

PAIN 2017

Programa de apoyo a la iniciación en la investigación

TÍTULO DE LA INVESTIGACIÓN:

“Si Evita viviera, como drag gozaría”: una lectura cuir del cuento “Evita vive” de Néstor Perlongher.

AUTOR(A):

Teves Gutiérrez, Ronal Eduardo

FACULTAD - ESPECIALIDAD:

Letras y Ciencias Humanas – Literatura Hispánica

DOCENTE ORIENTADOR(A):

Saucedo Segami, Carmen Patricia

AÑO (*):

2018

(*) Año de finalización de la investigación

“Si Evita viviera, como *drag* gozaría”: una lectura cuir del cuento “Evita vive” de Néstor Perlongher¹

Ronal E. Teves Gutierrez

Pontificia Universidad Católica del Perú

RESUMEN

El presente trabajo plantea una lectura del cuento “Evita vive” (1975) de Néstor Perlongher en la que, a través de la desacralización y parodia de la figura mitificada de Eva Perón, se produce la reivindicación de unos sujetos cuir, otorgando a este grupo un estatus de igualdad, pero manteniendo su situación periférica y marginal en un contexto de liberación sexual en la Argentina de los años 70. El diálogo con la teoría *queer/cuir* permite revelar las tensiones del cuento en torno a una relación jerarquizada entre dos tipos de sujetos: heterosexuales y cuir. Sin embargo, con esta lectura cuir, Evita resucita como un sujeto *drag*¹, un sujeto cuir, pues será el puente simbólico que reformule tal relación arrastrando la marginalidad y la disidencia genérico-sexual de estos personajes como resistencia contra la heteronormatividad del discurso oficial.

Palabras clave: Néstor Perlongher, Eva Perón, género, *queer/ cuir*

ABSTRACT

The present work poses a reading of the short story “Evita vive” of Néstor Perlongher in which, because of the desacralization and parody of the mystified figure of Eva Perón, it produces the claim of some *cuir* subjects generating in them an equal status, but keeping their peripheral and marginal situation in a context of sexual liberation during Argentina 1970s. The dialogue with *Queer/Cuir* Theory allows reveal the tensions of the short story around a hierarchical relationship among two kind of subjects: straights and *cuir*. However, according to this *cuir* lecture, Evita resuscitates as a drag subject, a *cuir* subject because she will be the symbolic bridge that reformulates that relationship dragging the marginality and sexual-gender dissidence of this characters as resistance against the heteronormativity of the official discourse.

Keywords: Néstor Perlongher, Eva Perón, Gender, *Queer/cuir*

¹Quiero agradecer al Programa de Apoyo a la Iniciación en la Investigación (PAIN) 2017 de la DGI-PUCP por la financiación de dicha investigación y también a la Dra. Carmen Saucedo Segami por su gran ayuda y sus valiosos comentarios durante el proceso de dicho proyecto.

Un avance de este trabajo se presentó como una ponencia homónima del artículo en el “I Congreso Internacional de Literatura y Género. Identidades Genéricas Latinoamericanas en Conflicto” (Lima, 2017).

¹ Cabe recalcar que, al mencionar “sujeto *drag*” o sujeto cuir, si bien la palabra puede connotar un género masculino, en realidad apelo a un género neutro, alejado de la dicotomía masculino/ femenino.

Las primeras producciones de Néstor Perlongher, tanto sus poemas como sus ensayos, están estrechamente relacionadas a su posición como activista dentro del grupo del Frente de Liberación Homosexual (1971-1976) en Argentina. Este fue un espacio de discusión y lucha en torno a un naciente debate identitario sobre la experiencia homosexual y el vínculo de esta, como una propuesta separatista o equivalente, con los diferentes tipos de opresión, principalmente, el machismo (Rapisardi 2008: 984). Perlongher, militante en esta agrupación, se erigió, poco a poco, como la voz e imagen oficial del FLH, aunque su lengua, sus palabras, no se conformarían con los parámetros de un discurso político, pues sería en el campo literario en donde el escritor de Avellaneda apelaría a un repertorio temático dedicado a subjetividades, experiencias y pensamientos alejados de la heterosexualidad, exhibiendo predominantemente situaciones de humor, rebeldía, derroches, deseo y placer. En términos de Brad Epps, el pensamiento de Perlongher, proyectado en muchos de sus poemas y ensayos, podría enmarcarse bajo una ética de la promiscuidad:

[Esta ética] supone [...] una heterogeneización de la moral, de la democracia y de la moral de la democracia que se nutre de una gran diversidad de prácticas, experiencias e ideas, personas y partes, entre ellas las de la formación-sexual más asociada a la promiscuidad: la homosexualidad masculina –heterogénea, a pesar de los esfuerzos por estandarizarla, también– [...] La ética de la promiscuidad constituye, pues, un reto y pasa por el cuestionamiento y la reconceptualización de [...] signos de la moral común: [...] nombre propio ([...] la ley del nombre del padre); el cuerpo como propiedad privada y/o estatal; el rostro como sitio privilegiado de la intersubjetividad [*sic*] humana [...]; la durabilidad de las relaciones [...]; el amor en cuanto fenómeno posesivo y excluyente; el sedentarismo y la intimidad hogareña (2005: 146-147).

Será, entonces, en este ambiente de disidencia en el que se configure el pensamiento de Perlongher, el cual se refleja, a su vez, en su escritura, por ejemplo, en su poesía, ya que, ante una desconfianza del discurso y la palabra oficial, la mirada de Perlongher es siempre desde los márgenes y la periferia, mirada que subvierte el orden jerárquico con el fin de provocar y reírse tanto de la fuerza del dominador como de la aparente fragilidad del dominado (Panesi 2013: 4-5).

Pero, si bien su poesía ha sido –y sigue siendo– copiosamente estudiada, cabe considerar que su narrativa es igual de rebelde como reveladora. En esta dimensión se concentra el presente trabajo al entablar un diálogo del cuento “Evita vive” (1975) con la *Queer Theory*/ teoría cuir. Esta lectura parte de las características mencionadas sobre

su literatura, pues estos mismos elementos fueron explorados y tomados en consideración en la formulación de los discursos de la *Queer Theory* en los inicios de la década de 1990. Esta escuela teórica angloamericana, que se sitúa dentro de los estudios de género, deslinda de los *gay and lesbian studies*, pues problematiza aún más la categoría de identidad genérica y sexual, “redefine identidades sexuales y de género, y confronta tendencias asimilacionistas y normalizadoras del género y la sexualidad, ampliando la crítica a lecturas estáticas sobre raza y etnicidad [...] lo *queer* funciona como prácticas transgresivas o liminales que redefinen la relación establecida con la familia, la nación o la ciudadanía” (Viteri, Serrano y Vidal-Ortiz 2011: 48). Sus principales teóricas, y precursoras, son Teresa de Lauretis, Eve Kosofsky Sedgwick y Judith Butler, cuyas propuestas teóricas reformularon y cambiaron el debate del género y la sexualidad, planteando un nuevo paradigma, no solo en los estudios de género, sino en todo campo cultural e intelectual.

En relación al presente artículo, por un lado, los estudios de Sedgwick y Butler contribuirán a acercarse al cuento de Perlongher, en primera instancia y aparentemente, bajo una mirada *queer*. De acuerdo con Sedgwick, ante una identidad sexual atravesada y naturalizada por el heterosexismo, lo *queer* es lo que escapa de ello e involucra todas las posibilidades, huecos y excesos de significados que se hallan cuando los elementos constitutivos del género o sexualidad no están hechos para significar de manera unitaria o monolítica. Por ejemplo, lo *queer* puede agrupar una serie de diversidades sexuales como *pushy femmes, drags, ladies in tuxedos, divas, butch bottoms, trans*, lesbianas que se acuestan con hombres y hombres que se acuestan con hombres sin identificarse como gay, entre otros (2002: 37). Entonces, estas múltiples diversidades sexuales y genéricas desestabilizan el binomio género/sexo enraizado en un discurso oficial que, evidentemente, parte de una visión heteronormativista reproductiva. En este nuevo contexto, lo *queer*, según Sedgwick, adquiriría un carácter de lucha y resistencia cuando el sujeto, que es identificado o insultado bajo este adjetivo peyorativo, resemantiza tal categoría para volverlo una identidad subversiva al ser anunciada desde una primera persona: yo soy *queer*/ yo, *queer* (2002: 39).

En esta línea de la resignificación del término *queer*, Butler comenta que, bajo una mirada performativa, la fuerza de este radica paradójicamente en la invocación repetida con tono de patologización e insulto como parte de una heterosexualización del vínculo social, pero que, ante un nuevo orden de valores que permite reivindicar una politización de identidades y el deseo, lo *queer* se vuelve contra su historia misma

constituida por un discurso oficial (2002: 318-319). Será, entonces, similar al surgimiento contradictorio –y expansión también– del término *queer*, la noción de performatividad que introduce Butler, pues revela que el género es un acto, un estilo corporal, que es intencional, performativo (construcción dramática y contingente), y que, debido a la repetición constante de tal, se crea una idea de género, la cual obliga a creer en la necesidad y naturalidad de la dicotomía masculino/femenino bajo normas genéricas que, en realidad, son contradictorias debido a esa ilusión esencialista (2016: 264-267). Así, un sujeto políticamente *queer*, a través de sus acciones, performance, anatomía o corporalidad, evidenciaría una teatralidad en el sentido de que imita y hace hiperbólica la situación genérico-sexual convencional, y, a su vez, dichas acciones tienen el efecto de mostrar y subvertir una jerarquía heteronormativista o, por ejemplo, la “ley” homofóbica incapaz ya de control alguno² (Butler 2002: 326).

Si bien, a partir de los conceptos desarrollados de lo *queer* por Butler y Sedgwick –es decir, la autodenominación política, una gama de diversidades genéricas y sexuales y el performance de los cuerpos y las acciones de los sujetos– es posible encontrar una base sólida para una lectura y mirada *queer*, también el aporte de dos teóricas de la *Queer Theory* reforzará el análisis de este trabajo: Monique Wittig y Judith (Jack) Halberstam. La primera, desde una visión radical y lesbiana, manifiesta que lesbianas, mujeres y homosexuales son oprimidos por la estructura básica de la sociedad: la heterosexualidad, la cual se rige como un régimen político forjando así las instituciones, esquemas y categorías mentales que obligan y someten a las mujeres, a los oprimidos; por ello, esa actitud de subversión ante aquel contrato social de la heterosexualidad es una necesidad (2010: 49, 67-71). Halberstam, a su vez, partiendo de lo *queer* como lógicas no normativas en cuanto a las identidades sexuales y a la propia comunidad, configura, por un lado, un tiempo *queer*, a futuro, sin rasgos paradigmáticos institucionalizados como el matrimonio, la reproducción y la familia (constructos heteronormativos), y, por otro lado, un espacio *queer* ocupado por aquellos sujetos disidentes de una “norma sexual” en horas en las cuales la mayoría duerme y que ha sido abandonado por razones como falta de privacidad, espacios que, en pos de una reivindicación, son llamados geografías de resistencia (2005: 1-2 y 5-6).

² En relación a dicho sujeto políticamente *queer*, Butler toma como ejemplo, en principio, la figura e imagen de los *drag queens*, además de que también realiza un análisis del documental *Paris is burning* (1990).

Tomando en cuenta categorías como la estructura del discurso oficial, la heterosexualidad, y los proyectos de espacios y tiempos construidos bajo esa misma visión, se pueden visibilizar opresiones y rupturas conformes al análisis del cuento a trabajar. Sin embargo, mi propuesta de lectura es más bien *cuir* antes que *queer*, pues se piensa desde “el Sur”, desde la escuela de la teoría *cuir*, es decir, se analiza lo *queer* desde un territorio hispanohablante.

La genealogía de estudios *queer* en la región es distinta a la teoría *queer* del Norte, pues los acercamientos desde estudios feministas, de género o desde la relación entre sexualidad y cultura a las sexualidades e identidades de género no heteronormativas o disidentes no necesitan pasar por la transformación y tensión de mucha de la teoría *queer* en Estados Unidos [...] Las producciones latinoamericanas [...] introducen lo *queer* en un terreno que no tenía las separaciones presentes en la academia norteamericana, por lo cual les fue posible poner a lo *queer* como “algo” diferente, pero no necesariamente opuesto a “eso” que ya existía [...] La paradoja de lo *queer* en la región es que llega a un terreno en movimiento, se une a él y profundiza esos movimientos (Viteri, Serrano y Vidal-Ortiz 2011: 55).

No es que en la región no hubiese estudios de género o investigaciones en torno a las sexualidades, sino que carecían de una institucionalización y legitimación como sucedía en el “Norte”. Así pues, la escuela teórica *queer* es bien recibida en la academia del “Sur”, entendiéndose en un sentido geopolítico, ya que se nutre de sus reflexiones, pero también reacciona al comprobar las distintas experiencias y particularidades que pueden encontrarse en un continente marcado por una herencia colonial, procesos de modernidad interrumpidos y con una historia de constantes periodos de violencia política (Davis y López 2010: 8). Por ende, si lo *queer* de por sí representa, en primera instancia, una resistencia contra la heteronormatividad, lo *cuir* vendría a presentar un adicional proceso de resistencia y de desviaciones geopolíticas que emergen de prácticas sexuales disidentes del “Sur” en oposición al “Norte”. Una de las estrategias discursivas más eficaces de dichas prácticas ha sido la parodia de la “verdad” del sexo, es decir, la reorganización de los cuerpos disidentes y deseos perversos como ejes desde donde se podría releer y reescribir esa ficción llamada historia (López y Nogueira 2013: 117 y 119).

En línea de esta corriente, Felipe Rivas manifiesta que una de las primeras diferencias que puede encontrarse de lo *queer* en América Latina es la misma descontextualización del término en aquellas regiones por la pérdida del “contexto performativo” que arrastra dicha palabra, la cual, al imponerse a modo de una “*Super*

Word” o “*Democratic Word*” -pues todas las subjetividades abyectas pueden incluirse en ella-, funciona de manera hegemónica a cualquier intento de traducción. No obstante, el hecho de que las obras de escritores como el argentino Néstor Perlongher, el cubano Severo Sarduy o el chileno Pedro Lemebel configuraran una teoría de género local inspirada en prácticas de desborde de los géneros masculino y femenino antes de la *Queer Theory*, sumándole personajes muy alejados del modelo gay integracionista estadounidense, podría proyectar un intento cuir, alejándose así de una “homosexualidad del Estado” (63-65, 71-72).

Asimismo, un aporte crucial que permitirá un análisis propiamente cuir del cuento tiene que ver con la propuesta de Amy Kaminsky por un verbo *queer* (*to queer*) para el español, es decir, el neologismo “encuirar”, que se refiere a des-cubrir la realidad, retirar la capa de la heteronormatividad, como una deconstrucción de tal, además de cuestionar la estabilidad de las normas, pues revela la inestabilidad de las identidades, dejando de lado todo esencialismo. Paradójicamente, el término apela a la defensa de identidades alternativas para sobrevivir en una cultura impuesta por una sola identidad normativizada y naturalizada. Por ello, para encuirar el espacio cultural o la práctica cultural, se parten de dos fuentes: la política, que resiste la opresión; y la psicoanalítica, que expone la represión, lo negado o escondido (2008: 879, 889-891).

Tal como algunos críticos mencionaron, en América Latina ya se concebían escrituras con puntos de encuentro con la *Queer Theory*, entre ellas, la de Néstor Perlongher, cuya obra ensayística fue analizada por Brad Epps, quien es más cercano a una *Queer Theory* y teoría *queer* que a una teoría cuir. Bajo esa mirada, el deseo es un aspecto central en Perlongher, pues es el efecto de lugares, momentos, prácticas y personas específicas (variedades sexuales alejadas del modelo estadounidense gay/*straight*: putas, chongos, travestis, malandros, locas), a cuya complejidad genérico-sexual se le suma una relación de clase socioeconómica (lumpenproletariado) (2007: 250-251).

Si bien en los ensayos de Perlongher hay una postura más proclive a una identidad homosexual que a otros tipos de diversidades genérico-sexuales, su literatura desborda tal acercamiento crítico y derrama un sinfín de posibilidades que encuentran una base, un eco, en los estudios de género, principalmente en la *Queer Theory*. Al mismo tiempo, como se ve en la obra misma de “Evita vive”, esta puede configurarse bajo una lectura cuir: la protagonista será central, a modo de estructura narrativa y discursiva, pues Evita es parte y detonante del “carácter cuir” o “cuireza” del cuento.

Eva Perón, también conocida como Evita (1919-1952), es un mito en Argentina, una figura de culto que genera diversas representaciones dentro del imaginario popular argentino y latinoamericano. Debido a su naturaleza de mito, Eva Duarte, Eva Perón o Evita son una tríada mítica. Esta clasificación podría entenderse así: María Eva Duarte correspondería a aquella muchacha nacida en un hogar humilde, que sueña con ser actriz y, debido a ello, viaja a Buenos Aires en su adolescencia, e inicia una carrera en teatros y radionovelas hasta que llega a conocer al hombre de quien nunca se separaría hasta su muerte: Juan Domingo Perón (1895-1974). Eva Perón, en cambio, sería aquella figura de primera dama encargada de funciones protocolares y sociales, que transita en la esfera pública rodeada de gobernantes, autoridades políticas, intelectuales y demás personajes vinculados al poder (Perón 2008: 64-67). Evita, por otro lado, representaría una denominación proveniente del pueblo, cuyas características y labores estarían vinculadas a un acercamiento horizontal y personalizado con sus descamisados, en particular, con los humildes, los trabajadores y las mujeres, de una manera que le resulta natural y sencilla (Perón 2008: 66-69).

Si bien esta clasificación parece clara, fija y aparentemente excluyente entre sus componentes, en realidad, Eva Duarte o Eva Perón o Evita son figuras creadas debido a la maleabilidad de su imagen porque no hay nada fijo en Evita, ya que, en su vida, abundan las contradicciones y los espacios vacíos, tal como enuncia Michelotti-Cristóbal. Esto permitirá que cada grupo conciba e imagine a Evita de acuerdo a sus parámetros, posibilitando así las diferentes ficcionalizaciones que puedan desprenderse de su figura:

La vida de Eva Perón está llena de ‘mentiras,’ [*sic*], de contradicciones, muchas de carácter inexplicable, que no hacen más que cimentar las bases del mito. La fecha de su nacimiento, la de la muerte de su abuela, acontecimiento que supuestamente marca un hito en su desarrollo emotivo, la edad de su partida hacia la gran ciudad, las circunstancias que hacen posible ese viaje, la hora/ fecha de su casamiento, la hora de su muerte, para citar sólo [*sic*] algunos dudosos puntos clave de la biografía, empiezan a ser ficcionalizados por la misma Evita, su familia y su entorno político (1998: 136).

A partir de dichos espacios en blanco en la vida de Eva Duarte, las figuras de Evita y Eva Perón entran en contradicción: “Por un lado, como abogada de los pobres, madre de los desamparados, amante ideal y fiel, y por otro, con el rol de una oportunista, a la que guía exclusivamente el deseo de ascender de clase social, y que al hacerlo arrastra con ella a toda una masa de seres marginados” (Michelotti-Cristóbal

1998: 135). Estas contradicciones, según la perspectiva de sus simpatizantes (los descamisados, los peronistas) y sus opositores (antiperonistas, burgueses y oligarcas) aperturan espacios vacíos, en blanco, para la construcción de imágenes de Evita a través de subjetividades. Es el caso del peronismo, que aprovechó para tomar la figura de Evita como un medio de propaganda para el régimen (Michelotti-Cristóbal 1998: 135), atribuyéndole un carácter religioso después de su fallecimiento, por ejemplo, con la aparición de una “iconografía religiosa del personaje en estampas, medallones y otros tipos de representación gráfica. Esta iconografía también es reproducida en textos escolares acompañada de una literatura devocional cuyo ejemplo más ilustrativo son las oraciones dirigidas a Evita y relatos en los que se hace alusión al contacto que el personaje tuvo con Dios” (Susti 2007: 119). A su vez, a ese culto por parte de la gente, quienes le envían cartas una vez fallecida (Susti 2007: 120), se le suma “la oficialización de *La razón de mi vida* como texto de lectura obligatorio en las escuelas y la universidad” (Susti 2007: 121). Entonces, tal como afirma Alejandro Susti, el peronismo mitifica a Evita a través de una vasta hagiografía, tanto antes como después de su muerte (Susti 2007: 122). Esta mitificación conlleva que dicha imagen –reforzada también por la misma Evita– quede enraizada en el imaginario popular argentino gracias a las estrategias propagandísticas del “peronismo como un movimiento político-religioso” (Bosca, citado en Susti 2007:148) otorgando así a Evita, como un mito divinizado, una imagen institucionalizada y legitimada por el régimen y el discurso oficial.

En cuanto a las obras literarias escritas sobre Evita, debido a la potencia que ella presenta para una multiplicidad de ficcionalizaciones desde su figura fragmentaria, Andrés Avellaneda menciona una tendencia a fijarla en la letra o mantenerla en la oralidad: Eva como cadáver (“El simulacro” de Jorge Luis Borges, “La señora muerta” de David Viñas, “Esa mujer” de Rodolfo Walsh, *A las 2:25 la señora entró en la inmortalidad* de Mario Szichman, “Ella” de Juan Carlos Onetti, *La pasión según Eva* de Abel Posse, *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez, *Eva de América* de Osvaldo Guglielmino) o como cuerpo vivo (*La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig, *La construcción del héroe* de Juan Carlos Martini, *Roberto y Eva* de Guillermo Saccomanno, *El muchacho peronista* de Marcelo Figueras, *Evita y Victoria* de Mónica Ottino); de esa forma, se la explora de modo condenatorio, hagiográfico o provocador. Eva, como discurso literario, funcionó como un puente simbólico para proyectar ciertas paradojas irresolubles en el inconsciente colectivo de los argentinos. Por ejemplo:

Eva/macho, una mujer que es “hombre” por su fuerza y dominio, contradicción entre un mundo de iguales gobernado por un pequeño núcleo de hombres poderosos; Eva-que-es-macho-y-estéril, contradicción entre una Argentina en potencia de un crecimiento demográfico (“poblar es gobernar”) ante la experiencia de una serie de constantes controles de natalidad, población, legislación sobre la inmigración, entre otros; Eva-que-es-macho-estéril-y-hada-bienhechora, contradicción de Argentina como el “granero del mundo”, de riqueza infinita ante una sociedad llena de miseria y desesperanza; y Eva-paráiso-en-la-Tierra, reaparición del topos de Eva en los sesenta y setenta, con una mirada y lectura posmoderna, en donde, ante un contexto de reclamos de igualdad y justicia social, reaparece una Eva erotizada más viva que la muerte y garantiza goce y dádivas sin límites (2002: 118-121). Este último tipo de Eva/relato, a su vez, coincide, con la tendencia de la época: hacer política desde la literatura, es decir, escribir desde los bordes, reproducir discursos, trabajar con citas, copias, parodias, residuos de los discursos oficiales, borrar la diferencia, y, sobre todo, inscribir una ideología de mezcla de formas literarias y desesencializadoras (Avellaneda 2002: 121-122).

Será entonces en esta época, a fines de la década de 1960 e inicios de la década de 1970, de luchas, revoluciones, de una necesidad de una liberación nacional, en la que, con la esperanza de la llegada de Perón, “resucita” Evita, vuelve a ser parte del imaginario colectivo bajo consignas políticas como “Si Evita viviera, sería montonera”. En este aspecto, la figura contradictoria vuelve a evidenciarse, pues, para los revolucionarios de los 70, en oposición a una Eva mártir y santificada, Eva retorna como emblema de la lucha armada, del peronismo de izquierda. Así que, desde los márgenes del peronismo disidente y ansioso por ocupar el centro, Eva se inscribe bajo esa nueva apropiación, desde los márgenes de la ilegitimidad (Eva es bastarda de un padre, de la Iglesia, madre estéril, de pasado dudoso) y de los bordes de las masas desclasadas (mujeres, ancianos, trabajadores) para proponer la revolución (Soria 2004).

Esto demuestra las ficcionalizaciones que pueden leerse de Evita de acuerdo a diferentes parámetros, diferentes tiempos y diferentes grupos que llegan a encarnarse a dicha figura para ser oídos, para lograr legitimidad a sus causas y objetivos, para tener una voz, pues Evita, a pesar de la divinización del discurso oficial, posee una marca de marginalidad, o de ilegitimidad –como menciona Claudia Soria– que origina los diversos puntos de fuga de su mito. En cuanto a las luchas sociales de los años 70 en la Argentina, ante una liberación nacional y social, la idea de una liberación sexual estaba también presente, pues “los militantes del FLH creyeron que los 70 podían ser, en la

Argentina, como en todo el mundo, los años que darían vuelta la Historia [sic]” (Bazán 2010: 342). Ante ese ambiente de lucha y reclamos, la figura de Evita surge también como estandarte de una liberación sexual, como la arenga que se proclamaba en aquellos días: “Si Evita viviera, sería tortillera”.

En esos años, dos obras, ubicadas en el relato Eva-paraíso-en-la-Tierra que mencionó Avellaneda, marcaron controversia en la literatura y política argentina: *Eva Perón* (1970) de Raúl Damonte Botana, más conocido como Copi, y “Evita vive” (1975) de Néstor Perlongher. La pieza teatral de Copi, originalmente escrita en francés, da un giro a la muerte de Evita al revelar que la verdad era una farsa al igual que la misma Evita, quien termina siendo interpretada por un hombre. “En la obra de Copi, Evita sobrevivía y se elevaba, quizás por encima de Perón. Simbólicamente estaba preparada para volver y tomar el poder, como lo reclamaban los jóvenes de la izquierda peronista” (Melo 2011: 251). Sin embargo, una ola de críticas negativas terminaría por eclipsar la obra al igual que un atentado en el teatro de París donde se presentaba.

Este incidente sería similar al ocurrido con el cuento de Perlongher al ser publicado en la revista *El Porteño* en 1989, donde los editores de la revista y las instalaciones de esta fueron amenazados con toda clase de violencia por miembros del Partido Justicialista (Bollig 2003: 3). Este fue un efecto fuera de su escritura y publicación, pues el circuito de su recorrido de publicación no es nada *straight*: si bien el relato fue originalmente escrito en español, su primera publicación resulta estar traducida al inglés en 1983 como “Evita Lives” para la antología del Gay Sunshine Press llamada *My Deep Dark Pain is Love*. Recién en 1985, en Suecia, en la revista *Salto Mortal*, conocemos “Evita vive” tal como es en español y, dos años más tarde, en 1987, recién se publica en Argentina, primero en la revista *Cerdos y Peces*, y, luego en 1989, en la revista cultural *El Porteño* en el mes de mayo (Bollig 2003: 16) para posteriormente ser recopilado por Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria en el libro *Prosa Plebeya. Ensayos 1980-1992* (1997), que reúne todos los ensayos, artículos y trabajos narrativos de Perlongher.

Entonces, ante este recorrido torcido, sin fronteras, sin lugares fijos, de una publicación nómada y un travestimiento de un idioma a otro, se puede encontrar el señuelo de una lectura cuir, pues este carácter cuir o cuireza vendría a ser una resistencia, en primera instancia, contra la heteronormatividad capaz de, paradójicamente, problematizar la noción de identidad de género y sexual, pero también de reivindicar dichas diversidades sexuales y genéricas que desbordan el binomio

masculino/femenino. Esta aproximación, asimismo, podría funcionar con el término *queerness*; sin embargo, el hecho de que tal palabra haya ingresado a la academia del “Sur” posibilita evidenciar las tensiones de una realidad ajena al origen de aquel término. No hay una traducción exacta en el español que arrastre el sentido semántico e histórico de *queer*, pero apelar a la pronunciación y oralidad de este, a manera de reappropriación, nos lleva a hablar de cuir si tomamos en cuenta, en una dimensión geopolítica, la construcción de estas propias identidades como sus luchas políticas, es decir, el contexto de una herencia colonial y periodos de violencia política y control total (psicológica, discursiva y física) como en las dictaduras. Ante tal contexto, la academia abrazó e incorporó el término *queer*, pero, al reflexionar por las diferencias encontradas en cuanto estructuras y esquemas sociopolíticos, el sujeto académico expresaría tal síntesis e hibridez bajo la propia capacidad de su lengua: cuir. Por ello, el circuito de publicación del cuento de Perlongher, es decir, la necesidad de que pase por todo este recorrido casi antinormativo, genera ya una expectativa en cuanto al contenido, al mismo título y al efecto de su lectura, en particular, si se considera desde una mirada cuir.

“Evita vive” presenta tres historias diferentes, cuyo *leitmotiv* es la resurrección de Evita. En la primera, Evita aparece cerca del puerto, específicamente, en la entonces calle Reconquista, donde conoce a Jimmy, un marinero negro con quien se encama. La historia es narrada por una marica de temer, quien, a su vez, es la pareja de Jimmy, pero no tiene problema alguno en participar en un *ménage à trois* con su pareja y Evita. En la segunda historia, en un barrio posiblemente ubicado en una villa, un grupo de jóvenes, incluida Evita, en medio de un festín de drogas y caricias, son sorprendidos por unos oficiales, quienes no pueden detenerlos, pues Evita, en defensa, ataca a un policía chupándole una verruga roja que tenía escondida. Debido al alboroto, y luego, con la presencia de los habitantes de dicha casa, los policías huyen. Evita es aclamada por sus “grasitas”, pero no puede quedarse porque debe regresar al cielo o ir a, en palabras del narrador, “repartirle un lote de marihuana a cada pobre para que todos los humildes andaran súper bien” (Perlongher 2009: 29). En la tercera historia, Evita acude a los servicios de un prostituto llamado, supuestamente, Chiche, quien es alabado – incluyéndose él mismo– por su proeza sexual. Evita le ofrece un segundo encuentro, pero él rechaza la oferta, pues no le gustó el “olor a muerta” que percibía; en cambio, antes de irse, roba un collar que había visto en el dormitorio. Al poco tiempo, dos

policías vestidos de civil lo sorprenden en su casa, le dan una golpiza y, antes de retirarse con el collar, lo amenazan, pues, si hablaba de tal hecho, lo reventarían.

En esas historias, la protagonista no es la misma Evita que desgarraba su voz en la Plaza de Mayo ante una multitud de sus descamisados ni aquella que representa las figuras hagiográficas en su nombre, sino una Evita que difiere del significado mitificado por el peronismo como una alteración de este, como una parodia, tal como la concibe Genette: “La forma más rigurosa de la parodia [...] consiste en retomar literalmente un texto conocido para darle una significación nueva [...] La parodia más elegante [...] no es, pues, otra cosa que una cita desviada de su sentido, o simplemente de su contexto y de su nivel de dignidad” (Genette 1987: 27).

Tomando en cuenta el significado de parodia de Gerard Genette, Evita mantiene en parte aquella representación divinizada, en la primera historia, menciona implícitamente a Perón al referirse a los generales o, en la segunda historia, cuando mantiene una conversación con sus descamisados, sus grasitas. Pero, sobre todo, por el mismo hecho de que ella se afirma como Evita es que se mantiene esta ficcionalización de su figura alimentada por ella misma y el discurso oficial. Sin embargo, dicha construcción se desvía sin perder la figura del personaje, adquiere una significación nueva cuando esta nueva Evita es representada como alguien con humor, “‘Ay, pero esperá’, le dije yo, ‘cóntame de dónde se conocen, por lo menos’. ‘De hace mucho, preciosa, de hace mucho, casi como del África’”(Perlongher 2009: 24); como alguien que, en vez de donar máquinas de coser, reparte y saca “joints y joints”, y que quiere repartir “un lote de marihuana a cada pobre para que todos los humildes andaran superbien [sic]” (Perlongher 2009: 27); o como alguien que insulta y lanza improperios, “‘Pero pedazo de animal, ¿cómo vas a llevar presa a Evita? [...] pobre conscripto de la cana, pelotudo’” (Perlongher 2009: 28).

Cabría mencionar cómo el clima de época tiene una estrecha relación con la parodia, pues, ante la desconfianza y descentralización de un discurso oficial, de las representaciones y mitos de este, la posmodernidad es un carácter de tal estrategia discursiva empleada en el cuento: según Linda Hutcheon, la parodia posmoderna problematiza y desnaturaliza los valores entendidos como oficiales por la historia como una lectura crítica del pasado que confirma y subvierte el poder de dichas representaciones, es decir, se subvierte y legitima lo que se parodia en cuanto una re-evaluación de formas y contenidos estéticos mediante una reconsideración de políticas de representación no reconocidas (1993: 2-3, 5 y 8).

En ese sentido, la parodia en el cuento también puede leerse bajo esta característica, pues se cuestiona la supuesta divinización de Evita por parte de un discurso oficial para así subvertir tal representación del poder y, a su vez, legitimar a la Evita que resucita en el cuento, aquella que, en esa nueva significación y desviación de su contexto original, se traviste en una nueva Evita más provocadora, agente, irreverente, irrespetuosa, callejera. El travestirse de Evita debe entenderse según el concepto de “actuación travesti” que formula Roger Lancaster:

Una pose destinada a representar a alguna otra persona, algún papel, algún/a otro/a ‘yo-mismo/a’... De esta manera ajusta su conducta corporal y su disposición física al estilo de algún/a otro/a [...] En estos teatros cotidianos [...] el actor supervisa [...] a su público, a sus interlocutores, para verificar si su actuación tiene el que efecto que busca o es fallida, para estimar si su acto es valorado o resentido [...] si es divertido o irritante, y para decidir qué tan lejos puede llevar su capricho, la ruptura de reglas” (1998: 41-42).

Además, Jill Kuhnheim, quien refuerza dicha concepción, manifiesta que, en “Evita vive”, cada episodio es una suerte de juego entre masculino y femenino, realidad y apariencia, creando así un tipo de travestismo, el cual será de gran importancia pues Evita es identificada por ciertas partes de su cuerpo, pero también se presenta como “la Evita”, quien, efectivamente, resucitó. Aquella también es la construcción de una identidad femenina como parte de un disfraz, pues al evocarla por ciertos rasgos, se deshace mientras se hace Evita (1999: 287-288).

La protagonista, al resucitar en una forma paródica de su imagen sacralizada por el peronismo y ella misma, se traviste en “otra yo”, “otra Evita” a la que modifica su conducta y estilo: en esa “otra Evita paródica”, su mayor énfasis es en su erotización.

Alejandro Susti comenta en su libro “*Seré millones*”: *Eva Perón: melodrama, cuerpo y simulacro* (2007) que uno de los signos corporales característicos de la figura sacralizada de Evita es “su castidad. Esta castidad [...] aparece como producto de la intensidad de su entrega hacia el prójimo; el ritmo de trabajo que mantiene [...] anula toda posibilidad de intimidad con su esposo, lo cual a su vez sirve de base para elaborar la tesis de la impotencia de Perón” (136). Esta castidad se subvierte, en el cuento, a lo largo de las tres historias, donde se muestra “otra Evita paródica posmoderna” que desea:

[I³] Abro... y me la encuentro a ella, con el negro [...] le agarró la cabeza –ese rodete todo deshecho que tenía– y se la puso entre las piernas; [...] [II] el flaco de la droga le metía la mano por las tetas y ella se retorció como una víbora. Después quiso que la picaran en el cuello [...] le rasgó la camisa al cana a la altura del hombro izquierdo y le descubrió una verruga roja gorda como una frutilla y se la empezó a chupar; [...] [III] ¡Hubieras visto cómo se excitaba cuando le metí el dedo bajo la trusa! [...] Ella era una puta ladina, la chupaba como los dioses. Con tres polvasos la dejé hecha... (Perlongher 2009: 23, 25, 27-28, 31-32).

Sin embargo, aquella parodia de Evita -que suscita un travestimiento, un entretenimiento con humor y cierta irreverencia que transgrede lo sagrado con lo profano sumado a una erotización- tiene fecha de expiración: es un acto, mantiene una temporalidad, ya que, en la primera historia, Evita regresa al cielo; en la segunda, ambiguamente también regresa; en la tercera, con la recuperación de su collar, Evita metafóricamente regresa al lado del poder. Las características anteriores, sumadas a esa última del tiempo, refuerza y posibilita la elaboración de una Evita como un sujeto *drag* en el cuento. Este se caracteriza por una teatralidad de la identidad en la que se transgrede el género binario en el sentido de que hay una apropiación de los valores tradicionales masculinos y femeninos, pero subvertidos de una manera independiente, autónoma, híbrida, en donde se vincula la anatomía del sujeto, la identidad y actuación de género a modo de una parodia que evidencia una falsa naturalización de tales unidades construidas desde un aparato heterosexual. Este carácter *drag* queda reforzado a través de un travestismo y un acto de entretenimiento en los que el personaje juega con múltiples personalidades, y ello genera que sean sujetos inclasificables dentro de categorías cerradas -por ejemplo, de un sistema heteronormativo-, pues evidencia lo fácil y maleable que pueden resultar los límites culturales como del género. Esto suscita, en una audiencia, diferentes emociones como alegría, atracción, miedo o intimidación, y todo ello dentro de un tiempo limitado (Butler 2016: 267-269; Taylor y Rupp 2004: 115-117 y 119-124).

Este devenir *drag* de Evita puede, a su vez, ser reforzado por el constante juego con la estructura del cuento con el número tres, tal como el número de días que Eva recibía visitas de obreros y personas pobres en su oficina (Deiner 1974: 200) o como la cantidad de actos de una obra teatral tradicional: son tres historias; la narradora de la primera historia trabaja hasta las tres de la mañana, además es suspendida por tres días.

³ Los números en romano indican a qué número de historia corresponde cada fragmento.

Por otro lado, en cada historia, hay relaciones sexuales que involucran a tres personajes: Evita/Jimmy/narradora, Evita/*dealer*/oficial y el potencial triángulo Evita/Francis/Chiche; tres veces el nombre de Evita en la primera historia; o la declaración del narrador y Jaime ante una audiencia en la segunda historia (Bollig 2003: 5). La marcada presencia del número tres podría ser leída como una necesidad de escapar, huir o enfrentar el binomio, como en el caso de la dicotomía masculino y femenino, donde el tres irrumpiría en esa estabilidad, donde podría caber la resurrección de Evita en su devenir *drag*.

Un elemento que reforzaría ese devenir sería por ejemplo que la erotización –es decir, su parodización– de Evita funcione también como única prueba de fe de su resurrección, es decir, como confirmación de su regreso:

[I] ¿El recuerdo más vivo? Bueno, ella, tenía las uñas largas muy pintadas de verde [...] y se las cortó, se las cortó para que el pedazo inmenso que tenía el marinero me entrara más y más, y ella le mordía las tetillas y gozaba, así de esa manera era como más gozaba [...]; [II] ‘...y si no me querés creer, si te querés hacer el que no te acordás, yo sé lo que son las pruebas’. ([...] le rasgó la camisa al cana a la altura del hombro izquierdo y le descubrió una verruga roja gorda como una frutilla y se la empezó a chupar [...] los otros dos que estaban en la puerta fichando primero se cagaban de risa, pero después se empezaron a llenar de pavor porque se dieron cuenta que sí, que la mina era Evita) [...]; [III] ‘Eva Duarte [...] y por favor, no seas insolente o te bajás’. ‘¿Bajarme? ¿bajárame a mí?’’, le susurré en la oreja mientras me acariciaba el bulto. ‘Déjame tocarte la conchita, a ver si es cierto’. ¡Hubieras visto cómo se excitaba cuando le metí el dedo bajo la trusa! (Perlongher 2009: 25-26, 28, 31).

La frase “ver para creer” en el cuento sería más bien empleada como “follar para creer”. La resurrección de Evita, a través de ese devenir *drag*, solo se comprueba con la prueba de un apetito sexual donde ella desea, como un sujeto agente, y anhela una satisfacción plena. Es decir, Evita, como sujeto *drag*, no recibe una retribución económica, sino sexual, a modo de un sujeto cuir, quitándose así el velo mítico y sagrado de su imagen, para, por unos momentos, sentir lo que tenía prohibido, ese placer que la vuelve, por unos momentos, menos mítica y más humana.

Aquel deseo por la carne, por el placer, por el hecho de satisfacer su resurrección con su propio cuerpo que había sido prácticamente fosilizado, o embalsamado como su cadáver, resulta otra parodia de la imagen que mitificó la tradición: en el caso de Eva, hay una paradoja en cuanto provee y nutre –ella controla los fines y usos de su figura en pos de su mitificación– a sus descamisados mediante su propio cuerpo como una

manera de entregarse física y espiritualmente. El cuerpo de Eva es alimento, ya que nutre al enfermo y provee al necesitado, besa (la boca por donde ingresa el alimento) a los enfermos para quienes aquel beso es el medio de la cura. Sus abrazos, de igual manera, como también las manos en las que entrega lo que necesitan, funcionan como medios de alivio bajo estrategias discursivas propiamente femeninas (Susti 2007: 131-133) enmarcadas dentro de la mitificación de su figura por parte del peronismo como la santa de la nación. En relación al cuento, pareciera que Eva maneja y controla su cuerpo, al fin, como mejor le parece, pues, tal como ella misma en el pasado incluso controló su cuerpo en pos de una causa peronista, ahora parece desengañada de tales razones: "... con los marineros, viste, nunca se sabe. Con los generales tampoco, me acuerdo qué dijo ella [Evita], y estaba un poco triste" (Perlongher 2009: 25). Muy contrariamente a la figura que quiso representar junto a una tradición, resucita hambrienta con un apetito que parece insaciable, además de que posee una energía sexual aplaudida por sus acompañantes, quienes, a su vez, son alimentos de Evita. En vez de los besos como medios de cura que eran dados a sus descamisados, estos personajes o bien reciben encuentros fugaces e intensos como también unos *blowjobs* por la misma Evita.

Y estos personajes son los otros protagonistas del cuento. Personajes marcados por una marginalidad y habitando en la periferia de la sociedad. Por ejemplo, en la segunda historia, el espacio de la casa podría ser ubicada en una villa al igual que el lugar donde vive "Chiche" con su mamá en la tercera historia. Además, en esta y en la primera historia, avenidas como la calle Reconquista, Viamonte o el cruce de Independencia y Entre Ríos son espacios de Buenos Aires que, en el pasado, habían sido espacios donde pululaban las casas de prostitución debido a su cercanía con el puerto (Guy 1991: 5-35, 180-204). Y habría que entender tal actividad como una que se aleja de la ideología y moral burguesa que censura al cuerpo como mercancía (Epps 2005: 146-151). En esos lugares y temporalidades –la noche principalmente, pues es cuando se ejerce la prostitución de la primera y segunda historia– es donde estos personajes trabajan para vivir, ejercen una función ajena al circuito común de la sociedad y se mantienen fuera del sistema, pues se concentran en el cuerpo y el placer como medio de existencia.

Y, sin embargo, el cuento opta por otorgarles una voz, un testimonio de los eventos ocurridos. Pero sus discursos no parecieran ser muy confiables, pues una constante incertidumbre se mantiene en las tres historias: en la primera historia, la

narradora duda y no recuerda muy bien cómo suceden los hechos, de ahí que los sugiera en lugar de afirmarlos con certeza (su recuerdo más seguro es su encuentro sexual con Jimmy y Evita); en la segunda historia, el narrador está bajo los efectos de las drogas, por lo que su historia puede carecer de credibilidad; y, en la tercera historia, la primera impresión de “Chiche” sobre Evita es una duda sobre si, en efecto, es una mujer o un hombre, además de que los nombres dados por el narrador son todos falsos, incluido el suyo.

Esta incertidumbre en la presentación de los hechos se manifiesta, por ejemplo, cuando los discursos de las voces narrativas (marcadas por la jerga lunfarda) ponen en tensión la confianza en la palabra escrita y letrada en sí, pues se apela a la necesidad de rebasar el texto mismo debido a la carga de oralidad que exudan sus narradores como la propia protagonista, Evita. Además, habría que considerar esta verdad, fija y natural como una verdad cuestionada, desquebrajada, muy similar a la ficcionalización del género a partir de una visión heteronormativista, lo cual atribuiría un carácter performativo a los relatos de los narradores. Es decir, tanto el texto como su espacio escritural se convierten en actuaciones que rescatan y juegan con elementos y sujetos marginales: la oralidad, el cuerpo, el deseo y las diversidades sexuales y genéricas. De esta manera, estos discursos curen se alejarán de la verdad oficial para proclamarse testigos de la verdad de la carne, del cuerpo y del encuentro erótico entre los protagonistas de las historias. A su vez, aparte de las incertidumbres, las historias plantean algunas ambigüedades o marcas desestabilizadoras que incrementan el carácter antinormativo del cuento para darle un mayor énfasis a la duda, sugerencia o posibilidad como una torcedura de la verdad y la historia misma. Por ejemplo, en la primera historia, donde el verbo “gozaba” no corresponde a un sujeto específico en la tríada Jimmy/narradora/Evita, como si fueran una sola unidad (Bollig 2003: 4) aglutinada por el hecho del acto sexual; o en la segunda historia, donde es ambiguo si Evita, en efecto, regresa al cielo, o, como dice el narrador, se va “a hacer un rescate y ya venía” (Perlongher 2009: 29).

Estos personajes son parte de la periferia y marginalidad debido a sus estilos de vida y a sus discursos, y a que pertenecen a un grupo de diversidades sexuales y genéricas: el nosotros, empleado en la segunda historia, involucraría a la narradora marica de la primera; el narrador ambiguo de la segunda, a los chongos Jimmy y Chiche de la primera y tercera historia respectivamente, y a los putos Alex y Francis de la tercera historia. Esta diada marica/loca (homosexual afeminado, escandaloso,

andrógino, provocador y desestabilizador de géneros) – chongo (varón masculino que mantiene relaciones homoeróticas asumiendo un rol activo, pero que no se identifica como homosexual) es un modelo tradicional de homosexualidad en Latinoamérica, donde se apela a la invisibilidad (chongo) y promiscuidad (marica), alejado del modelo igualitario gay estadounidense (Palmeiro 2011: 13-14).

Por ejemplo, en la primera historia, la marica y Jimmy encarnan la relación de marica – chongo, en donde la protagonista le da prioridad a su identidad de marica antes que a su nombre, pues este no se revela, aunque podría ser similar al de su compañera de trabajo, “la Lelé”. La narradora, de carácter irreverente, revoltoso, atrevido, incluso, prefiere, en el bar nocturno, ejercer la prostitución a quedarse en caja atendiendo, pues la pelea con la Lelé se debe en parte a eso. Es decir, a la marica no le interesa ser parte de un circuito comercial común, sino del comercio sexual, y no duda en ponerse a pelear ante cualquier motivo que la irrite o indigne salvo por el placer de la carne, que ello sí la calma: “... casi me le tiro encima [a Evita] sin mirarla siquiera, pero el negro – dulcísimo– me dirigió una mirada toda sensual y me dijo algo así como: ‘Veníte que para vos también alcanza’” (Perlongher 2009: 23). Entonces, la marica o loca del cuento, quien se enuncia en primera persona como marica, es un personaje que juega con la identidad de género al presentar su anatomía y su performance de una manera liminal, desestabilizadora y lúdica, en donde expresa una extrema feminidad consciente de los límites de un cuerpo masculino (Bollig 2003: 4). Además, si bien prefiere hombres como Jimmy, no presenta molestia alguna en tener encuentros con mujeres y, más aún, tríos, como con Evita, sin importarles mucho la identidad genérica o sexual de su acompañante siempre y cuando quede satisfecha. En la otra posición se encuentra Jimmy, quien encarna esta visión hipersexual e incluso hasta exótica al ser presentado como “el negro”, pues, en cuanto a sus preferencias sexuales, mujeres o maricas, mientras él ocupe una posición activa en el encuentro, no presenta mayores problemas con sus parejas sexuales sin poner en duda o mostrarse confundido en cuanto a su identidad de género o sexual.

Un caso similar es el de “Chiche”, quien en un primer momento tiene las divisiones claras en cuanto a una aparente identidad de género: “todos –y todas– sabían dónde podían encontrarnos” (Perlongher 2009: 31) y cómo se refiere a Alex y Francis, es decir, según él, no son maricas o locas, sino putos o putitos, con afecto. A pesar de tales diferencias, se refiere a su sexo (su atributo codiciado y cargado de una gran potencia sexual) de un modo ambiguo, como “el pedazo que tengo” y “la chupaba

como los dioses” (Perlongher 2009: 32); es decir, se lo presenta como un punto de encuentro híbrido, andrógino (Bollig 2003: 4), al jugar con los opuestos de lo masculino y femenino legitimando su proeza desde una masculinidad, pero sin renegar de una femineidad. Si bien “Chiche” -quien se considera en un nosotros de “guachos” (Perlongher 2009: 31)- puede referirse a su temprana edad, también puede tener una connotación de bastardo, sin padre, pues, cuando la policía lo busca, solo lo acompaña su madre; es decir, “Chiche” está fuera de la ley del padre y, al no poseer tal legitimidad, como también al no anhelar ser parte de tal tradición, su posición queda marginada y en la periferia de dicha sociedad.

Será en la segunda historia donde el “nosotros” juegue con más ambigüedades, pues, si bien la voz narrativa puede ser un pibe gay, ese nosotros -aquella denominación de los gobiernos y de los aparatos estatales, esa forma privilegiada para hablar de y por la nación- se subvierte para poner en duda las identidades de género y sexuales de sus integrantes. Esta incertidumbre se acrecienta con los efectos de las drogas, los encuentros entre ellos mismos y el maquillaje como de Alice Cooper, el cual los traviste en personajes casi andróginos donde la identidad de género es ello: un maquillaje, una actuación muy diferente al modelo de ciudadano que imponía la dictadura al estilo militar y reservado (Bollig 2003: 9). Este nosotros es una mezcla que puede espantar a algunos como “dos pendejos repálicos se rayaron totalmente entre lo gay y la vieja y se fueron” (Perlongher 2009: 27), pero eso mismo permite una mayor compenetración del grupo, determina quiénes pertenecen o quieren pertenecer, además de que aquí “lo gay” no es una identidad, sino una actuación, un performance, una relación homoerótica entre los personajes sumándose el cuerpo femenino de Evita. Toda esta puesta en escena se realiza en la misma casa, en un espacio en común, pero muy al margen de “los grasitas”⁴.

En efecto, hay una diferencia entre estos dos grupos en el cuento: por un lado, los personajes que integran las diversidades sexuales y de género y, por el otro lado, está el dueño del bar nocturno en la primera historia, los policías y “grasitas” en la segunda y, nuevamente, los policías y la madre de Chiche en la tercera. La diferencia es clara: un grupo está al margen, y otro pertenece y es reconocido por el oficialismo, el Estado, como parte de su nación. La diferencia se basa en una normatividad sexual: una heteronormatividad impuesta, naturalizada, que deja fuera de su visión a toda disidencia

⁴ Otra denominación con la cual Eva Perón se refería a sus fieles y humildes devotos, sus descamisados.

manteniéndola en los márgenes y periferias de su centro como un intento de olvidarlas e invisibilizarlas. Esta relación no solo es diferente sino desigual, pues hay una jerarquía, una imposición, un sometimiento de los sujetos que forman parte de esta heteronormatividad al estilo de vida de aquellos otros que son parte de una disidencia sexual y de género, a aquel modo de vida de dichos sujetos cuir: “la jerarquía siempre instaure una distancia que permite el dominio y el sometimiento” (Panesi 2013: 6). No obstante, el cuento no evidencia simplemente tal discurso, sino que hay un elemento central en la narrativa: Evita.

La resurrección de Evita produce cambios en cuanto a la condición de tales sujetos cuir: la marica de la primera historia menciona: “... a mí, en esa época, cuando me venía una rabieta era terrible –ahora no tanto, estoy, no sé, más armoniosa–”. Ese tiempo precisamente de peleas y conflictos, de un estado agresivo en potencia, cambia a partir del *ménage à trois* con Evita y Jimmy, además de que ya no necesita de un chongo como su pareja, pues, si en un primer momento “el negro” la calmaba con su miembro viril, ahora es una marica más armoniosa a pesar de estar sin pareja. En la segunda historia, el cambio más notorio es cuando, entre el grupo de gente (algunos mayores que lloraban y no creían el regreso de Evita), unas señoras hacen ingresar a sus hogares a aquel grupo de sujetos cuir. Es decir, si bien en un primer momento los “grasitas” y dichos sujetos estuvieron separados a pesar de estar en un lugar común, luego de la llegada de Evita, estos sujetos son admitidos en la casa de los descamisados para intentar entablar un diálogo sobre lo sucedido. Esta conversación, sin embargo, tiene un efecto cómico, pues los sujetos cuir, bajo efectos de las drogas, no logran tener una comunicación fluida, no son comprendidos, además de que solo hacían “*public relations*” en pos de tener un lugar donde “tripear”. En la tercera historia, debido al hurto del collar de Evita cometido por “Chiche”, este recibe un castigo, una golpiza y una amenaza por parte de los policías; sin embargo, en vez de escapar él solo, decide ayudar a los suyos: “De esa esquina y del depto de los trolos los vagos nos borramos. Por eso los nombres que doy acá son todos falsos” (Perlongher 2009: 32). Con una tendencia a problematizar su identidad sexual, a pesar de clasificar a sus clientes como trolos o putos, no revela sus nombres, los sigue encubriendo bajo esa “identidad maquillada” para que continúen manteniendo su periferia y marginalidad muy cerca al mismo centro de Buenos Aires después de darle “tres polvachos” a Evita, pues, gracias a ella, “Chiche” demuestra ayudar a los personajes de su circuito cuir.

La protagonista de las historias permite cambiar la situación de los personajes cuir a partir de la entrega de su cuerpo –como el alimento que mencionaba Alejandro Sustí–, es decir, solo mediante una desacralización de su figura mitificada o un encuiramiento de esta –una contaminación de tal idealización, estereotipo y mito político desde el registro popular y el habla de los márgenes (Panesi 2013: 6)– para lograr así un reconocimiento de estos sujetos, además de una reivindicación de su propia marginalidad y periferia donde la figura y el cuerpo de Evita serían cruciales para este suceso. Néstor Perlongher, en una entrevista concedida a Miguel Ángel Zapata, menciona: “Evita es [...] un atajo: tanto un poema ‘político’ (o micropolítico) sobre el atajo –que consistía, en la Argentina del 70, en encaramarse al peronismo para hacer la revolución –, como un atajo literario, un cortar camino para la reverberación de ciertas sensaciones ‘poéticas’” (Zapata 1987: 287). Si el empleo de un atajo es, en principio, para lograr algo de manera rápida y eficaz o conseguir un fin, con Evita se logra tal cambio, pero, en parte, también por dos aspectos de esa figura que se pueden asociar desde la escritura y ficcionalización cuir: por un lado, John T. Deiner, sostiene que Eva Perón, dentro del gobierno peronista, encarna un fenómeno de ruptura, cambios e inestabilidad política, porque, por primera vez, los marginados (obreros, pobres y mujeres) tienen un enlace simbólico al recibir un reconocimiento y apoyo del Estado representado en esa figura mitificada de Evita (1974: 199-202, 207). Entonces, si Evita les da una voz a tales marginados, es posible entender que pueda leerse bajo diferentes parámetros y estructuras en donde los marginados sean otra población, por ejemplo, a causa de una heteronormatividad, los grupos de diversidades de género y sexuales, los cuirs en este caso, en donde arrastran (*drag*) a Evita a su grupo, a ser parte de ellos. Por otro lado, la misma vida de Evita parece un melodrama (considerado una literatura o género menor/ marginal dentro de la tradición literaria), pues asciende de una actriz de dudosa y misteriosa reputación a un papel de Primera Dama con sus costosas pieles, vestidos y joyas como una María Antonieta de los Humildes, que alcanza su clímax en exhaustos discursos y en una vida íntegramente como una mártir, dedicada a sus descamisados y Perón, ocultando así una enfermedad que la llevará a la muerte y a la inmortalidad, no sin antes tener una ceremonia fastuosa e interminables funerales más un luto que parece eterno tal como el duelo y dolor de sus descamisados (Melo 2011: 252).

David William Foster rescata esta vida de melodrama, intensidad, pasión y fatal desenlace -como una “suerte de *kitsch* del teatro de lo ridículo”- para formular una

“sensibilidad gay” junto a otros elementos como los siguientes: una mujer con poder en donde no se vuelve macho, sino que lo desplaza y deconstruye para así poner en tela de juicio la “naturalidad” de la pose masculinista, donde sus desafíos y violaciones a los protocolos oficiales legitiman una subversión de la norma y lo normal. Esa noción de “nuevo rico” o *social climber* también puede ser enmarcada dentro de un travestismo en el sentido de que cualquier tipo de vestido o fenómeno parecido puede representar estructuras de articulación disidente: adornos, joyas en exceso, lenguaje corporal, retórica afectiva o discurso narrativo. A su vez, debido a los excesos de tal mujer autoconstruida, Evita cabría en una poderosa semiosis y, análogamente, los sujetos sexuales marginados pueden exagerar la diferencia, disidencia y desviación, los cuales, en conjunto, son parte de un poder significativo –la *screaming queen*, por ejemplo– capaz de exhibir una posibilidad de lectura *queer* de Evita (530-531, 537). Ante tal código de lectura, se permite una ficcionalización *queer* de Evita, una ficcionalización de la disidencia sexual en contra de una heteronormatividad naturalizada, pero también, como se ha visto, una escritura cuir de acuerdo al cuento de Perlongher.

Evita no se mantiene siempre con los sujetos cuir, pues regresa al discurso oficial, al mito, a la figura divinizada de Evita, pero esto tiene un sentido: hay Evita para todos. Tanto los sujetos de un régimen heteronormativo como los personajes cuir del cuento quedan al mismo nivel, sin jerarquía ni hegemonía, ya que Evita se presenta en ambas esferas, oscila y actúa de manera diferente en cada espacio, generando así una relación de igualdad donde se conserva la disidencia sexual, sin intención de integración de tales personajes a tal discurso. Incluso, la progresión de las historias –las cuales, a su vez, se vuelven más cortas como si fuese perdiendo terreno la escritura– permite también una línea cuir de lectura. En la primera, con el *ménage à trois* y la indeterminación sobre quién “gozaba, así de esa manera era como más gozaba” (Perlongher 2009: 26), se eleva la unión carnal de estos tres sujetos como si fuese uno solo, un solo cuerpo, un solo placer, una sola voz, un sujeto que representa a todos y no discrimina en ser parte de todos, una unión de las diferencias. En la segunda historia, Evita, quien es llamada por la voz narrativa “yegua” (nombre que posee un lúdico significado pues puede referirse a la oposición de “El potro”, como se conocía a Perón, pero también en un sentido lunfardo como una mujer atractiva sexualmente, aspecto que puede connotar un sentido despectivo o positivo), al ser sorprendida por los policías, se enfurece y arremete en especial contra uno que, al parecer, ella conocía muy bien:

“... ahora me querés meter en cana cuando hace 22 años, sí, o 23, yo misma te llevé la bicicleta a tu casa para el pibe, y vos eras un pobre conscripto de la cana, pelotudo, y si no me querés creer, si te querés hacer el que no te acordás, yo sé lo que son las pruebas”. ([...] le rasgó la camisa al cana a la altura del hombro izquierdo y le descubrió una verruga roja gorda como una frutilla y se la empezó a chupar, el taquero se revolvió como una puta, y los otros dos que estaban en la puerta fichando [...] después se empezaron a llenar de pavor porque se dieron cuenta que sí, que la mina era Evita). Yo aproveché para chuparle la pija a Jaime delante de los canas que no sabían qué hacer, ni dónde meterse...” (Perlongher 2009: 28).

Evita no le da mucha importancia al momento exacto en que se conocieron, porque, si bien da una fecha aproximada (que posiblemente sea hace 23 años, en 1952, en su último año de vida), sí enfatiza en una prueba de carácter corporal: la verruga gorda a la altura del hombro izquierdo del policía. Eva lo desviste, le quita aquel uniforme policial, del Estado, de un discurso oficial, de una normatividad (sexual), para así desnudarlo, liberarlo de tal atavío y revelarlo tal como es: un sujeto cuir aprisionado; es decir, Evita lo re-descubre, lo encuira. La contradicción de que “el taquero se revolvió como una puta” permite cierta hibridez en él, además de que su verruga tiene forma de frutilla, similar, en ese sentido, a un sensible glande que, al ser chupado por Evita, genera en el policía una satisfacción afeminada, pasiva. Además, ante tal acto que perturba a los otros policías, en un gesto disidente, la voz narrativa, al ver que tal autoridad es uno de los suyos, que tal uniforme era simplemente eso, un vestido o una máscara más, decide darle un *blowjob* a Jaime frente a los mismos policías a manera de provocación o presentación. Si bien esta escena revela la pérdida de una aparente legitimidad de la autoridad como sujetos opresores para mostrar una igualdad sin jerarquía ni opresión entre estos dos grupos de personajes, re-descubre y visibiliza también que tal entidad no tiene nada de natural ni sólido, pues hasta un sujeto cuir está entre sus filas jugando a travestirse de policía. El hecho de que Evita supiera dónde estaba tal protuberancia es porque lo conocía con anterioridad, como si se diera momentos para escaparse del espacio oficial y normativo para ir a disfrutar con sus sujetos cuir.

Después del encuiramiento del discurso oficial, la tercera historia presenta un microcosmos cuir en el centro de Buenos Aires, la periferia del centro, bajo una red de comercio sexual donde chongos trabajan para putos, quienes les traen clientes a cambio de unos polvos (clientes como Evita, o Eva Duarte o Eva Perón, pues los tres nombres

son mencionados por la mamá de Chiche, la propia Eva y Francis desde tres puntos de vista diferentes: las tres Evas, representadas como Evita, quedan desmitificadas en tal microcosmos cuir). Ante la amenaza de los policías, “Chiche” escapa junto a “todos los vagos”, pero mantiene en confidencialidad las identidades de sus colegas, incluso de los “trollos”⁵. Entonces, el comentario acerca de la falsedad de los nombres pareciera escapar del texto mismo, como una fuga de la escritura hacia el lector, el receptor. Este ahora se ve engañado por la confesión de “Chiche” y está bajo su control, pues el personaje ha puesto en tela de juicio la verdad al maquillarla con esos nombres, y escapado, junto con ella, al salir de la escritura del propio texto, hacia una oralidad marginal entre los jirones del lunfardo.

En suma, a través del análisis literario desde una perspectiva de género de los personajes y espacios del cuento “Evita vive” (1975) de Néstor Perlongher, se puede apreciar el proceso de encuiramiento del relato. Conforme avanzan las tres historias, se refuerza la noción de lectura y escritura cuir. Los sujetos cuir son reivindicados ante los ojos del lector y mantienen una posición de marginalidad que anula toda jerarquía social pero que continúa respetando las diferencias. En ese sentido, el texto de Perlongher se adelanta a otras propuestas literarias argentinas similares de los años setenta que buscaban desafiar el sistema heteronormativo.

Si en la década de 1960, obras literarias argentinas como “La invasión” (1967) de Ricardo Piglia y *Los Premios* (1960) de Julio Cortázar abordan “lo homosexual” bajo una retórica del secreto y el espacio privado presentándolo como lo monstruoso, lo abyecto, incapaz de concebirlo como parte de un mismo proyecto o una misma ciudadanía es decir, una frontera interna dentro de una identidad política como nacional (Giorgi 2000: 243-245, 248-250)- en 1970, bajo un contexto de liberación nacional, donde las luchas sociales son constantes e intensas, “Evita vive” (1975) de Néstor Perlongher exhibe a unos personajes cuir dentro de unos espacios y relaciones marginales, parte de una periferia que se opone a un sistema heteronormativo. Esta relación de poderes opuestos tiene un cambio con la resurrección de Evita, quien se presenta como un sujeto *drag* y cuir, para así producir una reivindicación de estos sujetos desde su disidencia. Esta interpretación de lectura es sostenida en diálogo con los estudios de género, la *Queer Theory* y la teoría cuir, que permiten revelar ciertas tensiones y relaciones que, solo mediante la resistencia de diversidades de género y

⁵ Hombres homosexuales (“trola” sería una lesbiana, por ejemplo)

sexuales contra una norma sexual naturalizada e implantada como régimen, posibilitan explorar otras identidades, otros espacios, otras situaciones. En este relato, la dimensión del otro no es inferior ni menos que lo central: simplemente, es una categoría que no quiere ser parte de tal centro, y que lo cuestiona y lo perturba. A pesar de la diferencia de años entre la publicación del cuento (1975) y el desarrollo de estas teorías (inicios de la década de 1990), el diálogo es, en efecto, fructífero para la construcción de la propuesta de lectura de este trabajo. Finalmente, cabe resaltar la dimensión política en la que se enmarca este texto literario y su autor: bajo una contexto de necesidad de liberación sexual en la Argentina de los años 70, tenemos un tipo de literatura que podría ser clara precursora de la teoría cuir, en consonancia con una arenga revolucionaria de la época: “No queremos que nos persigan, ni que nos prendan, ni que nos discriminen, ni que nos maten, ni que nos curen, ni que nos analicen, *ni que nos expliquen, ni que nos toleren, ni que nos comprendan: lo que queremos es que nos deseen*” (Bazán, 2010: 255, énfasis mío).

Referencias bibliográficas

AVELLANEDA, Andrés

2002 “Evita: cuerpo y cadáver de la literatura”. En *Evita: mitos y representaciones*. Compiladora Marysa Navarro. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 101-141.

BAZÁN, Osvaldo

2010 *Historia de la homosexualidad en la Argentina. De la Conquista de América al siglo XXI*. Segunda edición. Buenos Aires: Marea.

BOLLIG, Ben

2003 “¡Evitá hablar de política!: Multiple Critical Readings of Néstor Perlongher’s Evita vive (en cada hotel organizado)”. *Journal of Iberian and Latin American Studies*. 9, 1, 3-18. Consultado: 10 de diciembre de 2017. <www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14701840305751>.

BUTLER, Judith

[1990] 2016 *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Traductora María Antonia Muñoz. Barcelona: Paidós.

[1993] 2002 *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Traductora Alcira Bixio. Barcelona: Paidós.

DAVIS, Fernando y Miguel A. LÓPEZ

2010 “Micropolíticas Cuir: Transmariconizando el Sur”. *Ramón*. 99, 8-9. Consultado: 10 de diciembre de 2017. <https://www.academia.edu/20313838/Ram%C3%B3n_99_Micropol%C3%ADticas_Cuir_Transmariconizando_el_Sur>.

DEINER, John

1974 “Eva Perón and the roots of political instability in Argentina”. *Civilisations*. 23/24, 3/4, 195-212. Consultado: 10 de diciembre de 2017. <www.jstor.org/stable/41229515>.

EPPS, Brad

2005 “La ética de la promiscuidad: reflexiones en torno a Néstor Perlongher”. *Iberoamericana*. 5, 18, 145-62. Consultado: 10 de diciembre de 2017. <www.jstor.org/stable/41675748>.

2007 “Retos y riesgos, pautas y promesas de la teoría *queer*”. *Debate Feminista*. 36, 219-272. Consultado: 10 de diciembre de 2017. <www.jstor.org/stable/42625014>.

FOSTER, David William

1999 “Evita, Juan José Sebreli y género”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 23, 3, 529-537. Consultado: 10 de diciembre de 2017. <www.jstor.org/stable/27763584>.

GENETTE, Gérard

[1982] 1989 *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Traducido por Celia Fernández. Madrid: Taurus.

GIORGI, Gabriel

2000 “Mirar al monstruo: homosexualidad y nación en los sesenta argentinos”. En *Sexualidad y nación*. Editor Daniel Balderston. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 241- 260.

GUY, Donna J.

1995 *Sex and danger in Buenos Aires. Prostitution, family, and nation in Argentina*. Lincoln: University of Nebraska Press.

HALBERSTAM, Judith (Jack)

2005 *In a queer time and place: transgender bodies, subcultural lives*. Nueva York: New York University Press.

HUTCHEON, Linda

1993 “La política de la parodia postmoderna”. Traductor Desiderio Navarro. *Criterios*. 187-203. Consultado: 10 de diciembre de 2017. <www.yumpu.com/es/document/view/14145442/hutcheon-la-politica-de-la-parodia-postmodernapmd-criterios>.

KAMINSKY, Amy

2008 “Hacia un verbo queer”. *Revista Iberoamericana*. LXXIV, 225, 879-95.

KUHNHEIM, Jill

1999 “La promiscuidad del significado: Néstor Perlongher”. *Revista Iberoamericana*. LXV, 187, 281-292.

LANCASTER, Roger

1998 “La actuación de Guto. Notas sobre el travestismo en la vida cotidiana”. *Sexo y sexualidades en América Latina*. Compiladores Daniel Balderston y Donna J. Guy. Buenos Aires: Paidós, 29-68.

LÓPEZ, Miguel A. y Fernanda NOGUERIA

2013 “The Cuir Machine”. *Review: Literature and Arts of the Americas*. 46, 1, 117-125. Consultado: 10 de diciembre de 2017. <www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/08905762.2013.780914>.

MELO, Adrián

2011 *Historia de la literatura gay en Argentina. Representaciones sociales de la homosexualidad masculina en la ficción literaria*. Buenos Aires: Ediciones Lea.

MICHELOTTI-CRISTÓBAL, Graciela

1998 “Eva Perón: Mujer, personaje, mito”. *Confluencia*. 13, 12, 135-144. Consultado: 10 de diciembre de 2017. <www.jstor.org/stable/27922629>.

PALMEIRO, Cecilia

2011 “Locas, Milicos y fusiles: Néstor Perlongher y la última dictadura argentina”. *Estudios*. 19, 38, 9-25. Consultado: 10 de diciembre de 2017. <132.248.9.34/hevila/EstudiosRevistadeinvestigacionesliterariasyculturales/2011/vol19/no38/1.pdf>.

PANESI, Jorge

2013 “Cosa de locas: las lenguas de Néstor Perlongher”. *Cuadernos LÍRICO*. 9, 1-9. Consultado: 10 de diciembre de 2017. <lirico.revues.org/1139>.

PERLONGHER, Néstor

2009 *Evita vive y otros relatos*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

PERÓN, Eva

[1951] 2008 *La razón de mi vida*. Buenos Aires: Ediciones Peuser. Consultado: 10 de diciembre de 2017. <www.labaldrich.com.ar/wp-content/uploads/2013/05/La-Razon-de-Mi-Vida-Eva-Peron.pdf>.

RAPISARDI, Flavio

2008 “Escritura y lucha política en la cultura argentina: identidades y hegemonía en el movimiento de diversidades sexuales entre 1970 y 2000”. *Revista Iberoamericana*. LXXIV, 225, 973-995.

RIVAS, Felipe

2011 “Diga ‘queer’ con la lengua afuera: Sobre las confusiones del debate latinoamericano”. *Por un feminismo sin mujeres. Fragmentos del Segundo Circuito Disidencia Sexual*. Editor Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual (CUDS). Santiago de Chile: Territorios Sexuales Ediciones, 59-75. Consultado: 10 de diciembre de 2017. <www.bibliotecafragmentada.org/wp-content/uploads/2012/09/Por-un-Feminismo-sin-Mujeres-CUDS.pdf>.

SEDGWICK, Eve Kosofsky

[1993] 2002 “A (queer) y ahora”. Traductora María Antònia Oliver-Rotger. *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*. Editor Rafael Mérida. Barcelona: Icaria, 29-54.

SORIA, Claudia

2004 “Santa Evita, entre el goce místico y el revolucionario”. *CiberLetras*, 11. Consultado: 10 de diciembre de 2017. <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v11/soria2.html>>.

SUSTI, Alejandro

2007 “*Seré millones*”: *Eva Perón: melodrama, cuerpo y simulacro*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.

TAYLOR, Verta y Leila RUPP

2004 “Chicks with Dicks, Men in Dresses”. *Journal of Homosexuality*. 46, 3-4, 113-133. Consultado: 10 de diciembre de 2017. <www.tandfonline.com/doi/abs/10.1300/J082v46n03_07>.

VITERI, María Amelia, José Fernando SERRANO y Salvador VIDAL-ORTIZ
2011 “¿Cómo se piensa lo ‘queer’ en América Latina?”. *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*. 39, 47-70.

WITTIG, Monique
[1992] 2010 *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Segunda edición.
Traductores Javier Saez y Paco Vidarte. Madrid: Egales.

ZAPATA, Miguel Ángel
1988 “Néstor Perlongher: la parodia diluyente”. *INTI*. 26-27, 285-297. Consultado: 10 de diciembre de 2017. < <http://www.jstor.org/stable/23285084?seq=1#>>.