

Un mundo huérfano de Giuseppe Caputo: la reconfiguración del cuerpo fragmentado a partir de la representación*

Fecha de recepción: 11 de noviembre de 2021

Fecha de aprobación: 23 de diciembre de 2021

Resumen


A partir de una lectura crítica de la novela *Un mundo huérfano* (2016) de Giuseppe Caputo (Barranquilla, 1982), el presente artículo tiene como objetivo rastrear la presencia y el diálogo que se establece en ella con la categoría de *cuerpo*, definido según los alcances de la teoría *queer*, como performance y teatralidad, en la que ya no son determinantes ni el género ni el sexo, y en la que juegan un papel importante dos intereses del autor: el oxímoron y la fragmentación para operar la reconstrucción de dicho cuerpo que también puede ser leído como texto. Tras la lectura, se considera que la novela representa en sí misma la tematización de las principales preguntas que atañen a la teoría *queer* y sus elaboraciones de los conceptos de género y sexo; así como a la elaboración de la categoría de *cuerpo* y sus vasos comunicantes y exploraciones estéticas en la materialidad del texto.

Palabras clave: cuerpo, escritura creativa, género, novela colombiana, teoría *queer*.

Citar: Díaz Ibáñez, Andrés. “*Un mundo huérfano* de Giuseppe Caputo: la reconfiguración del cuerpo fragmentado a partir de la representación”. *La Palabra*, núm. 41, 2021, e13668 <https://doi.org/10.19053/01218530.n41.2021.13668>

Andrés Díaz Ibáñez

Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Estudiante de la Maestría en Literatura de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, y docente universitario de la Corporación Universitaria Minuto de Dios (UNIMINUTO). diban21@hotmail.com

 <https://orcid.org/0000-0003-1993-4084>

* Artículo de reflexión

Un mundo huérfano by Giuseppe Caputo: the reconfiguration of the fragmented body through representation

Abstract

From a critical reading of the novel *Un mundo huérfano* (2016) by Giuseppe Caputo (Barranquilla, 1982), this article aims to trace the presence and dialogue that is established in it with the category of a defined body, according to the scope of queer theory, such as performance and theatricality, in which neither gender nor sex are determining factors, and in which two interests of the author play an important role: the oxymoron and fragmentation to operate the reconstruction of said body that also may be read as a text. After reading, it is considered that the novel represents in itself the thematization of the main questions that concern queer theory and its elaborations of the concepts of gender and sex –as well as the elaboration of the body category and its communicating vessels and aesthetic explorations in the materiality of the text.

Keywords: body, Colombian novel, creative writing, gender, queer theory.

Un mundo huérfano por Giuseppe Caputo: a reconfiguração do corpo fragmentado através da representação.

Resumo

A partir da leitura crítica do romance *Un mundo huérfano* (2016) de Giuseppe Caputo (Barranquilla, 1982), o presente artigo tem como objetivo estudar a presença e o diálogo estabelecido nesse com a categoria de corpo, definido pela teoria *queer* como performance e teatralidade, na que já não são mais determinantes nem o gênero nem o sexo, e na que tem um papel importante nos interesses do autor: o oxímoro e a fragmentação para fazer a reconstrução de dito corpo que também pode ser lido como texto. Com a leitura considera-se que o romance representa em si próprio a tematização das principais perguntas da teoria *queer* e as suas elaborações dos conceitos de gênero e sexo; bem como a elaboração da categoria corpo e seus vasos comunicantes e explorações estéticas na materialidade do texto.

Palavras-chave: corpo, escrita criativa, gênero, romance colombiano, teoria *queer*.

Introducción

*Mi madre decía: a mí me gustan las personas rectas
A mí me gustan las personas curvas,
las ideas curvas,
los caminos curvos,
porque el mundo es curvo
y la tierra es curva
y el movimiento es curvo;
(...)
lo diverso es curvo.
(...)
A mí me gustan las personas curvas
y huyo, es la peste, de las personas rectas.*

– Jesús Lizano, “Las personas curvas” (fragmento)

Entre 1810 y 1814, Francisco José de Goya y Lucientes (1746 - 1828) dedica su talento y maestría a la creación de una serie de 82 grabados que serán conocidos como “Los desastres de la guerra”. De esta serie, los primeros 65 serán propiamente los destinados a convertirse en un documento testimonial sobre los horrores de la violencia infringida sobre los cuerpos, sin importar a qué bando pertenezcan. Dos de estas estampas, representan un punto de partida para la reflexión sobre la categoría de *cuerpo* que atañe a este trabajo, aún más cuando trazan líneas que se prolongan hasta alcanzar algunas de las escenas descritas en la ópera prima publicada en 2016 bajo el título de *Un mundo huérfano*, la historia de un hijo y su padre en una ciudad a orillas del mar en la que se anidan la tristeza, el amor filial, lo absurdo de la existencia y el lugar que ocupan los cuerpos sobre la superficie. A través de un juego de contrarios que operan como capas y fichas que se superponen, esta novela va tejiendo la vida del protagonista y de los personajes que lo rodean: seres cuyo techo es la intemperie en un mundo agreste que niega la existencia del Otro, del que tal vez puede rebasar sus límites.

Se trata de dos estampas: la número 37 titulada “Esto es peor” y la número 39 denominada “Grande hazaña, con muertos!”. Ambos grabados versan sobre dos asuntos que el autor barranquillero ha mencionado como motivos importantes en el proceso de creación y de escritura de la novela: por un lado, el oxímoron, aquella figura retórica y literaria que sella el significado y el efecto de una palabra a partir de la inclusión y mención de su opuesto; y, por el otro, la fragmentación (segmentación) y alteración de los cuerpos como un mecanismo empleado para socavar la dignidad del ser humano (hasta el punto de su cosificación) y para re-visitar la enunciación de la categoría de cuerpo como una superficie que se inserta entre el individuo y la sociedad (McLaren). Estos dos motivos o semillas germinales se tematizan a lo largo y ancho de la novela hasta el punto de fundirse también en su forma arquitectónica y regular la estructura de seis capítulos que la conforma.

Dentro de la categoría de cuerpo, que se tiene en cuenta en este artículo, se resaltan las elaboraciones teóricas de Judith Butler derivadas de las revisiones que hace de las categorías

de sexo y género al situarlas ya no como elementos opuestos sino como construcciones culturales que conviven en una especie de calma consensuada, que les permiten crear relaciones simbióticas y alimentar un hábitat común. Estas reformulaciones han amainado las fronteras y divergencias que se habían establecido al problematizar la relación entre sexo (deseo) y género (identidad) otorgando, al primero, rasgos que lo filiaban con lo biológico y lo natural, y, al segundo, convirtiéndolo en un producto netamente originario de la lógica binaria que establece parejas contrarias del calibre de activo/pasivo, proveer/mantener, público/privado, cultura/naturaleza, razón/emoción (Martínez, 3) y, si es posible agregar, la tensión provocada entre civilización/barbarie.

Dentro de la mutación de los conceptos y categorías de sexo y género, se tiene al género como la interpretación cultural del sexo o bien la concepción de lo natural (la naturaleza) como una construcción social anclada en un momento histórico determinado (cuestión que no termina de convencer a Butler, quien se aleja de esta vinculación), pero todos estos movimientos y desarrollos no pueden eludir el asunto del *cuerpo*, de la materialidad, sobre la cual recaen estas categorías y que es, en sí misma y a su vez, la categoría que interesa a este trabajo y que toma a aquella noción de Butler asociada al discurso y a la construcción. Así mismo, es de particular predilección para el presente artículo situar una lectura crítica de *Un mundo huérfano* a partir del rescoldo que parece decantarse tras las respuestas que se ha hecho Judith Butler a las preguntas que se ha formulado o que le han formulado (los títulos de sus libros dan cuenta de ello), y que derivan en el poder de la construcción de un discurso y de una ficción; además, que tienen implícitos a su vez la solución alquímica de la performance, de una suerte de puesta en escena a través de la cual se inscriben nuevas realidades para el género y el sexo, a través del papel protagónico del cuerpo (texto).

La predilección por lo curvo

Por la grieta que produjeron las revisiones relacionadas con el género y la sexualidad, se coló la teoría *queer* como un nuevo paradigma que abrigó la posibilidad de la diversidad y de la diferencia alejada de aquella lógica binaria que alentaba la dicotomía y la reducción a los opuestos. De igual manera, el principio astringente de una estabilidad impuesta a través de la clasificación y el ordenamiento de los cuerpos y de las identidades, mediante un molde y una explicación asociada a lo biológico, se problematizó gracias a la inserción del vocablo *queer* que, como adjetivo, designa todo aquello relacionado con lo ‘raro’, lo ‘extraño’, lo ‘singular’. Ha sido tan poderoso su efecto para aglutinar el gesto de subversión, que el adjetivo (como lo señala la traductora Maria Antònia Oliver-Rotger) se ha irradiado a la forma del sustantivo (‘maricón’, ‘homosexual’, ‘gay’) y al verbo transitivo *to queer* como cristalización del ‘jorobar’ (Mérida Jiménez 27).

Contra la constricción alentada por la norma con el propósito de achatar todo aquello que destaque de la superficie a través de un principio de control y de definiciones exactas y cumplidas al pie de la letra, surge la necesidad de revelar las formas, de liberar los volúmenes y los matices que aparecen cuando se reflexiona sobre un objeto o sujeto en sí. Dicha búsqueda ha incidido en aquello que se concibe como cuerpo y que lo configura, ya no como un organismo netamente acotado y determinado por razones biológicas, universales, que lo regulari-

zan y lo convierten en una especie de paradigma y molde a llenar, sino que permite re-pensar la noción de identidad a partir de la diferencia, pero también de una diferencia que, en su construcción misma, se resiste a las mismas denominaciones. Es por esto que, tal vez, se hace tan útil el concepto de performancia al posibilitar y traer a escena la cuestión y el principio de la representación, de un *estar* en lugar de *ser* que permite la movilidad de la transfiguración y el juego de adoptar otras identidades (roles), más aún cuando se vinculan a objetos o a seres que distan de los rasgos del ser humano (es lo que se observa en la novela ante las figuras de la mariposa, de la luna, de los muebles): “‘Buenas noches’, oímos todos, y gritamos, felices: ‘¡Buenas noches!’ . Sólo existe Luna, saliendo hermosa, hermoso, de la luna, saludando desde arriba, iluminada; posando, iluminando mientras canta [...]” (Caputo 13-14).

El código del juego y del movimiento pendular entre el sujeto y el objeto se da aquí a partir del uso o no de la mayúscula para distinguir el nombre propio del común, pero cada uno identificado y contenido en el otro. Asimismo, es importante señalar que uno de los personajes que *está* en lugar de *ser* es Ramón-Ramona que, desde la barra y como dueño del bar El Baboso, se sitúa en la teatralidad de la representación: “Ramón-Ramona, por su parte, llevaba la pinta de siempre: sombrero y pantalones, y un chaleco bordado de distintos colores. Sobre el bozo un lunarcito maquillado” (Caputo 17). Además, este personaje se resiste a las denominaciones de género y sexo que pretenden reducir y decretar el papel social y cultural que cumple un sujeto de acuerdo con sus características morfológicas:

Estando en esas se acercó un borracho. “Yo te miro y me confundo. ¿Qué eres?”. Ramón-Ramona le pregunto: “¿No ves?”, pero el sujeto insistió: “Es que por eso, no veo. ¿Eres hombre o mujer?”. Ramón-Ramona le dijo: “Ven y te muestro”, y se alzó el delantal. El borracho abrió los ojos; después salió con la cabeza gacha (Caputo 20).

Ramón-Ramona es un personaje que es la viva representación de aquel ‘raro’, ‘extraño’, a quien tan solo otro personaje, despojado de la represión de los impulsos por el estado de ebriedad en el que se encuentra, le permite preguntar a aquel cuerpo detrás de la barra si pertenece al *ser hombre* o al *ser mujer*. En el gesto de Ramón-Ramona de levantarse el delantal a modo de respuesta con el fin de revelar esa ‘identidad’ que tanto inquieta al Otro, en lugar de optar por la enunciación de alguna de las dos categorías, es bastante significativa en la manera en que este gesto aúna a la idea de que un cuerpo puede ser entendido como una superficie intermedia entre el individuo y la sociedad. La elisión por parte de Ramón-Ramona totalmente voluntaria amplificada por la performancia contundente de la acción teatral es una manera de alejarse de los discursos hegemónicos que se construyen en torno al género y la sexualidad. Y es justo en este personaje en el que se considera que está condensada la definición de *queer* desde una poética de lo indefinido; es a través de él/ella que Caputo cristaliza lo que para él se constituye como lo ‘raro’, aprovechando el encuentro que tuvo con las teorías *queer* durante sus años de estudio en Estados Unidos. .

Trasladándose a la manera en la cual se estructura la novela también hay una elegía de lo orgánico, de lo curvo y de lo ‘a-normal’ en el sentido en que, por un lado, el lector se encuentra con una especie de bucle trazado por la repetición de escenas y diálogos que operan una especie de invitación al recuerdo, una suerte de *deja-vù* que insta a buscar en la experiencia

lectora el momento exacto en que sucede lo que se repite; y, por otro lado, en las segmentaciones que se llevan a cabo sobre el cuerpo de la novela y que erosionan el achatamiento y la secuencia que propone el tiempo como una sucesión lineal de eventos, así como la preceptiva del género novelístico: “Ahí seguía el sofá que fue rojo, cubierto de algas —el sofá que fue sofá—: estaba podrido, con huecos gigantes en la esponja. Y en el espaldar, vacío, un nido de pájaros. El tiempo ocurrió y siguió ocurriendo” (Caputo 175). Se trata, entonces, de un tiempo circular sobre el cual, al modo de satélites, giran los personajes flotando en medio de la adversidad, la carencia, el hambre, y con la única certeza de la muerte y de que ella es quien se encarga de desviar de algún modo el trayecto.

El cuerpo/texto y el texto/cuerpo

La concepción y filiación de la materialidad corporal a la materialidad textual es de gran estima para esta lectura crítica de la novela de Giuseppe Caputo, ya que permite vincular los conceptos de oxímoron y fragmentación (segmentación) que han sido tematizados (diseminados) a lo largo de toda la novela. Antes de entrar en detalle en estos dos conceptos, vale la pena mencionar dos textos académicos que exploran este rasgo desde diferentes ópticas, teorías y lecturas interpretativas. El primero de ellos es “El Eros amenazado: cuerpos y territorios ganados en *Un mundo huérfano* de Giuseppe Caputo” de Sergio Mora Moreno y Jorge Sánchez Noguera, en el cual se aborda la novela desde tres elementos: cómo se desarrolla Eros, cómo los cuerpos son marginalizados y vulnerados por un poder y cómo el Eros marginalizado pasa a ser la única posibilidad para reafirmar otras subjetividades. El segundo es el trabajo de grado de Olga Melo Barbosa, titulada “Narrativas *queer* en la Colombia del siglo XXI en las obras *Un mundo huérfano* de Giuseppe Caputo y *La lesbiana, el oso y el ponqué* de Andrea Salgado”. A partir de un estudio comparativo la autora reflexiona sobre la definición de “narrativa *queer*” a partir de novelas recientes que tienen como rasgo común una puesta en escena en primer plano de alteridades y discursos que en el pasado debieron ser tratados con veladuras o a través de personajes secundarios o un tanto borrosos. Por otra parte, ambas novelas desarrollan una serie de artilugios narrativos y estilísticos que las enriquecen y que están asociados a nuevas tecnologías y a interacciones sociales, culturales y sexuales.

Esa última asociación permite que el cuerpo sea pensado a partir del texto y viceversa, ubica a quien lee y observa ante una especie de mesa de disección en la cual se hacen necesarios los bordes de la superficie con el fin de acotar el área (léase capítulos e interrupciones de los acontecimientos, para el caso del texto delimitado en la experiencia lectora, o los objetos que encierran y limitan la extensión de los cuerpos narrados, al interior de la ficción narrativa). Empezando por esta segunda configuración de las fronteras, hay en la novela una profusión de escenas delimitadas por un marco (léase, pantalla de computador, ventanal, espacio físico) que opera tanto como regulador y orientador de la mirada (y, por ende, siguiendo la lógica de Foucault) como mecanismo para ejercer el poder y el control sobre el Otro. El primero de estos gestos está representado en la novela por el ventanal de la sala que permite al padre resignificar la contemplación de la decadencia y de la carencia a través del vidrio como una experiencia estética, sublime y diferente:

Había en nuestra sala un ventanal: daba a la calle y jamás le pusimos cortinas; no había plata para eso. “¿Por qué habríamos de tapar la vista con telas”, decía mi padre, “si ahí, de pared a pared, tenemos un cuadro?”. Y entonces Papi se quedaba horas, a veces, mirando a la calle, el ventanal, en perpetuo descubrimiento, comentando los títulos que inventaba para cada uno de los cuadros que se iban formando: “Naturaleza muerta con botes de basura”, “Cinturón de estrellas”, “Pájaros en el cable eléctrico”, “Ladrón y víctima”, “Gato atropellado”, “Hombre solitario recogiendo un cigarrillo”, “Los amantes de la noche”, “Cielo sin luna”, “Autorretrato en silencio”, “Desnudo” (Caputo 15).

Esta alteración como mecanismo de huida de la realidad (negación), que se convierte en una elaboración ficcional del deseo, es la concreción a su vez del control ejercido por el padre sobre un cuerpo susceptible de ser dominado (el afuera). Si bien el padre representa la pasividad en una especie de existencia cataléptica que tan solo es removida por el amor/interacción con el hijo y con algunos otros personajes/eventos que transforman la quietud en acción y en enunciación, es en el dominio del adentro (a través del marco-límite-ventanal) que se convierte en sujeto activo y enunciador. Algo así sucede con el hijo a través de la pantalla del computador cuando es él quien tiene un mecanismo de poder, que le permite bloquear o avalar y disponer el cuerpo y la acción de quien está al otro lado de la pantalla, en aquel portal de contacto llamado La Ruleta y donde, como lo describe el protagonista, “Me acomodo, observándome en el recuadro, para mostrar cara y hombros: quiero que se note que estoy sin camisa” (Caputo 47). La pantalla se convierte así en una especie de marco de la cultura (ya que se define en la interacción con el Otro) a través del cual el cuerpo se hace evidente y se convierte en la puesta en escena de una representación, de una ficción, en la cual quien aparece se ve también a través de la mirada del Otro, en una especie de efecto espejo que le devuelve aquella construcción imaginaria y deseante de sí mismo: “Me gusta estudiarme en la mirada del otro y extrañarme, también, cuando veo la mía. Me gusta conocer mis gestos” (Caputo 52).

En aquella pantalla dividida en tres:

[...] en la parte inferior está el mensaje recibido (y quedará ahí mi respuesta, y el intercambio, si se da); en el medio estoy yo, en un recuadro; y arriba, en otro, está el “extraño” (es el nombre que el portal otorga al interlocutor; es decir, que, en la pantalla del otro, el “extraño” soy yo (Caputo 47).

Se hace evidente aquello señalado por Meri Torras cuando expresa que, “(e)l cuerpo es un texto; el cuerpo es la representación del cuerpo. El primer efecto discursivo es la naturalización de la materialidad del cuerpo y sus presuntos efectos asociados: la dualidad de géneros, una sola práctica sexual” (Torras 15), ya que el cuerpo se convierte en un texto que es leído y ordenado por un extraño, un ser que define su identidad, ya no por la imposición externa del género o del sexo sino por su papel en la representación de la cual hace parte como actor, y el texto (lo que se escribe al margen, sea una orden o una respuesta) se convierte también en un cuerpo que es recorrido por la mirada del Otro y de sí mismo. Esta definición del cuerpo a través de la performance puede ser vinculada también con las dinámicas de ejercer el poder que se dan ante la posibilidad de saberse observado y/o de ser observador:

El que está sometido a un campo de visibilidad, y que lo sabe, reproduce por su cuenta las coacciones del poder; las hace jugar espontáneamente sobre sí mismo; inscribe en sí mismo la relación de poder en la cual juega simultáneamente los dos papeles, se convierte en el principio de su propio sometimiento (Foucault 206).

Este panoptismo se transforma, a su vez, en una suerte de oxímoron en la novela, ya que el sujeto que es sometido al campo de visibilidad, a través de la cámara del computador, también tiene la posibilidad de subvertir dicho sometimiento a través de “hundir la flecha”. Lo sometido somete a su vez, en la medida en que se deja conducir por su propio deseo, por la pulsión de una erotización de aquellos fragmentos que hacen parte de un todo:

“La idea”, me explicó un extraño la primera vez que me conecté, “es que mires o hables con quien quieras: si no te gusta el hombre, si quieres ver o hablar con otro, hundes la flecha para pasar al siguiente. Y si tampoco te gusta, o te aburre (o escandaliza), o prefieres seguir mirando, buscando, vuelves a hundir la flecha —y la hundes, si quieres, de nuevo, y otra vez, hasta que el cansancio (de ahí el nombre: La Ruleta), o hasta que encuentres a alguien que te interese—.” (Caputo, 2016, p. 47).

Dicha capacidad de invisibilizar lo visible, a través de un impulso voluntario representado por la acción de “hundir la flecha”, se convierte en un ejercicio de aplicar los contrarios y, a la vez, se presenta como la forma de abandonar la escritura de/sobre ese cuerpo que no ha tenido existencia alguna previa a su materialización a través del lenguaje (de su mención por el Otro y con el Otro); incluso, que pasa a ser el mismo cuerpo del Otro: “A veces confundo mi cuadro con el cuadro del extraño. Me veo masturbándome y pienso: ‘Pero no estoy masturbándome’. Me pregunto, también, a qué horas empecé a hacerlo” (Caputo 78).

Además de este artilugio de “hundir la flecha” como concreción del oxímoron, dicha figura retórica se halla también en fragmentos como la proyección de fragmentos del padre sobre el cuerpo del hijo y viceversa, como la puesta en escena de las definiciones de “ser padre” y “ser hijo” que se solapan tanto en el uno como en el otro: padre que es hijo e hijo que es padre, cumpliendo así un rol premonitorio instado ante la experiencia del desamparo y la intemperie. Otro elemento que se configura como oxímoron es la casa, refugio asociado con el concepto de “protección”, pero también lugar que se convierte en “tumba” de la mujer que teje con los personajes una amistad y, finalmente, en “lugar de los horrores” que se cometen sobre los cuerpos curvos de los que se resisten a la rigidez de las normas sociales, sexuales y culturales.

Para terminar con esta sección sobre el recurso de complementar una palabra con otra que tiene un significado opuesto, se quiere hacer mención a la preeminencia del significado de la palabra “luz” a partir de la inclusión de la “oscuridad” como una de sus partes constitutivas. Desde el comienzo de la novela hay una dispersión de este tema que se convierte, de una u otra manera, en un recurso estilístico y técnico para conferir dramatismo a lo que sucede, como si se tratase de una representación, de la puesta en escena de los cuerpos para definir así su ser y su existir. “Nos cubre esta noche la luz negra. Por eso los hombres no pueden verse” (Caputo, 9). Así empieza la novela, con una mención a la “luz negra” que, por supuesto, se entiende como una luz de neón que transforma y exagera dientes y escleróticas. También se

introduce con fuerza la preeminencia de definir lo indefinible a partir de la integración de sus contrarios, la de recuperar la escisión y separación que ha impuesto el mundo normalizado y recto a la diversidad y a la diferencia.

El mencionado efecto de visibilizar e invisibilizar también se aplica al texto/cuerpo, en la medida en que es el lector quien lo pone en acción en el escenario que se ha planteado para ello. A partir de la experiencia estética de la lectura, se insufla vida a un cuerpo textual que está ansiando ser habitado. Al igual que el “extraño” que espera al otro lado de la pantalla para dar inicio a la performance e interactuar con ella, el texto —con su encuadre particular y haciendo énfasis en algunas zonas de su corporeidad— despliega una suerte de artilugios entre los que se halla la fragmentación y la elipsis como recursos narrativos y estéticos.

Si bien la novela se estructura a partir de seis capítulos que versan sobre los principales motivos que la constituyen, a saber: la casa, la relación entre padre e hijo, los encuentros con el Otro y las posibilidades metafóricas y semánticas de la luz y la oscuridad, son los pequeños segmentos de cada capítulo —distinguidos con el recurso de los asteriscos— los que operan como cortinillas que anuncian el cambio de escenario, protagonistas y acciones; y se convierten en una especie de “hundir la flecha” ejecutado desde el ejercicio de poder del texto sobre quien lo recorre y lo lee (el “extraño”) sin que por ello deje de sucederse un efecto de reflejo sobre la superficie textual (salpica, sobre aquel que lee, un principio de mimesis y reconocimiento). Esto bien puede verse como una especie de consonancia con la concepción que hace la teórica feminista Teresa de Lauretis, responsable de acuñar el término de la teoría *queer*, del género y la sexualidad, ya no como propiedades inherentes al ser humano sino como un conjunto de efectos que se producen sobre los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales. Este *efecto* es el mismo que se produce con la mirada del Otro sobre el fragmento del cuerpo que se muestra y que ejerce un poder subordinador, aunque solo dure lo que dura la flecha sin ser hundida, y es, de una u otra manera, el mismo efecto que ocurre con los procesos de lectura y de escritura:

Me recuesto, entonces, contra la pared, las manos en la cabeza como si fueran almohadas. Espero. El extraño por fin escribe: “Dime tú, mejor, qué te gustaría hacer si estuviéramos en el mismo espacio”. Como pensaba que tendría que complacerlo, paso a paso, desde la obediencia mecánica, el hombre me toma por sorpresa. Me enfrento, además, a un reto: escribir para excitarlo. Y a un riesgo: que lo que imagino y escriba termine apagándolo (Caputo 66).

Aquí se pone de manifiesto el mismo temor al cual se enfrenta el escritor ante su público lector, pero metaforizado a partir de esta escena de un encuentro fortuito y virtual con un sujeto desconocido, a quien la promesa de narrar un encuentro sexual le abre la posibilidad de mantener a su interlocutor activo e interesado (al modo de Scherezade para prolongar su vida por una noche, más bajo la promesa de narrar, al día siguiente, una historia más emocionante que la recién narrada al sultán); aunque, a diferencia del efecto que causa la narradora sobre su oyente, en el caso del encuentro del protagonista, y después de avanzado el relato, finalmente: “El extraño hunde la flecha” (Caputo 67).

Además de esta tematización y metaforización de la fragmentación de los cuerpos a través del marco de la pantalla (que opera a su vez como la caja en la que se inserta el texto, los bordes que lo contienen y lo retienen en la página en blanco) hay en toda la novela una tendencia a redefinir la linealidad y secuencialidad del tiempo a través de lo irregular y curvo que puede ser el recuerdo, la evocación de momentos pasados que se superponen con el presente y que también, como si se tratase del oxímoron, hacen que la noción de tiempo para el protagonista se convierta en un movimiento oscilante entre el pasado y el presente.

Otro de los abordajes que hace la novela acerca de la fragmentación tiene que ver con los personajes que aparecen e interactúan en ella: ni siquiera aquellos que se presentan como parte del lado opresor y recto, pueden ser soslayados o extraídos. Hay un rasgo común en todos ellos, no son solamente definidos y contruidos a partir de los “escenarios” en los que son “insertados” sino que también son totalidades (cuerpos) que han sido fragmentadas por ellos mismos o por otros para poder “ejercer” su existencia. Este es el caso del padre y del hijo, pero también de otros personajes más liminares como los policías, Garbanzos, Alirio, Simón y Olguita.

Nuevas configuraciones del cuerpo a partir del desastre

En la novela de Giuseppe Caputo hay una figura que funciona cual fantasma que atraviesa el espacio y el tiempo narrativos: la mariposa. Desde el inicio, el personaje se disfraza de mariposa, por un lado, para dar un giro paródico que le permita apropiarse del agravio emitido por los agentes que detentan el poder y la regulación del comportamiento social (hay un fragmento en la novela en el que el protagonista recuerda un episodio de su infancia cuando un hombre le grita que vuele alto y termina, a modo de insulto, llamándolo “mariposa”). No hay que olvidar, tampoco, que una de las acepciones populares para referirse a los homosexuales es el término ‘mariposo’. En todo un párrafo del capítulo iii, el personaje se dedica a describir su disfraz, mientras se prepara para salir a una fiesta. De manera significativa, la profusión y la abundancia de los detalles que componen el vestuario, coincide con el momento en que el padre revela al hijo la inminente quiebra a la que están abocados sin ningún tipo de esperanza:

Me había puesto un pantaloncito blanco —era corto, parecía un calzoncillo— y unas sandalias blancas con cordones y tejidos que se trenzaban en las piernas. Tenía escarcha plateada en la boca y la frente, y alrededor de los ojos también; pintura blanca por todo el cuerpo. Las alas de tela, unos velos blancos con diseños plateados, estaban sujetas a la espalda y las muñecas, de tal forma que si alzaba o abría los brazos, se extendían por el aire. En la cabeza llevaba unas antenas de aluminio coronadas con bolas, también de aluminio (Caputo 50).

Y más adelante, con el modo en que dicho disfraz se va sometiendo a un proceso de socavamiento y destrucción por parte de las acciones en las cuales se ve inmerso el protagonista, y que es anunciado por el “hombre detrás del vidrio” (de nuevo el *leitmotiv*) a la entrada del lugar llamado Vapores: “‘La entrada es gratis’, siguió. ‘Para que vuelvas...’. Entonces me extendió una toalla más, advirtiéndome que la iba a necesitar, y agregó: ‘Los casilleros están a la izquierda’”. (Caputo 56). Se reafirma el advenimiento del desastre; así, poco a poco, unas veces a voluntad y otras por agentes externos, el protagonista irá perdiendo su atavío:

Me quité las alas en el casillero; las antenas, el pantalón. Se me ocurrió dejarme las sandalias, asqueado por el piso negro, que intuía pegajoso, pero opté por quitármelas también. [...] Quedé en toalla, todavía con la escarcha y la pintura blanca, que llevaba en la cara y el cuerpo. [...] descubrí, extrañado, que me estaban mirando a mí: el agua, el vapor, habían humedecido la pintura, que ahora goteaba, blanca y espesa, reluciente, por mi pecho (Caputo 58-60).

En esta pérdida, se cristalizará de una u otra manera la puesta en escena de un guiño que hace el autor al arte que se convierte en testimonio de su época y que registra lo que sucede en la sociedad y la cultura a la cual pertenece. Se habla, por supuesto, de aquellas estampas que se mencionaron al inicio de este artículo y en las que Goya deja un registro del acto violento sobre el cuerpo del Otro como una manera de socavar su identidad, su dignidad y los rasgos que lo hacen humano, proponiendo una nueva criatura que se convierte en oxímoron de sí mismo. Se considera, de suma importancia, transcribir una buena parte de la escena descrita en la novela con el fin de establecer los vasos comunicantes con las estampas número 37 y 39 de Goya:

Habían sido lúdicos: vimos un torso que sostenía dos piernas, y no al revés; vimos brazos saliendo de brazos, pegados a otros brazos; vergas y hueva colgando de un árbol, como frutas; y un hombre vuelto columpio: le amarraron los brazos a un poste y las piernas a otro, y desgonzado, formando un arco, se mecía; encima le pusieron otro cuerpo —un cadáver columpiándose—. [...] Al final, los penetrados: en ese estar sin estar, parecían esculturas, estos cuerpos insertados en una estaca. Unos, debajo, estaban en cuatro, dispuestos en círculo, como si cada uno estuviera dentro de otro. Más lejos, la rama de un árbol —el propio árbol— violaba a un cuerpo para siempre.

“Sigán bailando, mariposas”, habían escrito con la sangre (Caputo 42-43).

La teatralidad en la disposición de los cuerpos, junto con el mensaje escrito en la pared, completa el montaje y convierte los fragmentos en nuevas resignificaciones de sí mismos. Hay también, en el gesto de reelaborar la noción de cuerpo, una propuesta de *creación* de nuevos cuerpos (que, en su ‘re-fabricación’ parecen ser menos escandalosos para el público que cuando exhibían, por voluntad propia, su performance de ‘raros’ y ‘torcidos’), de sugerir una nueva materialidad que ocupa un lugar en el espacio y que pierde en el gesto de recomposición su carga de cuerpo-sujeto para convertirse en cuerpo-objeto: en la escena, tanto en su descripción como en las veces que aparece mencionada en la novela, ninguno de los personajes se pregunta por la identidad o los nombres de dichos cuerpos. No importa quiénes son sino cómo han sido recompuestos.

La recomposición de estos cuerpos transforma el horror en una experiencia estética asociada al arte escultórico: “Parecían esculturas, esos cuerpos divididos en cuartos y mitades —clavados en estacas, algunos, o empotrados en faroles, algunos, violados para siempre por un árbol—. Parecían de barro, también, y otros, de tan destrozados, parecían barro” (Caputo 174), al igual que el insulto “mariposa” (que se convierte en un sello de identificación del cuerpo-sujeto), y resignifica, también, aquello que ha sido degradado y denostado a partir de su adopción y asimilación.

Pero no solo el hijo y aquellos personajes que se sitúan dentro del círculo de lo ‘raro’ y ‘anormal’ contemplan la instalación conformada por los cuerpos: el padre también es un espectador del desastre y se integra con él, tanto así como su amor por el hijo lo hace posible. Es más, el padre participa en el ensanchamiento de la apropiación del vocablo ‘mariposa’ por parte de su hijo. El protagonista recuerda una escena en la que el padre alienta en el hijo su reconocimiento con la mariposa (esta vez de alas negras) y participa de las incursiones del hijo del mismo modo en que, buscando el efecto contrario, el del insulto, otro adulto lo alentó en algún momento a volar alto con sus alas de mariposa.

La fuerza que tiene el padre para instar al hijo a vivir porque la juventud se acaba y para que vuele con las alas de mariposa y con toda la puesta en escena que ello significa, contrasta con la resignación y quietud del padre ante su propia vida. Es tal su asimilación a ese estado de inacción que su cuerpo se convierte en un objeto más de la casa y se integra a los pocos muebles que la habitan. Tanto así que, en una ocasión, el hijo debe esforzarse por encontrar entre una sábana arrugada al padre que yace enredado en ella. Esta inacción del padre que lo transforma a sí mismo en una especie de figura rígida y constreñida (al estilo de lo regulado) se ve interrumpida mediante la efímera vitalidad que le insufla un proyecto descabellado, como sucede con la casa habladora (capítulo ii), y que subvierte la tensa calma de lo achatado por un relieve juguetón y un tanto vertiginoso.

El plan del padre descubre nuevas posibilidades a través de las pocas cosas que contiene la casa; es así que puerta, espejo, piso, reloj, sartén, se convierten en sujetos que interactúan con quien los va encontrando a lo largo del trayecto por la casa-museo (de nuevo, la idea del arte, de la performance, que resignifica, esta vez, a los cuerpos-objeto) a través de una grabación que adjudica la voz a cada objeto inanimado. Pero con la idealización del plan sobreviene el desastre provocado por un accidente, la caída de las llaves para entrar a la casa, que desincroniza todo lo presupuestado y convierte la escena en un momento tanto patético como cómico con el cual los invitados tienen para divertirse por un rato antes de que las voces y las risas del interior de la casa sean interrumpidas por el horror de los gritos y el dolor del afuera, el lugar donde se lleva a cabo otra performance que, esta vez, transforma los cuerpos-sujeto en cuerpos-objeto, lugar en el que más adelante, así como el hogar recibe el nombre de la Casa habladora, será denominado como la Plaza de la Masacre:

A medida que la gente fue llegando o volviendo al barrio; a medida que los locales cerrados reabrieron sus puertas y se empezaron a construir tiendas y fondas nuevas, la zona de los bares empezó a conocerse como La Plaza de la Masacre. Oíamos decir: “Había cuerpos por todas partes”, “Había brazos por todas partes”, “Les cortaron las piernas y las tiraron por allá”. A veces me preguntaba si quienes hablaban estuvieron bailando aquella noche. Rara vez participaba en las conversaciones (Caputo 198).

La rememoración del desastre, la mención del horror, confieren a la escena mencionada la apariencia de una suerte de leyenda que se transmite de boca en boca, como un cuento de nunca acabar, pero que, en cada enunciación que se hace de la misma, se va despojando poco a poco de la vestidura de su verdadero carácter para pasar al plano de lo inverosímil; puesto que tan solo aquellos que participan de manera directa con aquella performance

o que son afectados directos de la misma eluden el recuento de las circunstancias, como sucede con el protagonista, quien toma distancia de dicha ficcionalización de la realidad mediante el silencio. Solo, de nuevo, en otra teatralización del horror (operada bajo la forma de un parque de diversiones) concretada bajo la forma de una casa del terror, tanto el protagonista como su padre podrán gritar lo acontecido en el espacio público y abierto de la plaza:

“¡Déjelos, por favor! Qué le han hecho, ¿ah? ¿Qué le han hecho?”.

Seguía gritando en La Mansión del Terror, cada noche, como si me estuvieran matando: “¡Cuidado! ¡Auxilio! ¡Tienen machetes, tienen pistolas!”. Y más: “¡Corran, corran!”. Y más alto: “¡Nooo, nooo!”. Y más alto todavía: “Pero ¡déjenlos! ¿Qué les han hecho a ustedes, acaso? ¡Déjenlos! Déjenos” (Caputo 192).

De nuevo, y haciendo uso del concepto de performance y de su participación en la conformación de los cuerpos (sean sujetos u objetos) de Butler, es en el espacio de la teatralización, de lo hiperbólico de la puesta en escena, en donde se puede construir de nuevo ese cuerpo que ha sido fragmentado como producto de una estandarización y/o de un aleccionamiento.

Conclusión

Tras la lectura de la primera novela de Giuseppe Caputo, *Un mundo huérfano*, se puede concluir que ella representa en sí misma la tematización de las principales preguntas que atañen a la teoría *queer* y la construcción de los conceptos de género y sexo. En este sentido, la elaboración de la categoría cuerpo se nutre a partir de dos intereses del autor: el oxímoron y la fragmentación, elementos que permiten a lo largo de la lectura evidenciar la reconstrucción de un cuerpo que termina siendo leído como texto. Es esta figura literaria la que desintegra el discurso narrativo para dar cuenta de la realidad a partir de una puesta en forma, de una representación, que completa su sentido en la interacción con el Otro, llámese público o lector.

Sin lugar a dudas, la estructura de la novela permite al lector encontrarse con una serie de repeticiones, de escenas y diálogos, en una suerte de *déjà vu*, que insta a buscar en la experiencia lectora el momento exacto en que sucede lo que se repite versus el tiempo como una sucesión lineal de eventos. Se trata, entonces, de un tiempo circular sobre el cual, al modo de satélites, giran los personajes. Estos sujetos tienen un rasgo común que tiene que ver con que no solo son contruidos a partir de los “escenarios” en los que son “insertados” sino que también son totalidades (cuerpos) que han sido fragmentadas por ellos mismos o por otros para poder “ejercer” su existencia. Este es el caso del padre y del hijo, pero también de otros personajes más liminares como los policías, Garbanzos, Alirio, Simón y Olguita.

En la novela de Giuseppe Caputo el espacio y los tiempos narrativos están atravesados por la figura de la mariposa, por el disfraz de este animal, y por el proceso de socavamiento

y destrucción que el protagonista vive. De ahí que se haga necesario el gesto de reelaboración de la noción de cuerpo, una propuesta de creación de nuevos cuerpos, a través de la cual se sugiere una nueva materialidad. Aquí es clave el uso del concepto de Butler en lo que tiene que ver con performance y participación en la conformación de los cuerpos (ya sean sujetos u objetos), puesto que es en el espacio de la teatralización, de lo hiperbólico de la puesta en escena, en donde se puede construir de nuevo ese cuerpo que ha sido fragmentado como producto de una estandarización y de un aleccionamiento mencionados en la novela.

Referencias

- Caputo, Giuseppe. *Un mundo huérfano*. Bogotá, Penguin Random House, 2016.
- De Lauretis, Teresa. “La tecnología del género”. *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Traducción de Eva Echániz Sans. Madrid, Horas y horas, 2000, pp. 33-69.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. Madrid, Siglo XXI Editores, 2000.
- Martínez, Ariel. “Apuntes sobre el cuerpo en el pensamiento de Judith Butler. Aportes del psicoanálisis en la teoría Queer”. *Revista Affectio Societatis*, vol. 12, núm. 23 (2015): 1-16. Web. 10 Jun. 2021. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/affectiosocietatis/article/view/24150>
- Matilla, José Manuel. “Desastre 37. Esto es peor”. *Goya en tiempos de guerra*. Madrid, Museo Nacional del Prado y Ediciones El Viso, 2008, p. 310.
- Matilla, José Manuel. “Desastre 39. Grande hazaña, con muertos!”. *Goya en tiempos de guerra*. Madrid, Museo Nacional del Prado y Ediciones El Viso, 2008, p. 312.
- McLaren, Peter. *Pedagogía crítica, resistencia cultural y la producción del deseo*. Buenos Aires, Rei-Aique Grupo Editor e Instituto de Estudios y Acción Social (ideas), 1994.
- Melo Barbosa, Olga Patricia. “Narrativas queer en la Colombia del siglo XXI en las obras *Un mundo huérfano* de Giuseppe Caputo y *La lesbiana, el oso y el ponqué* de Andrea Salgado”. Trabajo de grado. Universidad Autónoma de Bucaramanga, 2020.
- Mérida Jiménez, Rafael (ed.). *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*. Barcelona, Icaria, 2002.

- Mora Moreno, Sergio A. y Sánchez Noguera, Jorge M., “El Eros amenazado: cuerpos y territorios ganados en *Un mundo huérfano* de Giuseppe Caputo”. *Revista Letral*, núm. 24 (2020): 120-138. Web. 10 Jun. 2021. <http://dx.doi.org/10.30827/RL.v0i24.11544>
- Torras, Meri. “El delito del cuerpo”. *Cuerpo e identidad. Estudios de género y sexualidad i*. Editado por Meri Torras. Barcelona, Edicions UAB, 2007, pp. 11-36.