

# SEXOS HIPERTÉLICOS EN EL COSMOS NEO-BARROCO: TEORÍA Y CINE LATINOAMERICANOS QUEER EN EL CONTEXTO GLOCAL. A PROPÓSITO DE *DESDE ALLÁ* (2015), DE LORENZO VIGAS

DORIAN LUGO-BERTRÁN

El cine latinoamericano *queer* ha repuntado considerablemente en los últimos quince años. Sin embargo, es un error atribuir su nacimiento, y no su repunte, a tiempos actuales. Pretendo echar una mirada de conjunto al cine de ficción *queer* de Latinoamérica, que comprenda filmes-hito de antaño y hogaño. Se argumentará que el cine *queer* de Latinoamérica no ha sido tan afín a discursos de identidad de sexo, roles de género y sexualidad categóricos, sino antes bien ha tratado el tema desde siempre como asunto complejo. Ello dio pie a que en un pasado se descalificara ocasionalmente, en un nivel internacional, dicho cine latinoamericano so pretexto de machismo u homofobia/transfobia o sencillamente por tratamiento anticuado de los temas en cuestión. A su vez, como parte de dicha mirada de conjunto, daré cuenta de teorizaciones inaugurales del tema *queer* en América Latina, incluyendo

la diaspórica. Más allá de una teoría *queer* del Norte, hay una teoría *queer* del Sur, que no solo pone en entredicho los discursos de sexo, rol de género y sexualidad hegemónicos y esencialistas, sino también la propia cultura moderna euro-estadounidense, más tendente a identificar estéticas rupturistas, de comienzo y fin nítidos, que a pensar sus hibridaciones o transculturaciones en otros lenguajes formales más entramados. Se amarrarán, finalmente, los argumentos generales en la lectura del filme *Desde allá* (2015), de Lorenzo Vigas<sup>1</sup>. Para tratar el tema que nos ocupa, vale bien establecer las coordenadas de lectura, las cuales serán: la teoría de la información y, por tanto, de la glocalidad, la teoría *queer* del Norte, las epistemologías del Sur/estudios culturales latinoamericanos y, por último, la propuesta teoría *queer* del Sur, con la obra de Severo Sarduy de por medio.

## I. DE LA SOCIEDAD DE LA INFORMACIÓN A LA GLOCALIDAD

---

En primer lugar, trataré el tema del sitio y la estrategia del cine latinoamericano *queer* en el contexto glocal, antes que global o mundial. Me acojo al término glocal, toda vez que el discurso de lo global puede sugerir un objetivo «universalizante» y alto-tecnológico, el cual algunas estrategias esteticogestivas del cine contemporáneo escamotean sin más. En todo caso, el sitio o radio de acción de cierto cine latinoamericano *queer* es tanto físico como digital. Su estrategia aprovecha cantidades alternantes de lo local y lo global para generar propuestas esteticogestivas que tanto más tienen la globalización como norte cuanto mayor es la distancia crítica que se conserva para con ella. La globalización como sueño integrador y obnubilante de diferencias culturales, por un lado, y que atenta a criterios profesionalistas, de maestría técnica o altotecnologistas, por otro, interesa menos a ciertas propuestas de producción cultural contemporánea, y no solo de Latinoamérica. Sobre todo, ciertas propuestas que se quieren «con garra» pretenden entablar diálogos complejos con lo local, sin caer en folclorismo, pero sin incurrir tampoco en el mal llamado *World Cinema*, versión de cine hecha a la medida, tal pareciera, de lacios consensos de actas de las Naciones Unidas. En diálogo a su vez con corrientes de arte contemporáneo, entre ellas el videoarte y las artes conceptuales, de instalación y performáticas, algunas propuestas audiovisuales contemporáneas no requieren de altos valores de producción, o que así se reflejen; en todo caso, valores de producción que sean coherentes con la integridad de la propuesta, la cual puede precisar de altos valores de producción o no.

Por otro lado, nadie duda de las ventajas insoslayables de la sociedad digital, incluso para propuestas de valores de producción bajos o «con garra». La potenciación consecuente de instancias de preproducción, a través del micromecenazgo o de

alianzas de emprendimiento o de coproducción, y posproducción, a través de provisión de diferentes plataformas de exhibición y publicidad, sirven de botón de muestra. No se trata de asumir un discurso regresista o nostálgico. Sirve mejor un discurso complejo, tipo glocalista, como sugerimos.

## 2. TEORÍA QUEER (DEL NORTE)

---

En segundo lugar, vale bien detenernos en lo que se entiende por cine *queer*. Las distintas definiciones de lo *queer*, o como acontece en otras partes del mundo hispanohablante, «cuir» o «cuyr», que sugiero son tres. Se entiende, primeramente, por *queer* todo aquello que comprenda asuntos del sector LGTB y demás siglas agregadas con el correr del tiempo. Por LGTB, como se sabe, se entiende lésbico, gay, bisexual y trans, sea «trans» de transgénero o transexual, entre otras posibilidades. La segunda, sugerimos, es lo *queer* como lo no heteronormativo en general. Se puede definir la heteronormatividad como el conjunto de normas, explícitas o implícitas, que se desprenden de la heterosexualidad institucionalizada y naturalizada, entre ellas la heterosexualidad obligatoria, con su concomitante prescripción de prácticas y semióticas de lo que supone ser hombre y mujer, y de los modos de vinculación posible entre ambxs, en este caso, heterosexual, con todo lo que ello tradicionalmente acarree, en tiempo y espacio; la monogamia, el matrimonio y la procreación como norte de la vida conyugal; y, finalmente, el emparejamiento como objetivo central de la vida ciudadana y, con ello, la satanización de la soltería, del celibato secular o por motivos no religiosos o espirituales, o incluso de lo contrario, de la poli-amorosidad, la eco-sexualidad, etcétera. Desde dicho criterio de lo *queer*, interesan no solo prácticas del sector LGTB, sino heterosexual, entre otros, en la medida en que también podría leerse como *queer* la vida soltera y célibe, o no célibe, de una mujer heterosexual, que no tenga hijxs, como también la de un hombre heterosexual beta, y no alfa, que se

dedique a cuidar del hogar, en tanto que su pareja femenina sea la proveedora.

Finalmente, sugerimos una tercera definición de lo *queer* menos sectorial o personalógica: lo *queer* como lo indeterminado de sexo, de rol de género o líbido. Acá lo *queer* se puede leer como «cantidad», conjunto, serie, bloque, umbral, gradiente, pulsión, entre otras posibilidades, dependiendo del enfoque teórico que se utilice, sea la teoría postestructuralista a lo Deleuze y Guattari o el psicoanálisis. Ello nos permite aproximarnos a lo difícil de clasificar o de administrar en repartos binarios al modo de hombre o mujer, masculino y femenino, heterosexual y homosexual, etcétera, sin re-binarizar. Dicho acercamiento es provechoso cuando abordamos, por ejemplo, un género cinematográfico como el de la *bromance comedy* y sus avatares en el mundo hispanohablante, género que trata de la amistad intensa, compleja y por momentos graciosa entre dos o más hombres heterosexuales, toda vez que permite analizar los gradientes de pulsión homoerótica, sin necesidad de recurrir a definir lo que muchas veces ni el propio género cinematográfico en cuestión interesa que se defina, mucho menos de forma binaria. En definitiva, en nuestro acercamiento se aprovecharán todas las definiciones de lo *queer* arriba descritas.

Como se sabe, los estudios *queer*, como tales, surgen en el Norte, y disponen al menos de tres pensadores/as fundantes: Michel Foucault, con su ampliamente divulgado estudio de tres volúmenes *Historia de la sexualidad* (1989), en que trata los elementos discursivos y epistémicos de la sexualidad a lo largo de la historia occidental; Judith Butler, quien con su también influyente estudio *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* (1990) elabora los constituyentes performáticos/realizativos del sexo, rol de género y sexualidad; y Eve Kosofsky-Sedwick, quien con su no menos influyente monografía *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (1985) expone el «deseo homosocial» en el interior de las prácticas homosociales heterosexuales, entre ellas la prác-

tica literaria. El psicoanalista argentino Néstor A. Braunstein, en *El Goce. Un concepto lacaniano*, afirma también que los estudios *queer* le deben no poco al psicoanálisis, y no solo a la tradición constructivista como se ha querido ver. A tal efecto, pone de relieve el papel de Sigmund Freud, con su temerario concepto de la «perversidad polimorfa», connatural a todo infante bebé, y categorías de análisis lacaniano.

Finalmente, parte de los estudios *queer* del Norte siempre le dedican páginas al tema del sentido del humor *camp*. A propósito del tema, hay un ensayo que resulta de los más citados: «Notes on "Camp"», de Susan Sontag (1999), cuya publicación original data de 1964. Este clásico ensayo se tiene por eje de discusiones en torno de lo que bien puede ser, para muchos investigadores, una estética *queer*. Nos indica Sontag que lo *camp* es una sensibilidad, no una idea integrada a un sistema, y que se vincula con homosexuales. Es una estética del artificio, de la estilización.

### 3. HACIA UNA TEORÍA QUEER DEL SUR Y DE SUS EPISTEMOLOGÍAS

Sin embargo, fuera del hemisferio norte se lleva pensando el sexo, el rol de género y la sexualidad desde hace tiempo. El propio interés por el «conocimiento situado» (conocimiento local o en sitio) de los estudios culturales en general ha llevado a investigar las instancias precursoras de la teoría *queer* en Latinoamérica. Habrá que tener en cuenta, pues, como precursor al uruguayo Alberto Nin Frías, quien en 1933 publica el significativo tratado *Homosexualismo creador*. A su vez, la crónica latinoamericana merece atención, según apreciaciones del estudioso Christian Gundermann (2003). Con relación al tema *queer*, cabe destacar a los mexicanos Salvador Novo, Carlos Monsiváis y José Joaquín Blanco, al chileno Pedro Lemebel y al argentino Néstor Perlongher, entre otrxs. Igual atención, sugerimos, merecen el ensayo de la argentina Sylvia Molloy y el del cubano Severo Sarduy.

No pocos conceptos o argumentos les deben los estudios *queer* del Sur y del Caribe a los cronistas arriba indicados, como Novo, Monsiváis, Blanco, Lemebel y Perlongher. El decurso latinoamericano de la crónica, género híbrido entre lo expositivo y lo narrativo, da cuenta de desenvolvimientos audaces. En instancias de *Return Ticket* (1928), de Salvador Novo, se sugiere lo sexual divergente en el espacio público con un agudo juego de palabras. En la pródiga producción cronística de Carlos Monsiváis (1966), se trata no solo lo cursi, sino también lo *camp*, en gesto que es diálogo crítico desde nuestra América con el texto maestro de Sontag. Afirma el escritor azteca que «la “rápida vulgarización” del ensayo señero de Sontag obliga a su “revisión” y “adaptación”». Para Monsiváis, es, por tanto, lícito preguntarse: «¿Se manifiesta [el *Camp*] en México?» (Monsiváis, 1966: 171). Su respuesta parece ser afirmativa.

---

### EL DECURSO LATINOAMERICANO DE LA CRÓNICA, GÉNERO HÍBRIDO ENTRE LO EXPOSITIVO Y LO NARRATIVO, DA CUENTA DE DESENVOLVIMIENTOS AUDACES

---

En el ensayo «Ojos que da pánico soñar», de José Joaquín Blanco, se ofrece un estado de cuentas de la homosexualidad en el México de época para concluir en pro del «sexo polimorfo» (Blanco, 1981: 190). El mismo autor elabora en otra crónica en torno del asomo de los «solos» como signo de lo urbano: un espacio es tanto más urbano cuanto mayor cantidad de solos asomen a todas horas del día. Así, Blanco, en el ensayo «La ciudad y los solos», separa su preocupación ciudadana de políticas exclusivas de identidad fija, incluyendo la *gay* (Blanco, 1981). Las crónicas de Néstor Perlongher (1991) recuperan el (neo)barroco como estética ya no solo latinoamericana; antes bien deja entrever que latinoamericana homosexual, inspirado en las teorizaciones respecto de lo (neo)barroco por

parte de la dupla cubana Lezama-Sarduy. Incluso, discute la posibilidad ya no de un neobarroco, sino de un «neobarroso», para sugerir un barroco más de los lodazales y no de la exquisitez, como si con ello se acercara al *camp*. «El sexo de las locas» (Perlongher, 1997), publicado originariamente en 1984, discurre sobre una homosexualidad que es tanto más enunciada en el país, incluso por hombres heterosexuales, cuanto que menos apreciada, y, con ello, Perlongher quizá arroje sombra sobre la identidad sexual como categoría fija. En «Crónicas de Nueva York (El Bar Stonewall)» (2005), Pedro Lemebel entra y sale, literalmente, del bar símbolo de la liberación *gay*, el Stonewall en New York City, y se desidentifica de prácticas hegemónicas allí y al interior de cierta contrahegemonía de la ciudad neoyorquina: la cultura *gay* «blanca», «comerciante», «de sexo rubio», «bien comida» y «musculada».

En el ámbito académico, Sylvia Molloy (1999) desempeña una función prominente, con las páginas que le dedica a lo *queer* en la literatura latinoamericana de finales del siglo XIX y principios del siglo XX en la obra de José Asunción Silva, José Martí, Rubén Darío, Enrique Rodó, Gabriela Mistral y Teresa de la Parra. Sus términos de rigor asoman con no poca frecuencia en estudios latinoamericanos: «la pose» o «la [auto-] figuración», «la fricción», «lo inquietante», «la careta», «el contagio», «el desafuero», «la impostación», «lo malsano», «lo inminente», «lo mitigado», «la voracidad», «la socarronería», «el abarrotamiento», «la flexión del género» y «el lesbianismo de resistencia». Importante en la teorización de Molloy es que elabora lo lésbico no solo como identidad política sino como «[auto-]figuración» y, por tanto, autorrepresentación simbólica, ocupable por la mujer heterosexual, etcétera.

El escritor y teórico cubano Severo Sarduy (1982) es de tener en cuenta, por su producción ensayística, para nuestros efectos. La obra de Sarduy es objeto de revisión. Su novelística y cuentística han sido resaltadas de siempre como obras cum-

bres del *post-boom*, en célebres estudios, junto con las obras de Manuel Puig y Luis Rafael Sánchez. Es una obra narrativa que se caracteriza, para Roberto González Echevarría (1987), por su ironización para con la «nostalgia de totalización», sea de tipo mítico o histórico, que discursan un buen número de obras del *boom*. Es conocida la aseveración de Sarduy de que, contrario a la tesis «totalista» que quería a Cuba como síntesis cultural, su patria era antes bien superposición de culturas no armonizadas entre sí, y capaces de saltos cuánticos, cual atavismos, de tipo imprevisible.

Un tanto desatendidas de la obra sarduyana han sido su ensayística y poesía, el componente de su obra que actualmente más se revisa. De mayor divulgación en la investigación han resultado sus ensayos sobre lo neo-barroco. Otros aspectos de su ensayística no han gozado de parejo interés. Me propongo leer la teorización elaborada en la ensayística sarduyana como precursora no solo de la teoría *queer* en Latinoamérica, sino de la teoría *queer* en general. Con ello, me uno a las filas también de quienes investigan las epistemologías del Sur, o fuera del hemisferio hegemónico, todo lo cual puede abarcar la producción caribeña, como a la vez no necesariamente, en cuyo caso de no optar por el significante «Sur» se puede teorizar también sobre epistemologías mesoamericanas o caribeñas, entre otras posibilidades. Será de utilidad finalizar mi exposición con la aplicación de términos de la teoría *queer* de Sarduy a la lectura del filme *Desde allá* (2015) del venezolano Lorenzo Vigas.

Para mejor situar la investigación sobre Sarduy, vale bien contextualizar el campo de las epistemologías del Sur y la teoría *queer*. El campo de las epistemologías del Sur es de largo arraigo. Desde un punto de vista de la teoría en general, el portugués Boaventura de Sousa Santos (2003; 2006) ha desarrollado ideas matrices. Entre ellas, su exposición acerca de las epistemologías del Norte contra las epistemologías/ecologías del Sur. Según De Sousa Santos, el Norte ha tendido a elaborar epistemologías que reniegan de la riqueza del

---

**LA EPISTEMOLOGÍA DEL NORTE SE TORNA, PUES, EUROCÉNTRICA, A FALTA DE CURIOSIDAD POR LO OTRO Y LO DIVERSO. SUS SABERES TIENDEN A AFERRARSE A UN MITO, QUE ES EL DE LA «CIENCIA PURA», Y EXCLUYEN TODO LO QUE CON EL MISMO NO CONVenga**

---

mundo, profesando de «razón indolente». La epistemología del Norte se torna, pues, eurocéntrica, a falta de curiosidad por lo otro y lo diverso. Sus saberes tienden a aferrarse a un mito, que es el de la «ciencia pura», y excluyen todo lo que con el mismo no convenga. Hay, a su vez, otros prejuicios del Norte que sus saberes reproducen por igual, sobre todo el de la «monocultura». En el ejercicio de su interés por lo que reverbere un imaginario de sí, el Norte se cierra al encuentro con el Otro o lo Otro, y, con ello, a acercarse a otras culturas con el sentido de ignorancia necesario para escuchar, dialogar, aprender, negociar y acordar. Es por ello que De Sousa Santos reivindica, con diferentes términos, los saberes ecológicos, ecologías o epistemologías del Sur. Entiende por «ecologías» saberes integrales, que no establecen distinción categórica entre ciencia y mito, saber y técnica, razón y religión, teoría y práctica, contemplación y acción. Son saberes integrados pues a la cotidianidad de la vida misma.

Vinculado con el campo de las epistemologías del Sur, el español Jesús Martín-Barbero (1987) ha expuesto cómo la escuela latinoamericana de los estudios culturales se diferencia de la británica. La instancia precursora de los estudios culturales latinoamericanos no es otra que la ensayística cultural y social de finales del siglo XIX y principios del XX de la propia Latinoamérica. En efecto, tanto del ensayo socio-cultural pasado como de los estudios culturales latinoamericanos emergen términos de uso corriente hoy día en las teorías culturales, como son la transculturación, el barro-

co de Indias, lo real maravilloso, el realismo mágico, la resignificación de hegemonía, lo heterogéneo y la colonialidad del poder, entre otros.

Pero hay otras corrientes afines al campo de las epistemologías del Sur que germinan con fuerza. A tal efecto, cabe aclarar que los estudios culturales no han quedado contenidos ni en Gran Bretaña ni en Latinoamérica. Surgen los estudios culturales caribeños y, con ciertos puntos de convergencia, la ecocrítica y los estudios archipelágicos, los cuales por instancias abarcan, si bien no se limitan, al Caribe. Édouard Glissant y Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant hacen su parte con la elaboración de términos como, por un lado, la resignificación del archipiélago como espacio de relacionamiento en la diferencia o de conjunto en la separación, y no de aislamiento e incomunicación, y por otro, creolización, respectivamente.

No menos interés han suscitado los estudios indígenas de Pueblos Originarios o Primeras Naciones, estudios de antigua tradición. Más recientes y vinculados con los anteriores, los estudios cosmográficos ensayan un acercamiento a diferentes cosmografías en la producción cultural, entre ellas las amerindias. Dichos estudios parten de que el cosmos, y no el universo, es un concepto que supone una relación no solo entre seres humanos, sino, más ampliamente, entre lo orgánico e inorgánico, sin descontar cuerpos celestes, superando cualquier estrechez antropocéntrica de la Edad Moderna occidental. Cabe preguntarse, con teóricos de cosmografías como Juan Duchesne Winter (2015), quien trata de cerca las investigaciones antropológicas de Philippe Descola y Eduardo Viveiros de Castro, entre otros, si no toda «grafía» supone una relación con un(os) cosmos, asumida explícitamente o no. Sin embargo, los estudios cosmográficos no se limitan a saberes del Sur, sino también se relacionan con saberes del Norte, y de otros hemisferios o latitudes.

De todas estas áreas de estudio vinculables, si bien no idénticas, con las epistemologías del Sur, queda duda también en cuanto a la pertinencia de

ciertos términos, entre ellos, a qué nos referimos con el Norte: ¿al cuadrante euro-estadounidense? Y cuando se refiere a Europa, ¿se trata de Europa occidental, Europa central o Europa oriental, todas las cuales son una de muchas Europas, de historias tan diferentes? A su vez, no deja de ser discutible el término Sur: ¿se refiere a Latinoamérica, África y Asia y, con ello, tanto al África suprasahariana como subsahariana, y de Asia, tanto al Asia occidental como central, del sur, suroriental y oriental, y de la oriental, incluye también un país de economía tan hegemónica como China? Amén de la caracterización del Sur, por instancias, como aquello exclusivamente anterior al logos, lo cual no deja de ser parejamente discutible. Lo que sí resulta pertinente para los fines de nuestro estudio es atender que hay otros saberes más allá del paradigma euro-estadounidense, y que dichos saberes no tienen por qué ser todos epistemológicos: pueden ser ecologías propiamente o «formas-de-vida», en palabras de Giorgio Agamben (2010), lo cual no los hace menos complejos. Dichas ecologías, en tanto que saberes-prácticas, no tienen por qué limitarse al Sur, todo lo cual llevaría a una exotización, por no decir estricta geografización, de lo que se entiende por Sur. Hay también un Norte y Sur diaspórico, entre otras posibilidades. Y hay, pues, ecologías en el Norte, y epistemologías, de tipo logicista incluso, en el Sur.

Por otro lado, toda discusión sobre la impronta de los estudios culturales latinoamericanos y de su instancia precursora, según Martín-Barbero (1987), el ensayo de crítica cultural y social de Latinoamérica de principios de siglo XX, queda incompleta si no se integra el comentario sobre el modernismo/modernidad hemisférico. En efecto, ha corrido mucha tinta desde principios del siglo XX, en ámbitos de disciplinas diversas, desde el arte hasta la literatura, con relación a las diferencias entre el movimiento moderno del Norte y del Sur. Con aportes que van desde el poeta y ensayista Rubén Darío hasta la gestora de las artes Mari-carmen Ramírez, el consenso apunta hacia que el

movimiento moderno del Norte, en su generalidad y no en sus particularidades, tendía a lo rupturista y universalizante, en tanto que el del Sur, a lo aperturista y nacionalizante. Esto es, mientras que el Norte solía marcar ruptura categórica con la tradición cultural e incluso estatal o de país, desde nuevos «-ismos» o territorios no conciliables entre sí, el Sur, por el contrario, ponía el acento en el aperturismo a la influencia, desde propuestas teóricas diversas, entre ellas la del «antropofagismo» expuesta por el artista y pensador brasileño Oswald de Andrade (1981), modelo cultural deglutidor de la impronta cultural europea y mundial en general, no para rechazarla sino para reabsorberla y transformarla. A su vez, como parte de dicho aperturismo, el Sur no solía ver el involucramiento del artista en la gestión pública como necesariamente disonante para con su práctica creativa, en tanto que en el discurso del Norte ello se hubiera podido apreciar como claudicante para con la labor creativa, por fuerza en los márgenes de la sociedad, con raíces en cierto movimiento romántico del pasado. Por último, mientras que el Norte propendía a un universalismo estético de las cosas, o superación de fronteras nacionales al respecto, el Sur, en cambio, hacía hincapié en una gestión modernista conciliadora entre lo universal y lo nacional/local.

A tal efecto, el concepto de transculturación de Ortiz (1983), y su reelaboración por parte del pensador uruguayo Ángel Rama (1982), es en particular enriquecedor para leer no solo la práctica modernista latinoamericana, sino también instancias de la producción cultural general. Esto es, desde la dupla Ortiz-Rama, la transculturación se da cuando una práctica cultural no procede a romper con la anterior, sino que, mediante selección, descarte, combinación y descubrimiento, entre otras categorías, selecciona/descarta instancias de modelos anteriores y se recombina con otros modelos pretéritos o presentes, para descubrir una nueva producción. Son producciones no necesariamente adversas a lo anterior o contra-antérieures, sino transculturalizantes.

#### 4. SEVERO SARDUY, TEÓRICO DE LO QUEER SUR-CARIBE

Finalmente, se llega a la ensayística de Sarduy. Los libros de ensayo del escritor a discutir son seis: *Escrito sobre un cuerpo* (1969), *Barroco* (1974), *La simulación* (1982), *El cristo de la Rue Jacob* (1987), *Nueva inestabilidad* (1987) y *Ensayos generales sobre el barroco* (1987). De otra parte, de tener en cuenta la publicación de libros íntegros y no de compilaciones, son menos libros de ensayo publicados, toda vez que *Ensayos generales sobre el barroco* incluye el ensayo «Nueva inestabilidad». El presente artículo se centra en su libro *La simulación*; sin embargo, abordará temas vinculados con lo *queer* que asomen en sus demás libros.

Hay un desafío que enfrentar para hacer esbozo de una teoría *queer* en los ensayos de Sarduy. Se trata de que, similar a la obra de José Lezama Lima, la producción de Sarduy desafía categorías nítidas entre el género expositivo, narrativo y poético. Un estudio más a fondo del tema hace bien en abarcar toda su obra. Hay tres términos de importancia, sugerimos, para con la identificación de una teoría *queer* en Sarduy: la simulación, lo hipertélico y lo (neo-)barroco. Cada uno de estos temas arrastra a la vez subtemas respectivos. La simulación se vincula con subtemas como el travesti, el tatuaje, el maquillaje o cosmético, la imagen, la fijeza y, finalmente, con la frase «la (com-)pulsión de (a)parecer» o de «aparecer-otro»; lo hipertélico se vincula con la incorporación y el gasto o despilfarro, y lo (neo-)barroco se vincula con el cosmos, el círculo, la elipse, lo *kitsch*, el *camp* y, de forma distendida, con el choteo.

Comencemos por el término «simulación». La simulación es término complejo para Sarduy. Por un lado, evoca con simulación la tradición platónica, la cual afirmaba que el arte generaba mimesis o simulaciones de las cosas, cosas que, a su vez, participaban de la «idea» o «forma». El lugar platónico asignado al arte era ancilar; como en su relato alegórico de la cueva, las representaciones artísticas

---

**LA SIMULACIÓN SARDUYANA TIENE OTRAS CONNOTACIONES QUE NO TIENE EL SUPLEMENTO DERRIDIANO. SARDUY REFLEXIONA SOBRE EL ACTO DE SIMULAR, YA NO SOLO COMO UNA PRÁCTICA CULTURAL, SINO COMO UNA PULSIÓN, ADVERTIBLE TANTO EN EL MUNDO ORGÁNICO COMO INORGÁNICO: DESDE ANIMALES QUE SE CAMUFLAN HASTA LA PERSONA QUE SE TATÚA E INCLUSO EL MAQUILLAJE DEL TRAVESTI Y EL ARTE DEL PINTOR; SON TODOS SIMULADORES**

---

eran imitaciones del plano ideal de las cosas, y no se trataban de las ideas en sí. De otro lado, con el término simulación Sarduy evoca también la lectura que la teoría deconstructiva *derridiana* hace de la tradición platónica. Para Jacques Derrida, el pensamiento occidental es de suyo logo-céntrico, esto es, está cimentado sobre contraposiciones jerárquicas con no poco saldo de prejuicio social, en donde uno de los polos hace las veces del incondicionado o presencia y el otro polo, de condicionado o ausencia (un polo depende del otro polo, el cual se erige como principio suficiente). Así pues, le suceden las contraposiciones en la teoría de Derrida: logos o habla contra escritura, ciencia contra mito, necesario contra suplementario, primario contra secundario, hombre contra mujer, heterosexual contra homosexual, alma contra cuerpo, blanco contra negro, etcétera. Para remitirnos a la primera contraposición, la escritura es vista como «simulacro» o «suplemento» peligroso del habla o logos: ensaya su imitación o mimesis, sin jamás lograr la suficiencia categórica del habla. El habla permanece cerca de su emisor, de la presencia, en tanto que la escritura permanece más lejos del emisor, y pretende supuestamente reproducir el habla. El potencial subversivo de la escritura yace en que su carácter «indecidido» de suplemento o de «ausencia» la hace no solo capaz de proveer al incon-

dicionado sino también de suplir o sustituirlo. Será pues dicho carácter indecيدido de los suplementos en Derrida y de las simulaciones en Sarduy lo que tanto uno como otro pretendan potenciar.

Pero la simulación sarduyana tiene otras connotaciones que no tiene el suplemento *derridiano*. Sarduy reflexiona sobre el acto de simular, ya no solo como una práctica cultural, sino como una pulsión, advertible tanto en el mundo orgánico como inorgánico: desde animales que se camuflan hasta la persona que se tatúa e incluso el maquillaje del travesti y el arte del pintor; son todos simuladores. Simular es pulsión de ser apariencia (ser-allí apariencia). Pero la simulación no es solo un orden secundario, puesto al servicio del referente u orden primario. La simulación es también un orden en sus propios términos, con su lógica o sistema poético.

Es por ello que llama la atención la frase sarduyana en que describe la lógica de la simulación: «com-pulsión de (a)parecer» o de «aparecer-otro». Con la palabra «pulsión» alude al término de tradición psicoanalítica en tanto que fuerza de vida o muerte, en todo lo orgánico. Con «com-pulsión» marca aún más el elemento insistente, casi obsesivo del término, más allá de lo sano o insano. De otra parte, el «(a)parecer» refiere, por un lado, el convencional semantema de la simulación como afán de asemejarse; por otro, refiere su carácter de «aparecido» o fantasma, con guiño a la teoría psicoanalítica del fantasma en la psiquis: el suplente defensivo, la detención en la imagen, para Lacan (1998; 2008). Quizá también con un guiño a la *develación heideggeriana*, en tanto que lo que aparece es aquello que se des-vela, que se manifiesta o revela. En cuyo caso, la simulación no observa solo una lógica referencial, como la de la parodia o pastiche; es en definitiva excedente, y no solo indecيدida como el suplemento *derridiano*.

A la vez, la simulación arrastra el semantema de una tradición *lezamiana*, como lo es el atribuible a la fijeza. Es bien sabido el papel preponderante que cumplía la imagen en Lezama Lima. No era

la imagen solo una figura retórica para el escritor cubano; era también un saber o gnosis, anterior y superior al verbo o palabra. La poesía, entre otras artes, participaba de ella. Era la imagen, o en su aspecto trascendente, la «imago», un saber de iniciados, de los poetas o sus avatares. En cuyo caso, no es de sorprender que «apariencia» comparta un mismo campo semántico con imagen o fijeza en Sarduy.

La fijeza es otro término de raigambre *lezamiana*, que asoma lo mismo en su poesía que en su prosa. La fijeza sugiere la inamovilidad de la propia imagen o de la irrealidad (Sarduy), pero, a la vez, es libertaria. Indica Sarduy que la fijeza devuelve las cosas a lo posible o a lo irreal absoluto y, por tanto, libera, antes que encierra, su objetivo. La simulación es pulsión de fijeza y, por tanto, de posibilidad o libertad absoluta. Es por ello que, conforme con su definición de simulación, Sarduy expone que el travesti está lejos de ser mera copia de la mujer; es simulación y, con ello, es hipertélico/a: va más allá de la finalidad mujer. La afirmación no atañe solo al travesti: tanto la mujer como el «macho» son sexos tachados, para Sarduy. Lo cual nos trae a otro término de importancia en Sarduy: lo hipertélico.

Etimológicamente, deriva de «hiper-» como sobre, y de «telos» como fin o finalidad. Según lo expuesto, lo hipertélico va más allá del objetivo o fin. Pareciera sugerir que lo hipertélico va más allá del fin (uso) natural de las cosas, o de lo previsto o proyectado (¿por la cultura, por la naturaleza?). No obedece, pues, a una lógica reproductiva, de engendrar paridades. No controvierte ni subvierte. Es excedente o trans-objetal, o, si se quiere, es dialéctico. Asume el «telos», pero lo atraviesa, agotándolo en sus propios términos. La simulación sarduyana es, por tanto, de mayor fuerza —o peligro— que la parodia, todavía inscrita en una lógica referencial. En la teoría lacaniana el fantasma tiene densidad propia, densidad que asume todo origen, superponiéndose. Dicha apariencia de la simulación es suplemento (Derrida): duplica, sustituye y, aquí está quizá el agregado sarduyano,

atraviesa (hipertélico), arrojando sombra sobre la finalidad originaria del referente, en adelante oquedad, no sustancia suficiente. Puede inferirse que la simulación entonces comprende la discursividad o performatividad de la teoría *queer* contemporánea, pero va más allá. Cuando se discursa o performa, hombre o mujer atienden muchos elementos de los roles de género, pero parece descuidarse uno: el de lo espectral o fantasmático, y su trasunto imaginario-transferencial. Con lo performativo parece indicarse un cierto grado de volición en el accionar, independientemente de que sea un acto volitivo o no. Cuando se es «simulación-hombre» o «simulación-mujer», por el contrario, se compulsa a (a-)parecer(-se al) el fantasma, «aparecer-otro», sin aclarar lo real de las cosas. Lo hipertélico va de la mano del exceso, gasto o despilfarro, conceptos tan bataillianos. Pero, a la vez, va de la mano de la incorporación. Pretender simular al otro no es más que incorporar o ingerir la imagen, escribirla en el cuerpo, todo lo cual nos lleva al clásico concepto de antropofagia del hacedor cultural brasileño Oswalde de Andrade, como poética latinoamericana: deglutir para devolver/transformar al colonizador.

El último término sarduyano puede dar apariencia de tratarse de un mero contexto temporal para las acciones o agentes de la simulación o lo hipertélico, pero se verá que su vínculo es más complejo. Lo que parece en principio telón de fondo se torna constituyente de la simulación misma; es su correlato cosmográfico. Se trata de lo neo-barroco. De primera instancia, Sarduy se remonta a lo barroco, y sigue de cerca preceptos trazados por las ensayísticas cultural y social latinoamericana del pasado, con Mariano Picón Salas y Pedro Henríquez Ureña en cabeza, sin dejar de lado las reelaboraciones de Alejo Carpentier y José Lezama Lima, cuando suscribieron el término de Barroco de Indias para referirse al primer movimiento cultural diferenciador de la identidad latinoamericana. Según algunos teóricos, caracterizará al Barroco de Indias lo mismo un exceso que una

parquedad con relación a su homólogo europeo: o lo exagera o lo minimiza.

Sin embargo, acotará Lezama Lima, al Barroco de Indias lo caracterizará también una acción, si se quiere, de concienciación anti-colonial. Llamará al barroco europeo el de la Contrarreforma, en tanto que el de Indias el de la Contraconquista. Verá en el Barroco de Indias, a su vez, un barroco ilustrado, alegre y, por tanto, algo cercano a un estilo de vida, y no solo una estética. Sarduy, en cambio, entiende el Barroco de la misma manera, agregándole que con el tiempo ha venido a significar no solo lo excesivo o lo parco sino también lo estrambótico, lo estafalarío, lo *kitsch* y lo *camp*. Lo barroco es cuando una época cobra conciencia aguda del significante, escenificándolo. Es por ello que los tiempos que le tocaron vivir a Sarduy los entendió como neo-barrocos. Tiempos en que se cobra conciencia del significante en la palabra, volcándose como lo hace en la novela objetivista de la *Nouveau Roman*, al modo de las sub-conversaciones en la obra de Nathalie Sarraute, o en la pintura de representación reducida y maximización visual del soporte, sea de los minimalistas, conceptualistas o artepoveristas. Ese desdoblamiento o conciencia desdoblada de las cosas lo advierte también Sarduy en el tránsito de un esquema cósmico occidental, en lo que va del círculo de Copérnico, pre-barroco, a la espiral de Kepler, barroco pleno. En el pre-barroco todavía hay un centro que se conserva, por más filigranado que se proyecte; en el barroco pleno de la espiral, hay dos centros, y se pasa del cosmos cerrado y jerárquico a un universo infinito, corruptible y sin lugares privilegiados. Pero ya en el neo-barroco de la contemporaneidad no hay centro, y el universo anterior se ha desarticulado. En efecto, el neo-barroco cultural de Sarduy ni siquiera es propiamente latinoamericano; lo advierte también en otros continentes o países. Una puesta al día de este debate supone que se ha multiplicado el sentido del cosmos, o universo: el «orden» es *multiversal*, sugerimos.

No muy lejano queda Sarduy de germinar su propia concepción del cosmos, toda vez que juega conscientemente con la raíz del término con el de cosmético, y por tanto del orden-ornato de las cosas. Así pues, queda claro que la teoría *queer* implícita en Sarduy advierte la (com-)pulsión de (a)parecer imagen/simulación o de aparecer-otro como un direccionamiento hipertélico de las cosas en un cosmos, o en más de uno, de aparecidos-as. Pero el concepto barroco o neo-barroco de Sarduy sirve también para hacer referencia a un sentido del humor, o en cubano, a un choteo, con visos — no identidad— de *kitsch* o de *camp*, y por tanto de pertinencia para con la teoría *queer* en general. La escritura de Sarduy no deja de ser, a su modo, una cosmografía, pues elabora una concepción del cosmos: en un mundo neo-barroco y sin centro, emerge la pertinencia de los simuladores/aparecidos del cosmos-cosmético. Dichos conceptos nos sirven bien en nuestro acercamiento al cine de Latinoamérica, sobre todo al que proponemos como *queer*.

## 5. HACIA UNA GENEALOGÍA DE CINE QUEER EN LATINOAMÉRICA

Establecer una genealogía del cine *queer* en Latinoamérica es amplio y difícil a la vez. Es amplio por su vasta y heteróclita producción; es difícil, pues se disponen de escasos estudios históricos al respecto que sirvan de punto de arranque a la labor. A la vez, cabe preguntarse si, sobre todo con la emergencia actual del filme *queer* superventas, vale la pena mencionar todo filme que ha tratado el tema, solo por su importancia arqueológica. Sin embargo, sugerimos, toda genealogía del cine *queer* de Latinoamérica debe tener en cuenta *Límite* (Mario Peixoto, 1931), como instancia precursora del tema, como bien ha indicado el estudioso Paul A. Schroeder Rodríguez (2011), quien define una fase militante y una fase neobarroca en el cine latinoamericano, confiriéndole características de descentramiento de contenido y formal a

la segunda fase de dicho cine. En un lenguaje experimental que dista de ser narrativo y es, antes bien, asociativo, el filme de Peixoto deja entrever tensiones homoeróticas entre dos hombres, sumado a otras texturas/tesituras que complejizan la carne del film, y que no integran un conflicto propiamente dicho, pues no son de índole narrativa, todo lo cual le hace justicia a su título: son subjetividades y prácticas límite, al límite o liminales.

---

**SE ECHA EN FALTA MAYOR CANTIDAD DE ESTUDIOS DESDE EL PUNTO DE VISTA QUEER SOBRE LOS CINES CLÁSICOS ARGENTINO Y BRASILEÑO, POR UN LADO, Y EL CINE DE LA EDAD DE ORO MEXICANA, POR OTRO, POR SOLO MENCIONAR TRES GRANDES INDUSTRIAS CINEMATográfICAS EN LATINOAMÉRICA A PARTIR DE LOS AÑOS TREINTA HASTA LA LLEGADA DEL CINEMA NOVO Y DE OTROS NUEVOS CINES LATINOAMERICANO**

---

Se echa en falta mayor cantidad de estudios desde el punto de vista *queer* sobre los cines clásicos argentino y brasileño, por un lado, y el cine de la Edad de Oro mexicana, por otro, por solo mencionar tres grandes industrias cinematográficas en Latinoamérica a partir de los años treinta hasta la llegada del Cinema Novo y de otros nuevos cines latinoamericanos —y, dicho sea de paso, según lo ya indicado, nos centramos en el cine de ficción para nuestra investigación, no en el documental ni de animación ni videoarte, todos los cuales son dignos de estudio aparte—. Atención merecen, pues, todos los géneros que recorren su cine de ficción y, entre ellos, los que son específicos de su producción fílmica y no solo de traslado o por géneros cinematográficos transculturados (como el de la épica romántica o los de tipo rosa, policiaco o de terror), desde los cines gauchesco y tanguero en Argentina hasta los diversos filmes

de época, como el de la Revolución Mexicana —y que, por tanto, incluyen su contraparte estadounidense, como el filme ¡Viva Zapata! (Viva Zapata!, Eliza Kazan, 1952)—, de la comedia ranchera y del cine de luchadores en México, pasando por los géneros carnavalesco, de chanchada y de tropicalia en el Brasil, todos los cuales piden mayor cantidad de acercamientos noveles a sus relaciones de sexo, roles de género y sexualidad.

Por mi parte, le dediqué una investigación al filme *Dos tipos de cuidado* (Ismael Rodríguez, 1952), desde un punto de vista de los estudios de masculinidad. Otros han hecho su parte, desde los estudios *queer* o de masculinidad con *ATM: A toda máquina!* (1951) o *¿Qué te ha dado esa mujer?* (1951), ambos también de Ismael Rodríguez. En todos ellos, contrario a la presunción de que Latinoamérica es arcaica en su tratamiento de dichos temas, se advierte una instancia precursora sin más de la *bromantic comedy*, toda vez que a diferencia de la *buddy movie* estadounidense, como *Dos hombres y un destino* (Butch Cassidy and the Sundance Kid, George Roy Hill, 1969), el quid de la intriga no es una misión que llevar a cabo por dos hombres heterosexuales que son además íntimos amigos; antes bien, la relación íntima entre ellos, y sus devenires, ocupa el centro de la escena.

Sin embargo, lo *queer* en su amplio espectro arriba definido, y no necesariamente lo gay-lésbico, se advierte, a su vez, en estos filmes latinoamericanos significativos: la representación de la «soldadera», y por tanto de lo masculino en lo femenino, en filmes varios de la Edad de Oro mexicana, e interpretados en ocasiones con éxito por María Félix, como en *La cucaracha* (Ismael Rodríguez, 1959); *Él* (1953), del periodo mexicano de Luis Buñuel; *Omenino e o Vento* (1967) y *A intrusa* (1979), ambos de Carlos Hugo Christensen, *Modisto de señoras* (Eduardo Jiménez Pons, 1969); las sutilezas *queer* de *El topo* (1970) y *La montaña sagrada* (1973), los dos de Alejandro Jodorowsky; *La primavera de los escorpiones* (Francisco del Villar, 1971); *El lugar sin límites* (Arturo Ripstein, 1977); *Pixote* (1981) y

*El beso de la mujer araña* (1985), ambos de Héctor Babenco; *Doña Herlinda y su hijo* (Jaime Humberto Hermosillo, 1984); *Aqueles dois* (Sérgio Amon, 1985); *Adiós, Roberto* (Enrique Dawi, 1985); *Otra historia de amor* (Américo Ortiz de Zárate, 1986); *Fresa y chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea, 1993); *Convivencia* (Carlos Galettini, 1993); *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón, 2001); *Tan de repente* (Diego Lerman, 2002); como sugestiva economía significativa, y no como tema, *La niña santa* (Lucrecia Martel, 2004); *XXY* (Lucía Puenzo, 2009); *Contracorriente* (Luis Fuentes León, 2009); *Plan B* (Marco Berger, 2009); de nuevo como sutil economía significativa, y no como tema, *La teta asustada* (Claudia Llosa, 2009) y *Desde allá* (Lorenzo Vigas, 2015).

## 6. DESDE ALLÁ, DE LORENZO VIGAS, EN LA ENCRUCIJADA DE UNA DISCUSIÓN

Ensayaremos, a continuación, la aplicación al análisis de cine de diversos conceptos expuestos, vinculados lo mismo con «estéticas glocales» que con lo *queer* sarduyano. En el filme *Desde allá*, de Lorenzo Vigas, se trata una historia repleta de ecos culturales. El personaje de Armando es un hombre de mediana edad, propietario de tienda de prótesis dentales, presuntamente gay, y de preferencia sexual por jóvenes de clase popular, a los cuales les paga por sus servicios en su ciudad de residencia, Caracas. Comparte con su hermana reservas hacia el padre de ambos, reservas que la historia del filme no explica, excepto que llevaban tiempo sin tener noticias de él cuando, e inesperadamente hacia el comienzo del recitado fílmico, el padre retorna. La madre de ambos no se menciona en el filme, pero parece advertirse en fotos antiguas junto al Armando niño en la residencia de él. En su retorno, el padre da muestras de haber rehecho su vida, con nueva esposa e hijos, y un desempeño profesional en el sector bancario que le genera vida acaudalada. El personaje de Élder, en cambio, es un joven de clase popular, de aproximadamente

diecinueve a veintiún años, que vive con su madre y presunto hermano infante. Sobre la marcha del filme, descubrimos que su padre asesinó a un íntimo amigo de su hijo, y que yace en la cárcel. El joven se dedica a ganarse la vida a medio camino entre economías formales e informales, de tipo delictivo.

Las vidas de ambos personajes se cruzan cuando Armando intenta seducirlo para que tenga sexo con él en su apartamento a cambio de paga. Después de dos o tres primeros encuentros desafortunados, y en dos de los cuales Élder le llevara el dinero a Armando sin dar a cambio el servicio, ambos personajes van desarrollando una relación íntima, sobre todo una vez Armando le termina de pagar un auto de pago a plazos a Élder, confiéndole su tan deseada autonomía personal. Luego, cuando Armando le comunica que le gustaría que su padre estuviera muerto, Élder le asegura que lo matará, y Armando permanece callado. Sobre la marcha, Élder en efecto mata a su padre, y se lo comunica a Armando, como quien le ha hecho un favor o con sentido de labor cumplida. Al final, justo cuando el personaje de Élder parece más asentado en la relación íntima con Armando, y sale brevemente a comprar provisiones para ambos en el colmado, el protagonista médico lo delata a la policía, y le apresan.

Ganador del premio de mejor película en el Festival de Venecia, el León de Oro de 2015, el filme deja al espectador en un mar de preguntas. La relación de ambos personajes tiene ecos literarios muy antiguos, que van desde el tropo *puer senex* tanto de la literatura paleo-didáctica, al modo de los *Diálogos* de Platón, como de la novela de aprendizaje del siglo XVIII, hasta la relación del hombre (*erastes*) y el muchacho (*eromenos*) de la literatura erótica antigua, a veces llamado «amor pedagógico». En el cine, se advierte el tropo *puer senex* en varios géneros como en el filme fantástico-terrorífico y el *coming-of-age* o filme de crecimiento, en lo que va del *Fausto* (Faust: Eine deutsche Volks-sage, F.W. Murnau, 1926), con el viejo siniestro

mefistofélico, a *Rebelde sin causa* (Rebel Without a Cause, Nicholas Ray, 1955), con la figura del jefe del cuartel de la policía. Se advierten instancias por igual de la relación erótica entre el viejo y el muchacho desde filmes como *El Decamerón* (Il Decameron, 1971) o *Saló o los 120 días de Sodoma* (Salò o le 120 giornate di Sodoma, 1975), ambos de Pier Paolo Pasolini, y *Muerte en Venecia* (Morte a Venezia, Luchino Visconti, 1971) hasta *El hombre herido* (L'homme blessé, Patrice Chéreau, 1983), *La ley del deseo* (Pedro Almodóvar, 1987), *Gohatto* (Nagisa Ôshima, 1999), *La Virgen de los sicarios* (Barbet Schroeder, 2000) y *Eastern Boys* (Robin Campillo, 2013). Lo que interesa es el tratamiento que el filme le da al antiguo tropo.

En este caso, lo que ambos personajes tienen en común es la figura de un padre ausente. Desde Sarduy, puede leerse la relación entre ambos, y de hecho entre otros personajes de la historia, como una puesta en (re)acción de simulaciones o de aparecidos, que se refuerza con los componentes fantasmáticos de una madre como la de Armando, «desaparecida» inexplicablemente en lo real pero «aparecida» presumiblemente en fotos (¿o en la psique?), como también de un padre, como el de ambos nuevamente, que aparece de la nada y sin contactar, en un caso, o al que se le refiere verbalmente, pero sin aparecer, en otro. Para más señas, Armando, a su vez, simula o se hace (a)parecer, en su aparecer-otro, a un padre (¿acaso porque intuye que es lo que Élder echa en falta?) en tanto que Élder simula o se hace (a)parecer, en su aparecer-otro, a un hijo rebelde, pero hijo al fin (¿acaso porque intuye que es lo que Armando busca en él?). Puede aducirse que se trata de un relacionamiento con grandes visos fantasmáticos. A todas luces, un encuadre de preferencia en el filme es el de tipo plano medio de cualesquiera de los dos personajes principales, de espaldas, en primer término y a foco, con distancias medias y fondo desenfocados, y sonido ambiente urbano fuera de campo, marcando la incertidumbre del objetivo de la caza y la soledad del deseo de sus personajes, sin

ocularización ni interlocutores, y de «cosmos» desdibujado. Todo lo cual pone en muestra un filme, como otros en la Latinoamérica contemporánea, de tipo posnarrativo (piénsese en Lucrecia Martel o Claudia Llosa) o, si se quiere, «neobarroco», definición de Schroeder Rodríguez (2011): filmes, pues, en donde el recitado obstruye la reconstrucción de la historia o fábula o, puesto de otro modo, en donde el relato cinematográfico pasa a segundo plano para que, de la mano de otras unidades del mismo, como la fotografía, sonido, montaje o puesta en escena, se cree una «situación audiovisual» antes que la representación de una historia cinematizada, para utilizar términos de Deleuze.

Pero retornando a las apariciones, la única simulación no parece ser de tipo paterno-filial. Armando hace (a)parecer el viejo sabio, Élder el joven acometedor; Armando, el hombre sensible y femenino, Élder, el joven aguerrido y masculino; Armando, el capitalista explotador, Élder el joven de clase popular explotado, etcétera. El final del filme apodera cada una de las simulaciones (¿o las reivindica todas?, ¿o ambas?). ¿Es Armando menos padre, sabio, sensible, femenino, capitalista por delatar a Élder y entregarlo a la ley judicial, o todo lo contrario? ¿O ambos? En su afán hipertético, de ir *desde allá* a un *más allá*, de no poder contenerse en los lugares prescritos o en las narrativas unificadoras de sexo, género e intimidad, en cada personaje se confunde deseo y fantasma, hasta hacerse indistintos. En esa mutación entre el ser y el parecer nos deja el filme, reverberación desde allá en un más acá incierto. Y también Sarduy, con su teoría-simulación, escrita sobre el cuerpo (de la página).

## CONCLUSIÓN

A modo de recapitulación, retomamos argumentos tratados en el artículo, entre ellos, el de un cine de estética glocal en Latinoamérica o no. En lo que se refiere a lo estético-contenidista, la tendencia de los filmes de al menos los últimos quin-

ce años en Latinoamérica, que por su suma de tiempo tal pareciera que se tratara de una generación, además de una notable ausencia del tema lésbico o lo trans-femenino a masculino, explícita y complejamente tratado, es no abordar lo *queer* apenas como teleología de la identidad, al modo del sub-género del cine LGTB del Norte conocido como *coming-out [of the closet] film* (cine del destape de identidad sexual), el cual escenifica el tránsito de una identidad falsa a una identidad verdadera, como en el filme *In & Out [Dentro o fuera]* (In & Out, Frank Oz, 1997), o el incumplimiento de dicho tránsito por motivos individuales o sociales, al modo de *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005); antes bien son filmes que complejizan el tema de la identidad sexual de la mano de otras identidades ecosistémicas: familiares, amicales, barriales/vecinales, nacionales, sin privilegiar siquiera la identidad gay sobre las demás, tal identidad reificada. Buen ejemplo de ello son los filmes citados arriba de Cuarón, Berger y Fuentes León, o incluso muy anterior a ellos, en el caso de Hermsillo. En Cuarón, el conflicto implica tanto asuntos de sexualidad como, más aún, de clase social; en Berger, tanto asuntos de sexualidad como de amistad e incluso masculinidad; en el de Fuentes León, tanto asuntos de sexualidad como paternidad y vecindad.

Desde el punto de vista estético-formal, en los filmes de Martel, Llosa y Vigas se advierten direccionamientos de cine posnarrativo o «neobarroco», en que la propuesta no es la del relato aglutinador, sino por el contrario: es un cine en que el recitado (*récit*: el filme tal cual relatado, sin observar sucesión cronológica) subsume la historia (diégesis: el filme abstraído, sin observando sucesión cronológica independientemente del orden de relato), la cual se hace aparecer a veces troceada, diferida o irremisiblemente en falta, haciendo de la fábula una unidad fílmica más, y no la unidad por excelencia. El filme no se pone al servicio, pues, de relatar una historia; genera, en todo caso, una situación audiovisual, como querría Deleuze,

con índices narrativos, que son parcialmente importantes, junto a la puesta en escena, el montaje, el sonido y la fotografía, también parcial o predominantemente importantes. Como aspecto adicional del factor estético-formal, se transculturán, no se subvierten, sub-géneros del cine *queer* u otro, como el del *coming-out*, poniéndolos en nuevo contexto alterador, contexto que no desautoriza necesariamente el género apropiado; antes bien, lo pone a hablar otramemente, atravesado.

En fin, los sitios y estrategias de este nuevo cine latinoamericano son comunes a otras propuestas de cine posnarrativo alrededor del mundo, o «neobarroco» en el contexto latinoamericano, según Schroeder Rodríguez. Lo cambiante es su insistente glocalidad, entramado de las cosas tantas veces defendido por el cine de Latinoamérica en general, como atestigua su propia práctica argumentada aquí. Teniendo en cuenta la gran calidad y complejidad del resultado, no es para menos. ■

## NOTAS

\* Nota de la edición. En el texto se ha mantenido el uso del autor de la letra «x» para formar el plural neutro no masculino

1 Arriaga, G; Cova, R.; Franco, M.; Vigas L. (Productores); Vigas, L. (Director). (2015). *Desde allá*. [Película]. Venezuela-México: Factor RH Producciones, Lucia Films, Malandro Films. Producciones, Malandro Films y Lucia Films.

## REFERENCIAS

- Agamben, G. (2010). *Altísima pobreza: reglas monásticas y forma de vida*. Valencia: Pre-Textos.
- Andrade, O. de (1981). *Obra escogida*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Blanco, J. J. (1981). *Función de medianoche. Ensayos de literatura cotidiana*. México, D.F.: Era.
- Braunstein, N. A. (2006). *El goce. Un concepto lacaniano*. México, D.F.: Siglo XXI.

- Butler, J. (1990). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge.
- De Sousa Santos, B. (2003). *Crítica de la razón indolente. Contra el desperdicio de la experiencia*. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- De Sousa Santos, B. (2006). *Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social (Encuentros en Buenos Aires)*. Buenos Aires: Clacso.
- Derrida, J. (1971). *De la gramatología*. México, España: Siglo Veintiuno Editores.
- Duchesne Winter, J. (2015). *Caribe, Caribana: Cosmografías literarias*. San Juan: Callejón.
- Foucault, M. (1989). *Historia de la sexualidad*. México, D.F.: Siglo XXI.
- González Echevarría, R. (1987). *La ruta de severo Sardu*. Hanover, N.H.: Ediciones del Norte.
- Gundermann, C. (2003). Perlongher el neobarroso y sus homosexualidades anti-neoliberales. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 29(58), 131-156. doi: <http://dx.doi.org/10.2307/4531286>
- Kosofsky Sedwick, E. (1985). *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. Nueva York: Columbia University Press.
- Lacan, J. (1998). Dios y el goce de la mujer. En J.-A. Miller (ed.), *El seminario de Jacques Lacan. Libro 20: Aun 1972-1973* (pp. 79-93). Barcelona: Paidós.
- Lacan, J. (2008). *Escritos 2*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lemebel, P. (1997). *La esquina es mi corazón. Crónica urbana*. Santiago: Cuarto Propio.
- Lemebel, P. (2005). *Loco afán: crónicas del sidario*. Santiago: LOM.
- Lezana Lima, J. (1993). *La expresión americana*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México, D.F.: Gustavo Gili.
- Molloy, S. (1999). *Las letras de Borges y otros ensayos*. Buenos Aires: Beatriz Vierbo Editora.
- Monsiváis, C. (1966). El hastío es pavo real que se aburre de luz en la tarde [Notas del Camp en México]. En *Días de guardar*. México D.F.: Era.
- Nin Frías, A. (1933). *Homosexualismo creador*. Madrid: Javier Morata.
- Novo, S. (1928). *Return Ticket*. México: Editorial Cultura.
- Ortiz, F. (1983). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Perlongher, N. (1997). *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue.
- Perlongher, N. (1991). *Caribe transplatino. Poesía neobarroca cubana y rioplatense*. São Paulo: Iluminuras.
- Rama, Á. (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. México, D.F.: Siglo Veintiuno.
- Ramírez, M. C., Olea, H. (2004). *Inverted Utopias. Avant-Garde Art in Latin America*. New Haven: Yale University Press/Museum of Fine Arts, Houston.
- Sarduy, S. (1982). *La simulación*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Schroeder Rodríguez, P. A. (2011). La fase neobarroca del Nuevo Cine Latinoamericano. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 37(73), 15-35. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/41407227>
- Sontag, S. (1999). Notes on «Camp». En F. Cleto (ed.), *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject. A Reader* (pp. 53-65). Edinburgh: Edinburgh University Press.

**SEXOS HIPERTÉLICOS EN EL COSMOS  
NEO-BARROCO: TEORÍA Y CINE  
LATINOAMERICANOS QUEER EN  
EL CONTEXTO GLOCAL. A PROPÓSITO DE  
DESDE ALLÁ (2015), DE LORENZO VIGAS**

**Resumen**

La obra de Severo Sarduy ha sido primordialmente estudiada desde un punto de vista literario. Cuando se ha tratado su obra teórica, la investigación suele centrarse en su teorización sobre el (neo)barroco. Toda vez que se echa en falta la construcción de un corpus de pensamiento *queer* o «*cuir*» desde el Sur o Caribe, en este artículo se elaborará el aspecto de mayor implicación para con dicho corpus de teoría *queer* en la obra sarduyana. Se aplicarán elementos del mismo en la lectura del filme *Desde allá* (2015) de Lorenzo Vigas.

**Palabras clave**

Teoría *queer*; cine latinoamericano; cine *queer*; epistemologías del Sur.

**Autor/a**

Dorian Lugo Bertrán es Catedrático Asociado y Director del Programa de Estudios Interdisciplinarios de la Facultad de Humanidades, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Obtuvo su grado de Doctor en Filosofía y Letras de la misma institución. Se ha especializado en el estudio de roles de género y sexualidad aplicado a la literatura tempranomoderna y al audiovisual latinoamericano. Contacto: dorian.lugo1@upr.edu.

**Referencia de este artículo**

Lugo Bertrán, D. (2018). Sexos hipertélicos en el cosmos neo-barroco: Teoría y cine latinoamericanos *queer* en el contexto glocal. A propósito de *Desde allá* (2015), de Lorenzo Vigas. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 26, 95-110.

**HYPERTELIC SEXES IN THE NEO-BAROQUE  
COSMOS: QUEER LATIN AMERICAN THEORY  
AND CINEMA IN THE GLOCAL CONTEXT.  
ABOUT DESDE ALLÁ (2015),  
BY LORENZO VIGAS**

**Abstract**

The work of Severo Sarduy has been studied primarily from a literary point of view. When his theoretical work has been treated, the research usually focuses on his theorizing about the (neo) baroque. Whenever the construction of a corpus of thought *queer* or *cuir* from the South or the Caribbean is lacking, this article will elaborate the aspect of greater implication for this corpus of theory *queer* in the Sardinian work. Elements of it will be applied in the reading of the film *Desde allá* (2015) by Lorenzo Vigas.

**Key words**

Queer theory; Latin American Cinema; Queer cinema; Epistemologies of the South.

**Author**

Dorian Lugo-Bertrán is an Associate Professor and Chair of the Interdisciplinary Studies Program in the College of Humanities at the University of Puerto Rico, Río Piedras Campus. He obtained his PhD from the same institution. His research is on Gender and Queer Studies in Early Modern Literature and Latin American audiovisual production. Contact: dorian.lugo1@upr.edu.

**Article reference**

Lugo Bertrán, D. (2018). Hypertelic sexes in the neo-baroque cosmos: queer Latin American theory and cinema in the glocal context. About *Desde allá* (2015), by Lorenzo Vigas, *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 26, 95-110.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com