

Inestabilidades genéricas en *La mafia rusa* de Daniel Link

27

Jesús Pérez Ruiz

(Universidad Nacional Autónoma de México)

Resumen: El presente ensayo explora las posibles correspondencias entre la escritura autoficcional y una preferencia sexual disidente: la homosexual. El análisis se concentra en el libro de relatos *La mafia rusa* (2007) del escritor y catedrático argentino Daniel Link (1959).

Palabras clave: autoficción - homosexualidad - autobiografía - identidad - gay.

Abstract: The present essay explores possible similitudes between autofictional writing and a dissident sexual preference: the homosexual one. The analysis concentrates on the book of short stories *La Mafia rusa* (2007), by the Argentinean writer and professor Daniel Link (1959).

Keywords: autofiction - homosexuality - autobiography - gay identity.

El presente ensayo se ocupa del libro *La mafia rusa* del escritor argentino Daniel Link. El objetivo que persigo es doble: por un lado propongo una lectura desde la perspectiva teórica de la autoficción. Por otro, busco establecer un vínculo entre la poética autoficcional y los problemas inherentes a la identidad de género. El ensayo está pues dividido en dos partes que corresponden a cada uno de esos objetivos. Esa división justifica, también, el plural en el título: *inestabilidades genéricas*, es decir, la relativa al género literario y la que atañe al género sexual.

Antes de entrar en materia, unas palabras acerca del libro y su autor. *La mafia rusa*, libro publicado en 2007, recoge catorce textos que van de lo puramente ficcional al relato autobiográfico. La problemática que deriva de esta división, hoy fuertemente cuestionada por la crítica y los estudios literarios, será analizada en la primera parte. Propongo ahí, para facilitar el análisis, una agrupación de los relatos en tres categorías. Cada una de ellas permitirá dilucidar la pertinencia de leer los textos desde las premisas teóricas de la autoficción.

En cuanto al autor, baste decir que nació en Buenos Aires en 1959, es escritor y catedrático, y cuenta con una amplia bibliografía que incluye obras de ficción y varios libros de ensayo y crítica literaria. Lleva un blog¹ que todo mundo puede consultar y en el cual es posible enterarse de muchas de sus inquietudes intelectuales, pero también de cuestiones muy personales, como su relación amorosa y posterior casamiento con el fotógrafo Sebastián Freire. Las implicaciones que esto pueda tener para la escritura autoficcional, así como las correspondencias que puedan establecerse entre una preferencia homosexual y dicha forma de escritura constituyen la discusión de la segunda parte.

1 - Blog de Daniel Link: <http://linkillo.blogspot.mx/> Último acceso : 14/03/2014.

PRIMERA PARTE: El problema del género literario

1. “...un ejercicio retrospectivo de la imaginación.”

Los textos que componen el primer grupo podrían catalogarse como autobiográficos puesto que remiten todos a un pasado lejano, la infancia del narrador, con especial énfasis en la precariedad material que acompañó ese período de su vida.

Nos enteramos, además, de las raíces europeas de sus abuelos, de su condición enfermiza, de su buen desempeño escolar y de algunas otras cosas. Es decir, el conjunto podría funcionar como cualquier incipit novelesco para hablar del origen, la infancia y los amores de juventud del protagonista; podría, pero no lo hace por tres razones que expongo enseguida.

29

En primer lugar, porque al narrar ciertos “fragmentos” de su vida, el autor no parece perseguir la veracidad ni la congruencia cronológica (pacto de lectura autobiográfico), sino la evocación “de un espacio, de momentos y discontinuidades”, palabras de Walter Benjamin que Daniel Link utiliza como epígrafe para uno de sus textos.² Esas “discontinuidades” se perciben, también, en el orden de los textos, puesto que éstos no aparecen en bloque, uno tras otro, sino que se encuentran intercalados entre los demás, de tal manera que el lector no puede dar continuidad cronológica a ese relato que va apareciendo “en entregas”. En segundo lugar, porque de esta forma dispersa en que aparecen los textos se desprende la cualidad de fragmentario, de parcial, de algo que parece falta de unidad y de cohesión que es característico de la narrativa autoficcional. Esto deriva, sin duda, del propio funcionamiento de la memoria cuando intenta “reconstruir” el pasado: “Si la memoria, de forma fortuita, olvida, confunde, no consigue recordar o tiene lagunas, esto no presupone que haga ficción, sino más bien que se equivoca, mezcla o selecciona sin ánimo o conciencia de inventar” (ALBERCA, 2007, p. 47). No es que la memoria sea incapaz de recordar con precisión, o de enumerar y acumular una gran cantidad de detalles; sucede que ellos, por sí solos, no dicen nada. Como en un cuadro impresionista, no

² El texto completo del epígrafe en la página 65 reza: “La autobiografía tiene que ver con el tiempo, con la secuencia y con lo que forma el flujo continuo de la vida. Aquí estoy hablando de un espacio, de momentos y discontinuidades.” En adelante, para referirme a citas tomadas del libro de Daniel Link, pongo entre paréntesis únicamente el número de la página.

son los puntos de color, ni las pinceladas, lo que crean la imagen, sino la mirada del espectador que los organiza desde una cierta distancia. Así también, a la hora de escribir sobre lo que fuimos, existe una mirada que desde el presente forma y deforma la materialidad de los recuerdos. El hecho mismo de seleccionarlos, de organizarlos, les confiere un sentido. En esta rememoración no hay, no puede haber, neutralidad posible ni objetividad absoluta porque se trata, como afirma el narrador en algún momento, de “un ejercicio retrospectivo de la imaginación” (104).

30

En tercer lugar, finalmente, porque quien escribe estos relatos, si bien lo hace en primera persona, nunca dice su nombre. El pacto autobiográfico de lectura exige la identidad nominal entre el autor y el narrador (que es también el protagonista), condición que no se cumple en estos textos. De hecho, en alguno de ellos, el narrador dice llamarse Manuel Spitz (155). Al darle este nombre a su narrador, Daniel Link parece enfatizar la distancia que separa la escritura autobiográfica de la ficcional, al mismo tiempo que le deja claro al lector que su intención “no es relatar su vida”, al menos no en la forma convencional, sino recurriendo, precisamente, a la autoficción, que “nace de una pérdida, la pérdida del juicio lúcido y desinteresado del sujeto confrontado con su pasado” (ZUFFEREY, 2012, p.5).³

Un ejemplo sobresaliente lo ofrece el relato *Parpadeos*. El título es un hallazgo no sólo porque es bello, sino elocuente también: la memoria nunca es una luz fija sobre el pasado, sino una intermitencia. Cada vez que el narrador cierra los ojos, ve a un chico de ojos grandes que es y no es el narrador. La distancia que los separa está dada por el tiempo, pero también, y sobre todo, por el uso de la segunda y la tercera

³ “...l'autofiction est née d'une perte, celle du jugement lucide et désintéressé du sujet aux prises avec son passé.” A menos que se indique lo contrario, las traducciones de las citas son mías.

persona del singular.⁴ Habla de ese chico, lo describe y narra sus acciones como si se tratara de otra persona. ¿Por qué no decir “yo”? ¿por qué este extrañamiento, esta incapacidad o renuencia a hablar de ese niño en primera persona? Tal vez porque el narrador ya no puede reconocerse en ese niño, lo experimenta como alguien conocido, familiar, parte de sí, pero no idéntico. En este sentido las palabras finales de otro de los textos autobiográficos son esclarecedoras: “Sabía que, a partir de entonces, la infancia sólo me habitaría como el otro que ya no podría ser, un *moriturum*, un muerto-vivo, un pequeño príncipe perdido en un laberinto de espejos que parecen asteroides distantes.” (62, cursivas en el original.)

Decir “la infancia me habitaría” establece claramente una presencia en mí, ese “pequeño príncipe” que me acompañará hasta el final, inseparable, muerto ya, pero vivo gracias a mi memoria, aunque mi memoria no sea sino “un laberinto de espejos”, múltiples y en desorden, “asteroides distantes” que no reflejan, sólo refractan, la imagen del pequeño príncipe que fui y al que quisiera decirle cosas, pero que ya no me puede escuchar.

2. “No es, por tanto, la visibilidad a través de la ventanilla lo que está en juego, sino la visibilidad en la ventanilla.”

El segundo grupo de textos tiene que ver menos con un “ejercicio retrospectivo de la imaginación” y más con una forma particular de auto-representación por parte de quien escribe, componente esencial, como se verá, de la poética autoficcional. El tiempo verbal predominante en ellos es el presente de indicativo, mientras que la trama, muy escueta, se va construyendo conforme avanza la lectura. El yo protagónico y narrador parece estar viviendo frente a los ojos del lector, es decir, se presenta ante éste tal cual es, con sus preocupaciones, dudas y quebrantos. Hay muy poca o nula “elaboración literaria” entre lo que está sucediendo y el discurso que lo vehicula, entre ficción y dicción (GENETTE, 1991).

⁴ Es interesante observar que en su última novela, *Stadt der Engel*, (2010), Christa Wolf también utiliza el “tú” para referirse a sí misma *en el pasado*, como si le hablara a alguien más.

Lo anterior podría despertar la impresión de que estos textos carecen de densidad dramática. Es así, en efecto, para quien espera, instalado en el pacto novelesco, leer un cuento o una ficción con una trama bien construida y unos personajes verosímiles. La intención no es ésa, y es el propio narrador quien se encarga de recordárnoslo cuando se refiere a uno de los textos (*Migrar es morir un poco*) como un simple “informe”: lo que el lector tiene en sus manos es un texto fáctico, cuya lectura debe proporcionar hechos, datos y verdades acerca de “cómo ganarse la vida en Europa” (135). Que el lector, entonces, no se dé por defraudado, si lo que está leyendo le parece un tanto árido y falto de acción y de suspenso, carente del placer estético que una obra ficcional estaría obligada a brindarle. Pero, ¿se trata realmente de un informe? Ni genérica ni estilísticamente se sostiene esa afirmación, pues hay en el discurso utilizado demasiadas confidencias así como un protagonismo y un narcisismo exacerbados por parte del narrador, elementos que impiden establecer entre él y el lector la relación de objetividad y neutralidad que requeriría un “informe”.

Es evidente, pues, que en *Migrar es morir un poco* el autor echa mano de la simulación y del componente lúdico de la escritura posmoderna, características que definen también a la escritura autoficcional. En el nivel formal la simulación permea y desestabiliza el género literario –que no corresponde al de un informe, pero finge hacerlo–; sucede lo mismo con el estilo –que esconde el de un ensayo bajo la fachada de una crónica de viaje–. En el nivel semántico sin embargo sucede otra cosa: el significado no se oculta para ser *representado* mediante metáforas ni alegorías que deben ser descifradas después, sino que es *presentado* al lector. Esto se hace en dos planos discursivos separados⁵ pero convergentes: por un lado la opinión del narrador vertida en secciones con un estilo más ensayístico que ficcional y, por otro lado, las anécdotas en sí, narradas en un lenguaje más denotativo que connotativo, más coloquial que literario, características que lo acercan por momentos al estilo propio de la picaresca.

Quisiera ocuparme ahora de *La mafia rusa*, primero de los relatos que, además de dar título al libro, representa en muchos sentidos el

⁵ Cabe mencionar que cada texto está siempre dividido en secciones, claramente separadas tipográficamente, o bien, como en los textos escritos en forma de diarios, cada día está separado del anterior por un espacio en blanco.

pendant de Migrar es morir un poco.

En primer lugar porque el narrador de ambos relatos es, inequívocamente, el mismo, seguido siempre de S., su inseparable compañero. En segundo lugar porque en los dos textos, también, la referencialidad espacio-temporal es idéntica: la acción ocurre en Berlín, poco después de la unificación alemana de 1991. Pero mientras en *Migrar es morir un poco* no existe, como ya indiqué, una verdadera trama, una historia por narrar, el relato *La mafia rusa* está construido como un juego semiótico, un juego cuyos alcances van más allá de los límites del propio relato para arrojar luz sobre la forma apropiada de leer el libro en su conjunto.

33

La historia gira en torno a una conversación que sostienen el narrador, su amigo S. y Tanja, una semióloga, amiga de ambos que les explica el significado de los graffitis que aparecen en los trenes de la ciudad, se trata, según la semióloga, de mensajes cifrados para los miembros de la mafia rusa.

¿Es posible utilizar esta “explicación” para la situación que se establece entre *La mafia rusa* y el lector implícito? Pienso que sí. El libro de Daniel Link, como los graffitis, también está cifrado, y el acceso a él, la clave para comprenderlo, la proporciona el “pacto ambiguo”, ese pacto de lectura que para Manuel Alberca (2007, p. 65) se sitúa entre lo fáctico y lo ficticio, esa “zona intermedia [...], distante de las obligaciones de la autobiografía y equidistantemente separado de la libertad para imaginar que consagra el estatuto novelesco para lector y novelista”. Al firmar ese pacto, al aceptarlo, el lector de *La mafia rusa* se convierte, él también, en un miembro de esa *mafia*, alguien capaz de leer ese alfabeto que, como el cirílico, causa extrañeza a quien no está familiarizado con él: el lector puede ahora entender la naturaleza híbrida de la escritura autoficcional, a caballo entre la ficción y la autobiografía. En este sentido, decía, *La mafia rusa* funciona como una invitación y como una advertencia para adentrarse en el resto de los textos que conforman el libro. Es necesario pasar por ese “rito de iniciación autoficcional” para no quedarse al margen de la comprensión, como les sucede a los berlineses que, en el relato en cuestión, sólo ven rayones y jeroglíficos en los graffitis de los trenes.

Casi al final del relato leemos: “No es, por tanto, la visibilidad

a través de la ventanilla lo que está en juego, sino la visibilidad *en la ventanilla*.” (22, cursivas en el original.) El escritor contemporáneo que escribe autoficciones parece haber renunciado a los significados velados, escondidos, imperceptibles a primera vista y que requieren, para ser comprendidos, ser mirados *a través* de una interpretación. Más bien se busca su *visibilidad en* el texto, porque “[...] la autoficción efectúa un salto cualitativo, que supone pasar de la estética mimética de la representación a la estética de la presentación” (ALBERCA, 2007, p. 51). Este “salto cualitativo” modifica no sólo la forma de concebir y experimentar lo real -incluido el sujeto que escribe y su auto-percepción-, sino también el lenguaje que vehicula dicha forma; la desconfianza del escritor posmoderno frente a la mimesis, queda así momentáneamente suspendida gracias a la poética autoficcional.

3. “Y yo soy sólo el vehículo carnal de las vocecitas.”

Los textos de este último apartado ilustran diferentes momentos de lo que Vincent Colonna llama “ficcionalización de sí” (Cfr. COLONNA, 1991), es decir, la posibilidad, para el escritor, de inventarse una vida, de habitar un mundo y vivir aventuras que le son accesibles sólo a través de la escritura y la imaginación, utilizando elementos de su biografía. Una condición *sine qua non* para incluir esos textos en el rubro de autoficciones sería cumplir con el protocolo nominal, no obstante, esa condición no se cumple en el libro de Daniel Link, al menos no de forma evidente, pues el *yo* que narra permanece anónimo en todo momento, incluso cuando escribe una carta que, en principio, debería llevar el nombre del redactor.⁶ Será necesario remitirse entonces a otros criterios que permitan identificar, más allá de la homonimia, al autor empírico con el narrador de estas historias.

En *Accidente cardiovascular*, por ejemplo, el personaje es un escritor, como Daniel Link, pero de libros para cine; es invitado a un festival en República Dominicana, trasfondo que sirve al narrador para hablar, en un primer plano, de las angustias y desventuras de un personaje

⁶ Se trata de *Te quiere tanto tu hermana*, a todas luces una parodia de *Boquitas pintadas*, (1969), novela homónima de Manuel Puig.

famoso del mundo intelectual o artístico... Los paralelismos biográficos y profesionales entre el narrador y el autor saltan a la vista, y su exactitud y cantidad podrían ser corroboradas o desmentidas recurriendo al blog del autor con el fin de cotejar fechas, nombres, lugares y otros datos similares. Una pesquisa que puede resultar interesante pero que no dejaría de confirmar lo obvio.

Lo relevante para mí, sin embargo, no está ahí, sino en lo que se dice respecto de ese otro, o mejor “otros”, que habitan al narrador, esas voces que escucha y que amenazan con desquiciarlo. Daniel Link recurre aquí a una trama con visos de ciencia ficción (el narrador es abducido cuando intenta tomar el avión, y las voces que escucha son neurotransmisores implantados en su cerebro) para acercarse al escurridizo problema de la identidad y la subjetividad.

Si “Para Barthes, pero también para Foucault, Derrida y Lacan, el yo no es otra cosa que el producto del lenguaje, el ser no existe sino por la enunciación. [...] la realidad subjetiva no existe sino como invención del sujeto parlante” (LAOUYEN, 2001), es legítimo entonces preguntar: ¿Quién habla a través de mí? ¿Quién es ese que dice *yo*? Las palabras que utilizo, ¿son mías, o son tan sólo “nanobots autoreplicantes que irradian *casi* todo el tiempo”? (180, cursivas en el original). La identidad del narrador, al desdoblarse en tantas personas como voces escucha dentro de su cabeza, se diluye hasta dejar de existir, pues es “sólo el vehículo carnal de las vocecitas, el habitáculo de espléndida carne que han elegido para dar a conocer su mensaje” (169).

Otro desdoblamiento, si bien distinto, tiene lugar en *Marlowe*, único relato en donde la voz narrativa no habla “directamente” acerca de sí misma y sus cosas, pues el autor relata ahí la vida de un personaje de ficción, a saber, Philip Marlowe, detective y narrador de las novelas del escritor norteamericano Raymond Chandler. Escribir esa biografía significa inventarla, invención que no es un mero ejercicio creativo, sino que muestra también un cierto grado de identificación y, por lo tanto, termina convirtiéndose en una proyección de las propias fobias y angustias de quien escribe. Se trata, “indirectamente”, de una ficcionalización de sí o bien, de una “autobiografía oblicua, pues el autor, escudándose en la figura del personaje ficticio o histórico, puede hacer realidad en el blanco del papel ciertos imaginarios o verbalizar fantasías personales secretas: habitar estos personajes ficticios con sus

ideas y pasiones, enfrentarse a problemas de sus personajes y darles solución desde sus propios presupuestos” (ALBERCA, 2007, p. 96).

SEGUNDA PARTE: El problema de la identidad de género

¿Es legítimo imaginar un vínculo especial entre la identidad de género y la autoficción? ¿Existe una diferencia entre un hombre y una mujer a la hora de escribir autoficciones? ¿Y qué pasa si quien escribe es, además, gay, transexual o lesbiana? La pregunta es pertinente dada la enorme presencia de datos autobiográficos que suele encontrarse en este tipo de textos, es decir, la carga autoreferencial en ellos suele ser tan grande que el crítico no puede pasar por alto un dato esencial como lo es el género de quien escribe. En estos textos está en juego, como ya se ha visto, algo más que la mera imaginación para crear mundos y personajes ficticios: es el propio ser del escritor, su mundo vital, los que sirven de base material para la creación artística. Por ello, si el problema de la identidad es uno de los detonadores narrativos más importantes para la autoficción, ¿por qué el de la identidad de género habría de ser ajeno a esta forma de escritura?

Al incorporar en el texto elementos autobiográficos, el sujeto que escribe está vertiendo también, mezclados con aquéllos, elementos de su identidad de género. Mi hipótesis es que la mayor o menor presencia de esos elementos en el texto narrativo depende del grado de complejidad que la identidad de género tenga para el autor. Es decir, mientras que en el caso de la identidad heterosexual, ésta no parece implicar mayores conflictos ni dilemas, la situación para la identidad homosexual es diferente, pues los conflictos y los dilemas que enfrenta son de otra índole. La razón principal de lo anterior es que la identidad heterosexual es aceptada por todos como “normal y natural”, nadie la cuestiona, la homosexual, por el contrario, tiene que luchar, antes que nada, por el derecho a existir y luego, si lo logra, por el derecho a expresarse. Mi segunda hipótesis es que la autoficción ofrece un medio idóneo para la expresión de esta identidad en su vertiente artística gracias a las afinidades que entre ambas existen.

A continuación intento dilucidar los puntos de convergencia entre

la poética autoficcional y la homosexualidad en general, y su realización concreta en la escritura de *La mafia rusa* en particular.

1.

Apartir de ahora utilizo el término “gay” en lugar de “homosexual” porque, a diferencia de este último, que restringe su ámbito de aplicación a una preferencia y su consiguiente práctica sexual, el término “gay”, al englobar lo homosexual, remite además a una configuración simbólica y a una práctica cultural, es decir, a una identidad sexual diferente. Se puede ser homosexual sin llegar a ser gay, pero no lo contrario, es decir, la persona gay -trátase de un hombre o de una mujer- asume de manera abierta y consciente su preferencia sexual distinta de la heterosexual y al hacerlo, la trasciende de alguna manera: la conciencia de su diferencia generará, aunque en diferentes grados, un sentido de pertenencia a un grupo, lo que conlleva el hecho de compartir las opiniones y modos de conducirse que ese grupo reclama como propios.

Esa conducta “diferente” contiene códigos específicos que no siempre son claros para quienes no forman parte de dicho grupo. Pueden abarcar desde la forma de vestir hasta la forma de pensar: “La gaycidad entonces no es un estado o una condición. Es un modo de percepción, una actitud, un ethos: en resumen, es una práctica” (HALPERIN, 2012, p.13).⁷

En el libro de Daniel Link existe una cantidad de señales que apuntan hacia esa práctica gay, sin que ésta sea –hay que aclararlo- el tema central de los relatos. Dichas señales, que no pasan desapercibidas para el lector gay, están diseminadas por todo el libro, como si el autor quisiera, de esa manera, restarles importancia. El narrador y su acompañante en *La mafia rusa*, por ejemplo, van a una discoteca gay en Berlín llamada *Schwunz*, que en verdad existe y cuyo nombre es una deformación a la vez de “*schwul*”, la palabra alemana para referirse a un gay, y de *Schwanz*, palabra coloquial que designa el miembro masculino; por otro lado, ese misterioso acompañante del narrador, llamado S., que aparece en varios relatos y de quien leemos que es fotógrafo, no es otro

⁷ “Gayness, then, is not a state or condition, It’s a mode of perception, an attitude, an ethos: in short, it is a practice.” La palabra *gaycidad* no existe en español pero es lo que más se acerca a “gayness”. Propongo usar en adelante simplemente “el gay” o “lo gay”, a falta de un término mejor, toda vez que me refiero a un individuo real, consciente de su diferencia y, por eso mismo, participe y co-creador de una práctica cultura diferente.

que Sebastián Freire, fotógrafo profesional y esposo de Daniel Link, como ya mencioné en la introducción.

2.

Lo propio de la autoficción es la hibridez que permea su naturaleza genérica, puesto que es y no es ficción, es y no es autobiografía; su mérito mayor es la fusión de contrarios: lo real y lo ficticio, lo veraz y lo verosímil se abrazan en un objeto estético.

El gay, por su parte, puede considerarse asimismo un híbrido: un ente habitado por la contradicción, contradicción entre su sexo biológico y su objeto de deseo, conflicto que determina su existencia en una forma desconocida para el heterosexual. Éste –para dar un ejemplo contundente de lo que quiero decir– no necesita “salir del clóset” ni anunciar al mundo que es heterosexual, su identidad y su preferencia sexuales están dadas de antemano, son aceptadas y promovidas por “y” desde la heteronormatividad. Muy distinta es la situación del gay cuando descubre que no es como los demás, y ese proceso de aceptación de sí mismo puede ser sumamente complejo porque implica, entre otras cosas, transgredir normas, defraudar esperanzas y toparse, muchas veces, con el rechazo y la incompreensión.

¿No le sucede algo similar a la autoficción cuando se ve obligada, como el gay, a justificar su presencia en el mundo?⁸ La ambivalencia, ya se ve, es característica común en ambos. Una disposición especial, un “pacto ambiguo” de lectura, se requiere para entenderlos, en virtud de la síntesis que representan, síntesis que es un desafío a los cánones y a las normas: las literario-genéricas para la autoficción, las provenientes de la heteronormatividad para el gay. En la esencia de ambos palpita, pues, un carácter subversivo y un cuestionamiento radical de las nociones que restringen la libertad: tanto la creativa-escritural –en el ámbito artístico– que rechaza los preceptos de la dicotomía novela-autobiografía, como la libertad individual –en el ámbito personal– para elegir el objeto de deseo, así como determinadas formas de placer más allá del sexo biológico de la persona.

⁸ La existencia de la autoficción como género literario autónomo y bien diferenciado sigue estando en el centro del debate actual. Asimismo las múltiples definiciones que se ofrecen de esta noción son una muestra de lo movizada que resulta su esencia. Es en este sentido que hablo de “justificar su existencia”: lo primero que debe hacer quien se ocupa de la autoficción es demostrar que tal cosa existe.

Una última afinidad. Así como la autoficción parece resistirse a ser definida de forma unánime y satisfactoria para todos, así para el gay resulta difícil encontrar una definición que abarque todas sus fobias, sus filias y las múltiples maneras que tiene de estar en el mundo. La “práctica gay”, a la que se refiere David Halperin, es una abstracción que engloba una serie de características recurrentes y de patrones de conducta observables en muchos hombres gay, lo cual no significa que todos ellos encajen de manera exacta en ese molde. El escritor francés Renaud Camus lo expresa así en su libro *Notes Achriennes* (1982): “La nota, el fragmento, la contradicción, la repetición, lo «novelesco», la autobiografía, lo subjetivo, el detalle: la homosexualidad no podría ser fijada en un *discurso*, en una doctrina, bajo la ilusión de lo exhaustivo, de lo definitivo. Puesto que es existencia antes de ser esencia, la homosexualidad se inventa cada día para cada uno, en cada encuentro, en cada palabra.” (Cursivas en el original.)⁹

Daniel Link no parece contradecir las palabras anteriores; si se le compara con Reinaldo Arenas o Pedro Lemebel –para mencionar sólo dos grandes escritores gay de América Latina–, las diferencias no pueden ser mayores: ni comparte la obsesión del cubano por describir la esencia trágica del gay; ni es, como el chileno, un convencido activista gay que se travista y realice *performances*. Esto no lo hace menos gay, ni vuelve menos subversiva su escritura. El siguiente apartado es un ejemplo de ello.

3.

El relato *Parpadeos*, al que ya me he referido antes, puede leerse como un desacato a las reglas en diferentes órdenes, una forma de trastocar convenciones.

Primero, porque el narrador se niega a confiar plenamente en su memoria para recordarse-recrearse como el niño que fue. “Me cuesta ser un narrador omnisciente” afirma en la página 71.

⁹ “La note, le fragment, la contradiction, la répétition, le «romanesque», l’autobiographie, le subjectif, la nuance: ainsi l’homosexualité ne saurait se figer en discours, en doctrine, dans l’illusion de l’exhaustif, du définitif. Puisqu’elle est existence avant que d’être essence, elle s’invente chaque fois pour chacun, à chaque rencontre, à chaque mot.” Aunque el autor utiliza la palabra “homosexualidad”, ésta puede ser sustituida por la “gaycidad” de Halperin, sin que esto modifique el sentido.

Segundo, porque lo que se puede leer acerca de ese niño apunta a una incipiente y marcada “diferencia”: no es como los demás chicos, no juega a las mismas cosas, su melancolía lo hace apático y lo aparta del mundo, es más perceptivo que activo; características de una inclinación artística y, en muchos casos, homosexual.

Tercero, porque ese narrador, de oficio escritor, se niega a redactar el artículo que una revista le ha solicitado, y que debe hablar sobre la pereza. Esta *mise en abîme* que convierte el relato en el artículo que el narrador no quiere escribir, además de un recurso literario, es un rechazo a la linealidad narrativa.

Y cuarto, porque el relato, una apología del derecho a no hacer nada, refuta insistentemente el mensaje de las citas en el texto –bíblicas y otras– que enaltecen el trabajo y el esfuerzo: “La Biblia no está mal como código laboral. El mundo, para los apóstoles, profetas y demás delirantes que colaboraron en la redacción de ese código, no es sino un *Mc Donald’s*. La fe hace al empleado del mes” (76).

4.

No significa lo anterior que este carácter subversivo esté presente en todos los gay de la misma forma. Lo que sí parece ser constante, tal vez porque forma parte del aprendizaje gay, es la ambivalencia y la simulación: el gay tiene que aprender desde muy temprana edad estos mecanismos de supervivencia, obligado a ello por su diferencia.

Para poner al descubierto esa ambivalencia y esa simulación es necesaria una lectura *queer*, es decir, una lectura que resalte las “incoherencias en las supuestas relaciones estables entre el sexo cromosómico, el género y el deseo sexual. Al oponerse a ese modelo de estabilidad -que reivindica la heterosexualidad como su origen, cuando en realidad es más bien su efecto- lo *queer* se concentra en las incongruencias entre sexo, género y deseo” (JAGOSE, 1996: 3).¹⁰ El breve relato *Al toque*, leído desde esta perspectiva teórica, resulta

10 “[...] incoherencies in the allegedly stable relations between chromosomal sex, gender and sexual desire. Resisting that model of stability -which claims heterosexuality as its origin, when it is more properly its effect- queer focuses on mismatches between sex, gender and desire.” La teoría queer pone de relieve, entre otras cosas, las contradicciones inherentes a toda identidad -incluida la gay-; en este sentido, y puesto que me he referido al gay como un ente contradictorio, dicha teoría ayuda a esclarecer su inestabilidad genérica.

revelador.

Aunque el narrador relata ahí sus experiencias sexuales con una muchacha, nada impide leerlas como una forma de reprimir los deseos homosexuales. “Como casi todo el mundo *alguna vez*, yo salía con una compañera de curso” (27, cursivas mías). Las experiencias heterosexuales suelen ocurrir “alguna vez” en muchos gay, sobre todo en la adolescencia; el relato deja claro a pesar de su brevedad, o tal vez por eso mismo, que las relaciones con esa chica no trascendieron el umbral de lo fortuito, de lo efímero, quizá sea esa la razón por la cual no nos enteramos ni siquiera de su nombre.

41

El verdadero tema del relato –lo insinúa el título y lo dice el texto en varias partes– no es el sexo con esa chica anónima, sino el sexo exprés, ése que el narrador conoció y practicó con ella. Y el sexo exprés, hecho de “prácticas al paso, desempeños urgentes, fuera de control y más o menos clandestinos”, es una de las práctica sexuales más difundidas entre la comunidad gay. Más adelante agrega: “A veces, recuerdo ahora, nos demorábamos para algún *goce exclusivamente mío* en el garaje al que no tardaría en llegar su padre [...]” (28, cursivas mías). ¿De qué goce se trata y por qué es exclusivo del narrador? Tal vez porque la chica se negaba a tener sexo en ese lugar y bajo el riesgo de ser descubiertos, circunstancias que en él aumentaban el placer. Osadía sexual, gusto por el riesgo y exceso de adrenalina: otros tantos elementos de una práctica sexual característica en el gay, como atestiguan los libros de Reinaldo Arenas, Pedro Lemebel, Fernando Vallejo, Luis Zapata, Eduardo Mendicutti y muchos otros escritores gay de reconocido prestigio. No hablo -insisto- de exclusividad para el gay, sino de una constante en su conducta sexual. La intensidad, la fogosidad, pueden darse de la misma manera también en muchas mujeres, lo que cambia en todo caso son las formas. La chica “quería *todo*”, pero en su habitación, y el narrador, incapaz de llegar tan lejos, confiesa: “Entonces aprendí, ay, un mecanismo de adaptación. [...] aprendí a fingir un orgasmo” (29). ¿Un hombre fingiendo un orgasmo ante una mujer? ¡Interesante revelación! La justificación que ofrece el narrador no sorprende al lector *queer*: “Pensando que era por el bien de nuestra relación, que las circunstancias no eran las propicias, que tal vez no habría debido ser [...]” (29). Parece claro que no es el deseo lo que lleva al narrador al lado de la chica, sino la necesidad de “demostrar [su] hombría a toda costa” (28), pues

asumirse abiertamente homosexual en Argentina, “En la década del setenta, cuando yo era un joven inquieto” (27), no debió ser cosa fácil; ni creo que lo sea ahora.

5.

La simulación, el fingimiento, el asumir identidades equívocas, todo esto puede equipararse con esa función primordial de la autoficción que ya mencioné antes: la ficcionalización de sí. En el relato *Más allá*, el narrador y su compañero viajan a una localidad al norte de Argentina para fotografiar la escenificación del martirio de San Sebastián y, sin darse cuenta, acaban representando el martirio del soldado romano.

Dado que San Sebastián es también un icono homosexual, las implicaciones de este simulacro van más allá de la simple ficcionalización de sí: hay una serie de marcas textuales que apuntan hacia la cultura gay actual y la problemática de la identidad de género.

En primer lugar está el uso del tetragramaton HIVH, nombre del Dios hebreo que, según el texto, quedó dividido: “IH designa a un ser insensato, que sin conocer nada sobre sí, sueña y piensa. VH es el nombre de un ser condenado al exilio por la concupiscencia de la carne. (120). Se habla después a la cólera de Dios que llega en forma de una peste y tiene las siguientes letras: HIV. Se trata, claramente, de una alusión al ser dividido del gay –la contradicción a la que me referí antes–, y, en el caso de la peste, al virus del sida.

Más tarde, los protagonistas deben refugiarse en su hotel ante una lluvia torrencial que no impide, sin embargo, que la procesión siga su curso. Hasta ahí los alcanza la multitud -que ya antes los zahirió con sus miradas por tratarse de dos extraños en ese recóndito lugar- para insultarlos: “«Puto, puto», decían. Ya sé que estás ahí»” (125), y arrastrarlos a la calle.

La analogía con el mundo gay no puede ser más cercana: el escarnio y en muchos casos la violencia física no son situaciones desconocidas para la mayoría de los gay. Me parece pues que el relato funciona como una muestra excelente de ficcionalización de sí cuyo propósito es, además, la denuncia de la intolerancia que sigue imperando en las sociedades latinoamericanas.¹¹

¹¹ Pero no sólo ahí. Véase lo que sucede actualmente en Rusia con su política homofóbica, y

CONCLUSIONES

Tanto las fronteras de los géneros literarios como las que separan lo masculino de lo femenino son fuertemente cuestionadas hoy, desde la autoficción por un lado y desde los estudios de género y la teoría *queer* por el otro. Ese cuestionamiento ha propiciado una ruptura, o mejor, “una fusión de categorías (pre)establecidas”, cuyos alcances inciden en todos los fenómenos socioculturales, desde la identidad sexual hasta la escritura literaria.

43

Las inestabilidades genéricas que he intentado dilucidar en este trabajo son una consecuencia directa de dicha fusión y, al mismo tiempo, se erigen como epifenómeno de la posmodernidad. El descentramiento del sujeto, el narcisismo alienante, la “era del vacío”, todo ello está presente en los relatos aquí estudiados, vehiculado por una escritura autoficcional que trastoca esquemas y paradigmas.

BIBLIOGRAFÍA

Obras literarias

LINK, Daniel. *La mafia rusa*. Buenos Aires: Emecé /Cruz del sur, 2007.

Obras teóricas y críticas

ALBERCA, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007.

COLONNA, Vincent. *L'autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en littérature*. Lille: ANRT. Consultable también en internet, 1990.

GASPARINI, Philippe. *Autofiction. Une aventure du langage*. París: Seuil, 2008.

GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*. París: Seuil, 1991.

HALPERIN, David. *How to be gay*. Cambridge: Harvard University Press, 2012.

JAGOSE, Annamarie. *Queer Theory. An introduction*. New York: NY University Press, 1996.

LAOUYEN, Mounir. *L'autofiction: une réception problématique*. 2001. Disponible en: www.fabula.org/forum/colloque99/208.php Último acceso: 14/03/2014.

ZUFFEREY, Joël (comp.). *L'autofiction: variations génériques et discursives*. París: L'harmattan, 2012.