

a r t í c u l o s

De Sodoma MÍA a la Sodoma nuestra. Identidad sexual y enfermedad en un poemario de Francisco Casas*

From A Sodom of Mine to a Sodom of Ours. Sexual Identity and Illness in the Poems of Francisco Casas

Francisco Burdiles

Universidad Alberto Hurtado

fburdiles@gmail.com

En este artículo realizo una lectura crítica del poemario *Sodoma MÍA* (1991) de Francisco Casas a partir de dos claves de lectura: la identidad sexual y la enfermedad. Más en específico, examino los mecanismos poéticos con los que el autor elabora un "yo" desde una sexualidad disidente, considerando los diálogos que establece con el contexto artístico y social en el que se inscribe su obra: los inicios de la postdictadura chilena. Sostengo que el sujeto poético de este poemario constituye su lugar de enunciación mediante la poetización del VIH/SIDA, permitiendo, además, generar un proyecto colectivo de reconocimiento y subversión.

Palabras claves: Francisco Casas, identidad sexual, enfermedad.

In this article, I carry out a critical reading of the collection of poems entitled "Sodoma Mía", by Francisco Casas. I rely on two key reading approaches: sexual identity and illness. More specifically, I examine the poetic mechanisms through which the author builds a "self" figure from a dissident sexuality, considering the interactions with the social and artistic context in which his work is inscribed: the beginnings of the post-dictatorial period in Chile. I assert that the literary subject of this collection constructs its place of enunciation through the poetic appropriation of AIDS/HIV. Furthermore, this allows him to bring about a collective project of acknowledgement and subversion.

Keywords: Francisco Casas, sexual identity, illness.

Recibido: 17/08/2017

Aceptado: 04/03/2019

* Una primera versión de este trabajo se realizó en el marco del curso Memoria y poesía de mujeres en el Cono Sur, a cargo de las profesoras Alicia Salomone y Karem Pinto, impartido el segundo semestre del 2013 en los programas de Magíster y Doctorado en Estudios Latinoamericanos y Magíster y Doctorado en Literatura de la Universidad de Chile.

Sodoma. Geog. Ant. Ciudad de Palestina, cerca del lago Asfaltites, una de las cinco del famoso valle de Pentápolis, célebres por el castigo que Dios en su justa cólera descargó sobre ellas, reduciéndolas á cenizas con fuego bajado del cielo, y, purgando así toda aquella tierra del fango inmundo de las impúdicas torpezas á que se entregában sus corrompidos moradores, tanto que su infame nombre ha cundido por el mundo todo, proverbializado hasta nuestro días.

Diccionario Nacional de Ramón Joaquín Domínguez, 1853.

En este artículo realizo una lectura crítica del poemario *Sodoma MÍA* (1991) de Francisco Casas a partir de dos claves de lectura: la identidad sexual y la enfermedad. Más en específico, me interesa examinar los mecanismos poéticos con los que el autor elabora un “yo” desde una sexualidad disidente, teniendo en cuenta los diálogos y relaciones que se pueden establecer con el contexto artístico y social dentro del que se inscribe su obra: los inicios de la postdictadura chilena. Propongo que es importante realizar este ejercicio en la poesía de Casas por tres razones principales: a) las categorías de análisis seleccionadas constituyen el núcleo de sentido de una parte importante de sus poemas; b) la ausencia de estudios críticos acerca del poemario dentro de la crítica especializada, siendo el breve texto de Soledad Bianchi –que prologa sus dos ediciones– el único publicado hasta el momento¹; y c) la necesidad de rescatar y releer a autores homosexuales que piensan y escriben respecto de su sexualidad desde espacios que son incómodos para el discurso hegemónico². Más aún si consideramos la monopolización que algunas organizaciones han hecho del movimiento por las libertades sexuales durante las últimas tres décadas, acomodando sus demandas a los intereses de un Estado neoliberal y globalizado³.

Sostengo que *Sodoma MÍA* puede ser leído como el acto de nacimiento de un sujeto: la Pancha. Mediante varias estrategias discursivas, propias del campo poético de su tiempo, como el uso de silencios, la centralidad del cuerpo como soporte de significado, el uso del *pathos* del dolor y la existencia de un hablante lírico que no se distingue del autor, Casas construye un

¹ Diamela Eltit (“La plenitud”) se ha referido a *Sodoma MÍA* como un libro obturado por el discurso crítico. Incluso, podríamos pensar en integrar a Francisco Casas en aquella “generación perdida” a la que se refiere Patricia Espinosa, “debido al desamparo crítico que vivió la poesía cuando comenzó el boom narrativo de Planeta” (Sepúlveda, *Ciudad Quiltra*, 301, nota 6).

² Esto nos permite pensar con mayor certeza que el referente homosexual/homosexualidad carece de significado político por sí mismo. Incluso, como categoría analítica, nos dice poco o nada a los estudios literarios. ¿Qué sería aquello que caracterizaría una “literatura homosexual”? ¿Qué similitudes temáticas o formales podríamos encontrar entre autores como Pablo Simonetti y Francisco Casas?

³ Aquí pienso en casos como el Movilh o la Fundación Iguales, quienes, a partir de sus representantes, han instalado proyectos políticos que buscan satisfacer las necesidades de una población homosexual de carácter burgués y androcéntrica, que no se interroga por los conflictos de raza y clase que atraviesan a homosexuales, lesbianas y transexuales.

“yo poético” que busca tensionar una idea estática, uniformada y diáfana de identidad, propia de una dictadura que pretendió controlar todos los espacios de la vida de los ciudadanos. En este (con)texto, los hablantes del poemario construyen su lugar de enunciación a partir de estrategias que favorecen un proyecto colectivo de reconocimiento y subversión por medio de la poetización del VIH/sida. Propongo que este ejercicio es una forma pertinente de pensar las relaciones entre política y poesía, dentro de las claves de la sexualidad.

Para dar cuenta de esta hipótesis de lectura organizo este trabajo en tres apartados. Primero, inscribo la obra de Casas dentro de una crítica feminista, mediante la revisión de la –ya clásica– discusión en torno a la pertinencia o no de la expresión “escritura femenina”. Posteriormente, analizo el tipo de identidad sexual que se construye en el poemario y las características poéticas con las que se realiza. Finalmente, indago en la relación entre política y poesía, a partir de las imágenes que elabora Casas referentes al sida.

Una cartografía de *Sodoma MÍA*: crítica feminista y escritura femenina

Realizar una lectura crítica feminista de la obra de un escritor homosexual implica, inevitablemente, preguntarse por el lugar que ocupa su escritura dentro del campo literario. O, dicho de otra manera, en qué condiciones y bajo qué términos entra al sistema de la representación literaria. Responder esta interrogante es atender, al mismo tiempo, a la pregunta acerca de la crítica feminista misma y su proyecto crítico, en el sentido de que permite fijar el objeto y el campo de una perspectiva disciplinar. Luego del trabajo de importantes teóricas feministas, quienes, de este y del otro lado del mundo, instalaron ciertos ejes problemáticos, hoy es posible sostener al menos dos cosas que resultan importantes para esta investigación: primero, que si bien la escritura no tiene sexo, sí se puede feminizar según los intereses estéticos y políticos del/de la autor/a; segundo, que la relación que los sujetos establecemos con el lenguaje escrito no es neutra ni universal, sino que depende de las condiciones con que ingresamos a las redes de la cultura escrita. En este apartado me interesa profundizar en estos dos aspectos a partir del poemario de Francisco Casas.

Cuando afirmo que la escritura no tiene sexo estoy queriendo decir que no existe una relación necesaria entre un texto determinado y el sexo de su autor/a. O, como lo dijera Josefina Ludmer, “toda escritura es asexual, bisexual, omnisexual”, que es lo mismo que decir que carece de este (“El espejo”, 275). Ahora, esto no implica sostener que la escritura no ponga en escena la diferenciación sexual –que, al fin de cuentas, es una diferenciación social– a partir del “cruce interdialéctico de varias fuerzas de subjetivación” (Richard, *Masculino/femenino*, 34). El objetivo, más bien, es plantear que la escritura no estaría determinada por el sexo de su autor/a, sino que se sexualizaría mediante las redes que esta misma traza y proporciona. Para explicar mejor esta diferencia me parece útil tomar como ejemplo la clasificación que realizan Nelly Richard (“De la literatura”) y Toril Moi (*Teoría*) de la crítica literaria feminista. Ambas autoras reconocen dos tradiciones distintas: una angloamericana, llamada literatura de mujeres (*literary women*);

y una francesa, denominada escritura femenina (*écriture féminine*). Las formas de denominar un campo tienen importancia, ya que marcan una diferencia sustancial entre ellas, al menos en cuanto a su objeto de estudio. Primero, mientras las angloamericanas hablan de "literatura", centrando la mirada en un espacio determinado e institucional de la práctica escritural, las francesas lo trasladan al amplio espacio de la "escritura", incluyendo otros formatos y soportes⁴. Segundo, y aquí reside el punto fundamental, el paso de "mujer" a "femenina" muestra una diferencia significativa en torno al *corpus* de textos, literarios o no, que ingresan al campo de estudios de la crítica literaria feminista. La primera remite a un carácter ontológico, que excede al propio texto, y la segunda se sustenta en la experiencia que lleva consigo cada escritura, y que nos remite, en último sentido, a las condiciones sociohistóricas de sus autores/as.

La literatura de mujeres (*literary women*), representada por críticas como Ellen Moers y Elaine Showalter, aunque con discrepancias en su interior, coincide en proponer que "la tradición literaria femenina proviene de la relación envolvente que se da entre la mujer que escribe y la sociedad" (Showalter, *A Literature*, 12). Con lo anterior, admite la existencia de las mujeres como sujetos transhistóricos, que comparten "determinantes biológicas, psicosociales o culturales, que la obra traducirá a imágenes y representaciones ligadas a determinados prototipos de identidad" (Richard, "De la literatura", 39). Dicho de otro modo, las autoras tendrían un componente ontológico que, inscrito en coordenadas sociales, conformaría una percepción literaria del mundo propia de las mujeres, lo que redundaría en una escritura que lleva una impronta que es posible reconocer. Desde este principio, las teóricas feministas angloamericanas buscaron redescubrir el pasado literario oculto de las mujeres, en un gesto similar al realizado por la *Herstory* y su proyecto de narrar el "lado b" de la historia, sin cuestionar, precisamente, los procesos de construcción del conocimiento histórico (Scott, *Género e historia*, 33-47). En palabras de Nelly Richard, esta tradición "solo invierte el género del sujeto de la historia (esta historia pasa ahora a escribirse en femenino), pero sigue calcando su mismo dispositivo de relato" ("De la literatura", 42).

La tradición francesa (*écriture féminine*), influenciada por las nuevas teorías del sujeto elaboradas por el psicoanálisis (lenguaje y pulsión) y una teoría del texto, de acuerdo con Ronald Barthes, mostrará diferencias fundamentales con este modelo. En primer lugar, Helen Cixous repara en la existencia de un pensamiento binario, androcéntrico, que se evidencia en todas las relaciones de oposición: actividad/pasividad, cultura/naturaleza,

⁴ La relación intelectual entre Julia Kristeva y Roland Barthes permitiría relacionar, fácilmente, esta idea con la crítica de Barthes hacia el concepto de "obra". Para el autor, esta categoría presupone una unidad de sentido: un discurso materializado que, más allá de lo críptico que pudiese llegar a ser, guarda dentro de sí un sentido intrínseco que le otorgó, en el momento creativo, el Autor-Dios. Por lo mismo, propone el concepto texto, entendido como "un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas proveniente de los mil focos de la cultura" ("La muerte", 80).

padre/madre, cabeza/corazón, inteligible/sensible, *logos/pathos*, mono/múltiple, etc. En este sentido, Moi señala que

para Cixous, que en este aspecto está muy influenciada por la obra de Jacques Derrida, la filosofía y el pensamiento literario occidental están y han estado siempre atrapados en una serie interminable de oposiciones binarias que, en último término, siempre vuelven a la pareja fundamental de masculino/femenino (Moi, *Teoría*, 115).

Ahora bien, el modelo de Cixous aún sitúa el espacio de lo femenino en el campo psíquico-corporal, ya que hace de la corporalidad femenina "el escenario de una verbalidad con descarga psicosexual". Es decir, una "escritura mujer" impulsada por todo un régimen de conexiones biológicas y eróticas entre cuerpo sexuado (flujos y secreciones; pérdidas) y *corpus* textual (ritmos y energías; gastos)" (Richard, "De la literatura", 46). Por tanto, caería nuevamente en un determinismo sexual, ya que la representación textual de las mujeres estaría condicionada por la posibilidad de transformar en lenguaje estético su destino anatómico. Sin embargo, la idea de lo masculino/femenino como primer escalafón del sistema binario será retomado por Julia Kristeva, quien definió lo femenino como la instancia semiótica, o pulsional, donde se desestabiliza el lenguaje y el pensamiento logocéntrico. Por su parte, lo masculino se constituiría a partir de la instancia simbólica, es decir, ligado a la norma del significante, la cultura y el poder del pensamiento racional (*La revolución*, 151-173). Esta postura refuta el esencialismo que asocia a las mujeres con lo femenino y a los hombres con lo masculino, expandiendo las posibilidades de la construcción identitaria, ya que ambos espacios se enfrentan y relacionan en los distintos procesos de subjetivación. La escritura, como cualquier otra instancia creativa, es uno de estos procesos donde se juegan los distintos polos, siendo la identificación masculina o femenina el resultado del predominio de una instancia sobre la otra⁵.

De este modo, es más fácil entender el primer punto respecto de la pregunta acerca de si tiene sexo o no la escritura. Según lo que ya hemos dicho, habría que responder negativamente si se plantea bajo los términos de la "literatura de mujeres", ya que implicaría aceptar la existencia de una relación entre la condición biológico-genital, que es siempre pretextual, y el resultado mismo de la escritura. Sin embargo, si lo planteamos desde la "escritura femenina", habría que señalar que efectivamente existen escrituras donde, a partir de sus propias lógicas internas de producción, prima una categoría sobre otra, sexualizándola. Por tanto, y para concluir este punto, mi postura es que existen espacios masculinos y femeninos dentro de la escritura, los que conviven en una misma obra, predominando uno frente

⁵ Adriana Valdés plantea algo similar cuando señala que dentro de una episteme que configura relaciones significantes binarias, es posible identificar espacios simbólicos que se correlacionan entre sí, yendo más allá de la dualidad de género y, por supuesto, de la supuesta dualidad biológico-sexual. En palabras de la autora: "puede ser que se esté hablando de una relación masculino/femenino, dominante/dominado, actividad/pasividad, afirmación/negación, sin que estos polos se alojen cada uno en una persona de determinado sexo, sino que coexisten en todas las personas, en mayor o menor grado" ("Escritura de mujeres", 189).

al otro, pero sin perder su interdependencia. Esto es lo que sucede con las vanguardias y neovanguardias literarias, que “desatan dentro del lenguaje la pulsión heterogénea de lo semiótico-femenino que revienta el signo y transgrede la clausura paterna de las significaciones monológicas, abriendo la palabra a una multiplicidad de flujos contradictorios que ritman el quiebre sintáctico” (Richard, *Masculino/femenino*, 35).

En segundo lugar, y sin contradecir lo anterior, también es necesario señalar que las personas establecemos distintas relaciones con el lenguaje escrito. Esta diferencia se explica a partir de los vínculos que se generan entre algunos sujetos y determinados espacios y prácticas sociales. Existen ámbitos del quehacer social que históricamente han sido negados para ciertos actores, desarrollando múltiples argumentos para sustentar dicha segregación. En el caso que nos interesa, con leves excepciones las mujeres fueron excluidas durante mucho tiempo de las redes de la cultura escrita, tanto en los ámbitos de la lectura como la escritura. Respecto de este asunto, Adriana Valdés señala que no se debe olvidar que cuando la mujer escribe podría encontrar que el espacio de la escritura le es particularmente ajeno. En palabras de la autora,

podría postularse entonces que si bien la escritura –cualquiera sea el sexo del sujeto que escribe– lleva en sí lo “femenino” como uno de sus polos y una de las condiciones de su producción, el sujeto que escribe, cuando es mujer se encuentra con condicionamientos que en ciertos aspectos decisivos (relación con el sexo, con la tradición literaria, con la recepción de su producción, etc.), difieren de los condicionamientos con que se encuentra un sujeto cuando es hombre (“Escritura de mujeres”, 190).

Ahora bien, se podría añadir que esto no solo se da en el caso de las mujeres, sino que también en las experiencias que otros sujetos tienen en su relación con la escritura⁶. Por ejemplo, el caso de los autores y autoras trans, donde también se poetiza acerca de esta condición de extrañamiento respecto de la palabra escrita. En esta línea, me parece que el mejor ejemplo es el de la escritora Claudia Rodríguez, quien dedica su poemario *Dramas pobres* “a todas mis amigas travestis que murieron de SIDA sin haber escrito una sola carta de amor” (17). O cuando señala: “yo no sabía que no me sabía defender porque no sabía leer ni escribir” (61). Este último punto es importante, ya que decir que el lenguaje y la escritura son indiferentes a la diferencia genérico-sexual, o cualquier otra forma de diferenciación social, podría reforzar los discursos dominantes, androcéntricos y coloniales. En palabras de Nelly Richard, siguen “encubriendo las técnicas mediante las cuales la masculinidad hegemónica

⁶ Considero, sin embargo, que habría que realizar un matiz en esta afirmación. Si bien existen hombres –homosexuales, indígenas, pobres– que pueden ocupar un lugar subordinado al interior de la escritura y sus variadas lógicas de producción y circulación editorial, esto no implica que sus experiencias de vida hayan sido similares a las de las mujeres. Las distintas estructuras sociales que moldean y restringen los espacios y las prácticas que nos permiten acceder a los diversos capitales culturales y estilos de vida privilegian claramente a los hombres cisgénero.

disfraza con lo neutro –lo im/personal– su manía de personalizar lo universal” (*Masculino/femenino*, 34). Más aún, si lo pensamos para el campo específico de la poesía chilena de fines de los años ochenta y principio de los noventa, donde se observa una directa relación entre la experiencia que comunica el hablante lírico mediante sus imágenes poéticas y la biografía misma del poeta (Sepúlveda, *Ciudad quiltra*, 159). Una idea similar, aunque de mayor amplitud, es la de la ensayista argentina Elsa Drucaroff en *Otros logos*, cuando propone, en su afán por releer el feminismo de la diferencia de Luce Irigaray, que no hay que sustancializar al cuerpo como fuente de verdades inherentes, a la vez que tampoco hay que negar su materialidad como fuente y origen de sus experiencias sociales. Esta perspectiva es, precisamente, la que asumo en mi lectura del poemario de Francisco Casas.

En relación con lo anterior, si el objeto de la crítica feminista es revisar un *corpus* conformado por aquellas escrituras que se posicionan desde la diferencia que provee la desestabilización del lenguaje y el pensamiento logocéntrico, el poemario de Francisco Casas se instala dentro de este grupo por dos razones principales: el descentramiento discursivo de su hablante lírico y la trayectoria política y artística del autor, que lo sitúan en los bordes de las propias organizaciones de izquierda y los campos culturales contra-hegemónicos. Casas lo deja claro en su primer poema, que funciona como advertencia de lectura:

Desde este exilio que limita al norte con el Pirú / nos escribo piedra / desde la calle ésta donde relegada estoy por los perversos ángeles destruidores de nuestra Sodoma. Mira cómo estamos degradados / tú también has visto a los otros caminar sobre los márgenes de este territorio inhóspito / Sodoma mía dijiste en el parque / ese estertor sonámbulo que hizo recordar nuestras avenidas y palacios / nuestra noble estirpe milenaria / la antigua sobre la faz de la tierra (*Sodoma*, 13).

Más allá de los análisis posibles que puede tener este poema, por ahora me interesa rescatar su valor como instancia de posicionamiento enunciativo. Casas dice escribir desde un exilio específico, conocido y reconocible. Este exilio evidencia un juego de sentidos en el transcurso de su lectura. La primera entrada posible: Chile como un lugar de exilio, sometido, exiliado en sí mismo, degradado frente a su origen. Segunda entrada posible: la condición sexual como un exilio, como un territorio inhóspito, desolado, fuera del margen, habitado por la noble estirpe milenaria. En ambos casos, la toma de posición resulta de la conciencia de un nosotros, una complicidad entre habitantes de un lugar abandonado, denigrado y destruido. La selección del género poético también permite pensar el carácter contestatario de su discurso, debido a la marginalidad de la lírica dentro de la escena cultural nacional y latinoamericana a fines del siglo XX (Kuhnheim, “El mal”, 127). A su vez, fue mediante el lenguaje poético que distintos autores y autoras se pronunciaron respecto del sida a nivel latinoamericano (Sarduy, Peri Rosi, Casas, Rodríguez Matos, etc.). Al parecer, la poesía con su forma particular de expresión subjetiva les permitió a varios autores revelar y reconstituir una subjetividad prohibida y marginal de nuestro continente.

Sodoma/Sodo(mía)/Sodomita: el nacimiento de la Pancha

El poemario *Sodoma MÍA* (1991) de Francisco Casas está compuesto por 49 poemas, sin títulos, identificados por marcas tipográficas, como la mayúscula con que inicia cada uno. Si bien se puede encontrar una continuidad entre ellos, también es cierto que existen otros que se fugan, mostrando rutas paralelas que, en determinados momentos, dialogan con el *punctum* central del poemario, generando una efímera sensación de coherencia que logra cantar tras su lectura total⁷. A partir de un lenguaje altamente descriptivo, visual, donde predominan recursos como la écfrasis y la amplificación, *Sodoma MÍA* es la escenificación del nacimiento de un "yo poético": la Pancha. Este proceso de construcción identitaria, semejante a un rito de pasaje, representará la imposibilidad de pensarse definitivo, inmutable, ajeno a la transformación. Francisco Casas funda una identidad sexual desde una vereda travesti, la que le permite un revestimiento constante de sus voces poéticas.

Un primer elemento que se advierte dentro del poemario es la multivo- calidad de los hablantes. El tercer poema de *Sodoma MÍA* nos traslada al momento mismo del nacimiento de la Pancha. En él se encuentran al menos dos voces que aparecerán a lo largo de todo el poemario:

Me está pariendo / la supo y gritó
dejó los ojos en el techo / detenidos
Le nació la infamia por abajo / despacio
Inés Inés cierra la ventana el gemido de la
infamia es obsceno
La pieza lo azul-gris
boquita abierta contrae el mundo
su útero un universo en expansión
Le nació / no duele
saturaron el orificio y entraron
dejando la marca de la pezuña
Me vino la Pancha / se me vino
de repente / encima la sacamos /
Me está comiendo el ombligo
Nadie puede con ella
se puso una pluma en la cabeza
y juró ser pehuenche
la comió la comió
mordisqueada por dentro (15).

El primer yo poético del poema anuncia el momento del parto y evidencia su condición pasajera por medio de un *alter ego* que irrumpe su singularidad: "Me vino la Pancha / se me vino de repente". Es un hablante que reconoce su situación de tránsito, su metamorfosis. La Pancha, aún sin voz propia, solo se presenta como sujeto del enunciado, es decir, que otros hablan de/por ella.

⁷ Tomo el concepto *punctum* de Roland Barthes, quien lo utiliza en el campo de la fotografía para referirse al instante en el que la imagen abre una herida en el cuerpo del observador (*La cámara*). Considero que esta propuesta sirve para atender otros medios artísticos y culturales, como la poesía.

El segundo yo poético se instala desde una mirada externa que enuncia en tercera persona el momento del parto, permitiéndonos asistir como testigos al nacimiento poético: "Le nació la infamia por abajo", "Nadie puede con ella / se puso una pluma en la cabeza y juró ser pehuenche". Más adelante, veremos que la marca identitaria de los pueblos indígenas reaparecerá con mayor fuerza, transformándose en una voz propia.

En el poemario de Casas, el nacimiento de la Pancha surge como una pulsión y se filtra por los versos con mayor o menor autonomía respecto de otros temas que se poetizan en la obra. Transformar el nombre heredado por un nombre de paso, transitorio, es el primer hito de pasaje en la refundación identitaria de los hablantes de este poemario. Es parte de un proceso ripioso, no lineal, que se logra identificar luego de una lectura total del poemario y que nos reafirma la condición femenina de la escritura de Casas. Los "yo poético" que elabora el autor no se conciben como una identidad homogénea y estable, sino, más bien, contradictoria, incoherente e irresuelta. Puntos de adhesión temporal a posiciones subjetivas que interpelan a la voz poética y que esta logra reconocer, adhiriendo a ellas sin necesidad de quedar sujeta a ninguna por demasiado tiempo. La obra de Casas, en este sentido, muestra una sintonía con las teorías respecto de la performatividad de la identidad sexual desarrolladas por Judith Butler en *El género en disputa* (1990) y, principalmente, en *Cuerpos que importan* (1993). Ahora bien, si para la autora la identidad sexual sería un medio por el que los sujetos son regulados y constreñidos por parte de los discursos hegemónicos, para Casas constituye un modo de subvertir dicha estabilidad, transformándolas en posiciones pasajeras. Este elemento de la poesía de Francisco Casas responde al carácter letrado que, según Magda Sepúlveda, tuvieron los poetas chilenos en la década de los noventa (*Ciudad quiltra*, 157).

El seso no le da a mi boca / desconstruirse
no puede / llegada lenta / inocente / piadosa
primero las cejas / arqueadas fina como
la Greta / a ella obedecen las manos
armadas de espejo y pinzas /obedecen los
pies que piden tacos / se mece / menéate
callejón topless / le baila al traste y la
cintura es un agarrón que desciende
Me habitó completo / de mí no quedan
ganas en el cuerpo /
dos extraños en la polución
nocturna / bajo las sábanas el murmullo
de su castidad pidiendo sueño /
arrojando hijos que permanecerán para siempre
en el olvido / buscando óvulos en ella
que abre su ano fauce de loba
hambrienta (31).

En este poema la transformación de la Pancha ya es inminente. Su llegada la realiza con un gesto de reconocimiento de sus limitaciones: el seso, el pensamiento, no está a la altura de su cuerpo. No puede haber deconstrucción. El yo lírico que en un comienzo parecía dominar la escena, ahora cede a las

necesidades del cuerpo, quien domina la situación: primero las cejas piden su refinamiento, luego los pies necesitan sus tacos. El cuerpo fue invadido y ya parece ser de nadie. Son dos los desconocidos que se baten a duelo y exploran la carne para hallar aquello que los defina, que los contenga. Esta pugna se soluciona en el verso final del poema: "Alguien tiene que morir / el amor suicidio de alguien la vergüenza de alguno y solo éramos dos" (31). La transformación que inicia en el acto del parto que mencioné anteriormente concluye con la muerte del primer *alter-ego* del yo poético en manos del amor suicida de la Pancha. Al mismo tiempo, pienso que esto puede significar la muerte del sujeto moderno, entendido como un yo autónomo, transformador, creador de la sociedad moderna, cuya actividad primordial es el ejercicio de la razón y, por tanto, el control del cuerpo y de las emociones. Aquí se evidencia, nuevamente, la condición femenina de la escritura de Casas.

Ahora bien, este acto parricida que se repite en más de un poema de la obra muestra variaciones en su sentido:

Ahora que puedo mirarte deslavado el ojo /
agenciarme contigo espero / compartido todo
la misma escuela nos ocupa / somos bastardos
de esta calle donde pierdo la vida
Así que pueden mandarme la bandera / Pisadas
cantaremos / tronadas las gargantas (17).

En este pasaje la transformación no se presenta como un asesinato, ni como un acto caníbal, como lo vimos en los dos poemas anteriores. La asociación se realiza a partir de un agenciamiento que conlleva una toma de conciencia colectiva de la experiencia de marginación: la complicidad de un plural que comparte la bastardía y la miseria. Para entonces la homosexualidad, tipificada bajo el concepto de sodomía, estaba penalizada por el artículo N° 365 del Código Penal chileno. Por tanto, la poetización de la identidad sexual que elabora Casas en su poemario es, a todas luces, contrahegemónica. La elección del nombre *Sodoma MÍA*, en este sentido, adquiere mayor relevancia, pues marca desde un comienzo la postura del autor frente a la condición de los homosexuales en el país, utilizando el mismo concepto, de origen bíblico, con el que se les criminalizaba. Es necesario señalar que esta situación no cambió inmediatamente con la llegada de los gobiernos democráticos en la década de los noventa, lo que evidencia el desinterés de la clase política por regularizar estos asuntos. Recién el 12 de julio de 1999 se modifica el artículo N° 365, despenalizando las prácticas sexuales consentidas entre hombres mayores de edad, luego de las demandas constantes por parte de distintas organizaciones homosexuales, como el Movilh-histórico, Ayuquelén, LEA, Liber-H, Jugón Gay y Agrupación homosexual de Calama (Hopman, "La sodomía", 114; Robles, *Bandera*, 75-91; Contardo, *Raro*, 350-355).

Si bien durante la década de los noventa se logró una mayor articulación de las distintas agrupaciones que buscaban mejorar la condición jurídica de los homosexuales, es posible trazar trayectorias más largas. La primera protesta de la que se tiene registro fue el 22 de abril de 1973, en la Plaza de Armas, frente a la estatua de Pedro de Valdivia. La manifestación no tuvo mayores repercusiones, fuera de las notas de prensa donde se burlaban de

la apariencia demasiado femenina de los protestantes (Contardo, *Raro*, 198). En 1977 se formó un grupo secreto de homosexuales llamado Integración, quienes solo alcanzaron a sacar un boletín informativo (Robles, *Bandera*, 19). La década del ochenta es un poco más favorable. En 1984 se funda la primera organización de mujeres lesbianas feministas, Ayuquelén, quienes instalaron más formal y sistemáticamente el tema de la homosexualidad en el espacio público. Sin embargo, no fue sino hasta 1988, con la aparición de las Yeguas del Apocalipsis, que se organiza una presencia con mayor repercusión debido al carácter de las manifestaciones de sus integrantes. En 1991, junto con la fundación del Movilh-histórico, se realiza el Primer Congreso Homosexual Chileno, en Coronel, donde participaron los integrantes del Movilh, Ayuquelén, LEA, Yeguas del Apocalipsis y otras personas sin afiliación orgánica⁸.

La voz homosexual y travesti que domina la enunciación en *Sodoma MÍA* se entrecruza con otras dos voces que aparecen en el poemario. Me refiero a una voz indígena y otra de un exiliado. En cuanto a la primera, Casas elabora los siguientes versos: "nuestra doble estirpe milenaria" (13), "se puso una pluma en la cabeza y juró ser pehuenche" (15), "me duelen / dijo al señor que bostezó sobre el caballo / Desde el Maule duele esta herida / ÁRIDA VOY" (42). En estos y otros pasajes se advierte la conciencia de una opresión histórica cuyo origen se puede situar en la conquista española. Por ejemplo, con el conquistador que es representado por la imagen del señor que bosteza, quien desde el caballo responde con apatía e indiferencia ante el dolor de la enunciante⁹. Respecto del segundo, el exilio de Casas no puede dejar de leerse en relación con los exiliados políticos de la dictadura, por ejemplo, cuando señala "estos versos son para ti exiliado amado / para trabajar contigo / establecer también nuestra alianza rota en el delirio" (14). Ahora bien, también se poetiza un exilio de carácter más metafórico, en el sentido de estar por fuera de los márgenes de la sexualidad dominante, como en el caso del nacimiento de la Pancha: "He aprendido a mamarme este exilio / de cual calle Panchita pintarrajeada / extranjero este tango voy bailando" (28). En ambos casos el exilio no es escogido por iniciativa propia, sino que son determinadas circunstancias las que obligan a abandonar un lugar que se cree propio. No obstante, el exilio en el poemario de Casas se presenta como algo asumido y aceptado, un lugar seleccionado deliberadamente desde donde hablar.

En este sentido, quisiera descartar aquí la poetización de la identidad sexual como un espacio donde convergen, decidida y conscientemente, los dolores de otros sujetos que están en los márgenes de los discursos oficiales. De esta forma, la Pancha no solo se reconoce homosexual y travesti, sino que también pehuenche y exiliada. Esto es interesante si se piensa en relación con el proceso de transición a la democracia que inaugura el gobierno de Patricio Aylwin y la investigación de los crímenes de la dictadura de Augusto Pinochet a partir de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación creada

⁸ Para contrastar la historia del movimiento homosexual chileno con una mirada de carácter latinoamericano, revisar el trabajo de Carlos Figari ("El movimiento").

⁹ Esto también aparece trabajado en el poemario *Santiago Waria, 1541-1991* de Elvira Hernández, publicado en 1992, un año después que *Sodoma MÍA*.

en 1990. El margen que manifiestan todas estas voces poéticas, que, a su vez, son tomas de posición, no solo se puede leer como una denuncia a la violación de los Derechos Humanos en la dictadura, sino que también como un abandono estructural del que la incipiente democracia tampoco se ha hecho cargo. Esto se puede notar, por ejemplo, en el silencio del informe Rettig presentado en 1991 –mismo año de publicación del poemario de Casas– respecto de los crímenes contra la población homosexual y travesti y los pueblos indígenas durante la dictadura.

En términos formales, es interesante el uso de un lenguaje poético de carácter patético, que utiliza el cuerpo como soporte de significado y apela constantemente a la descripción vívida, la autovituperación y el uso retórico de la compasión. Esto permite generar una empatía en el lector, quien, en las diversas opresiones que asume la hablante, puede reconocer las propias. Pienso que esto constituye un intento de humanización a partir del uso de la conmiseración, que, a su vez, es facilitada por la multivocalidad de los hablantes. Dicho de otro modo, compartir las dolencias y las miserias para que sean más llevaderas: un padecimiento en comunidad. Sostengo que esto da cuenta de un potencial profundamente político del poemario de Casas, ya que, por un lado, permite pensar una comunidad en un contexto donde predomina lo que Kathya Araujo y Danilo Martuccelli han denominado homo neoliberal, caracterizado por su profunda individualidad, sentido de la competencia y fuertemente responsabilizados de su destino personal¹⁰. Pero también porque se encarga de visibilizar a ciertos sujetos que tanto los relatos conservadores como los de izquierda no consideraban como sujetos políticos válidos¹¹. En este sentido, la importancia del lenguaje poético de Francisco Casas es que nos obliga a mirar aquello que de otra manera no queríamos

¹⁰ El surgimiento del homo neoliberal tiene que ver con la instalación de un nuevo proyecto económico, estrechamente vinculado a la nueva matriz sociopolítica que instauraba por la fuerza la dictadura de Augusto Pinochet. En este sentido, y siguiendo a los mismos autores, "el proyecto militar tomó rápidamente el rostro de otra cosa que de un simple cambio de gobierno, haciendo transitar al país de un modelo centrado en el Estado a uno basado en el mercado" (*Desafíos*, 23). Sin embargo, es necesario señalar que si bien el modelo se implantó durante la dictadura, no fue sino hasta los gobiernos de la concertación que se consolidó lo que se ha denominado "milagro chileno", basado en la capacidad adquisitiva de los ciudadanos (hay que considerar que entre 1990 y 2006 el ingreso per capita por habitante se duplicó, además del ingreso desenfrenado del crédito). Por tanto, el contexto en el que aparece el poemario de Francisco Casas no corresponde al de máxima consolidación de la sociedad de consumo que produjeron las políticas económicas neoliberales y que podemos observar hoy (los principales tratados de libre comercio se hicieron en los gobiernos de Eduardo Frei Montalva y Ricardo Lagos Escobar), sino más bien un modelo de sociedad que si bien aún no experimentaba la expansión desenfrenada del consumo, sí había observado el declive de la solidaridad pública y la atomización creciente de los actores sociales (Araujo y Martuccelli, *Desafíos*, 10-22).

¹¹ Acerca del poco reconocimiento que la izquierda política chilena le entregó a los homosexuales y travestis como sujetos políticos nos da cuenta el texto de Pedro Lemebel, "Manifiesto (Hablo por mi diferencia)", que el escritor y artista plástico leyó como intervención en un acto político de la izquierda en 1986. En dicho texto, evidencia la doble marginación de los homosexuales pobres y su rol en la defensa de los Derechos Humanos, junto con denunciar el rechazo y cuestionamiento que han recibido por parte de los militantes de izquierda. Para revisar la condición de los homosexuales durante el gobierno de la Unidad Popular ver el trabajo de Óscar Contardo (*Raro*, 167-202) y Fernando Blanco (*Reinas*).

ver¹². Transforma en representación estética una realidad negada y dolorosa: el abandono de una comunidad. No solo de los homosexuales, travestis y sujetos indígenas, sino que también, y sobre todo, los portadores de sida.

La postura de Casas ante este olvido no será pasiva. Las voces poéticas que elabora el autor reclamarán su situación de abandono interpelando a los símbolos patrios que han construido una falsa comunidad: "Le sangra le sangra / me están sangrando / ¿y las patrias? / ¿la cruz? / ¿el emblema?" (44). Nos muestra las promesas incumplidas del proyecto modernizador y conservador de la dictadura, renovado por los gobiernos de la transición democrática. Su propuesta: la venganza.

Estos versos son para ti exiliado amado / para trabajar contigo /
establecer también nuestra alianza rota en el delirio /
te llamo a través de esta línea / la han construido para
nosotros / armar podemos nuestro perverso plan / la venganza
es nuestro oficio reconstruir / entremos a las catedrales a
violiar ángeles como en otro tiempo / formemos las bandas
e infectemos /
Entremos con la cara de los locos en los estandartes / con
nuestro patrono edifiquemos nuevos altares para revivir el
sacrificio / Amado / la dulce abandonada espera
SODOMA EN ALGUNA PARTE (14)

Enfermedad y agencia: la venganza de la Pancha

En el poemario de Francisco Casas las imágenes de la enfermedad se utilizan para agenciar a la sujeto poético que construye el autor. Tomo la idea de agencia de autores que, influenciados por Antonio Gramsci, profundizaron en los aspectos culturales que la teoría marxista clásica no desarrolló con profundidad. Me refiero a los trabajos de Stuart Hall ("Introducción"), Pierre Bourdieu (*La distinción*) y, particularmente, Raymond Williams (*Marxismo*). En la década de los ochenta y noventa, estos autores criticaron la forma tradicional de comprender la relación entre infraestructura y superestructura, ya que generaba una separación artificial que no permitía reconocer todas las dimensiones de la producción cultural, entendida como parte de las relaciones sociales de producción. Para Williams, el verdadero objeto de estudio de los análisis culturales debiesen ser los procesos concretos con los que se expresa la indisoluble relación entre ambas esferas, es decir, la determinación (*Marxismo*, 105). Ahora bien, ya no entendida como leyes de

¹² Ahora bien, podríamos agregar que esto también es posible producto de las características del lenguaje poético en sí mismo. ¿Qué potencial tiene la imagen poética que los otros lenguajes no pueden alcanzar? Alicia Genovese responde a esta interrogante señalando que la poesía implica, en su base, un "descondicionamiento del lenguaje de los usos instrumentales habituales en la comunicación" (*Leer poesía*, 16). A través de este desborde intencionado del lenguaje por parte de los poetas no se configura un mensaje incomprensible. Esto se debe a que la imagen poética, más allá del habla instrumentalizada, se dota de un lenguaje ensimismado, de una comunicación de la experiencia perceptiva, de un exilio, como diría Genovese (*Leer poesía*, 19). Estas características permiten que la poesía pueda servir para responder a una crisis y ofrecernos consolación, como ningún otro género (Kuhnheim, "El mal").

acción emanadas por el mundo de la superestructura –que, a su vez, están supeditadas por los alineamientos entre las relaciones de producción y las fuerzas productivas de la infraestructura–, sino como la fijación de límites de acción que exceden los márgenes de control de la propia clase dirigente y sus discursos hegemónicos. En otras palabras, que la voluntad de los individuos no se encuentra obstruida por la determinación, sino que esta actúa como un margen de lo posible e imaginable en donde los sujetos toman decisiones y se transforman en agentes de sus propias historias (Williams, *Marxismo*, 132-133).

Este concepto de agencia permite comprender la acción cultural como un proceso autónomo y autoformativo, y no solo como una manipulación de las clases dominantes sobre los grupos dominados. Desde la perspectiva de Williams, estas y otras acciones generarían presión en los límites que establece la determinación, ampliando o disminuyendo ciertas claves de comprensión social y cultural¹³. En el caso específico de las enfermedades, históricamente se han utilizado como plataforma simbólica y discursiva con la cual rechazar y marginar a sujetos que resultan peligrosos para las instituciones, prácticas y discursos hegemónicos (Sontag, *La enfermedad*). Desde su aparición a mediados de la década de los ochenta, el sida se asoció públicamente con los miembros de la comunidad homosexual. Esto permitió visibilizar a una población que se había mantenido oculta, pero a partir de una retórica de la patología y el riesgo, lo que aumentó los discursos discriminatorios hacia homosexuales y travestis. Además de contrarios a la naturaleza, ahora eran considerados peligrosos, ya que promovían la transmisión del virus (denominado, para entonces, como contagio) (Contardo, *Raro*; Garrido, "Identidades"; Robles, *Bandera*; Carvajal, "El duelo"). Es decir, y retomando las ideas anteriores, funcionó como marco de determinación sociocultural.

En este sentido, el tratamiento poético que realiza Francisco Casas respecto de la enfermedad se inscribe en los marcos de la agencia ya que, utilizando los mismos referentes simbólicos con que se marginó a los sujetos implicados, amplía los límites de sentido que les otorga la determinación. De este modo, utiliza significantes que son parte de la convención cultural sobre el VIH/sida, pero los dispone de una forma tal que permite revertir su sentido inicial, generando un discurso que se resiste al relato hegemónico. Esta condición poética permite inscribir el poemario de Casas en el canon de lo que Lina Meruane ha denominado "corpus seropositivo", refiriéndose a

un sistema literario que marca puntos de encuentro y de fuga; es un corpus posible, siempre incompleto y mutante (se ha multiplicado hasta volver inabarcable) que nombra el miedo y la muerte pero que también habla de desaforada

¹³ Podríamos decir que esto es a lo que se refiere Edward Said cuando señala que la cultura es un "campo de batalla". Es decir, el espacio en el que se disputan las ideas con las que se fijan los límites de acción de los sujetos (determinación). En palabras del autor: "la cultura es una especie de teatro en el cual se enfrentan distintas causas políticas e ideológicas. Lejos de constituir un plácido rincón de convivencia armónica, la cultura puede ser un auténtico campo de batalla en el que las causas se expongan a la luz del día y entren en liza unas con otras" (*Cultura e imperialismo*, 14)

sobrevivencia y de goce. Esta constelación narrativa se ha ocupado de documentar la complejidad de la tragedia a partir de los años ochenta y a lo largo de tres décadas inciertas (*Viajes*, 13).

En el poemario de Casas el sida aparece trabajado a partir de las imágenes del contagio, utilizando una estructura jerárquica entre los sujetos implicados que, en última instancia, remite a la desigualdad de clase y la condición colonial. Por ejemplo, en el siguiente poema se advierte una situación donde la transmisión se realiza mediante la promesa incumplida de alguien que utiliza sus privilegios de clase para obtener aquello que desea:

Perdió la perla / perdió feo
 el niño rico la chaló / prometió
 Hollywood: tú "la Perla del Pacífico"
 [...]
 Le regaló unas pantys / varios rouges / Laycra en
 el cuerpo / una no es ninguna / chúpalo rico /
 de lado es mejor..
 A pata pelá sobre el miembro / eso es camina
 despacito / mira que en el parque tu dandy está armando la animita (33)

A cambio de ser la "Perla del Pacífico", la hablante accede a concretar el acto sexual sin protección: "a pata pelá sobre el miembro". La figura más frecuente para tratar el contagio, sin embargo, será la que asocia el sida con las enfermedades que trajeron los españoles en la conquista:

Se quedó con el ojo torvo / miles de caballos
 por la Alameda / a esconderse / escóndeme /
 que vienen los bastardos con la enfermedad /
 las banderas en alto / son miles los enlutados
 que caminan por el muelle recién construido (36)

Los caballos que remiten a los conquistadores reaparecen y le permiten al autor establecer una relación poética entre la conquista de América y la expansión de la enfermedad a fines de la década de los ochenta. Ahora bien, según Lina Meruane este sería un gesto habitual dentro de las poéticas del sida en autores latinoamericanos. En palabras de la autora, "desde América Latina, la retórica del origen recurre a la memoria de una tensión histórica entre ambos continentes así como a la histórica relación de intervención económica y política" (*Viajes*, 73)¹⁴. Es decir, activar la memoria del período colonial para entrelazarla con las violencias de la dictadura y la marginación de la población portadora del VIH/sida. En el caso chileno, esto ya se había realizado a fines de la década del ochenta con las intervenciones artísticas de

¹⁴ Esto también coincide con las dos metáforas que identifica Susan Sontag para hablar del sida: la invasión y la polución (80). Según la autora, la primera de ellas también se utilizaba para hablar del cáncer, sin embargo, a diferencia de lo que ocurría con ella, cuya invasión se asocia a la ramificación de la enfermedad al interior del cuerpo, en el sida se utilizaba para hablar de las causas que ocasionaron la enfermedad, es decir, "un agente infeccioso proveniente del exterior" (*La enfermedad*, 80).

las Yeguas del Apocalipsis, colectivo del que Francisco Casas era miembro¹⁵. Esto también lo retomará a fines de la década del noventa Pedro Lemebel, el segundo integrante de las Yeguas, quien señala en el epígrafe de *Loco afán*: "la plaga nos llegó como otra forma de colonización por el contagio. Reemplazó nuestras plumas por jeringas, y el sol por la gota congelada de la luna en el sidario" (11).

La poetización del VIH/sida por Francisco Casas transforma en placer estético una situación de aislamiento y segregación. A partir de ella, los lectores pueden reconocer el mundo de exclusión que trata el poeta, facilitando la solidarización de los lectores. Esto se debe, en palabras de Laura Scarano, a que "la poesía como ficción y artificio trabaja deliberadamente sobre los materiales de la realidad y la historia con su propio instrumental retórico y cognitivo". Por tanto, su lenguaje literario no es "mera dicción diferencial (Gérard Genette), sino ficción construida por palabras tan privadas como públicas" (*Palabras*, 80). Siguiendo a Gastón Bachelard, la imagen poética echaría raíces en nosotros, ya que si bien la recibimos por medio de la lectura, tenemos la impresión de haberlas creado nosotros mismos (*La poética*, 25). El poeta es consciente de esto y utiliza esta condición para configurar y rescatar a un sujeto colectivo totalmente excluido de los medios de representación hegemónicos: "yo lo vi con ruido de miles de aguas / las vide todas / las Gretas Garbos / Las Dietrich / Marilyn / Marilyn / los alcanzó su porción / préstame el teléfono / llamaré al siquiatra / hay algo en el aire / ALGO LES ESTÁ DOLIENDO" (41).

La comunidad aludida por Casas son los travestis, puestos en evidencia por sus nombres y el juego de géneros en los artículos. La relación que construye entre homosexualidad, travestismo y sida dentro del poemario es constante, y se relaciona con la idea de margen, también desarrollada en varias imágenes que ya hemos mencionado. Los enfermos serán reclusos y agrupados, en un acto de enjuiciamiento constante:

Inauguraron la clínica con todos los internos, me pusieron la primera piedra, la camisa, de blanco todo junto a los otros pacientes / Construían el edificio con nosotros dentro / La ciudad de los apestados dijeron, conformes alguien en la sala de espera informó del examen a los portadores, y vino el suero en vendas esterilizadas que tapearon los estigmas agusanados de todos los maricas de Babilonia recién destruida (60).

¹⁵ Pienso, sobre todo, en la *performance* "La conquista de América", realizada el 12 de octubre de 1989 en la sede de la Comisión de Derechos Humanos de Santiago. Allí, Casas y Lemebel buscaron trazar una zona de dolor común entre las víctimas del sida y las víctimas del terrorismo de Estado. Fernanda Cavajal describe la acción de la siguiente forma: "como una cita a la cueca sola que bailan las mujeres del movimiento de derechos humanos desde fines de los años 70 en Chile, Francisco Casas y Pedro Lemebel, a torso descubierto y con pantalones negros, bailan una cueca sin música (solo escuchaban, por auriculares, el latido de sus corazones) con los pies descalzos sobre un mapa de América Latina cubierto de vidrios de botellas de Coca-Cola" ("El duelo", 3). La imagen de la herida y la sangre nos remiten a la tortura, la violencia, la segregación y el dolor de indígenas, exiliados, detenidos desaparecidos y portadores del virus.

El rechazo, el encierro, el miedo, el asco, el aislamiento son productos de lo mismo: enfrentarse a un sujeto que se desenmarca de lo establecido. Una identidad que en su versión enferma, corrompida, se vuelve colectiva y no se somete a la clausura del silencio que implica todo acto de encierro y aislamiento. Sin embargo, como señala Dominique Combe, el lenguaje lírico “escinde el sentimiento de la esfera psicológica individual, de la biografía, para elevarlo al rango de categoría *a priori* de la sensibilidad” (“La referencia desdoblada”, 151). Con ello, las sensaciones y situaciones que enuncia el hablante del poemario no son solo suyas, “sino que en el acto poético cuenta la historia de todos los hombres que leen y coescriben ese texto” (Scarano, *Palabras*, 31). El sida, en tanto hecho dramático y doloroso, se presenta como un espacio donde los lectores se pueden reconocer a sí mismos en sus peligros y temores. Esta idea de comunidad es altamente contestataria si consideramos que durante la dictadura y la transición democrática fue sustituida por la valorización de la familia como núcleo fundamental de la sociedad (Sepúlveda, *Ciudad quiltra*, 128)¹⁶. Ahora bien, mi punto es que en *Sodoma MÍA* el poeta busca posicionar públicamente al travesti y homosexual a partir del sida como instrumento poético con el cual cuestionar los límites de la identificación en los inicios de la década de los noventa. Será la enfermedad la que le permitirá construir una genealogía imaginaria de filiaciones y orígenes espurios dentro del cual sentirse parte. Por tanto, las relaciones entre homosexualidad, travestismo y sida son parte de las estrategias poéticas que permiten hacernos comprender aquello que no podría hacerse dentro de otros formatos de escritura.

A modo de cierre

A lo largo de este artículo he intentado proponer que la escritura de Francisco Casas presenta gran parte de las características que algunos críticos han asignado a las escritoras de fines de los ochenta y principio de los noventa¹⁷. Estas estrategias poéticas se pueden resumir en la estrecha relación entre hablante lírico y poeta, el cuerpo como significante, la presencia de

¹⁶ Como ya he señalado en este trabajo, el proceso de la transición política mantuvo algunos elementos de la dictadura, reflejado en una democracia que funcionaba –y sigue funcionando– bajo las reglas del orden constitucional de Pinochet. Esto explica, entre otras cosas, la influencia de la Iglesia Católica en debates sexuales y reproductivos, políticas públicas focalizadas en las mujeres y en los mismos debates parlamentarios acerca de la despenalización de la sodomía (Morán, “Feminismo”).

¹⁷ Pienso, particularmente, en la escritura de Nadia Prada y Malú Urriola, en el caso de la poesía, y de Diamela Eltit en la narrativa. Además de coincidir en la misma escena cultural (por ejemplo, las relaciones con la editorial Cuarto Propio, o la participación de Prado en una de las intervenciones de las Yeguas del Apocalipsis en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile), comparten características literarias formales. Desde la historia literaria, Casas y Prado no han sido considerados en las periodificaciones propuestas por Bello (*Poetas chilenos*), Espinosa (“La poesía”) o Nómez (“Las transformaciones”). Por su parte, Urriola ha sido incluida en los bárbaros (Bello) y en la generación perdida (Espinosa). Considero que esta ausencia se debe a que se trata de una escritura que está en el limbo entre los poetas previos, como Carmen Berenguer, Soledad Bianchi, Elvira Hernández y Soledad Fariña (quienes, por cierto, no dejaron de publicar en los noventa) y la generación que comienza a publicar en la segunda mitad del noventa, donde destacan Alejandra del Río, Javier Bello, Andrés Anwandter, Armando Roa, Kurt Foch, entre otros.

silencios, el uso del *pathos* del dolor y la multivocalidad de los hablantes. A partir de estos mismos elementos, Casas realiza un doble ejercicio discursivo: tensiona la idea de identidad sexual y posiciona al sida como un espacio de agencia para los homosexuales y travestis. Respecto del primer punto, las imágenes poéticas que despliega el autor permiten afirmar dos cosas: primero, la identidad no es algo estable ni estático, sino que el producto de un flujo, de una mutación que tiene múltiples voces. Y segundo, la creación de una identidad sexual atravesada por componentes raciales y de clase, que muestran una complicidad de las marginalidades como recurso poético y, al final de cuentas, deleite estético. Aquí se hace patente la voluntad política del autor de presentarse como el más marginal de todos: adherir a su cuerpo todas las fronteras del exilio.

Respecto del segundo punto, la enfermedad se presenta como una herramienta de visibilización de aquello que, de otra forma, sería mucho más complejo de enunciar. Esta imagen tiene un valor múltiple, ya que sirve para generar una comunidad, marcar la existencia de un margen (que redunda en un rechazo) y permitir la agencia de un colectivo. El sida, o cáncer rosa, le permite a Francisco Casas instalar al sujeto travesti y dotarlo de una consciencia de grupo, de colectivo, que los lleva a organizar la venganza: "la venganza es nuestro oficio reconstruir / entremos a las catedrales a violar ángeles como en otro tiempo / formemos las bandas e infectemos" (14). La importancia política de este gesto reside en querer construir una figura emancipatoria de la disidencia sexual a partir de la configuración de una noción de colectivo totalmente inexistente para la época. Menos aún, si se piensa desde la enfermedad como centro de correlaciones que conformarían al grupo. El sida y los homosexuales debían seguir ocultos. No incomodar al sistema. Esto me parece central en esta obra, ya que si observamos el contexto actual de los movimientos de la diversidad y disidencia sexual, podemos advertir que su posicionamiento en la escena pública está hecho mayoritariamente desde las lógicas del discurso neoliberal, centrado en los beneficios individuales, como el matrimonio homosexual y la adopción homoparental. Sin incomodar y sin molestar: cooptado. Son proyectos que nacen a partir de demandas coyunturales que no pretenden alterar el sistema general de las cosas, ni posicionar la demanda homosexual dentro de otras lógicas de dominación. En este sentido, el trabajo de Casas es importante, ya que en la poetización de las múltiples marginalidades y exclusiones genera un sujeto multivocal que constituye alianzas y planea la venganza: el asalto a la ciudad degradada. Este, el primer paso para fundar la nueva Sodoma.

Obras citadas

- Araujo, Kathya y Danilo Martuccelli. *Desafíos comunes: retrato de la sociedad chilena y sus individuos. Tomo I*. Santiago: LOM, 2012. Impreso.
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. México: Ed. Fondo de Cultura Económica, 2000 [1957]. Impreso.
- Barthes, Roland. "La muerte del autor". En: *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987. Impreso.
- . *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós, 2008. Impreso.

- Bello, Javier. *Poetas chilenos de los noventa: estudio y antología*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Humanidades con mención en Lengua y Literatura Hispánica, Universidad de Chile, 1995. Impreso.
- Blanco, Fernando. *Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*. Santiago: LOM, 2004. Impreso.
- Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. México: Taurus, 2002 [1979]. Impreso.
- Butler, Judith. *El género en disputa: feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007. Impreso.
- . *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós, 2002. Impreso.
- Carvajal, Fernanda. "El duelo innombrado: Reseña de La conquista de América de las Yeguas del Apocalipsis en Perder la forma humana". *Aletheia* 9, (Buenos Aires, 2014), 1-8. Web.
- Casas, Francisco. *Sodoma MÍA*. Santiago: Pequeño Dios Editores, 2012 [1991]. Impreso.
- Combe, Dominique. "La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía". En: Fernando Cabo Aseguinaloza (ed.), *Teorías sobre la lírica*. España: Editorial Arco, 1999. Impreso.
- Contardo, Óscar. *Raro, una historia gay de Chile*. Santiago: Planeta, 2017. Impreso.
- Drucaroff, Elsa. *Otros logos: signos, discursos, políticas*. Buenos Aires: Edhasa, 2015. Impreso.
- Eltit, Diamela. "La plenitud de la apariencia". *Revista Iberoamericana*, LXXIV, 225 (Pittsburgh, octubre-diciembre de 2008), 1077-1081. Web.
- Espinosa, Patricia. "La poesía chilena en el período 1987-2005". *Crítica Hispánica* XXVIII (Pittsburgh, 2006), 53-65. Web.
- Figari, Carlos. "El movimiento LGBT en América Latina". En Astor Massetti, Ernesto Villanueva y Marcelo Gómez (eds.), *Movilizaciones, protestas e identidades políticas en la Argentina del bicentenario*. Buenos Aires: Nueva Trilce, 2010. Impreso.
- Garrido, Juan Carlos y Claudio Barrientos. "Identidades en transición: prensa, activismo y disidencia sexual en Chile, 1990-2010". *Psicoperspectivas* 17, (Santiago, marzo 2018), 1-11. Web.
- Genovese, Alicia. *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011. Impreso.
- Hall, Stuart. "Introducción: ¿quién necesita 'identidad'?". En: Stuart Hall et al., *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003 [1996]. Impreso.
- Hernández, Elvira. *Santiago Waria, 1541-1991*. Santiago: Cuarto Propio, 1992. Impreso.
- Hopman, Jan. "La sodomía en la historia de la moral eclesial". En José Olavarría y Rodrigo Parrini (eds.), *Masculinidad/es. Identidad, sexualidad y familia. Primer encuentro de estudios sobre masculinidades*. Santiago: FLACSO-Chile/Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 2000. Impreso.
- Kristeva, Julia. *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautéamont et Mallarmé*. Paris: Editions du Seuil, 1974. Impreso.
- Kuhnheim, Jill. "El mal del siglo veinte: Poesía y Sida". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 58 (Lima, septiembre de 2003), 115-129. Web.

- Lemebel, Pedro. *Loco afán. Crónicas de sidario*. Santiago: Seix Barral, 2009 [1996]. Impreso.
- Ludmer, Josefina. "El espejo universal y la perversión de la forma". En Carmen Berenguer, Eugenia Brito et al. (comps.), *Escribir en los bordes. Congreso internacional de literatura femenina latinoamericana, 1987*. Santiago: Cuarto Propio, 1990, 275-287. Impreso.
- Meruane, Lina. *Viajes virales. La crisis del contagio global en la escritura del sida*. Chile: Fondo de Cultura Económica, 2012. Impreso.
- Moi, Toril. *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra, 1995. Impreso.
- Morán, José Manuel. "Feminismo, Iglesia Católica y derechos sexuales y reproductivos en Chile postdictatorial". *Estudios Feministas* 21 (Florianópolis, mayo-agosto 2014), 485-508. Web.
- Nómez, Naín. "Las transformaciones de la poesía chilena entre 1973 y 2008: aproximaciones generales". *INTI* 69 (Santiago, primavera-otoño 2009), 7-26. Web.
- Richard, Nelly. "De la literatura de mujeres a la textualidad femenina". En: Carmen Berenguer, Eugenia Brito et al. (comps.), *Escribir en los bordes. Congreso internacional de literatura femenina latinoamericana, 1987*. Santiago: Cuarto Propio, 1990, 39-52. Impreso.
- _____. *Masculino/femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*, Santiago: Francisco Zegers Editor, 1993. Impreso.
- Robles, Víctor Hugo. *Bandera hueca. Historia del movimiento homosexual de Chile*. Santiago: Editorial ARCIS/Cuarto Propio, 2008. Impreso.
- Rodríguez, Claudia. *Dramas pobres*. Santiago: Ediciones del Intersticio, 2015 [2009]. Impreso.
- Said, Edward. *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama, 1996 [1993]. Impreso.
- Scarano, Laura. *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia*. Buenos Aires: Biblos, 2007. Impreso.
- Scott, Joan. *Género e historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008 [1999]. Impreso.
- Sepúlveda, Magda. *Ciudad quiltra. Poesía chilena (1973-2013)*, Santiago: Cuarto Propio, 2013. Impreso.
- Showalter, Elaine. *A Literature of Their Own. British Women Novelist from Brontë to Lessing*. Princeton: Princeton University Press, 1977. Impreso.
- Sontag, Susan. *La enfermedad y sus metáforas y El Sida y sus metáforas*. Madrid: Taurus, 1996. Impreso.
- Valdés, Adriana. "Escritura de mujeres: una pregunta desde Chile". En: *Composición de lugar. Escritos sobre cultura*. Santiago: Editorial Universitaria, 1995. Impreso.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Ed. Las cuarenta, 2009 [1977]. Impreso.