

Un consumo mariposa:

el exceso tecnológico
de la supervivencia en
Un mundo huérfano (2017)

Fairy Consumption:

Technological Excess
of Survival in *Un mundo
huérfano* (2017)

Karla Aguilar Velásquez*
Washington University en Saint Louis

DOI: <https://doi.org/10.15648/cl.33.2021.3271>

*Profesional en Lingüística y Literatura de la Universidad de Cartagena. Actualmente se encuentra en el tercer año del doctorado *Hispanic Studies* en Washington University en Saint Louis, donde también está realizando una especialización en Estudios de Género y Sexualidad. Sus últimas publicaciones incluyen el capítulo "Resistir en medio del espectáculo: las contradicciones de la disidencia sexual en producciones cubanas contemporáneas" próximamente a publicarse en la antología *Isla diseminada* de la Editorial Hypermedia, y el artículo "El reconocimiento de los otros: la paz como revisión de la historia en La cola de la serpiente, de Leonardo Padura" en la colección del 2018 *Justicia y paz en la novela de crímenes* editada por Gustavo Forero Quintero.



Recibido: 10 de septiembre de 2020 * Aprobado: 8 de noviembre de 2020

¿Cómo citar este artículo?

Aguilar Velásquez, Karla. (enero-junio, 2021). Un consumo mariposa: el exceso tecnológico de la supervivencia en *Un mundo huérfano* (2017). *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamericana*, (33), 57-74. Doi: <https://doi.org/10.15648/cl.33.2021.3271>

Resumen

A través de la expresión *consumo mariposa* este artículo analiza cómo el exceso expresivo y sexual de los personajes *cuir* de la novela colombiana *Un mundo huérfano* se oponen a las mutilaciones y violaciones con las que son castigados socialmente. Su transgresión implica un uso exagerado de tecnologías caseras para crear dildos y juguetes sexuales, pero también para combatir la precariedad que limita accesos a formas más costosas de expresión y entretenimiento. Al proponer una lectura de la sexualidad bajo la lectura de clases sociales, este texto se une a los intentos latinoamericanos por descentrar el canon queer eurocéntrico que sigue leyendo a los cuerpos en términos de *orgullo* y asimilación neoliberal.

Palabras Clave

Consumo, tecnologías, exceso, sexualidad, cuir/queer

Abstract

Through the expression *fairy consumption* this article analyzes how the expressive and sexual excess of *cuir* characters in the Colombian book *Un mundo huérfano* opposes the social mutilations and abuses they suffer. Their transgression implies an exaggerated use of homemade technologies to create dildos and sex toys, but also to combat the precariousness that limits their access to more expensive forms of expression and entertainment. By proposing a reading of sexuality under a social class gaze, this text supports the Latin American attempts to decenter the Eurocentric queer canon that continues to read bodies in terms of pride and neoliberal assimilation.

Keywords

Consumption, technologies, excess, sexuality, cuir/queer

Y no se nos da nada que el celador nos pille y nos grite Maricones... Maldición: no está muy cerca el celador, pero quiere venir a agarrarnos. Y ya nosotros corremos fresquitos: porque en correr le ganamos a cualquiera. [...] Y todavía, esperando el bus, nos da mucha risa de ver lo boba que es esta vida. Porque le queda tan fácil a la guevona hacerse la complicada...

***Un beso de Dick* (1992)- Fernando Molano**

Y que no nos soportan, [...] y que somos el peor mal de la humanidad, y todas esas sandeces que dicen los que necesitan aparentar hombría desprestigiando a los homosexuales [...] Por eso, machoyo, que soy tan pasiva, pero que al menos tengo el coraje de acostarme con quien me dé la gana.

***Al diablo la maldita primavera* (2002)-Alonso Sánchez Baute.**

Como fenómenos comerciales que generaron una conversación social, más allá de lo literario¹, *Un beso de Dick* y *Al diablo la maldita primavera* representan dos destacados intentos de normalizar la presencia de la literatura homoerótica en el canon colombiano. Los diez años que separaron la publicación de las novelas, permite, sin embargo, comparar sus distintas contribuciones a la historia cultural del país. De la escritura convaleciente de Molano, agobiado por su padecimiento del Sida, la falta de recursos económicos y la humillación social y familiar a la activa participación pública de Sánchez Baute, que además de tener un lugar destacado en el círculo literario del Caribe se ha forjado una imagen como cronista y analista de los principales hechos del país; de las historias del descubrimiento de la sexualidad, la ingenuidad, la depresión y la ternura juvenil de Molano, a la consolidación de una contestataria cultura gay urbana en la Barranquilla, Bogotá y New York de Sánchez Baute. La reedición de *Un beso de Dick* por la editorial Seix Barral y la celebración de los 15 años de la novela de Sánchez Baute en el festival internacional de literatura “Oiga, Mire, Lea”, ambos hechos en el 2019, comprueban la importancia que aún tienen estas obras en la definición de una literatura cuir² colombiana³. A pesar entonces de sus diferencias en el tono de reflexión, estas obras son representativas de la esfera de análisis desde la que la crítica nacional ha abarcado el estudio de la sexualidad en la literatura: la moral. Tanto Felipe y Fernando,

1. Ambas obras fueron promocionadas nacionalmente tras ser ganadoras de importantes premios culturales. *Un beso de Dick* ganó el Concurso Literario Cámara de Comercio de Medellín (1992) y *Al diablo la maldita primavera* obtuvo el primer lugar del Premio Nacional de Literatura Ciudad de Bogotá (2003). Más allá de estos reconocimientos distintas circunstancias personales alrededor de los autores ayudaron a su difusión: la pareja de Molano fue el primer caso registrado de fallecimiento en el país por el Sida y, tras sus descripciones del Carnaval de Barranquilla, Sánchez Baute lideró todo un debate sobre la hipocresía moral del país.

2. Hay muchas deformaciones de la expresión *queer* para mostrar su contraparte antiimperialista latinoamericana. Me refiero al artículo “Diga ‘queer’ con la lengua fuera: Sobre las confusiones del debate latinoamericano”, de Felipe Rivas, para una historiografía del término cuir. Como lo explica Rivas, parte de la disidencia del término radica en su inclusión de subjetividades que bajo paradigmas normativos de *lo queer* no reciben suficiente reconocimiento. Entre ellas, las locas, las muxe y las monstruas.

3. Para una genealogía de estas obras véanse los trabajos “Baladas de la loca alegría: literatura queer en Colombia” (2008), de Daniel Balderston y de manera más reciente “Responder al desprecio. Nietzsche y la genealogía de la literatura de temática homosexual en Colombia” (2018), de Alexander Hincapié.

como las Drag Queens representadas en *Al diablo la maldita primavera*, cuestionan, desde sus experiencias, usos institucionales del cuerpo y dirigen esos cuestionamientos al conservadurismo de grandes instituciones, principalmente la familia, la escuela y la iglesia.

El objetivo de este trabajo es presentar la novedad en la representación de la disidencia sexual que la primera novela del escritor barranquillero Giuseppe Caputo aporta a los imaginarios colombianos. Publicada en el 2017, *Un mundo huérfano* relata la historia de violencia y precariedad de un padre y su hijo, sin ningún referente geográfico e histórico. Así, al anular los dispositivos tradicionales de identificación literaria, en un contexto nacional en donde todavía se privilegia la narración realista de la violencia, Caputo obliga a los lectores a adoptar la ternura y el afecto de *papi* y su hijo, únicamente nombrados como tal, como valores para entender las circunstancias específicas de la novela. Es en ese contexto de supervivencia íntima donde las transgresiones sexuales que el hijo ejerce son explicadas como otra de las estrategias creativas que los habitantes de *La calle de las luces* utilizan para vivir el día a día. En ese vínculo que la obra establece entre sexualidad y pobreza, no es posible entender el uso exagerado de tecnologías caseras y armatostes de mal gusto para crear dildos y juguetes sexuales sin entender las otras formas de exceso expresivo que el padre utiliza para llenar el vacío material de su casa. Con el término *consumo mariposa* analizo una ética relacional con los objetos a través de la cual se plurifican las posibilidades de uso de las ruinas y de la basura que abundan en la miseria.

En la primera parte de este artículo y haciendo uso de las posibilidades teóricas del *antropoceno*, analizo en qué consiste la resistencia creativa del padre y la forma en que se opone a usos normativos del consumo. Al darle cuerpo a los objetos, el personaje amplió sus expectativas de funcionamiento y los ubica en una relación de continuidad con lo humano. Posteriormente, relaciono la multiplicidad de formas de placer cuir a través de las cuales el hijo experimenta una segunda conversión epistemológica, esta vez, de cuerpos a objetos. En esta sección describo los usos tecnológicos hegemónicos del cuerpo gay que la novela representa a través de la virtualidad de las salas de chat y la masacre de sujetos mariposas. Finalmente, contrasto la aparición de la Ciudad de Hierro con la pasarela diversa de cuerpos cuir en la Plaza de la masacre. Aquí determino cuál es la relación entre tecnologías y espacios públicos que la novela descentra. Mi conclusión entonces es que la reflexión de Caputo agrega al ámbito de la moralidad una vehemente crítica a las desigualdades económicas y a la indiferencia estatal ante ciertos sectores marginalizados de la población.

El consumo de explotación de lo no-humano

En términos más estructurales, *Un mundo huérfano* se desarrolla en la superposición de tres temporalidades. En un primer nivel encontramos lo que el hijo llama “el ciclo de la escasez” (18). Como parte de esta línea narrativa se presentan las ocurrencias inútiles del padre para conseguir dinero, desde vender consejos a borrachos en bares hasta la construcción de una casa parlante como atracción, el fracaso de estas ocurrencias y los efectos del hambre y la necesidad en el cuerpo de la familia. Hacen parte también de este nivel las descripciones de circunstancias parecidas de otros vecinos y, como evento principal, la masacre que dejó decenas de cuerpos cuir tirados en la calle del barrio. Es decir, se encuentran aquí todas las descripciones que construyen las escenas de violencia y marginalidad social. En un segundo nivel, la obra explora el sentido del tiempo biológico, al contrastar la juventud del hijo con las muertes, primero de Olguita, vecina y amiga cercana de la familia, y posteriormente del padre. La obra cuestiona qué tan *naturales* son esas muertes cuando estas se presentan como un evento más de una vida cargada de sufrimiento, “Una persona mayor no ha vivido su vida, necesariamente. Mi padre me aprieta el brazo-para darme la razón, quizás” (159). Por último, ante todo en la sección titulada *La Ruleta*, asistimos a los encuentros sexuales del hijo con otros hombres en la sala de un chat virtual. Este tiempo de transgresión cuir es complementado con las escenas en la discoteca gay *Luna* y en el motel *Vapores*, en donde la experiencia del baile y el goce de los cuerpos se presenta desde la simultaneidad y la multiplicidad.

El desenfreno sexual de los hombres cuir podría considerarse, en su exuberancia y exageración una contraparte directa ante la ausencia de comida y de fijeza material del tiempo de la escasez: “Desde afuera, la casa parecía despelucada, corridas que estaban las tejas. Desde adentro, parecía que siguiera en construcción: muchas baldosas del suelo-blancas, negras, como un tablero de damas-se habían despegado” (18). Sin embargo, es una operación más compleja la que desarrolla Caputo. En la escena que da inicio a la obra no es una simple disposición espacial o tecnológica la que genera la atmósfera tanto acelerada como lenta de la noche de celebración en *Luna*: “Mientras tanto la luna sigue en su descenso. Cuanto más cerca de la tarima, más gritan ellos, más bailan. De pronto otra luz los detiene-no: los serena-: como si estuvieran en cámara lenta, los hombres siguen bailando, y su movimiento enfebrecido parece inmóvil, un segundo, inmóvil el siguiente, lento. Cada hombre parece dos, parece uno, parece más” (17). La temporalidad especial de la escena está más asociada con una forma de relación entre cuerpos que con un posicionamiento frente al instante.

Esta forma de consumir al otro está en coherencia con el entendimiento de Jack Halberstam de su popular concepto *queer time* (2004). Para él, la especificidad temporal de los cuerpos queer está en su rechazo a los paradigmas de reproducción, prosperidad y ganancia. Es decir, es por las nuevas formas de experimentar la vida social y colectiva que es posible entender por qué. “At a time when heterosexual men and women are spending their weekends, their extra cash, and all their free time shutting back and forth between the weddings of friends and family, queers tend to spend their time and money on subcultural involvement” (174). Sin embargo, lo novedoso de la novela es que identifica continuidades entre las formas cuir de relación entre cuerpos y las formas de relación entre cuerpos-objetos de los sujetos marginalizados del barrio. Así, es la misma resistencia crítica que permite narrar a la luna, al mismo tiempo, astro, personaje y lugar, desde lo masculino y lo femenino, la que permite que, principalmente en la figura del papá, los objetos adquieran plusvalía de sentidos y sea su carencia o su desperdicio, su *otredad*, lo que les da valor: “Sólo existe Luna, saliendo hermosa, hermoso, de la luna, saludando desde arriba, iluminada; posando, iluminado, mientras canta” (17).

Antes de explicar la relación íntima que el padre establece con la dimensión de lo no-humano en la obra es conveniente explicar cuáles son los presupuestos epistemológicos que han legitimado el consumo de los objetos en término de explotación. La actual crisis medioambiental y sus consecuencias en la esperanza de un futuro humano ha llevado a una profunda reflexión en las ciencias sociales sobre la relación entre el hombre y su entorno. Probablemente el término *antropoceno* es uno de los términos que más operatividad crítica ha tenido como resultado de este debate. Con él, la geología marca las impresionantes transformaciones que la huella humana ha tenido en la naturaleza⁴. Si bien gran parte de los esfuerzos están dirigidos a evaluar tanto los daños como las posibles restauraciones venideras, una parte de la academia ha utilizado el marco de análisis del antropoceno para rastrear los eventos históricos y los horizontes filosóficos que legitimaron la acción del hombre sobre la naturaleza hasta el presente.

Dentro de este último sector se encuentra la geóloga Katherine Yusoff, quien en su más reciente publicación, *A Billion Black Anthropocene or None* (2018) analiza los modos de categorización y despojo propios del lenguaje

4. Algunos de los fenómenos que el Anthropocene Working Group enlista como característicos de esta era son: global warming, sea-level rise, ocean acidification and spreading oceanic ‘dead zones’; rapid changes in the biosphere both on land and in the sea, as a result of habitat loss, predation, explosion of domestic animal populations and species invasions; and the proliferation and global dispersion of many new ‘minerals’ and ‘rocks’ including concrete, fly ash and plastics, and the myriad ‘technofossils’ produced from these and other materials. Para más información véase la definición propuesta por el aforo del International Geology Congress en Cape Town, 2016, disponible en: <http://quaternary.stratigraphy.org/working-groups/anthropocene/>

disciplinario de la Geología, y desde allí, del resto de las Humanidades. Centrándose en la Geología como una *praxis extractiva*, el libro desafía la ceguera racial del Antropoceno, como formación imperial y universalista. El punto de partida de Yusoff es la continuidad que las gramáticas de la Geología crean entre los cuerpos racializados y los minerales extractivos: “Historically, both slaves and gold have to be material and epistemically made through the recognition and extraction of their inhuman properties” (2). Antes de rastrear el sentido biopolítico del término raza, la autora se detiene en lo que ella nombra las *subdivisiones de inercia y agencia*, o lo que es lo mismo, la categorización de la materia en *humano y no humano*. Para poder justificar la explotación racial de los cuerpos había que justificar primero la explotación material de los objetos: “The language of materiality and its division between life and nonlife, and its alignment with concepts of the human and inhuman, facilitated the divisions between subjects as humans and subjects priced as flesh (or inhuman matter)” (14). El Proyecto decolonial de Yusoff es útil para pensar las formas de interacción en la novela, en cuanto su análisis sobre los códigos geológicos termina siendo en definitiva una revisión sobre el lenguaje. Así, es correcto afirmar que el destino último de sus reflexiones está en los procesos que conforman un *sentido común*, o formas de orientación en la realidad que permiten distinguir entre la materia como objeto de propiedad (*property*) y la materia como objeto de cualidad (*properties*), “a unit of corporeal energy” (6).

Asomado horas y horas por la ventana, “en perpetuo descubrimiento” (18), el padre hace uso de su imaginación para objetificar y convertir las imágenes que lo rodean en cuadros. A diferencia, sin embargo, de la violencia epistémica que autores como Gayatri Spivak o Achille Mbembe ven en el proceso de *othering*⁵, el padre no se posiciona como sujeto de autoridad y legibilidad con respecto a lo que nombra. Al contrario, en esa observación relacional, el padre puebla el espacio vacío de la calle y les da a sus creaciones el estatus de compañía ante el abandono de los vecinos-humanos: “-Verás que vuelven-me dice, y suena el pito de un carro-. Nosotros nos quedamos. A ese pito le siguen otros, y otros más, y el ruido, como antes la oscuridad, se vuelve un paisaje” (34). Así, en el ejercicio de *titular* las imágenes el padre les dota de un cuerpo, y por tanto, siguiendo a Yusoff, de energía vital: “Naturaleza muerta con botes de basura, Cinturón de estrellas, Pájaros en el cable eléctrico, Ladrón y víctima, Gato atropellado, Hombre solitario recogiendo un cigarrillo, Los amantes de la noche, Cielo sin luna” (19).

5. En ambos casos, la construcción de un nosotros vs unos otros, contruidos en referencia de ese uno, es el producto de un proyecto de denominación colonial que carga solo a un lado de la relación con el poder epistemológico de definir la realidad. Para más información, véase el artículo “The Rani of Sirmur: An Essay in Reading the Archives” (1985), de Spivak y el capítulo “Diferencia y autodeterminación” del libro de Mbembe, *Crítica de la razón negra* (2016).

Ese proceso de dar cuerpo y agencia a los objetos adquiere mayor relevancia cuando se aplica sobre ruinas y desechos. En ese sentido, es el proyecto de *la casa habladora* el culmen de una ética relacional a la que la misma obra opone la versión tradicional de consumo. Causando el desconcierto tanto del hijo como de los lectores, en lugar de seguir la lógica de obsolescencia⁶ y sustitución, el padre se pregunta, “¿No pagarías tú por hablar con ésta, tu casa? ¿Y por saber qué piensa, cómo se sienten sus objetos: los muebles, la estufa? Calculo que, a las pocas semanas de abrir las puertas, tendremos que contratar ayudantes” (32). Poco entiende de la relación entre riqueza, acumulación y lujo. Su visión de desarrollo tecnológico es la de un reciclaje emocional que al masificar los sentimientos de la casa-“Ciérrame por favor, no me gusta quedar abierta” (41), afirma la grabación que corresponde a la voz de la puerta, “Estoy cansado de andar” (42), exclamará el reloj- no deviene en ninguna ganancia.

Al expresar las formas de uso que los objetos desean, el padre le está dando a ellos una autonomía tecnológica que no coincide con ninguno de los usos normalizados de lo tecnológico que James B. McOmer resumió en 1999, ni como instrumento, ni como industrialización, ni como avance:

Debates over the merits of technology, however, need to recognize that in popular discourse, technology often has little to do with “the technological society” in the sense of the culture that arose alongside industrial production. Sometimes it is an intermingling of two other definitions, one narrow, the other broad. In popular discourse, new technology often becomes both amoral instrumentality that differs little from its predecessors and radically new instrumentality that holds the promise of revolutionizing everyday life (149).

Si como McOmer concluye, lo tecnológico ha quedado reducido ante todo a novedad, la animación tecnológica de la casa vieja y dañada se opone a usos reconocibles de la tecnología como avance, expresados en la novela en la tecnificación de la ciudad. Aunque llena de luz, más específicamente, de tecnologías de luz, “palabras que aparecían y se perdían en las mismas pantallas: amor, compra, ven; come, toma, más... Cada palabra un color, un chispazo” (58), los objetos de la ciudad, sin embargo, son solo eso, señales. Ninguno de ellos genera oportunidad de contacto inmediato. Ninguno de ellos está en continuidad con los seres que los contemplan: “Esa noche, muchos postes en mi camino tenían el mismo mensaje: si te sientes solo, llámame” (59).

6. Para Juan Calduch Cervera, en su análisis sobre el declive de la arquitectura moderna, la obsolescencia de los espacios ocurren cuando caducan los significados culturales y las estructuras constructivas que lo sostenían (32)

Como estrategia de valorización del entorno y rechazo a la vida solo por la supervivencia material⁷, la ética relacional del padre con los objetos es una forma de resistencia ante la precariedad que le rodea. Aquí la novela propone una nueva dinámica que va más allá de la idea de resistir como protestar. La resistencia no es sólo reformar, destruir, liberar, sino también negociar, interactuar con la dominación, apropiarse de su lógica. Invirtiendo las expectativas de resignación y queja, impuestas sobre los sectores marginalizados por los centros de poder, la creatividad del padre constituye una forma silenciosa, paciente y cotidiana de combatir la violencia que le rodea. La resistencia cuir en la novela emerge gracias a esta educación sensible, que hace que el hijo pueda expresar libremente sus experimentaciones sexuales con el padre. Al igual que el padre dota a los objetos de una plusvalía que socialmente no tienen, el hijo también dotará a los cuerpos de un exceso aparentemente no reconocible. Así, al coincidir en la misma noche el aviso del padre de la quiebra que los movilizara a la pobreza extrema y el encuentro masivo del hijo con muchos hombres, la novela pone en relación directa la lucha contra las limitaciones morales y la lucha contra las limitaciones económicas: “Sucedieron esa vez, en cadena y de improviso, tres transformaciones que de inmediato reconocí como grandes y definitivas: me supe un hombre pobre, con la noticia que me dio mi padre; conocí la infinitud, que no es exceso ni repetición, entrando al laberinto [un sitio de placer sexual masculino]; y me volví padre de mi padre al verlo en una silla sin hablar, apenas llegué al apartamento” (95).

La vigilancia tecnológica del cuerpo cuir

Al igual que la novela pone en tensión usos hegemónicos de la tecnología y del consumo en contextos de miseria material, igualmente ella cuestiona usos hegemónicos del cuerpo en el espacio de experimentación sensorial cuir. Dentro de los parámetros de *Un mundo huérfano* defino a los cuerpos como tecnologías, es decir, como herramientas que pueden intervenir y modificarse para generar diferentes formas de placer. Sin embargo, esta deformación no siempre deviene en liberación ni en transgresión social, sino que puede alinearse con el mercado y otras instituciones de regulación social para seguir reproduciendo un poder que entiende las relaciones con *el otro* y con *lo otro* en términos de dominación y explotación. A continuación, compararé el uso que hace el hijo de la ternura como herramienta del cuerpo cuir, frente a las presiones sociales, e incluso de su misma comunidad, por un uso normativizado del cuerpo masculino. Los espacios de

7. Esta, que es una de las críticas más vehementes de Marx al capitalismo, explotar al trabajador solo para que consiga los medios básicos de su supervivencia, puede entenderse con mayor claridad en el capítulo 7 de *Das Capital*, “The Labour Process”.

esta confrontación, el motel y la sala de chat, también permiten reflexionar por los avances, o no, que el contacto digital tiene con respecto al físico. Por último, demostraré cómo la fragmentación y explotación del cuerpo gay no solo responde a un paradigma comercial, sino, y siguiendo con el principal momento de denuncia histórica de la obra, a un paradigma de orden social, que la masacre de *las mariposas*, por parte de un grupo armado, intenta restaurar.

Vapores es el nombre que recibe en la obra el motel en el que distintos hombres se encuentran a tener sexo. Sin embargo, en lugar de encontrarnos con una distribución típica de cuartos y una defensa de la intimidad de cada uno, el espacio de *Vapores* es el público, y en una especie de micro-sociedad, el hijo parece encontrarse con representantes de todos los estratos y las condiciones sociales. En esa conversión del espacio en esfera pública⁸, el placer continúa de cuarto en cuarto, de encuentro en encuentro, de dispositivo en dispositivo, hasta llegar a ese columpio rojo en donde el hijo es penetrado simultáneamente de forma masiva. A pesar de su aparente atmósfera de liberalidad, subsisten regulaciones y jerarquías en todas las interacciones. No es un sitio para un placer desenfrenado e ilógico. Al contrario, no todos los hombres quieren tener sexo con todos los hombres de la misma manera. Así, en cuanto se nos presenta desde la mirada ingenua y tímida del hijo, la narración de esa noche viene a representar el encuentro de una ética relacional del cuerpo, que ha venido socializando con su padre, con la visión del cuerpo masculino que comparte la comunidad. En este choque no entiende el hijo porqué en medio de tantas orgías y formas de experimentar el placer no hay lugar para aquel hombre anciano que siempre está mirando el reloj, en una autoconciencia de su edad, y para aquel otro cuya discapacidad no le deja comunicarse con claridad: “Le cogí la mano, me la puse en la verga. Lo miré, sonreí. Me dijo “Gaaaciaaas amigooo, gaaciaaas” (86).

En *Vapores* el hijo descubre lo cercano que está el placer de la tortura. Más que el simple disfrutar, su recorrido por los distintos cuartos, entre duchas y salones llenos de espejos, está motivado por su necesidad de conocer todas las posibilidades, todas las experiencias, todos los hombres. Viendo decepcionado como muchos de esos encuentros son solo excusas para causar sufrimiento, el segundo descubrimiento del hijo es que hay más goce en ver el placer que en recibirlo. En esos momentos de éxtasis compartidos,

8. En su artículo, “People’s Park again: on the end and ends of public space” (2017), Don Mitchell continúa las reflexiones que había empezado sobre el espacio público desde finales de los 90: “Notions of “the public” and public democracy played off and developed dialectically with notions of private property and private spheres” (116). Así, explica, las calles funcionan a través de la regulación y la definición de *lo público* es limitada.

el hijo volverá a hacer uso de la ética de supervivencia compartida que usa su padre: “Yo los miraba, y lo miraba a él mirarlos; me veía en ellos y en él. Y entendí, pues, los códigos del sitio: estábamos en un laberinto, y los hombres adentro éramos puertas, paredes o espejos. Caminos, todos, en sí mismos. Túneles, en fin: túneles. (62)”. Mientras el padre dota de cuerpo a los objetos para así garantizar su presencia valiosa en la configuración de un ambiente ameno para la vida, en la conversión de cuerpos en objetos, el hijo continúa este proceso para concluir que el placer no puede reducirse al ámbito individual: desde el cuerpo, excede el cuerpo; se siente en el cuerpo, pero no necesita el contacto, como el placer por contemplación demuestra, para concretarse.

En una novela en donde no se utiliza ningún mecanismo de identificación para nombrar el placer entre hombres, lo cuir no es un concepto de limitación. Tampoco es una forma específica de placer entre cuerpos específicos. Es tanto la multiplicidad material del placer como la descorporeización del mismo. De allí que el uso de toallas, almohadas e incluso líquidos viscosos como la miel, no esté a disposición de la complacencia de un cuerpo, sino que pasen a ser portadores y no simple recipientes de ese mismo placer. Esta visión de un consumo de los cuerpos que para llegar a su plenitud necesita ser expandido hacia el entorno, revierte la noción del placer como posesión, y también la jerarquía de lo humano como interventor primario de la naturaleza. El consumo en continuidad material implica asumir cierta vulnerabilidad, un dejarse afectar por los objetos cercanos, pero, ante todo, una conciencia de que esos objetos nos afectan sin necesidad de que los dispongamos. En *Vapores*, el reconocimiento del cuerpo en materialidad es un ejercicio que, como el nombre del lugar lo indica, lo pone en contacto con otras materialidades físicas, como la humedad y la viscosidad. En coherencia con los discursos teóricos más radicales sobre el sexo, la novela plantea un placer que excede el orgasmo: “La contrasexualidad afirma que el deseo, la excitación sexual y el orgasmo no son sino los productos retrospectivos de cierta tecnología sexual que identifica los órganos reproductivos como órganos sexuales, en detrimento de una sexualización de la totalidad del cuerpo” (Preciado, 2020, 14-15). Sin embargo, aquí las tecnologías-dildo utilizadas no son suplemento del cuerpo, porque, precisamente, el placer es superior a sus límites humanos.

Por esta reconceptualización del cuerpo como una materialidad de muchas otras materialidades, la aparición de La Ruleta, nombre del sitio de chat sexuales virtuales, podría llevar a cabo mucha de las premisas que el hijo descubrió en sus encuentros físicos: la posibilidad de sentir el placer a través de los otros y de los objetos con los que se quiera experimentar. Sin

embargo, este será otro de los espacios que la novela usa para comparar la dinámica de un consumo liberador de una forma normativa de uso tecnológico. Las críticas a *La Ruleta* no son de carácter moral, ni en el sentido de que se condenen las prácticas sexuales fortuitas, ni tampoco en que se considere a la virtualidad como una forma menoscabada de socialización. La incomodidad del hijo con algunos usuarios radica justamente en su forma incompleta de aprovechar la simultaneidad y la multiplicidad del sitio.

El concepto *cybercarnality* (2010) de Sharif Mowlabocus puede ayudarnos con la reflexión, en cuanto fue pensado, específicamente para describir las nuevas formas de interacción gay en la Internet. Para Mowlabocus este término designa la masificación de la vigilancia y la taxonomización del cuerpo gay en los espacios digitales. Interpeladas por la uniformidad del capitalismo, las salas chats son parte activa del proceso de representación, categorización y legibilidad de la identidad gay. En lugar, entonces, de ser espacio para la creación de nuevas corporalidades digitales, los perfiles virtuales son víctimas de la mirada que objetifica para legitimar superioridad: “Whether cruising for sex or maintaining and updating his profile, the gay man is continually involved in a process of surveying, regulating and controlling both his own identity, and those other identities that he comes across in that environment” (81).

Un proceso parecido ocurre en *La Ruleta* donde de la hipervisualidad se pasa a la fragmentación: “Generalmente en *La Ruleta* las conversaciones son mecánicas [...] Si estoy mostrando la cara, y se nota que estoy sin camisa, me piden que muestre la verga; si me estoy haciendo la paja y tengo la verga en primer plano, me piden que muestre la cara. Nunca he mostrado al inicio de una charla, cara y verga al mismo tiempo: muchos hacen lo propio casi siempre por temor a que les tomen fotos” (56). En ese sentido, *La Ruleta* es más conservadora que el espacio de *Vapores*, aunque su sentido original sea provocar nuevas formas de contacto. El regreso de la primacía del pene es el regreso también de la primacía de lo individual, en donde el placer depende de la decisión personal. Por momentos, el hijo preferirá entonces la descomposición visual que ocurre una vez se pasa de un cuerpo al otro, de una imagen a la otra, y añorará el regreso de la multiplicidad: “A veces, cuando hablo en *La Ruleta* con los cuerpos solamente, empiezo a imaginarme las caras más hermosas y las caras más deformes-caras con una mano en la mejilla, por ejemplo, una mano pequeñita que sale de una cavidad, saluda, y vuelve a meterse-. Ambos caminos me excitan” (94). El ámbito de lo grotesco que se manifiesta muchas veces en los agregados de cuerpos y objetos es la alternativa con la que se resiste en la novela a los criterios de realidad y autenticidad que se imponen, paradójicamente, en lo tecnológico.

La Ruleta es también, como lo fue en su momento *Vapores*, un sitio de violencia. Sin embargo, la aparición repentina de imágenes activa en el protagonista los recuerdos de mayor explotación material de los cuerpos, la masacre de las mariposas: “Hola, me escribe, y acerca un revólver a la cámara [...] Entonces un recuerdo: las cabezas en los faroles.” (61). Con este evento, la novela se inserta en la línea de representación del conflicto armado en Colombia, pero continuando con sus dinámicas de a-referencialidad, sin incluir el nombre de los agresores, ni la ciudad en la que ocurre. Caputo denuncia la normalidad de esta escena de violencia, reconocible aún sin ningún referente histórico o geográfico. Más allá, entonces de la teatralidad⁹ que distinguió los ataques paramilitares sobre los cuerpos cuir en Colombia, el ataque puede ser entendido dentro de la economía variada de cosificación de la propia historia. De hecho, la primera reacción del hijo al ver los cuerpos tirados en las calles es asemejarlos a cosas: “Mirando esas cabezas pensé, absurdamente, que en algún punto de la noche saldría luz por sus bocas-bombillo” (47). Sin embargo, esa redención creativa del hijo queda anulada con las visiones posteriores. Convertidos en materia prima, es decir, reducidos a sustancia escatológica, órganos y carne, la intervención violenta sobre los cuerpos intenta burlarlos o parodiarlos, pero termina por evidenciar la falta de creatividad de los asesinos: “Habían sido lúdicos: vimos un torso que sostenía dos piernas y no al revés; vimos brazos saliendo de brazos, pegados a otros brazos; vergas y huevas colgando de un árbol, como frutas; y un hombre vuelto columpio. [...] a otros los volvieron maniqués [...] En la ronda, luego, estaban los ahorcados. [...] Al final los penetrados” (47).

Los cuerpos atacados en la masacre son los cuerpos de *Luna*, los cuerpos que bailaban junto al hijo al inicio del libro y que descendían a las calles más alejadas de la ciudad, más cerca del mar, para tener una anhelada movilidad libre por las calles: “Mientras Ramón-Ramona cerraba el bar, notamos que cerca, en la siguiente esquina, había hombres en fila para entrar a Luna. “Son los únicos que vienen por acá” dijo alguno, quizás Simón” (38). Para dejar claro su mensaje de odio, los criminales dejarían escrita en una de las paredes de la plaza el mensaje manchado con sangre, “Sigan bailando, mariposas”. Para el caso colombiano, a diferencia de otros términos denigratorios como *loca*, *mariposas* puede usarse incluso para hombres heterosexuales. Asociado con una forma de performar el género y no tanto la sexualidad, los *mariposas* son los hombres visiblemente afeminados, que desafían las convenciones del cuerpo desde lo público: su forma de

9. Para más información sobre la preferencia de los paramilitares por la exposición teatral de sus cadáveres, véase Ortega, Muriel Jiménez. (2016). “Las memorias maricas en el conflicto armado reciente de los Montes de María: territorio, identidades y testimonio.”

caminar, hablar, gesticular¹⁰. La hipereposición a las que son sometidos en su muerte no es novedosa para el uso material de sus cuerpos. *Mariposa* es también signo de burla dentro de *Vapores*, cuando disfrazado como tal, el hijo recibe la humillación de parte ahora de hombres que en teoría hacen parte de su misma disidencia sexual: ¿Tú eres el que entró con las alas?, se metió uno de los que reía. Lo miré, lo ignoré. El otro dijo: “Sí, es él”, y volvieron a reírse. Llegó el resto. “¿Qué pasó?, ¿qué pasó?” Y el primero: “No, nada, que al amigo le gusta volar” Risas. “¡Uuuuy, grave!” oí decir, y entre todos empezaron a gritar: “¡Mariposa, mariposa!” (65). *Mariposa* en definitiva es el bobo, el atolondrado, el que no aprovecha las ocasiones para su provecho, el que ayuda de más. Son estas dos últimas consideraciones las que más deseo acentuar con mi expresión *consumo mariposa*. Al cuestionar la cohesión interna de la comunidad cuir, lo *mariposa* no es una marca de identidad, como una práctica de supervivencia. Una práctica *boba* y *afeminada* de consumir cuerpos-objetos y objetos-cuerpo fuera de las lógicas de ganancia y pérdida, y en pro de redes de solidaridad y apoyo.

La Ciudad de Hierro vs las tecnologías sin metal

Al apuntar directamente a los clientes habituales de *Luna*, la masacre también puede ser entendida como una forma de “corrección social” frente a entretenimientos baratos. Aquí lo barato, de nuevo, excede el ámbito de la moralidad y está en directa relación con una forma de consumo económico basada en la fianza (deudas, generalmente de cervezas) que se van acumulando y en los pagos colectivos. El último foco de reflexión en la novela está entonces en la comparación entre distintas clases de recreación social: las atracciones mecánicas de la Ciudad de Hierro vs el pasear cuir en la plaza de la masacre, reconvertida en parque. Con esta reflexión Caputo continúa su elaboración detallada de lo que entendemos por tecnologías, cuerpos y vida común.

Ciudad de Hierro es el nombre con el que la cultura popular colombiana nombra a parques temáticos itinerantes que se instalan en las ciudades por alrededor de tres semanas y llevan consigo atracciones como montañas rusas, ruedas de la fortuna y otros juegos mecánicos extremos. Lo característico de estos lugares-no lugares (responden más bien al formato de instalaciones) es que, por su bajo precio, que a veces ha devenido en problemas de seguridad¹¹, participan de una economía informal que se asienta

10. Para más información sobre la preferencia de los grupos armados por el castigo a la visualidad mariposa, véase la sección “Yo siempre quería estar escondida, que nadie me viera”: la visibilidad, ser “público y notorio” del Informe Aniquilar la diferencia, del Centro de Memoria Histórica.

11. Para conocer la antigüedad del debate seguridad-Ciudad de Hierro, véase el reportaje “Ciudades de hierro a punto de oxidarse” (1993) publicado en *El Tiempo*.

a sus alrededores. Afuera de la Ciudad se conglomeran vendedores de comida, vendedores de recuerdos de la experiencia tecnológica del parque, generalmente linternas o juguetes con luces, sujetos disfrazados de figuras pop, como superhéroes o caricaturas y fotógrafos callejeros que ofrecen tomas panorámicas del parque. Producto de estas dinámicas, las ciudades de hierro se ubican en estratos intermedios de la ciudad, y por sus amplios espacios abiertos son consideradas fuente de diversión para un público masivo de clase baja.

No sorprende, siguiendo, las anteriores descripciones, que una Ciudad de Hierro aparezca en el barrio de los protagonistas. Con su llegada, se reactivan también las ilusiones de progreso, y el padre y el hijo, parte de los últimos pobladores del sector, se unen a esas esperanzas: “Desde esa noche empezamos a imaginar cómo cambiaría nuestro barrio. Todo esto se va a llenar de faroles, decía mi padre. Toda la calle, hasta el mar. Tiene que ser así para que los carros que vengan de allá arriba encuentren el parque sin problema” (183). Además de las promesas de urbanización y oferta de trabajo, de hecho, ambos llegarán a trabajar ahí, el placer comercial de la Ciudad de Hierro viene acompañado de narrativas de folclor popular, sin fecha de expiración, y que, con temática de aventuras, ofrecen la oportunidad de un escape utópico. Los efectos emocionales del paisaje poblado con un carrusel, un Barco Pirata, un Pulpo Loco y una Resortera son evidentes en el padre, especialmente sensible ante la novedad tecnológica: “Mi padre, en silencio, miraba todo, como absorbiendo cada luz o aprendiéndose cada una de memoria. Me dijo: Bonito, ¿verdad?, y se le encharcaron los ojos” (187). Será el mismo padre el que, trabajando en La casa del terror descubrirá los límites de esas utopías y su participación en la comercialización de sentimientos.

En su estudio antropológico sobre las ferias, *Fairground Attractions: A Genealogy of the Pleasure Ground*, Deborah Philips realiza una cronología de la producción popular y el imaginario iconográfico que se ha desarrollado desde los jardines de placer del Siglo XVIII, hasta los parques temáticos contemporáneos. El libro explica la contradicción temporal que opera en los parques, en su combinación de nostalgia y progreso mecánico, y le dedica especial atención a su constitución como un dominio privado que monetiza narraciones y fábulas populares. En su trabajo como operarios de La casa de terror el padre y el hijo son víctimas de esa tensión de convertir el miedo privado en un acto público, y en general, de la experiencia de comercializar recuerdos y afectos. La relación que la familia establece con el dueño de La casa de terror denuncia la forma en que la masificación del placer tecnológico depende de la explotación de cuerpos y la energía vital

de muchos trabajadores: “Se quedó pensando y agregó: “Ponganse a gritar como si estuvieran matándolos” Y entonces, un recuerdo: la carne roja, picada, de un hombre (o de varios) que estuvieron bailando la noche de la masacre” (193). Será Philips quien mejor describa este nuevo proceso de objetificación hegemónica en donde los cuerpos se ponen al servicio de las máquinas para la ganancia individualista de pocos: “The theme park offers a simulation of the carnivalesque; it is a public space that offers the illusion of congregation and heterogeneity; it offers an apparent experience of a social throng. But the popular pleasure ground is a site that has been increasingly regulated, as global corporations have bought up and standardised what were once diverse sites and attractions” (41).

La contraparte de esta objetificación será el revivir mariposa de La plaza de la masacre, en donde, aprovechando el ambiente festivo de la Ciudad de Hierro, distintos cuerpos cuir desfilan y hacen un uso libre del espacio público: “me encuentro con tres mujeres que van de gancho, las tres con falda negra, corta, y cinta pegante en los pezones: dos tiritas en cada uno en forma de cruz [...] Luego pasan dos muchachos sin camisa, velludos, ambos con una peluca rizada, altísima, y unos tacones de punta tan rojos como empinados” (184). Junto a ellos un hombre pasea a un hombre-perro, otra mujer pasea a su avestruz y hay un desborde de confeti, burbujas, bombones e intervenciones de distintas materialidades, celofanes, escaracha y cueros, para crear esta pasarela de consumo gratuito. Mientras en el fondo los dueños de la Ciudad de Hierro cobran por acercar la tecnología a la población, los *mariposas* están desmontando este discurso, al demostrar la fusión máxima con distintos materiales: “Mucho gusto”, me saluda alguien, después, en la esquina de nuestra cuadra. “Soy Roboteta” Tiene la piel pintada de verde eléctrico y se mueve mecánicamente, como si a todo su cuerpo le unieran tornillos. Lleva, además, una falda de plástico, larga y plateada, con formas de paraguas, y un abanico con el cual refresca a quienes se cruza” (184).

El caso de Roboteta merece particular atención porque las modificaciones en su cuerpo son producto de su forma de interpretar el material tecnológico y no de su uso directo. Con elementos totalmente subjetivos como lo eléctrico del verde eléctrico o la forma mecánica del caminar, Roboteta combina en su performance interpretaciones populares sobre lo tecnológico con formas de usar lo tecnológico ante la escasez. Este personaje lleva a su extremo el cruce de límites que Donna Haraway (1991) caracteriza como propio de los ciborgs: “Far from signaling a walling off of people from other living beings, cyborgs signal disturbingly and pleasurablely tight coupling” (152). En este caso, el performance híbrido de

su cuerpo depende de una comunidad de recepción que pueda entender tanto la rigidez de sus movimientos como la ausencia de metales que lo expliquen. Roboteta es el personaje cuir pobre que totaliza en su expresión individual los condicionamientos sociales que la obra se encarga de denunciar en la novela.

Conclusión

Al relacionar discursos de género y sexualidad con denuncias contra la violencia y la marginalización, propuse una lectura de la novela *Un mundo huérfano* que supere el enfoque moral que tanto ha limitado a la crítica cuir colombiana. No ha sido tampoco mi intención romantizar la pobreza, ni la necesidad de los personajes, sino demostrar que además de la inventiva material que ellos ejercen para sobrevivir a tales circunstancias, existe todo un aparato epistemológico que entiende que, como parte de esa supervivencia, es necesario alterar las jerarquías entre materialidades, entre lo humano y lo humano. Igualmente, he descrito la forma compleja en que la obra participa en la definición de lo tecnológico, evitando esencializar o demonizar su presencia en la cotidianidad de las personas. Existen entonces para Caputo formas liberadoras y formas normativas de consumo que pueden, como tal, generar nuevas formas de socialización o formas legitimadas de violencia. Por último, es importante destacar la forma como la dimensión social en la novela se da a través del compartir de sentidos comunes e interpretaciones populares y no desde la aparición de referentes históricos. Con esto se consolida su principal premisa: que es posible entender la resistencia cuir como parte de comunidades y grupos sociales mayores, que, sin necesidad de compartir prácticas sexuales, comparten entendimientos alternativos del cuerpo como materialidad, los objetos como tecnologías autónomas y los contactos entre ambos en forma de continuidad y no explotación.

Bibliografía

- Anthropocene Working Group. (2019, mayo). “Results of the binding vote by AWG.” *Subcomission on Quaternary Stratigraphy*. Recuperado de <http://quaternary.stratigraphy.org/working-groups/anthropocene/>
- Balderston, D. (2008). Baladas de la loca alegría: literatura queer en Colombia. *Revista Iberoamericana*, 74 (225), 16-33.
- Cervera, J. C. (2009). El declive de la arquitectura moderna: deterioro, obsolescencia, ruina. *Palapa*, 4 (11) 29-43.
- Caputo, G. (2016). *Un mundo huérfano*. Bogotá: Literatura Random House.

- Centro Nacional de Memoria Histórica (2015). *Aniquilar la diferencia: Lesbianas, gays, bisexuales y transgeneristas en el marco del conflicto armado colombiano*. Tatiana Peláez Acevedo (editora). CNMH. Recuperado de <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2015/aniquilar-la-diferencia/aniquilar-la-diferencia.pdf>
- Spivak, G. C. (1985). The Rani of Sirmur: An essay in reading the archives. *History and theory*, 24(3), 247-272.
- Halberstam, J. (2004). *In a queer time and place: Transgender bodies, subcultural lives*. New York: NYU press.
- Haraway, D. (1991). *Simians, cyborgs, and women: The reinvention of nature*. New York: Routledge.
- Hincapié García, A. (2018). Responder al desprecio. Nietzsche y la genealogía de la literatura de temática homosexual en Colombia. *Íkala, Revista de lenguaje y cultura*, 23(3), 451-467.
- Ortega, M. J. (2016). Las memorias “maricas” en el conflicto armado reciente de los Montes de María: territorio, identidades y testimonio. *Revista Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, (24), 29-49.
- Marx, K. *Capital*. (1993). *A Critique of Political Policy* (Edición 12). Londres: Penguin Random House.
- Mbembé, A. (2016). *Crítica de la Razón Negra*. Buenos Aires: Futuro Anterior Ediciones.
- McOmber, JB. (1999). Technological Autonomy and Three Definitions of Technology. *Journal of Communication*, 49(3), 137-153.
- Mitchell, D. People’s Park Again: On the End and Ends of Public Space. *Environment and planning A: Economy and Space*, 49(3) pp. 503-518.
- Molano Vargas, F. (2019). *Un beso de Dick* (Edición 2). Seix Barral Colombia.
- Mowlabocus, S. (2010). *Gaydar Culture: Gay Men Technology and Embodiment in the Digital Age*. England: Ashgate.
- Philips, D. (2011). *Fairground Attractions: A Genealogy of the Pleasure Ground*. London: Bloomsbury Publishing Plc.
- Preciado, P. (2020). *Manifiesto Contrasexual*. Barcelona: Anagrama.
- Redacción *El Tiempo* (1993, junio). “Ciudades de hierro a punto de oxidarse.” *El Tiempo*, Recuperado de: eltiempo.com/archivo/documento/MAM-161176
- Rivas, F. (2011). “Diga ‘queer’ con la lengua afuera: Sobre las confusiones del debate latinoamericano.” *Por un feminismo sin mujeres*. Alejandra Castillo, Jorge Díaz Fuentes & Diamela Eltit (editores). Santiago de Chile: Territorios Sexuales Ediciones, 59-75.
- Sánchez Baute, A. (2007) *Al diablo la maldita primavera*. (6ª ed) Alfaguara.
- Yusoff, K. (2018). *A Billion Black Anthropocenes or None*. U of Minnesota P.