

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades

**Con fulgor y sin fronteras: la voz poética de *Diamante* de Azael
Álvarez**

Ana Lucía Granizo Pinargote

Artes Liberales

**Trabajo de fin de carrera presentado como requisito
para la obtención del título de
Licenciada en Artes Liberales**

Quito, 12 de diciembre de 2020

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades

HOJA DE CALIFICACIÓN DE TRABAJO DE FIN DE CARRERA

Con fulgor y sin fronteras: la voz poética de Diamante de Azael Álvarez

Ana Lucía Granizo Pinargote

Nombre del profesor, Título académico

Jorge García Ph.D.

Quito, 12 de diciembre de 2020

© DERECHOS DE AUTOR

Por medio del presente documento certifico que he leído todas las Políticas y Manuales de la Universidad San Francisco de Quito USFQ, incluyendo la Política de Propiedad Intelectual USFQ, y estoy de acuerdo con su contenido, por lo que los derechos de propiedad intelectual del presente trabajo quedan sujetos a lo dispuesto en esas Políticas.

Asimismo, autorizo a la USFQ para que realice la digitalización y publicación de este trabajo en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en la Ley Orgánica de Educación Superior del Ecuador.

Nombres y apellidos: Ana Lucía Granizo Pinargote

Código: 140911

Cédula de identidad: 1722829544

Lugar y fecha: Quito, 12 de diciembre de 2020

ACLARACIÓN PARA PUBLICACIÓN

Nota: El presente trabajo, en su totalidad o cualquiera de sus partes, no debe ser considerado como una publicación, incluso a pesar de estar disponible sin restricciones a través de un repositorio institucional. Esta declaración se alinea con las prácticas y recomendaciones presentadas por el Committee on Publication Ethics COPE descritas por Barbour et al. (2017) Discussion document on best practice for issues around theses publishing, disponible en <http://bit.ly/COPETHeses>.

UNPUBLISHED DOCUMENT

Note: The following capstone project is available through Universidad San Francisco de Quito USFQ institutional repository. Nonetheless, this project – in whole or in part – should not be considered a publication. This statement follows the recommendations presented by the Committee on Publication Ethics COPE described by Barbour et al. (2017) Discussion document on best practice for issues around theses publishing available on <http://bit.ly/COPETHeses>.

RESUMEN

El presente texto establece un análisis de la voz poética de género fluido en *Diamante* (2019) del poeta ecuatoriano Azael Álvarez. En primera instancia, se realiza una investigación de la disputa sobre el género, se exploran las posturas de Butler y Hines sobre su fluidez y se indaga la inclusión y exclusión de las personas de género fluido en Ecuador. Este punto de partida habilita el análisis de la edificación de la voz lírica a partir de la ruptura del género gramatical fijo, la fluidez performativa, el continuo devenir y la marginalización a la que es expuesta por no formar parte del marco binario genérico. El estudio ofrece una interpretación abierta del género y su fluidez desde la experiencia subjetiva de la voz lírica y da cuenta cómo el orden simbólico y el orden de las representaciones operan en su contra para exponerla a una vida precaria.

Palabras clave: género fluido, performatividad de género, identidad de género, biopoder, lenguaje inclusivo.

ABSTRACT

The current text establishes an analysis of the genderfluid lyric speaker of *Diamante* (2019) written by the Ecuadorian poet Azael Álvarez. In the first instance, an investigation of the dispute over gender is carried out, Butler's and Hines' stances of gender fluidity are explored, and the inclusion and exclusion of genderfluid people in Ecuador is inquired. This starting point enables the analysis of the construction of the lyric speaker from the rupture of the static grammatical gender, the performative fluidity, the continuous becoming and the marginalization to which she is exposed for not being part of the binary framework of gender. This study offers an open interpretation of gender and its fluidity from the subjective experience of the lyric speaker and it reveals how the symbolic order and the order of representations operates against her to expose her to a precarious life.

Keywords: genderfluid, gender performativity, gender identity, biopower, inclusive language.

TABLA DE CONTENIDO

| | |
|---|----|
| INTRODUCCIÓN | 8 |
| CAPÍTULO I | 10 |
| Marco teórico | 10 |
| I. La disputa sobre el género..... | 10 |
| II. El género fluido..... | 12 |
| III. El lenguaje inclusivo | 14 |
| IV. El género fluido en el Ecuador | 15 |
| Contexto literario..... | 17 |
| CAPÍTULO II..... | 21 |
| I. Fragmentación del género gramatical estático..... | 21 |
| II. Vaivén performativo en la configuración de la voz poética | 22 |
| III. Sin límites, continuos devenires..... | 25 |
| IV. Marginalización y precariedad | 27 |
| CONCLUSIONES | 32 |
| ANEXO 1..... | 36 |
| OBRAS CITADAS..... | 34 |

INTRODUCCIÓN

El funcionamiento del orden social ha sido determinado por, entre otras cosas, elementos duales, los mismos que han sido utilizados como mecanismos de categorización. Tal es el caso del género con su bipartición femenino-masculino, a través de la cual se produce una anulación inmediata de quienes se reúsan a ser encasillados dentro de un elemento. Así, este tema ha sido aproximado por varios teóricos, quienes han reafirmado el factor biológico, profundizado la noción identitaria o habilitado nuevas lecturas sobre el mismo. De esta manera, el concepto y el funcionamiento del género se encuentran en un constante debate producto de la fragmentación posmoderna. Dentro de esta línea caben las propuestas de Judith Butler, con la performatividad de género, y Sally Hines, con la fluidez del género mediante un espectro. La primera propuesta señala al género como una construcción cultural y la segunda lo plantea como un factor inherente del ser. Pese a no ser complementarias, ambas proposiciones atentan contra la concepción del género como un factor estático apelando a una cierta fluctuación propia del mismo.

En el presente análisis se responderá la pregunta de cómo se construye el yo poético de género fluido en el poemario *Diamante* (2019) del poeta ecuatoriano Azael Álvarez (1994). El texto poético cuenta con un formato cartonero en cuya portada está adherida la forma de un diamante con ocho figuras triangulares que representan a los ocho poemas presentes en el mismo.

El poemario expone a un yo lírico que está constantemente oscilando dentro del sistema dual de género. Por lo tanto, para analizar esta oscilación se tomará en cuenta la fluctuación del género gramatical utilizado por la voz poética para referirse a sí misma. También, partiendo desde la propuesta de Judith Butler, se examinará la construcción de la fluidez de género del yo poético a través de un vaivén performativo. En contraposición, se retomará el “devenir” de Gilles

Deleuze, a través del cual se expone a la identidad de género como algo mutable. De forma que la voz lírica deviene no solo mujer, sino también cuerpos orgánicos. Finalmente, se comprenderá cómo la negativa de formar parte del sistema estático de género provoca su inaccesibilidad al privilegio masculino y cómo esto la expone constantemente a situaciones de precariedad.

Por consiguiente, el valor de la presente investigación reside en la exploración de dos proposiciones contrapuestas utilizadas como herramientas de análisis para comprender desde ambos lados la fluidez de género de la voz lírica. Precisamente, el enfoque en nociones que distan de lo convencional habilita una indagación más extensa de los obstáculos que tienen que enfrentar quienes no se rigen al binarismo de género. Además, a través del lenguaje inclusivo, este documento pone en cuestión tanto el sistema estático de género como la inalterabilidad del sistema lingüístico, buscando visibilizar a las personas que no figuran dentro de ninguno.

CAPÍTULO I

Marco teórico

I. La disputa sobre el género

Por mucho tiempo, el sexo y el género fueron acuñados como términos que se refieren a un mismo concepto. Sally Hines indica que la perspectiva esencialista plantea que las diferencias de género están constituidas por distinciones biológicas y que existe una esencia que determina las funciones del hombre y de la mujer (20). Es decir, esta perspectiva propone que el género es un aspecto ontológico del ser humano; ergo, su devenir es inalterable. A partir de esta visión, teóricos esencialistas toman como base el dimorfismo sexual, el cual se refiere a la distinción de fisonomía, más allá de los órganos reproductores, entre individuos de una misma especie (Hines 20). Esta teoría también es defendida por estudios de psicología evolutiva, los mismos que protegen que los roles de género han sido determinados por la naturaleza (Hines 20). Marta Lamas señala que “la academia feminista [reformuló] el sentido de *gender* para aludir a lo cultural y así distinguirlo de lo biológico” (2). Por lo tanto, para entender plenamente la disputa sobre el género es necesario establecer esta distinción.

De acuerdo con Lamas, el género hace referencia “al conjunto de prácticas, creencias, representaciones y prescripciones sociales que surgen entre los integrantes de un grupo humano en función de una simbolización de la diferencia anatómica entre hombres y mujeres” (3). En otras palabras, dentro del marco binario dominante, el género es una construcción que opera en función al sexo. Por consiguiente, se lo puede ver como una imposición del orden simbólico heteropatriarcal y, como consecuencia, la percepción del mundo está atravesada por el mismo. Es así que partiendo desde la premisa “la mujer no nace, se llega a serlo” planteada por Simone de

Beauvoir, Judith Butler hace un planteamiento antiesencialista del género, afirmando que este “no es, de ninguna manera, una identidad estable...; más bien, es una identidad débilmente constituida en el tiempo: una identidad instituida por una *repetición estilizada de actos*” (297). Desde esta perspectiva, cada uno hace el género mediante una perpetua reiteración de actos manifestados dentro del discurso y en el orden de las representaciones. Además, señala que el género es un acto colectivo y que su repetición “es la forma mundana y ritualizada de legitimación” (307). Por lo tanto, los individuos inscritos dentro del marco binario dominante no han elegido el género, pero tampoco este les ha sido asignado, sino que su género responde a las convenciones sociales y culturales (308).

Entonces, la identidad de género es una construcción que ha sido *naturalizada*. Adoptando el término de Roland Barthes, el género funciona como un mito, es decir, “sucede como si la imagen provocara *naturalmente* al *concepto*, como si el significante *fundara* el significado...” (121). Es, precisamente, esta naturalización lo que da paso a la visión del mismo como algo inherente al ser. Así, la propia construcción cubre al género con la idea de que es imprescindible, pues su génesis ha sido ocultada por la misma (Butler 301).

Ahora bien, para expresar su perspectiva, Butler cita a Maurice Merleau-Ponty, quien establece que “el hombre es una idea histórica, no una especie natural” (187). Con esto, ella afirma que el cuerpo no posee una esencia interna y que está constantemente manifestando “un conjunto de posibilidades históricas” (299). Por lo tanto, las posibilidades del cuerpo están delimitadas por el contexto histórico. Asimismo, Michel Foucault, en el discurso que brindó el 17 de marzo de 1976, refiriéndose a la biopolítica, expuso que “el elemento que va a (...) aplicarse del mismo modo al cuerpo y a la población, que permite a la vez controlar el orden disciplinario del cuerpo y los acontecimientos aleatorios de una multiplicidad biológica (...) es la

norma” (229). De modo que Foucault establece que el cuerpo y las masas están sujetos a lo que dicta el orden social.

Siguiendo con lo expuesto, la institución del matrimonio y la reproducción forman parte del compendio utilizado por el sistema occidental para regularizar los cuerpos. Por consiguiente, se constituyó un marco binario hombre/mujer de apariencia natural (Butler 304). De forma que Lamas sugiere que “en el sostenimiento del orden simbólico contribuyen hombres y mujeres, reproduciéndose y reproduciéndolo” (5). Tal ha sido la naturalización del binarismo de género que todo el tiempo, mediante actos performativos representados por la expresión de género¹, no solo mantenemos la estructura social, sino involucramos a otros en el proceso. De esta manera, los cuerpos que representan un género que subvierte la norma, son castigados. Dentro de los cuerpos disidentes que reniegan la imposición estática del género están los individuos de género fluido.

II. El género fluido

Hines menciona que “para las personas de género fluido, su identidad de género cambia con el paso del tiempo o en función de la situación; además, pueden no restringirse a una única identidad de género” (10). Es, precisamente, el rechazo al modelo cisgénero² dominante lo que ubica al individuo de género fluido en el margen de la estructura social. En consecuencia, para abordar la posibilidad de la fluidez de género, Hines señala la similitud entre la perspectiva biológica del género y de la sexualidad (96). Por lo tanto, dentro del discurso normativo también ha predominado la concepción de la sexualidad como un aspecto ontológico. El orden simbólico heterosexual de igual manera ha pasado por un proceso de naturalización.

¹ Forma en que las personas exhiben su género e interactúan con el mismo (Hines 10).

² Personas cuya expresión e identidad de género coinciden con su sexo biológico (Hines 38).

De tal forma, Hines indica que tanto el género como la sexualidad pueden estar ubicados dentro de dos espectros directamente relacionados y destaca que ambos se pueden considerar como “la combinación de rasgos que pueden variar entre una persona y otra” (99). Por lo tanto, desde su perspectiva, cada persona puede estar ubicada en diferentes secciones de ambos espectros. La noción misma de “espectro” fragmenta por completo el binarismo de género y abre un abanico de posibilidades.

No obstante, dentro del concepto que proporciona Hines, la palabra “rasgos” resalta porque alude al género como un aspecto natural en lugar de constituido por convención social como propone Butler. Mientras que Hines se aferra a la concepción de identidad de género, Butler expresa la necesidad de redescribirla porque está inscrita dentro del discurso heteronormativo cuyo propósito es la regulación binaria de los cuerpos (313). Además, Butler señala que “el género está hecho para cumplir un modelo de verdad y de falsedad que (...) contradice su propia fluidez performativa...” (311). Es decir, el género es utilizado para validar e invalidar individuos dependiendo de la facilidad o dificultad existente para encajonarlos dentro del marco binario. Esto provoca que las personas descarten la posibilidad de realizar actos performativos que vayan en contra del género que, de acuerdo a la norma, deben seguir, incluso cuando el género posee una fluctuación performativa particular.

La postura de Butler también abre un abanico de posibilidades sustentado por la existencia de una fluidez representativa a la cual se puede acceder en su totalidad mediante una deconstrucción colectiva del género. No obstante, esta postura anula la experiencia subjetiva de los cuerpos cuya expresión de género difiere del orden establecido, aspecto tomado como base en la postura de Hines sobre la identidad de género.

A pesar de lo expuesto, la noción del género como algo fluido puede abordarse desde ambas perspectivas. No obstante, lo que se mantiene independientemente de ambas es la exclusión que tienen que enfrentar las personas que se rehúsan a ser clasificadas dentro del binarismo de género. De esta forma, los individuos de género fluido, precisamente por desafiar la cualidad estática del modelo binario, son parte de dicha exclusión.

III. El lenguaje inclusivo

La propuesta de Butler indica que el género, entre otros factores, se construye a través del discurso. Así, ella establece que “concebir la identidad como una práctica... que significa, es concebir a los sujetos culturalmente inteligibles como el resultado de un discurso delimitado por normas, el cual se inscribe en los actos significantes mundanos y generalizados de la vida lingüística” (281). Por lo tanto, el discurso dominante restringe a las personas, las posiciona dentro de un marco binario de género que va de la mano con prácticas “adecuadas” para ese género y quien no se inscriba dentro de este marco, es anulado.

De esta manera, en las últimas décadas, aproximaciones feministas han discutido acerca del género gramatical y, a pesar de su arbitrariedad con respecto al género sexual, han señalado vinculaciones entre ambos. Por ejemplo, Monique Wittig planteó al género como un señalizador lingüístico que diferencia lo universal (lo masculino) de la marca del femenino (86). Asimismo, la teoría *queer* se ha aproximado al tema, así, Moira Pérez ha señalado la reapropiación del término *queer* y la necesidad de deconstruir el discurso (5).

Por lo cual, el lenguaje inclusivo ha sido abordado como una respuesta a la necesidad de visibilizar los cuerpos constantemente maltratados y ocultados por el discurso, el cual utiliza el género gramatical masculino como universal. Cristina Burneo manifiesta que este “se construye

con la puesta en valor de la diferencia y la interpelación a la lengua”. De forma que esta propuesta desestabiliza el sistema lingüístico dominante para integrar a las diferencias sexuales.

Por lo tanto, el lenguaje inclusivo no es utilizado únicamente para suprimir la desigualdad femenina frente al privilegio masculino, sino también es aplicado para develar a las personas que no se identifican dentro del marco binario de género. La aplicación de “@”, “x” y “e” atentan contra la noción estática del sistema lingüístico, pero es precisamente en su inestabilidad donde reside su fuerza (Burneo). De esta manera, también las dificultades que se han presentado como la imposibilidad de pronunciación forman parte de esta propuesta en continua construcción. Entonces, el lenguaje inclusivo corresponde al empleo políticamente correcto del lenguaje, el cual apuesta por la visibilización de quienes han sido discursivamente marginados.

En *Diamante* (2015), Azael Álvarez utiliza de forma fluctuante el género gramatical con el fin de construir un yo lírico de género fluido. Es por ello que en el presente trabajo se utilizará el lenguaje inclusivo como la afirmación de una postura política incluyente que tiene como objetivo incomodar y, con esto, incitar el perenne cuestionamiento de la estaticidad de la lengua y de los cuerpos que son invisibilizados.

IV. El género fluido en el Ecuador

En primer lugar, cabe mencionar que la subversión del orden social binario heteropatriarcal en América Latina opera junto a una interseccionalidad de categorías. Entonces, el género, la etnia, la clase, la edad y la orientación sexual se encuentran en una constante interacción a través de la cual lxs cuerpxs son subordinados perpetuamente. Mara Viveros Vigoya señala que en América Latina no se puede pensar estas categorías de forma individual, pues se complementan entre sí (172). Además, indica que estas son utilizadas por los grupos de

poder como herramientas de dominación y que la clasificación de las personas se dificulta por su pertenencia a varias categorías lo cual usualmente genera cuerpxs marginales (175).

En el Ecuador, desde la despenalización de la homosexualidad en 1997 y tras la permanente militancia de grupos LGBTIQ+ se remarcó el rechazo a la discriminación por orientación sexual e identidad de género en los artículos 11 (literal 2) y 83 (literal 14) de la Constitución de la República del Ecuador del 2008. Además, el Consejo Nacional para la Igualdad de Género publicó en el 2017 la *Guía de los derechos de las personas LGBTI*, y a pesar de que posee un enfoque en los grupos pertenecientes a estas siglas (lesbianas, gays, bisexuales, trans e intersexuales), sí menciona la inclusión de la diversidad de género. De igual manera, el CNIG, en el 2018, publicó la *Guía de orientaciones técnicas para prevenir y combatir la discriminación por diversidad sexual e identidad de género en el sistema educativo nacional*, en donde se distingue al género no binario como término paraguas que abarca al género fluido.

No obstante, pese a la existencia de una aparente inclusión en el marco legal ecuatoriano, la comunidad LGBTIQ+ sigue enfrentándose a actitudes discriminatorias, violencia y espacios de exclusión. Fernando Sancho señaló la manera en que lxs cuerpxs disidentes de Guayaquil son excluidos de los espacios públicos y cómo esta acción “condena a estos sujetos tanto a la abyección como a una vida precaria llena de restricciones sobre su propio ser” (102). Es decir, las personas que se niegan a ser enmarcadas dentro del binarismo heteronormativo viven una constante violación de los derechos proclamados en los documentos legales señalados. Además, Sancho indica la manera en que la intersección clase/orientación sexual puede operar dentro del mismo régimen regulatorio mediante el discurso dominante para invalidar personas y desacreditar prácticas que distan de lo aceptado.

También, la inclusión de la diversidad de género en el marco legal no posee influencia directa en la praxis. Es decir, no existe una aplicación práctica de estos documentos por parte de la sociedad, no se puede hablar plenamente de aceptación e inclusión hacia estas personas. En consecuencia, los espacios públicos se han convertido en espacios excluyentes de individuos que cuestionan la estructura social de género heteropatriarcal.

Contexto literario

La tradición literaria LGBTIQ+ ecuatoriana está marcada principalmente por el tema de la homosexualidad. Pedro Artieda y Raúl Serrano nos ayudan a tener una noción más extensa de la producción de esta literatura en el país con la recopilación de textos que bucean esta temática. Además, dentro del género de narrativa, el cuento *Un hombre muerto a puntapiés* escrito por Pablo Palacio y publicado en 1927, refirió por primera vez el tema de la homosexualidad evidenciando la violencia que recibían todxs quienes cuestionaban la norma heterosexual y reiterando la vinculación entre la homosexualidad y el vicio. A mediados del siglo XX, Rafael Díaz Ycaza publicó su obra *Cara E'Santo*, en donde se refiere a la homosexualidad como perversión. En 1982, Javier Vásconez publicó el cuento *Angelote, amor mío* en el libro *Ciudad lejana*, en el cual adopta una perspectiva que dista de las anteriores al denunciar de homofóbica a la sociedad quiteña. Además, en esa obra aparecen personajes travestis, bisexuales, trans y andróginxs (Artieda). En 2005 se publicaron *Salvo el calvario* de Lucrecia Maldonado y *Eses fatales* de Sonia Manzano, las mismas que exploran el amor gay y lésbico, respectivamente. Cabe mencionar que estos son apenas algunos escritos que abarcan este tema.

También, se han publicado obras que exploran la diversidad de género. En 2009, Juan Carlos Cucalón publicó *La niña tulita*, la cual trata sobre una mujer transgénero y aborda el tema

de la transfobia. En 2018, la novela *Gabriel(a)* de Raúl Vallejo presenta de personaje principal a una mujer transgénero, obra con la que recibió el premio Miguel Donoso Pareja.

Asimismo, la tradición poética LGBTIQ+ ecuatoriana abarca a la homosexualidad como un tema recurrente. La antología poética *La astillada sombra de Sodoma* (2013) de Luis Carlos Mussó nos permite explorar la dirección homoerótica de algunos poetas ecuatorianos. Además, ciertos poemas de Francisco Granizo, por ejemplo, “Elegía total” y “De transformado silencio” establecen un tú poético masculino. De igual manera, en algunos poemas de David Ledesma Vásquez como “El espejo” y “Los ángeles que huyeron de Sodoma” se señala la dificultad de ser homosexual y se hace referencia al rechazo social hacia estxs sujetxs, respectivamente. En 2009, Roy Sigüenza publicó *Cuatrocientos cuerpos*, poemario en el cual explora el homoerotismo. También, María Auxiliadora Balladares, en su poemario *Guayaquil* (2019) navega por distintas formas de amor, incluyendo el amor lésbico.

Además, en estos últimos años, se han publicado algunas obras de poesía disidente por poetas jóvenes. Tal es el caso de Olmedo Guerra quien autopublicó su poemario *Antes de amor ya éramos sudacas* (2017), en el cual se presenta un yo poético *queer* y homosexual.

Es en esta línea que Azael Álvarez Ramírez publicó *Diamante* (2019) con Dadaif [cartonera], poemario que voy a analizar en el presente trabajo. Álvarez nació en 1993, Guayaquil. Es estudiante de teatro y escritor. Ha sido partícipe de varios encuentros de poesía, entre estos el *Festival de poesía de Pucallpa: Dentro de los bosques famélicos* (Perú, 2017) y el *Festival de poesía de Quito: Lectura de un Kaníbal Urbano* (Ecuador, 2017). También, ha publicado sus textos en *Cerrado por reparaciones* (Antología del taller de creación y vanguardias literarias, Dadaif [cartonera], 2012), *Desembarco poético Pleamar I* (Casa de las

iguanas, 2012) y *8 poetas ahorita* (Coedición Amaru Cartonera, Dadaif [cartonera] y Camareta Cartonera, 2015). Además, es co-fundador de la editorial Dadaif [cartonera].

Respecto a esta editorial alternativa, se puede resaltar que lxs cuerpxs disidentes han encontrado otros medios y formatos de publicación, siendo este el caso de *Diamante*, cuyo formato refleja su proyecto editorial antielitista. Asimismo, Olmedo Guerra publicó su poemario en versión digital de forma gratuita. De igual manera, se puede indicar al fanzine como un formato utilizado por las jóvenes disidencias sexuales y de género en Ecuador.

En esta sección hemos visto que la disputa del género ha girado en torno a su distinción con el sexo, lo cual, a su vez, ha reforzado la noción del mismo como un elemento ontológico del ser. Al contrario, Judith Butler ha apostado por la idea del género como una construcción naturalizada del discurso que se representa mediante una repetición de actos performativos, los mismos que reafirman el marco binario de género. No obstante, en la actualidad, la discusión ha abordado la fluidez de género, por un lado, como una categoría identitaria representada por un espectro y, por otro lado, la performatividad del género con una fluctuación que le es propia. En consecuencia, lxs individuxs de género fluido, cuya identidad o performatividad fluctúa con frecuencia, no se inscriben dentro del binarismo estático y son víctimas de violencia, discriminación y exclusión. Además, en el Ecuador, como en otros países, el género actúa de forma conjunta con otras categorías como la orientación sexual, la etnia, la clase y la edad, y, pese al rechazo de prácticas y actitudes discriminatorias dentro del marco legal, estas personas siguen siendo constantemente expuestas a una vida precaria.

De igual forma se ha revisado que la tradición literaria LGBTIQ+ ecuatoriana está, en su mayoría, delimitada por la temática de la homosexualidad, pero también se repasaron algunos textos que abordan otras formas de disidencia sexual y de género. Además, se ha señalado la

publicación de poesía disidente por poetas jóvenes mediante diversos formatos y medios de publicación.

Por lo tanto, en la siguiente sección veremos la manera en que se construye la voz poética de género fluido a través de la escisión del género gramatical estático. Además, advertiremos cómo la performatividad de género y la fluidez performativa son representadas a lo largo del poemario. En contraposición, examinaremos a la identidad como un elemento fluctuante a través del incesante devenir de la voz poética. Finalmente, percibiremos la forma en que la ruptura con la inmutabilidad de género la ubica en una perpetua situación de marginalización y precariedad.

CAPÍTULO II

I. Fragmentación del género gramatical estático

Diamante está dividido en ocho partes, representados en la figura de diamante adherida a la portada. Cada parte está precedida por un epígrafe de diferentes escritorxs y poetas, los mismos que introducen y complementan a los respectivos poemas. En el texto poético se presenta a una voz lírica desbordante de deseo por, entre otras cosas, su propio cambio, el encuentro sexual con un tú poético, un gesto de cariño por parte del mismo y un mundo habitado por quienes se reconocen en un continuo fluir. Este profundo deseo que parece nunca concretarse sitúa a la voz poética en un espacio de soledad que se manifiesta a través del aislamiento, el silencio y la tristeza.

El poemario mantiene un proceso de travestismo lingüístico, término acuñado por Krzysztof Kulawik. Es decir, en el poemario se “logra enmascarar, simular o confundir la sexualidad normativa y estable (masculina o femenina) ... para desvelar su arbitrariedad como «construcciones lingüísticas culturales» ...” (34). Esto se genera mediante una voz poética que se piensa de manera genéricamente fluida creando una constante oscilación de marcas textuales de género gramatical masculino y femenino.

En el primer poema *SÍ...* (5) (para ver el texto íntegro de todos los poemas analizados, referirse al Anexo 1), la voz poética se describe a sí misma como “la que no tiene remordimiento / la comidilla del pueblo” (vv. 4-6). Es decir, esta se configura a través del género gramatical femenino, lo cual, al mantenerse en el segundo poema *Fugaces...* (13), insinúa una cierta fijeza que es fragmentada a partir del tercer poema *06:30...* (19), en donde la voz poética se pregunta “¿por qué no soy yo / el que estira / su cadencioso brazo” (vv. 5-7). A partir de esto, la voz lírica,

representada con un pronombre personal átono femenino, se muestra como un yo poético de género masculino a través de un pronombre de esta misma categoría. Así, la continua fluctuación del género gramatical pone en cuestión la posición de la voz lírica en el marco binario de género que se sugiere al inicio del poemario.

El quiebre del género gramatical fijo utilizado para referirse a una persona no solo atenta contra las normas lingüísticas, sino también instauro una cierta indeterminación en la voz poética. Dicha ambigüedad se presenta tanto en su género como en su sexo. De forma que, en los versos analizados, lxs lectorxs no pueden discernir con claridad ninguna de estas categorías. Por consiguiente, desde un inicio, la voz lírica se construye a partir de la dualidad. Es decir, opera dentro de ambos extremos, los mismos que a partir de la norma constituyen al género.

Además, la fracturación a la norma lingüística no se queda en el pensamiento de la voz poética, sino se materializa en el quinto poema, *¿te imaginas...* (35), cuando esta reflexiona sobre su vida precaria, tema al que volveremos más adelante, y señala que una de las razones que adopta la institución penitenciaria para exponerla a la precariedad es “porque fumada / se [l]e salen las a / en lugar de las o” (vv. 143-145). Entonces, esta no solo subvierte el sistema lingüístico, sino lo utiliza como una herramienta para consolidar la ambigüedad que la caracteriza. Además, en este mismo poema la voz lírica señala: “que caí en cana / por sopa” (vv. 173-174). Estos versos forman parte de la construcción de una escritura completamente fragmentada que visibiliza la jerga de quienes forman parte del colectivo LGBTIQ+.

II. Vaivén performativo en la configuración de la voz poética

Volviendo al poema *SÍ...* (5), la voz lírica se piensa a sí misma como “la que se mece / aérea entre sus cabellos / bailando arropada” (vv. 12-14). En estos versos se plantea que adopta el género femenino no solo por el género gramatical, sino por los actos performativos que

realiza, los mismos que han sido *naturalizados* como parte de la moldura de este género. Además, se sugiere una imagen femenina socialmente aceptada a través del cabello largo.

Si bien el poemario comienza con la consolidación de unx yo poéticx de género femenino, a partir del poema *06:30...* (19), irrumpe un vaivén performativo de género. De esta manera, en el cuarto poema, *No me acordaba...* (27), al referirse a la lectura de un escrito basado en el tú poético, la voz lírica señala (28):

“confieso
 haberme exhibido
 ondeando mis piernas
 en direcciones todas
 queriendo sacar de ellas lenguaje” (vv. 25-29).

A través de estos versos, se plantea una relación directa entre la performatividad y el discurso que no sigue la idea planteada por Butler, sino sugiere al acto performativo como motor del lenguaje. Esta continúa con: “como una florecilla ardiente / con viento a favor / que deja entreabierto su cuerpo” (vv. 30-32). Es decir, se establece unx yo líricx que reconoce al género como una construcción discursiva y, de esta forma, indica su intención de presentarse con género femenino. Además, la comparación que traza con la flor ardiente evoca las imágenes de una vagina o de un ano, el último haciendo referencia al coito homosexual.

No obstante, la ausencia de una marca textual habilita la posibilidad de pensar en estos versos como un quiebre de la performatividad masculina establecida. Esto se complementa con la voz poética manifestando que está “dedicando vocales / con un terno prestado” (vv. 35-36). Si bien el terno, conjunto de tres prendas de vestir, puede ser tanto masculino como femenino, en el

imaginario colectivo occidental, se lo asocia directamente con la vestimenta formal usada por el hombre. Además, esto se confirma cuando la voz poética plantea “es que yo era el presentador / el intérprete / el código” (vv. 40-42). Es decir, se establece de manera clara una voz poética masculina.

Más adelante, la voz lírica indica (31):

“no me acordaba
 en mi delirio licórico
 de haber hecho cargo a las gemelas
 de atardecer pulida
 y amanecer castrada” (vv. 87-91).

En estos versos, la voz poética ya ha fluctuado al otro extremo del marco binario y revela su paso del falo a la ausencia del mismo, lo cual también pone en cuestión las marcas textuales que señalizan como femenino o masculino a su cuerpo. El neologismo hace referencia a un pasado estado de ebriedad, el mismo que funciona como motor para esta oscilación performativa. Por consiguiente, retomando la noción del género como un mito, *Diamante* implementa una ruptura dentro del mismo a partir de la mixtura de los actos performativos asignados a las categorías de femenino y masculino.

Siguiendo con lo expuesto, Butler señala que en “la relación arbitraria entre esos actos, en las diferentes maneras posibles de repetición, en la ruptura o la repetición subversiva de este estilo, se hallará posibilidades de transformar el género” (297). Esto es precisamente lo que Álvarez hace en su poemario, construye un espacio en donde se pone en cuestión la inalterabilidad del binarismo de género y se habilitan otras maneras de relacionarse con el

mismo. De esta manera, la indeterminación de género que se identifica en ciertas ocasiones, se construye a partir de una voz poética que abraza la fluctuación performativa propia del género.

III. Sin límites, continuos devenires

Por otro lado, también podemos aproximarnos a la configuración fluctuante de la voz lírica a través de una lectura del género como un elemento identitario. El poema *SÍ...* (5) comienza con “SÍ / ESA SOY YO / déjame ser” (vv. 1-3). Una afirmación identitaria respecto al género femenino, cuyo énfasis mediante el uso de mayúsculas provoca una sensación de inmutabilidad. No obstante, el travestismo lingüístico y el vaivén performativo señalados previamente nos permiten poner en duda esta afirmación. Se trata de unx yo poéticx que está constantemente deviniendo-mujer. Gilles Deleuze señala que devenir es “extraer partículas, entre las que se instauran relaciones de movimiento y de reposo, de velocidad y de lentitud, las más *próximas* a lo que se está deviniendo” (275). Entonces, el devenir no es un proceso de transformación ni de imitación, sino la creación de una alianza molecular con lo que se desea devenir (275). Esto se puede percibir con claridad en el octavo poema, *Florece...* (61):

“hace ya seis días
cepillo
navegando mis trenzas
deseándome
mujer del bufeo” (vv. 56-60).

Estos versos capturan el proceso del devenir siendo este “el proceso del deseo” (275). Además, siendo la mujer una categoría molar, para llevar a cabo este devenir, la voz lírica se contagia de las partículas de microfeminidad que se desprenden de la misma y construye dentro

de sí una mujer molecular (277). Su incesante devenir-mujer destruye los rasgos identitarios fijos establecidos por el orden social.

Deleuze también indica que el devenir no involucra el movimiento de un sitio a otro, sino es un proceso que se desarrolla en el medio, “entre-dos” (293). Este proceso se puede percibir en el sexto poema, *Primera constelación...* (45), en donde la voz poética se manifiesta como “esa cruza / entre una mariposa / y un halcón” (vv. 8-10). Es decir, la voz poética se ubica en el medio de ambos animales. Otra lectura de estos versos puede girar en torno a la posición sexual siendo la voz poética unx cuerpX con disposición de penetrar y ser penetradx.

De igual manera, el autor señala que siendo robado el cuerpo femenino a través de la noción sexuada imperante, el devenir-mujer es inseparable de la reedificación del cuerpo sin órganos (278). De modo que ese devenir es el comienzo de todos los devenires (279). Consecuentemente, la voz poética no se limita a un devenir-mujer, sino también deviene-cuerpos orgánicos. En este mismo poema, la voz lírica señala:

“soy alacrán

la flor pócima

que crece sola

en el pozo del bardo” (vv. 20-23).

En primera instancia, se percibe un devenir-animal y de repente hay un cambio, la voz poética entra en alianza con las partículas en movimiento de una flor. Es decir, se trata de unx cuerpX que se encuentra deviniendo interminablemente. Otro ejemplo se encuentra en el poema *Florece...* (61) en donde la voz poética indica “y nos pusimos alas / y una mañana / ya éramos pájaroshombres” (vv. 90-92). Estos versos muestran la intención de Álvarez de romper con la

noción del devenir como herramienta usada solo por el hombre blanco colonizador para devenir minoritario (108). Al contrario, el continuo uso del devenir corresponde a un gesto político del poeta para no situarse nunca en esa posición privilegiada.

Por lo tanto, el devenir, aplicado a este contexto, fragmenta la noción de la identidad como un elemento estático y atenta contra la perspectiva esencialista del género, precisamente porque este concepto apuesta por la desterritorialización absoluta de lo molar, lo mayoritario. Entonces, el devenir-mujer y devenir-cuerpos orgánicos que lleva a cabo la voz poética rompen con el pensamiento binario jerarquizante del género que forma parte del orden simbólico.

IV. Marginalización y precariedad

Beatriz Preciado postula que los hombres heterosexuales son en realidad “cuerpos castrados de ano” (12). Ella establece una vinculación directa entre el género y la sexualidad, al referir que “[e]l ano cerrado es el precio que el cuerpo paga al régimen heterosexual por el privilegio de su masculinidad” (13). En otras palabras, el hombre para poder encajar dentro del sistema debe referir a su ano únicamente como aparato excretor y solo así podrá acceder al privilegio del género masculino. Mientras que en el cuerpo femenino no se da la castración anal, sino se mantienen esos cuerpos doblemente agujereados para que cumplan el rol de la reproducción impuesta por el orden social heteropatriarcal (13). Entonces, el cierre del ano está estrechamente vinculado con los roles de género.

En *Diamante* no se manifiesta una voz lírica con el ano cerrado. Al contrario, se trata de unx cuerpX que ha rechazado la noción naturalizada de la defecación como función única del mismo. El poema *SÍ...* (5) finaliza con: “quedarme dormida / sobre tu pecho / a medio palo” (vv. 104-106). En primera instancia, estos versos sugieren una reafirmación del coito heterosexual y ponen en consideración el planteamiento de Preciado sobre la doble perforación del cuerpo

femenino. No obstante, desde un comienzo se instaura un quiebre mediante la subversión de la posición sexual heteropatriarcal, al tratarse de una voz lírica ubicada encima de un tú poético masculino. Además, la indeterminación corporal de la voz poética que se presenta al inicio del poemario pone en duda a esta voz lírica con cuerpo femenino. Es más, en el poema *¿te imaginas...* (35) se afirma el cuerpo masculino de la voz poética, a partir de un encuentro en el baño con un hombre, quien le dice “sí / creo que esa carita tendría ese pene” (vv. 27-28). De forma que esta afirmación convierte a los versos previamente expuestos en un encuentro amoroso homosexual. Además, en este mismo poema, la voz lírica describe a su corazón como “un tejido / de todos los glandes” (vv. 100-101). De nuevo, se hace alusión directa a un imaginario homoerótico.

Es así que la ruptura del sistema de género presenta a unx yo líricx de cuerpo masculino que ha huido de la castración anal. Entonces, el privilegio que recibe este género está por fuera de su alcance. De esta manera, siguiendo con el poema *¿te imaginas...* (35), la voz poética pregunta:

“¿me imaginas?

casada con una mujer gigante

en una casita de paja

roncha purpura

y con tres hijos

hechos de alcohol y fantasía

para que me valide el vulgo” (vv. 30-36).

Si bien los dos primeros versos hacen referencia a una unión marital lésbica, esta idea se rompe cuando se menciona la aprobación del vulgo. Siguiendo con lo expuesto por Preciado, la voz poética de cuerpo masculino para dejar de ser anulada tiene que inscribirse dentro del binarismo inmutable de género y consolidar esta inscripción mediante la institución del matrimonio y de la familia nuclear.

Rocío Silva Santiesteban plantea que “(...) el asco es una emoción que nos permite calificar a los otros como subalternos con la finalidad de separarnos de lo que consideramos «sucio» y «contaminado»” (17). En los versos presentados, se puede discernir que la voz poética ha pasado por este proceso al ser apartada del sistema social. Silva continúa mencionando que “[e]l asco, en ese sentido, no es solo un efecto sino la medida política para juzgar las acciones propias y de los demás como permitidas o prohibidas” (17). Esto se puede percibir con claridad cuando la voz lírica manifiesta que puede ser arrestada “por realzarle el nombre / a la zona rosa” (vv.153-154). Este espacio ubicado en Guayaquil, se caracteriza por la presencia de personas que pertenecen a la comunidad LGBTIQ+. Acorde a esto, el asco funciona como motor para vetar el acudimiento de esta comunidad a este espacio abierto a un público que cumple con lo dictado por el orden social.

Este poema finaliza con:

“imagínate

yo

muerta de gusto

de gargajos y semen

muerta

por algo

tan simple como

el largo de mi cabello

o

el timbre de mi voz” (vv. 175-185).

En estos versos, la voz poética hace visible la profunda violencia a la que puede ser sometida por romper con la imagen que, bajo la imposición heteropatriarcal, debe mostrar a la sociedad. Butler menciona que “[l]a vida precaria caracteriza a aquellas vidas que no están cualificadas como reconocibles, legibles o dignas de despertar sentimiento” (335). El biopoder ejercido para regularizar lxs cuerpxs desemboca en una completa eliminación de quienes cuestionan las normas regularizadoras.

De esta manera, en *Diamante* existe una reapropiación de las categorías creadas por el discurso dominante para encajonar a lxs cuerpxs disidentes. Esto se puede divisar con el epígrafe que introduce al primer poema: “¿Cuántas intimidaciones hay en el mundo para una mujer como yo? ¿Soy una unidad? ¿Un monstruo? ¿Soy una mujer?” (Anaïs Nin). Este fragmento que da apertura a la escritura de Álvarez cuestiona desde un comienzo la construcción estática del género y pone en duda la etiqueta de “monstruo”. Asimismo, el epígrafe que introduce al cuarto poema establece que “[l]a suciedad siempre es nuestra; la pulcritud es de los otros” (Witold Gombrowicz). De nuevo, se pone en disputa a la categoría de “suciedad” como espacio para enfrascar a lxs sujetxs que no adoptan el orden social. Silva Santiesteban menciona que el asco también es “una reacción de defensa ante lo ignoto, lo que no sabemos determinar, lo inmanejable” (57). Por lo tanto, la catalogación peyorativa de estxs cuerpxs es una respuesta del

sistema heteropatriarcal a la indeterminación de la voz poética presente en su vaivén performativo, su constante devenir y el travestismo lingüístico. Así, Álvarez, a través de estos epígrafes, se reapropia de las etiquetas que condenan a las disidencias a una vida precaria.

A pesar de lo mencionado, la voz lírica se manifiesta con un fulgor que le es propio a lo largo del texto poético. Esto se puede percibir en el poema *No me acordaba...* (27) cuando esta declara que desea que el tú poético “vea[] las centellas / la chispa” (vv. 83-84). Este resplandor puede vincularse a la incorporación del *glitter*, también llamado diamantina, en el maquillaje de algunas tribus urbanas europeas como el *glam rock* en los años 70 y 80, el mismo que jugó parte fundamental en la desestabilización de la idea inmutable del género a partir de una estética caracterizada por una apariencia andrógina. También, se puede asociar con la adopción del *glitter* rosa como símbolo de protesta por el movimiento feminista mexicano contra la inacción de las autoridades hacia la violencia de género en 2019. Es decir, Álvarez utiliza el brillo como una herramienta de reivindicación frente a la imposición binaria heteropatriarcal con el objetivo de denunciar la profunda violencia que recae sobre lxs cuerpxs minoritarios.

CONCLUSIONES

A partir del marco teórico se ha realizado un análisis acerca de la construcción de la voz poética de género fluido a lo largo de *Diamante* (2019). Así, en primera instancia, se ha examinado al género como una construcción que se muestra a partir del género gramatical en continua fluidez. Es decir, existe una fluctuación no solo en los pronombres personales femeninos y masculinos, sino también a través de adjetivos que cuentan con las mismas terminaciones duales. Esta oscilación representa un travestismo lingüístico, concepto de Kulawik (2009), a través del cual la voz poética subvierte el sistema binario de género y desvela al mismo como, entre otros elementos, una construcción lingüística. Es así que en el texto poético se puede apreciar a una voz lírica que fragmenta las normas de la lengua a través de su habla cotidiana, mediante la cual, siguiendo a Barthes (1999), desnaturaliza y desmitifica la noción estática del género.

En segundo lugar, se ha adoptado la visión de Butler (1990) sobre el mismo como un conjunto de actos performativos representados perpetuamente y delimitados dentro de la categorización binaria. De modo que la voz poética con plena consciencia de dicha demarcación se niega a operar dentro de la performatividad masculina o femenina establecida por el orden social y, en oposición, decide bucear dentro de la oscilación performativa inherente del género. El quiebre de la performatividad normada no solo se genera a través de una voz lírica que performa el género opuesto, sino hay instancias en donde no se puede identificar con claridad qué género está performando, construyendo así ambigüedad sexual y genérica. Esta indeterminación impide que la voz lírica sea encasillada dentro de un elemento del marco binario, lo cual se complementa con la fluctuación del género gramatical.

En tercer lugar, se ha aplicado el “devenir” de Deleuze (2004) para abordar una lectura de la identidad de género de la voz poética distinta a la normada. Por consiguiente, esta lectura al abordar al género como un aspecto identitario se muestra opuesta a la performatividad señalada por Butler. Dicha oposición responde a la naturaleza identitaria mutable del devenir, pues este involucra un proceso que consiste en entrar en alianza con las partículas propias de lo que se está deviniendo. De forma que la voz poética deviene-mujer con frecuencia mediante la coalición con una microfeminidad que da paso a la creación de una mujer molecular. Siendo este devenir el inicio de otros devenires, en el texto poético, la voz lírica deviene cuerpos orgánicos continuamente.

Finalmente, se ha indicado la vida precaria a la que es expuesta la voz poética por desafiar al mecanismo regulatorio que representa el marco binario de género. Esta precariedad va en concordancia con lo indicado sobre el género fluido en el Ecuador, en donde no existe una aplicación práctica de los documentos legales que señalan inclusión. Además, la voz poética también es marginalizada por su condición homosexual. Evidenciando esto, Álvarez se reapropia de las etiquetas usadas por la sociedad binaria heteropatriarcal para marginalizar a las disidencias sexuales y de género.

Por lo tanto, pese a que la visión de Butler dista de lo propuesto por Deleuze, las nociones que estxs autorxs defienden señalan al género como un dispositivo que no es inmutable sino fluctuante. En consecuencia, *Diamante* se presenta como un texto transgresor que desestabiliza la máquina homogeneizante del género a través de una escritura fraccionada que atenta contra las normas lingüísticas y, a su vez, habilita espacios de enunciación para una voz poética de fluidez genérica que ha sido víctima de la violencia ejercida por quienes perpetúan el orden simbólico.

OBRAS CITADAS

- Álvarez, Azael. *Diamante*. Guayaquil: Dadaif [cartonera]. 2019. Impreso.
- Artieda, Pedro. “La narrativa gay ecuatoriana dialoga a través de la culpa y la muerte”. *Mundo Diners*. (2014). Web. 20 nov. 2020.
- Barthes, Roland. *Mitologías*. México D.F.: Siglo XXI Editores. 1999. Impreso.
- Burneo, Cristina. “El lenguaje inclusivo es un peligro y una posibilidad”. *Letras Libres*. 07 agt. 2018. Web. 30 sept. 2020.
- Butler, Judith. “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”. *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Maryland: Johns Hopkins University Press, 1990. pp. 270-282.
- . *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica. 2007. Impreso.
- . “Precariedad, performatividad y políticas sexuales”. *Revista de Antropología Iberoamericana*. 4 (2003) 321-336. Impreso.
- Deleuze, Gilles., Guattari, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos. 2004. Impreso.
- Foucault, Michel. *Nacimiento de la biopolítica: curso en el Collège de France 1978-1979*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2007. Impreso.
- Hines, Sally. *¿Es el género fluido?* Barcelona: Blume. 2019. Impreso.
- Kulawik, Krzysztoff. *Travestismo lingüístico: el enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana neobarroca*. Madrid: Iberoamericana. 2009. Impreso.
- Lamas, Marta. “Diferencia de sexo, género y diferencia sexual”. *Revista Cuicuilco*. (2000). Web. 24 de septiembre de 2020.
- Merleau Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Editorial Planeta. 1993. Impreso.
- Pérez, Moira. “Teoría Queer ¿para qué?”. *Acta académica*. 5 (2016). 184-198. Web.
- Preciado, Beatriz. *Terror anal y manifiestos recientes*. Buenos Aires: La Isla de la Luna. 2013. Impreso.
- Sancho, Fernando. “‘Locas’ y ‘Fuertes’: Cuerpos precarios en el Guayaquil del siglo XXI”. *Íconos*. 39 (2011). 97-110.

Silva Santiesteban, Rocío. *El factor asco: Basurización simbólica y discursos autoritarios en el Perú contemporáneo*. Lima: Red para el desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú. 2008. Impreso.

Viveros, Mara. “La sexualización de la raza y la racialización de la sexualidad en el contexto latinoamericano actual”. *Memorias del 1er. Encuentro Latinoamericano y del Caribe. La sexualidad frente a la sociedad*. México D.F.: Sigma Servicios Editoriales. 2008. Web.

Wittig, Monique. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona: Editorial EGALES. 2006. Impreso.

ANEXO 1

Sí...

SÍ

ESA SOY YO

déjame ser

la que no tiene remordimiento

la comidilla del pueblo

la que se alimenta infinita

de dolores poetas

gozando extasiada

el envidioso concierto

de quienes están ya queso

y nada pueden hacer al respecto

la que se mece

aérea entre sus cabellos

bailando arropada

por su propia melena

acariciada

por su enorme nido de churros

meneándome suave

por la cornisa

fantaseando nuestro reencuentro

contigo

fingiendo que no me viste
yéndome con la nutria
o mejor
como que sí me viste
pero que no te importa

no te importa
que sea
la bruja de la colonia
la dueña de la taberna
la que te hechiza
si te vas sin pagar
haciendo que tu pene desaparezca
esas son mis venganzas
carne suavizada con un martillo
esa es mi ira
la de la loca en el desierto
que bailotea
gritándole al diablo
pidiéndolo en matrimonio
insultando a dios
maledicente
enajenada

la adolescente
que al hablar de sangre
siente
bombear sus articulaciones
la que al ver
su primera menstruación
vuela brillantina
a bañarse en el río
y con sus manos revuelve las aguas
sabiéndose roja
y atractiva

déjame
deambular el hotel
hasta que
azules tus uñas me atrapen
gemir desorientada
frente al poeta que trata de dormir
o jugar desde la otra cama
déjame negarle el placer
y dorada mi garra
señalar su lecho
para que se devuelva

y que juntos
desde esta sabana
asesinemos al inseguro espectro
al fruto demoníaco en mis entrañas
que le impide hablar a mis amigas
dejando que me robe las palabras
y pueda lucirlas
para sentarme a beber con desconocidos
que en dos horas ya estarán amándome
y que en dos días ya no existirán

convirtiéndome
en la que no se despide
haciendo un drama
la que encuentra un lío
y lo decora tan bien
le monta una armadura
y un broche nocturno
un broche discreto
la que se aleja dos costas
incendiando sus cabellos
contra la sal desidia
y el humo cortado

repitiendo su urgencia
infectando la llama
raspando sus colmillos
contra el suelo
para darte un cuchillo

la que por años
ajusta el telescopio
en tu dirección
y llegando el día
rompe el cristal
y desesperada dice

ESA SOY YO
déjame ser

la que establece en tus lunares
su cuartel de ataque
y borracha
quedarme dormida
sobre tu pecho
a medio palo.

06:30...

06:30

¿Por qué tiene que ser tu pierna la que toque la mía?

¿porque yo sí me acuerdo?

¿y tú no?

¿por qué no soy yo

el que estira

su cadencioso brazo

para encontrar

tu cabello remolino

y acariciarlo?

¿por qué no digo estas cosas

y ya?

así

¿por qué no paro toda la puta lectura

me quito todas estas huevadas

y te lo digo?

porque no estás aquí, obvio

¿por qué no estás aquí?

¿por qué me expones tanto?

¿por qué sol de mediodía?

me haces sentir

como ese man
parado en el centro del escenario
con el pedestal entre las cejas
y el micrófono mal conectado
como que no puedo dar
un paso de más
que nada puede ser gratuito
ni un movimiento
porque todo comunica
puedo verme
queriendo ir a la izquierda
dando tres pasos
para descubrir
que está mejor por la derecha
nerviosísimo
con el rayo del reflector siguiéndome
como ladronzuelo de dibujo animado
tratando de escapar de prisión
de ti
NO
de esta forma mía de proceder
de reaccionar
o de no hacerlo más bien de mí

quedándome quieto
bajo el foco
paralizado de miedo puro
calentándome como un papel
bajo tu mirada
calentándome
un montón
yo copiada y pegada cientos de veces
callada y caliente en tu carro
paralizada frente a tu novio
caliente en la fiesta
pero totalmente drogada
ah
pero cuando vemos películas
cómo hablo
y me muevo
sonrío
y brillo las escamas de mi pasado
y tus grietas me conmueven
porque puedo mirarte fijo
todo lo hago
cuando siento que no me estás viendo
porque te abstrae la pantalla

con sus colores e historias
más emocionantes
que los míos
y sigo caliente
quiero tocarte
en la oscuridad de esta silla
aunque los de atrás vean
quiero rozar tu brazo
y no quiero
que parezca involuntario
quiero que le veas
toda la intención
que voltees un ratito
-ahora sí
veas las centellas
la chispa
las preguntas
¿por qué lo hago de esta manera?
¿por qué me vuelves radiografía?
¿por qué me pongo YO así?
porque ese soy
el que de tan evidente
es diagnóstico

el que pasadas unas horas
o semanas
llega a la noche
fuma y recapacita
ve su reflejo en un río turbina
y ve a quién no bailó
aunque le pusieron
toda la salsa del mundo.
luego ve tu reflejo
se acuerda de todo
y le salen luciérnagas
se desespera
o se emociona
tratando de meter
toda esa luz en un frasco
con su corazón revolviéndose
como una serpiente de caramelo
este poema se escribe así
revolviendo suave
el silencio de mi cabeza
cuando cierro los ojos
deseando
que no sea martes

que no haya trabajo
deseando que estés despierto
y que sea alguno de tus brazos
el que se estire
y me haga
un cariñito en el cabello.

No me acordaba...

No me acordaba

de haberlo hecho

cuando dijiste

el nombre del poema

era mi apellido

y todos nos dimos cuenta

ahí entré en alarma

ahí viene

ahí viene

ahí viene

vamos a hablar de eso

tres años después

de ese texto

aquí está el sismo

la potencia

no recordaba

pronunciar tu nombre

abofetear a todos

con el bacalao de la verdad

dejar regada la obvia pista

de que eras tú

la piedra angular

del texto

la plataforma

el móvil

confieso

haberme exhibido

ondeando mis piernas

en direcciones todas

queriendo sacar de ellas lenguaje

como una florecilla ardiente

con viento a favor

que dejar entreabierto su cuerpo

zumbando sus aromas

llamando a las moscas

dedicando vocales

con un terno prestado

queriendo verme bien

formal y apretujado

cargado en detalles

es que yo era el presentador

el intérprete

el código

iba a presentar
mi cojuda valentía
mi momento estadounidense aristotélico
mi bum antes de fundirme la voz
entre los otros poetas
mi instalación irreverente y conceptual
sobre tu gracioso rostro
mi cascada de nimiedades

han pasado 4 segundos
con tu palabra flotando
¿cómo empiezo a explicar esto
sin sonar como un man
que tiene 3 años en un trip?
a ver
Todo
lo que haces
que me provocas
que atribuyo a ti
a tus milagros
a tus montes que se mueven solos
tus flores que corren
tus manos cortadas que arañan el vidrio

del frasco en el que las conservo

tu religión fallida

tu mito sostenido

por la existencia de alguna vasija

o del dibujo de un búfalo

en las paredes de mi pecho

prefiero atribuírtelo

agradecerte cada bocado

agradecerte

sentada en la clínica

oyendo danza la alegría

la fe con la que rezan otros pacientes

y pensando

ojalá yo tuviera tanta certeza

sobre algo en mi vida

solo tengo esta imaginación incurable

perversión de peladita

con gafas oscuras

que te morbosea

creyendo que no te das cuenta

enrollando mi brazo serpentino en tu espalda

queriendo volverla cadera

no me acordaba
en mi delirio licórico
de haber hecho cargo a las gemelas
de atardecer pulida
y amanecer castrada

otra vez yo
la sirenita boba
la vaquerita triste
haciendo piruetas
a metros de la orilla
queriendo llamar
tu atención
pasándome
¿de atrevido?
¿de inapropiado?
de hocico emotivo
no me acordé de que
para ti
dedicarle un poema
a un pana que te gusta
es de mal gusto
y ordinario.

¿te imaginas...

¿te imaginas

cómo me iría

a mí?

que cuando él entra al baño

miro su rostro una vez

y por el sonido del chorro

azotando el agua

imagino el grosor

el diámetro de la uretra

la potencia

en esos segundos

amarilla orquesta

hago y desmiento

mil teorías sobre

el sonido

el espacio

la memoria

la anatomía terrestre

clavado frente al urinal

medito

y él que

dedos sucios

se va

recogiendo segundos

me deja sola

diciéndome

sí

creo que esa carita tendría ese pene

pero

¿me imaginas?

casada con una mujer gigante

en una casita de paja

roncha purpura

y con tres hijos

hechos de alcohol y fantasía

para que me valide el vulgo

qué asca

¿a mí?

que cuando meo en la calle

no tardo

en idear que

cubierto en noche

algún efebo

vela mi orina
en mi calle
que es un paseo extenso
sobre los abultados cerros
acogedores cojines
de los calentadores
y pantalones

en mi oficina
que arde henchida
magma aéreo
por la curva apropiada
de algún
pantalón de tela

mi viaje
que es ese cliché
en el que
salgo a fumar
y soledad grifa
alguien me pide fuego
y se lo doy
mordiéndolo la visera

de su gorra barcelona

su delirio placebo

de que por ser

extraños

quedaremos

bajo la alfombra

los otros

y yo

que por un acento

puedo chorrerar

que turbia una selva

cazo el sexo

de los nativos

víctima

suelo y pared

antropóloga

antropofágica

inter activa

inaudita

erotizando

con ojos veloces

verbo precoz

deseo esquivo

palabra que deviene a borbotones

cuando se cruzan

deliciosas las razas

el mentón

el pecho

correctos

¿me imaginas?

a mí

que mi corazón

tan sensible

es

un tejido

de todos los glandes

que mi mente

es un largometraje

pornohegemónico

en el que brillantes

y organizadas

se enfilan las vergas

en dos mil colores

carneidoscopio

un prisma divino

¿te imaginas
a mí?
que mi palabra
es un caudal blasfemo
del que brotan
gordotas las chuchas
y mis labios la costa
donde desembocan todas las leches

A mí, que me gusta mirar
mirar bien a los taxistas
para saber
que llegaré segura
mirar su mano
decorando un dedo
ese brazo
que nunca toca
la palanca
¿qué puede ser
más erótico que
dos totales desconocidos
en un lugar tan diminuto
como un carro

como un baño de cantina
como un cielo a medio pedir
en mentiras?

¿te imaginas?

¿a mí?

¿arrestada?

cualquier día

por esto

que algunos llaman blusa

y otras vividi

porque fumada

se me salen las a

en lugar de las o

por pecar de romántica

rozando tu mano

en la 9 de octubre

por pecar de rábida

en una silla del malecón

por realzarle el nombre

a la zona rosa

por hacer de mi culo

un despampanante candelero

¿te imaginas?

¿yo?

¿tras las rejas?

en mi trajecito

naranja

¿yo?

¿presa?

presa de los demás reos

la mujer del caporal

la putita de la celda

del pabellón entero

¿te imaginas?

yo

en un

gangbang infinito

porque se supo

que caí en cana

por sopa

Imagínate

yo

muerta de gusto

en un charco

de gargajos y semen

muerta

por algo

tan simple como

el largo de mi cabello

o

el timbre de mi voz

Primera constelación...

Primera constelación

me veo convertido en eso

de lo que vengo huyendo

desde el 2012

esa criatura

esa hambre

ese destino

esa cruza

entre una mariposa

y un halcón

ese niño

que se esmera

en acariciar el pelo

de los demás niños

somos

Adán

soy José

soy Kevin

soy André

soy Alacrán

la flor pócima

que crece sola

en el pozo del bardo

mientras desprende una canción

cuando entre las estrías

de sus pétalos

una profecía

escrita hace siglos
por un niño de otro paíscolor
el niño
de los eones en sus mejillas
del vello cada vez más negro
de las voces lunares
que vive en la pantalla
de mi celular
donde veo mi reflejo
me veo adorando a un monolito
que por no darme besos
me ha dado todo lo demás
me ha hecho árboles
de ellos ha hecho hogares
de los cuales yo he hecho pandemias
este profeta lleva el nombre de una estrella
que cae muerta
durante los atardeceres
el nombre de los caballos
sobre los que viajo
su nombre se escribe en carmín
durante las pesadillas
y no sé como pronunciarlo
por eso le digo como se me da la gana
esa carne
ese espejo
esa razón desaparecida
esa sequía

cuando era pequeño
me cortaron las manos y me lanzaron al mar
o a una piscina
queriendo salvarme de tu presencia
que se anunciaba
mil reinos más allá
esa fue la primera vez
que pronuncié tu nombre
profundos en agua mis pulmones
desde entonces
me veo huyendo del goce
de un espíritu
con un gesto futuro
que me envía telegramas
desde el fin del mundo
diciendo:

saludos.un.hombre.ha.caído.del.cielo.trayendo.las.
peores.noticias.ninguno.de.nosotros.es.nosotros.
somos.más.bien.una.cría.el.más.débil.de.los.mamíferos.
nos.asolan.el.silencio.la.marea.los.movimientos.de.la.
tierra.y.es.este.miedo.lo.que.nos.elevará.hacia.nuestra.
destrucción.dejando.vivxs.solo.a.lxs.niñxs.que.tendrán.
como.dioses.a.los.halcones.y.a.las.mariposas.

Florece...

Florece

en mi prado

cualquier brote

corazón polen

capullo de selva

liana mágica

insecto turquesa

enorme tortuga brillante

sobre la que

crecidos los hombres

fueron río sepultados

la historia de mis huesos

es narrada

por los surcos

en mi pecho

mi cicatriz

de corriente baja

navego

saco la llave

de mi ombligo

entro a la habitación

tratando de no mirar

el cuerpo
ese cráneo
al que le crecieron
dos margaritas
en las cuencas
ese corazón llamita
postrado

entre las ramas
de un ángel
que me dice
son tan sexy
tus cicatrices
y callado
me hace pensar
ojalá fueran
cicatrices emocionantes
no de una peritonitis
a medias
que fracasó
en matarme
sino de una fiera
que barrí en combate

de una lucha
contra mi ex mantícora
que cuchillada última
con su aguijón
de tres puntas imprimió
su sangrienta constelación
sobre mi vientre bautizo

mi dulce natalicio secreto
el barro seco
en los mapas
de una carne

hace ya seis días
cepillo
navegando mis trenzas
deseándome
mujer de bufeo
la que mitad amuleto
o
mitad sirena
en inseguridad cascada
vive

la que al tocar tierra

se siente angosta

se ve puente

entre la orilla

el bosque

y su lecho escombros

la gema corazón

con nuestra luz

parpadeando apenas

débil

pero persistente

entre

pedazos de una tinaja

que era yo

que caí de los cielos

cuando una mañana

el pueblo entero

desapareció horizonte

de esa vez en que traviesas

árbol saliva

nos convertimos

en niños

nos convertimos
en peces
y nos pusimos alas
y una mañana
ya éramos pájaros hombres
aves
con colores distintos
con llamados diferentes
repetiendo
historias que nos inventamos
para explicar las grandes migraciones

repetiendo
mitos que nos inventamos
para explicar por qué me fui

repetiendo
cuando te hayas ido
corazón abejorro
envolveré tu memoria
en un papiro
y con tu zumbido
inventaremos

el primer consolador