



Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe

ISSN: 1659-0139

ISSN: 1659-4940

intercambio.cicla@ucr.ac.cr

Universidad de Costa Rica

Costa Rica

Las anécdotas de un "paria con voz": el hombre gay en una selección de relatos de *Cartas a hombres* (2018)¹

Rojas González, José Pablo

Las anécdotas de un "paria con voz": el hombre gay en una selección de relatos de *Cartas a hombres* (2018)¹

Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe, vol. 17, núm. 1, 2020

Universidad de Costa Rica, Costa Rica

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476960345006>

DOI: <https://doi.org/10.15517/c.a..v17i1.39453>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 3.0 Internacional.

Las anécdotas de un "paria con voz": el hombre gay en una selección de relatos de *Cartas a hombres* (2018)¹

The Anecdotes of a "Pariah With a Voice": The Gay Man in a Selection of Stories from *Cartas a hombres* (2018)

As anedotas de um "pária com uma voz": o homem gay em uma seleção de histórias de *Cartas a homens* (2018)

José Pablo Rojas González *

josepablo.rojasgonzalez@ucr.ac.cr

Instituto de Estudios Romanísticos de la Universidad Goethe, Alemania

Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre
Centroamérica y el Caribe, vol. 17, núm.
1, 2020

Universidad de Costa Rica, Costa Rica

Recepción: 30 Abril 2019
Aprobación: 07 Octubre 2019

DOI: <https://doi.org/10.15517/c.a.v17i1.39453>

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476960345006>

Resumen: El presente ensayo analiza, en tres relatos de David Ulloa, la construcción de la subjetividad gay como una subjetividad con contradicciones (producto de su situación en el mundo), que se mueve entre la asimilación y la rebeldía. Primero, el estudio considera la noción de "paria", explicada por Eleni Varikas, pero también por Hannah Arendt y Didier Eribon, con el fin de plantear al homosexual como un "paria moderno". Luego, se ofrece un análisis de los relatos, con el que se explica cómo la voz del narrador-protagonista es una voz propia (en tanto expone diferentes *momentos* de su vida). Aunque con contradicciones, esta voz trata de alzarse en contra de los imperativos constituidos en torno a aquellos sujetos que son despojados sistemáticamente –porque no pueden "hablar"– de las condiciones que posibilitan una vida política, social y privada *plena*. En el trabajo, se hace referencia a distintos elementos tratados a lo largo de los textos de Ulloa, como la sexualidad, las emociones, la identidad o la enfermedad (el VIH/sida).

Palabras clave: paria moderno, paria consciente, subjetividad gay, literatura costarricense, identidad homosexual.

Abstract: This essay analyzes, in three stories by David Ulloa, the construction of gay subjectivity as a subjectivity with contradictions (produced by its situation in the world), which moves between assimilation and rebellion. First, the study considers the notion of "pariah", explained by Eleni Varikas, but also by other authors like Hannah Arendt and Didier Eribon, to define the homosexual as a "modern pariah". Then, an analysis of the stories is offered in order to explain the voice of the narrator-protagonist as a voice of his own (since exposes different *moments* of his life). Although with contradictions, this voice tries to rise against the imperatives constituted around those subjects who are systematically deprived –because they can't "speak"– of the conditions that make possible a *full* political, social and private life. In the work, reference is made to different elements treated throughout the Ulloa texts, such as sexuality, emotions, identity or illness (HIV/AIDS).

Keywords: modern pariah, conscious pariah, gay subjectivity, Costa Rican literature, homosexual identity.

Resumo: Este ensaio analisa, em três contos de David Ulloa, a construção da subjetividade gay como uma subjetividade com contradições (produto de sua situação no mundo), que se move entre assimilação e rebeldia. Primeiro, o estudo considera a noção de "pária", explicada por Eleni Varikas, mas também por Hannah Arendt e Didier Eribon, a fim de colocar ao homossexual como um "pária moderno". Em seguida, se realiza uma análise dos contos, na qual se explica como a voz do narrador-protagonista é uma voz própria (enquanto expõe diferentes *momentos* de sua vida). Embora com

contradições, essa voz tenta se levantar contra os imperativos constituídos em torno daqueles sujeitos que são sistematicamente privados –porque eles não podem falar– das condições que possibilitam una vida política, social e privada *plena*. Durante o trabalho, se faz referência a diferentes elementos tratados ao longo dos textos de Ulloa, como sexualidade, emoções, identidade ou doença (HIV/AIDS).

Palavras-chave: pária moderno, pária consciente, subjetividade gay, literatura costarricense, identidade homossexual.

A manera de introducción: Sobre el concepto de “paria”

El paria no es, por lo tanto, solamente una figura de la exclusión política y social. En un sistema de legitimación que hace de la humanidad común la fuente de la igualdad de los derechos, el no-reconocimiento de sus derechos hace pesar una sospecha sobre su humanidad plena y completa y tiende a asociar a su inferioridad social una inferioridad antropológica.

Fuente: Varikas, 2017, p. 65.

Cartas a hombres es un libro de nueve relatos en los que un gay expone episodios de su vida (sexual, emocional, familiar, etcétera). En la contraportada del libro, se presenta un texto parcialmente tachado, dirigido al lector, en el que las “cartas” se definen no como cuentos, sino como “pedazos de evidencias”:

~~Pruebas irrefutables de que siempre quise a una persona, a uno que me quisiera sin dudar yo seguir buscando lo que quizás ya había encontrado. Un hombre, un amor fijo, un amigo, alguien a quien pertenecerle. Y aunque todo eso lo desee por alguna razón yo no pude~~

(Ulloa, 2018, contraportada).

Las “cartas” son, entonces, evidencias de las ansias del narrador-protagonista por encontrar a “alguien”, son muestras de su búsqueda amorosa/relacional. Sin embargo, esta búsqueda le provoca ahora risa:

~~¿Por qué las llamo cartas entonces? Si a todo esto que hice le llamé amor, ya qué más da el nombre que le dé a lo que me quedó, qué más da si me río~~

(Ulloa, 2018, contraportada).

La risa, acá, es un signo que, desde nuestro punto de vista, demuestra la resignación del narrador-protagonista ante la imposibilidad de alcanzar su deseo (¿dejar de ser un paria y poder ser amado?). Él ya no siente la esperanza que antes lo movía (la esperanza también está tachada, podríamos decir) y, por ello, la risa no es alegre. Está atravesada por una especie de aceptación y por cierta melancolía... Las “cartas”, entonces, hay que tomarlas en los términos planteados en este paratexto: estamos ante relatos personales, fruto de una necesidad interior; son textos que muestran “evidencias de una vida”. La voluntad del narrador-protagonista por ofrecer sus “cartas” es una voluntad por mostrar quién es él –o quién fue, o qué queda de él, o una versión de él, de sus sentimientos, de su

historia— delante del mundo: él ofrece partes de su vida sin vergüenza y con plena conciencia de su “lugar” y de las contradicciones que lo conforman. ¿Cuál es ese “lugar”? ¿Qué lo caracteriza? ¿Cómo define la subjetividad que se representa ligada a él? Estas son algunas de las preguntas que nos permitirán reflexionar sobre el trabajo de Ulloa.

Cuando hablamos del “lugar” del narrador-protagonista, nos referimos a su “posición social” como homosexual; es decir, a “su” espacio “inferior y oscuro”, en el seno de un “universo prestigioso y privilegiado” (Bourdieu, 2007, p. 10). Aunque Pierre Bourdieu, en *La miseria del mundo*, no se refiera a la homosexualidad, es claro, como apunta Didier Eribon (2001), que su planteamiento también aplica en relación con ella: el espacio de la homosexualidad es, dentro del orden social, un espacio marginalizado, estigmatizado; es el espacio de un “paria moderno”. Sin embargo, no hay que ignorar que la situación del homosexual ha cambiado mucho en nuestras sociedades occidentales (al menos, en algunos casos)², lo cual se evidencia con el narrador-protagonista de los relatos de Ulloa: un joven costarricense, de clase media, que disfruta de diferentes posibilidades de relación y de valoración, en una ciudad centroamericana contemporánea, más o menos abierta. Lo anterior tampoco quiere decir que no se mantengan la estigmatización y discriminación asociadas con la sexualidad. A pesar de los avances sociopolíticos, el homosexual es aún un sujeto diferenciado y, por lo tanto, una presa fácil para los discursos de odio. Por más “asimilado” que hoy lo concibamos, la sociedad “normal”, en cualquier momento, puede proferir un insulto que lo “ponga en su lugar”, como veremos más adelante. Igualmente, debemos tener claro que, con todo y la amplitud de posibilidades que hoy se encuentren, el meollo del problema sigue ahí, el “núcleo duro” de la discriminación se mantiene en mayor o menor grado; sobre todo por la inmutabilidad de la estructura heterocentrada en la que el homosexual (cualquier homosexual) vive y a la que se tiene que enfrentar a lo largo de toda su vida.

La figura del paria, como explica Eleni Varikas (2017), es variable. Ha cambiado con el tiempo, con la literatura, con los discursos políticos, con las percepciones de lo social, con el lenguaje... Sin embargo, se mantienen ciertos rasgos que funcionan como núcleos de sentido y que revelan las propiedades de una lógica política y social en torno a esta figura. Así, la autora asegura que: “La figura del paria remite, indefectiblemente, a un estatus social objetivo que combina la exclusión o el aislamiento de una sociedad o de una comunidad con el desprecio, el rechazo o la vergüenza que van de la mano” (Varikas, 2017, p. 91). Ese estatus, esa posición social está garantizada por las leyes, los rituales y las “barreras invisibles”. Según la investigadora, es este último elemento, el de las barreras invisibles³, el que opera en relación con numerosas poblaciones de “parias modernos”; entre ellos, los homosexuales. La autora sigue a Max Weber, quien, con su comparación entre la casta paria india y el pueblo judío, les otorgó una gran importancia a los efectos de dichas barreras sobre la subjetividad paria, no por sus consecuencias psicológicas, sino por su capacidad para constituir una “situación estructural dentro-fuera de grupos e individuos parias en las sociedades posindependentistas” (Varikas, 2017, p. 94).

El paria, entonces, tiene un lugar en la sociedad que lo define (lo somete) –está *dentro*–, pero que al mismo tiempo lo rechaza, limitando su libertad y, sobre todo, su valor como humano –está *fuera*–. Por ello, el paria, aunque vive entre los “normales”, es señalado como “impuro”, como “sucio”, como “hediondo”... Varikas ejemplifica con las ideas comunes en torno a ciertos grupos humanos, acusados en dichos términos: se habla del “amargo olor de los judíos que provoca náuseas en los cristianos”, del “olor del lupanar” de las mujeres que violentan las fronteras de las jerarquías de género, del “penetrante olor del negro” y –podemos agregar– de “la suciedad del marica y de la tortillera”. Estos prejuicios (estas injurias) operan, dice Varikas, como verdaderas demarcaciones entre lo puro y lo impuro, y suscitan prácticas de segregación y de estigmatización ⁴ (Varikas, 2017, p. 95). Entonces, la diferencia del paria está cargada de significaciones movidas por su doble ubicación, una ubicación que no solo afecta la dinámica social que se desarrolla en torno a él en relación con los sujetos o grupos dominantes, sino que, además, afecta su subjetividad. El paria, por ello, se encuentra en un “dilema imposible de resolver”:

[...] en tanto que miembro de un grupo “diferente”, puede ser legítimamente excluido de la igualdad de derechos en nombre de “su” diferencia; en tanto que individuo, no puede disfrutar de la igualdad más que en función de su similitud con el grupo dominante que establece el común denominador de la comparación (Varikas, 2017, p. 98).

La diferencia del paria se convierte, asegura la estudiosa, en un “atributo inferiorizante”, sostenido por la sociedad, por la percepción subjetiva que los “normales” tienen de aquellos a los que rechazan. El paria no puede más que asumir su situación, ya que todo lo que *haga*, todo lo que *diga*, todo lo que *sea*, siempre se calificará en relación con ella. Para los grupos dominantes, la categoría paria no hace referencia a individuos con historias propias, el paria es un grupo con características específicas. Los rasgos individuales desaparecen y, por ello, se habla del judío, del negro, del árabe, de la mujer, como conceptos generales. Esto mismo sucede con el homosexual, el cual es reconocido desde lo estereotípico. La racionalidad de los grupos dominantes constituye, por tanto, *subgrupos imaginados*. No importa si sus características son objetivas o no, lo importante –de acuerdo con la lógica del poder– es que los términos que se utilicen para pensarlos siempre acusen su minusvalía. El lenguaje del poder realmente se caracteriza por “encarcelar” las múltiples subjetividades que conforman todo grupo humano, pero lo hace para controlarlas, para establecer una separación y una jerarquización que permite el orden social mismo; un orden fundado, según evidencia Varikas, en los sistemas que definían la pureza o impureza de los sujetos y, entonces, la capacidad de dominio de unos sobre otros, como un principio complementario. Este principio es ocultado en relación con los parias modernos, pero ahí está, naturalizado en las estructuras que sostienen “el perpetuo desplazamiento de la desigualdad” en el mundo occidental (Varikas, 2017, p. 102).

La construcción de la diferencia del paria tiene una segunda consecuencia: “una mezcla *sui generis* de visibilidad-invisibilidad” (Varikas, 2017, p. 104). Varikas la explica a partir de la

ambigüedad que activa el paria: valorado y despreciado al mismo tiempo. El paria puede ser admirado por su marginalidad, por su exterioridad, su cercanía con la naturaleza, etcétera, y puede ser rechazado por el miedo que provoca su “carácter pecaminoso”, por su “capacidad para contaminar”, por su “impureza”: “Admirado o despreciado, el paria no puede desaparecer entre sus vecinos. En un mundo fundado sobre la unidad del género humano, lo único que (ya) no puede ser es un *puro y simple ser humano*” (Varikas, 2017, p. 103; cursiva en el original). El paria es percibido, ante todo, por “su” diferencia, la cual lo define como un miembro de “una categoría aparte”; incluso, afirma la autora, cuando goza de igualdad de derechos o –es posible agregar– cuando trata de integrarse afanosamente dentro de los valores dominantes. Lo anterior lo podemos explicar en relación con los homosexuales. Eribon (2001, p. 165) asegura que el homosexual, aunque pueda pasar como un “normal”, siempre presenta potencialmente elementos de paria, los cuales, cualquier día, pueden salir a la luz para señalarlo como un miembro más de su grupo, de su “raza maldita”, según el famoso pasaje de Marcel Proust en *Sodoma y Gomorra*: “Raza sobre la que pesa una maldición y que tiene que vivir en mentira y perjurio, ya que sabe que se tiene por punible y bochornoso, por inconfesable, su deseo [...]” (2000, p. 24). Las categorías despreciadas no tienen salida, aparentemente. Ellas están ahí al servicio de los grupos dominantes, los cuales, finalmente, las interpretan y las sitúan en el ámbito de lo particular, desde donde no se puede acceder a la dignidad de la “humanidad en general”, según explica Varikas. Su particularidad es, por tanto, una construcción más, siempre dentro de la “construcción social de lo universal”. La diferencia, concluye la autora, “[...] no es ya una relación entre dos particularidades, sino una *desviación* o una *separación de la norma*” (Varikas, 2017, p. 105).

Con lo anterior, es claro que el paria es una especie de “residuo humano”. Esta idea permite que la sociedad le dirija su atención en tanto elemento que está ahí para ser oprimido y discriminado, como si la opresión y la discriminación fueran una consecuencia directa de su singularidad y no el resultado de dichas acciones. De acuerdo con Varikas, este proceso de “culpabilización” del paria se radicalizó en el siglo XIX con el cientificismo y la filosofía racialista, y conllevó que los individuos pertenecientes a esta categoría desarrollaran una marca psicológica permanente, que afectó el devenir del sujeto, su visión del mundo. En relación con el homosexual, Eribon explica que el insulto es el elemento social que le muestra su diferencia, una diferencia realmente establecida por las estructuras sociales que sostienen la división sexual, la jerarquía entre los sexos y las sexualidades. Asegura este autor:

«Sucio marica» («sucio tortillero») no son simples palabras emitidas casualmente. Son agresiones verbales que dejan huella en la conciencia. Son traumatismos más o menos violentos que se experimentan en el instante pero que se inscriben en la memoria y en el cuerpo (porque la timidez, el malestar, la vergüenza son actitudes corporales producidas por la hostilidad del mundo exterior). Y una de las consecuencias de la injuria es moldear las relaciones con los demás y con el mundo. Y, por tanto, perfilar la personalidad, la subjetividad, el ser mismo del individuo (Eribon, 2001, p. 29).

Así, ante esta dolorosa realidad determinada por su “lugar” social – por los procesos de sujeción, colectivos e individuales–, el paria puede seguir los siguientes caminos, según plantea Varikas (sigue parcialmente a Hannah Arendt) ⁵ : 1- Interiorizar la inferioridad y convertirse en un advenedizo, es decir, en un sujeto ubicado en un “lugar que no le corresponde”; 2- rechazar la inferioridad que se le atribuye y desarrollar una *dignidad* paria al revertir el estigma y transformar su diferencia de tara en elección ⁶ ; 3- rechazar el principio de la constitución jerárquica de las diferencias y de su evaluación y volverse un paria consciente o rebelde ⁷ (Varikas, 2017, pp. 105-106). Es decir, un paria que intervenga en la escena política, no para escapar como individuo del grupo al que se pertenece, sino, como asegura Eribon, para hablar y actuar como individuo que “representa al grupo”. Sigue el autor: “Esto no significa que un individuo determinado hable en nombre de otros. Significa que inscribe su compromiso político en la perspectiva de la defensa de los valores, los derechos, la cultura del grupo del que procede” (Eribon, 2001, p. 490). Finalmente, hay que aclarar que para Varikas, las opciones presentadas tienen un valor analítico, pues en realidad se mezclan en “infinitas combinaciones” (2017, p. 106) ⁸ .

Con todo lo anterior, deberemos ahora adentrarnos en el trabajo de Ulloa. Este libro de relatos, en principio, nos ofrece la voz de un paria que trata de abandonar los espacios designados para él, que trata de rechazar las lógicas de la asimilación y de la exclusión –aunque nunca lo logre de forma completa–, para constituirse en una subjetividad rebelde, al menos en ciertos momentos. Las narraciones de Ulloa debemos leerlas como formas de resistencia contra el orden social que lo empuja a mantenerse en el silencio ⁹ , que lo obliga a estar fuera de la vida política y social. Entonces, las cartas –un género que nos lleva al ámbito íntimo– ratifican el principio que aprendimos con el feminismo de la segunda ola: lo personal es político, de ahí que sean cartas abiertas, textos en los que encontramos a un paria “al desnudo”. No extraña que ellas nos ofrezcan, como aseveramos al inicio, evidencias de la existencia del narrador-protagonista, de su constitución individual, de sus valores, incluso de sus contradicciones, muchas veces producto de su situación social desventajosa o de la asimilación de los patrones heterocentristas, los cuales no dejan de insistir sobre las vidas de todos los que participamos del orden social patriarcal. Los relatos de Ulloa son, entonces, la mostración de una “vida gay”, de sus “momentos” en tanto paria; son, finalmente, un trabajo de visibilización de una “categoría despreciada”, que ya no se puede ocultar y que, por eso, incomoda.

Cartas a hombres: *Los mensajes de un paria rebelde*

*Heroificar es transfigurar los seres reales en
héroes, en personajes novelescos, en figuras
teatrales, y la vida real en epopeya, en poema
o en tragedia griega.*

Fuente: Eribon, 2004, p. 21.

En *Cartas a hombres*, los textos están acompañados de un conteo que expone la edad del narrador-protagonista –en relación con el momento biográfico al que hace referencia cada relato– y el número de hombres con los que tuvo relaciones íntimas –de acuerdo con las edades que menciona–. La organización de los relatos no sigue un orden cronológico, pero, gracias a dicho conteo, los podemos presentar de manera lineal¹⁰:

16 años, 0 hombres: “Al papá”
17 años, 0 hombres: “Al mejor amigo”
19 años, 0 hombres: “Al primero”
20 años, 6 hombres: “Al taxista”
21 años, 10 hombres: “A él”
24 años, 23 hombres: “Al salvador”
26 años, 99 hombres: “Al puto”
27 años, 118 hombres: “Al padre”
28 años, 141 hombres: “Al hermano”

Como vemos, la primera “carta” –según la edad del narrador-protagonista– está dirigida al papá, una figura que debe despertar nuestra atención, sobre todo si consideramos el epígrafe con el que inicia todo el libro, un haiku tomado de una cuenta de Instagram (@grindrhaiku)¹¹, que reza así: “Dad fucked me up and you fucked me over so I’m fucking everyone” (Ulloa, 2018, p. 11). Entonces, la relación con el padre es central para entender las experiencias del narrador-protagonista y, sobre todo, su búsqueda (sexual, emocional, vital), la cual también se revela en el texto de la contraportada, donde se explicita la necesidad que mueve (o que movía) al hijo, al narrador-protagonista. El texto de la contraportada del libro de Ulloa es una paráfrasis de un extracto de *Antes que anochezca*, de Reinaldo Arenas:

Tenía yo en aquel momento un concepto distinto de las relaciones sexuales; quería a una persona, quería que esa persona me quisiera y no pensaba que uno tenía que buscar, incesantemente, en otros cuerpos lo que ya había encontrado en uno solo; quería un amor fijo, *quería lo que tal vez mi madre siempre quiso*, es decir, un hombre, un amigo, alguien a quien uno perteneciese y que le perteneciera. Pero no fue así, ni creo que pueda ser posible, por lo menos en el mundo homosexual. El mundo homosexual no es monogámico; casi por naturaleza, por instinto, se tiende a la dispersión, a los amores múltiples, a la promiscuidad muchas veces (2003, p. 90; las cursivas son mías).

Según se plantea en la cita, el narrador-protagonista de *Antes que anochezca* tenía, en su juventud, otra idea de las relaciones sexuales y de lo que ellas debían significar, una idea romántica y monógama, promovida por la figura materna, quien mantenía ese constructo como un deseo personal. En el caso del libro de Ulloa, es la figura paterna la que activa (con su ausencia) esa búsqueda por un “hombre ideal” que, más bien, parece pensado como un recurso para acabar con un vacío personal. En ambos textos, sin embargo, se señala un cambio vital que rompe con esa fantasía. Dicho cambio, para Arenas, se dio con la revelación de que, en el “mundo homosexual”, no se podía vivir en esos términos, ya que,

según él, este se caracterizaba por su “naturaleza promiscua”. El narrador-protagonista de *Cartas a hombres*, aunque no lo expone de la misma manera, también parece haberse dado cuenta, a través de sus múltiples encuentros sexuales, de que no podría encontrar nunca a su “hombre ideal”, a alguien que lo quisiera como su padre nunca lo quiso, de ahí la pérdida de la esperanza y la resignación que antes indicamos en este texto. Las relaciones que este narrador-protagonista entabla están, por tanto, determinadas por la búsqueda constante de afecto de un padre que no está, que nunca estuvo; una búsqueda que, entonces, se traslada a otros hombres, a esos que se cuentan insistentemente en cada página del libro.

“Al papá” expone las emociones contradictorias que el narrador-protagonista siente hacia su progenitor, a quien añora y rechaza al mismo tiempo. El narrador-protagonista le escribe a dicho destinatario, ya que asegura que le cuesta mucho hablar (la escritura es su medio de comunicación y de lucha). Las cartas le permiten, entonces, expresarse y, por ello, cancelan su aislamiento del mundo social y político. Estamos, como se indica en el título de nuestro trabajo, ante un “paria con voz”. El narrador-protagonista es doblemente paria, ya que no solo ha sido rechazado por la sociedad (la que lo acusa de ser un “sucio marica”), sino, además, por su padre, quien no quería reconocerlo ni, mucho menos, entablar una relación con él. Acá la experiencia personal no se puede desconectar de las estructuras sociales y políticas. La figura del padre, por lo tanto, podemos pensarla como una metáfora del orden social mismo, el cual –como este hombre– desprecia a algunos de sus “hijos”:

De fijo le molesta que lo llame papá, para mí también es difícil, pero es lo que es. Es mi papá. Así lo dirá el resultado de la prueba [de paternidad] que nos hicimos y tendrá que dejar de huir de mí y de su responsabilidad. Espero que haya disfrutado darme la espalda ayer cuando nos tuvimos que sentar al lado, porque esa fue su última cobardía (Ulloa, 2018, p. 47).

Con lo anterior, es claro que el hijo despreciado, el “hijo paria”, asume una posición demandante y, por ello, señala al padre como el responsable de su sufrimiento. Su carta, como se indica en el texto, tiene el fin de hacerle saber lo que ha padecido por su ausencia: “Lo que le voy a contar es una mínima parte de las tragedias que usted, sin estar, ha causado. Hay tantas otras que aún no puedo ni poner en palabras y otras más que vendrán, porque me ha quedado bien claro que su ausencia será para siempre” (Ulloa, 2018, p. 47). Así, el narrador-protagonista empieza a hacer un recuento de los daños... El primero –ligado con una golpiza que un compañero le propinó– hace referencia al insulto que le dirigían los chiquitos de su clase, luego de que su mamá los amenazara con llevarlos a la dirección si se repetía la agresión contra su hijo. Al niño, al narrador-protagonista, le decían sapo [soplón] o maricón: “Desde ese día [cuando la mamá amenazó a sus compañeros] ningún chiquito quiso juntarse conmigo, solo me decían sapo o maricón cuando la maestra no veía [...]” (Ulloa, 2018, p. 48). El insulto, de acuerdo con Eribon, es lenguaje opresivo que no solo representa violencia, también es violencia y, por ello, tiene implicaciones en la vida de los sujetos homosexuales, quienes quedan marcados como una otredad. Las injurias, según explica el estudioso

francés, son traumatismos que se experimentan en un instante, pero que –como en el caso que estamos viendo– se inscriben en la memoria y en el cuerpo del sujeto paria. Los insultos, además, le dan forma a las relaciones que se entablan con los demás y con el mundo y, por ello, perfilan la subjetividad, el ser mismo del individuo (Eribon, 2001, p. 29). Agrega el autor:

El insulto es, pues, un veredicto. Es una sentencia casi definitiva, una condena a cadena perpetua, y con la que habrá que vivir. Un gay aprende su diferencia merced al choque de la injuria y sus efectos, el principal de los cuales es sin duda el percatarse de esta asimetría fundamental que instaura el acto de lenguaje: descubro que soy una persona de la que se puede decir esto o aquello, a la que se le puede decir tal o cual cosa, alguien que es objeto de miradas, divagaciones, y al que esas miradas y divagaciones estigmatizan (Eribon, 2001, p. 30).

Ulloa, entonces, nos muestra el nacimiento de este paria moderno definido por el insulto, por el de sus compañeros de clase (el de la sociedad) y el de su padre, a quien realmente señala como el responsable principal de lo sucedido: “Mi mamá no me enseñó a defenderme, ha pasado toda mi vida defendiéndome. Le tocaba a usted enseñarme cómo se cierran los puños y cómo se esquivan las patadas” (Ulloa, 2018, p. 48). Entonces, el insulto provocado por el padre torna al niño homosexual de este relato en un sujeto rechazado incluso por su propia familia (aunque sea solo una parte de ella). Lo que en otros casos y para otros parias podría concebirse como un espacio seguro, de protección; en este, es la raíz misma del rechazo y del sufrimiento. No extraña, como asegura Eribon, que el homosexual tenga que romper con su familia (una ruptura que se da en términos simbólicos, pero también –en muchos casos– de forma objetiva), para poder empezar a vivir su propia vida, una vida que, sin embargo, estará marcada por esa pérdida de los vínculos familiares, como se evidencia en este relato.

La situación miserable del narrador-protagonista se desarrollará aún más a partir de este momento. La injuria no lo abandonará y seguirá vinculada con todo lo que el padre nunca le enseñó, como jugar al fútbol, manejar una bicicleta o andar en patineta. De acuerdo con el narrador-protagonista, estos aprendizajes le hubieran ayudado a hacer amigos y –podemos suponer– a alejarse del “mundo femenino” de su madre protectora. En este punto, el narrador-protagonista sabe que es atacado por su feminidad (asegura que, cuando su mamá le compró un *scooter* en lugar de una patineta –por cuestiones de seguridad–, en el barrio le decían “la *scooter*”), a la que entendía como negativa para la construcción de su subjetividad masculina. Sin embargo, al no haber tenido el ejemplo paterno, no tenía –de acuerdo con su lógica– más opción: estaba condenado al insulto. Así, el insulto dirigido a este paria homosexual está definido por su feminidad, la cual, entonces, se entiende como una “impureza” en un cuerpo de hombre (no extraña que Varikas señalara a la mujer como otra figura del paria). Por supuesto, este planteamiento es altamente problemático, pero debemos leerlo a la luz de los 16 años que el narrador-protagonista se adjudica en este punto y tomando en cuenta la evidencia de un conflicto emocional que

lo marca posiblemente para toda su vida. El problema del narrador-protagonista, con lo anterior, está en que nunca pudo aprender “cosas de hombres”, ya que su padre nunca estuvo ahí para enseñárselas: “Y si nunca supe cómo ser niño menos cómo empezar a ser hombre” (Ulloa, 2018, p. 48). De alguna manera, esta ausencia lo llevó a idealizar las formas de “masculinidad” que vinculaba con la figura del padre y que, por no saberlas, lo hicieron pasar muchas vergüenzas, incluso con su propia madre:

El día más acongojante de mi vida fue cuando a los 13 años me desperté con la pijama mojada y no entendía por qué. Salí corriendo al cuarto de mami a decirle que me había orinado y que me llevara al hospital porque no era normal orinarse en la cama a mi edad, que quizás tenía un problema en los riñones. / Porque claro, un niño con mamá y sin papá entiende todo sobre enfermedades renales pero nada de eyaculación. La pobre no sabía ni qué decirme cuando le entregué el pantalón de la pijama y no eran orines (Ulloa, 2018, p. 48).

El narrador-protagonista menciona otras situaciones que demuestran la importancia que él, en ese momento, les daba a los conocimientos que suponía ligados con su padre; por ejemplo, cómo rasurarse, cómo hablarles a las mujeres, cómo besarlas (aunque pone en duda querer hacer esto último). Sin embargo, no son los conocimientos en sí lo que añora el hijo, es la figura paterna, con todo lo que esta conlleva o con todo lo que él se imaginaba que era tener un papá en la casa. El narrador-protagonista no puede más que expresar su frustración ante la realidad de no tenerlo, pero desearlo: “Me da tanta rabia que todavía lo necesite para tantas cosas, pero me da más rabia que lo quiera para tantas cosas. Su ausencia será para siempre, ¿es definitivo?” (Ulloa, 2018, p. 49). Como vemos, es el amor que siente hacia el padre lo que, en este punto, le provoca sufrimiento: el narrador-protagonista quisiera no necesitarlo ni quererlo, pero no puede. Este juego entre el odio y el amor (un juego –para nosotros– paradigmático dentro de las relaciones que entablan los parias con los sujetos “preeminentes”) lo vemos en la misma estructura del relato, el cual empieza como una diatriba –el narrador-protagonista le escribe “gritando”– y termina como un ruego desesperado. Para presentar el ruego, el hijo primero justifica la actitud del padre cuando se encontraron para la prueba de paternidad. Piensa que quizás le dio la espalda por miedo o por pena. Luego, se revisa a sí mismo y asegura que, como le había guardado tanto rencor, nunca había pensado en la posibilidad de perdonarlo: “¿Te perdono? Creo que sí podría. Papá, ¿vos querés que te perdone? Quizás sacar todo el rencor que tenía guardado era lo que necesitábamos para empezar de cero, vos y yo” (Ulloa, 2018, p. 49). Es claro que el tono de la narración ha cambiado. El narrador-protagonista ahora se imagina con su padre. Piensa que está en una situación ideal –según él, se ha quedado solo, pues sus otros hijos ya tienen familias propias– y que podrían irse a vivir juntos. Además, cree que su papá no tendría que preocuparse mucho por él, porque ya no era un niño (era un joven de 16 años) y podía cuidarse por sí mismo. Se imagina, pues, como si fueran un par de amigos, como “dos mejores amigos compartiendo todo”: “A mí no me importa papi, podemos vivir los dos juntos en una casita

pequeña, incluso dormir en el mismo cuarto. Siempre he visto en tele como los hijos se duermen en el pecho del papá" (Ulloa, 2018, p. 49). Esta capacidad imaginativa le permite recrear, al final del texto, un mundo posible (una fantasía de aprobación, propia de sujetos rechazados) al lado de su padre, incluso aunque este cambio le provoque dolor a la madre, a quien quiere pensar cansada de él, de la carga que él cree que ha implicado para ella, lo cual no es sino una estrategia para aliviar el sufrimiento que también implicaba para él la posibilidad de dejar a su madre.

La añoranza del narrador-protagonista no se completa, se queda en su imaginación y en ese ruego dirigido a un padre que no responde:

Pero papi tenemos que ser muy cuidadosos [para que la mamá no se entere]. Yo podría tener todo listo la otra semana y que vos pasés por mí al cole, todos los días estoy afuera a las cinco y media. Te dejo al final de la carta el número de la casa para que me llames a confirmar el día. Tenés que llamar despuesito de las siete que es cuando estoy en la casa. Voy a tener el teléfono inalámbrico en mi cuarto todas las noches (Ulloa, 2018, p. 49).

Como vemos, su amor por el padre y sus ansias por ser aceptado por él están siempre ahí, como podríamos pensar que aún mantiene –haciendo referencia, nuevamente, al texto de la contraportada– la idea de encontrar un hombre que lo quiera. Es una especie de sueño que se sabe imposible, pero que es necesario para que el soñador siga su búsqueda. El sueño, por ello, no está libre de dolor, de duelo; es más, lo garantiza. El duelo hay que entenderlo acá en el sentido psicoanalítico, como un trabajo que nunca concluye, imposible de cumplir, pero que marca la formación del “yo” a partir de eso que se rechaza y que se añora al mismo tiempo. Eribon (2001, p. 59) habla de una “melancolía” fruto de la pérdida que, en este caso, es la pérdida del padre, pero también, como hemos visto, es la pérdida de las formas de vida ligadas con el “mundo masculino”, ese que ha hecho de él un paria. El mundo paterno que lo atrae es el mismo mundo que finalmente tendrá que rechazar, porque su misma existencia es rechazada por él. Sin embargo, en el inconsciente quedan estas luchas que no son ajenas a otros parias modernos, que se mueven –de acuerdo con los términos de Arendt– entre la asimilación y la exclusión.

“A él” es un relato que se encuentra en medio de la historia de vida que nos ofrece el narrador-protagonista. Este texto muestra cómo, a sus 21 años, conoció a un hombre extranjero, un poco mayor que él, a quien creía perfecto y con el que se “obligó” a establecer una relación: “Hice lo que pude para llamar su atención: me reí de todos sus chistes, le dije que me gustaban las mismas películas que a él [...]” (Ulloa, 2018, p. 60). El narrador-protagonista se sentía en desventaja frente a este hombre de quien se terminó enamorando; sin embargo, la desventaja desapareció el día en que se enteró de que era “positivo”, es decir, de que vivía con VIH. Estamos ante un personaje (el del hombre mayor) al que podemos definir como un paria entre los parias, un personaje homosexual con un virus que, por sí solo, conlleva estigmatización y, por ende, una diferenciación que ubica a los sujetos que lo “portan” al margen del margen de la sociedad. No extraña, con lo anterior, que esta revelación active, al menos inicialmente, el miedo en el narrador-

protagonista: “—Es tu decisión si quieres quedarte, te entiendo si quieres dejar las cosas aquí, no sería la primera vez / —Tengo mucho miedo pero no quiero dejarte / —¿Seguro? / —Seguro” (Ulloa, 2018, p. 60). El narrador-protagonista se queda, pero también lo hace esta emoción, al menos temporalmente. Encontramos, en este momento, una mezcla de amor y miedo (atracción y rechazo) experimentada por el narrador-protagonista. El miedo, claramente, se relaciona con la posibilidad de “contagio”, con el “riesgo” que el narrador-protagonista se imagina que corre con ese otro, al que antes asumió como perfecto y al que ahora ve como peligroso:

Es cierto. Yo había sido muy valiente desde aquel día cuando me hice la primera prueba. Estuve siete días convencido de que me había infectado. Aquellos primeros meses me asustaba su saliva, su sudor y la sangre de sus encías. Pero por eso era valiente, porque a pesar de que me asustaba todo había decidido estar con él (Ulloa, 2018, pp. 59-60).

La “valentía” a la que se refiere el narrador-protagonista es, más bien, una muestra de su arrogancia; es la valentía de un sujeto que se imagina superior por estar “limpio” (“sano”) y que acepta estar con alguien “sucio” (con un “enfermo”, un paria), a pesar del “daño” que él cree que puede ocasionarle. Como vemos, en este caso, el narrador-protagonista es quien marca una separación, es quien moviliza el repudio a partir de la “superioridad” que piensa que tiene en relación con el seropositivo. Más adelante ratificaremos este juego de poder, que finalmente sostiene la relación entre estos dos hombres. Por ahora, podemos afirmar que, si atendemos lo explicado antes, cuando aseguramos que la búsqueda amorosa del narrador-protagonista era una búsqueda por el amor del padre, para nosotros es claro que este giro en la relación con el hombre mayor le sirve al narrador-protagonista casi como una especie de venganza, ya que es él quien puede decidir amar o no, quien puede “amar” en sus propios términos, porque realmente es él quien tiene, ahora, la capacidad para rechazar al hombre mayor (como lo hace, aunque de una forma perversa), para rechazar “el amor del padre”.

Como explica Lina Meruane en su ensayo *Viajes virales. La crisis del contagio global en la escritura del sida* (2012), el miedo es una característica de las “narraciones seropositivas”. Lo podemos encontrar tanto en los primeros textos, cuando no se tenía un tratamiento contra el virus, como en los más recientes, en los que la “condena a muerte” se ha suspendido, gracias a los avances farmacológicos. De acuerdo con la autora, dichos avances llegaron tarde a los países latinoamericanos y más tarde todavía a la escena literaria, por lo que muchos textos continuaron mirando hacia un pasado ominoso, que en muchos casos se mantenía en el presente. Pero incluso en los textos que toman en cuenta dichos avances, el miedo se mantiene como un elemento central en la constitución de las subjetividades que se vinculan, de manera directa o indirecta, con el virus y el síndrome. Meruane ejemplifica con tres textos argentinos¹²: “Deje su mensaje después de la señal” (1994), de Guillermo Saccomanno; *Un año sin amor: Diario del sida* (1998), de Pablo Pérez; y *La ansiedad. Novela trash* (2004), de Daniel Link. Según explica la investigadora, en

estos textos, el paso de la “enfermedad mortal” al “padecimiento crónico” no deja de estar cargado de dudas y de contradicciones, por lo que el “miedo al contagio” sigue activo y se traduce en “miedo al contacto”. Los narradores de esta etapa muestran en los personajes seropositivos una carga de ansiedad relacionada con la incógnita por el futuro: el futuro en el amor (la soledad es el horror más común) y en las relaciones sexuales como “portador”. Lo anterior lleva a que, en esta literatura, se planteen nuevas formas de relación (ya que el sexo se considera repleto de “peligros”), en las que la virtualidad juega un rol fundamental. Las tecnologías comunicativas se asumen como zonas seguras para estar en comunidad virtual, pero no necesariamente para la concreción de *vivir* juntos (Meruane, 2012, p. 258). Sigue Meruane:

En efecto, estas son las inquietudes que animan los emprendimientos del presente seropositivo: de qué manera y en qué compañía avanzar hacia el futuro. En los textos de autores contemporáneos que trabajan ficciones de un presentismo radical se vislumbra la necesidad del compartir pero también un miedo al compromiso, como si en ese miedo se reformulara el miedo al contagio (2012, p. 258).

En “A él”, el seropositivo también se caracteriza por vivir preocupado por todo. Al menos así lo presenta el narrador-protagonista. El seropositivo es, acá, un hombre cargado de ansiedad y de duda, lo cual define su relación con el joven, a quien buscaba “cuidar” por todos los medios. El narrador-protagonista, por su parte, más que la seguridad, buscaba el placer, un placer que no le podía ofrecer su novio seropositivo, a quien ya veía de otra manera. Por lo anterior, para satisfacerse, se consiguió otro hombre que funcionara como un sustituto. Veamos, a continuación, parte del diálogo con el que inicia esta “carta”. En él se revela esta otra relación y lo que el narrador-protagonista buscaba con ella:

—Putá mae nadie me la chupa así de rico
—Tuanis
—¿Quiere que se la chupe yo?
—No no, todo bien
—Por mí no hay problema en serio
—Ya te he dicho que no mae, no me sentiría bien
—Solo el novio se la chupa ah
—Pues sí sólo él
—Varas
—No son varas, idiota
—Bueno bueno como quiera, yo nada más no entiendo
—No me importa que entienda, no lo busco para eso
—Ay ahora todo objeto yo
—Pues un toque sí, ya habíamos quedado en esto no sé porqué se pone de necio
—Bueno bueno ya, estoy jodiendo. Es solo que lo de ustedes me intriga
—Mmm
—Pero si mi picha los ayuda todo bien, bueno si lo ayuda a usted todo bien
[...]
—Y en serio ojalá les vaya bien. No es cualquiera el que hace lo que usted hace. Y es que se ven todos felices, mucho más que las parejas normales. Bueno “normales” digamos (Ulloa, 2018, p. 59).

Como vemos, el narrador-protagonista se encontraba de manera regular con este otro hombre para practicarle sexo oral (uno de sus

mayores placeres, según entendemos). Con su pareja no lo hacía, ya que no lo dejaba. Solo se lo permitía con condón y al narrador-protagonista no le gustaba así. En este punto, el miedo está del lado del seropositivo, más que del narrador-protagonista; es un miedo que surge ante la posibilidad de transmitirle el virus al joven. Esta preocupación protectora era, para el narrador-protagonista, una “prueba del amor” que el hombre mayor sentía por él: “Él me demuestra su amor de otras formas, las que considera importantes. Como ayer, cuando discutimos porque no me dejó hacerle sexo oral aunque los dos morimos de ganas y yo todo malcriado le decía que me dejara, que no importaba” (Ulloa, 2018, p. 61). La práctica sexual se mueve, aquí, entre el uso responsable del preservativo y el peligro de la espontaneidad, entre las ansias por la obtención de placer y la angustia, y los polos están definidos por los dos hombres: uno definido por el miedo y el otro, por la búsqueda de placer. Como vemos, se mantiene, en este trabajo literario, la lógica de los textos a los que hace referencia Meruane, aunque con la variante de que aquí todo se plantea desde la perspectiva del narrador-protagonista (él es quien expone lo sucedido, él es quien “habla”, según hemos afirmado); es decir, desde la perspectiva de la persona seronegativa y, por lo tanto, “con ventaja” (como dijimos, encontramos un juego de poder en el que un paria –un homosexual– está sobre otro paria que es más paria que él –un homosexual que vive con VIH–). El disfrute de la sexualidad representa, entonces, un conflicto para la pareja, y el hombre mayor así se lo hace saber al narrador-protagonista:

—Me asusta cuando esto pasa [cuando tiene que detenerlo para que no le practique sexo oral sin preservativo]. Me da miedo que te aburras y te vayas. [...] Se te nota en la cara y no solo cuando no dejo que me chupes la polla o el culo. También cuando te digo que tengo una herida en la encía y no te puedo besar. O cuando te digo que es mejor hacerte la prueba cada 3 meses en lugar de 6. Y porque hace meses no te vas de barra libre porque a mí me recomendaron no tomar. Te he complicado’ (Ulloa, 2018, p. 61).

Así, aunque el hombre mayor quiere tenerlo a su lado, no puede hacerlo de manera plena por el miedo que le provoca “contagiarlo”. El miedo de este personaje, aunque nos parece obsesivo –era un hombre que entendía su “condición” y que, podemos pensar, conocía las medidas para controlar el desarrollo del virus–, es el mismo tipo de miedo que Meruane encuentra en otras narraciones (miedo al “contagio” –o a “contagiar”– y miedo al contacto), el cual no desaparece del todo. Lejos de disolverse, más bien funciona como un elemento definitorio para las relaciones dadas entre estos sujetos y que, como vemos en la cita, afecta muchos aspectos de sus vidas. De acuerdo con lo estudiado en el anterior apartado, hay que entender esta emoción en el hombre mayor como una consecuencia de la “conciencia herida” que define la existencia de los sujetos estigmatizados; en este caso, según afirmamos, un homosexual seropositivo, un homosexual en “desventaja” ante los otros iguales a él. Como explica Eribon, esta conciencia está definida por la infamia (el virus funciona como un elemento desacreditador), la cual marca la personalidad del individuo y, por ende, las relaciones que entabla con el mundo. El hombre mayor, por lo anterior, limita su relación con

el narrador-protagonista. Él es un paria que sabe que con su cuerpo “impuro” pone en “riesgo” al otro, a quien debe contener para mantenerlo en el ámbito de los “sanos”. El cuerpo seropositivo se torna, entonces, en un espacio paria, que debe ser vigilado y controlado constantemente, un espacio al que solo se puede acceder con “protección”.

Para el narrador-protagonista, el virus ya no tenía la misma importancia, al menos no después del choque inicial. Según él, la singularidad de su pareja no estaba en la “peligrosidad” de su cuerpo, sino en la grandiosidad de sus características personales, las cuales no hallaba en los otros. El hombre mayor, para el narrador-protagonista, fue un hito: “Pero lo había conocido a él que es como mi sentencia. Y no digo sentencia en sentido sida-enfermedad terminal-nos morimos en la misma cama los dos, sino que él me había sentenciado a ver el resto de hombres como versiones mínimas de él” (Ulloa, 2018, p. 62). La condena amorosa no solo es emocional, es, además, sexual y social. El narrador-protagonista lo explica en relación con la restricción que tenía, por su noviazgo, para experimentar con otros hombres, pero también con la angustia que le provocaban las medidas que debía tomar para no “contagiarse” con el virus que “portaba” su novio:

Tenía razón, me había complica'o. Extraño los SábadoHs, creo que Amanda Mondoy hizo su último show y ni me di cuenta. Ya tampoco soporto a la psicóloga de la U, cada vez que voy por los resultados de mi prueba me recita el manual de la pareja discordante¹³. Y me gustaría comer mejitos en paz con mi novio sin preocuparme porque se nos corten las encías. / Me pasó lo más injusto que le pueda pasar a un gay: conocer al hombre de mi vida a los 21 años sin haber conocido a un negrote que me rompa el culo en algún viaje a la playa; ni a James o a Colin o a Mathiu en un pub irlandés en el último día de eurotrip; ni a un señor que me lleve de viaje y me cambie el celular cuando salga el último modelo (Ulloa, 2018, pp. 61-62).

El narrador-protagonista acepta estas “complicaciones” por amor, según afirma. Soporta su situación como un “sacrificio” necesario para mantenerse al lado de este hombre; es un esfuerzo que se explica con la obligación que él mismo se puso de quererlo y con el autoconvencimiento (¿autoengaño?) de que estaba haciendo lo correcto: “Nadie era así, no tan complejo ni tan excitante, nadie me necesita tanto ni nadie más me tenía que aceptar tan completamente como él. Lo amo, estoy casi seguro, y me amo a mí con él, estoy seguro” (Ulloa, 2018, p. 62). El esfuerzo para lograr estar en pareja lo vemos, también, en sus gestos románticos saturados de cursilería¹⁴: llevaba una cuenta de sus días como pareja, le había regalado un anillo con el que le prometió quererlo toda la vida, le hizo un cuaderno de dibujo, le regaló su película animada favorita y hasta le escribió poemas. Pero el “mayor sacrificio”, según podemos deducir, fue el haber buscado a ese otro hombre para satisfacerse sexualmente:

Por eso estoy aquí hoy mamándosela a este mae detrás de la cancha de Derecho donde nos encontramos mínimo dos veces al mes. Si no fuera por las dosis mensuales de esta picha sin envolver ya habría perdido la paciencia y mandado al amor de mi vida y a su pene envuelto en látex sabor a uva para el carajo (Ulloa, 2018, p. 62).

Este es el descubrimiento al que llega el narrador-protagonista, después de que el hombre del diálogo inicial le preguntara que por qué lo buscaba para practicarle sexo oral y, sobre todo, por qué lo hacía “tan rico”. El narrador-protagonista, entonces, le aseguró que era porque estaba “mamando por amor”; es decir, lo estaba haciendo para poder mantener la relación amorosa con el hombre seropositivo, para no tener que expulsarlo de su vida.

El amor del narrador-protagonista es, finalmente, un “amor caritativo”, un tipo de “amor” dirigido a la “persona abyecta” como una limosna –es un gesto de poder que mantiene jerarquías–. El “amor caritativo” ratifica, entonces, la *desventaja* en la que se encontró el hombre mayor desde que le dijo al narrador-protagonista que era “positivo”, una desventaja vinculada con el VIH y con las limitaciones sexuales (y de otra índole) determinadas por el “cuerpo paria”. El narrador-protagonista, entonces, nos ofrece una explicación/justificación que no tiene que ver tanto con el amor, como con el menosprecio. Más que una declaración de amor, este texto relata una traición: la de un “infame” sobre otro. Para terminar esta lectura, y con el afán de ofrecer una posible salida a la lógica perversa expuesta por el narrador-protagonista de “A él” –quien dice que hace lo que hace “en nombre del amor”–, presentamos la siguiente cita –tomada del trabajo de Ahmed sobre las emociones– en la que se demuestra la importancia que tiene tratar de pensar el amor en otros términos, en términos más solidarios:

No existe un buen amor que, al decir su nombre, pueda cambiar al mundo en el referente de ese nombre. Pero al resistirnos a hablar *en nombre del amor*, al reconocer que no actuamos simplemente *por amor*, y al comprender que el amor viene con condiciones, por más incondicional que se sienta, tal vez podamos encontrar un hilo o conexión de tipo diferente entre los otros a los que queremos y el mundo al que pretendemos darle forma. Tal vez el amor puede llegar a importar como una manera de describir el afecto mismo de solidaridad con otros en el trabajo que se hace para crear un mundo diferente (2015, p. 215).

Desde nuestra perspectiva, Ulloa nos ofrece un proyecto literario que pone en escena la voluntad del narrador-protagonista –un niño, un joven, un adulto homosexual– por magnificar su historia de vida (marcada por la abyección) y, con ello, romper con el silencio que se le ha impuesto como paria. El narrador-protagonista, entonces, actúa como un paria rebelde, ya que se planta ante los “normales” y expone, con todo su “descaro”, su “impureza”. Él se muestra como lo que es (como lo que no lo han dejado ser): un ser humano cargado de deseos, de necesidades, de contradicciones... “Al taxista”, el último texto al que nos referiremos, es un ejemplo de lo anterior. Con este relato, el narrador-protagonista trata de restituirse a sí mismo. Restituir es, en este texto, una acción que devuelve al sujeto al lugar de la vida, de donde fue expulsado; es restituir al paria, al excluido, legitimando su existencia en los términos que asume como propios. De acuerdo con Eribon (2004), en su ensayo sobre la obra de Jean Genet, esta labor es activada por una “moral de lo minoritario”; es decir, por un accionar que es, al mismo tiempo, individual y colectivo, que nace de la vergüenza y de la estigmatización sufrida por los homosexuales

(la cual también sufren otros grupos sociales infamados y excluidos) y que tiene como fin su transformación; es decir, su subjetivación –una reinención del sujeto desde sí y para sí–.

“Al taxista” presenta a dos personajes: el narrador-protagonista y un taxista que lo lleva a casa luego de una noche de fiesta en un bar gay de San José. El narrador-protagonista, en este texto, se construye a partir de un personaje de Pedro Almodóvar, llamado Patty Diphusa¹⁵. Patty Diphusa es, según se define ella misma, una estrella internacional de fotonovelas porno. Es una chica que no duerme por disfrutar de la vida, ingenua, tierna y grotesca, envidiosa y narcisista, amiga de todo el mundo y de todos los placeres y, además, muy positiva (Almodóvar, 1991, p. 10). En el trabajo de Almodóvar, Patty es invitada por un director de una revista para que exponga sus memorias, las cuales narra en primera persona. Cuenta, entonces, sus aventuras nocturnas vinculadas con el mundo de la movida madrileña. Asegura que fue violada por dos “sicópatas” en la Casa de Campo de Madrid y explica sus “buenas acciones” con un joven en el baño de una discoteca, entre otros episodios que relata sobre su vida. Es en el segundo capítulo, cuando ella aparece con un taxista silencioso, quien la lleva a Mercamadrid, donde toman café y compran langostinos... El texto sigue y se mantiene siempre como una narración de las memorias de esta mujer. Patty Diphusa, entonces, es un paradigma para Ulloa, quien con su relato nos ofrece muchos elementos intertextuales vinculados con el personaje creado por el cineasta español.

Como Patty, el narrador-protagonista de Ulloa no puede dejar de hablar sobre sí mismo. Desde el momento en el que se monta en el taxi, lo demuestra con la siguiente frase: “—Bebé [se dirige al taxista] mirá lo más difícil para una persona como YO que tiene tantas cosas que decir es empezar, dame un toque” (Ulloa, 2018, p. 41). Según él, iba borrachísimo y el taxista lo debió saber muy bien, ya que esperó con paciencia casi dos minutos para que se pusiera el cinturón. También como Patty, este personaje está atravesado por el exceso, vinculado con las fiestas nocturnas en bares y discotecas: “Del B8 nadie sale caminando derecho a las casi 5 de la mañana, ni yo. Eso sí, siempre salgo peinado y con un halls en la boca, sin mal aliento. Pertenezco a ese tipo de locas que protagonizan la época en la que viven¹⁶” (Ulloa, 2018, p. 41). Es, por tanto, una “estrella” de su tiempo, una “loca narcisista”, centrada en sí misma. Estas declaraciones iniciales nos muestran su interés por ofrecer (desde su “lugar” como “loca”) el “esplendor” de su existencia, por “exhibirse” ante el mundo en toda su “deformación” de paria. Así empieza su narración, a la que define como una especie de testimonio sobre su vida, como no podía ser de otra manera. Nos cuenta (le cuenta al taxista) que trabajaba de presentador de televisión y que era activista gay: “Pero eso fijo ya lo sabías, me sacaron hace poco en telenoticias y ahí me viste. Y ahora me estás juzgando porque voy aquí toda borracha después de pedir respeto en televisión nacional” (Ulloa, 2018, p. 41). Nótese cómo este personaje se adelanta a lo que los otros pueden pensar de él. Con ello neutraliza la injuria y, al mismo tiempo, controla el discurso sobre sí. El narrador-protagonista se construye como sujeto doble: por un lado, es una especie

de figura cargada de “dignidad” y, por otro, un hombre “tirado a la calle”. Sin embargo, él entiende su dualidad como lo que lo hace “especial”:

Pero no mi amor, la fiesta también es un derecho que nosotros mismos como playos que somos inventamos, más bien agradezca. Además, que me desenvuelva tan bien tanto en la política como en la fiesta es lo que me hace única y lo que me está convirtiendo en un sex-symbol gay en Costa Rica (Ulloa, 2018, p. 41).

Estamos, entonces, ante una reformulación abierta de su subjetividad, atravesada, claramente, por su homosexualidad. Esta aceptación de su “condición” es un elemento muy importante, ya que ratifica la valía de su discurso como un discurso *consciente*. Estamos ante el decir de un “anormal” que, como está fuera de las normas (porque ahí lo ha inscrito la sociedad), no le queda más que reivindicar su “anormalidad”, a la cual no entiende como una falta, sino como su fortaleza. El narrador-protagonista, al tiempo que enfatiza sus características “dignas”, señala sus “impurezas”. Así, nos cuenta que, sobre todo, él se define como “escritora” –aquí empieza a hablar en femenino, lo que plantea cierta ambigüedad genérico-sexual y demuestra lo que ya señalamos en la nota 14 sobre el poder de rebeldía del *camp*–: “Dicen los críticos que mis historias le ponen cara a la causa homosexual. Hay una cosa muy bonita que me dijo Alfonso Chase: hacía falta una zorra que escribiera” (Ulloa, 2018, p. 42). Los elementos que les sirven a los “normales” para injuriar a los homosexuales (y a las mujeres) son, aquí, resignificados y, por lo tanto, revalorados como factores positivos: los términos en femenino para referirse a sí mismo, pero también la referencia a su sexualidad liberada y libertina. El paria sexual, como asegura Eribon (2004, p. 88), aprende que su sexualidad es “monstruosa” incluso antes de haber tenido relaciones sexuales. Por supuesto, esto es resultado de la injuria que es dirigida contra su “categoría”. Así, aceptar su sexualidad sin este peso, ya conlleva una metamorfosis novedosa:

Y es que YO soy una zorra. ¿Para qué te voy a mentir? Le gusto a los hombres vieras, pero también tengo cerebro. Por ejemplo ahora en el B8 me quedé de ver con un mae y ahí estuvimos apretando y no sé qué, pero llegó otro que me gusta y ya le tenía puesto el ojo desde hace tiempo. / ¿Has entrado al B8? Hay dos barras, una arriba y otra abajo, lo que hice fue dejar al mae abajo en la pista y le dije que subía porque arriba había menos fila para pedir. Subí y me apreté al otro mae y luego volví y le dije al del primer piso que igual estaba llenísimo (Ulloa, 2018, p. 42).

También como Patty, el narrador-protagonista de este relato se presenta como un coleccionador de hombres, a los que ve casi como trofeos de caza. Esto es parte de su constitución marcada por el exceso. El narrador-protagonista es un personaje cargado de vitalidad, pero, sobre todo, de orgullo por sí mismo. El orgullo, como explica Eribon, “[...] es la forma de dar otro sentido a ese lugar asignado y a lo que el mundo social hace del estigmatizado” (2004, p. 93). Entonces, el sujeto que supuestamente debería sentir vergüenza de sí mismo (de su sexualidad, de su cuerpo, de sus gestos, de su forma de hablar, de su historia personal, etcétera), tiene la posibilidad de salirse de ese lugar y de darle valor a su condición “monstruosa”, a su “rareza”, para pensar su singularidad como una distinción con un origen “glorioso”. Lo importante es inventar...

Inventar una vida "maravillosa" (lo cual no quiere decir que esté libre de contradicciones): "La injuria inscribe la vergüenza en el cuerpo, fija para siempre al individuo en su ser-paria. Pero la vergüenza produce el orgullo, que abre el tiempo. Y procura el advenimiento de la historia. Es lo que Foucault llama «la fuerza de huir»" (Eribon, 2004, p. 94). Así, en el caso del narrador-protagonista, su vida soñada está en la escritura, sobre todo en la escritura sobre sí mismo (nótese cómo todos los yoes pronunciados por él están en mayúsculas):

—Pero eso sí es lo que amo, escribir. A veces siento que son cosas medio filosóficas, aunque el tema sea YO. Suena feo en voz alta pero lo más interesante y de lo que mejor escribo es sobre mí. Más gente debería escribir sobre mí (Ulloa, 2018, p. 42).

El narrador-protagonista se asume, entonces, como el centro del universo (de su universo), y se enorgullece de sí mismo, un orgullo altivo, exagerado, teatralizado. Todo el relato está cargado, según vemos, con elementos que siguen la línea *camp*. Asegura Luis García-Torvisco sobre este juego estético, pero también político (como afirmamos antes con Eribon):

La misma Susan Sontag ya afirmó que «percibir lo *camp* en objetos y personas es entender el ser-como-representando-un-papel. Es la extensión más lejana, en sensibilidad, de la metáfora de la vida como teatro». Por su parte, Pamela Robertson ha señalado que lo *camp*, como estrategia «performativa» y como modo de recepción, subraya el artificio del género y los roles sexuales a través del artificio literal y metafórico de la mascarada, lo cual necesariamente implica asumir la máscara como espectador, crear una distancia entre uno mismo y su imagen, dando cuenta, además del placer que se deriva de la mascarada (2010, p. 165).

El trabajo de transformación de sí implica, para él, un trabajo artístico, ficcional, burlesco (no podemos tomar su historia de forma seria), que, sin embargo, alcanza las significaciones y tiene efectos sociales y culturales. Él mismo es un ejemplo de lo anterior. Lo vemos cuando el narrador-protagonista habla, precisamente, sobre su personaje favorito, Patty Diphusa:

Siento que ella y yo somos demasiados iguales y es como leer mi vida, en una parte dice que ella [...] puso de moda ser desvergonzada y la vara, pero que ahora entonces todos esperan que esté excitada todo el tiempo y yo siento eso, ¿me explico? Como que ahora los maes me ven en serio como un símbolo sexual solo por contar mis cosas, que a veces ni son mis cosas (Ulloa, 2018, p. 42).

La relación del narrador-protagonista con la literatura no se debe dejar de lado. Especialmente, no hay que ignorar su voluntad por leerse a partir del personaje almodovariano (como Patty, el narrador-protagonista parece aburrido de haberse convertido en "moda" y en "mito", según vemos en la cita). Este es, según Eribon (2001, p. 51), un elemento fundamental de las subjetividades gays, las cuales asumen a los personajes femeninos (sobre todo a las "divas", como Patty) como una especie de "medio para vivir", para reiventarse. Esta es, finalmente, una estrategia para escaparse de la constante "interpelación heterosexual", del eterno "llamado" de la masculinidad normativa. Por ello, la diva del narrador-protagonista es tan importante: Patty es un personaje desvergonzado, que

vagabundea entre lugares y entre hombres, y que entiende el sexo como un acto rápido y sin mayores consecuencias; pero es, además, una mujer que reflexiona sobre su vida, sobre las situaciones que la han marcado, y lo hace tratando de mostrarse de la forma más “auténtica” posible, al menos en los términos en los que ella lo entiende. En el caso del relato “Al taxista”, el narrador-protagonista no se aleja de lo anterior y, por ello, presenta las coyunturas de su vida. Cuenta, por ejemplo, que, a pesar de que le despertaba cierto interés la industria del porno (de la que era parte, como ya lo sabemos, Patty), le daba un poco de miedo que pudieran aprovecharse de él. Lo dice porque, según él, lo vivió cuando entró a trabajar a la televisión y un productor de un programa le “tiró los perros” en la primera semana de trabajo: “Nunca pasó nada obvio, primero porque en ese momento yo todavía «no era gay» y segundo porque sí era gay y el mae me parecía bastante feito. Toda perra yo” (Ulloa, 2018, p. 43). Luego, además, asegura que, a pesar de que vivía en Desamparados (por Dos Cercas), en el sur del San José, nunca probó las drogas, incluso en esos momentos en los que ser tan “pública” le había provocado tanto daño: “[...] muy melancólica me pongo a veces pero no quiero drogarme para superarlo” (Ulloa, 2018, p. 43). Como vemos, el narrador-protagonista sigue una narrativa muy similar a la que se puede encontrar en las memorias de Patty, donde también se llevan al límite, como explica Tatiana Palovic, “[...] las nociones de la obra literaria como una forma de vida y de la vida como una construcción ficcional, al mezclar, hasta el punto de hacerlas indistinguibles, verdad, mentiras, copia, simulacro, cliché, películas, *vida real* y escritura”¹⁷ (2003, p. 94; la traducción es mía). Sigue el narrador-protagonista de “Al taxista”:

Es que los playos son muy hipócritas vieras. Un día te saludan de beso y al otro día te están comiendo el culo. Rico tonto. No no pero en serio, yo no sé si vos has escuchado chismes míos, seguro que sí porque como dicen estoy de moda. Espero no se crea todo lo que dicen, no soy tan mala. / Y a veces es como qué injusto porque yo soy la que pongo la cara en tele y en los periódicos y en todo lado y es por ellos, mi sueño es que en este país todos tengamos los mismos derechos y todo. La fama vieras que no me importa tanto. Ves un sexsymbol también tiene corazón (Ulloa, 2018, p. 43).

El narrador-protagonista no desarrolla mucho más su discurso. Siempre se queda en la superficie y elude la introspección o el análisis de sentimientos, para enfocarse en aspectos frívolos. Su ligereza, sin embargo, parece muy estudiada, no tiene elementos que llamen a la espontaneidad. Su vanidad es, por tanto, parte de ese artificio que nos ofrece una imagen irrisoria de él mismo, pero también de la sociedad, a la que ve con desilusión. Hacia el final del relato, cuando llegan a su destino y el taxista le cobra, el narrador-protagonista se da cuenta de que no tiene su billetera, por lo que no puede pagar. A pesar de que habla con el taxista para darle una parte y pagarle el resto al día siguiente, aquel no acepta. El taxista, entonces, le dice al “símbolo sexual” que “le toca” pagar con sexo oral... Sigue el narrador-protagonista:

No intenté huir, porque tampoco soy tan ridícula. En mi cabeza sí sonaron varios «qué hago aquí» pero los callaban los más frecuentes «en el fondo querías esto,

puta». [...] No pienso describir al tipo ni relatar mi proceder con pelos y señales, era la primera vez que me violaban y los símbolos también tienen su vida privada (Ulloa, 2018, p. 44).

Como sucede con Patty Diphusa, en este relato el narrador-protagonista termina con un episodio "desmesurado", que, sin embargo, es planteado apenas como una anécdota, en la que se mezcla violencia y placer. Para entender este final, hay que de nuevo recurrir al concepto de *camp*, el cual, como hemos visto, se mantiene como un recurso a lo largo de la narración del personaje. El *camp* se revela en ese tono literal y paródico que le permite construirse. El YO del narrador-protagonista es, por tanto, un YO irónico, que (según dijimos) hace burla de sí mismo. Lo vemos también en el párrafo final, donde afirma:

¿Qué pensaría él [el taxista] de mí? Seguro me creyó una loca de la vida fácil y se equivoca, yo soy una activista. Le escribiré más tarde para decírselo y que de una vez me haga un servicio y nos lleve a mami y a mí al MásXMenos (Ulloa, 2018, p. 44).

Con lo anterior, el narrador-protagonista cancela la tragicidad de la supuesta violación, para dirigir su preocupación hacia lo que los otros pueden pensar de él; en este caso, parece angustiado por la idea que le pudo quedar al taxista después de haberle "pagado". Como vemos, el narrador-protagonista parece defenderse constantemente de la mirada exterior. Esa insistencia revela la importancia que para él tiene no ser definido por los otros, sino por sí mismo. Abandona, así, los espacios de la "nominación" que buscan sujetarlo, con el fin de demostrar su variabilidad, su juego consigo mismo. Es el narrador-protagonista quien debe ofrecer la última palabra sobre su ser. Su "rebelión" está marcada por una "ascesis", por un trabajo sobre sí mismo, que ya no puede *ser* reducido por los otros. Es lo que Foucault llamaba una "estética de sí mismo", que no es otra cosa –explica Eribon– que "la toma de conciencia y la asunción a un nivel deliberado y escogido de esta estructura de inadecuación que define la vida cotidiana y la conciencia de los gays y las lesbianas" (2001, p. 164).

A manera de conclusión: Una moral paria

El homosexual que habla de su vida «privada» rompe la situación «normal» porque esta se define como tal por el hecho de que, «normalmente», como se dice en el lenguaje de todos los días, la homosexualidad no es decible o, lo que no es muy distinto, no se dice a menudo. Toda palabra que consista en decir la homosexualidad solo puede, por tanto, entenderse como una voluntad de afirmarla, de exhibirla como un gesto de provocación o un acto militante.

Fuente: Eribon, 2001, p. 149.

A lo largo del ensayo, hemos tratado de adentrarnos en las realidades que el narrador-protagonista nos ofrece en torno a sí mismo. Hemos escuchado su voz, la voz de un paria, que finalmente ha logrado contarse. Este trabajo sobre el yo no es sencillo, no es cómodo, no está libre de contradicciones, mucho menos en el caso de sujetos que han sido ubicados al margen, donde, al mismo tiempo, se es y no se es; sujetos “inadecuados”, que cargan su existencia como una condena y que solo pueden romper con ella de forma parcial y relativa. La injuria constitutiva de sus subjetividades lleva a que se desarrollen tensiones significativas, que se revelan en las distintas historias de vida y en las diferentes apreciaciones que los homosexuales hacen de sí mismos, como lo hemos visto en los tres relatos de Ulloa.

En el primer texto estudiado, conocimos la tragedia que el rechazo del padre implicó en la vida del narrador-protagonista, quien, por ello mismo, terminó siendo un “hijo paria”. Él es un hombre que está buscando constantemente el afecto de su padre, a quien ama y odia al mismo tiempo. Como lo indicamos, esta relación de amor-odio es constitutiva de su subjetividad en tanto “hombre inferiorizado”. De alguna manera, el padre también representa a la sociedad que no termina de aceptar a algunos de sus “hijos”, a los que, más bien, insulta y acusa. No extraña que el narrador-protagonista desarrolle cierta melancolía, la cual realmente es el resultado de la evidencia de que nunca será realmente amado por el padre, como nunca será totalmente aceptado por la sociedad.

En el segundo relato, encontramos a dos homosexuales: uno seropositivo y el otro no. Acá, el narrador-protagonista es quien termina rechazando al seropositivo, un hombre mayor que él, cuya “enfermedad” también le provoca una mezcla de amor y miedo, pero que, al mismo tiempo, le sirve como una “herramienta de dominio”, ya que se imagina “superior” por estar “limpio”, “sano”, y por aceptar “amar” al “enfermo”. Se establece un juego de poder en el que un paria está sobre otro paria que sufre una doble discriminación. El amor que el narrador-protagonista dice sentir es, por ello, una ratificación de jerarquías, que no hace sino revelar las dinámicas sociales que sostienen a todos los individuos.

El tercer relato se plantea como un juego de máscaras, que utiliza el narrador-protagonista para exponer un episodio de su vida (o para inventárselo). Acá, hay una especie de “travestización literaria” (el narrador-protagonista utiliza a un personaje de Pedro Almodóvar como referente), con la que este sujeto re-inventa su realidad, se re-inventa. Él ofrece, desde su “lugar” como “loca”, el “esplendor” de su existencia, sobrecargada de elementos carnavalescos que enfatizan su “deformación” en tanto “paria”. El relato, por lo anterior, tiene elementos que se vuelven contestatarios, elementos con los que se busca neutralizar la injuria, reivindicando la “anormalidad” (sexual, social, política).

Finalmente, solo queda reafirmar que los relatos de Ulloa que hemos estudiado ponen en escena la voluntad de un homosexual por contar momentos de su vida (infantil, adolescente, adulta), por mostrar su sufrimiento, pero también su deseo y, como hemos insistido, sus contradicciones. El narrador-protagonista se ofrece desde su variabilidad

en tanto ser humano, aunque es un ser humano que no deja de estar marcado por la abyección, por la marginalización, en diferentes niveles y con diferentes consecuencias. Así, como lo explicamos con Varikas, el paria no puede más que aceptar su realidad y, a partir, de ella, empezar a revelar su individualidad, para romper, en cierto grado, con las fuerzas que constantemente lo comprimen.

Referencias

- Ahmed, Sara. (2015). *La política cultural de las emociones*. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Almodóvar, Pedro. (1991). *Patty Diphusa y otros textos*. Barcelona: Anagrama.
- Arenas, Reinaldo. (2003). *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquets.
- Arendt, Hannah. (1998). *Los orígenes del totalitarismo*. España: Taurus.
- Arendt, Hannah. (2005). *La tradición oculta*. Buenos Aires: Paidós Básica.
- Bourdieu, Pierre. (2007). *La miseria del mundo*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Eribon, Didier. (2001). *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Barcelona: Anagrama.
- Eribon, Didier. (2004). *Una moral de lo minoritario: Variaciones sobre un tema de Jean Genet*. Barcelona: Anagrama.
- García-Torvisco, Luis. (2010). La narrativización del excesivo yo de la «Movida» en Patty Diphusa (1983-1984) de Pedro Almodóvar. En Pierre Civil y Françoise Crémoux (Coords.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo....* (Vol. 2). Madrid: Iberoamericana.
- Link, Daniel. (2004). *La ansiedad. Novela trash*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Meruane, Lina. (2012). *Viajes virales: La crisis del contagio global en la escritura del sida*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Palovic, Tatiana. (2003). *Despotic Bodies and Transgressive Bodies. Spanish Culture from Francisco Franco to Jesús Franco*. New York: State University of New York Press.
- Pérez, Pablo. (1998). *Un año sin amor: Diario del sida*. Buenos Aires: Libros del Perfil.
- Proust, Marcel. (2000). *En busca del tiempo perdido: Sodoma y Gomorra*. Buenos Aires: Santiago Rueda Editor.
- Saccomanno, Guillermo. (1994). "Deje su mensaje después de la señal". En: *Animales domésticos*. Buenos Aires: Planeta.
- Ulloa, David. (2018). *Cartas a hombres*. San José, Costa Rica: Feliz-Feliz.
- Varikas, Eleni. (2017). *Las escorias del mundo: Figuras del paria*. México: Universidad Veracruzana.

Notas

- 1 Este trabajo se realizó con el apoyo de una beca de la Universidad de Costa Rica (UCR) y del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD).
- 2 Es claro, desde nuestro punto de vista, que son ciertos homosexuales los que cuentan con las "ventajas" que hoy se celebran como avances en derechos

- humanos. La cuestión de la sexualidad debe pensarse siempre desde un enfoque interseccional, que considere diferentes categorías socioculturales, como el género, la etnia, la clase, la nacionalidad, entre otras.
- 3 Las barreras invisibles no son sino los límites simbólicos que las sociedades establecen con el fin de mantener a los distintos sujetos en “posiciones” determinadas. Dichas barreras son sostenidas por los esquemas de percepción y por las estructuras mentales (pero, también, por las objetivas) que ratifican la organización social jerarquizada.
 - 4 Sobre la “performatividad de la repugnancia”, véase al trabajo de Sarah Ahmed, *La política cultural de las emociones* (2015). En este ensayo, explica la autora: “La relación entre repugnancia y poder es evidente cuando consideramos la espacialidad de las reacciones de repugnancia y su papel en la jerarquización de los espacios y de los cuerpos. Como ha argumentado William Ian Miller, las reacciones de repugnancia no son solo sobre objetos que parecen amenazar las líneas limítrofes de los sujetos, también son sobre objetos que parecen “inferiores” al sujeto o están más abajo que él, incluso por debajo de él” (Ahmed, 2015, p. 143).
 - 5 Véase el capítulo III de *Los orígenes del totalitarismo* (1998), donde Arendt reflexiona sobre “Los judíos y la sociedad”. En este apartado, la filósofa explica las dos estrategias con las que los judíos, en el siglo XIX, se mantuvieron al margen de la política: actuando como advenedizos (siguiendo la lógica de la asimilación) o como parias (siguiendo la lógica de la exclusión). Estas dos estrategias cancelan, según la autora, la posibilidad del sujeto de participar en el mundo.
 - 6 Según el planteamiento de Varikas, este camino implica un trabajo de aceptación de la marginalidad y, entonces, de la exterioridad que le son asignadas al paria. Para ella, la “dignidad paria” es una labor personal que lleva a la cancelación del estigma. Este trabajo individual se amplía a continuación con la idea del paria consciente, la cual funciona en términos colectivos. Arendt, por su parte, recoge estas dos posibilidades conjugadas en la última, en la de la “rebeldía paria”. Las otras dos opciones que ofrece la filósofa son (ya las hemos mencionado) la asimilación y la exclusión. Estas otras opciones ratifican la infamia, por lo que no eluden la predeterminación, ni posibilitan un lugar digno en el campo político. La asimilación y la exclusión simplemente repiten la condena que pesa sobre los sujetos: “Mientras que existan pueblos y clases difamados, se repetirán nuevamente en cada generación con incomparable monotonía las cualidades del paria y las del advenedizo, tanto en la sociedad judía como en cualquiera otra” (Arendt, 1998, p. 75).
 - 7 Como hemos dicho, Arendt también se refirió a las formas en las que los judíos resistieron su situación política. La idea del paria consciente o rebelde es una de ellas, quizás la que más interés despertó en la autora, quien la explica como una subjetividad que no busca la asimilación ni se complace en la exclusión. Este paria se compromete políticamente y, desde su lugar, se hace oír, ofrece su visión de mundo como paria. Véase “Bernard Lazare: el paria consciente”, en *La tradición oculta* (Arendt, 2005).
 - 8 No solo se mezclan en infinitas combinaciones, sino que también oscilan: un sujeto, por las razones que sean, puede moverse entre la asimilación, el orgullo y la rebeldía, como, de alguna forma, podremos verlo con el narrador protagonista de los cuentos que hemos seleccionado. Es precisamente dicha oscilación la que conlleva las contradicciones en las que se puede encontrar un paria con voz.
 - 9 Asegura Eribon: “[...] el control de la homosexualidad descansa en ese silencio impuesto y en esa disimulación forzosa, y sobre todo en el sentimiento de culpabilidad e inferioridad que no puede por menos de producir la inscripción en las conciencias individuales de la escisión entre lo que uno es y lo que puede hacer, entre lo que es y lo que puede decir” (2001, p. 79).

- 10 Nosotros, por cuestiones de espacio, no nos referiremos a todos los textos. Nos centraremos en tres de ellos: "Al papá", "A él" y "Al taxista".
- 11 Esta cuenta de Instagram se dedica a describir, en 17 sílabas, las experiencias de su autor (anónimo) con otros hombres con los que se encuentra –a través de la red social para gays, bisexuales, transexuales y queer, Grindr– para tener relaciones sexuales.
- 12 Véase el apartado: "¿Happy Hour? o los tiempos del cóctel" (Meruane, 2012, p. 257).
- 13 Se refiere al manual para las parejas serodiscordantes; es decir, para aquellas parejas en las que uno de sus miembros vive con VIH.
- 14 La cursilería la podemos entender como un elemento de resistencia o de reapropiación de la acusación de afeminamiento, como explica Eribon en relación con el camp: "El humor de «loca» y el *camp* pueden describirse, ciertamente, como otras tantas estrategias de resistencia o de reapropiación de la acusación de afeminamiento, pero expresan sobre todo la creatividad, la inventiva de una cultura minoritaria, y asimismo la manera en que dicha cultura es, gracias a esta forma de ironía, la mejor crítica de sí misma y de las otras. Y no vemos por qué este juego con la feminidad debería conceptuarse como la interiorización de un impedimento en lugar de como uno de los –solo uno de ellos, pero, guste o no guste a los demás, innegablemente uno de ellos– rasgos característicos de la homosexualidad masculina y del modo en que a un determinado número de gays les agrada pensarse y comportarse. ¿No resurge, por el contrario, esa coacción interiorizada de la incapacidad de pensar de una forma que escaparía a esas concepciones normativas de la «virilidad» y la «feminidad»?" (2001, p. 130). En este relato de Ulloa, la cursilería se revela sobre todo en los poemas que el narrador protagonista le escribía a su pareja, poemas como el siguiente: "*Hacerte el amor es como dar a luz / O como dar la vida por un amigo / Hacerte el amor es como darle la vuelta al mundo o como tener 40 pero sentirse de 20 / Hacerte el amor, mi amor, es como caminar en la luna o como ser león y sentirse rey / Como sostener el corazón de alguien en la mano y como escribir mi biblia es hacerte el amor / Hacerte el amor es mi maravilloso y mi increíble, mi hito y mi parteaguas es hacerte el amor*" (Ulloa, 2018, p. 61; cursiva en el original). La cursilería es, finalmente, un escape de la masculinidad normativa.
- 15 Véase *Patty Diphusa y otros textos* (Almodóvar, 1991). Los artículos relacionados con este personaje fueron inicialmente publicados en la revista de la movida madrileña *La Luna*. La vida –las "falsas memorias"– de Patty Diphusa se presentó en entregas mensuales, entre 1983 y 1984.
- 16 Patty también segura que ella es "[...] ese tipo de mujeres que protagonizan la época en la que viven" (Almodóvar, 1991, p. 15). Ulloa juega con varias frases de Patty, para construir a su propio personaje.
- 17 "Taking to the limit the notions of the work of literature as a form of life and of life as a fictional construction, it mixes to the point of indistinguishability truth, lies, copy, simulacrum, cliché, film, *real life*, and writing" (Palovic 2003, p. 94).

Notas de autor

- * Costarricense. Máster en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Costa Rica. Doctorando en el Instituto de Estudios Romanísticos de la Universidad Goethe, Frankfurt del Meno, Alemania. Correo electrónico: josepablo.rojasgonzalez@ucr.ac.cr ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8356-3233>