

# UCLA

## Mester

### Title

Encuentros homoeróticos y homosociales: Una lectura de Los detectives salvajes (1998) de Roberto Bolaño

### Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/8v2220b9>

### Journal

Mester, 47(1)

### Author

Sánchez Cruz, Jorge

### Publication Date

2018

### DOI

10.5070/M3471038058

### Copyright Information

Copyright 2018 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

# Encuentros homoeróticos y homosociales: Una lectura de *Los detectives salvajes* (1998) de Roberto Bolaño

Jorge Sánchez Cruz  
Northwestern University

*Los detectives salvajes* (1998), de Roberto Bolaño, es una especie de crónica viajera enfocada en la relación de un grupo de jóvenes escritores que forman una nueva generación de escritores llamada *realismo visceral*. Jorge Carrión ha destacado que la novela representa un divertido recorrido por la adolescencia al igual que una parodia de la vanguardia,<sup>1</sup> mientras que Javier Campos señala que la novela puede tomarse como una obra universal, enfocada en la condición del artista.<sup>2</sup> Organizada en tres partes, la novela está situada en México. La primera y tercera parte toman un papel epistolar, narradas por Juan García Madero, y la segunda parte es una serie fragmentaria de narraciones que ocurren entre 1975 y 1996.

Este ensayo demuestra que a la vez que la máquina narrativa de Bolaño se mueve estratégicamente entre diferentes géneros narrativos para formular un relato innovador, simultáneamente deja en su interior encuentros homoeróticos y homosociales que tensionan la universalidad del sexo y la sexualidad. Entre los jóvenes escritores del grupo viscerrealista, casi todos poetas, resaltan los hombres, con alguna que otra admisión de una poeta. Por ende, quiero destacar que en la obra de estos autores masculinos aparecen instantes no-normativos, encuentros que desestabilizan las expectativas sociales de lo sexual. A través de una lectura de lo minoritario propuesta por Eve K. Sedgwick, propongo que, al poner atención en las relaciones explícitas (homosociales) e implícitas (homoeróticas), el texto mina las reglas universales de la (hetero)sexualidad. El primero, lo explícito, se destaca en el contacto directo de cuerpos, destacando una cercanía a lo “homosexual,” mientras que el segundo, lo implícito, se destaca

mediante una triangulación entre cuerpos u objetos que desestabiliza lo universalmente normativo.<sup>3</sup>

#### ENTRE LO MINORITARIO Y LO UNIVERSAL

En *Epistemology of the Closet* (1990), Eve K. Sedgwick trata las cuestiones del sexo, el género y la sexualidad sin recaer en una reproducción del esencialismo y constructivismo, acercamientos que, de un modo u otro, han fabricado una antítesis entre lo homosexual y lo heterosexual y, al mismo tiempo, han instaurado categorizaciones opositoras.<sup>4</sup> Estos binarismos determinan cuáles sexos pueden hacerse públicos y cuáles merecen reconocimiento, así como aquellos que deben quedarse silenciados de los espacios dominantes por amenazar los sexos aceptables. En el cuarto axioma, Sedgwick propone un modelo “alternativo,” pero no equivalente al del constructivismo y esencialismo—lo minoritario y lo universal—en el cual se puede ofrecer el mismo trabajo analítico del primero y, a la vez, producir puntos de contacto entre lo ontogénico y lo filogénico (40-41). Al poner en relación lo minoritario y lo universal, se puede ver cómo los deseos y sexualidades menos aceptados complementan e informan el espectro de los sexos y sexualidades, es decir, que lo minoritario tiene el potencial de intervenir y reconfigurar las identidades sexuales dominantes.

Ya en *Between Men* (1985), Sedgwick había detectado los deseos homoeróticos y encuentros homosociales que, aunque indecibles y amenazantes para el imaginario social, representan escenarios que irrumpen y desvanecen los límites del sexo y el género, además de sus expectativas. Estas mismas relaciones aparecen en el análisis de *Epistemology*: “[. . .] relations of the known and the unknown, the explicit and the inexplicit around homo/heterosexual definition—have the potential for being peculiarly revealing, in fact, about speech acts more generally” (3). Sedgwick sugiere que lo minoritario reconfigura las definiciones demarcatorias de lo heterosexual y lo homosexual. *Epistemology* viene así a generar otro tipo de conocimiento de las sexualidades oficializadas: lo secreto revelado o, mejor dicho, el silencio devenido en discurso y en habla, acentúa otra manera de pensar la universalidad e inmovilidad de la heterosexualidad. Estos códigos minoritarios tomados como silencios, nos dice Sedgwick, se relacionan, con sus propias particularidades, a formas mayoritarias.

De esta manera, el enfoque teórico de este ensayo es el cuarto axioma de *Epistemology of the Closet*. Se busca demostrar cómo las

manifestaciones minoritarias (implícitas, silenciadas y desconocidas) de lo sexual redefinen las identidades universales (explícitas, dominantes y reconocidas). En otras palabras, una lectura de la novela de Bolaño enfocada en las interacciones homosociales y homoeróticas borra las fronteras divisibles de lo homosexual y lo heterosexual.

#### SILENCIOS HOMOERÓTICOS

Juan García Madero, uno de los personajes principales de *Los detectives salvajes*, en el proceso de hacer amigos universitarios y en el trance de convertirse en parte del grupo poético viscerrealista, se sitúa en uno de los escenarios bastante especulativos sobre los deseos e intereses sexuales con el sexo masculino. En una escena de la segunda parte de la novela, las hermanas Font, María y Angélica, comparten fotografías con Juan, Ernesto San Epifanio y Pancho. En las imágenes, aparecen San Epifanio y su pareja, Billy, posando para una sesión fotográfica. Juan nos describe las acciones explícitamente sexuales de las fotografías:

Las fotos siguientes mostraban a San Epifanio besando el cuello del adolescente rubio [Billy], sus labios, sus ojos, su espalda, su verga a media asta, su verga enhiesta (una verga, por lo demás, notable en el muchacho de apariencia tan delicada) [. . .] Tengo que confesar que nunca había visto algo parecido. Nadie por descontado me advirtió que San Epifanio era homosexual. (Solo Lupe, pero Lupe también dijo que yo era homosexual.) Así que *traté de no exteriorizar mis sentimientos* (que, por lo menos, eran confusos) y seguí mirando. Tal como temía las siguientes fotos mostraban al lector de Brian Patten [San Epifanio] enculando al adolescente rubio. El rostro del muchacho enculado [Billy] se retorció en una mueca *que presumí por placer y de dolor mezclados*. [. . .] El rostro de San Epifanio parecía aflarse por momentos, como una hoja de afeitar o como una navaja intensamente afilada. (58; el énfasis es mío)

La descripción enfatiza tres tropos significantes que recorren el texto: la imagen (la fotografía), la navaja (o el cuchillo) y el órgano masculino. Las interpretaciones que Juan nos describe no son repulsiones

sino un intento de comprender la secuencia fotográfica. Su mirada refuta abandonar, es decir, exteriorizar, la secuencia para después quedarse fijo y sentir una mezcla de dolor y placer. Estos sentimientos son provocados por las miradas de los fotografiados.<sup>5</sup> La misma mirada que Juan describe de San Epifanio fotografiado coincide con la descripción que el protagonista (Juan) destaca de él cuando conversan. Con sonrisas afiladas (59), San Epifanio le comenta a Juan: “Todo el mundo tiende a encasillar las cosas que escapan de su comprensión” (59). Después de que San Epifanio le pregunta si le “excitaron las fotos” (59), Juan responde con “rotundidad” e incertidumbre: “No [. . .] No me excitaron, pero no me desagradaron” (59). Finalmente, Juan admite que a él le gustaron (59).

En el diálogo, San Epifanio deshace la categorización de las fotografías como mera pornografía e investiga si las imágenes le causaron placer. Juan, por el otro lado, asegura que las fotografías no le despertaron ni excitación ni desagrado. Tal fascinación con las imágenes se mueve entre encanto y desencanto, especulando, en primer instante, un juicio estético—pornográficas o eróticas—, para después remitir a una posible excitación sexual. La excitación apunta a la intranquilidad de Juan, quien queda inicialmente confundido, pero que, por último, identifica dolor y placer.

Si por un lado las preguntas de San Epifanio proponen una evaluación del gusto y valor estético de las imágenes, por el otro, el texto demuestra que el rostro afilado de San Epifanio en la fotografía (segundo plano) se traspa a las miradas afiladas de San Epifanio que Juan nos describe (primer plano). La conexión entre estos dos planos—entre la imagen y el presente—nos invita a especular sobre el despertar de nuevas sensaciones y sensibilidades, efectos que oscilan entre el placer o la simple apreciación de las imágenes. En el caso de Juan, por ejemplo, pasa por estar afligido, asombrado, sonrojado, indiferente, hasta aprobar de las imágenes. En cuanto a lo homoerótico, es importante enfatizar cómo las imágenes denotan un placer que no necesariamente conlleva un contacto de cuerpos, sino que demuestran otro tipo de sensaciones que no son ni estrictamente homosexuales, ni heterosexuales. La fotografía, en este aspecto, como objeto mediador, instaura un encuentro homoerótico, un contacto de sensaciones que se deslizan de los marcos establecidos de lo deseable.

La fotografía que captura una especie de excitación está precedida por una conversación entre Juan y Lupe en la que ella describe

e hiperboliza el órgano sexual de Alberto, su pareja y proxeneta. Juan, al igual que en la escena de las fotografías, se mantiene atento sin hacer muchas preguntas ni resistir ni abandonar el relato, en el que Lupe compara el pene de Alberto con un cuchillo. De repente, Juan interrumpe: “Un cuchillo tan grande es un estorbo” (49). Continuando el relato, Lupe cuenta que Alberto una vez rompió el récord de una “ruca” que “ganaba todas”: “no había ninguna pulga que pudiera tragarse enteras las vergas que la ruca aquella se tragaba” (50). La historia sigue: “Alberto se plantó en medio de la pista, se sacó el vergajo, lo puso en acción con un par de golpecitos [. . .]” (50). Lupe continúa: “En los primeros segundos la ruca pareció que aguantaba, pero luego se atragantó y empezó a ahogarse. . .” (50). Los puntos suspensivos enfatizan un silencio, un secreto sobre qué ocurrió después y el tamaño del órgano masculino de Alberto. Este último “secreto” es develado a través de la exageración narrativa que remite al tamaño del cuchillo, objeto fálico que, de acuerdo con el diálogo entre Alberto y Lupe, va lado a lado con la hombría y la virilidad del sujeto masculino. Juan, en esta escena, queda cautivado por la relación entre el cuchillo y el órgano masculino, creando así un arco relacional entre las imágenes fotográficas y la narración casi hiperbólica de Lupe.

El cuchillo como objeto de elección (*object choice*), nos dice Sedgwick, genera, como en el caso de este texto, una triangulación de relaciones homoeróticas. Por eso, si en las escenas fotográficas, el cuchillo, que se manifiesta a través del uso de adjetivos como “afilado,” conmociona las sensibilidades de Juan, en el relato de Lupe, el cruce entre Alberto y el cuchillo genera nuevas sensaciones no-normativas en su imaginación. Los diferentes usos del “cuchillo” como objeto, símbolo o adjetivo, pasan así de lo “real” a lo imaginario:

Por un instante, digo, me imaginé a Alberto midiéndose la verga con su cuchillo de cocina y me imaginé las notas de una canción llena de evocaciones y sugerencias [. . .]. Y también me imaginé a María haciendo el amor con Alberto. Y a Alberto dándole palmadas en las nalgas de María [. . .]. Y a Alberto haciendo el amor con Angélica y María [. . .]. Y a Alberto haciendo el amor con Quim Font. (99)

La repetición anafórica del “y” funda su origen en el cuchillo, objeto que triangula escenas sexuales y que, en la imaginación de Juan,

posibilita diferentes encuentros corporales. Obsesionado con el cuchillo y con el órgano sexual de Alberto, Juan fantasea con ser el *voyeur* de estos encuentros. El cuchillo inicia una intimidad homoerótica y, eventualmente, en la fantasía onírica de Juan, es precisamente él quien *trianguliza* este tipo de encuentro. A través de la anáfora y de la mirada de Juan, el texto abre otras sexualidades posibles, creando así una frontera porosa donde los diferentes deseos sexuales interactúan y se contagian. No obstante, este ensayo no pretende emprender un análisis psicoanalítico del inconsciente imaginativo de Juan sino hacer hincapié en la manera en que la imagen fálica, simbolizada en el cuchillo, no sólo genera una relación polisexual entre Alberto, Angélica y María, sino también una relación homosexual (ficticia) entre Alberto y Quim. Del mismo modo, aunque el objeto fálico no identifica a Juan como homosexual, su fijación mediada por el objeto de elección sí transgrede las demarcaciones de lo sexual.

#### ENCUENTROS HOMOSOCIALES

Si bien el homoerotismo mediado por (y en el interior de) Juan constituye un silencio sobre el placer y el deseo que perfora los límites de lo heterosexual, en el texto de Bolaño también se encuentran relaciones entre los personajes masculinos que instituyen una relación homosocial, es decir, un nexo entre hombres que no equivale a una identificación homosexual, sino que desbalancea el comportamiento de lo estrictamente “masculino.” La palabra “homosocial” se refiere específicamente a los lazos sociales entre personas del mismo sexo. En *Transvestism, Masculinity, and Latin American Literature* (2002), Ben Sifuentes-Jáuregui describe lo homosocial: “Homosocial bonding happens as the first step of defining heterosexuality; the homosocial is a discursive space created by repression along the lines of gender within the heterosexual matrix” (105). El *tableau* de relaciones entre diferentes cuerpos, como lo enfatiza Sifuentes-Jáuregui, resuena con el *continuum* entre lo homosocial y lo homosexual que Sedgwick propone en *Between Men*. Sedgwick define lo homosocial en el ámbito del deseo y de lo erótico “to hypothesize the potential of unbrokenness of a continuum between homosocial and homosexual—a continuum whose visibility, for men, in our society is radically disrupted” (1-2).

Por un lado, como neologismo apegado a lo homosexual, lo homosocial se puede caracterizar, entonces, por el miedo, la fobia o el odio de lo homosexual y, por el otro, de acuerdo a Sifuentes-Jáuregui,

lo homosocial tiene el potencial de volverse eróticamente no-normativo. Por eso, más allá de pensar lo homosocial como antítesis de lo homosexual, en el texto de Bolaño lo homosocial, quiero sugerir, suspende e interrumpe las condiciones rígidas de lo heterosexualmente normativo.

En *Los detectives salvajes*, lo homosocial se presenta como una relación entre hombres, una red de (des)encuentros en la que Jacinto Requena encuentra en Ulises Lima “un alma gemela” (183), Abel Romero se pierde y pasa tiempo con Arturo Belano en París (396), Daniel Grossman y Norman pasan “cinco días [dedicándose] a bañar[se] en la playa, a leer a la sombra del porche en sendas hamacas colgadas [. . .] [y] a beber cerveza y a dar largos paseos” (451) y Ulises y Arturo se (re)encuentran en diferentes episodios de la novela. Estas relaciones no sugieren una “identidad” homosexual *per se*. Más bien, establecen un lazo heteronormativo para después abrir la posibilidad de devenir en relaciones minoritarias que informan sobre la universalidad de los comportamientos sociales, sexuales y normativos. Tales relaciones homosociales pueden volverse eróticamente reveladoras, pero no estrictamente como una afirmación de la homosexualidad sino como una especie de desterritorialización de los sexos y sexualidades aceptados que contribuyen al *continuum* de lo sexual. En la novela de Bolaño, lo homosocial se presenta, en algunas ocasiones, como algo explícitamente homosexual, por ejemplo, el personaje de Don Crispín, un homosexual tímido (114), quien le pregunta a Juan “cuánto le cobraría por acostar[se] con él” (113), o la relación entre Piel Divina y Luis Sebastián Rosado (como se verá más adelante). Sin embargo, en el *continuum* de los sexos y sexualidades, las relaciones que analizo refutan adherirse a la construcción y naturalización de las identidades sexuales. Si bien lo homosexual como identificación del otro es una ficción que lo separa del ensamblaje mismo de lo heterosexual, el término “homosocial” es productivo para hacer visible cómo la cuestión de lo sexual puede moverse entre intimidades homosexuales y afinidades heterosexuales. En este contexto, quiero enfatizar una escena del texto donde lo homosocial genera otro tipo de afinidad entre dos sujetos masculinos: el duelo entre Arturo e Iñaki Echavarne.

En la tercera parte de *Los detectives salvajes* reaparece el tropo del cuchillo—espada, en este caso—como objeto de elección que determina la superioridad viril entre dos sujetos masculinos. Sin embargo,

este episodio no culmina en el triunfo viril de uno sobre el otro, sino se desenvuelve en una serie de actos performativos que, al rechazar la fijeza y hegemonía de posiciones, establece una relación homosocial, esto es, una afinidad no-normativa de relacionarse con uno mismo. La mirada de Jaume Pannells narra el duelo:

Me senté junto a Quima y contemplé a los duelistas. Seguían *moviéndose en círculos*, aunque sus *desplazamientos* cada vez eran más lentos. También tuve la impresión de que hablaban entre sí, pero el ruido de las olas ahogaba sus voces [. . .] y también miré a Iñaki y a su contrincante que ya más que cruzar las espadas lo único que hacían eran *moverse y estudiarse*. [. . .] Entonces vi la espada de Iñaki que *se levantaba* más alto de lo que aconsejaba la prudencia o las películas de los mosqueteros y vi la espada de su contrincante [Arturo Belano] que *se estiraba* hasta situar la punta de ésta a poco milímetros del corazón de Iñaki y yo creo, aunque esto no es posible, que vi palidecer a Iñaki [. . .] y entonces el otro retiró la punta de su espada con un *movimiento* brusco e Iñaki se adelantó y le descerrajó un planazo en el hombro [. . .]. (482-483; el énfasis es mío)

Los dos personajes parecen participar en un duelo tradicional, donde el *performance* del duelo implica seguir pautas y reglas que llevan a determinar quién es el vencedor en un tiempo determinado.<sup>6</sup> No obstante, el duelo en el que Arturo e Iñaki participan está en constante movimiento: ambos circulan entre sí y se desplazan hacia adentro y hacia afuera. El duelo comienza con una expectativa que se alarga temporalmente—“podían estar así durante horas” (482)—y termina en ambos perforándose con las espadas. El *performance* de este duelo no sigue un tiempo teleológico pre-designado y suspende su finalidad pre-determinada. Arturo e Iñaki *performan* un duelo des-identificatorio que refuta validar el duelo tradicional.<sup>7</sup> Jaume, quien narra y *trianguliza* el duelo, haciendo partícipe al lector, señala que dentro del duelo se encuentran ruidos y silencios desconocidos a sus espectadores (en la narración y también para el mismo lector). Por eso, si bien en el “dale que te *pego*, dale que te *pego*, como dos niños tontos” (483; el énfasis es mío), los partidarios vacilan entre recibir el objeto de elección y también aplicarlo, para el espectador este *performance* ya no

es uno de rivalidad sino otra actuación de transferencia e interacción social mediada por los cuerpos. En otras palabras, una relación homosocial no implica necesariamente un contacto sexual entre cuerpos, sino uno que apuesta hacia otra modalidad que transgrede jerarquías y establece intimidades más allá de las dicotomías de lo social. En *The Archive and the Repertoire* (2003), Diana Taylor dice que el *performance* mediado por el cuerpo ofrece otro tipo de conocimiento que los mecanismos y regímenes de poder han suprimido (20-22). En este sentido, el duelo entre estos hombres saca a la luz otro modo de relacionarse en el mundo, es decir, otros actos que contribuyen al “archivo” de los cuerpos y sus modos de desplazarse de los marcos de los sexos. El *performance* de este duelo pone en práctica una nueva relación entre estos sujetos a través de otros movimientos, actos y transacciones corporales.

De este modo, mientras que lo homosocial puede entenderse como un encuentro de cuerpos y sujetos que se penetran e informan, lo homoerótico, como se ha sugerido antes, también implica un encuentro (implícito y explícito) entre cuerpos y sujetos (heterosexuales y homosexuales) que penetran las fronteras entre lo deseado y lo deseable. En este sentido, es a través del lente de lo minoritario que la novela de Bolaño desestabiliza la construcción de las expectativas de los sexos oficializados. Aunque este ensayo se ha enfocado en las relaciones entre hombres como “caso de estudio,” esta lectura intenta sacar a flote la subversión de la formación de los sexos y las sexualidades. Por eso, conceptos supuestamente inmóviles—como lo masculino, la masculinidad y la heterosexualidad—que rigen y fundan la construcción de lo social y lo nacional, quedan puestos en disputa por la aparición de sexualidades y deseos minoritarios. Una de estas construcciones desestabilizadas sería la virilidad, muchas veces asociada con lo masculino. En este contexto, Robert McKee Irwin piensa la masculinidad no como un concepto fijo sino como algo maleable:

Masculinity is achieved and bolstered through symbolic (or real) homosexual acts, which do not imply a homosexual identity. However, the fact that the positionality of the participants in such acts is unstable and always suspect, with the fucker always a hair’s breath away from becoming the fucked implies that homosexuality is always lurking beneath the surface of this masculinity. (xxviii)

Lo que describe McKee Irwin acerca de la masculinidad y las relaciones entre hombres es imprescindible no sólo para poder pensar más allá de los límites normativos de las expectativas preestablecidas sobre el género y la sexualidad, sino también para articular cómo lo homosocial y lo homoerótico tensionan la dominación de ciertas sexualidades entendidas como universales. De esta manera, si la masculinidad está anexado a la heterosexualidad que, por ende, genera marcos de reconocimiento que determinan qué significa ser inteligiblemente “normal” y aceptado, por otro lado, también produce actos homosexuales (no “normales”)—reales o simbólicos—que se desprenden de lo heterosexual y de lo “masculino.” En este contexto, la novela de Bolaño incluye escenas explícitas que acechan la inmovilidad de lo masculino y de la masculinidad generalmente asociadas con la (hetero)normatividad.

#### (HOMO)MASCULINIDADES: LUIS SEBASTIÁN ROSADO Y PIEL DIVINA

La relación entre Luis Sebastián Rosado y Piel Divina ejemplifica la manera en que dos sujetos terminan conectando sus cuerpos a través del baile, un acto de socialización. El baile sintetiza el cruce entre lo homosocial y lo homoerótico, ahí donde dos personajes hacen borrosos los límites de lo heterosexual. Primero, Luis describe la experiencia de bailar con Piel Divina:

Acto seguido, como quien despierta, recuerdo haberle susurrado al oído a mi pareja (de baile) que nuestra actitud seguramente iba a enardecer a los demás bailarines y espectadores. [. . .] Yo cerré los ojos y traté de sustraerme de la situación, el hombro de Piel Divina olía a sudor, un calor ácido muy extraño [. . .] Entonces abrí los ojos, Dios mío, y no vi a los que nos rodeaban sino a mí mismo, mi brazo, en el hombro de Piel Divina, mi brazo izquierdo en su cintura, mi mejilla en su hombro, y vi o adiviné las miradas aviesas, miradas de asesinos natos [. . .]. (156)

La escena está organizada como una obra teatral: Luis abre la cortina para involucrar al público (el lector-espectador) en el baile homosocial/homoerótico. La escena del baile revela un deseo *enclosetado*<sup>8</sup> que se hace inteligible en un espacio público, provocando una amenaza a

las expectativas construidas sobre el rol del sujeto masculino.<sup>9</sup> El baile entre los hombres despierta, especialmente para Luis, sensaciones de placer y comodidad, mientras que, desde la mirada del espectador, el baile instaura un silencio que pone en peligro la masculinidad del hombre. En este sentido, el baile, al igual que el duelo, genera otro tipo de conocimiento sobre cómo lo minoritario irrumpe desde un espacio público los deseos y sexualidades hegemónicos.

Al analizar la perspectiva de Luis mientras baila con Piel Divina, los deseos afuera de lo normativo quedan centrados como eje de conocimiento alternativo. Luis, quien se pierde en el baile, al abrir los ojos, su mirada se tensiona. Tal mirada se contrapone a la mirada del acusador que, a través de la injuria, expone la diferencia sexual como una especie de aberración. La injuria como acusación establece que el baile entre hombres, especialmente el baile homoerótico descrito por Luis, no representa una acción o actuación aceptable ya que el baile entre dos sujetos masculinos excede e irrumpe el concepto normativo de la masculinidad. La injuria, por ende, es un arma que desnaturaliza al otro que no confirma los sexos oficializados, trayendo al frente los tabúes escondidos en lo social.<sup>10</sup> El baile, narrado por Luis, devela, en este sentido, otros deseos escondidos y otros modos de ocupar, de manera desestabilizante, el espacio público.

Aparte de la teatralización del baile, Piel Divina, al igual que Luis, también se convierte en el centro de miradas que terminan desnaturalizándolo:

A veces me criticaban, a veces Pancho decía que no me entendía (sobre todo cuando me acostaba con hombres) [. . .] Pero en realidad yo me acosté con Ernesto en un par de ocasiones y qué culpa tengo yo de que la gente luego se azote. También me acosté con María Font y Arturo Belano me miró con malos ojos. Y también me hubiera acostado la noche del Priapo's con Luis Rosado y entonces Arturo Belano me hubiera expulsado del grupo. [. . .] yo lo único que hice fue dar salida a mi sensualidad. En mi defensa sólo pude balbucir [. . .] que era un monstruo de la naturaleza. (167)

Enfatizando la cuestión de la sensualidad en vez de la sexualidad, Piel Divina señala que lo sensual es algo que no puede medirse dentro de

lo identificablemente “normal” o “natural.” En otras palabras, lo sensual opera en el espectro de lo conocido universalmente (por ejemplo, las relaciones heterosexuales con María) y lo poco desconocido (por ejemplo, la relación con Luis). La sensualidad minoritaria que entra en el espacio mayoritario, es decir, lo que se desconoce y que se hace visible, tensiona las estructuras de inclusión y exclusión ya que, al igual que el baile, viene a representar un peligro para la normativización de lo social.

Del mismo modo, la sensualidad no-normativa de Piel Divina lo pone bajo el escrutinio de la mirada del otro. Su comportamiento trastoca las dicotomías de lo normal y lo anormal, lo natural y lo innatural.<sup>11</sup> En lugar de afirmar los binarismos que condicionan lo social, la sensualidad y sexualidad de Piel Divina se caracterizan por su fluidez que hace contacto (sexual) con el sujeto femenino y el sujeto masculino. Incluso el nombre de Piel Divina carga consigo una desidentificación que se rehúsa a distinguirse entre las expectativas de la heterosexualidad y la masculinidad. Como monstruo, podría decirse, también rechaza una identidad asociada con el registro civil del estado. Incluso en el apodo se puede asumir, al menos inicialmente, la presentación de una mujer, aunque en realidad Piel Divina representa un sujeto que fluye entre las expectativas dominantes y minoritarias.<sup>12</sup>

## CONCLUSIONES

Como se ha resaltado, en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño aparecen deseos, sensaciones, sensibilidades y placeres ocultos—o *enclosetados*—y desasociados de lo normalmente mayoritario. Sin embargo, una lectura de lo minoritario, como se ve representado en la novela de Bolaño, revela otro modo de percibir la organización de lo sexual en lo social. Los encuentros homoeróticos y homosociales encontrados en el texto desorganizan, de un modo u otro, las construcciones opositoras entre lo homosexual y lo heterosexual, lo femenino y lo masculino, lo aceptado y lo inaceptable. Sacando al descubierto relaciones e interacciones normalmente caracterizadas como “inaceptables,” no tradicionales, e incluso indecibles, la novela ofrece otro lente a través del cual se puede repensar la cuestión de la inmovilidad de los sexos y las sexualidades. Así, el texto puede interpretarse como un *continuum* de los sexos y las sexualidades donde aparecen encuentros que vacilan y se mueven constantemente entre lo universal, es decir, lo dominante, y lo minoritario, lo silenciado y lo suprimido.

En este sentido, enfocando la mirada sobre lo desapercibido—por ejemplo, la “homosexualidad” de Luis Sebastián Rosado, de la cual nadie del grupo viscerrealista comenta, aprueba o niega—abre paso a otro tipo de conocimiento. Releer la novela de Bolaño a partir de los encuentros no-normativos (y muchas veces tomados como insignificantes) revela otra historia de lo social inscrito en el círculo de los personajes masculinos.

## Notes

1. Carrión, Jorge. “Roberto Bolaño, realmente visceral.” *Bolaño salvaje*, editado por Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau, Editorial Candaya, 2008, 359-370.

2. Campos, Javier. “Bolaño y los poetas infrarrealistas.” *Letras.mysite.com: Página Chilena al servicio de la cultura*, [www.letras.mysite.com/rb200404.htm](http://www.letras.mysite.com/rb200404.htm).

3. Tomo la idea de la “triangulación” de *Between Men* de Eve K. Sedgwick, en el cual la autora analiza los triángulos eróticos. Una triangulación erótica contemporánea por excelencia, aunque no estrictamente homosexual, sería la relación entre Julio, Tenoch y Luisa en la película *Y tu mamá también* (2001) de Alfonso Cuarón.

4. Sedgwick se refiere a una lógica que reproduce los modelos binarios, creando así dicotomías como el conocimiento y el desconocimiento, lo privado y lo público, la masculinidad y la feminidad, lo minoritario y lo mayoritario, la discreción (*secrecy*) y la revelación (*disclosure*).

5. En *Camera Lucida*, Roland Barthes señala que, a diferencia del *stadium* (el modo y procedimiento fotográfico), el *punctum* es aquello que cambia por sujeto, atrae la atención y levanta emociones específicas.

6. En *Gender Trouble*, Judith Butler señala que el género es performativo en el sentido de que cada cuerpo y sujeto repite leyes situacionales sobre las expectativas de cada uno de los sexos, validando y afirmando así las leyes fundacionales del comportamiento sexual.

7. José Esteban Muñoz enfatiza que un *performance* desidentificadorio implica reciclar y resignificar lo dominante (en este caso, las expectativas y políticas de lo identitario).

8. Estoy jugando con la imagen del *closet*, específicamente con el título del texto de Sedgwick, para sugerir, siguiendo a Diana Taylor, que el baile, que oscila entre lo homoerótico y lo homosocial, viene a producir un saber que no encasilla en las definiciones e identidades dominantes.

9. Estoy aludiendo al comentario de Robert McKee Irwin citado anteriormente.

10. Me refiero a la desnaturalización como un proceso de expulsión y repulsión de aquello que no se asemeja a las normas de lo natural (en este caso, a los sexos que constituyen y definen la vida humana).

11. En los seminarios *Los anormales*, Michel Foucault describe la manera en que la monstruosidad del sujeto humano quiebra con las dicotomías de lo normal y lo anormal, lo natural y lo innatural y lo aceptable y lo no-aceptable.

12. Del mismo modo, en *Epistemology of the Closet*, Sedgwick identifica una monstruosidad *enclosetada* en el personaje principal de *The Beast in the Jungle* (1903) de Henry James. Sedgwick destaca que John Marcher describe su sexualidad como una ignominia y una monstruosidad (203).

## Obras citadas

- Barthes, Roland. *Camera Lucia: Reflections of Photography*. Traducido por Richard Howard, Hill and Wang, 1981.
- Bolaño, Roberto. *Los detectives salvajes*. 1998. Vintage Español, 2010.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, 1990.
- Foucault, Michel. *Los anormales: Curso en el Collège de France (1975-1975)*. Traducido por Horacio Pons, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- . *The History of Sexuality. Volume 1: An Introduction*. Traducido por Robert Hurley, Pantheon Books, 1978.
- McKee Irwin, Robert. *Mexican Masculinities*. University of Minnesota Press, 2003.
- McKee Irwin, Robert, Edward J. McCaughan y Michelle Rocio Nasser, editores. *The Famous 41: Sexuality and Sexual Control in Mexico, c. 1901*. MacMillan Publishers, 2003.
- Muñoz, José Esteban. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. University of Minnesota Press, 1999.
- Paz Soldán, Edmundo y Gustavo Faverón Patriau, editores. *Bolaño Salvaje*. Editorial Candaya, 2008.
- Sedgwick, Eve K. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. Columbia University Press, 1985.
- . *Epistemology of the Closet*. University of California Press, 1990.
- Sifuentes-Jáuregui, Ben. *Transvestism, Masculinity, and Latin American Literature: Genders Share Flesh*. Palgrave, 2002.
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press, 2005.