



PONTIFICIA **UNIVERSIDAD CATÓLICA** DEL PERÚ

Esta obra ha sido publicada bajo la licencia Creative Commons  
Reconocimiento-No comercial-Compartir bajo la misma licencia 2.5 Perú.

Para ver una copia de dicha licencia, visite  
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/pe/>





PONTIFICIA  
**UNIVERSIDAD**  
**CATÓLICA**  
DEL PERÚ

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

El sujeto queer:

una lectura de El cuerpo de Guilia-no

Tesis para optar el título de Licenciada en Lingüística y Literatura con mención  
en Literatura Hispánica que presente la

Bachiller:

ANDREA ELVIRA CABEL GARCÍA

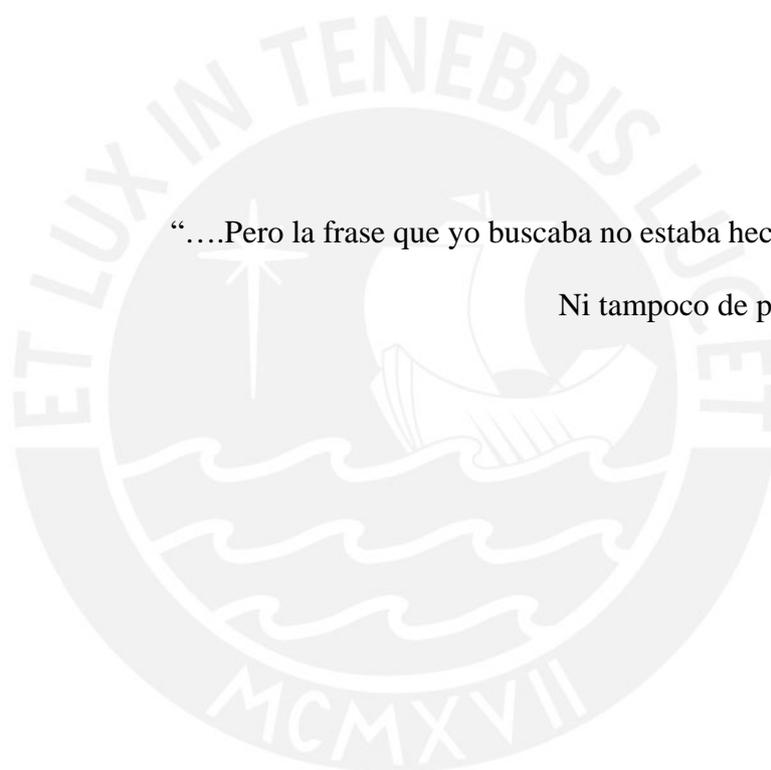
VICTOR VICH

Lima, 10 de Octubre de 2008.

Para Bertha García,  
inmensa constelación, en la noche de estas páginas.



Para M. Fernanda M Ghersi  
Porque hace mucho, me dejaste *esto*: la historia que me pertenece.



“...Pero la frase que yo buscaba no estaba hecha de palabras.

Ni tampoco de pensamiento...”

J. E. Eielson.

## Índice

<b>Introducción</b>	1
<b>Capítulo I: “La madre de Eduardo: Un espacio panóptico y de luto”</b>	12
1. 1 Los hombres no lloran	14
1. 2 El espacio el cafetal y del luto	16
1. 3 Giulia, ¿quién es Giulia?	23
<b>Capítulo II: “Eduardo: el proceso de reconocimiento queer”</b>	29
2.1 Lo “queer”	29
2.2 El amor no existe en los cuerpos	30
2. 3 El amor en los ojos verdes	33
2.4. Cuando la periferia le responde a la hegemonía: “Mi lenguaje se detiene donde comienza la vida real” ( <u>El cuerpo de Giulia-no 435</u> )	34
<b>Capítulo III: Mayana y Giulia: un autor en busca de dos personajes.</b>	43
3.1 “¿Por qué no lloras, Mayana?”	47
3. 2 Giulia / Mayana: “¿quién dijo nunca “te amo?” ( <u>El cuerpo de Giulia-no.358</u> )	51
3. 3 “Personajes según orden de entrada”: El contexto final de Giulia y Mayana.	54
<b>Conclusiones</b>	59
<b>Bibliografía</b>	61

## Introducción

La presente tesis es una lectura de El cuerpo de Giulia-no, (en adelante, CGN) en donde el conflicto que permite que la obra sea fragmentaria, es la misma identidad inestable del personaje. A través de esto, busco probar que, CGN presenta uno de los pocos y logrados casos en los que se puede hacer un seguimiento de la identidad queer. La tesis, compuesta por tres momentos argumentativos, está orientada a recrear la hipótesis central del trabajo: Eduardo<sup>1</sup>, el personaje principal de la historia, demuestra a lo largo de su relato un proceso de construcción identitaria queer que surge y se desarrolla a través de un conflicto articulado por un doble deseo y consecuente doble culpa: siente deseo por su madre y por Giuliano, un joven que conoce en su adolescencia. Ambos deseos -el edípico y el homosexual- son prohibidos y castigados íntima y socialmente, por ello, ambos deseos conducen a una culpa que funcionará de modo constitutivo. Esta “culpa constitutiva” es el motor de su identidad queer, ya que debe liberarse de ella para poder retomar su autonomía y hacerse propiamente sujeto.

La culpa es un ingrediente necesario e importante para este personaje. Ésta, constantemente lo agobia y lo obliga a guardar un eterno silencio que se rompe, justamente, al contar esta historia. Por tanto, la culpa es, sin duda, el primer vehículo por el cual el personaje, se cuestiona, y por el cual, logra moldear los tiempos de su narración. Los tiempos son importantes para entender las dimensiones en las que se recrea y se manifiesta la culpa de Eduardo, puesto que su primera culpa nace cuando él desea al primer sujeto prohibido que conoce en su historia: su madre.

El tema del tiempo también es útil para desarrollar el tema de la culpa, puesto que ninguna culpa permanece instantánea sino que evoluciona, cambia de nombre, cambia de personajes, se traslada y se comienza a convertir incluso, en un motor, en una

---

<sup>1</sup> Adviértase que para evitar la ambigüedad o confusión, siempre llamo Eduardo al personaje del libro y nunca al autor, al que siempre llamo por su apellido o por su nombre completo: Jorge Eduardo Eielson.

razón por la cual hacer y deshacer “algo” cobra diferentes sentidos. Es interesante notar que en esta obra existe un espacio en donde la culpa tiene una especial arista puesto que se manifiesta al sentir que ha asesinado a su madre, y más aun, al sentir que eso es lo mejor que pudo haber hecho. Existen otras obras donde se sigue un modelo semejante, por ejemplo, el Edipo de Sófocles, el Hamlet de Shakespeare y Los Hermanos Karamazov de Dostoievski, tratan también del parricidio, y reargumentan el lazo indisoluble entre culpa y edipo-castración. Esto es interesante porque el comienzo de la novela, -y por ende, el comienzo de la liberación de esta sujeción del personaje- surge, justamente cuando muere Giulia, es decir, cuando muere quien representa a la madre de Eduardo, de tal modo que la novela se guiará de la mano de una afirmación planteada en varios momentos de la historia: yo no maté a Giulia, ergo, yo no maté a mi madre.

Conforme avanza la historia nos damos cuenta que en realidad, todo lo narrado no son momentos ni lugares que estén sucediendo, sino mas bien, recuerdos, diversos “flash backs” hacia la infancia, hacia el silencio de un niño que ahora adulto, se recuerda y re-elabora. De ahí que estemos ante un narrador que esté reelaborando su historia a raíz de esta muerte liberadora.

Sin embargo, no existe solo una culpa, la edípica -al haber sentido atracción hacia su madre, y al sentir que su muerte lo libera- sino que también una culpa homosexual; ésta surge por el deseo que siente Eduardo hacia Giuliano. En el primer caso, vemos que la culpa edípica se “soluciona” con la muerte de la madre; sin embargo, en el caso de Giuliano, él no muere físicamente, sino que su muerte es más bien emocional. Él se convierte en una imagen obscena y sucia degradando su imagen de adolescente. De tal modo que “su muerte” puede concretizarse con la muerte de la amante de Eduardo, es decir, igualmente, de Giulia. Por tanto, Giulia, finalmente, es el personaje que se “sacrifica” para que Eduardo logre liberarse de ambas culpas. Con su

muerte, muere la madre y muere el deseo hacia Giuliano, muere la perfección desde la éste era comparado.

Estas culpas, nacidas de evidentes deseos, son la semilla desde la cual nace un personaje queer. Eduardo es un personaje profundamente performativo, como lo es cualquier ser humano; de hecho, Gonzalo Portocarrero explica el concepto de “performatividad” de la siguiente forma, cito:

“...La teoría de Butler se basa en la idea de la “performatividad” la idea de la “performatividad” que implica que la palabra tiene un poder instituyente. En efecto, el habla crea la situación que nombra, sobre todo, a medida que se repite y se sedimenta en la cabeza de la gente. De este modo, como una repetición y un ritual, la performatividad permite la naturalización de una posición de sujeto en el contexto de una posición de sujeto en la interioridad de un cuerpo. La performatividad es ese aspecto del discurso que tiene la capacidad para producir lo que nombra. Es el modo discursivo por el cual se instalan los efectos ontológicos” (Portocarrero “Judith Butler: La teoría de la performatividad”)

De modo que, si lo performativo es una cualidad inherente a la identidad de cualquier persona, constituye también una identidad queer. De hecho, como explica Butler acerca de la performatividad, ésta “no es un “acto” singular, porque siempre es la reiteración de una norma o un conjunto de normas y, en la medida en que adquiera la condición de acto en el presente, oculta o disimula las convenciones de las que es una repetición” (Butler Cuerpos 34)

Por ello, la identidad queer se singulariza –según lo que Butler postula en su Teoría queer- como un intento por deshacerse del género para situar la sexualidad en un primer plano. Esto, porque para ella el género es el mecanismo a través del cual se producen y naturalizan las nociones de lo masculino y lo femenino, pero más allá de

esto, su teoría más bien apuesta por una noción del género que podría ser el aparato a través del cual dichos términos se cuestionen y desnaturalicen. Ahí encaja el concepto de lo queer. De tal modo que, un sujeto queer no buscaría el reconocimiento de la norma, como sí lo hace uno gay; lo queer, lo desviado, permanece en la periferia y se mantiene en ella, podríamos decir, casi, reivindicándola.

Esto sucede con Eduardo, puesto que no negocia su homosexualidad sino que desde la periferia (Monteyacu, Europa e, incluso, su propio relato) elabora un discurso y un “cuerpo” que cuestiona el orden establecido, y que incluso re-crea, posteriormente en una conciencia que le otorga visibilidad y poder. No olvidemos que en las posiciones que adopta Eduardo frente a los “otros” (siendo hijo, amante, amigo o enemigo) han sido siempre las de subordinación.

Así, para analizar la construcción de Eduardo como sujeto queer, en el primer momento argumentativo discuto el tema de la madre y la función que cumple ésta en la vida de Eduardo, así como la relación de éste con los espacios tales como Monteyacu y Europa (Venecia, Italia). La madre es un personaje importante porque es a partir de la relación que Eduardo mantiene con ella que surge su primer deseo erótico –el edípico– y, con ello, la primera culpa que articula su conflicto identitario. Todos estos espacios y personajes/funciones son quiebres importantes para probar que este sujeto, cambiante, performativo, y de identidad inestable, propone una conciencia nueva de lo que es el género y de lo que puede ser, incluso, el amor.

En el segundo momento argumentativo, se articula la segunda “culpa constitutiva” de Eduardo: aparece Giuliano, un joven que conoce en su adolescencia y por quien manifiesta sus deseos homosexuales; en este segundo deseo prohibido, recae la consecuente segunda culpa. El engarce de estas dos culpas: sentir deseo hacia su madre y hacia otro sujeto masculino, son el conflicto principal en el personaje y por

ende, en la historia. Este segundo momento, será guiado sobretodo por la teoría de la melancolía constitutiva en la que Butler sugiere

“...que el “hombre” que actúa la femineidad o la “mujer” que actúa la masculinidad (que siempre implica, en efecto, actuar un poco menos, puesto que la femineidad se considera a menudo como el género espectacular)sienten un apego y a la vez la pérdida y el rechazo de la figura femenina, en el primer caso, y masculina, en el segundo” (Butler Cuerpos 329)

Esto es importante puesto que Eduardo en varios momentos, narra que desea vestirse como Giulia, y que evidentemente desea poseer su cuerpo, es decir, que desea vivir a través de ella y esto podríamos entenderlo como un indicio de travestismo, algo que Butler llamará “melancolía heterosexual” y que explica de la siguiente manera:

“la melancolía mediante la cual se forma el género masculino partiendo de la negación a lamentar lo masculino como un objeto posible de amor; a su vez, el género femenino se forma (se adopta, se asume) a través de la fantasía incorporativa que excluye lo femenino como objeto posible de amor, una exclusión nunca deplorada, pero “preservada” mediante la intensificación de la identificación femenina misma” (Butler Cuerpos 331)

En este caso la atracción de Eduardo hacia Giuliano, posteriormente recordada y reinterpretada con Giulia y sus vestidos como un leve indicio de travestismo, muestra una alegoría de la heterosexualidad y de su melancolía constitutiva.

Por otro lado, en el mismo momento, para desarrollar el proceso mediante el cual el personaje marginal,(Eduardo) adquiere una voz, me centraré en la teoría de poder de Foucault, es decir, en una visión en la que el poder no sólo reprime, sino también produce efectos de verdad y saber, puesto que la gran preocupación de Foucault será describir, ante todo, la sexualidad, no tanto como un simple impulso contrario a su

sometimiento por parte de un poder exterior al mismo, sino como ese punto en el que las relaciones de poder encuentran sus mayores posibilidades de maniobrabilidad estratégica conducente a la objetivación normalizadora del sujeto.

Finalmente, para el tercer momento argumentativo, utilizaré el planteamiento de Butler respecto del apego y negación necesarios para que el sujeto surja. Es decir, como explica Patricia Romano:

el sujeto busca desentrañarse, adquirir el sentido del "Yo", por medio de la negación de ese apego; su búsqueda marca la agencia de un deseo que apunta hacia su disolución, y el sujeto se coloca como barrera ante ese deseo. Este sujeto vuelto contra sí mismo aparece como la condición de su persistencia. En este sentido, el sujeto se construye en ambivalencia, pues al oponerse a la subordinación, reitera su sujeción, pero al mismo tiempo el sujeto se apropia de la sujeción; esta apropiación constituye el instrumento de su devenir y de su agencia. (Romano "Judith Butler y la formación melancólica del sujeto")

Esto es perfectamente aplicable al caso de Eduardo ya que el personaje se forma en una situación de subordinación y represión debido a la dependencia primaria que tiene con su madre; la que, por otro lado, actúa de modo represivo, en el sentido freudiano, diríamos que actúa de forma excluyente y normalizadora.

El tercer momento argumentativo se centra en dos figuras femeninas importantes para la vida de Eduardo: Giulia y Mayana. Giulia es una mujer con la que convive durante su etapa de adultez en Europa y quien representará, finalmente, a la madre. Ella comparte con la madre de Eduardo características tales como la de vigilarlo todo, la de generar en Eduardo la misma angustia y pena. Giulia se suicida y esto impulsa a que Eduardo reflexione sobre su vida y narre la novela. Así, la narración surge desde la muerte de Giulia, ya que, evidentemente, ello representa la muerte de la madre de

Eduardo, la liberación, el paso del silencio a la voz. Muerto el primer sujeto que produce culpa y deseo, está la primera clave resuelta para que el sujeto subalterno se haga contra-hegemónico, es decir, conteste, hable.

Mayana, por otro lado, no representa a la madre ni a ninguna culpa en sí misma. Por el contrario, ella dará, tempranamente, el primer mensaje de legitimación a Eduardo. Cuando se conocen, ambos tenían la misma edad y habitaban en el mismo lugar: Monteyacu. En él, ambos eran sujetos subalternos: ella, por ser “chuncha”, mujer, menor de edad y por estar al servicio de un marido y de la dueña del cafetal. Comparte con Eduardo, sobre todo, la fragilidad, así, cuando Eduardo la conoce, siente inicialmente algo que luego se convertirá en una profunda identificación. El mensaje de legitimación surge cuando el tío de Eduardo la viola sin darse cuenta de que Eduardo es testigo mudo de ello. En la violación, Eduardo solo escucha la voz de su tío; en esta situación límite, Mayana se hará poderosa por su silencio, belleza y por su sexualidad corrompida. Solo emitirá un grito de dolor que será también uno de guerra.

De tal modo que, si Giulia es un animal “sin alas”, Mayana las tendrá y será libre; por ello, ella lo obliga a enfrentarse al vértigo de la sobrevivencia y a pensar en la tarea de existir: Mayana demostrará ser un sujeto subalterno lleno de poder y de transparencia aún estando en el lecho de su muerte. Ella deja a Eduardo el legado de la fortaleza, legado que él dejará a los pies de Giulia para intercambiar tesoros. Él le entrega su fuerza y ella, su cuerpo.

El tema principal que se aborda con el personaje de Mayana es la función del silencio para la construcción de Eduardo como sujeto. Él consigue aceptar al silencio como una estrategia para hacerse autónomo, y se da cuenta de que también es una herramienta lingüística. Poco a poco, el llanto deja de ser su lenguaje y el silencio comienza a armonizar los códigos verbales y no verbales de Eduardo. Recordemos “Las

tretas del débil” de Josefina Ludmer, en donde se explica, a través de las cartas de Sor Juana, cómo una mujer, en completa desventaja física y social frente a un hombre, debe aprender a usar tretas, (por ejemplo, el darle nuevas significaciones al silencio) para mantenerse libre y auténtica.

Giulia y Mayana son personajes infectados de realidad. Eduardo (aunque haya conocido a Mayana en su infancia) las alberga en la etapa adulta de su vida, cuando las ve humanas, violadas y prostituidas, llenas del mundo. Ellas serán sus inmediatos referentes, y por medio de las mismas, traducirá sus nociones, percepciones y conceptos de “sexualidad” a “corporalidad”. Es decir, todo lo que en un comienzo pendía del nombre “sexo” (lo degradante y abusivo) ahora cambia hacia el “cuerpo” en matices sublimados e, incluso, deseados. Así, mediante un paralelo entre ambos personajes femeninos, explicaremos cómo es que tomando de ellas sus cuerpos y las diferentes formas en que ellas niegan el llanto, constituye su nuevo “saber”, su nueva agencia, su real identidad.

Finalmente, es claro que el conflicto entre Giulia y Giuliano manifiesta el conflicto interno del personaje central. Ella es la negación al cuerpo de Giuliano y al mismo tiempo funciona como una negación de sí misma, es decir, se niegan ambos cuerpos, ambos deseos. Este juego verbal de negaciones se plantea desde el título: El cuerpo de Giulia-no (Énfasis mío). Es decir, Eduardo niega al cuerpo de Giulia (el cuerpo de su madre y, con ello, el del resto de mujeres) desde el de Giuliano (tipo de amor homosexual): se niega a amar a Giuliano. Ambos deseos lo ahogan y, sin embargo, lo constituyen repitiendo nuevamente el modelo sujeción<sup>2</sup> / culpa y poder que,

---

<sup>2</sup> Se entiende que lo pertinente del término “sujeción” como lo explica Butler en parte de la “Introducción” de Cuerpos es que “...la paradoja de la sujeción (assujétissement) es precisamente que el sujeto que habría de oponerse a tales normas ha sido habilitado, si no ya producido por esas mismas normas. Aunque esta restricción constitutiva no niega la posibilidad de la acción, la reduce a una práctica reiterativa o rearticulada, inmanente al poder y no la considera como una relación de oposición externa

posteriormente, lo legitimarán como un sujeto autónomo. Es decir, la necesidad de liberarse de la madre (del amor edípico, y también heterosexual, al referirse, finalmente, a un sujeto femenino) demuestra que las dificultades que encuentra Eduardo para convertirse en un sujeto libre son múltiples. La principal es la de encontrar la forma de liberarse de las dos culpas que funcionan como motor de su vida.

El tema de la subalternidad, también será tomado en cuenta, puesto que Eduardo no es el único personaje subalterno en la obra; aunque sí el único puede cambiar el orden de las cosas al convertirse, finalmente, en el verdadero autor de la “Lista de personajes”.

Finalmente, es importante tener en cuenta que la indisciplina de las obras de J. E. Eielson es lo que permite en CGN una polifonía armoniosa entre la poesía (por el lenguaje), la narrativa (por la estructura) y el teatro (por las didascalias, por el listado de personajes que elabora como si fueran actores, por las incursiones de lo metateatral y por los escenarios que construye) en donde su novedad no sólo recae en estos aspectos formales, sino, sobre todo, en los temas, por ejemplo, la formación del personaje a través de su construcción identitaria, es decir, el *bildungsroman*<sup>3</sup> al que se enfrenta el personaje también resulta novedoso, porque, a pesar de tratarse de un protagonista y de un proceso de reconocimiento identitario sexual, comparte una característica importante con el *bildungsroman* clásico<sup>4</sup> y es el viaje interior que el protagonista manifiesta narrativamente como un desplazamiento geográfico, por ejemplo, en este caso, de

---

al poder”. (p. 38) Esta acotación es pertinente puesto que es visible en el caso de Eduardo, quien debe liberarse de su madre, de la ley represora que lo insta a fundarse como sujeto.

<sup>3</sup> Se acepta como definición clásica del término “*bildungsroman*” la dada por Wilhelm Dilthey en 1906, cuando en referencia al *Wilhelm Meister Lehrjahre* (1795) de Goethe y al *Hesperus* (1795) de Jean Paul afirma: “... they all portray a young man of their time: how he enters life in a happy state of naiveté seeking kindred souls, finds friendship and love, how he comes into conflict with the hard realities of the world, how he grows to maturity through diverse life-experiences, finds himself, and attains certainty about his purpose in the world” (Mahoney “The Apprenticeship of the Reader: The Bildungsroman of the ‘Age of Goethe.’”) Bellver Sáez, Pilar. “*Nilda de Nicolasa Mohr El Bildungsroman y la aparición de un espacio puertorriqueño en la literatura de los EEUU*”.

Monteyacu a Europa. De modo que, cada una de sus incursiones en los espacios exteriores tales como Monteyacu, Venecia y Roma, marcan una nueva etapa en la conciencia del protagonista. Esto es importante, porque hace que la trama sea más cercana a la realidad común en la que uno se construye, también por las etapas de conciencia marcadas, a su vez, por lugares y tiempos.

La presente lectura de la obra da un especial énfasis a la construcción de un personaje muy adelantado para su época, uno que delata los conflictos más íntimos de los seres humanos presas del tedio y de la ambigüedad. Este es otro aporte importante de la obra, no olvidemos que para el autor, el artista es un “chamán” en palabras del estudioso eielsoniano, Luis Rebaza Soralez,

“...alguien que trasciende la realidad, que contribuye a curar, a solucionar problemas existenciales, cósmicos, que explora lo que algunos llaman espíritu, alma o subconsciente. Este es su rol social, necesario para acceder a un nivel más alto de humanidad, no necesariamente divino...” (Pajares “Luis Rebaza: Eielson tiene por chamán al artista”)

Asimismo, asumimos que esta obra, es, en palabras de Eielson, un “objeto verbal tridimensional”. Este término el autor lo tenía muy asimilado en los terrenos de su quehacer artístico y se “remitía a una narrativa opuesta a la clásica, lineal, bidimensional...y que se considera puesta en duda al lado de los grandes descubrimientos científicos del siglo XX, como la mecánica cuántica y la teoría de la relatividad.” (Valencia “Los cuerpos nacidos del texto”) De ahí que, estemos frente a una obra y a un autor que, por un lado, dejen ver al ser humano como un ser cósmico relacionándolo a todo lo que esté y haya estado vivo. Y por otro lado, estemos también frente a un acto artístico en donde como “pieza”, sea ciertamente novedosa, diríamos, “tridimensional”.

Finalmente, la construcción de Eduardo –personaje– es la construcción silenciosa de una lucha por la libertad y la contra-hegemonía, por no estar siempre en un margen mudo. Así, esta es la historia de un sujeto que sobrevive la muerte y que consigue el poder adánico de dar un nombre a sus personajes, a los que les enseñaron que los obstáculos son los únicos que enseñan la importancia de crecer y ser libres. Eduardo, personaje y autor, a través de esta obra, nos deja un mensaje de libertad y legitimación, un mensaje subversivo y sublevante: tenemos que ser fieles a nuestros deseos.



## I

**La madre de Eduardo: “Un espacio panóptico y de luto”**

La madre de Eduardo no tiene un nombre. Desde los inicios de la novela hasta el final es llamada “madre”. De tal modo que al hablar de ella, hablamos de su rol, es decir, su identidad, será interpretada desde su función de madre. Ella vigilará y obligará a Eduardo a “ser hombre”. Para conseguir su propósito, prohibirá una serie de actitudes al futuro “sujeto”.

Butler, en su teoría de la formación del sujeto (Butler The Psychic13), retoma a Freud e identifica estas prohibiciones dentro de dos tipos: “de represión” y “de exclusión”. Así, las prohibiciones que recibe Eduardo, generan en él una culpa que se manifiesta de dos maneras. En primer lugar, la voz narrativa se muestra claramente culpable por sentir atracción hacia los cuerpos iguales al suyo; y en segundo lugar, siente culpa por sentir atracción hacia los femeninos, puesto que son para él, el de *su* madre.

De ahí que el conflicto, la construcción identitaria de Eduardo como un sujeto queer, parta de una culpa manifiesta de dos modos que podemos explicar a través de las categorías freudianas de “exclusión” y “represión”. Encontramos la prohibición por “exclusión” en el hecho de que Eduardo desee a su madre -quiera ser como ella- sabiendo que es un sujeto prohibido. Y encontramos la prohibición por “represión” en la atracción homosexual. Estas dos categorías nos indican inicialmente que Eduardo comienza a construir su identidad desde la represión y exclusión, de cualquier modo, desde una negación hacia sí mismo. Si bien es cierto que lo que nos interesa es la culpa, la prohibición también es importante, no olvidemos que para Lacan, el deseo sexual se inicia por la fuerza de prohibición. Respecto de esto, Butler recupera lo dicho por Lacan y lo explica de la siguiente manera:

“...El deseo viaja a lo largo de sendas metonímicas, a través de una lógica de desplazamiento, impulsado y frustrado por la fantasía imposible de recuperar el placer pleno anterior al advenimiento de la ley. Y no es posible retornar a ese sitio de abundancia fastamática sin correr el riesgo de la psicosis” (Butler Cuerpos 149)

Partiendo de este punto, Butler se pregunta, “¿qué ocurre cuando las prohibiciones primarias contra el incesto producen desplazamientos y sustituciones que no se ajustan a los modelos esbozados antes?” (Butler Cuerpos 149) Evidentemente, en ese momento se producen ciertos cruces de deseos heterosexuales y homosexuales. Esto encaja perfectamente en el caso de Eduardo, para explicarlo de mejor manera, Butler dice

“...si un hombre puede identificarse con su madre y producir deseo partiendo de esa identificación...ya ha confundido la descripción psíquica del desarrollo de género estable. Y si ese mismo hombre desea a otro hombre o a una mujer, su deseo es ¿homosexual, heterosexual o hasta lesbiano? ¿Y qué significa restringir a cualquier individuo dado a una única identificación?...” (Butler Cuerpos 149)

Es importante tener en cuenta, para efectos del caso, que para Butler “identificarse” no es oponerse al deseo. De hecho, la identificación es una resolución del deseo porque éste adopta un lugar, es “territorizado”, como de hecho, aparentemente *Eduardo* intentaba hacer con su madre. La sexualidad está tan motivada por la fantasía de recuperar objetos perdidos (el vientre materno, la seguridad, la certeza) como por el deseo de permanecer protegido de la amenaza de castigo que tal recuperación podría causar. En la obra de Lacan, esta amenaza aparece habitualmente mencionada con el “Nombre del Padre”, es decir, la ley del padre que determina las relaciones apropiadas de parentesco. Es evidente que en CGN esta ley, está siendo dada por el mismo objeto de deseo, la madre, y es ahí donde se comienzan a entrecruzarse los deseos

homosexuales. Por otro lado, si la sustitución implica una fantasía de recuperar un objeto primario de amor perdido y producido a través de la prohibición, entonces, no estamos en posición de establecer que la posición y el deseo sean fenómenos recíprocamente excluyentes.

Del mismo modo, esta idea se ve representada en los juegos lingüísticos sobre los que trabaja Eielson a lo largo de los capítulos y que incluso dan nombre a la obra: El cuerpo de Giulia-no y el más interesante: “Giulia es Giuliano, pero con ano” (CGN 346) Así, si nos concentramos en el título y lo vemos de cerca, si Giulia es su madre, Giulia-no es la negación a este apego, es la negación de desear a la madre, por ende, a través de ella, a las mujeres. Partiremos entonces de dos conceptos importantes: por un lado, tomaremos de Foucault la idea de que el sujeto surge como un efecto ambivalente del poder, puesto que éste, lo subordina y lo produce; y por otro lado, también la teoría de la formación del sujeto de Butler en donde retoma a Foucault para explicar que el sujeto no sólo dependería del poder para su existencia, sino que éste constituiría la condición misma de su reflexividad –entendiendo “reflexividad” como formación y funcionamiento de la conciencia. (Romano “Judith Butler y la formación melancólica del sujeto”.)

### 1.1 Los hombres no lloran.

Eduardo, el narrador y personaje principal, llorará sin cesar durante toda su estadía en el cafetal, es decir, durante toda su infancia y parte de su adolescencia. Para la madre, este llanto es cobardía y negación, mientras que para él, es lenguaje. No olvidemos que al no aparecer en ningún momento la imagen del padre (o de un padre) para Eduardo, es evidente que la madre sigue los patrones en los cuales predominan los mandatos normativos que dicen que el hombre es aquel que mantiene un carácter fuerte

y más bien templado, frente al carácter sensible –y muchas veces inútil- de las mujeres. Ella inculca a Eduardo con los valores del sistema hegemónico: los hombres no lloran.

Desde la perspectiva del niño, el llanto puede funcionar como lenguaje, puesto que funciona como un medio para interpretar su realidad, aunque con él demuestre también, y sobretodo, que carece de un lugar de enunciación. Eduardo nos dice, “...El monstruo [el cafetal] me hacía llorar sin motivo. Tú me regañabas, me decías que no era un hombre, que los hombres no lloraban, y yo lloraba más aún. El sol me acribillaba sin remedio y yo lloraba siempre. Pero tú no me hacías caso...” (CGN 353)

Por otro lado, entendemos por “cultura” a un conjunto de reglas impuestas, algunas tácitamente y otras públicamente, por el consenso de la comunidad a la cual se pertenece. Así, no es de extrañarnos que la cultura sea un mecanismo vital e impositivo para la construcción identitaria de todos los individuos pertenecientes a una determinada sociedad, puesto que será ésta -por excelencia- la que nos inculque lo necesario para subsistir en ella. Después de todo, la cultura también es el medio por el cual el poder y la ideología -entendiendo por ésta, el discurso subversivo que nos convence de que lo que es, “es lo que debe ser”- manifiestan los márgenes sobre los cuales el individuo deberá desarrollarse tanto psíquica como físicamente. Así, la cultura nos indica lo que es “normal” y lo que no lo es.

Bajo este esquema, el llanto no es aceptado como una cualidad o como parte de un lenguaje masculino, no al menos, desde los ojos de esta madre, quien representaría finalmente –y coherentemente con la ley de parentesco, llamada por Lacan, “Nombre del Padre”- a la cultura, es decir, entrelíneas, al padre. Ella reprime el llanto del niño sin darle alternativas, sin darle *otro* lenguaje. Es por ello, que a lo largo del libro, Eduardo, se intenta formar, -literalmente, se intenta “dar-forma”-, y para ello intenta

reemplazar el llanto por un lenguaje propio, por uno que devenga de su cuerpo y conciencia, y no solo de los mecanismos de sujeción de su madre.

Aquí surge el primer conflicto entre el narrador y este gran “otro” que es su madre: entre ellos no hay un lenguaje que les permita entenderse. El código que los acerque, en todo caso, se formaría a través de los años, y de la conciencia del que ahora, en el cafetal, es un niño. Vemos que él lee muchas veces las cartas que su madre le envía y recuerda con ternura todas las veces que distinguía su olor a distancia: “Yo reconocía tu olor desde lejos. ¿Toda tu ternura, entonces, había sido para mí solamente? Guardo tu carta todavía. La leo siempre, miles de veces. Nunca seré un hombre, madre mía...”(CGN 355); sin embargo, por la misma cita, nos damos cuenta que el personaje sabe que su madre no aceptaría que él vea con ojos de deseo a otro hombre, no puede hablarle de Giuliano como nos habla a nosotros, quienes siendo lectores, también actuamos de testigos de su proceso de crecimiento. Así, encontramos: “Tu semblante encarnado me asustaba. Pero yo te amaba, madre mía. ¿Cómo decírtelo entonces, sino llorando?” (CGN 354)

Por todo ello, la madre representa, en primera instancia, la negación del llanto, y la negación a un lenguaje alterno. En otras palabras, representa también a la cultura, como partera de los sujetos subalternos; de alguna manera, ella mantiene la culpa y la desarrolla a través de la prohibición, en este caso como una prohibición represiva y exclusiva: “los hombres no lloran”, “los que lloran, no son hombres”.

## 1.2 El espacio del cafetal y del luto.

Desde hace años, “la madre” está de luto. El luto, corresponde al color negro, al color del café. Color que su hijo relacionará -en sus “nudos”-, con muerte, guerra, y con la noción del mal. Surge entonces una analogía: el cafetal es a la madre, como el café al

hijo. El cafetal es la tierra que producirá una semilla oscura, (negra) es decir, como lo que “produce” la madre, un hijo, (fruto o semilla) maligno y conflictivo<sup>5</sup>.

Para el niño, el cafetal es una tierra en la que las diferencias no generaban una riqueza y armonía, si no por el contrario, fundaban un núcleo de abusos. La violación a las indias, el trabajo excesivo y extenuante de los llamados “chunchos”, el abuso a los más débiles se manifestaba desde el maltrato a su caballo “Morocho”, hasta a las personas que trabajaban ahí. Y sin embargo, era su madre quien “ordenaba” este espacio. El luto y la viudez no eran sinónimos de fragilidad y tampoco pretextos para que este personaje se manifieste de modo pasivo en la obra. Ella es dueña de este cafetal ubicado en medio de la selva. Lo atraviesa innumerables veces en su caballo blanco y repite innumerables veces más, las mismas palabras a los “chunchos” que trabajan para ella: “¿Cómo iba la cosecha?”, “¿Cuántos quintales había ya en la despulpadora?”, “¡A trabajar, a trabajar!”(CGN 353)

La madre, además de funcionar como el patriarca en el cafetal, ejerce esa misma autoridad en su hijo. Él recuerda:

“Tú me peinabas sin cesar. Me lavabas las orejas. Me dabas de comer día y noche. ¿Qué más podía pedirte? Me vestirías de azul con corbata y camisa blanca un día y me casarías con mi prima vestida de blanco vacío con sostensenos y velo vacíos. Y tú serías feliz entonces...” (CGN 354).

Eduardo, identifica la imagen de su madre con la imagen del cafetal, tanto el cafetal como ella, eran oscuros, represivos, impositivos y no permitirán el cambio, lo bello moría en ellos.

---

<sup>5</sup> Vemos en la página 436 de El cuerpo de Giulia-no lo que Eduardo nos dice al respecto: “...He aquí una tabla de elementos principales dispersos en los millares de nudos del poema, en los que los colores primarios y los contradictorios, no –colores, blanco-negro, se organizan en tríadas jerárquicas o trinitades, mientras los complementarios aparecen solos: ...Un nudo negro: la muerte...”

Al respecto, Butler comenta lo dicho por Foucault respecto al hecho de entender al deseo mismo como el efecto de la prohibición,

“lo que distingue al análisis hecho atendiendo a la represión de los instintos de aquel basado en la ley del deseo es claramente la manera en que cada uno de ellos concibe el poder. Ambos análisis parten de una representación común del poder, que, según el uso que se le de y la posición que se le atribuya respecto del deseo, conduce a dos resultados opuestos: o bien a la promesa de una “liberación”, si se considera que el poder tiene solo una influencia exterior en el deseo, o, en el caso que se lo considere constitutivo del deseo mismo, a la siguiente afirmación: uno está siempre ya atrapado...” (Butler Cuerpos. 43)

Por otro lado, el cafetal también es un espacio en donde irremediamente tendrá que crecer su cuerpo junto a su conciencia y sensibilidad. En este espacio, tendrá que reconocerse como “masculino” y por ende, como fuerte y carente de llanto. Sin embargo, su cuerpo en relación al cafetal, encuentra negación, prohibición, y como consecuencia, algo que llamaremos “frustración constitutiva”<sup>6</sup>.

Aquí, un punto más: en el cafetal, Eduardo está siendo constantemente observado por todos – por los “chunchos”, por su tío Miguel, por Giuliano, por las aves, por su madre-. Sobretudo por su madre. Es por esto que es más conciente de todo lo que siente, porque se choca con la constante mirada de “los otros” y sobretudo de ese “otro” que es particularmente diferente y parecido: su madre. Ella encabeza los ojos que lo siguen y vigilan. Si el cafetal es la negación, lo es, en primera instancia, hacia su madre misma. Puede desear a cualquier mujer, menos a ella. Y eso no se lo “enseñó” su padre, que es una figura ausente, si no que se lo enseña ella misma con su luto, con el color de la negación, con el color de la tierra que gobierna. Ese color engendra abusos e

---

<sup>6</sup> Este concepto no es contradictorio con el de “melancolía constitutiva”, por el contrario, es complementario. Este punto lo explicaremos más adelante, en el momento argumentativo: “Eduardo: el proceso de reconocimiento queer”

imposiciones, y actúa como una barrera imposible de ser surcada. Ella representará todas las demás prohibiciones a lo largo de su vida.

Otra de las prohibiciones más importantes en la vida de Eduardo, será la que conoce con Mayana, una “chuncha” del cafetal, con quien compartía no sólo la edad, si no también la profunda sensación de nostalgia y soledad. La conoce y siente por ella el apego que siente un niño hacia su reflejo, así como la ternura e incapacidad de deseo. Ella es una habitante más del cafetal, una víctima más de ese sistema. Así, en primera instancia, Mayana representa lo prohibido, no sólo por ser una “chuncha”, es decir, por su raza y condición social, si no también que es prohibida por él mismo: no puede desearla. De su cuerpo, sólo emerge ternura y compasión. Además, ella, como lo sensible y frágil, está destinada a ser violada y a “pertener” a la violencia, al cafetal, a los “otros” hombres que no son como él.

La prohibición autogenerada inconcientemente y luego, exógenamente por el resto de personajes, junto con el resto de elementos del cafetal genera lo que llamamos en párrafos anteriores, “frustración constitutiva”. En principio, entonces, elementos, como los animales; ya que no puede liberar a los pájaros sin saber que esto no es libertad sino problemas, o el llanto, puesto que no puede llorar por la muerte de su caballo –ni por ninguna otra razón- ya que dejaría de ser hombre, son los que sustentan la frustración en Eduardo y la consecuente negación. Luego, no puede llorar por su madre, porque queda evidenciado que las barreras se agrandarían entre ellos dos. Y tampoco puede pedirle a la lluvia que caiga, puesto que sería brujo y por ello, rechazado y temido por la fuerza laboral y productiva de Monteyacu, los chunchos.

Su magia, en el cafetal, es vana brujería y un castigo para el resto de habitantes del cafetal. Éste entonces se presenta como el terreno de la represión. En este lugar nace y crece la frustración, es un terreno en el que él “no puede”, ahí se hace conciente de su

imposibilidad, no solo por sentirla, si no por saber que los demás también la “notan”. Monteyacu es un terreno poblado de ojos que lo miran. Ojos que lo obligan a re-negarse para poder reconocerse finalmente como libre de éstos. Así, Eduardo se libera de los mandatos de la cultura, -de su madre- para poder constituirse como un “sujeto”.

Por lo tanto, la frustración al sentirse excluido y reprimido funcionará a modo constitutivo, puesto que será la posibilidad de re-negarse lo que doblaga el efecto de sujeción y hace sostenible el proceso de reconocimiento propio, valga decir, de constitución como sujeto. No olvidemos que el “re-negar” es una fórmula tautológica, y por ello, válida, puesto que la doble negación solo admite la posesión afirmativa de “algo”, en este caso, de una identidad. Por otro lado, la muerte de la madre (a través del suicidio de Giulia) y el consecuente “duelo”, como menciona Butler en “Deshacer el Género”, hace que nos deshagamos unos a otros, cuestiona nuestra autonomía y autocontrol. Esto solo apunta mejor la idea de que Butler entiende al género y a la sexualidad de manera parecida, no como posesiones, sino como maneras de ser desposeído, maneras de ser para otro o por otro. Esta ruptura es constitutiva de la identidad misma. Es por ello que desde la muerte de la madre es desde cuando *Eduardo* puede comenzar a cuestionar y a construir una posición.

Por otro lado, el tema del espacio es importante en la obra puesto que está circunscrito también al tema de la madre. Es decir, Foucault nos dice que en un espacio panóptico se produce una vigilancia, un constante examen. Por lo tanto, no se tratará de reconstituir un acontecimiento, sino de una vigilancia permanente sobre los individuos por alguien que ejerce sobre ellos algún poder -jefe de oficina, médico, director de prisión o de un colegio, en nuestro caso, de una “directora/patriarca del cafetal”: la madre. Ella, tiene la posibilidad no sólo de vigilar sino también de constituir un saber sobre aquellos a quienes vigila. Éste es un saber que no sólo se caracterizará por tratar

de verificar si un individuo se conduce o no como debe, si cumple o no con las reglas, es decir, si el niño/ futuro “hombre” no llora, si trata a los chunchos, como “chunchos”, etc.

Este nuevo saber, se organiza alrededor de la norma, establece qué es “normal” y qué no lo es, qué es lo que se debe o no hacer. Por ello, la madre, será sobretodo estos ojos que le dicen que ser diferente, está mal. De ahí que, este espacio (madre/cafetal) sea parecido al de una cárcel panóptica<sup>7</sup>, por ello, es coherente que la identidad que se está formando en este sujeto, surja de la culpa, así como consecuentemente, de la frustración.

Por otro lado, la frustración, como la culpa, surge también por partida doble. Por un lado, al sentirla por hechos objetivos y por otro lado, por notar que los demás también lo “ven”. Es un juego de miradas en las que es el sujeto culposo quien las recibe y las interpreta como formas de represión y vergüenza. Butler, al respecto de la formación del sujeto, nos dice un punto perfectamente aplicable a Eduardo y a lo que entendemos como “frustración constitutiva”, y es que el sujeto se forma en subordinación debido a su dependencia inicial de infante – intuimos, que es una subordinación hacia la madre, puesto que de ella el infante obtiene alimento y todo aquello que primariamente le ayuda a sobrevivir – será entonces, esa misma subordinación la que le proporciona la condición de posibilidad continuada de su

---

<sup>7</sup> “El panóptico era un sitio en forma de anillo en medio del cual había un patio con una torre en el centro. El anillo estaba dividido en pequeñas celdas que daban al interior y al exterior y en cada una de esas pequeñas celdas había, según los objetivos de la institución, un niño aprendiendo a escribir, un obrero trabajando, un prisionero expiando sus culpas, un loco actualizando su locura, etc. En la torre central había un vigilante y como cada celda daba al mismo tiempo al exterior y al interior, la mirada del vigilante podía atravesar toda la celda; en ella no había ningún punto de sombra y, por consiguiente, todo lo que el individuo hacía estaba expuesto a la mirada de un vigilante que observaba a través de persianas, postigos semicerrados, de tal modo que podía ver todo sin que nadie, a su vez, pudiera verlo. Para Bentham, esta pequeña y maravillosa argucia arquitectónica podía ser empleada como recurso para toda una serie de instituciones” (Foucault. “La verdad y las formas jurídicas” Cinco conferencias dictadas en la Universidad de Rio de Janeiro entre los días 21 y 25 de mayo de 1973) sin embargo, el concepto de “panóptico” usado en estas conferencias, lo encontramos originalmente en Vigilar y castigar de Michael Foucault.

existencia. Así, “para que el sujeto surja, este apego tiene que establecerse y negarse nuevamente. Por ello, el sujeto buscará des-entrañarse, adquirir el sentido del "Yo", por medio de la negación de ese apego” (Romano “Judith Butler y la formación melancólica del sujeto”)

En este sentido, el sujeto se construye en un juego ambivalente, pues al oponerse a esta subordinación (a través del llanto, de la liberación de las aves, etc.) reitera su sujeción, pero al mismo tiempo se apropia de ésta. Esta apropiación será el instrumento de su devenir y de su agencia, y ella se manifiesta en Eduardo cuando muere Giulia, cuando es libre. Así, parece decirle a su madre: “No hubo nada entre nosotros. Te lo juro. ¿Ves que ya no lloro? La encontraron ahogada en Venecia. ¿Qué culpa tengo yo?” (CGN 355, mi subrayado)

Este punto, no contradice el anteriormente propuesto -el de la “frustración constitutiva”- por el contrario, lo complementa en tanto origina una arista importante: la necesidad de auto excusarse, de salvarse de la negación y de la eterna culpa de haber asesinado al padre (su madre), al mecanismo panóptico culpable de hacerlo más culpable aún. Por ello, cuando muere Giulia, él deja de llorar y más bien, crea un lugar de enunciación para él mismo, se hace un sujeto libre de las miradas, libre de las represiones, capaz de emerger como un, uno, único. Era necesario que esto sucediera para que él se auto-exculpe. Después de todo, el presente de la historia no es Monteyacu ni Venecia o Roma, el presente narrativo de la historia se arma en la mente y voz de Eduardo, cuando narra el suicidio de la mujer con la que convivía y cuando traza de múltiples formas, todas las razones por las cuales él no pudo matarla. Todas estas razones, las explica conforme va narrando la historia, en un constante flash back impregnado de críticas, opiniones, de tal modo que la narración de su vida no es más que la auto exculpación por la muerte de su madre, representada en la muerte de Giulia.

### 1.3 Giulia, ¿quién es Giulia?

Es la mujer que reemplazará las funciones de la madre de Eduardo cuando éste sale del cafetal e ingresa al mundo, al *otro* gran cafetal. Ella, desde su nombre, indica una función específica, como dice *Eduardo* desde la primera página del libro: “Giulia es el arcángel que visita al condenado a muerte” (CGN 339) La natural función de la madre, la de vigilar, también la tendrá Giulia, sin embargo, con una variante. Esta vez, es Eduardo quien le otorga esta función. Él ya no sufre el encierro de su madre, sino que ahora busca quien reemplace este “poder”. Así, le dice: “Vigíame siempre, Dogaresa, ayúdame. Tú que me ves ahora en todas partes y que me conoces: no me dejes caer en tentación...” (377) Y luego, reitera: “...Por ello, vigíame siempre, no me dejes solo ahora. El sol está bajando y hace frío” (CGN 377). Giulia es una mujer completamente pasiva, obedece, no juzga, no critica, no opina, no brilla, de hecho, Eduardo dice, “...Te desvelabas con frecuencia y cuando yo nervioso incomodado encendía la luz y te miraba tú me pedías perdón con tus dos ojos verdes de animal enjaulado...y sólo entonces te adormecías sin moverte y casi sin respirar...” (CGN 339) Giulia reemplaza a la madre, es cierto, pero existe una diferencia trascendental entre ellas dos, Giulia no manda, no impone, es casi un objeto de extraña y profunda belleza. La madre, por otro lado, era la norma, la autoridad.

Eduardo dirige plegarias a Giulia, lo cual podría denotar un culto o una necesidad ontológica hacia ella, o hacia las funciones que cumple ella. Como lo dice su nombre, ella es, *el arcángel que visita a los condenados a muerte*, y las oraciones de Eduardo, parecen plegarias religiosas, tales como “no me desampares, ni de noche ni de día...” Del mismo modo, la facultad de verlo todo omnipotentemente con la frescura de un ave, con lo que él la compara, es también una cualidad divina que se le adjudica a este personaje. Luego, Eduardo la define de la siguiente manera: “Giulia era una

criatura viva, dotada de una cabeza, cabellos rojos y abundantes, ojos verdes, dos brazos, dos senos, un estómago, dos piernas y naturalmente, dos pies. Todo eso se llamaba Giulia. A parte de tu nombre no dijiste gran cosa” (CGN 387)

Es significativo que aparte de su nombre, él no sepa “gran cosa” de ella, puesto que sucede casi lo mismo con su madre. Además de saber que le pertenecía por ser *su* hijo, sabía que ella tenía un caballo blanco y estaba siempre vestida de luto, pero de ella como persona/mujer, no sabía más, tanto así que nunca menciona su nombre. Su madre es llamada así: “madre”, es decir, nos quedamos en un terreno surcado, su identidad es exactamente eso, su función.

Por otro lado, Eduardo casi no tiene comunicación con Giulia, su lenguaje son momentos de constante silencio en los que ellos interpretan y reinterpretan su rutina, su monotonía, su manera de consolarse mutuamente. Ella lo mantiene vivo y él reitera muchas veces, que sobrevive por “su cuerpo”. Con esto no se refiere, únicamente, a que él se mantenga a costa del trabajo de ella, sino a que él se identifica con este cuerpo femenino. Sin embargo, la figura femenina que reemplaza a la madre, presenta una evolución directamente proporcional a la edad de Eduardo, ahora hay una simbiosis de dependencia importante que no se dio cuando él era niño, y cuando no estaba Giulia, si no efectivamente, su madre, una mujer sin nombre representante de la vigilancia y represión, “...Alimentabas mi cuerpo y satisfacías sus más oscuras necesidades porque de él dependía tu existencia” (CGN 439, mi subrayado).

Luego, Eduardo, reconoce en ella rasgos de su madre, rasgos que él desea: la incapacidad del llanto, la incomprensible belleza, los grandes trajes de seda/luto, que aparentemente eran los únicos que ellas tenían. Giulia, por su pobreza, tenía sólo un vestido, “su Gran Traje de Seda” y su madre, aparentemente siempre usaba el mismo, así que puede decirse que solo tenía *uno*, “un Gran Traje de Luto”.

Sin embargo, y sobretodo, Giulia comparte con la madre de Eduardo, el tener una suerte de visión panóptica. Así, él dice: “...Sibila de Venecia: tú que me vigilas y me ves en todas partes ¿conocerás a Giuliano alguna vez, tal como yo lo conocí hace tantísimo tiempo? ¿Y sabrás quién fue Mayana?” (CGN 348). Vemos que se constituye como la madre, desde el saber que otorga la visión del tipo panóptica. Del mismo modo, es significativo que la llame “Sibila”, puesto que En el DRAE se consigna la definición “mujer sabia a quien los antiguos atribuyeron espíritu profético, a dicha palabra, “sibila”. ¿Es acaso “Giulia” además de arcángel, un ente mítico (como lo es la Tierra, la fertilidad y la madre) capaz de predecir las muertes y desgracias?, quizás el juego está aquí mismo, en que ella, no predice, no ve su propio fin. Por otro lado, él mismo dice: “...Sólo tú podrás decírmelo un día. Hacia el final de los tiempos, Sibila de ojos verdes: anunciarás mi pasado” (CGN 379) Quizás Giulia, su Sibila, es capaz de ser anunciar el pasado de Eduardo sólo con su propia muerte, puesto que a partir de su suicidio, él puede volver a Monteyacu y a sus experiencias ahí, puede recrear escenarios de su pasado, emociones, sensaciones y así, recordar su historia, para poder finalmente, liberarse de ella. Así, la muerte de Giulia cumple con anunciar el pasado de Eduardo, cumple con dar pie a El cuerpo de Giulia-no.

Es interesante que el agente de sujeción sea el mismo que lo libere, la madre, en este caso, Giulia. De hecho, Eduardo dirá algo importante sobre Giulia en relación a la semejanza que existe entre ella y su madre: “¿No te avergonzarás de mí también, como mi madre? ¿No me insultarás eternamente por mi cobardía, por mi estúpida arrogancia, por el rumoroso fracaso de mi vida?” (CGN 348) Eduardo se pregunta si es que Giulia cumplirá hasta ese punto el reemplazo de su madre.

Finalmente, el reemplazo de la figura materna por Giulia, se distingue claramente en la siguiente cita dicha por Eduardo: “¿Me acusarían por ello de su

muerte, de tu muerte, de la misma muerte de mi madre? (CGN 343) Esta cita es significativa no solo por la verdad que contiene en sí misma, si no por estar en la tercera página del libro. Es decir, desde el comienzo de la obra, la voz narrativa reconoce el reemplazo de Giulia / madre y trata de analizar las consecuencias de la muerte de ella, así como trata de exculparse de su supuesto asesinato. De ahí que la muerte de Giulia genere un conflicto existencial en el presente narrativo de Eduardo. Por otro lado, retomando el tema de los trajes de ambos personajes femeninos, Eduardo dice: "...Tu Gran Traje de Seda es el luto que yo te impuse para vivir a mi lado. Tú lo aceptaste..." (CGN 345) Es decir, si el Gran Traje de Seda corresponde a Giulia y el Gran Traje de Luto a la madre, queda clara en esta analogía lo que trata de decir Eduardo, certifica la hipótesis inicial que Giulia, reemplaza a su madre.

Por otro lado, desde que Giulia muere, es decir, desde el comienzo de la novela, Eduardo reitera constantemente la pregunta principal que le hizo el comisario a raíz de la muerte de ésta: "¿qué *cosa* fuimos?". Eduardo, intenta encontrar una respuesta y sus respuestas son múltiples y son ninguna. Él mismo se contesta: "¿Qué cosa fuimos, Dogaresa? Tú eras todo para mí, pero no eras suficiente. En los últimos tiempos yo casi ni te miraba..." (CGN 348).

Luego, el narrador se da cuenta de que comienza a apropiarse de la sujeción inicial. Sobre la muerte de Giulia, repite a modo ritualista y mágico:

"Yo mirándote tendida, sobre una mesa de mármol. Recitando la oración mortuoria de Paracas. YO TE DESNUDO TE RECONOZCO TE ENTIERRO  
YO TE DESNUDO TE RECONOZCO TE ENTIERRO YO TE DESNUDO TE  
RECONOZCO TE ENTIERRO" (CGN 432).

Y efectivamente, eso es lo que hace Eduardo con Giulia -y a través de ella, con su madre- para poder hacerse un sujeto libre, uno capaz de forjarse identitariamente.

Primero, las “desnuda” en el sentido de que las ve. Ahora es él quien ejerce el poder sobre ellas, decide verlas o no. Se confrontan las miradas, ya no es él quien se siente observado, también observa, acusa. Luego, sin tardar tanto, las “re-conoce”, las vuelve a conocer: la belleza de Giulia, su traje, sus rutinas de trabajo con fotógrafos, en realidad correspondían a las de una prostituta y no a las de una modelo como él creyó en algún momento. Ahora es él quien ve las fotografías que la delatan y quien aún niega verbalmente esto, pero reconoce interiormente, es decir, para el lector, que su Giulia en realidad, siempre tuvo un cuerpo corrupto, y que su belleza era igual a las de las otras tantas que perecían de su mismo oficio. En el fondo, es tácita la verdad, es solo que irrumpe, destella cuando el comisario directamente le pregunta, -“Esta bien. Pasemos a otra cosa. ¿Sabía usted que la señorita era una prostituta? - ¡No le permito semejante insinuación! ¡Es una calumnia! ¡Giuliana no era una prostituta! (CGN 362) Luego, él mismo, solo, piensa “...¿Era posible, Dogadores? ¿Qué horrible jugarreta había sido nuestra vida? Tu Gran Traje de Seda sube y baja por la escalera crujiente ¿era sólo el traje de una ramera?...” (CGN 363)

Igualmente, cuando ve su cuerpo blanco sobre el mármol blanco, sabe que ella fue algo suyo, porque él “se hizo” por ser “algo” (que aún no define) de ella. Esta simbiosis, logra que él afirme “te reconozco”. Finalmente, la “entierra”, cuando él mismo se pregunta: “... ¿Qué sucedió en el Canal? ¿A quién buscabas en Venecia? ¿A tu padre, a Rodolfo, el marinero que tanto amaste? El zarpazo final no fue mío, te lo juro. Soy inocente” (CGN 407, mi subrayado) Es decir, manifiesta abiertamente que ella está muerta, y que si bien es cierto que su muerte es importante, es más importante para él saber que él no es el culpable. Él ya no es el niño que sin decirlo, siente la culpa y llora protestando; por el contrario, resiste la culpa de manera conciente y analiza las posibles respuestas, las salidas, y vence finalmente, puesto que la novela, aparentemente

construida desde un flujo de conciencia, acaba como si fuera mas bien una película con un tiempo cíclico y descriptivo, como un gran collage en donde el orden de las cosas, se representa en el flujo de conciencia en sí mismo.

Así, la trama se desarrolla frente a un constante análisis en el que el lector debe armar las piezas y conciliar un “todo”. Por otro lado, la descripción de todos los hechos, narrados por Eduardo, son un modo ritual de escenificar todos los sucesos en la obra: la rutina con Giulia, la muerte de Giulia, la distancia entre los personajes, etc. Toda la narración hecha, en términos de Luis Rebaza Soralez, desde un “discurso especulativo”, marcha en un tiempo cíclico y descriptivo que nos brinda la posibilidad de separar las partes y conciliar a través de los rituales, y disimuladas estructuras plástico-narrativas, una trama. Un “todo” que él ve desde afuera, como si fuera el director, finalmente, el dueño del panóptico. Esta idea la vemos reflejada en “Personajes en orden de entrada”, cuando nos habla de Giulia, dice lo siguiente: “Giulia: ...Nada denunciaba en ella a la actriz, y sin embargo, ¡qué bien desenvolvía su papel de personaje principal de mi existencia!..” (CGN 451) Mientras que de su madre dice lo siguiente:

“Mi madre: ...Oigo ya el crujido de sus pasos sobre la yerba seca. Por debajo de los tallos asoman sus zapatos polvorientos y el borde su falda, salpicada de florecillas amarillas. Pero yo no le respondo. Mi madre regresa hacia la yegua y se aleja sollozando bajo la implacable cascada de luz.” (CGN 453)

El sujeto observado por todos, el sujeto subalterno que depende del resto y que no tiene siquiera un lenguaje para defenderse y constituirse en armonía con su entorno y con la autoridad de éste, ahora observa, y a través de su mirada, que es su voz en la narración, crea una historia para cada uno de los que ahora son *sus* personajes. Es decir, su autonomía nace de su sujeción, de la culpa originaria y de la frustración que plantea como “prohibiciones”.

## II

**Eduardo: el proceso de reconocimiento queer.****2.1 Lo queer.**

Hace unos años el término queer se utilizaba como un “estigma paralizante, como la interpelación mundana de una sexualidad patologizada, el usuario del término se transformaba en el emblema y el vehículo de la normalización y el hecho de que se pronunciara esa palabra constituía la regulación discursiva de los límites de la legitimidad sexual” (Butler Cuerpos 313). Butler sostiene que la sexualidad debe estar en un primer plano, ya que, para ella el género es el mecanismo a través del cual se producen y naturalizan las nociones de lo masculino y lo femenino, pero más allá de esto, porque su teoría más bien apuesta por una noción del género que podría ser el aparato a través del cual dichos términos se cuestionen y desnaturalicen. En este punto encaja el concepto de lo queer en Eduardo.

Eduardo, es un sujeto que no busca el reconocimiento de la norma, no busca ser parte de ella, no pretende un reconocimiento como sí lo haría un sujeto gay (por ejemplo, al exigir derechos del sistema convencional tales como el matrimonio, o el derecho de adopción, etc.); en este caso, la definición de lo queer, se centra en lo desviado, en lo que permanece en la periferia y se mantiene en ella, podríamos decir, casi, reivindicándola. Es por ello que si entendemos lo queer como lo “torcido”, también en Eduardo, podemos tomarlo como un término que identitariamente significa y experimenta una resignificación; siguiendo a Butler entendemos que “es claro que la sexualidad no se resume fácilmente ni se unifica a través de la categorización” (Butler Deshacer 150).

Es decir, para Butler, el género tiene que ser comprendido como una categoría histórica, lo que implica verlo como una forma cultural de configurar el cuerpo y dejarlo

abierto a su continua reforma, así como que la “anatomía” y el “sexo” no existen sin un marco cultural. Así, el género aparece como una precondition para producir y sostener una humanidad que se pueda descifrar. Por otro lado, hay que tener en cuenta que ni la sexualidad ni el deseo no pueden ser nunca totalmente atrapados por ninguna regla, siempre exceden la regulación. La sexualidad emerge como una posibilidad improvisatoria dentro de un campo de restricciones y poder. Por ello, la sexualidad será una manera de transportar significados culturales, tanto a través de la operación de las normas como de los modos en que son deshechas. Bajo esta lectura, la sexualidad no es consecuencia del género. El género deshace al “yo” que se supone que es o que lleva al género, y este acto de deshacer es parte del significado y la comprensibilidad de este mismo “yo”.

## 2.2 El amor no existe en los cuerpos

Eduardo es una voz dispersa en lugares y tiempos<sup>8</sup>; desarrolla su conciencia en base a símbolos (nudos, cafetal, aves) y colores (sobretudo el negro), lugares (selva y Europa) y personajes (femenino vs. masculino). Su conflicto interior se basa en una doble culpa, por ello, a lo largo de su narración tratará de absolverse a sí mismo. El choque entre su lenguaje y conciencia, es su cuerpo. No puede dejar de negar su sexualidad a menos que la matriz que genera toda esta culpa, muera (o sea doblemente negada). Para él, la sexualidad no es un espacio de placer y armonía, por el contrario, es un lugar de guerra y confusión, como su cuerpo mismo. Eduardo se reconoce en Mayana, quien está “separada” para otro hombre, y quien es violada por otro. Eduardo, desea a Giuliano, pero es imposible un acercamiento sexual, Eduardo ama a su madre, y sin embargo, solo tiene distancia con ella; esto explica que todo sobre su cuerpo/sexo es una imposibilidad. Giulia, es una tabula rasa de quien él dependía para poder existir. Él

---

<sup>8</sup> Siguiendo a Foucault, el aparato disciplinario es lo que produce efectivamente sujetos, así, ciertamente, en este relato, el aparato disciplinario es la madre, pero también es la misma voz de Eduardo.

toma su cuerpo para su voz/conciencia, de tal modo que ella actúa como la madre que lo mantiene vivo. Luego, igualmente toma el cuerpo de Giuliano (en el sentido emocional o psicológico, puesto que nunca hay un encuentro sexual entre ambos) para sentir identificación y placer. Giuliano es descrito como un joven fuerte y atractivo, en palabras de Eduardo,

“Giuliano era, sin duda, uno de esos frutos. Entre sus dos ojos verdísimos, la nariz recta y los labios bien diseñados le conferían un aire estatuario que contrastaba con la exuberancia tropical de su cuerpo y sus ademanes vivísimos. Me era imposible imaginario viejo...” luego, “...él se desnudó rápidamente entre las matas y corrió hacia la playa...al cabo de un instante, estuve a su lado. “Tu no estas tan mal”, me dijo, palpándome ligeramente un brazo. Yo abulté los bíceps con ostentación...” (CGN 414)

Luego, las evidentes alusiones al cuerpo de Giuliano evidencian un tipo de amor homoerótico, distingue su cuerpo y ve en él no solamente uno parecido al suyo, sino uno admirable, uno que quisiera que sea como el que él carga, pero más allá, quisiera poseer ese cuerpo, quisiera tomarlo para nutrirse de él, cito,

“...El cuerpo empapado de Giuliano brillaba en el incendio vespertino. Giuliano como Orfeo...el dios marchaba entre las ramas sin ocuparse de mí. Yo lo seguí entre el follaje esmeralda. Habíamos dejado las ropas a unos pasos, adentro del bosque, y él me abría camino sin decir nada...De improviso se detuvo ante unas matas, y mi cuerpo desnudo que lo escoltaba a unos pasos de distancia, se encontró violentamente con el suyo. Giuliano volvió con sobresalto. “Qué pasa”, pregunto. Pero ya era demasiado tarde. Sin que ninguno de los dos pudiera evitarlo, como si una fuerza superior se hubiera apoderado de nosotros, en un instante nos encontramos estrechamente abrazados...” (CGN 418)

Sí, abrazados, y luego, comienza el movimiento pendulante de la vida, hacer de un abrazo una despedida, un reencuentro, hacer del abrazo cualquier cosa menos un símbolo de coherencia, de cercanía. El abrazo no es eterno, existen cuerpos que se acercan y se alejan como la naturaleza misma de las cosas Sin embargo, en este mismo fragmento, Eduardo reconoce que existe una distancia insalvable entre ambos, el deseo no es correspondido, el deseo que se manifiesta en el abrazo, se bifurca y se marcha por dos lugares; por un lado, el de Giuliano se va hacia la nada y por otro lado, el de Eduardo, cargado de fuego y esperanza, cae en la negación. En el caso de Eduardo, ese deseo, comienza a dominar su vida. Dirá finalmente: “correríamos espantados entonces, el uno al extremo opuesto del otro, restableciendo así la inexorable distancia existente entre la criatura [Eduardo] y el dios [Giuliano]” (CGN 419)

Si Eduardo dijo en algún momento que Giulia y Giuliano son lo mismo para él en tanto lo “constituyen” edípicamente, es sobre todo, por representar la atracción y la negación hacia lo prohibido; por representar su atracción y negación hacia los hombres. De hecho, podemos ver esto en una palabra: Giulia-no. Es a través de este doble deseo y doble prohibición que se reconoce a su cuerpo como una sexualidad queer. Una sexualidad inestable, pero capaz finalmente, de sobreponerse a las negaciones y colocarse por sobre las demás voces que lo han tenido constantemente atado: la madre, Mayana, Giulia, o incluso sobre los mismos espacios: Monteyacu, por ejemplo. No necesita ser igual a su madre, no necesita ser el centro para controlar al resto, niega una necesidad de hegemonía; lo que sí necesita es encontrar su lugar de enunciación para partir desde ahí sus deseos, penas, debilidades. Es decir, al reconocerse como hombre, y como un sujeto masculino que desea a otro, problematiza la situación de la marginalidad y sin embargo, opta por algo claro, responde a la hegemonía sin hacerse parte de ella.

Hasta aquí, nadie habló de amor, el deseo constituye esta identidad inestable, esta identidad cambiante y llorosa. El amor llega mucho después.

### 2.3 El amor en los ojos verdes

Por otro lado, existe un ingrediente que unifica a los personajes “constitutivos” de Eduardo: el color verde. El verde persigue todos los ojos de los cuales él es esclavo, veamos: “...Yo reparé en tus dos ojos verdes. ¿En dónde los había visto antes?” (CGN 386) Finalmente, concluye,

“... ¡Giuliano! ¿Giulia me recordaba los ojos de Giuliano? ¿Los ojos de un gordo insolente, fabricante de helados y chocolates en Lima? Tú me miraste casi sonriente. Tus ojos verdes, tan familiares ¡qué coincidencia! ¿Y si yo los juntara, los ojos de Giulia con los de Giuliano, qué sucedería?” (CGN 389)

Existe un capítulo en el que el color verde aparece en su máxima expresión y además en completas cursivas: Shelah-na Gig. La llama “la diosa de los ojos verdes, rimmel verde en el espejo verde” (CGN 390), aparentemente era una prostituta a la que conoció Giuliano, y por ende, Eduardo. Es en este momento de la narración, que se materializa el cuerpo femenino como algo corrupto y santo, podrido pero luminoso. En el prostíbulo de este personaje, las paredes eran verdosas, los espejos, los frutos podridos eran verdosos, existía “la verde penumbra post – coitum, verde” (CGN 391) Es interesante el mismo nombre de este personaje, Shelah-na Gig ya que,

“...Se trata de un singular hecho en Irlanda, ya que es el órgano femenino que se muestra como protector de las iglesias, y la elaboración de éstos, de manera grosera a pesar de que en estas fechas fueron esculpidos, ponen de manifiesto que eran considerados como objetos de gran importancia. Estos bloques tallados, representaban una exposición de las mujeres en sí mismas...La gente les han dado el nombre de Shelah-na-Gig, que, se nos dice que significa -traducido del

irlandés- Julián irlandesa en el Arre, y es simplemente un término para una mujer inmodesta, pero es bien entendido de que estaban destinados a la protección contra los encantos de la fascinación del mal de ojo (Wright “Workshop of the Generative Powers: Shelah Na Gigs”, mi traducción del inglés)

Es decir, si bien este nombre implica una creencia religiosa es en sí misma, también implica una creencia -casi- mítica en la que las mujeres protegían a través de su sexualidad y podían ejercer en los hombres una cierta reconciliación.

Dejando a Shelah-na-Gig, Eduardo demuestra que toda la historia que narra -que es la historia de su construcción como sujeto- es una historia en la que él es el único que no es un personaje, como sí lo son todos los anteriores ya nombrados. Es decir, él es quien finalmente puede nombrar al resto y crear a partir de ellos, los vínculos y las relaciones suficientes para armar su propia película, su propia historia: su reencuentro consigo mismo, único punto amoroso en la obra. El amor parece ser un disfraz con Giulia, una necesidad con su madre, una fantasía con Giuliano, el amor solo florece y florece como lo hace la naturaleza, verde, cuando él existe como sujeto en la obra.

#### **2. 4 Cuando la periferia le responde a la hegemonía: “Mi lenguaje se detiene donde comienza la vida real” (CGN 435)**

La periferia es el espacio que rodea un centro, es decir, es lo que está fuera de éste. Connotativamente, si el centro es el poder, se podría sustituir este concepto -el de "poder"- por otros, tales como: “blanco”, “heterosexual”, “masculino”, “letrado”, “adinerado”, etc. Por tanto, aquello que surja y se mantenga fuera de este centro, es decir, fuera de estos conceptos, puede ser entendido como “subalterno” o periférico. El mensaje que emita un sujeto subalterno puede carecer de receptores, o puede emitir mensajes mudos, o puede, en todo caso, dejar de emitir mensajes. Beverley, retoma la

crítica de Spivak y la reinterpreta explicando que si el subalterno no puede hablar es porque éste “no puede hablar en una manera que conlleve cualquier forma de autoridad o sentido para el resto, sin alterar las relaciones de poder/saber que lo constituyen como subalterno.”(Beverly “Subalternidad, modernidad, multiculturalismo” 153) Dicho de otro modo, el subalterno se constituiría como una figura de la diferencia radical, del “otro” que no habla porque no forma parte del discurso.

Eduardo, el personaje principal de CGN es un sujeto subalterno. En primera instancia, porque al ser un niño, no puede dar “órdenes” en Monteyacu, tiene que obedecer los constantes mandatos de su madre y de su tío. Por otro lado, no tiene las actitudes que su madre y su tío piensan que son las correctas para poder manejar a los “chunchos” y a la tierra que le corresponde: Monteyacu. También porque siente una atracción hacia otro sujeto masculino, -con lo que se convierte en un sujeto homosexual y porque siente atracción hacia su madre, un deseo edípico que con el tiempo, transforma en una negación de deseo hacia las mujeres. Sin embargo, también es un sujeto subalterno porque crea un lenguaje paralelo al reconocido por todos, y pretende comunicarse con éste: el llanto. El llanto, sin duda, crea en su madre una confusión, puesto que para ella “los hombres no lloran”.

Eduardo crece y se marcha de Monteyacu, se instala en una habitación de algún pensionado europeo donde convive con Giulia. Éste es el escenario central de la novela, la habitación del pensionado en la que Eduardo desarrolla un discurso especulativo, circular e introspectivo, en la que intercala lugares y tiempos. Todo este discurso, no es ni “escrito” ni es parte de una conversación entre Eduardo y otro personaje, si no que es un discurso que Eduardo narra para sí mismo, es decir, para nosotros. Por ello, al leer la obra, estamos “escuchando” los pensamientos de “alguien”. De un sujeto que

constantemente sufrió de culpa y frustración y que recién en ese momento busca hacerse un lugar, crearse un lugar de enunciación.

En CGN, Eduardo crece en silencio y hasta antes del último acápite “Personajes en orden de entrada”, vemos cómo crea a partir de su discurso, una realidad distinta, un orden mediante el cual, puede liberarse de las prohibiciones más tajantes e iniciales. Así, desarrolla un discurso interno fluido y capaz de desenvolverse a través de los años, pero nunca en voz alta, nos dice: “La frase que yo buscaba no estaba hecha de palabras. Ni tampoco de pensamiento” (CGN 399). Sin embargo, Eduardo vive un proceso comunicativo en la obra. Su lenguaje trasciende el verbal o el escrito. Y se transforma más bien, en un “lenguaje ritualístico” que al comienzo pretende explicar la culpa, darle un sentido al sentimiento culposo que siente ante las diversas acusaciones de los chunchos, o de su tío Miguel o incluso de su madre. Luego, como comenta Luis Rebaza Soralez, articula un “núcleo selecto de acciones y comportamientos contiguos y análogos, virtualmente ceremoniales, que, con ligeras variantes, se repiten con regularidad llevados a cabo por personajes distintos...” (Rebaza “Narrativa y rito en la novela El cuerpo de Giulia-no de Jorge Eduardo Eielson” 30) Asimismo, vale la pena caer en cuenta que,

“la ritualización es la producción de la diferenciación, unas veces mediante la formalidad y reiteración y otras mediante la innovación radical y aquello que se identifica como ritual es algo siempre contingente, provisional y definido por la diferencia” (Bell Ritual theory, ritual practice 20)

Así, si bien el problema radica en encontrar que efectivamente su historia, sus movimientos, su voz, se definen por la ambigüedad y por la carencia, sí se manifiestan por un comportamiento ritualístico. En este sentido, la respuesta se puede extraer

también de los propios textos de C. Bell cuando añade que la ritualización también implica la producción de esquemas jerárquicos para producir un sentido débil de totalidad y sistematicidad o una experiencia de orden. Con lo cual, volveríamos a que el ritual es la construcción de un campo de significación en que se imputa trascendencia, aunque ésta sea intramundana y tan inespecífica como la experiencia de totalidad y de orden, como la experiencia que se plantea en la vida – narración de Eduardo.

De tal modo que sí podemos hablar de un lenguaje ritualístico en la obra, porque si bien, el rito es comunicación, como dice Antonio Ariño, citando a M. Douglas, “consiste en formas fijas de comunicación que adquieren una “eficacia mágica” y que comporta una dimensión simbólica” (Ariño, Antonio. “Fiesta y ritual. Dos conceptos básicos”) Existe este lenguaje ritualístico, en tanto implica un sistema codificado y también en tanto, supone una herencia cultural o un aprendizaje. Evidentemente, en este caso, la herencia cultural se esparce y se afina en diversos lugares, Monteyacu no es la patria de Eduardo, pero sí el primer corazón en su geografía. Europa es otra arista, se crea otro corazón porque es otro Eduardo el que está ahí; ese, es el que narra, no el que vive; en todo caso, siempre hay un aprendizaje, a Eduardo le cuesta reconocerlo, tiene que ir armando pieza por pieza, y conocerla, reconocerla, hacerla suya, solamente así podrá entender qué es lo que sucede. Por otro lado, no olvidemos algo respecto del lenguaje de Eduardo: al ser ritualístico, es performativo, y tiene, por tanto, la facultad de “hacerse” al mismo tiempo que se dice. En ese sentido, Eduardo en la primera parte de su estancia en Monteyacu se siente “brujo” o es llamado “brujo” porque pide que caiga la lluvia, porque habla con ella y porque reza. Reza y entonces caen toneladas de agua por días hasta que él debe ser despojado de ahí, justamente, por ser brujo, por tener esa facultad –considerada “mágica”- de que algo se crea mientras se dice.

Por ello, su narración circular y llena de saltos espaciales y temporales, tiene un fin específico: llegar al final de la novela y ver la periferia como un centro y reivindicarlo desde ahí. Esto lo notamos cuando él mismo se impone como el autor de “Los personajes en orden de entrada”. Es importante tener en cuenta que algunas manifestaciones de este lenguaje ritualístico, se encuentran cuando inicialmente Eduardo crea combinaciones entre las palabras, “fórmulas mágicas” como: “Giulia + No – Giuliano+ Yo = Giulia” o también “Mayana – Tío Miguel - Pancho + Yo= Mayana” (CGN 433). Pero, ¿qué implican estas fórmulas? Nada es gratuito y menos en una obra indisciplinada como esta. Evidentemente, las fórmulas son todas tautológicas y remiten a la siguiente equivalencia, Yo=Giulia y Yo=Mayana. Es decir, si las matemáticas pudieran crear un valor en las letras, o sea, si la “a” o la “b” tuvieran una consistencia cuantitativa, posiblemente dejaríamos de comunicarnos o dejaríamos de entender la comunicación tal cual la entendemos, y el lenguaje tal cual lo conocemos sería algo inexistente. Sin embargo, en este caso particular en el que se juega con las palabras y se las mezcla con indicadores numéricos como las restas y sumas, nos damos cuenta que las palabras que usa, tienen un peso, una consistencia, llamémosla, cuantitativa simbólicamente, el resultado equivale a una postura en la que él, Eduardo, es equivalente a un sujeto femenino, a dos, que él los posee más allá de lo que sea que los circunden (Giuliano, Pancho, Tío Miguel, etc.) Esto es interesante puesto que por lo menos en estas dos fórmulas reivindica el margen, apela al lenguaje como un arma para responder al centro del universo, del cafetal, de Europa, al centro que no es él. Explicando un poco esto, si a “Giulia+no” le quitamos la palabra “Giuliano”, nos quedamos en una suma cero, si a esto le aumentamos una palabra como "Yo" entonces, el resultado sería "yo" (cero + “yo” = “yo”); sin embargo, en este caso, el resultado es Giulia. Entonces, queda la primera equivalencia: “yo” = Giulia. En el segundo caso, si a

Mayana "le quitan" los dos sujetos masculinos que han marcado su historia y le aumentan el único que no hizo nada en contra de ella, y que de hecho funcionaba como reflejo de ella, evidentemente quedaría él; sin embargo, el resultado, es Mayana misma, o sea, Mayana libre de estos dos agentes opresores. De tal modo que la segunda equivalencia es "yo" = Mayana. Por tanto, como dijimos líneas anteriores, la equivalencias se mantendrían así: Yo=Giulia y Yo=Mayana.

Por otro lado, en su forma de liberar a los pájaros, en sus oraciones hacia la lluvia, para que caiga y moje Monteyacu, incluso, luego, en la forma como recibe la sangre de una mujer violada en la frente como estigma o bautizo o también en su propio llanto, interactúa con un discurso dominante que es claramente identificable como el que niega el lenguaje ritualístico, su lenguaje: su llanto está prohibido tal cual las demás actividades que realiza a modo de libertad. Sus "poderes celestes" se recrean en un espacio de mutismo y distancia. No olvidemos que él mismo, comenta:

"...en el lenguaje oral, fluido, materialmente inestable, mentir, tergiversar, alterar, no eran sino crear, transfigurar, descubrir. Lenguaje y lengua puras, generadores del mito. De fabulosos teoremas verbales que la experiencia cotidiana no es capaz de contener sino en fragmentos..." (CGN 435).

A través de sus ritos (hechos de niño y adulto), de la muerte de Giulia y con la incursión de una "Lista de personajes", ciertamente, Eduardo se constituye como un creador de mito, como el creador de una historia, de la suya propia, como un agente que no necesita conquistar el centro para ser y sentirse poderoso en sí y por sí mismo, es decir, para sentirse no-subordinado. Él mismo nos dice respecto de su lenguaje

“...nacían así sistemas de cuerdas y nudos de colores, originalmente utilitarios, verdaderas fichas estadísticas de las cosechas, medidas agrarias, zonas de irrigación, censo territorial, etc. Sólo más tarde apareció el poema, entre los dedos del escriba y los del sacerdote del sol...” (CGN 435)

Eduardo, habla del lenguaje como un espacio universal, capaz de sobrepasar la realidad de Monteyacu o de su habitación en aquel hotel. Habla de un lenguaje “ritual”, simbólico desde el que se cuestiona si el resto de personajes en la obra son invención suya, o si los necesita para encontrarse a sí mismo y poder aceptarse, fuera de las prohibiciones que constituían el centro, el poder, lo hegemónico: su madre.

Por otro lado, sin olvidar que el sujeto es un acontecimiento discursivo, y el discurso no se reduce al discurso lingüístico, sino a toda forma de significación, incluyendo aquí a todos los fenómenos culturales –incluyendo los ya mencionados-, el acontecimiento del sujeto es un acto de significación. Así, la noción de performatividad de Butler adquiere toda su dimensión cuando la entendemos como “acto”. Por ello, en cuanto “performance”, nos recuerda que darse a sí mismo como sujeto en el discurso es un acto, una actuación. De modo que, en cuanto a la “performatividad”, insiste en la eficacia real de la práctica de la significación, de ahí que ésta sea una cualidad de todas las identidades, también, como es evidente, de la queer. Por ello, el darle un gran peso existencial a la decisión –como lo entendería Derrida- se convierte en el evento performativo por excelencia que no sólo evoca la aparición del sujeto en el discurso sino el efecto retroactivo de las significaciones a las que el sujeto se aferra.

Entendemos entonces que cuando uno habla, realiza una serie de acciones e inaugura distintos estados de cosas. Para Butler, esta dimensión performativa, esta capacidad del acto de habla, de hacer cosas, es la que explica el efecto retroactivo: la

idea de que el discurso crea realidades que luego propone retroactivamente como en el origen del discurso, siendo en realidad producto de él. Eduardo narra toda la historia desde su habitación de hotel. No se mueve de ese espacio para narrarnos a modo de collage lo que sucedió en Monteyacu, o en Venecia, o en la comisaría luego de la muerte de Giulia. La obra surge como un conjunto de momentos que necesitan un orden, que son narrados desde una voz particular y absoluta y es el lector quien arma y desarma la circular historia, para tornarla en una estructura coherente y porque no, dependiendo del lector, incluso, lineal. Por otro lado, el acceso de los subalternos a las tecnologías de producción de saber va a producir una ruptura epistemológica.

Esta ruptura abre una nueva topografía del conocimiento, como ha señalado Donna Haraway, una ruptura marcada por el desplazamiento desde la unidad de un saber hegemónico hacia una multiplicidad de "saberes situados". El "saber situado" es para ella, la práctica de la objetividad subalterna, frente al saber científico y universal portador de los valores de la colonización, la heterosexualidad y el patriarcado. Se trata de una política desnaturalizada, estructurada en torno a vínculos sintéticos de afinidad, de políticas que unen las diferencias, alianzas desde la discontinuidad y no desde el consenso. Así, según la autora, "estamos experimentando cambios tan profundos en la producción de la raza, el género y la sexualidad que son equivalentes en fuerza de transformación a aquellos que se produjeron durante la revolución industrial" (Haraway Ciencia 431). Ya no hay dominación simplemente en términos de clase, de raza o de sexo; lo que hay es un circuito de opresiones conectadas al que ella llama "informática de la dominación" Este concepto no está lejos de lo que Foucault dijo sobre el poder, ya que para él, éste no es concebido bajo una forma única, sino plural y constante en el comportamiento cotidiano del individuo, de tal modo que funciona más bien como una red. Así, nos dice,

“Quiero decir esto: en una sociedad como la nuestra, pero en el fondo de cualquier sociedad, relaciones de poder múltiples atraviesan, caracterizan, constituyen el cuerpo social; y estas relaciones de poder no pueden disociarse, ni funcionar sin una producción, una acumulación, una circulación, un funcionamiento del discurso. No hay ejercicio de poder posible sin una cierta economía de los discursos de verdad que funcionen en, y a partir de esta pareja.”

(Foucault, Microfísica. 10)

Es decir, el poder se genera y materializa en las relaciones interpersonales desde las cuales se eleva hasta constituir estructuras impersonales y que por ende, no se queda “quieto” en los individuos, si no que como diría Foucault, transita. Aunado al tema del poder, está el del discurso, puesto que éste último tiene un rol articulador. Es decir, al ser articulador se comporta como un vehículo de las relaciones de poder y es por ello por lo que debe ser desmontado por aquel que aspira a cambiar la relación existente. Por ello, Eduardo propone este tipo de discurso en el que desmantela los discursos ajenos, los tiempos, las historias, incluyendo la suya. Es así que con “Personajes en orden de entrada” se verifica que se ha sustituido una forma de poder que inicialmente era el discurso de su madre. Ahora el autor es él, nombra y deja de ser nombrado.

## III

**Mayana y Giulia: un autor en busca de dos personajes.**

El cafetal es el entorno en el que Eduardo crece y huye como un fugitivo. La lluvia duró nueve días y él, aparentemente, siendo el culpable, debía fugarse pronto. Monteyacu, significa “agua de monte. Mal paraíso” (CGN 377) es el lugar en el que cualquier acercamiento del narrador a los otros cuerpos, tanto a los femeninos como a los masculinos, genera como hemos dicho, conflicto y frustración. Así, el primer problema de Eduardo es el de los cuerpos, el del reconocimiento de la sexualidad en un hábitat confuso y lleno de prohibiciones y represión. Sin embargo, Eduardo es consciente de su condición de sujeto masculino, él sabe que se está convirtiendo en un hombre, vemos que dice:

“...Había crecido varios centímetros ese año y mis rasgos viriles se habían acentuado. Hinché el tórax ante el espejo, pavoneándome con la cabeza erguida. Satisfecho, me mire fijamente en los ojos, tratando de descubrir en ellos alguna traza de poder divino...Las pupilas ardientes y vivaces en medio de una esclerótica lozana como un huevo duro. La mirada de una criatura que nada sabía aún de la hembra...” (CGN 375)

Y no solo eso, sino que él se está comenzando a mirar así mismo,

“...Me pregunté hasta qué punto esas pupilas negras, circundadas de puntos ocre y dorados, ese iris vibrante como una corona de fuego, podrían ejercer un influjo irresistible sobre quienes me rodeaban. Acerqué mi rostro al espejo y abrí los ojos desmesuradamente...” (CGN 375)

Ciertamente, comienza a reconocerse como miembro de una comunidad masculina, una, que desafortunadamente por lo que él conoce, se rige por la violencia y la fuerza física más que por la sensibilidad o el intelecto. Esto agobia y deprime a Eduardo, a tal punto,

que plantea su vida en un vaivén de negación y aceptación: el desear los cuerpos como el suyo y el detestarlos al mismo tiempo. Esto es equivalente a amar y detestar a su madre, a sentirla como una cárcel panóptica que no lo deja ir “más allá” de lo que está permitido, zanjando con ello, la posibilidad de que se concrete su identificación como sujeto masculino.

Los hombres en la novela, son melancolía que se hace agresividad y autoridad. En este contexto de desigualdad y contradicción, - en el cuerpo masculino y el femenino-, aparecen Mayana y Giulia. La primera, es descrita por Eduardo de la siguiente manera: “de cuerpo menudo y esbelto, coronado por un casco de cabellos negros...” (CGN 349) Mayana es una habitante más del cafetal. Como toda hija joven, ya está comprometida a casarse con alguien “semejante” a ella, Pancho, un trabajador del mismo lugar es el elegido. El ingrediente del futuro matrimonio, sumado a la diferencia social (dueño – trabajadora), a la diferencia racial (blanco – india / chuncha) frustra desde los inicios las posibles expectativas de Eduardo para con ella. Sin embargo, existe sobretodo una razón que le impide desearla: él se siente como un reflejo de Mayana.

Está claro que el efecto de Mayana en el narrador es más ontológico y vital, que sexual, Eduardo dirá: “...me provocaba una ternura tal que difícilmente habría podido convertir en deseos. Su fragilidad me desarmaba: tan solo hubiera querido besarla en la frente y huir luego, avergonzado por mi gesto...” (CGN 349) Mayana no sólo era frágil sino, consecuentemente, pura. Nos dice el narrador: “...era de una pureza tal que paralizaba los sentidos, convertía en cristales los apetitos y los humores del cuerpo...” (CGN 349) Eduardo comienza a mirarla con los ojos de la esperanza. En el espacio de la prohibición, Monteyacu, de pronto distingue una luz. Una fracción de esplendor bastó para convencerlo de que existen *otros* que como él, son simplemente, distintos. Sin

embargo, no tardaría mucho en comprender que como ella, los que son frágiles y libres, serían los perseguidos por los hombres y el instinto, por la crudeza de lo que es real: la madre, el cafetal, los demás ojos del mundo, las miradas de los otros.

Eduardo se negaba a pensarla en un futuro llena de hijos y de hambre, con un hombre que la maltratara y continuando el círculo infinito de pobreza y abuso en el cafetal. Sin embargo, esta niña/mujer que tanto le obligó a pensar y a sentir, fue violada por Miguel, el hermano de su madre. El “tío Miguel” usualmente violaba a todas “las chunchas”; sin embargo, el día que decidió violarla a ella, Eduardo estuvo presente, escuchando todos los silencios del mundo y los gritos de su tío, la grosería y la pureza mezclándose en una guerra repleta de muertos.

Eduardo se pregunta entre paréntesis y cursivas: “*¿qué había sucedido en el granero aquella noche interminable? El café maldito me llovió sobre la cara. El piso de madera crujía...*” (CGN 369) El extenso capítulo en el que Eduardo narra la violación de Mayana está contado enteramente entre paréntesis, asumimos, como implícita necesidad de olvidar algo que lleva presente constantemente. También está narrado en cursivas, posiblemente como un intento de recordar y de mimetizarse con las voces y los silencios de ese momento. La voz de su mente, la que narra, no olvida toda la infancia, todo el llanto como intento de trazar un puente entre los “otros” que están fuera de él, y él mismo. Así, la violación de Mayana es un espectáculo al que asiste y del que sale absolutamente cambiado. Mayana le enseña el silencio y la resistencia. Este es el primer punto a seguir, el silencio en Mayana. La importancia que trae consigo la negación de la palabra en una instancia límite.

En primer lugar, el silencio funciona a modo de “treta”, ésta “consiste en que, desde el lugar asignado y aceptado, se cambie no sólo el sentido de ese lugar sino el

sentido mismo de lo que se instaura en él"<sup>9</sup>. Es decir, que desde ese lugar particular de enunciación –como lo es el granero donde es violada Mayana- se consolida la protesta hacia lo poderoso e imponente, como una práctica de resistencia al poder: el violador, el hombre / blanco / jefe del cafetal. Mayana demuestra ser un sujeto subalterno lleno de poder y de transparencia aún estando en su lecho de muerte. El silencio que ella guarda mientras la violan, es distinto del silencio de Eduardo mientras es testigo de todo esto. El silencio de Eduardo está lleno de miedo y anonimato, nadie lo ve, en este momento sólo él ve (escucha) la violación y finalmente, es bañado en la sangre de Mayana, se queda de pies, mientras le cae la sangre de la muchacha violentada a modo de bautizo. Así, ritualísticamente, a través de esta escena Eduardo aprenderá una estrategia de lucha por dejar de sentirse subordinado y subalterno en un sistema en el que le corresponde la libertad.

Luego de Mayana, llega Giulia. Giulia, emite silencio en todos los lugares y tiempos en los que se relaciona con Eduardo. No da explicaciones ni juicios de valor, sólo sabemos de ella lo que Eduardo nos narra imitándola. De hecho, las pocas palabras que provienen directamente de Giulia serán en otro idioma, y siempre cuando aparezca hablando con su negación, Giuliano. Es decir, nuevamente, fuera del centro del relato que está predominantemente en castellano. Además de analizar la importancia y pertinencia del silencio de Mayana, haremos un contraste entre las dos mujeres que sublevan la vida de Eduardo. Puesto que finalmente, Giulia muere y Mayana siempre sigue viva, punto que nos muestra la estrecha relación / identificación entre la figura materna y la de Giulia, “el arcángel que se lleva a los condenados de muerte”. Es decir, la necesidad de que la muerte de Giulia implique la muerte de la madre, y por ello, la muerte del sistema opresor capaz de negarle a Eduardo (el niño, el adolescente, el

---

<sup>9</sup> Concepto manejado por Josefina Ludmer al referirse a Sor Juana en: González, Patricia y Eliana Ortega (eds.). *La sartén por el mango*. Rep. Dominicana: Huracán, 1984.

adulto) la posibilidad de reconocimiento como sujeto ambiguo, “a-normal”, extraño, queer.

Por ello, en “Personajes en orden de entrada”, asistimos a la última función y representación de Mayana y del resto de “personajes” en los que el reencuentro con la madre es nulo. Es decir, la madre también es presentada como un personaje, pero uno con el que no hay posibilidad de reencuentro o reconciliación. La alusión a lo metateatral “Personajes en orden de entrada”, es un recurso sorpresivo y radical en la obra, le entrega un sentido distinto a las tramas narradas, a los espacios descritos e incluso a Eduardo mismo. Así, a través del recurso metateatral de crear una “lista” de personajes, deja claro que todo el relato ha surgido de un mismo lugar: la habitación de pensionado en la que finalmente viven Giulia y Eduardo. Reitera con esto que lo más importante en el relato, no es su estructura lineal o su presentación secuencial de los hechos, si no que es más importante atender al “discurso especulativo” del narrador, que pretende en todo caso, darle un orden a su experiencia de vida.

### 3.1 “¿Por qué no lloras, Mayana?”

“La voz brotaba llena de esperma, descendía por las paredes, me ensuciaba. El ruido era ahora menos claro. Algo se revolcaba sobre mi cabeza, revolcando algo precioso... ¡No te muevas, cojuda! ¡Quédate así! ¡Abre las piernas! ¡Ábrelas, mierda! El café llovía sin cesar. La voz canalla insistía...” (CGN 369)

El cuerpo de Mayana está siendo usado frente a los ojos de quien siente por ella una profunda identificación. Mayana, como Eduardo mismo, es un sujeto subalterno en el mundo del cafetal. Mayana como Eduardo, posee un corazón roto. Él se reconoce en ella y la necesita para sentirse parecido a alguien, necesita sus ojos que no delatan, sus ojos que no son como el resto de los ojos que lo miran. Sin embargo, existe entre ellos una gran diferencia, Mayana no llora, ni aún cuando la violan. Ella sólo emite un

silencio, profundo y tajante. Luego, un grito, y todo sigue siendo silencio. Este grito no es solo de dolor, si no, sobretodo, de guerra.

Las criaturas que sufren, gritan, y lo hacen esperando el momento de la huida para encontrar el momento de soledad en el cual puedan lamerse las heridas. Eduardo, perfectamente reconoce, "... [El] te mira fijamente como el zorro a la gallina degollada. Y tú sangras todavía, sangrarás toda tu vida. Tu pobre sangre gotea sobre mi cabeza. El café sigue lloviendo..." (CGN 370) El café nuevamente como signo de lo conflictivo. Ahora no llueve agua, si no granos oscuros. Infinitos granos de café que ensucian el espacio en él que la recuerda. El café, en un comienzo simbolizaba al hijo del cafetal, al hijo de la tierra. Es decir, a Eduardo. Si hay una lluvia de café, existe una lluvia de oscuridad, una condena del cielo al conflicto y al dolor. Una lluvia de pecado y de negación. Entonces, el silencio como lenguaje, treta, resistencia, negación o refugio, será la primera diferencia entre Eduardo y Mayana. Respecto de esto, Foucault nos dice:

"No cabe hacer una división binaria entre lo que se dice y lo que se calla; habría que intentar determinar las diferentes maneras de callar (...) No hay un silencio sino silencios varios y son parte integrante de estrategias que subtienden y atraviesan los discursos" (Foucault, Historia 37)

Por ello, al interpretar el silencio de Mayana y el de Eduardo, notamos que hasta ese momento pueden ser leídos como dos silencios diferentes, aunque ambos nacidos de una subalternidad. Sin embargo, luego de este acontecimiento, el silencio será la principal arma de Eduardo para sobrevivir y lograr la tan codiciada libertad. Su silencio no será la consecuencia de subalternidad sino que por el contrario será una muestra de poder.

Por otro lado, en oposición al silencio, si los sujetos son –también– productos del lenguaje, hay que tener presente que el discurso – el lenguaje– es también múltiple y

heterogéneo. Por ello, siguiendo nuevamente a Foucault, podemos entender al sujeto como un lugar de múltiples posiciones textuales, de manera que éste nunca sería un punto fijo como lo sostienen las políticas identitarias, si no que más bien, como sostiene Judith Butler en su teoría sobre la “melancolía constitutiva”, serán sujetos en la medida que asuman su identidad (concepto atravesado por la idea de género y sexualidad) como un constante flujo y cambio, como de hecho, lo es el lenguaje también. De ahí que el cambio en su discurso, y la incorporación del silencio a éste demuestren un real cambio en virtud de conseguir una autonomía, una apropiación de su sujeción.

Si nos centramos en este último punto, el papel del silencio sigue siendo importante para la constitución del sujeto porque éste, como treta propone armas para que pueda evolucionar y cambiar, para que pueda elaborar un discurso propio y cambiante. Mayana –y posteriormente Giulia- le entregarán su primera lección de supervivencia lingüística y física, lección que Eduardo aprende y mantiene.

Por otro lado, todo el relato de CGN está siendo narrado en silencio, el narrador lo escribe, y sí lo cuenta, pero para sus adentros, que somos nosotros, para llegar finalmente a la contundente metateatralidad en la que el subalterno ha logrado tener su voz, y logra hacerse poderoso en tanto puede nombrar al resto.

Vemos que el silencio no sólo es una treta que funciona a modo de resistencia o protesta ante el poder, si no que también es un espacio en el que el sujeto adopta un cambio. Así, el silencio mismo manifiesta el derecho del sujeto de no hablar. En el caso de Giulia y Mayana, el silencio es un lenguaje, no es la ausencia de mensaje o sentido, mientras que en Eduardo representa la posibilidad de que pueda dejar de ser subalterno, puesto que luego, ellas existen porque él las nombra, porque él habla por ellas, sobre ellas y como ellas. Es decir, ellas permiten que se responda la pregunta que Spivak

lanzó en 1988, “¿Puede hablar el sujeto subalterno?”. Mayana, le ha dado una lección de sobrevivencia cuando él dice:

“...un oscuro combate sobre mi cabeza, fuera del alcance de mis manos. Un horrible silencio y finalmente un alarido. Uno solo. ¿Habéis oído un alarido de niña en la noche? ¿Una cuchillada sin fin? ¿Un chorro de café enloquecido? (CGN 370) O cuando dice,

“...un grito, uno solo que rompe la noche y que le hace cambiar de lugar, aún en el mismo sitio, “el sol no apareció un solo instante en el cielo. El bramido ronco y permanente había cubierto por completo todo otro ruido y los animales callaban en sus guaridas...” (CGN 373)

Eduardo escapará del lugar en el que todo está prohibido. Es decir, negará la negación, y de esta manera, cambiará de centro. Para ello, adopta un cuerpo que no es el de Mayana. Este será el primer paso para dejar de ser un sujeto subalterno. Spivak comenta que el sujeto subalterno no podía hablar porque no tenía un lugar de enunciación que lo permitiese, de modo que, dejando el cafetal y buscando otro lugar desde el cual pudiese emitir un discurso propio, encuentra a Giulia y se apodera de su cuerpo para darle una forma a su voz e identidad queer. De ahí que Giulia represente un quiebre. A pesar de ser llamada constantemente “pajarito”, Giulia no es el arcángel que traduce su nombre. La única ave de la que no tomará sus alas y a quien dejará en libertad es a Mayana. Ella siempre será más libre y más fuerte que todos. Es aquel ser humano que lo inspira a ser distinto y a ver el dolor como una forma de conciencia. Giulia es la mujer que toma el lugar de la madre, quien debe morir para que se restablezca el orden y se garantice la libertad, en todo caso, Giulia, representaría una suerte de chivo expiatorio.

### 3. 2 Giulia / Mayana: “¿quién dijo nunca “te amo?” (CGN 358)

“Tú acababas de salir de la cabina. Tenías los cabellos sujetos en un moño alto y mojado. El rostro increíblemente envejecido, como si entre tu entrada y tu salida de la cabina hubieran pasado veinte años...”. (CGN 379) La imagen de Giulia envejecida luego de las supuestas sesiones, es la misma o casi la misma, que la de Mayana cuando es violada: “...Tu cuerpo esbelto como un arbolillo se deformará de inmediato. Cuando salgas del granero serás ya una vieja sin dientes, acostumbrada a chupar vergas de blancos...” (CGN 370) Así, Giulia sale de la cabina y Mayana del granero, ambos personajes infectados de realidad. Es entonces cuando Eduardo las alberga absolutamente, cuando las ve humanas, violadas y prostituidas, llenas del mundo. Ellas serán en ese momento sus inmediatos referentes, y a través de ellas, Eduardo traducirá sus nociones, percepciones y conceptos de “sexualidad” a “corporalidad”. Es decir, todo lo que en un comienzo pendía del nombre “sexo” (lo degradante y abusivo) ahora cambia hacia el “cuerpo” en matices sublimados e incluso, deseados.

El conflicto central del personaje, no olvidemos, radica en su sexualidad. El no reconocerse como el “hombre” que su madre –su cárcel, y además su entorno, sociedad- espera, y peor aún, el no poder, ni querer llegar a serlo, le genera una culpa y un llanto incontenible que sólo se calma cuando muere el agente opresor, el “padre” que da la norma: su madre. El conflicto edípico entre Eduardo y su madre ha sido analizado en el primer momento argumentativo, la relación entre la madre de Eduardo y lo “normado”. Ahora, en las consecuencias de la incursión de estos personajes femeninos –Giulia y Mayana- en la vida de Eduardo, se encuentran nuevos referentes para entender el amor, la sexualidad, la libertad e incluso, el cuerpo en sí mismo, capaz de amar y de ser amado, más allá de las imposiciones de la norma.

Mayana y Giulia, los referentes femeninos más importantes, le servirán para unir sus nuevas concepciones de sexualidad y cuerpo, esto es importante, porque gracias a ello, es posible reconocerlo como un sujeto queer. Asistimos entonces, a un proceso en el que Eduardo descubre, intuitivamente, que aferrándose a los recuerdos, a las palabras y a las ausencias, logra re-negar lo que su madre le enseñó que estaba prohibido: la posibilidad de amar a alguien que se parece a él, o incluso, a él mismo.

De Mayana, tomará la identificación inicial. La ternura, es decir, la negación al deseo, Luego, en su adultez, se quedará solo con los colores y momentos que lo marcaron junto a ella, como el de la violación por ejemplo. De Giulia, sin embargo, lo tomará todo. Tomará su cuerpo, su rutina, su silencio, tomará su perfección y seguirá llorando hasta que ella muera y lo deje por primera vez solo consigo mismo, libre de la condena y sujeción inicial. Giulia es el agente que se sacrifica para la liberarlo de la culpa.

Así, Eduardo concluye que el sexo ya no es necesariamente “algo” degradante y pecaminoso como lo vio de niño al ser testigo de la violación de la figura que se parecía a él, o de los abusos de los que también tenía nociones. Ahora, seguirá manteniendo una distancia dolorosa con su propia sexualidad, y sin embargo, reconocerá completamente el cuerpo de una mujer y sentirá por él algo parecido al amor, una constante de deseo y ternura. Dice sobre el cuerpo de Giulia,

“el bazo, los riñones, las costillas, la vejiga, los nervios de tu cuello y de tu sexo, tus glándulas oscuras y tus intestinos. La triple cascada de tu sangre, tu saliva y tu orina. Y no sólo tus hueso y cartílagos, tus músculos y tus células, si no también tus ácidos y sales...” (CGN 359)

Esta es la respuesta que se contesta a él mismo cuando le pregunta el comisario si reconocía el cuerpo, si es que efectivamente ese cuerpo blanco sobre la camilla blanca,

era Giulia. Él comienza a pensar en ese cuerpo de una manera absoluta. Sin omitir detalles. Por lo tanto, ese cuerpo, efectivamente ha sido suyo y lo puede reconocer desde los nervios y torrentes sanguíneos hasta el hecho de ser simplemente, el cuerpo de una mujer.

Ahora, existe un paralelo entre ambos personajes femeninos, este es guiado por la constante cronológica de Eduardo. Mayana pertenece a su infancia y Giulia a su adultez. Por ello, Giulia representa una edad parecida a la de Eduardo, unos 30 años aproximadamente, europea, con todo el prototipo de extranjera, mientras que Mayana, por el contrario es casi una niña, selvática y de condición humilde. Ambas representan el espacio en el que Eduardo transita y manifiestan las etapas por las que atraviesa.

Es importante notar que ambas figuras femeninas nunca lloran, y manejan el lenguaje del silencio, el que le regalan para que pueda crear uno propio que represente su identidad. A Giulia su padre también intentó violarla y aunque no lo consiguió, desde ese momento fue separado de su hija. En reiteradas ocasiones, Eduardo repite que Giulia no tiene historia, de ella solo sabe su rutina, y sabe que se enamoró de un marinero que la abandonó y que su padre, en Venecia, intentó violarla cuando era pequeña y que por ello la madre prohibió la cercanía entre Giulia y su padre. De Mayana sin embargo, no sabemos tanto. No sabemos su historia familiar ni sus amores o su manera de amar. Solo sabemos que era hermosa en su inocencia y que la violación marcó un límite en ella y en Eduardo.

Tanto Mayana que es lo más cercano a la ternura y pureza, como Giulia lo es a la sexualidad y a la crudeza, fluctúan ondulantemente hacia lo que para él, podría ser el amor. Mayana era la ternura e inocencia que él reconocía en sí mismo, la vulnerabilidad que lo hacía ser juzgado por todos. Giulia era el espacio en blanco, el cuerpo que le podía servir para travestirse y vivir otra vida paralela a la suya, una en la que no se

ensuciara las manos con nada y viviera al margen de los miles de ojos de Monteyacu. Giulia permitía el carnaval, permitía el intercambio de roles, ella trabajaba, el descansaba, ella moría, el nacía, ella guardaba absoluto silencio, y él, por fin, hablaba.

Ciertamente, él repite que Giulia le daba un cuerpo tras el cual él sobrevivía. Eduardo se apodera de ese cuerpo para sentirse “algo”, y vive, en ese sentido, a costa de éste. El vértigo de la sobrevivencia se levanta lentamente desde esta ventana que es Giulia. Con ella, la dependencia, la esboza él mismo cuando dice:

“...Porque tú ya casi no percibías tu cuerpo, no lo distinguías del mío. En el fragor de la noche todo nos estaba permitido, hasta quitarnos nuestro cuerpo por momentos y volvernos una sola criatura celeste, un solo resplandor sobre el lecho. Aunque luego, durante el día, ¿recuerdas? El silencio cayera entre nosotros como un manto de plomo.” (CGN 405)

Eduardo, reconoce que es por ellas por quienes sigue vivo. De ellas toma el cuerpo, la negación al llanto, la posibilidad de ser diferente. Colocará entonces, a los pies de Giulia, lo que le entregó Mayana, su inocencia rota.

### 3.3 “Personajes según orden de entrada”: El contexto final de Giulia y Mayana.

Encontrar rastros como: “Corte. Escena 121, toma 10: “La Conquista del Perú” (CGN 443) o incluso como el mismo título final: “PERSONAJES EN ORDEN DE ENTRADA (CGN 450) nos hace pensar que la historia se mueve en dos ejes sutilmente encajados: el lado biográfico del personaje, y el lado íntimamente fantasioso del mismo. Por otro lado, también nos introduce a un tipo de metateatralidad, un personaje habla del resto de personajes y los nombra como tales: “personajes”. Asimismo, les otorga un orden, es decir, los jerarquiza, y los ubica en la obra.

Richard Hornby en Drama, Metadrama, and Perception, plantea cinco formas en las que se manifiesta la metateatralidad. Por un lado, el conocido “teatro dentro del teatro”, luego, la inclusión de ceremonias y rituales dentro del teatro; en tercer lugar, el juego de papeles dentro del personaje; en cuarto lugar, las referencias literarias y de la vida real y finalmente, la autoreferencialidad de la obra de teatro. En esta obra, encontramos casi todas las formas de metateatralidad sugeridas por Hornby, por ejemplo, estamos ante una suerte de autorreferencialidad en la obra, puesto que se juega con supuestos títulos compuestos por escenas y tomas, y asimismo, menciona a los personajes como tales. Luego, Eduardo enuncia: “YO TE DESNUDO TE RECONOZCO TE ENTIERRO YO TE DESNUDO TE RECONOZCO TE ENTIERRO YO TE DESNUDO TE RECONOZCO TE ENTIERRO”(CGN 432). Ante este rezo, estamos frente a un ritual mortuario, y finalmente como explica Luis Rebaza

“...Eielson articula un núcleo selecto de acciones y comportamientos continuos y análogos, virtualmente “ceremoniales”, que, con ligeras variantes, se repiten con regularidad llevados a cabo por personajes distintos; no se trata de eventos encadenados linealmente si no de una suerte de racimo de indicaciones coreográficas: desplazarse a la deriva, encontrarse desnudo y/ o envolverse con vestimentas, arribar o aparecer, tocar o abrir la puerta, acusar o no presencias, permanecer frente a, o cruzar, el lindel, fundirse con la luz o el color del entorno, y , sobretodo, crear en el ambiente lo que llama en la novela un “drapeado infinito”...” (Rebaza Arte poética 30)

Por otro lado, la metateatralidad nos deja entrever que estamos ante un drama que si bien, presenta como conflicto central, la construcción de identitaria del personaje como un sujeto queer; por otro lado, está el hecho de que el personaje no es un

personaje en sí, sino que es una voz que está recordando, un cuerpo que ya no está en la historia, sino que incluso la está haciendo mientras la “dirige”. Ciertamente los riesgos de entender una obra que se hace híbrida por la presencia de rasgos y elementos del teatro y cine, poesía y novela, son grandes, porque nos obligan a desarmar la novela y a notar que este rompecabezas, tiene piezas que están vivas.

La factura lírica funciona de modo simbólico, las mujeres en su obra, son poesía. Los espacios en los que él sufre y en los que se encuentra solo, son teatro. La novela aparece cuando el lector en medio de las tramas intenta hilvanar el objetivo y necesidad de una muerte, la necesidad de una infancia y el contenido de la misma. El cine aparece, posiblemente, por la necesidad de tener control sobre las escenas, sobre los cortes, las pausas, los respiros de los personajes e incluso de él mismo.

Toda la obra gira entorno a la culpa que siente y a la manera como intenta exculparse. Las mujeres que aparecen son ciertamente quienes le van dando las respuestas o le van indicando el camino para que se encuentre y se construya desde él mismo. Sin embargo, a este plano biográfico del personaje se superpone uno peligroso y llamativo: el de la fantasía. El personaje, escribe sus memorias como si hiciera una película y eso lo hace sutilmente a lo largo de la narración; sin embargo, se hace obvio al final, cuando los personajes que leemos, evidentemente también son para él “personajes”.

Sin duda, al culminar el texto con una lista de los personajes y una suerte de confesión sobre cada uno de ellos, estamos ante la terrible noticia de que el personaje principal, el narrador, siempre supo más de la historia que nosotros, lectores de todos y cada uno de los movimientos de la trama. Todo esto, tiene una razón de ser, y pretendemos explicarla desde estos dos agentes vitales para la vida de Eduardo: Mayana

y Giulia. Ambas, dos caras de una misma moneda, dos caras de él mismo y ejes centrales de la película que estamos leyendo.

Es importante tener en claro que la construcción del texto y del personaje central, manifiestan como núcleo, el tema de la construcción identitaria de un sujeto queer. Y si bien es cierto que las construcciones identitarias en personajes es interesante e importante, esta lo es, particularmente por tratarse de una ambigua, performativa, conflictuada en sí misma y porque finalmente, el tránsito y el reclamo constante de excusa y negación, se hacen armonía y control.

El poder sobre la historia, por fin lo tiene el narrador, ya no la madre o el tío Miguel, ya no Giulia, o ni siquiera Giuliano. Lo tiene Eduardo de manera absoluta al denominar (o “llamar”) al resto, “personajes”, y además, al no incluirse en la lista que elabora para todos ellos. Entendemos finalmente, que luego del llanto, de los desencuentros y la pérdida, Eduardo encontró la manera de enfrentar su historia, y fue justamente, contándola con un juego visual de modo fílmico. Acerca y aleja las cámaras, hace cortes, acentúa voces, crea cursivas para los discursos efectivos en los que él mismo se habla y no quiere que lo escuchen, crea paréntesis para omitir sus propias opiniones y no interferir con la narración en sí. Pero al final, todo esto confluye en crear un gran mosaico de símbolos y colores, en el que el personaje principal se reconoce y vence los obstáculos que le impedían “existir”. Dice de ellas,

Mayana: “...Solo sus pies infantiles, y ya venerables, parecían escapar milagrosamente al incendio que la asediaba...ni mi más sangriento recuerdo, lograron modificar el óvalo siempre transparente de su rostro. Él perdura en mis sentidos. Me hace comprender cosas que antes sólo me hacían llorar...” (CGN 452)

Giulia: “Al contrario de aquél pájaro blanco con el cual siempre la he comparado, Giulia era una criatura sin alas (...) Nada denunciaba en ella a la actriz, y sin embargo, ¡qué bien desenvolvía su papel de personaje principal de mi existencia! (...) era la opacidad de su cuerpo la que me devolvía la luz, iluminándome...” (CGN 45)

Ambas, son personajes y le parecen finalmente, una dicotomía esclarecedora: “...energías contradictorias que se podrían resumir en la palabra AMODIAR, o su equivalente ODIAMAR...” (CGN 433, mi subrayado) Ciertamente, “pequeños verbos inútiles”, que reiteran el movimiento pendular de las afirmaciones y negaciones que se construyen, como hemos demostrado desde el cuerpo femenino (la madre) y el masculino (Giuliano).

Las mujeres de las que tomará el cuerpo y la vida para su libertad, Mayana y Giulia, son efectivamente, polos opuestos, distancias entre cada una de sus preguntas. Monteyacu vs. Venecia. Ambos, terrenos cercados de agua muerta, de olor a violencia. Monteyacu como Mayana, era el terreno virgen que fue destrozado por las mismas manos de la madre; Venecia, será el escenario de la muerte de Giulia, es decir, de la madre.

Finalmente, Mayana puede significar “primera mujer”, Giulia, puede ser un arcángel, Eduardo, puede significar aquel que “guarda los tesoros” o que “trabaja la tierra”, en realidad, la novela está plagada de signos, de connotaciones que van de un lado a otro, y no se quedan solo en un significado. Así, como signos también, es imposible desligar los nudos de los colores o los nombres. Muchos de los rastros de CGN son imposibles de rehacer; sin embargo, aún con estas carencias, sí es posible crear nuevas rutas de ensamblaje para este híbrido literario, y esta lectura, es una de ellas.

## Conclusiones

1. El cuerpo de Giulia-no es una amalgama de artes: es poético, teatral, narrativo, íntimamente performativo y por todo ello, también, ambiguo. Es un collage o un rompecabezas que asume una armonía en tanto el personaje también la asuma. La armonía, en este caso, no es un equilibrio como una suma cero, sino por el contrario, es la parcialidad hacia un lado u otro, en este caso, el lado al que se desequilibra el argumento es hacia personaje en sí mismo y por ende, hacia su conflicto sexual. Así, existe una equivalencia entre El cuerpo de Giulia-no y Eduardo, el personaje principal. Por lo tanto, estamos ante un texto de naturaleza queer.
2. El cuerpo de Giulia-no traduce un bildungsroman en el que se muestra la construcción identitaria de un sujeto queer. La identidad de este sujeto se constituye a raíz de dos deseos prohibidos en el personaje principal: uno edípico y otro homosexual. Es por estos deseos que Eduardo siente culpa y ésta es la raíz de su naturaleza inestable, cambiante, queer. Asimismo, la culpa es el primer vehículo por el cual el personaje logra moldear los tiempos de su narración (presente, pasado, futuro) y con ello, nos da las pistas para armar-lo.
3. Eduardo es un sujeto queer, sobretodo y siguiendo a Butler, porque no busca el reconocimiento de la norma, sino que permanece en la periferia y se mantiene en ella, podríamos decir, casi reivindicándola. No negocia su homosexualidad sino que desde la periferia (Monteyacu, Europa e, incluso, su propio relato) elabora un discurso y un “cuerpo” que cuestiona el orden establecido, y que incluso recrea, posteriormente en una conciencia que le otorga visibilidad y poder sin negar su condición ambigua, queer.

4. Los personajes femeninos en esta obra son de vital importancia puesto que en ellos recae el peso primario de la construcción identitaria de Eduardo. La madre lo cría bajo los modelos convencionales y normados, sin entender ni establecer un lazo con él. Mayana le enseña la importancia del silencio y del grito, de la fragilidad como fortaleza. Giulia lo libera, es la mujer que asume funciones básicas con él y que le entrega su cuerpo. Todas ellas, son en su vida entes que le entregan funciones, lugares, sensaciones. Él las deja vacías para nutrirse, para escaparse y encontrarse. Su identidad no es inmóvil, gira, en gran parte, en torno a ellas.
5. Giulia-no, es un cuerpo que niega a Giulia, es una manera ritualística de manejar el lenguaje hacia la sensación de pérdida. La muerte de Giulia es importante porque libera a Eduardo de la doble culpa constitutiva que sentía. Esto sucede por un lado, porque en la adultez del personaje, ella representa a la madre de Eduardo, ergo, a su deseo edípico y en segunda instancia, porque ella es el punto comparativo de *Giulia-no*, el deseo homosexual de Eduardo. Así, la muerte de Giulia, es la muerte de ambos deseos y por ende la liberación de las culpas del personaje. Por ello la novela se da, sólo a raíz de la muerte de Giulia.

**Bibliografía**

ARIÑO, Antonio. “Fiesta y ritual. Dos conceptos básicos”

<http://www.diba.es/cerc/interaccio2002/seminar/s2/arinodoc.htm>. (Visto el 27 de setiembre de 2008)

BEVERLY, John Revista de crítica literaria latinoamericana N° 53, 2001, 153-163p.

BELLVER SÁEZ, Pilar. “*Nilda* de Nicholasa Mohr: El Bildungsroman y la aparición de un espacio puertorriqueño en la literatura de los EEUU” *Atlantis* 28.1. Junio 2006: 101-113. University of Wisconsin-Madison, USA.

[www.atlantisjournal.org/Papers/28\\_1/P.Bellver.pdf](http://www.atlantisjournal.org/Papers/28_1/P.Bellver.pdf) (Visto el 19 de agosto de 2008)

BENTHAM, Jeremías. Entrevista con Michel Foucault, en: "El Panóptico". Ed. La Piqueta, Barcelona, 1980. Traducción de Julia Varela y Fernando Alvarez-Uría.

<http://www.ciudadpolitica.com/modules/news/article.php?storyid=50> (Visto el 10 de mayo de 2008)

BUTLER, Judith Deshacer el género. SOLEY-BELTRÁN, Patricia [trad.] Barcelona: Paidós, 2006, 392 p.

BUTLER, Judith Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo. BIXIO, Alcira [trad.] Buenos Aires: Paidós, 2002, 345 p.

BUTLER, Judith The Psychic Life of Power: Theories in Subjection. Stanford, Calif., Stanford University Press, 1977.

BELL, Catherine Ritual Theory, Ritual Practice. Oxford University Press. New York. 1992. 270p.

DRAE. <http://www.rae.es/rae.html> (Visto el 23 de marzo de 2008)

- EIELSON, Jorge Eduardo. El cuerpo de Giuliano México, D.F.: Joaquín Mórtiz, 1971  
146 p.
- HORNBY, Richard. Drama, Metadrama, and Perception Bucknell Univ. Press. August  
1986, 192p.
- HARAWAY, Donna. Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza.  
Madrid, Cátedra, 1995, 431p.
- FOUCAULT, Michel Entrevistas con Michel Foucault Barcelona: Paidós Ibérica, 2006,  
122 p
- FOUCAULT, Michel, Historia de la sexualidad, vol. 1, [trad. Ulises Guinazu] Madrid:  
siglo veintiuno editores, octava edición, 1995.
- FOUCAULT, Michael. “La verdad y las formas jurídicas”. Cinco conferencias dictadas  
en la universidad de Río de Janeiro entre los días 21 y 25 de mayo de 1973. Cuarta  
conferencia. <http://www.geocities.com/bibliografias/foucault.htm>. (Visto el 17 de  
marzo de 2008)
- FOUCAULT, Michel Microfísica del poder. [trad. Julia Varela & Fernando Alvarez-  
Uría] Madrid. La Piqueta, 1992, 189 p
- HONORES VÁSQUEZ, Elton “El erotismo sagrado, la ciencia ficción y la soledad  
cósmica en El cuerpo de Giulia-no de J.E. Eielson”. En: Tinta expresa -- Año 2,  
no. 2 (2006) p. 73-92
- LUDMER, Josefina. “Las tretas del débil” en González, Patricia y Eliana Ortega (eds.).  
La sartén por el mango. Rep. Dominicana: ed. Huracán, 1984.
- MAHONEY, Dennis F. 1991: “The Apprenticeship of the Reader: The Bildungsroman  
of the ‘Age of Goethe’.” Reflection and Action: Essays on the Bildungsroman.  
Columbia. U. of South Carolina. 97-117.
- PAJARES CRUZADO, Gonzalo. “Luis Rebaza: "Eielson tiene por chamán al artista".  
[http://peru21.pe/impres/noticia/luis-rebaza-eielson-tiene-chaman-al-  
artista/2007-08-22/24088](http://peru21.pe/impres/noticia/luis-rebaza-eielson-tiene-chaman-al-<br/>artista/2007-08-22/24088) (Visto el 22 de agosto de 2007)

PORTOCARRERO, Gonzalo. “Judith Butler: La teoría de la performatividad”.

<http://gonzaloportocarrero.blogsome.com/2005/08/27/judith-butler-la-teoria-de-la-permorformatividad/> (Visto el 5 de julio de 2008)

REBAZA SORALUZ, Luis “Narrativa y rito en la novela El cuerpo de Giulia-no de Jorge Eduardo Eielson” En: Lienzo -- No. 27 (2006) p. 9-49

ROMANO, Patricia. “Judith Butler y la formación melancólica del sujeto”. Universidad Autónoma de Chapingo. <http://www.herrerros.com.ar/melanco/romano.htm>. (Visto el 15 de marzo de 2008)

SAAVEDRA, Edgar “Y entonces decidí olvidar las costumbres y todas las cosas que aprendí” En: More ferarum -- No. 5-6 (2000) p. 17

SPIVAK, Gaytri. “Subaltern talk” En: The Spivak reader. Edited by Donna landry and Gerald Maclean. New York: Routledge, 1996.

VALENCIA, Edgar. “Los cuerpos nacidos del texto”.

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/cuerpos.html> (Visto el 13 de julio de 2008)

VIDAL, Rafael. “El poder en el cuerpo. Subjetivación, sexualidad, y mercado en la “Sociedad del espectáculo”. Este texto se corresponde con la conferencia ofrecida en el I Seminario Internacional del Grupo de Investigación de la Junta de Andalucía “Escritoras y Escrituras”, “Sin carne. Imágenes y simulacros del cuerpo femenino”, Sevilla, 1-3 de marzo de 2004. Apareció por primera vez en la edición impresa: Mercedes Arriaga, Rodrigo Browne, José Manuel Estévez y Víctor Silva (eds.), Sin Carne: Representaciones y Simulacros del Cuerpo Femenino. Tecnología, Comunicación y Poder, Sevilla, Arcibel, 2004, pp. 205-226.

<http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n39/rvidal.html>. (Visto el 10 de junio de 2008)

WRIGHT, Thomas. "Workship of the Generative Powers: Shelah Na Gigs"

<http://www.sacred-texts.com/sex/wgp/index.htm> (Visto el 10 de agosto de 2008)

