

Devenir animal: metáforas, metamorfosis y metástasis de *El amor insecto* de Cristián Basso¹¹

Javier Mocarquer
University of Notre Dame
USA

*“Sólo una vez vi el sol
Y era de noche”*
(David Rosenmann-Taub)

Desde *Las metamorfosis* de Ovidio, pasando por la iconografía de *El infierno* de Bosch, hasta las interrogantes científicas de las últimas décadas, uno de los poemarios más complejos y enigmáticos de la poesía chilena y conosureña reciente, *El amor insecto* (2003), segundo libro de poesía de Cristián Basso, antecedido por *Alalia* (1994)²², aborda la sexualidad y el deseo desde un punto de vista que transgrede los patrones heteronormativos del ‘amor’; vocablo que sufre de constantes variaciones y resemantizaciones que se proyectan hacia una visión sobre sí mismo en relación con el otro amado.

¹ Parte de este artículo fue presentada en el XXXI Congreso Internacional de la Latin American Studies Association (LASA), Washington D.C., en mayo de 2013, cuya participación contó con el generoso apoyo del Kellogg Institute for International Studies de la University of Notre Dame, Estados Unidos.

² *Alalia*, primer libro de Cristián Basso, fue publicado en la ciudad de Santiago de Chile en 1994 por la Editorial Tiempo Nuevo. Obtuvo el Premio escolar Iberoamericano Paz y Cooperación en Madrid, España, en reconocimiento a la promisoría obra y carrera literaria del joven autor, quien, además, obtuvo otros importantes reconocimientos en su país y el extranjero, como lo son el Premio Juegos Literarios Gabriela Mistral de Poesía, otorgado por la Municipalidad de Santiago o, también, la Beca Fundación Pablo Neruda para la Creación Poética Joven, ambos en 1992. En 2009, el autor recopiló y aumentó los poemas de *Alalia* en un libro que tituló *Manía de hojas*, editado por RIL en Santiago.

En un trayecto que va desde la búsqueda del amante, hasta las amenazas impredecibles de la enfermedad como “castigo”³³, *El amor insecto* da cuenta no solo de la pulsión erótica del sujeto *queer* contemporáneo en el Cono Sur, sino también de sus miedos y autorrestricciones, ante una sociedad que impone modos –fijos y preestablecidos– de amar o desear⁴⁴.

A partir del título, el amor resulta extrañamente adjetivado por un sustantivo que desencadena una red de asociaciones, fónicas y simbólicas, que concitan la noción de peligro, en tanto este amor ‘insecto’, puede relacionarse con lo ‘infecto’, ‘infesto’ e, inclusive, ‘incesto’. La presencia de estas amenazas, produce una conciencia latente sobre la muerte, ya que existe la posibilidad de que un espíritu rodee al amor, lo cerque y lo condene: “Para el amor, culpable y asesino” (Basso 18). El sentido de culpabilidad responde, de este modo, a las prohibiciones de una sociedad que sanciona y restringe al sujeto, dada su condición sexual. Las diversas metamorfosis que este sufre, surgen de la necesidad de resguardarse, a modo camaleónico, de una *manada* que devora al otro, siguiendo la lógica de Deleuze y Guattari en su libro *Mil*

³ El VIH/SIDA ha afectado, desde su descubrimiento a principios de la década de los ochenta hasta el presente, especialmente a la población homosexual, considerada la más vulnerable, mermando las condiciones de vida, el ámbito afectivo, etc. El SIDA pasó a considerarse como “la peste rosa”. La moral puritana, por su parte, creó como dispositivo de estrategia la amenaza del “castigo divino”, para que las personas mantuviesen abstención sexual y, a su vez, buscando producir un rechazo a las prácticas consideradas promiscuas. Además, a través de metáforas bélicas construidas en torno a esta patología, Susan Sontag logró demostrar que se trataba, precisamente, de una construcción de lenguaje, que resultaba necesario deconstruir, con el fin pragmático de mejorar la calidad de vida de los pacientes infectados con el virus. La autora señala: “No, no es deseable que la medicina, no es más que la guerra, sea «total». Tampoco la crisis creada por el SIDA es un «total» de nada. No se nos está invadiendo. El cuerpo no es un campo de batalla. Los enfermos no son las inevitables bajas ni el enemigo” (100). Véase: Susan Sontag, *El Sida y sus metáforas*.

⁴ Resulta interesante la conexión entre la obra poética de Cristián Basso con la del poeta argentino Néstor Perlongher (1949-1992), sobre todo a partir de la temática *queer*, el estilo neobarroco, el uso de neologismos, la vida nocturna gay, el fantasma del Sida, entre otros. Las obras de ambos autores podrían, de este modo, estudiarse comparativamente y de manera más amplia en un futuro trabajo de investigación.

mesetas. Pero es también un resguardo frente a las acechanzas o amenazas de la enfermedad –por vía del contagio–, la soledad y el desamparo que esto representa en el imaginario simbólico del miedo.

Desde el punto de vista estilístico, los poemas presentan un tono surrealista que, en ocasiones, se desenvuelven con recursos más bien propios del expresionismo, alterando, así, el orden mundano, e inclusive el de la percepción sinestésica. A su vez, se trata de un poemario críptico, cuyos mensajes cifrados son difíciles de aprehender. Lo que sí es claro es que el pesimismo que orbita en esta escritura, muestra a un yo escindido, alterado por el temor y la conciencia de la muerte, a través de signos poéticos que construyen aquel universo paralelo que es el de los insectos. Deleuze y Guattari, en su texto sobre *La metamorfosis* de Kafka, señalan que “[i]n the becoming-insect, it is a mournful whining that carries along the voice and blurs the resonance of words. Gregor becomes a cockroach not to flee his father but rather to find an escape” (13). En *El amor insecto* la búsqueda de una salida es lo que lleva al sujeto a transitar una constante zona de riesgos, a retarse a sí mismo a pesar de las consecuencias, que en definitiva lo impulsan hacia un abismo, más allá de las tentaciones: “Al precipicio, / la carne y la sed / abruma” (Basso 49).

Como señala Cristián Montes, desde el punto de vista de la enunciación, la recurrencia de eufonías, paronomasias, exuberancias fónicas, entre otros recursos, establece una de las características principales en las que los múltiples sentidos se yuxtaponen, y a veces se contradicen (146). Además, el crítico explica que, al revés del poder de la visión en la cultura, el sujeto en *El amor insecto* constantemente habla de la ceguera, de una “Visión ciega” (Basso 24), que recorre con insistencia el poemario, y que señala la primacía de los otros sentidos para aprehender la realidad, siempre mutante. Y es esta

misma propiedad lo que caracteriza el código de los insectos que pululan dondequiera, atraídos más por la fuerza de la luz que por las formas que componen la realidad. Los animales, en tanto, al cambiar de piel, metaforizan una cierta condición del ser humano, por su capacidad de resiliencia, de un sentido vital que se traduce en un mecanismo para sobrevivir o preservar la especie. Sin embargo, en el poemario, la destrucción y el acecho actúan como fuerzas tanáticas que amenazan la integridad de los amantes. Cristián Montes señala: “el deseo de unión con el ser amado y la experiencia erótica no pueden librarse del acecho . . . La pulsión amorosa registra y porta así una disonancia generalizada que se traduce en “urgencia demencial” y en zona de riesgo donde se debate la inestable identidad del sujeto” (147).

Ahora bien, a partir del primer poema de *El amor insecto* nos percatamos de una situación de extrañamiento que producen estos versos breves, fragmentarios y alarmantes: “Toma la cólera reptil que te envenena / Abre los cofres para días funerales / Recién nacido, ciégame, / Y, en silencio, / Clava astillas en la sed antigua.” (Basso 13). No es casual que la condensación de estilo y el poder de contención de los poemas –semejante a los haikúes japoneses– consigan producir imágenes inquietantes, que se alternan entre lo deseado y lo prohibido. La naturaleza infecta de este amor (asociación de insecto con infecto) lo vuelve aún más peligroso; transmite la idea del contagio y, por ende, podría ser una metáfora de la enfermedad como castigo: “Vierte la carne / sus sórdidos plumajes / en el miedo. // Animales secretos / de miradas cuchillas” (30). ¿Quiénes son estos “animales secretos” que se metamorfosean entre “plumajes” y miradas “afiladas”, arriesgando su integridad –o humanidad–, y cuya actitud enunciativa se expresa por tanto desde el miedo?

Deleuze y Guattari establecen el principio de que donde hay manada se produce contagio. Los autores llegan a establecer, a su vez, un segundo

principio, que es el de la excepción: “Allí donde hay multiplicidad, encontraréis también un individuo excepcional, y con él es con quien habrá de hacer alianza para devenir-animal” (249). Por eso, señalan, “todo animal tiene su Anomal” (*Ibíd.*), en sentido de an-omalía: máximo punto de desterritorialización, según la derivación etimológica. El anomal es, pues, el borde; su relación con la manada o multiplicidad está en situación de marginalidad. Este sentido de “anomalía” puede verse en el poemario a través de sus signos de desterritorialización. Por ejemplo, cuando el sujeto enuncia: “Amanecí llagado / sobre un campo de cenizas. / A mi alrededor la muerte cosía / mis costras para hacerse un abrigo / guiñaba el ojo a un ave de rapiña / que a lo lejos se saciaba” (50).

Desde esta escritura aparentemente fragmentaria, es posible, sin embargo, extraer un relato físico que puede ser reconstruido al “leer” las huellas expresivas del cuerpo, y cómo este interactúa tanto en el espacio público como el privado. Como señala Slavoj Žižek: “Podemos ver que incluso las más íntimas actitudes referentes al cuerpo pueden convertirse en una declaración ideológica” (14). En el poema que abre el libro, el hablante imprecaba a su objeto de deseo, posicionándose hedonísticamente como si fuera una musa a la que se le debe admiración y contemplación. El hablante interpela: “Siéntate aquí. // Siéntate a mirarme” (13). De este modo, puede establecerse una relación con lo que Sylvia Molloy ha llamado la “política de la pose”, a partir de la figura del escritor *poseur* del siglo diecinueve. La crítica señala:

Bodies in turn, are read, (and are offered up for reading), like cultural statements. To reflect on posing, I want to rescue that body, that posing body, in its intersection with nation and culture, stress its physical aspects even as it appears in texts, consider its inevitable theatrical projections and its pictorial connotations; . . . To exhibit is not only to show, of course, but also to render more visible (143).

La necesidad de mostrar –y mostrarse– en oposición a ocultar, devela un deseo de reconocimiento del otro. A la vez, como se trata de un sujeto poético que muestra sus contradicciones internas, esto complejiza su identidad, por ejemplo cuando enuncia: “No me prives, no me pruebes, / no me expongas hoy / al fuego del verano” (Basso 50).

Si al comienzo del poemario el sujeto reclamaba ser observado, ahora, en cambio, exige en tono amenazante no ser expuesto, es decir, no ser exhibido en público. Eve Kosofsky señala: “Pensemos cómo un concepto tan central en nuestra cultura como público/privado es organizado para mantener para la heterosexualidad el carácter no problemático y aparentemente natural de la elección *discrecional* entre la exhibición y la ocultación” (40). La idea central que subyace en este punto, constituye la división problemática de que las relaciones heterosexuales pueden ser exhibidas, mostradas en el ámbito público, pero no así las relaciones homosexuales, que quedan relegadas a lo privado e, incluso, a lo oculto. Lo “privado”, así, pasa a tomar la significación de “privar” a los sujetos de lo público, a ocultarlos, por eso, el hablante dice “no me prives, no me pruebes”, aunque esta última palabra pueda también interpretarse desde el código del erotismo, inclusive adánico (“probar el fruto prohibido”).

El conjunto de prohibiciones y exclusiones impuestas por la sociedad, actúa como un mecanismo de control heteronormativo que rechaza la diferencia sexual. Como señala David William Foster en su introducción al libro *Queer Issues in Contemporary Latin American Cinema*: “homophobia is a complex dynamic that functions to enforce the principles of heteronormativity and that any irrational fear associated with it is what homophobia as an instrument of heteronormativity is all about” (x). Las marcas gestuales o de comportamiento (asociadas con el llamado género “opuesto”, desde una

perspectiva heteronormativa), por ejemplo, son castigadas mediante prácticas discriminatorias que van desde burlas hasta ataques homofóbicos en el espacio tanto público como familiar. Ante este fenómeno, el sujeto poético expresa su rechazo: “Detrás, / los cuervos constantes / esperan; / en fuga por nombrarnos, / derrotados por las horas. / Si los oyes, / aturdido de andar bajo llaves, / llegarán al amanecer a tus rincones. / Desalados por la lluvia. / Siervos” (Basso 16). La imagen de los cuervos es, en sí misma, un símbolo poético que se asocia tradicionalmente con la negatividad e, incluso, con lo maligno. El plural ‘cuervos’ señala a un colectivo, es decir, una “bandada” que actúa a espaldas del otro, ocultándose el rostro para burlarse impiamente de quien es señalado como diferente o raro.

El hablante, al decir ‘nombrarnos’, se refiere a un acto de señalamiento, por sentirse “apuntado” con el arma de la intolerancia. La cláusula condicional “si los oyes”, indica una vez más la importancia del oído por sobre los otros sentidos en el poemario; además, implica un efecto de advertencia, cuya imagen se expresa en un “andar bajo llaves”, lo que se correspondería con la noción de “recluirse en el armario”; el llegar a los “rincones” propios del sujeto, puede significar el descubrimiento de aquellos aspectos más íntimos que delatarían su vulnerabilidad dentro de este sistema excluyente. La imagen de la lluvia, o sea, del agua que limpia la carne, refleja un modo o deseo de liberación. Así, por asociación fonológica, los cuervos se transforman en siervos, metamorfosis que invierte jerárquicamente la relación.

Uno de los poemas que expresan de modo patente la contención y escisión que el sujeto experimenta, señala: “De enamoríos / Sembradíós / Cataratas” (25). Pese a su brevedad enunciativa, estos versos consiguen plasmar, de un modo conceptual, algunos de los cuestionamientos centrales que lo aquejan íntima y socialmente. Se trata de un conjunto de proposiciones

que, articuladas en rimas consonantes y aliteraciones, generan iteraciones acústicas que desencadenan la persistencia del pensamiento. Es decir, este poema, en cuanto unidad indivisible, presenta una estructura en cadena que va desenvolviéndose –o resolviéndose– a través del sonido y el silencio, en una secuencia que va desde lo terrenal/carnal a lo más racional/espiritual.

El primer verso del poema manifiesta nuevamente el problema de la transitoriedad, de aquellos amoríos furtivos que desaparecen apenas conocidos. De esta manera, estas relaciones se constituyen como eventos esporádicos que confirman la ausencia del amor real, estableciendo una suerte de imposibilidad para alcanzarlo. Más adelante, el sujeto prosigue situándose en uno de los espacios del desencuentro por antonomasia, es decir, el ámbito urbano: “En ciudades / Deidades / Senilosos” (*Ibíd.*). El espacio citadino, así, conforma o delimita los roles atribuidos al género, entre los cuales, en sociedades cerradas y altamente machistas, la práctica de la homosexualidad queda relegada a un espacio de ocultamiento. Lucía Guerra señala al respecto:

Desde sus orígenes, la ciudad como marco y contexto de significados para un cuerpo sexuado, ha estado signado por una voluntad falogocéntrica que ha distribuido el espacio urbano de acuerdo a roles primarios para el hombre y la mujer desde una perspectiva que devalúa a la homosexualidad . . . el Adentro doméstico anclado en la permanencia y la inmutabilidad y el Afuera, ciudadano como símbolo de una praxis masculina de la apertura y la movilidad (290).

El sujeto masculino gay, por tanto, al tomar conciencia de que su identidad sexual es denostada por la sociedad, enfrenta la necesidad de transitar por aquellos escasos espacios en los cuales le resulta posible interactuar con sus pares más libremente: bares, discotecas, saunas, etcétera; estos espacios, en su mayoría, presentan ambientes nocturnos que, en ciertos casos, propician los

encuentros sexuales. Por ello, resulta consecuente el título de la tercera sección del poemario, “Alerta de un nocturno viernes”, donde el sujeto declara: “La noche le hacía sin dedos la luna / porque él era árbol / al centro de la niebla” (Basso 98). Esta última imagen, que puede presentar connotaciones fálicas (el árbol), demostraría la noción de ocultamiento (la niebla), que se ha venido señalando.

Más adelante, el sujeto poético recurre a la presencia de unas “deidades”, las cuales podrían representar, lúdicamente, a “las reinas de la noche”; varones que se transforman, a modo de *performance*, en féminas de maquillaje recargado, o bien, al simple juego de denominarse “reinas”. A su vez, podría ser una representación de la figura del *drag queen*, la cual dialoga con una visión estereotipada de la representación performativa del género. Judith Butler, refiriéndose a esta cuestión, se pregunta: “Si el género no es más que un efecto mimético, ¿es éste una elección o un artificio que podemos intercambiar?” (63). De tal modo, el sentido intercambiable del género, posibilita un juego de identidades múltiples, es decir, no necesariamente estables, ni mucho menos fijas.

La identidad de género, por tanto, se encuentra en un constante proceso; para Deleuze y Guattari, se constituye como un devenir, un devenir ‘otro’. La interrelación subjetiva de sujetos que negocian sobre dialécticas que no solo rebasan las estructuras fijas de lo establecido, sino que a la vez lo desestabilizan y hasta subvierten; cuando se trata de sujetos cuya semiótica del cuerpo –cómo el cuerpo se lee en tanto signo o textualidad–, la heteronormatividad circundante aplica sus sanciones. Aún más, cuando se trata de sujetos que, señalados como “raros” e “impúdicos”, atraviesan los espacios marcados y delimitados como un territorio heteronormado, estos sujetos pueden ser castigados severamente. Judith Butler señala, también, que

el género es una construcción cultural, no reducible a la oposición binaria de los sexos varón/mujer, ya que el género no es igual a sexo, y viceversa. Desde la posición más conservadora de la Iglesia Católica, sin embargo, referirse al género desde esta perspectiva conlleva implícita una connotación emancipadora “peligrosa”, por cuanto contiene un ideario transgresivo y, por tanto, inaceptable para ese punto de vista patriarcal y universalizador de la sexualidad humana.

El poema alude también a unos “senilosos”, en tanto neologismo que conserva la raíz de ‘senil’, lo cual podría representar a los hombres gays maduros que, en el espacio de la discoteca, se mimetizan entre los más jóvenes. En la última secuencia del poema, el sujeto, de modo inquietante, enuncia: “Comezones / Razones / Soledades” (*Ibíd.*). La comezón puede expresar una cierta desazón por aquello que no se ha podido alcanzar. A su vez, representa las inquietudes del hablante, aún más cuando antecede a la palabra “razones”, es decir, al acto de intentar explicarse las experiencias vividas, sus yerros y aciertos. El último vocablo, “soledades”, resulta un final poco auspicioso y desolador, puesto que pone en evidencia esta preocupación existencial que lo atemoriza.

Posteriormente, en otro poema, el hablante declara: “Hartado está el cuerpo / de la hambruna pensativa. / Cansado del claustro / en la casa del pánico. / Anhela el deseo de escapar, / de lanzarse en piedra / a los buenos visitantes” (39). Resulta curiosa la aseveración “anhela el deseo”, como si éste, materializado en su fantasía, lo guiara instintivamente hacia una búsqueda –de placer, de otro cuerpo– que le resulta inalcanzable. La explicación podría entenderse a partir de los planteamientos teóricos de Judith Butler:

Always already a cultural sign, the body sets limits to the imaginary meanings that it occasions, but is never free of an imaginary

construction. The fantasized body can never be understood in relation to the body as real; it can only be understood in relation to another culturally instituted fantasy, one which claims the place of the “literal” and the “real.” The limits to the “real” are produced within the naturalized heterosexualization of bodies in which physical facts serve as causes and desires reflect the inexorable effects of that physicality (71).

Se demuestra, así, que el deseo produce un cuestionamiento sobre la propia identidad, fragmentada a través de los límites de la fantasía. De este modo, el sujeto, desde mi punto de vista, al desear el cuerpo del otro, transforma imaginariamente dicho cuerpo deseado en su espejo, en los términos de Jacques Lacan, como en el poema citado en páginas anteriores, donde el hablante enuncia: “Siéntate a mirarme” (13).

La voz poética, pese a su evidente angustia existencial, hace un llamado a un *tú* de la enunciación, dirigiéndose con un sentido esperanzador, aunque consciente de las amenazas que lo rodean: “Encúbreme en el sueño / la caída lenta del olvido / para llegar, antes del alba, / libre de miedos, alegre de sonidos” (43). La presencia del sonido, una vez más, parece representar un camino de liberación o catarsis, un escape hacia un territorio más benévolo. No obstante, el hablante conoce los riesgos de transitar esta senda, y sabe también del peligro que la palabra puede producir: “Temo decir a oscuras / palabra luminosa que olvidamos / desde niños. / No cedas a la pena / si el árbol es más viejo que el racimo. / Y el mundo, un infierno diminuto / para los dos: manzana y paraíso” (*Ibíd.*). La visión pesimista del mundo, que parte desde el relato bíblico, es, en este sentido, ambivalente: la manzana representa el pecado, y el paraíso, la salvación. La pregunta que establece este final binario, antitético, es si es posible o no reconciliar ambas dimensiones, para llegar a resolver una de las mayores contrariedades del mundo judeocristiano. En el poema, no obstante, sí resulta posible, ya que la unión de los dos amantes les

permite acceder “en pecado” al paraíso. ¿Podría ser esta una alusión a aspectos que la Iglesia Católica tradicionalmente ha condenado, como lo son las relaciones sexuales entre personas del mismo sexo o, aún más, el matrimonio homosexual?

Ahora bien, el poema “Hombre de la calle”, perteneciente a la última sección del libro, desde su título posee una doble significación. Por una parte, podría representar la imagen del mendigo o del ermitaño; por otra, y como efecto de inversión asociativa, evoca la prostitución, debido a que altera la frase “mujer de la calle”. Los primeros versos del poema señalan la perspectiva desde donde habla el sujeto. Primero, porque la enunciación se inicia en actitud apostrófica, que podría ser tanto un *otro* sujeto, como también él mismo, en un sentido freudiano. Los primeros versos evocan la juventud, que no sigue la lógica tradicional entendiéndola como un *locus amoenus*, sino más bien como un espacio de ocultamiento: “Si te ocurriese un día / cubrirte la verdad / con ala de pichón” (107). Los dualismos y contradicciones que el hablante sufre, por su metamorfoseo constante y por el estilo neobarroco empleado, exponen inmediatamente la antítesis, ámbito que evoca sus deseos, sobre todo cuando señala: “Y abrirse pronto como viento a la flor” (*Ibíd.*), lo que podría representar una metáfora de la sexualidad homoerótica que intenta romper sus “últimas cadenas” (impuestas por la sociedad), para alcanzar un estado de liberación.

Al recorrer la ciudad, el sujeto declara pertenecer a una “Nocturna especie”; imagen que lo asemejaría a los animales nocturnos que vuelan en las cavernas, tal como el murciélago (el poema concluye: “Si te volviera el origen / Hombre de cavernas”); se asemejaría, también, a la imagen del vampiro, especie híbrida que se ha fijado en la cultura como símbolo que produce, contradictoriamente, tanto horror como atracción. Para Deleuze y Guattari, el vampiro es un ser que, con su mordedura fatal, contagia. De este modo, el

sujeto podría ser no solo víctima de su medio, sino también, al actuar en solitario, su animalidad humanizada lo volvería uno más en la manada. Los autores señalan: “The highest desire desires both to be alone and to be connected to all the machines of desire. A machine that is all the more social and collective insofar as it is solitary” (71). La animalización del sujeto, a través de sus diversas metamorfosis, podrían ser, por tanto, una consecuencia de la deshumanización que experimenta el medio social y cultural que lo rodea.

En el poema que abre la segunda sección del libro, titulada “Cita en el larvario”, el hablante señala: “A mi morada / le nacieron monstruos” (49). Dichos monstruos podrían representar los fantasmas al que la cultura occidental expone al sujeto; a su vez, las pesadillas propias de quien ha sufrido no solo de una violencia simbólica, sino también física o, posiblemente, sexual. En otro de los poemas se presenta una alusión que podría entenderse como una experiencia traumática a consecuencia de una acción pederasta: “Barlovento. / Hora de tortura. / Estremecimiento. / Armadura. / Amo si adiestras / la flor de locura. / Noches nuestras. / Los ojos arbolados. / Miradas pedestras. . . . ¡Besos, besos / como marejadas / que van al deceso!” (34). La cercanía fonológica entre “miradas pedestras” (palabra que es un neologismo por derivación de ‘pedestre’, o sea, que ‘anda a pie’), con miradas “pederastas”, es evidente. Si la experiencia del sujeto ha sido una “hora de tortura” y también de “estremecimiento”, de besos “que van al deceso”, es decir, a la muerte, cabe entonces la posibilidad de que el poema refleje o recree alguna experiencia traumática vivida en la niñez o temprana juventud.

Al deambular por espacios que desconoce, el sujeto, en tono desolado, dice: “Un hombre transita lo oscuro / por lagos con ciénagas de hambre. // Su cielo: pesadumbre / y bandada de pasado. // Los ojos sobre púas: ni sol ni mar ni padre” (38). Esta sucesión de imágenes, que parecieran extraídas más de

una pesadilla que de un sueño, podrían analizarse desde una lectura psicoanalítica, en el sentido de que recrearían las pulsiones inconscientes, cuyos elementos señalados expresarían las carencias sexuales del sujeto. Es interesante, sobre todo, detenerse en los dos últimos versos. La imagen de los “ojos sobre púas”, acentúa la noción del peligro de la mirada, e incluso de un declarado temor a la visión. Por su parte, el sol y el mar, en tanto agentes de vitalidad, están ausentes, al igual que la figura del padre, lo que se relacionaría con un deseo por llenar su vacío. En otro poema, que trata sobre esta misma ausencia, el hablante señala: “Me viene ahora / el sueño, / Padre que regresa. / Dormito / en difusas almohadas: / Infancia / entregada a los últimos / días” (59). En un sentido simbólico, el padre retorna inesperadamente, mientras el hablante, carente de contención (difusas almohadas), acude al movedizo espacio de una infancia irresuelta, ámbito desde el cual el sujeto podría intentar responder –o al menos explicar– su presente y, de este modo, permitir una visión más comprensible sobre el futuro, el cual aparece constantemente en la bruma.

Al final del libro, en el poema “Mirar arriba”, cuya dedicatoria es para la madre del poeta, el hablante dice: “Solos, solas, soles y sales / porque alguien va a pedir que no abras, / que no enseñes las escamas / de la mirada. // Que entiendas / de una vez” (115). En la introducción a su libro *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*, Paul Smith y Emilie Bergmann explican el significado cultural que encierra esta pregunta: “¿Entiendes?: literally “Do you understand?”; figuratively “Are you queer?” (1). Se trata no sólo de un cuestionamiento sobre la condición homosexual en sí, sino también esto presenta una diferenciación propia del ser escritor(a) *queer* dentro del contexto hispánico, muchos de los y las cuales tuvieron que salir al exilio por razones de intolerancia y discriminación en sus países de origen, como el caso del cubano

Reinaldo Arenas, el español Juan Goytisolo, la mexicana Sara Levi-Calderón y la uruguaya Cristina Peri Rossi, entre otros. A este componente de un exilio de facto, yo agregaría un segundo tipo de exilio, que es aquel que el sujeto puede experimentar dentro de las fronteras nacionales de su país de origen; un tipo de exilio que puede ser más bien interior o simbólico, como muy bien lo expresa Gabriela Mistral en su poema “La extranjera”: “Este huerto nuestro que nos hizo extraño, / ha puesto cactus y zarpadas hierbas” (381).

El hablante lírico de “Mirar arriba” hace un llamado imprecatorio, a no mostrar las “escamas de la mirada”, en un intento por ocultar la animalidad que, en el código del poemario, se manifiesta como una fuerza antagónica que proviene del peligro de amar en el contexto de una fuerte autorrepresión, y cuyo origen se remonta a un sistema social y cultural que restringe y sanciona al sujeto *queer*, a la diversidad de formas en que el amor y el deseo pueden expresarse. Lo anterior podría explicar el sentido pesimista con el cual se cierra el poemario. El último poema enuncia: “La muchacha ahuyentó la cimera, / y anduvo sin niebla vestida con la bruma. / Un pájaro mosca la esperó / a los pies de su cama. / Y le predijo bosques de alambradas; / un lago con su sombra / nadando en la impaciencia. / Membrana trémula. / El horizonte florecido de cadáveres arbóreos. / Azar y grito” (116). Los primeros dos versos parecen remitirnos a que la voz poética decida desprenderse de toda aquella indumentaria que delate su predilección por ciertos ornamentos (la cimera, según su definición, es la parte superior del morrión que solía adornarse con plumas). La presencia amenazante de un ser híbrido –mitad ave, mitad insecto– ante la muchacha, hace vislumbrar los peligros futuros, presagiando un paisaje apocalíptico, a modo de advertencia y admonición.

Al final del poema, empleando un estilo declaradamente surrealista, el hablante concluye: “Errabunda vio hilar con su sangre levadiza / los puentes

donde citar / sus larvas sin deseo” (116). Desde el código de la animalidad que presenta *El amor insecto*, estas imágenes se relacionan con los planteamientos teóricos de Julia Kristeva sobre lo abyecto:

[A]bjection is above all ambiguity. Because, while releasing a hold, it does not radically cut off the subject from what threatens it—on the contrary, abjection acknowledges it to be in perpetual danger. But also because abjection itself is a composite of judgment and affect, of condemnation and yearning, of signs and drives” (9-10).

En este caso, las imágenes refieren a una sexualidad homoerótica que oscila entre el deseo (el objeto deseado en sí) y la repulsión (que se produce al entrar en contacto con lo social). La procreación infructuosa de estos seres (larvas sin deseo), representa la materialización de esta pugna, a la vez que refleja las ambigüedades que el sujeto experimenta a través del poemario.

La búsqueda amorosa que el sujeto realiza desde su experiencia corporal o sensual, lo llevan a explorar aquella dimensión misteriosa que encuentra en el deseo propio. Al descubrir el erotismo como fuerza antagónica, tanática, el sujeto buscará también encontrar el placer desde sentidos alternos al de la visión, como el tacto y, especialmente, a partir del oído o del gusto, algo que puede encontrarse como una constante no sólo en *El amor insecto*, sino también en escritos más tempranos del autor: “Todo está en silencio. / Hallan vista tímida / los árboles del patio . . . Las tinajas / buscan labios” (Basso, *Manía de hojas* 28); “Abrí la carne del higo / una espesa noche / me sucumbió de sabores” (De *Alalia*, recogido en *Manía de hojas* 18). La búsqueda constante de lo permanente, lo conducen hacia un camino de yerros, desaciertos y vicisitudes, para llegar a la convicción trascendental —y tardía— de que Dios (única alusión explícita en *El amor insecto*), se manifieste en él sobre todo como ausencia o esperanza: “y extender las manos al cielo prometido”

(Basso 57). Dicha promesa, en los términos del poemario, desencadena la pregunta que conduce solamente a más preguntas, al misterio de la existencia, del deseo y su consecuente imposibilidad: “Su luz no durará / toda la noche que se anuncia / y se avecina” (*Ibíd.*). Su identidad, así, en tanto sujeto que ama y apasiona, lo hace frustrarse ante el deseo irrenunciable de procurar lo permanente, es decir, al amor *sin* adjetivos, desprovisto de insectos, por cuanto incitan a la renuncia o al descrédito, como cuando sentencia: “No le creo a tu placer” (82).

La experiencia carnal, así, pasajera, lo hacen darse cuenta de que no existe manera de que su voluntad encuentre una respuesta satisfactoria. Los impulsos eróticos del hablante, por tanto, se yuxtaponen a la soledad que circunda su medio, es decir, marcan su propio vacío vivencial. En mi opinión, la razón que hace que muchos ignoren o eviten el discurso poético de Cristián Basso en la poesía chilena, cuya poeticidad va cobrando una dimensión política, presenta una lectura que puede entenderse disruptiva o, inclusive, poco convencional, ante un colectivo que desafía sin pretensiones ni aspavientos. Así, el sujeto poético materializa sus exigencias de forma cauta, precavida, porque la sociedad prohíbe y sanciona este tipo de desacatos. El hablante declara, dirigiéndose a un tú de la enunciación –que puede ser una interpelación a sí mismo, como también a un sujeto múltiple, plural– a modo de llamamiento y advertencia: “Que entiendas / de una vez” (115). Las connotaciones político-ideológicas de este enunciado han sido explicadas en páginas anteriores. Sin embargo, cabe agregar, el llamado al entendimiento de la identidad *queer* no significa aceptarlo como si este fuera una prueba de “compasión”; por el contrario, ello implicaría un acto de sumisión que resultaría ser un mecanismo discriminador, solapado *en* y *con* términos morales y moralistas. Lo que se pretende, desde la perspectiva de los estudios *queer*, es

asumir y aceptar la diferencia sexual sin promover su desnaturalización, puesto que esto implicaría una estrategia más de la heteronormatidad. En otras palabras, el aceptar la diferencia sexual conlleva reconocerla como una manifestación más entre otras condiciones que cualquier ser humano pueda tener, tanto biológica como socialmente y, así, *entender* los intersticios por donde la sexualidad humana puede expresarse, más allá de las interpretaciones genetistas o culturalistas.

El amor insecto, desde el código de la animalidad, presenta, a modo de metáfora, la condición de los seres humanos en su búsqueda de respuestas sobre la propia identidad a través del amor y el deseo. Más específicamente, se propone como una reflexión sobre la sexualidad en tiempos en que, a pesar de los avances culturales y políticos alcanzados por las llamadas minorías sexuales, aun existan barreras que actúan como mecanismos silenciadores. El propio Cristián Basso ha renegado reconocer públicamente su homosexualidad, declarando que sus poemas poseerían, en realidad, un tono universal, “no excluyente”. De este modo, cabe preguntarse hasta qué punto es posible sostener un paradigma universalizador de la sexualidad mientras la literatura exprese lo contrario. En 2006 me planteé, como joven crítico, escribir mi tesis de licenciatura sobre este poeta. Cuando fui a entrevistarle, el poeta se negó rotundamente a aceptar que yo escribiese mi tesis desde una perspectiva *queer*. Cumplí su voluntad por respeto a su decisión y postura personal pero, con el transcurso de los años, me di cuenta de que era necesario, sino indispensable, hacerlo ahora, ya como candidato a un doctorado en literatura, especializándome en estudios del Cono Sur con énfasis en género y literatura *queer*. ¿Debería, de este modo, disculparme con el autor por publicar este artículo? Creo que, pasada casi una década, sería absurdo, aunque, es claro,

el *establishment* chileno sigue siendo todavía homofóbico entre ciertas esferas de poder.

En *El amor insecto*, uno de los poemas que refleja mejor el dilema identitario del sujeto, dice: “Esa obsesión de ser otro sin ser uno / para dejar de ser el que se era, / siendo a la vez el pez y la pecera / y entre las multitudes ser ninguno” (71). Al fingir una ‘otra’ identidad, el sujeto fabrica una máscara que, tal como señala Jean-Louis Baudry, “nos hace suponer que hay una profundidad, pero lo que esta enmascara es ella misma . . . para disimular que no es más que simulación” (citado por Sarduy 1150). De este modo, el sujeto se recubre y protege a sí mismo del mundo exterior; la piel, en tanto metáfora, se transforma en las escamas de un pez que nada contenido y atrapado en su propia pecera. Más allá de dicha frontera de cristal, el sujeto desaparece, se mezcla entre la multitud para no ser visto y aún menos reconocido, evitando los peligros de una sociedad que lo señala y discrimina. El poemario, en suma, utiliza el código de la animalidad para cifrar –y descifrar– que en todo devenir, en la lucha por la sobrevivencia de la(s) especie(s), existe un fracaso tanto individual como colectivo.

© **Javier Mocarquer**

Notas

¹ Parte de este artículo fue presentada en el XXXI Congreso Internacional de la Latin American Studies Association (LASA), Washington D.C., en mayo de 2013, cuya participación contó con el generoso apoyo del Kellogg Institute for International Studies de la University of Notre Dame, Estados Unidos.

² *Alalia*, primer libro de Cristián Basso, fue publicado en la ciudad de Santiago de Chile en 1994 por la Editorial Tiempo Nuevo. Obtuvo el Premio escolar Iberoamericano Paz y Cooperación en Madrid, España, en reconocimiento a la promisorio obra y carrera literaria del joven autor, quien, además, obtuvo otros importantes reconocimientos en su país y el extranjero, como lo son el Premio Juegos Literarios Gabriela Mistral de Poesía, otorgado por la Municipalidad de Santiago o, también, la Beca Fundación Pablo Neruda para la Creación Poética Joven, ambos en 1992. En 2009, el autor recopiló y aumentó los poemas de *Alalia* en un libro que tituló *Manía de hojas*, editado por RIL en Santiago.

³ El VIH/SIDA ha afectado, desde su descubrimiento a principios de la década de los ochenta hasta el presente, especialmente a la población homosexual, considerada la más vulnerable, mermando las condiciones de vida, el ámbito afectivo, etc. El SIDA pasó a considerarse como “la peste rosa”. La moral puritana, por su parte, creó como dispositivo de estrategia la amenaza del “castigo divino”, para que las personas mantuviesen abstinencia sexual y, a su vez, buscando producir un rechazo a las prácticas consideradas promiscuas. Además, a través de metáforas bélicas construidas en torno a esta patología, Susan Sontag logró demostrar que se trataba, precisamente, de una construcción de lenguaje, que resultaba necesario deconstruir, con el fin pragmático de mejorar la calidad de vida de los pacientes infectados con el virus. La autora señala: “No, no es deseable que la medicina, no es más que la guerra, sea «total». Tampoco la crisis creada por el SIDA es un «total» de nada. No se nos está invadiendo. El cuerpo no es un campo de batalla. Los enfermos no son las inevitables bajas ni el enemigo” (100). Véase: Susan Sontag, *El Sida y sus metáforas*.

⁴ Resulta interesante la conexión entre la obra poética de Cristián Basso con la del poeta argentino Néstor Perlongher (1949-1992), sobre todo a partir de la temática *queer*, el estilo neobarroco, el uso de neologismos, la vida nocturna gay, el fantasma del Sida, entre otros. Las obras de ambos autores podrían, de este modo, estudiarse comparativamente y de manera más amplia en un futuro trabajo de investigación.

Obras citadas

- Basso, Cristián. *Manía de hojas*. Santiago: Ril, 2009.
- . *El amor insecto*. Santiago: Ril, 2003.
- Bergmann, Emilie y Paul Julian Smith. *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*. Durham: Duke UP, 1995.
- Butler, Judith. "Críticamente subversiva". *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*. Comp. Rafael Mérida Jiménez. Barcelona: Icaria, 2002. 55-79.
- . *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. "Devenir-intenso, Devenir-animal, Devenir-imperceptible". *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos, 2002. 239-315.
- . *Kafka. Toward a Minor Literature*. U of Minnesota Press, 1986.
- Guerra, Lucía "Género y cartografías significantes en los imaginarios urbanos de la novela latinoamericana". *Más allá de la ciudad letrada: crónicas y espacios urbanos*. Pittsburg: University of Pittsburg Press, 2003. 287-306.
- Foster, David William. *Queer Issues in Contemporary Latin American Cinema*. Austin: U of Texas Press, 2003.
- Kosofsky, Eve. "A(queer) y ahora". *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*. Comp. Rafael Mérida Jiménez. Barcelona: Icaria, 2002. 29-54.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia UP, 1982.
- Mistral, Gabriela. *Poesías Completas*. Jaime Quezada, comp. Santiago: Andrés Bello, 2001.

Molloy, Sylvia. "The Politics of Posing." *Hispanism & Homosexualities*. Durham: Duke UP, 1998. 141-60.

Montes, Cristián. "Presentación del libro *El amor insecto*". *Revista chilena de literatura* 64 (abril de 2004): 145-48.

Sarduy, Severo. "Escrito sobre un cuerpo". *Obra Completa*. Vol. 2. Madrid: ALLCA XX. Université de Paris X, 1999. 1119-94.

Sontag, Susan. *El sida y sus metáforas*. Barcelona: Muchnik Editores, 1989.

Žižek, Slavoj. *El acoso de las fantasías*. México D.F.: Siglo veintiuno, 2009.