

## La lección animal: pedagogías *queer*<sup>1</sup>

Gabriel Giorgi  
(New York University)

### I. El animal, el espectro, el cine: Puig

Una mujer rara –“*se le ve que algo raro tiene*”– en el zoológico, frente a la jaula de una pantera. Algo en la escena hace visible, de modo indefinido, su rareza –que “*no es una mujer como todas.*” Se trata de una mujer-animal; eso explica la oscura afinidad que se adivina entre la mujer y las fieras, una afinidad que, nos enteramos después, tiene que ver con la sexualidad y con un pasado innombrable, con otro tiempo y otra memoria. Estamos en una escena de *Cat People*, tal como la narra Molina en *El beso de la mujer araña*. Como se recordará, Molina relata el film de Tourneur en el que mujeres solas de la lejana Transilvania copularon con el diablo; de ese mestizaje inaudito surge una raza de mujeres-panteras que, ante la posibilidad de un encuentro sexual con un hombre, se transforman y los despedazan. Tal la rareza de la mujer

---

<sup>1</sup> Una versión previa de este ensayo apareció en Revista *Caja Muda*, núm. 4, 2012, bajo el título “La ficción de la especie.” Quiero agradecerle a Alejandra Laera por sus comentarios y sugerencias sobre este trabajo.

rara: algo que no encaja ni en la heterosexualidad ni en la especie humana y que las amenaza, algo que pasa por la sexualidad y que desvía la reproducción de lo humano. *Cat people*, mujer araña: la rareza pasa por, y viene de, animales. Y despierta una sexualidad contra la especie: el texto de Puig se desplegará bajo la luz de esa rareza.

Es sin duda significativo que el texto que cristalizó como probablemente ningún otro en la literatura latinoamericana la dimensión política de la homosexualidad; el texto que hizo de la homosexualidad un espacio de potencia política narrando el encuentro entre la loca y el militante en la cárcel-centro de torturas –y que, al mismo tiempo, hizo de la producción de subjetividades una clave para entender la política futura; el texto, en fin, que literalizó la dimensión política de la sexualidad que en escrituras previas permanecía latente o metafórica, marcando, para muchos críticos, una inflexión identitaria y pública en la inscripción de las sexualidades no-normativas en la literatura latinoamericana<sup>2</sup>– es significativo, decía, que ese texto ponga en escena, desde su primer renglón, una sexualidad no-humana, un umbral o un espacio de

---

<sup>2</sup> “The novel [*El beso de la mujer araña*] exemplifies the connections made among struggles for liberation in the New Left and uniquely dramatizes those struggles in the prisonhouse dialogue. Puig’s novel is arguably the first in which a gay character is given the status of a political subject, and in which the struggle for a new society explicitly includes a vision of the place of gay people in that society.” [La novela ejemplifica las conexiones entre las luchas por la liberación de la nueva izquierda y dramatiza singularmente esas luchas en el diálogo dentro de la prisión. Se puede afirmar que la novela de Puig es la primera en la que un personaje gay tiene el estatuto de sujeto político, y en la cual la lucha por una nueva sociedad explícitamente incluye una visión sobre el lugar de esos sujetos en tal sociedad.] (Balderston-Maristany 2005: 209).

ambivalencia irreductible entre humano y animal desde el cual codifica cuerpos, deseos y afectos. ¿No sería este el texto desde el cual la cultura reencauzaría hacia la política esas sexualidades que habían quedado siempre marcadas bajo el signo de lo abyecto, lo ominoso, o bien, en el mejor de los casos, de lo irreal y lo quimérico? ¿No es este el momento en el que desde la cultura se verifica el hecho de que homosexuales y raros son, finalmente, humanos y como tales reconocibles como lugares de enunciación políticos? El texto de Puig fue, para muchos (y por buenas razones) la instancia por la cual una cierta reconfiguración de la idea de literatura y de cultura abre el espacio para una subjetividad –la de los cuerpos con “algo raro”, como la mujer que abre el texto– que empieza a formar parte de las articulaciones entre cultura y política: emergencia, pues, de una identidad; del espacio, las retóricas, las figuras de una identidad homosexual como posibilidad de los lenguajes compartidos.

Si se trataba, entonces, del texto que daría “cartas de ciudadanía” al homosexual en la cultura, ¿qué hacen los animales ahí? ¿Por qué esa identidad posible, o esa subjetividad incipiente, emerge atravesada por la línea de sombra de lo inhumano, el híbrido humanoanimal que podría ser, también, el monstruo? ¿Por qué la entrada del homosexual en la *polis* –tal, uno podría argumentar, el sentido de las lecciones de igualdad que Valentín le da a Molina– y por lo tanto, en el juego de una legibilidad política y social tiene lugar bajo el signo de estas figuras irreconocibles? Hay algo decisivo en este gesto del texto de Puig, y que pasa por la

disimetría entre los cuerpos sexualizados y politizados que pone en escena, y la legibilidad de lo humano, de la vida y de la subjetividad “humanas”. Los sentidos de esa disimetría, quiero sugerir, codifican muchas de las políticas sexuales-culturales después de *El beso...* (al mismo tiempo que leen muchas de las inscripciones previas de la disidencia sexual); esa disimetría entre cuerpo deseante y la norma de lo humano condensa, podríamos decir, las relaciones entre una serie de prácticas culturales o estéticas conjugadas en torno a una corporalidad cada vez menos reconocible, anti-normativa, y las “políticas de la identidad” propias de las democracias post-disciplinarias.

En efecto, el signo del animal –signo en el sentido deleuziano, como captura de un núcleo de fuerzas y de pasaje de intensidades, y no, evidentemente, como metáfora<sup>3</sup>– traza una serie desde la que la cultura mapea sexualidades, cuerpos y deseos antinormativos, y define una regularidad de la cultura, un repertorio de lugares de lenguaje que atraviesa textos diversos y define posibilidades estéticas. Esa regularidad pasa por el anudamiento sistemático entre animalidad y sexualidades *queer*; ese anudamiento configura epistemologías del cuerpo y de lo viviente que disputan y contestan construcciones normativas sobre la vida humana.

Una de las hipótesis para leer estos cruces entre “animal” y “*queer*” en la cultura (cruces que, como veremos inmediatamente, son sistemáticos a la vez que heterogéneos) dice que *el animal no naturaliza, sino que politiza*; el animal no remite a un universo

---

<sup>3</sup> Sauvagnargues, Anne. *Deleuze. L'empirisme transcendantal*, Paris, PUF, 2010.

pretecnológico, presocial, a una naturaleza originaria, sino que, al contrario, es un signo político que pone en entredicho las evidencias de lo humano, haciendo de los cuerpos una realidad en disputa, y poniendo el sexo, la reproducción, el cuerpo genérico y la definición misma de “especie” en el centro de la imaginación de lo político. Ilumina justamente esta puesta en experimentación y en variación del cuerpo, de un cuerpo siempre ya marcado por la norma sexual y genérica,<sup>4</sup> y marca un itinerario central en cierta imaginación de la cultura latinoamericana: hace de los cuerpos un campo de ejercicios o de experimentos en los que se juega la norma de lo humano y el estatuto político de lo viviente; traza así una “alianza biopolítica” contra la legibilidad normativa de lo humano, contra sus pedagogías culturales, contra sus ontologías políticas; se trata de pensar cómo leer esa alianza de modo que no constituya una sumatoria de “diferencias” (“animal”, “gay”, “trans”) sino que, al contrario, ilumine epistemologías y políticas alternativas de lo viviente en las que lo que está en juego es una reinención de lo *común* entre los cuerpos. Esa posibilidad es, creo, la que se abre desde estos cuerpos sexualizados y politizados que la cultura escenifica alrededor del animal: un campo de saberes alternativos sobre el cuerpo, y una política de lo común.

---

<sup>4</sup> “*Queer*”, en este sentido, remite a un campo de debates críticos y de activismo que pone en el centro de las apuestas la materialidad del cuerpo y de la vida y los dispositivos que producen normas sexuales y de género como requisitos de la legibilidad de lo humano. Estos desarrollos han sido especialmente productivos en las relecturas feministas y *queer* de Deleuze y Guattari. Ver al respecto Grosz, Elizabeth, *Becoming Undone*, Durham, Duke University Press, 2011 y Braidotti, Rosi. *Nomadic Theory*, New York, Columbia University Press, 2012.

### Animales *queer*

Esa intersección entre “animal” y “*queer*” resuena, como decíamos antes, en una diversidad de materiales de la cultura latinoamericana. Una fauna incesante: pensemos en los *tadeys* de Osvaldo Lamborghini, las ratas de Bianco, los textos de Copi, repletos de devenires animales y de mutaciones entre especies (como las transexuales/transespecie de *La guerra de las mariconas*), el “hombre que se parecía a un caballo” del guatemalteco Rafael Arévalo, por nombrar algunos textos clásicos. Podemos sumarle ejemplos de producción más reciente: *XXY* (Lucía Puenzo, 2007) y *Último verano de la Boyita* (Julia Solomonoff, 2009), dos filmes sobre cuerpos y subjetividades intersex, rodean los cuerpos de l\*s protagonistas de cuerpos animales, como si fuese una regla de su visibilidad;<sup>5</sup> la escritura de João Gilberto Noll, que, como veremos luego, se conjuga decisivamente alrededor de mutaciones corporales que pasan sistemáticamente por lo animal; *Dame pelota*, de Dalia Rosetti, cuya protagonista sale de la villa por los túneles que le abre una rata enamoradiza, heredera de Copi, con la que inaugura una prole interespecie... No sorprende esta insistencia: la inscripción de cuerpos y deseos disidentes en la imaginación cultural ha implicado no sólo una puesta en crisis de gramáticas de reconocimiento social de los cuerpos –su reconocimiento como parte de la nación, de una

---

<sup>5</sup> Mauro Cabral señaló esto en “Diferencias ambiguas”, Suplemento SOY, Página/12, 20/11/2009 <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-1080-2009-11-20.html>

clase social, de una raza, etc.— sino, simultáneamente, una crisis de su pertenencia a la especie humana misma: los cuerpos y sexualidades no normativos marcaron, sistemáticamente, un límite de la legibilidad de la vida humana o de la subjetividad propiamente (es decir, normativamente) humana. Es ese límite el que la cultura vuelve campo de interrogaciones y de juego: desde allí desafía los modos en que el cuerpo se hace visible, perceptible, en que se lo entiende como parte de un universo social. Estas interrogaciones adoptan dos recorridos: por un lado, las inscripciones y experimentaciones con la identidad de género y con el sexo anatómico, contestando el binarismo genérico, ponen en cuestión también la pertenencia a la especie: *salirse del género normativo es siempre, en alguna medida, salirse de la especie*; la reconocibilidad de la especie humana pasa por tener un género legible, identificable. “Reivindico —dice Susy Shock, la poeta y performer trans— mi derecho a ser un monstruo”: el cuerpo trans es una interpelación a la legibilidad normativa de la especie, interpelación que muchas veces pasa por figuraciones de lo animal (Copi, por caso, hará de ese umbral transexual y transespecie un universo narrativo.)

Por otro lado, si tenemos en cuenta que en su definición moderna, biológica, la especie supone la capacidad de reproducir especímenes viables (es decir, pertenecer a la especie es poder generar cuerpos que la reproduzcan: el núcleo de la especie es la capacidad reproductiva, la capacidad de perpetuar la misma

configuración genética),<sup>6</sup> es evidente que las sexualidades no-normativas son una amenaza a ese principio de reproducción: filiaciones mezcladas, híbridas, alianzas entre heterogéneos son los linajes de los cuerpos *queer*; esterilidad y multiplicación son los síndromes paradójicos de su potencia reproductiva, dado que si las sexualidades no-normativas fueron, desde el siglo XIX, asimiladas casi automáticamente a una sexualidad no-reproductiva (el homosexual, la lesbiana como los cuerpos estériles, improductivos), cuando las nuevas familias homoparentales quieren reproducirse son inevitablemente asociadas a la reproductibilidad maquinal, post-orgánica y serial, del clon.<sup>7</sup>

Entonces, lo que hacen estos materiales estéticos trabajando el cruce entre el animal y deseos y cuerpos *queer* es desplegar imágenes, figuras, narraciones, lenguajes que interrogan y contestan la especie (y el “discurso de la especie” del que habla Cary Wolfe) como una suerte de sedimento o de suelo en el que se materializan construcciones biopolíticas del género y la sexualidad desde las cuales se hace legible la “vida humana.” No se trata solamente de figuras retóricas a partir de las cuales se nombra una

---

<sup>6</sup> Willkins, John, *Species. A History of an Idea*, Los Angeles, University of California Press; 2009.

<sup>7</sup> WT Mitchell argumenta, por ejemplo, en su reciente *Cloning Terror* la articulación entre terrorismo y clonación en la imaginación norteamericana contemporánea a partir de dos clones contiguos: las parejas GLTTB reproduciéndose por fuera de la familia heteronormativa a través de tecnologías de clonación, y el terror clonado de las células de Al Qaeda. El clon es entonces el signo de un terror biopolítico que amenaza a la familia y la nación —es decir, los nombres de la “especie humana.” Ver también Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects*, New York, Columbia University Press, 2011.

diferencia sexual, social, etc.; más bien, se trata de ficciones que tensan los modos de representar, percibir, visibilizar los cuerpos para ensayar producciones de subjetividad que pasan por cuerpos en relación, y por nuevos modos de “hacer” cuerpos. La rareza sexual y corporal de esta *animalia* marca un proceso de la cultura en el que las prácticas estéticas interrogan epistemologías y saberes alternativos sobre el cuerpo y sobre lo viviente en contextos históricos de creciente normalización y control biopolítico.

¿Por qué el animal y no, por ejemplo, el monstruo? Porque el animal ha tenido una recurrencia más sistemática en la imaginación cultural: ha sido una matriz de alteridad, un mecanismo fundacional de clasificación y diferenciación jerárquica y política entre cuerpos, y al mismo tiempo una figura próxima y universal. El animal funcionó como el otro constitutivo e “inmediato” del humanismo moderno: toda distinción jerárquica entre clase, razas, géneros, sexualidad, etc.; todo antagonismo social o político; toda cesura biopolítica entre cuerpos, pasa, casi invariablemente, por el animal. Es a partir de esa sistematicidad de la alteridad animal que la cultura trabajó sentidos en torno a cuerpos y deseos no normativos: allí encuentra esas líneas de pasaje, de contagio, de metamorfosis y mutación, esas zonas de indiscernibilidad que suspenden el presupuesto de la especie como gramática de reconocimiento.

Se podría argumentar que esta ecuación entre “*queer*” y “animal” es una ecuación fechada –que responde a una tradición de exclusión y de deshumanización de cuerpos y deseos disidentes,

tradición que se estaría revirtiendo en las últimas décadas, cuando grupos excluidos por su orientación sexual o identidad de género habrían alcanzado un reconocimiento político, jurídico y social que los asigna a lugares sociales y que hace de las sexualidades no normativas una nueva energía que ahora se asimila, de maneras específicas, al campo social. La aprobación reciente en Argentina de las leyes de matrimonio igualitario y de identidad de género serían un indicador de esta transformación; los cuerpos GLTTBI ya no serían otros biopolíticos: finalmente, el orden legal habría hecho nuevos lugares para estos cuerpos al interior del orden social. Desde este punto de vista, esta intersección entre lo animal y la disidencia sexual en la cultura –la mujer araña, los tadeys, las ratas, etc.– es la reflexión cultural de una biopolítica que marcó estos cuerpos como abyectos, objeto de violencia y de abandono que la historia de la asimilación social de la homosexualidad y de las subjetividades trans estaría en vías de corregir, justamente cuando van dejando de marcar líneas de disidencia. La conexión sistemática entre ‘*queer*’ y ‘animal’ que, según vimos, marca toda una serie de la cultura moderna latinoamericana pertenecería, así, a la historia de la imaginación cultural y política más que a una historia de los cuerpos: a la historia de las operaciones de deshumanización que nutrieron las violencias contra todo cuerpo y sexualidad disidente. Los cuerpos GLTTBI ahora serían *personas humanas*; la fase de la otrorización cultural –de la cual el animal es, decíamos, un marcador clave– habría sido atravesada: los *raros* forman parte, finalmente, de la familia social y por lo tanto de la familia de la

especie –la familia, evidentemente, como marcador de inclusión social y biopolítico.

Sin embargo, también se puede leer estos textos de otro modo, y en relación a otra política. Se puede argumentar que estos animales *queer* de la cultura, más que condensar las marcas de la violencia social, y el no-lugar de estos cuerpos en la temporalidad colectiva y en sus narrativas de futuridad puede leerse en relación a una exploración biopolítica sobre la materialidad de los cuerpos y sobre sus saberes, sobre ese espacio entre persona y no-persona que se vuelve instancia de experimentación, y sobre los modos de corporización (Braidotti) y de agenciamiento entre cuerpos como instancias de producción de deseos y de afectos más allá (o más acá) de las retóricas de la identidad. Más que un marcador de operaciones de estigmatización y de exclusión, esa intersección entre animal y *queer* es una *hipótesis sobre el cuerpo*, sobre modos de corporización, sobre el entre-cuerpos como umbral donde emergen afectos y modos de sensibilidad alternativos. Trabaja allí donde el cuerpo se vuelve la clave de la subjetividad, donde la distinción entre sujeto y cuerpo se difumina, desafiando eso que Roberto Esposito ha denominado “dispositivo de la persona”, que funciona sobre la distribución normativa entre la persona, y el cuerpo en el que se implanta; estos animales *queer* de la cultura, en cambio, contestan las distinciones entre persona y no-persona, elaborando otros modos de hacer visibles y legibles los cuerpos.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Esposito, Roberto, *Terza persona. Politica della vita e filosofia dell'impersonale*, Torino, Einaudi, 2007.

En este sentido, el anudamiento entre “animal” y “*queer*” es una *producción de saber*.<sup>9</sup> un modo de producir saber sobre el cuerpo, sobre lo viviente, sobre el deseo y el afecto –y que como tales, responden menos a una política de la asimilación comunitaria y a una historia de las luchas por la inclusión social que a una política de lo viviente en el límite mismo de lo social. Me parece que, en fin, la imaginación estética alrededor del animal trabaja sobre otras reglas de visibilidad del cuerpo, y funciona como un saber sobre lo viviente y no sólo como figuraciones de la violencia normalizadora. La ficción en torno/desde el animal, las prácticas estéticas sobre la animalidad, entonces, como una herramienta para mapear saberes y políticas en torno a lo viviente como tal, y no sólo como reflexión sobre de la construcción y deconstrucción de las “identidades” discursivas y sociales, de la performatividad como constitución de subjetividades –en ese salto de escalas o en ese giro no hay relevo o superación del animal; el animal no es índice de un pasado de exclusión y de persecución, sino la instancia de otra temporalidad, de otra política y de otros sentidos potenciales de la sexualidad.

---

<sup>9</sup> Cuando digo “producción de saber” estoy pensando en las ideas de Elizabeth Grosz sobre el “concepto”, inspiradas en la formulación de Deleuze y Guattari: “We need concepts in order to think our way in a world of forces that we do not control. Concepts are not means of control but forms of address that carve out for us a space and time in which we may become what can respond to the indeterminate particularity of events (..) concepts are modes of enacting new forces. They are themselves the making of the new. (...) The concept is how living bodies , human bodies –that is, male and female bodies of all types—protract themselves into materiality and enable materiality to affect and transform life.” (Grosz 2011: 80-81).

### El animal, el espectro: la vida de una mujer araña

Volvamos a eso “raro” que “se ve” en los cuerpos de Puig. Si por un lado, aparentemente, la novela traza un espacio de deseo entre dos personajes que son dos identidades sociales y culturales reconocibles (el militante, la loca), por otro el texto despliega en los lenguajes de estos personajes –esos lenguajes que matrizan sus lugares de sujeto– recorridos de deseo que pasan por otra sintonía, por otro registro de afectos, sensaciones que escapan al universo de lo personal y de lo socializado –este es, como ha sido señalado, el poder incomparable de la escritura de Puig: el de traficar intensidades pre-individuales, opacas para el sujeto dentro del universo del cliché, donde el lugar común de la subjetividad alberga en una yuxtaposición asordinaada ese otro flujo asignificante, inconciente, apersonal.<sup>10</sup> Ese flujo resuena en esos cuerpos humanoanimales, que va desde la mujer-pantera hasta la mujer-araña –cuerpos que abren zonas o umbrales de indistinción entre especies, o que se salen de la especie. El texto de Puig quiere registrar modos de lo sensible para eso que en los cuerpos no se contiene en una forma reconocible y delimitable: líneas de intensidad, de afecto, de deseo, que pasan por ese ese umbral o ese pliegue del animal que constituye y atraviesa a los cuerpos humanos, sus imágenes, sus subjetividades y sus afectos. El animal es clave no porque tenga un protagonismo temático en la novela –obviamente no lo tiene–, sino más bien porque ilumina esa zona o

---

<sup>10</sup> En este sentido, Alberto Giordano anota que la literatura de Puig afirma una idea barthesiana de “la subjetividad del no-sujeto”; es decir, “de acuerdo con su insistencia en sustraerse a la efectucción de los códigos que la constituyen.” (Giordano 1996).

ese contorno no humano que recorre y define muchos de los materiales que pone en escena el texto y que ilumina la naturaleza del deseo y la hechura de los cuerpos.

El animal en *El beso...* es siempre una zona de hibridación y mezcla, no sólo con lo humano, sino fundamentalmente porque está siempre ya atravesado por la tecnología –por el cine. El animal en Puig no es un ejemplar de la “naturaleza”: es un *tecnoviviente*, un cuerpo siempre ya constituido por la relación con la tecnología: con el cine –su existencia misma es inseparable del aparato de captura y producción de imágenes. Son animales visuales, pura imagen sin cuerpo referencial: *un archivo de cuerpos virtuales*. Pensemos en la pantera del comienzo de *Cat People*: habita entre la narración de Molina, el film de Tourneur, y los dibujos que hace la protagonista (Irena es, se recordará, dibujante: hace una muestra con sus trabajos sobre las panteras). Es un cuerpo (como en general los cuerpos en *El beso...*) que atraviesa medios semióticos, soportes textuales diversos: no tiene ninguno fijo, no se estabiliza en ninguno; no se contiene en un medio ni en un género –y por lo tanto, en un “mundo” o universo de sentido, en un contexto u horizonte de referencia (lo que en el animal sería un hábitat supuestamente propio.) Es un cuerpo en interfaz, entre medios y entre lenguajes: pura desterritorialización y captura en el archivo. El texto de Puig trabaja sobre este archivo de imágenes –matrizadas, evidentemente, en el cine– que son ellas mismas archivos de cuerpos, trazos, huellas; es en ese traspaso entre medios –cine, dibujo, narración, voz, escritura– y en su definición

ambivalente –entre humano y animal– donde estos cuerpos mixtos del texto de Puig revelan su especificidad estética, porque revelan o abren un estatuto que les es propio: cuerpos sin original, sin referencia a un universo originario, sin “contexto”: *el animal es una ontología débil, sin realidad propia*.

Este cuerpo desterritorializado, vuelto archivo semiótico, entre lo orgánico y lo tecnológico, es un cuerpo que pierde contorno, forma, definición: el animal marca un umbral de *desfiguración*. Los animales de *El beso...* no pueden estabilizar una forma-cuerpo: son más un canal de intensidades –de fuerzas, de afecto y de deseo– que un organismo formado e individuado (en este punto, Perlongher invocaba la “aracneidad” de Molina para hablar del devenir-mujer contra “el destino 'natural' de los cuerpos físicos.”)<sup>11</sup> Repasemos la descripción del cuerpo de la mujer araña, al final de la novela:

una mujer muy rara, con vestido largo que brilla, “¿de Jamé plateado, que le ajusta la figura como una vaina?”, sí, “¿y la cara?”, tiene una máscara, también plateada, pero...pobrecita...no puede moverse, ahí en lo más espeso de la selva está atrapada, en una tela de araña, o no, la telaraña le crece del cuerpo de ella misma, de la cintura y las caderas le salen los hilos, es parte del cuerpo de ella, unos hilos peludos como sogas que me dan mucho asco, aunque tal vez

---

<sup>11</sup> Perlongher, Néstor. “Valentín y Molina: el sexo de la araña”, en *El beso de la mujer araña*, edición crítica de José Amícola y Jorge Panesi, Association Archives de la Litterature Latino-Americaines des Caraïbes et Africaine du XXe Siècle, Colección Archivos, 2002.

acariciándolos sean tan suaves como quien sabe qué, pero me da impresión tocarlos, “¿no habla?”, no, está llorando, o no, está sonriendo pero le resbala una lágrima por la máscara, “¿una lágrima que brilla como un diamante?”, sí... (Puig 1994: 195)

Otra mujer rara; pero si en el primer caso lo que pasaba entre la mujer y las pantera era más una sintonía, un alianza invisible, aquí el cuerpo mismo se deshace en esa lágrima-diamante y en esos “hilos peludos” que salen del cuerpo y que son la instancia de un afecto indiscernible, ambiguo (“como quien sabe qué...”) Esa parte animal del cuerpo de la mujer araña se combina con otros materiales y planos: el traje y la máscara brillantes, con la textura de la pantalla de cine, la lágrima-diamante que cae; luz, brillo, artificialidad y materia orgánica: el cuerpo de la mujer está hecho de capas o de *layers* que no se conjugan entre sí: va y viene entre lo orgánico y lo artificial, entre sentidos (tacto, luz) y entre afectos que no se pueden identificar, entre materialidades de distinta naturaleza que hacen y deshacen el cuerpo –la forma-cuerpo– y lo vuelven un repertorio móvil de texturas y de fragmentos de materias. Un cuerpo que no termina de armar una figura, o que no se cierra en una forma definida: esa conciencia del cuerpo como hechura de materialidades, sin una ontología fija o definida, es lo que el texto de Puig ilumina desde el animal.

En ello se juega algo clave: el animal abre un plano o una dimensión alternativa de lo corporal, donde el cuerpo es menos una realidad orgánica estable que un espacio de junturas, de

intersecciones, de mixturas –y es justamente en esos cruces, en esas junturas donde el texto de Puig persigue una nueva materia estética que es un nuevo umbral de lo político.

Eso que pasa entre el cuerpo orgánico, la tecnología del cine y la escritura, y que sólo se ilumina en su intersección; un punto o umbral que enlaza el cuerpo viviente con el dispositivo imaginal, con la imagen como tecnología a la vez ficcional y real de los cuerpos, y que ilumina lo viviente en tanto que eso que nunca termina de realizarse o de completarse a sí mismo, que está hecho de materias diversas, que no se conjugan en una “forma orgánica” sino que, al contrario, desorganizan la forma, deshacen la figura y trazan líneas de indeterminación: eso que es más y menos que “un cuerpo”, que emerge más bien entre los cuerpos, lo que pasa entre ellos, en el contorno o borde de sus materializaciones. Se podría llamar “viviente” a esa dimensión intermedia, sin realidad propia, eso informe que enlaza cuerpos y los arrastra hacia su exterior, y que es instancia de una “multiplicidad”, como señala Daniel Link: <sup>12</sup> ese viviente es el terreno sobre el que trabaja el texto de Puig, de donde extrae la potencia de sus ficciones y la eficacia de sus saberes.

La “mujer araña” del final hace nítida esta interrogación: ese

---

<sup>12</sup> “Puig deja pasar a través de su escritura la multiplicidad de lo viviente, y mucho más: la sostiene en una peculiar ética literaria, según la cual la asunción de una forma de vida no es solamente el saber de tal inclinación, sino el pensamiento de ésta, lo que convierte la forma de vida en fuerza, en efectividad sensible. En cada situación se presenta una línea distinta de todas las demás, de incremento de potencia. El pensamiento es la aptitud de distinguir y seguir esta línea. El hecho de que una forma de vida no pueda ser asumida sino siguiendo el incremento de la potencia lleva consigo esta consecuencia: todo pensamiento es estratégico. El pensamiento de Puig es estratégico.” (Link 2010).

cuerpo a la vez humanoanimal, tecno-ficcional o virtual, que habita en un plano puramente imaginal del sueño pero con un estatuto de realidad sensorial pleno, un compuesto de sensibilidad incorporal que pasa por lo orgánico y lo afectivo, lo biológico y lo tecnológico; ese cruce y esa corporalidad es lo que se inventa en *El beso...*: la que enlaza el suelo de lo animal, lo orgánico y lo biológico con la dimensión de la tecnología, descubriendo en esa juntura lo que va entre la actualidad de los cuerpos y lo virtual de sus potencias: entre la realidad de un organismo y de una identidad y las fuerzas y potencialidades que los atraviesan; ese espaciamento, ese pliegue, ese límite de lo visible (que es también un registro de la sensibilidad) es lo que aquí encuentra un lenguaje y un orden formal. Del mismo modo, la mujer-pantera del film de Tourneur narrado por Molina es siempre una presencia desplazada, perceptible sólo en sus huellas: es siempre sombra, rugidos, pisadas, pero nunca un cuerpo presente: es una existencia entre presencia y ausencia, en la línea del espectro; allí se traza la línea del animal que es siempre un punto de fuga, una instancia de desplazamiento, un fuera-de-marco. Hacia el final del relato del film, cuando Irena, la mujer-pantera, vuelve al zoológico, “caminando como una sonámbula”, libera a la pantera que “se escapa de la jaula de un salto, por un momentito parece suspendida en el aire...” Suspendida entre espacios, y entre estados de cuerpos: ésa es la luz que aquí se hace visible en torno al animal, y que define el horizonte de visibilidad de los cuerpos en general.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Graciela Goldchluk y Julia Romero (1997) subrayan el rol textual de *Cat People* en

Entre lo biológico y lo tecnológico, lo virtual –es la zona en que transcurre la ficción en Puig, ficción que es inseparable de una política y una ética de los cuerpos y de lo viviente. Allí no hay nada “humano”: es una zona de enrarecimiento tan radical que se permite trabajar sobre lo más familiar –el cuerpo y sus rutinas diarias, la lengua oral, los afectos, la vida de las familias, las fantasías personales–para encontrar el grado de luz y de proximidad por el cual esos materiales se revelan impropios, irreducibles a los significados predefinidos, compartibles, cristalizados en la lengua –inhumanos, se diría: hechos de la materia extraña e ineludible de un *bios* que ha dejado de reflejar el rostro de lo humano.

Puesto que estamos en el inicio de un genocidio: evidentemente, al mismo tiempo que el sueño de Valentín compone la imagen de la mujer araña, su cuerpo ha quedado reducido a un cuerpo sin forma, pero esta vez por la tortura: “los golpes que le han dado son de no creer. Y la quemadura en la ingle...” Allí tampoco hay nada “humano”: están los “animales”, las “bestias”, que son ahora los torturadores –pero el cuerpo de Valentín también se vuelve menos que humano por dispositivo de la tortura, que es también otra tecnología de cuerpos. Bajo el signo invertido, el de la sujeción y el de la tanatopolítica, reaparece el cuerpo deshumanizado, informe, como despojo. Entre la mujer-araña y el cuerpo torturado de Valentín, el texto de Puig traza el

---

*El beso...*: “pone en escena toda la novela en miniatura”, trabajando el anudamiento de diferencias (raciales, nacionales, míticas) que se proyectan sobre Molina, y a la vez trayendo la dimensión del cuerpo en referencia al animal, especialmente alrededor del hambre y el instinto.

arco, el doble signo, de los cuerpos que ya no son inteligibles bajo el signo de lo humano, donde lo humano ya no puede servir como instancia de reconocimiento ni de conocimiento; *lo que le pasa a los cuerpos es otra cosa*. En ese arco de lo inhumano, el texto hace convivir el cuerpo torturado y muriente de Valentín con el cuerpo soñado de la mujer araña: esa ambivalencia remite al contorno de una dimensión entre la vida y la muerte, el muerto-vivo, o el umbral en el que los cuerpos y las figuras ya no coinciden nítidamente con la vida o con la muerte: donde la frontera entre vida y muerte se tornan indeterminadas, *y por eso mismo, políticas*.<sup>14</sup> El cuerpo de Valentín, bajo la luz del horror, se suma a esos otros cuerpos que atraviesan *El beso...*, los animales, los zombies, los sonámbulos, los cuerpos atravesados por dispositivos que los arrastran más allá de sí mismos y despejan, o hacen visible, esa zona entre la vida y la muerte, ese viviente sin forma nítida que es la dimensión en la que el texto de Puig sitúa los desafíos de la estética y la política futura. El animal virtual, el zombie, el espectro o la imagen-espectro: de esas figuras y esos materiales están hechos los cuerpos, parece decir *El beso...* Allí se juega la escritura de lo viviente conjugando un doble signo, el de la vulnerabilidad y el de la potencia. Ese borde o contorno es donde trabaja esta escritura,

---

<sup>14</sup>Hablando del fantasma, Daniel Link dice que “El fantasma es el no-sujeto (y, por eso mismo, político), lo que queda como resto de la clase (o lo que estaba antes de la clase.) La clase es el dispositivo de interpelación, el fantasma su resto (tenue facticidad, materialidad intratable más allá de la pertenencia.) Como animales predatorios: la clase persigue, el animal espera.” Y luego añade: [los fantasmas] son la pura potencia del ser (o del no-ser), nunca un límite, siempre un umbral.” (Link 2009: 12-13). Ese umbral es un lugar de intersección entre el animal y el fantasma, como modos de la potencia irreductibles a las formas de lo humano.

porque esa es la arena de lo político.

*El beso...* ilumina un universo en el que los cuerpos están arrojados a ensamblajes de deseo y de violencia donde se descubren su fragilidad y a la vez su irreductible potencia. Esa es la lección del animal en *El beso...* El universo de sexualidad y afecto que el texto de Puig revela para la imaginación estética y política –y que será clave para la cultura del presente– es indisoluble de ese umbral animal por el que hace pasar a los cuerpos, que arrastra los sujetos más allá de sí mismos y los expone a la inminencia o la posibilidad de una comunidad en la que todo presupuesto de humanidad compartida, todo presupuesto ya dado de humanidad, queda puesto en cuestión. Eso común sin nombre, eso común que es a la vez vacío y potencia, pasa por ese animal que es corporalidad abierta, virtual.

Los animales de Puig están siempre encerrados: son cuerpos en confinamiento. Las panteras en el zoológico, la mujer araña en su isla y en su telaraña: están –como todos los cuerpos del texto– capturados en dispositivos de control y de fijación territorial. Aquí están inmovilizados (pierden el movimiento, quizá el rasgo fundamental del animal, si le creemos a la etimología: animal forma parte del campo semántico de lo animado y la animación); son, en este sentido, *cuerpos sin mundo*: cuerpos a los que no se les puede asignar un universo de pertenencia, que no refieren un origen o un mundo originario: no reponen en universo natural o mítico del que provienen; ha sido sacados “de contexto” (y su supuesto contexto originario –“habitat”– ha sido eliminado) y han

sido arrojados al archivo de las imágenes flotantes.<sup>15</sup> Son, por eso mismo, cuerpos *espectrales*, puramente cinematográficos, pura imagen sin referente “real”, que están entre la vida y la muerte, que existen en el tiempo espectral del cine. Dan cuenta de la desaparición del animal “natural”: no hay animal salvaje, no hay una naturaleza originaria de donde provengan estas criaturas: existen solamente en el archivo de imágenes y sin mundo “propio.” El confinamiento en el que existen es el índice de su no-lugar, y al mismo tiempo, la forma de una temporalidad alternativa, que es el tiempo del cine: “Cinema –escribe Akira Lippit– is like an animal: the *likeness* a form of encryption. From animal to animation, figure to force, poor ontology to pure energy, cinema may be the technological metaphor that configures mimetically, magnetically, the other world of the animal.” (Lippit 2008)<sup>16</sup>

El cine, dice Lippit, captura ese rastro espectral que deja el animal en el momento en que lo salvaje empieza a quedar cada vez más capturado y acorralado por el proceso de industrialización global que desde finales del XIX; la exterioridad del animal que por siglos había dado forma a modos de relación entre humanos y

---

<sup>15</sup> Claudia Kozak ha trabajado la noción de “umbral” y de “entremedio” entre público y privado en Puig, iluminando otra topografía de su escritura en la que se lee un horizonte de politización: “un espacio 'otro' –dice Kozak– no localizable pero transformador, fundado en las relaciones entre cuerpos y lenguajes.” (Kozak 2011: 147).

<sup>16</sup> [El cine es como un animal: la semejanza, una forma de cifrado. Del animal a la animación, de la figura a la fuerza, de la ontología débil a la pura energía, el cine es, quizá, la metáfora tecnológica que configura mimética, magnéticamente el otro lado del animal.] Mi traducción.

animales empieza a cerrarse. Ese animal salvaje desaparece al mismo tiempo que el cine emerge como tecnología: los trabajos de Mulbridge, dice Lippit, y su teoría del movimiento articulan la desaparición del animal volviéndolo imagen-movimiento a partir de la tecnología del registro visual. El animal desaparece, pero deja el rastro, la huella de su fuga en el cine: por eso el cine coincide con la espectralidad animal, con los cuerpos animales cuyos contextos de referencia “originarios” están en vías de desaparición. El espectro, la imagen como archivo de un cuerpo que no está ni presente ni ausente, cuyo origen ya no puede ser pensado como pleno: esa huella animal, eso que va entre el cuerpo y el espectro, es una vida *impropia*, una vida de los cuerpos más allá, por fuera de los cuerpos, un viviente inasignable para el que no hay forma disponible. Vida sin forma definida, vuelta potencia, virtualidad. El animal, el espectro, el zombi: una vida (*bios*, *zoé?*) que no se puede contener en organismos normados, figurables, legibles; una vida en los límites de lo humano –o que, en todo caso, no se deja distribuir entre humano/animal. En ese enlace anómalo *El beso...* sitúa la potencia de su despliegue formal: donde la escritura interroga eso viviente –lo Impensado, lo que no se puede “concebir”– que traza las huellas persistentes y los puntos de impacto de los cuerpos en un universo ya definitiva, irreparablemente constituido como biopolítico.

## II. La escala molecular: Noll

### El cuerpo acéfalo

La intersección entre animal y queer, entonces, como una luz, un modo de visibilidad sobre una sexualidad que, en lugar de reponer y de reforzar el reconocimiento del cuerpo como humano, como soporte y reflejo de identidades compartidas, saca a los sujetos de sus lugares predefinidos y los expone a un campo de intensidades, de fuerzas impropias: expone la disimetría entre el yo y su cuerpo. Allí aparece como reflexión sobre una sexualidad que ya no puede contenerse bajo el signo de lo humano; que en lugar de humanizar sus diferencias, arrastra a lo humano hacia sus propios límites: allí encuentra el animal no como un retorno a un origen o a una fase primigenia, sino, al contrario, como principio de dislocación y como apertura de temporalidades alternativas – como suspensión de un “orden de individuaciones” vigente.

Esta reinscripción del animal en la imaginación estética bajo el signo de una sexualidad en los límites de lo humano encuentra en la escritura de João Gilberto Noll un punto de despliegue radical y singular. La escritura de Noll comparte con *El beso...* el gesto a la vez histórico y político de verificar la derrota del proyecto revolucionario de los '70s (y por lo tanto, de las ideas de cultura que se le asociaron) y de repensar las nuevas condiciones para una relación entre literatura y política. Su primera novela, *A fúria do corpo* (1981), es efectivamente una interrogación sobre la sexualidad –una sexualidad polimorfa, orgiástica, en deriva– como una política y una ética alternativas. Al mismo tiempo, *O cego a dançarina* (1980), el primer libro de Noll, se abre con un relato, ya

clásico –“Alguna coisa urgentemente”– que narra, justamente, la derrota del proyecto revolucionario y la incertidumbre de una nueva generación que va a apuntar, como lo hicieron los protagonistas del *desbunde*, hacia nuevas éticas y políticas del cuerpo y de la sexualidad.<sup>17</sup> Si en Puig esta inflexión histórica se declina hacia la interrogación del cliché como línea de rareza, en Noll la dirección es, más decididamente, al menos en estos primeros textos, por una sexualidad proliferante que interrumpe y suspende los lugares de sujeto y que abre nuevas posibilidades de relación. No se trata solamente de la celebración de una deriva sexual desterritorializante que abriría nuevas posiciones tenues, “nómades”, de subjetividades móviles, sino más bien de una interrogación insistente sobre el cuerpo, sobre su forma, su legibilidad, su saber: el cuerpo sexualizado en Noll será el terreno atravesado y arrastrado por un deseo no-figurativo –o mejor: no figurable– que no se puede estabilizar en el contorno definido de una figura corporal y de una ontología firme. Aquí la sexualidad – en tanto apuesta que pasa por “corporeidades” no normativas– es una interrogación, o un experimento sobre la inteligibilidad del cuerpo que ensaya modos de hacer visibles cuerpos que no se pueden contener en una forma. No se trata, pues, acerca del lugar o no-lugar del “homosexual” o de los sujetos GLTTBI en el espacio social, sino de los desafíos que vienen de una sexualidad que no tiene identidad propia y que transcurre en las zonas limítrofes de

---

<sup>17</sup> Ver Garramuño, Florencia, *La experiencia opaca*, Buenos Aires, FCE, 2009; Palmeiro, Cecilia, *Desbunde y felicidad. De la cartonera a Perlongher*, Buenos Aires, Título, 2011.

los lugares de sujeto y los usos del cuerpo. La sexualidad aquí es línea de desfiguración, y no fuente de identidad y de forma; su rareza no es transgresión ni provocación, sino en la medida en que permite pensar lo que les pasa a los cuerpos cuando ya no pueden encontrar ni permanecer en una forma –identidad, sujeto, género, especie– *propia*.

*Lo primero que se pierde es la cabeza*: los personajes de Noll son, de los modos más diversos, *figuras acéfalas*. Son, casi por regla general, amnésicos: como el protagonista de *Lord*, la novela de 2004, muchos de sus personajes son “candidatos al Alzheimer”; despiertan a la narración en situaciones que no pueden siquiera identificar, como si la pérdida de la memoria, pero también de la identidad, del nombre, de la pertenencia (a una nación, una familia, una memoria compartida, etc.) Personajes huérfanos, desamparados, abandonados, sonámbulos que se descubren en situaciones que no pueden terminar de descifrar. La radicalidad de la escritura de Noll proviene, justamente, de esa naturaleza “postsubjetiva”: no narra el descentramiento, la deconstrucción, la dislocación de la subjetividad; la da por presupuesta.<sup>18</sup> Una literatura, escribe Noll, “imposível”, “sem rudimentos humanos, azeitada apenas com estes fatores de aparência inverídica como se configurassem uma biología immemorial.” (Noll 1995: 766). Sin rudimentos humanos, biología inmemorial: en el origen no “hay” sujeto; hay cuerpos y hay lenguaje, pero no hay eso que los articula

---

<sup>18</sup> Ver al respecto Vidal, Paloma, “La posibilidad de lo imposible”, *Revista Iberoamericana*, 227, Junio 2009, y Ladagga, Reinaldo, *Espectáculos de realidad*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2007.

en torno a la enunciación de un yo, una enunciación reconocible como sujeto y como identidad. Los textos de Noll ponen en escena una corporalidad siempre abierta, en proceso: una materialidad orgánica nunca del todo formada, sino atravesada por líneas de disolución y de desagregación, por intensidades irreconocibles, cuerpos de contornos difusos, permeables, y arrastrados por procesos que la conciencia (y la narración) no pueden controlar, ni interpretar, sino seguir, mapear, interrogar en su singularidad. “Escribo”, dice Noll, “eso que el organismo está en condiciones de darme” (Coelho 2008)<sup>19</sup> como si escritura y organismo trazaran un pacto opaco que hablara a través de una voz que no puede controlar ni dominar ese proceso sino en todo caso plegarse a él – ese pliegue, esa adhesión de la voz a los procesos corporales es lo que aquí emerge como escritura. El lenguaje del sujeto, el lenguaje del yo, aquí está tensionado desde (y hacia) un vértice opaco, una línea de sombra que se hunde en el espesor del cuerpo y desde donde se escribe y se narra. Más que “cuerpo”, en Noll hay “estados de cuerpo”: el relato es la historia contingente de esos eventos orgánicos.

“*Eu diria ser um plano acéfalo...*” dice el narrador de *Acenos e afagos* (2008); el final de *Lord* (2004) de alguna manera anticipa este diagnóstico: el narrador, un escritor brasileiro invitado a Londres que nunca discierne el motivo ni la función de tal invitación, termina en Liverpool, donde conoce a George, con

---

<sup>19</sup> Entrevista de Oliverio Coelho a Noll, publicada en revista Ñ el 29 de noviembre de 2008. Disponible online: [http://edant.revistaen.clarin.com/notas/2008/11/29/\\_-01811489.htm](http://edant.revistaen.clarin.com/notas/2008/11/29/_-01811489.htm)

quien se va a la cama. Después del encuentro, el compañero sexual está supuestamente en la ducha, pero desaparece: por toda seña, el narrador sólo tiene restos de semen en la mano, que perfectamente podría ser el propio. Quiere mirarse al espejo; cuando limpia la humedad del vidrio, los restos de semen opacan su rostro: el suyo es, finalmente, un cuerpo sin rostro. El narrador dice querer “traducirse con el cuerpo del otro” pero esa traducción elude toda identificación; más bien remite a una borradura del sí-mismo y a un salto hacia esa materialidad corporal, en el límite de lo orgánico, que es más bien un umbral de intersección, un entre-cuerpos.<sup>20</sup> Esa es la dimensión en la que transcurre esta escritura: un trazo de encuentro entre cuerpos, de eventos que tienen lugar en la inmanencia de los cuerpos: allí encuentra su línea de saber.

Lo acéfalo, en este sentido, no significa solamente un trabajo sobre lo sensorial, lo orgánico, lo afectivo; significa más bien hacer del cuerpo la instancia de una multiplicidad sin cierre: sin un centro o eje que estructure un principio formal. La acefalía no es un “puro cuerpo”: es más bien un puro borde, la invención de espaciamentos entre cuerpos heterogéneos.<sup>21</sup> Los personajes de Noll, en este sentido, son la ocasión o el protocolo, no sólo para una crisis de la identidad subjetiva, sino para un trabajo estético sobre los bordes, los contornos, las zonas de vecindad entre cuerpos —una especie de microscopía de lo viviente entre los cuerpos, en esa

---

<sup>20</sup> Ver Aguilar, Gonzalo, “La experiencia del despojo”, *Cronopios*, año 8, <http://www.cronopios.com.br>

<sup>21</sup> Para la noción de acefalía, ver Raúl Antelo (2008: 13): “la experiencia de lo moderno es una experiencia con lo acéfalo, no sólo con lo que suspende el dominio de la racionalidad sino también lo que nos muestra la textura de un cuerpo”.

zona imperceptible o casi imperceptible, donde un cuerpo tiene lugar ante otro, la línea que separa y conecta dos cuerpos. Ese es el saber que produce esta escritura: el saber del entre-cuerpos, el saber de lo que pasa entre cuerpos, en la apuesta o el experimento por el cual un cierto orden de individuaciones –de modos de nombrar, distribuir, funcionalizar cuerpos– se suspende: acéfalo es un orden de cuerpos donde el individuo (el yo, el sujeto) no termina de formarse porque toda individuación está atravesada por una multiplicidad de cruces, de intersecciones, de puntos y umbrales de enlace entre cuerpos. Amnesia, exilio, orfandad, deserción no son retratos de una subjetividad asediada; son protocolos narrativos por los cuales la escritura se despoja de las figuras de individuo y sujeto para entrar de lleno en este mundo de cuerpos y de multiplicidades corporales.

Esa materia es una *hipótesis sobre el cuerpo*: hace de los cuerpos instancias de fuga, de pasaje, una extensión que se vuelve intensidad. Las materias vivientes en Noll están hechas de organismos y fisiologías inestables, de contornos ambiguos: “Eu parecia de fato me encontrar na passagem do estado bruto da vida para uma espécie de existencia mais difusa e elementar” dice el narrador de *A ceu aberto* (1996: 142), enunciando un impulso que parece atravesar la mayoría de los cuerpos en los textos de Noll. Son cuerpos que parecen moverse hacia una suerte de desmaterialización, o mejor dicho, hacia un cambio de estado de materia: les aparecen sustancias incógnitas, se vuelven luminosos, se derraman en secreciones y humores, como si el cuerpo estuviera

orientado hacia puntos de tensión en los que lo orgánico o lo físico se transmuta, se licúa en algo más difuso, informe e irreconocible, que se inscribe como excedente, una reserva potencial y enigmática: ésa es su realidad. Una transmutación hacia un “extrato de mais vida” (Noll 2004: 110) que atraviesa los cuerpos y los arrastra hacia lo indeterminado, hacia eso casi imperceptible pero real, las “entrañas del cero” (“Lição de higiene”, en *A maquina de ser*)<sup>22</sup> desde donde se relanza el relato: como si la escritura fuese el registro de ese vértice ciego, de ese umbral o contorno de fuerzas que impelen los cuerpos, una pulsión que los empuja y los vuelve instancia del relato. Se trata menos de un devenir-otro que de experiencias y de acciones que ponen en crisis la formas mismas de los cuerpos y que dan testimonio de una potencia o fuerza de indeterminación –más cercana a la noción deleuziana de “virtual”, que concibe la vida no como un conjunto de funciones biológicas predeterminadas sino como una pura memoria, una memoria absoluta, que se alberga en los cuerpos como potencialidad nunca del todo actualizada o realizada, como pura potencia más allá de toda actualización. Los cuerpos en Noll, y las voces y modo de la conciencia que, precaria, débilmente se implantan en esos cuerpos (como si fuesen parásitos, o moléculas parlantes alojadas en organismos ignotos), son mecanismos formales que activan con esa vida en tanto virtual. Los amnésicos de Noll pierden la memoria del yo para asomarse a la memoria inhumana de los cuerpos: saltan a otra memoria donde emerge ese

---

<sup>22</sup> Noll, João Gilberto, *A maquina de ser*, Sao Paulo, Nova Fronteira, 2006.

umbral de lo viviente, esa vida sin forma en el límite de lo propio y de lo apropiable, pero que se alberga en el núcleo del sujeto: una subjetividad tensionada, éxtima, que se recorta sobre ese contorno de lo viviente.

### El íntimo animal

*Acenos e afagos*, de 2008, despliega con precisión estas epistemologías alternativas de lo viviente alrededor del animal y del devenir-animal. Un narrador, ya adulto (casado y padre de familia), retoma una pasión hacia su amigo de infancia con el que mantenía juegos sexuales; luego de diversos episodios (las novelas de Noll son novelas de “acciones” imparables, puro movimiento narrativo) terminan viviendo juntos, en una zona alejada, en la selva. Allí, el narrador comprende que en esa nueva vida su rol es el de “mujer”, y empieza a sufrir una mutación corporal: el cuerpo se vuelve pues una caja de resonancia de los eventos exteriores, a los que materializa, literalmente corporiza. Pero esa mutación, esa transformación corporal, en lugar de un cambio de género, en lugar de una transformación de “hombre” a “mujer”, se vuelve una salida hacia una corporalidad en los límites de lo humano, entre lo humano y lo animal, hacia una dimensión donde no hay “especie” reconocible: el cuerpo se torna una línea de salida de la especie. Veamos cómo describe el narrador este nuevo cuerpo: “Tratava-se de um pequeníssimo animal incrustado sob o pentelho, quasa na base de meu pau. Tinha a saliva morna e densa. O meu novo sexo parecia ser un viveiro de esdrúxulas infracriaturas (...)” (Noll 2008:

189).

Lo compara con un “berçario” [una maternidad] o un cementerio. El narrador empieza a disfrutar del espectáculo de esos “microorganismos em sua faina por mais um dia de vida: uma verdadeira batalha contra as forças invisíveis da extinção.” Ese “bichinho”, esa “microvida” es una criatura gozosa, pero independiente del narrador: “nao havia --dice-- sincronismo erótico entre o hospedeiro e o hospede.” Luego lo define como un “povo acampado no meu púbis.” Y concluye: “Não poderia mais viver sem que essa biologia mínima continuasse a enaltecer ainda mais a promessa da fusão.” (Noll 2008: 190).

Me gustaría conjugar dos cuestiones en torno a esta cita. Por un lado, un gesto clave: una puesta en escena, un modo de visibilidad del cuerpo viviente en la que cualquier presupuesto de unidad, aislamiento o cierre sobre sí-mismo, cualquier noción del cuerpo como entidad centrada sobre sí, como unidad orgánica, es desplazada por una visibilidad del cuerpo como multiplicidad, como sociedad, como agenciamiento entre presencias heterogéneas. No hay un cuerpo individual, apropiable, privatizable: el cuerpo es un “acampamiento”, un “pueblo”, un ensamblaje de criaturas; es siempre ya un punto de encuentro, de alianza, de enlace (o de choque, de guerra) entre fuerzas vivientes. El animal “en mí”, el animal que habita en un umbral entre lo propio y lo impropio, y que interrumpe toda noción de unidad corporal: ese animal ilumina el cuerpo como sociedad, el “propio” cuerpo como comunidad de heterogéneos.

Segundo gesto: el desplazamiento de la norma de género interrumpe la legibilidad de la especie: salirse del género es salirse de la especie. Aquí, desde luego, uno podría leer una inscripción del monstruo: el cuerpo que no entra en el binarismo genérico es el cuerpo monstruoso, el cuerpo excepcional que desafía el orden de la naturaleza y el orden social. Sin embargo, quisiera subrayar otra cosa: lo que sucede es un *cambio de escala* en la percepción de lo corporal. En lugar del cuerpo y de su legibilidad a partir del binarismo genérico como norma de la especie aparece en cambio una microscopía múltiple de lo viviente, una percepción del cuerpo sexual que materializa, literalmente, esos “mil sexos” que pedían Deleuze y Guattari –en todo caso, donde la crisis del género es un salto de escala hacia una molecularidad de lo viviente en la que todo binarismo se revela como multiplicidad, donde no hay modo de sostener el binarismo, y lo que aparece es una micrología de lo múltiple.

Esa visibilidad molecular o micrológica del cuerpo dice entonces que no hay esencia de la especie, y que el cuerpo no es la manifestación o despliegue de un núcleo o programa de la especie, sino que al contrario, el cuerpo es efecto de alianzas, cruces múltiples, que no hay vida del cuerpo sino vida entre cuerpos –que es esa multiplicidad abierta, ese proceso y esa microscopía poderosa –esa “biología mínima”, dice Noll– lo que la escritura expresa y vuelve lenguaje y narración. Ahí no hay vida propia, vida individual, no hay cuerpo apropiado, subjetivado, privatizado por un “yo” o por un individuo; hay agenciamientos, ensamblajes,

formas-de-vida en las que no se puede aislar, distinguir, separar una “vida propia” que sería el núcleo de la especie y el fundamento ontológico del individuo.

Una materialidad orgánica en el límite de lo propio y de lo impropio: un “viviente” que no coincide con cuerpo sino que tiene lugar entre cuerpos, y que por lo tanto no se deja reducir a una dimensión apropiable, demarcable como propiedad del individuo. Ese cuerpo no es nunca del orden de lo propio –y por lo tanto, de lo privatizable, de lo que un individuo declara su propiedad primera, y que funcione como el fundamento ontológico de un sujeto –esto es, la “persona.” En ello se juega, al contrario, una relación con lo común, con lo que no es apropiable, lo que es impropio, que me parece clave. Ilumina una dirección hacia una ontología de lo viviente como multiplicidad, como forma de vida relacional, eventual, que se constituye en campos de relación y no en unidades autocentradas y demarcables: el cuerpo como tejido de relaciones más que entidad vuelta sobre sí misma; el cuerpo, en fin, como crítica –y no soporte– de la individualidad. Una política de lo viviente que resiste y desborda los mecanismos por los cuales el cuerpo se hace legible bajo el signo de su capitalización, su privatización y su conyugalización –allí donde el individuo propietario, con un cuerpo propio y una sexualidad identificada, se constituye en la norma de lo humano, en la regla de inteligibilidad que inscribe una vida como “humana.” El animal *queer* es aquí una versión de ese saber y de esa pedagogía.

### III. La vida rara

¿Qué se lee en estas versiones heterogéneas de la rareza sexual? Un gesto sistemático atraviesa los textos: allí donde se suspende, siquiera parcialmente, la heteronorma no emergen las “otras sexualidades” que estaban sofocadas; lo que emerge es algo más radical: una crítica del cuerpo como principio de individuación, como sede positiva, ontológica, de un sujeto (y de un “sujeto humano”) para poner en su lugar otras epistemologías, otro pensamiento sobre el cuerpo que son, evidentemente, otros modos de hacerlo visible allí donde 1) el cuerpo no se reduce nunca a una unidad, sino que se expresa en una multiplicidad: el cuerpo como sociedad de fuerzas, irreductible a un principio autocentrado, y 2) donde la positividad orgánica de los cuerpos está siempre atravesada por un *bios* que lo vuelve indeterminado, virtual, donde no hay un suelo de naturaleza, biología, que defina la composición originaria de un cuerpo: el cuerpo es aquí es un tejido de relaciones, cuya línea de afirmación pasa siempre por su afuera, por su contorno exterior, por ese *entre-cuerpos* desde el cual cobra existencia e intensidad. Esto es lo que se ilumina allí donde, desde el deseo, se suspende la norma que superpone heterosexismo y vida humana: el cuerpo como sociedad –irreductible a la forma-individuo–, y el cuerpo como indeterminación, es decir, como umbral de experimentación a partir de relaciones no predefinidas con otros cuerpos. No se trata de dar cuenta de la emergencia de otros sujetos con “su” sexualidad; se trata de que la sexualidad, en tanto reflexión sobre la vida del cuerpo, disloque las formas de

individuación que se le proyectan y explore otros modos de pensar y de realizar eso que llamamos “cuerpo” y “vida” o “viviente.” La politización de la sexualidad, la constitución de lo sexual como hecho político, no puede ser sino esta experimentación que no es nunca reductible a una subjetividad y “su” cuerpo sino, al contrario y necesariamente, invención de espacios de relación, de nuevos modos de constituir espaciamentos entre cuerpos, y con ello, de otras éticas y otras políticas de lo común.

Estas experimentaciones políticas con y desde la sexualidad son inseparables de un proceso más amplio que pasa por los modos en que las lógicas de lo biopolítico desbarataron, especialmente a lo largo del siglo XX, toda noción estable de especie humana como naturaleza estable, fija: la politización de la sexualidad tiene lugar desde ese suelo movedizo, ese límite móvil de una vida que ha perdido toda referencia respecto de su naturaleza, y que –desde la incitación a la que la han sometido sucesivas y múltiples saberes y tecnologías, dispositivos sociales, prácticas disciplinarias– desborda todo horizonte nítido desde el que expresaría su propio ser, su núcleo originario, su imagen última. Ese fondo de la vida se revela pura inestabilidad; se vuelve, por lo tanto, instancia de contestación, de disputa, de experimentación y de politización. Es contra ese fondo que hay que leer las corporalidades abiertas, puro pasaje entre la positividad orgánica y las intensidades virtuales que la atraviesan, que aquí se conjugan bajo el signo de lo animal y de lo queer: la noción insistente de que los cuerpos, en el contexto biopolítico, han sido abiertos a una potencia y a una

indeterminación para la cual hay que elaborar lenguajes, éticas y políticas. Si los saberes normativos por el lado de la ciencia y de las religiones (y más recientemente, su híbrido tedioso: la bioética) han apostado a monopolizar y a, efectivamente, normalizar ese terreno sobre todo a partir de los vocabularios de “defensa de la vida” y de la “persona humana”, estos materiales de la cultura contestan con otras modulaciones de saber y otros ejercicios éticos y políticos que devuelven la vida a su rareza inherente, a la variación –el “error” decía Foucault– que la define y que la constituye siempre en el exterior de sí misma, en el tejido –es inevitable no pensar en la mujer araña– que trama sobre su propio vacío.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Elizabeth Grosz lee esta variación inherente de la vida en Darwin, en su hipótesis sobre la “selección sexual”: “The function of sexual selection is to maximize difference or variation, and it succeeds in doing this by maximizing sexual interests as much as bodily types or forms.” [La función de la selección sexual es maximizar la diferencia o la variación, y lo consigue maximizando tanto el interés sexual como las formas y tipos corporales.] Contra la lectura extendida que asocia la noción de selección sexual en el mundo natural con la competencia de los más aptos, Grosz recupera en Darwin la lógica proliferante, diferencial, que atraviesa la selección sexual, donde lo que cuenta no es la norma del más apto sino la variación y la diferencia: “Sexual selection is not the ability to choose the best genes for the following generation, but is rather the activity of spontaneous beings who operate according to their (sometimes) irrational desires and tastes to make bodily connections and encounters, sometimes but not always leading to orgasm and copulation, and even less frequently to reproduction.” [La selección sexual no consiste en la capacidad de elegir los mejores genes para la próxima generación, sino más bien la actividad de seres espontáneos que operan de acuerdo a sus (a veces) irracionales deseos y gustos para trazar conexiones y encuentros corporales, que a veces pero no siempre llevan a la copulación y al orgasmo, y aún menos frecuentemente a la reproducción.] (Grosz 2011: 130-131. Mi traducción.)

## Bibliografía

Aguilar, Gonzalo (2006). "La experiencia del despojo". *Cronopios*, año 8, <http://www.cronopios.com.br>

Antelo, Raúl (2008). *Crítica acéfala*. Buenos Aires. Editorial Grumo.

Balderston, Daniel y Maristany, José (2005). "The lesbian and gay novel in Latin America." en Kristal, Efraín (Ed.): *The Cambridge Companion to the Latin American Novel*. Cambridge. Cambridge University Press.

Braidotti, Rosi (2011). *Nomadic Subjects*. New York. Columbia University Press.

Braidotti, Rosi (2012). *Nomadic Theory*. New York. Columbia University Press.

Cabral, Mauro (2009). "Diferencias ambiguas", Suplemento *SOY, Página/12*, Buenos Aires, 20 de Noviembre de 2009. Disponible online: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-1080-2009-11-20.html>

Coelho, Oliverio (2008). "João Gilberto Noll: "Escapo de la prosa neutra"". *Revista Ñ, Clarín*, Buenos Aires, 29 de Noviembre de 2008.

Disponible online:

[http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2008/11/29/\\_01811489.htm](http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2008/11/29/_01811489.htm)

Esposito, Roberto (2007). *Terza persona. Politica della vita e filosofia del Tol'impersonale*. Torino. Einaudi. Giordano, Alberto (1996). "Manuel Puig, micropolíticas literarias y conflictos culturales". *Boletín/5 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* (octubre de 1996).

Garramuño, Florencia (2009). *La experiencia opaca*. Buenos Aires. FCE.

Goldchluk, Graciela y Romero, Julia (1997). “El contorno del fantasma. La huella de la historia en *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig”, *Orbis Tertius* vol. II, núm. 4.

Grosz, Elizabeth (2011). *Becoming Undone. Darwinian Reflections on Life, Politics and Art*, Durham, Duke University Press.

Kozak, Claudia (2011). “Manuel Puig, la política, el umbral”, *Ciencia, Docencia, Tecnología* vol., XXII, núm. 43: 147.

Ladagga, Reinaldo (2007). *Espectáculos de realidad*. Rosario. Beatriz Viterbo.

Link, Daniel (2009). *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires. Eterna Cadencia.

Link, Daniel (2010). “La obra como exigencia de vida”, *Revista Ñ*, Buenos Aires, sábado 24 de julio, 2010.

Lippit, Akira (2008). *The Electric Animal. Towards a Rhetoric of Wildlife*. Minneapolis. University of Minnesota Press.

Noll, João Gilberto (1995). “A literatura e a vergonha”. *Límites: Anais, 3er Congresso ABRALIC*, Editora Universitaria de São Paulo, São Paulo.

Noll, João Gilberto (2004). *Lord*. São Paulo, Francis.

Noll, João Gilberto (2006). *A máquina de ser*. São Paulo. Nova Fronteira.

Noll, João Gilberto (2008). *A ceu aberto*. Editora Record. Rio de Janeiro-São Paulo.

Noll, João Gilberto (2008). *Acenos e afagos*. São Paulo. Record Ed.

Palmeiro, Cecilia (2011). *Desbunde y felicidad. De la cartonera a Perlongher*. Buenos Aires. Blatt y Ríos.

Perlongher, Néstor (2002). “Valentín y Molina: el sexo de la araña”, en Puig, Manuel: *El beso de la mujer araña*, México, edición crítica de José Amícola y Jorge Panesi, Association Archives de la Litterature Latino-Americaines des Caraïbes et Africaine du XXe Siècle Colección Archivos.

Puig, Manuel (1994). *El beso de la mujer araña*, New York, Vintage.

Sauvagnargues, Anne (2010). *Deleuze. L'empirisme transcendantal*. Paris. PUF.

Vidal, Paloma (2009). “La posibilidad de lo imposible”, *Revista Iberoamericana* núm. 227.

Willkins, John (2009). *Species. A History of an Idea*. Los Angeles. University of California Press.

Versión digital: [www.celarg.org](http://www.celarg.org)