

La fiesta anómala. Una lectura de la sexualidad en *El mendigo chupapijas* de Pablo Pérez

Juan Francisco Marguch¹

Resumen: En este trabajo me propongo presentar una lectura en torno a la sexualidad en la novela *El mendigo chupapijas* de Pablo Pérez (2005). En primer lugar, parto de las dimensiones del amor y la pornografía, ambas trabajadas a la luz de los planteos de Roland Barthes y en relación a la noción de imaginario. El delirio amoroso y la imagen detalle de la retórica pornográfica ponen a funcionar un cuerpo metonímico y prostético. A su vez, dichas figuras se superponen con una imaginería kitsch y una retórica camp que anulan la noción de valor. La suspensión del valor y de la norma genera en la novela un horizonte común de anomia. En ese marco aparecen como figuras de transitar la ciudad la mendicidad y el vagabundeo. Mi propuesta es leer *El mendigo chupapijas* desde esa retórica de lo anómalo que se corresponde con un horizonte compartido de ficciones del presente.

Palabras claves: Pablo Pérez - Sexualidad - Anomalía - Ficciones del presente - Camp - Kitsch.

¹ Juan Francisco Marguch es Licenciado en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Sus áreas de interés son la literatura latinoamericana contemporánea, la teoría queer y la biopolítica. Participa en los equipos de investigación *Reconfiguraciones críticas en la literatura latinoamericana (1990-2010)* y *Haciendo cuerpos. Biopolítica y gestión de vidas humanas* ambos de la Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC. Actualmente investiga la imaginación de la sexualidad en ficciones latinoamericanas del presente. Contacto: francisco.marguch@gmail.com

Abstract: In this work I aim to present a reading regarding sexuality in Pablo Pérez's novel *El mendigo chupapijas* (2005). First, I start from the dimensions of love and pornography, both approached by Roland Barthes and in relation to the notion of the imaginary. The love delirium and the image-detail of pornographic rhetoric feature a metonymic y prosthetic body. Also, such figures superimpose to a kitsch imagery and camp rhetoric that eliminates the notion of value. Value and norm's suspension generate a common horizon of anomy. In that frame we can find the figures that transit the city: a beggar's wandering. My proposal is to read *El mendigo chupapijas* from that rhetoric of the anomalous that corresponds with a common horizon of present's fictions.

Keywords: Pablo Perez - Sexuality - Anomaly - Present's fictions - Camp - Kitsch.

El amor y la pornografía

El mendigo chupapijas de Pablo Pérez es una ficción que ha circulado en diversas formas. Primero como folletín publicado por Belleza y Felicidad en los '90, luego como novela completa publicada por Mansalva y por último como corto cinematográfico. Trerotola ha señalado que

en sus principios marginales, *El mendigo chupapijas* de Pablo Pérez fue un folletín extraño, artesanal, hecho de fotocopias desprolijamente

encuadradas al mejor estilo informal de las primeras ediciones de los '90 de Fernanda Laguna y su editorial lumpen Belleza y Felicidad. Las cinco entregas de ese folletín se vendieron embolsadas, como las revistas porno, pero no por una cuestión de pudor en la presentación de la saga sadomasoquista que perpetraba sus páginas sino porque la bolsa también contenía un muñequito o algún otro objeto de cotillón.

La ficción funciona como “punto de partida del proyecto editorial en tanto primera novela queer-trash de la década” (Palmeiro 209), en tanto es uno de los textos inaugurales de Belleza y Felicidad, donde han publicado autores como Dalia Rosetti, Daniel Link o César Aira. Es un proyecto editorial (inédito en nuestro país) que intenta despojar a la literatura de su aura de lujo, volverla “basura”. Esto no solamente otorga mayor circulación a las obras, sino que les quita el valor de objeto aurático típico del arte. La cuestión del valor, ya se verá, es clave en esta lectura de la novela.

El mendigo chupapijias se compone de fragmentos de un diario íntimo, conversaciones telefónicas y correos electrónicos en los que el narrador, Pablo, aparece a veces desde una primera persona y a veces en tercera. El texto gira en torno a las experiencias de Pablo, sus devaneos por la ciudad, sus relaciones S/M, sus enamoramientos, sus sensaciones. Los registros pornográficos se alternan con

correos electrónicos amorosos que rayan en lo cursi, alternando distintas texturas que sostienen el relato.

Creo que para leer la imaginación de la sexualidad en la novela hay que partir de la idea barthesiana de historia amorosa. Para Roland Barthes la máquina amorosa es una máquina imaginaria, compuesta de una sucesión de figuras o episodios que conforman una *historia de amor*. En ese relato, “el gran resplandor imaginario” atraviesa al sujeto sin orden ni fin, éste se funde con la Imagen, tal como el propio Barthes se funde con el narrador imaginario de *Fragmentos de un discurso amoroso*.

El discurso amoroso funciona en *El mendigo chupapijas* a partir de una retórica hipertrófica de imágenes que descentran la norma de la gramática amorosa clásica. El discurso amoroso hegemónico monolingüe se ve desplazado por un lenguaje menos codificado, una economía del exceso que abre otros campos de efectos y actualiza otras escenas. El texto juega con la superposición o hibridación entre gramáticas amorosas y figuras pornográficas. Ambas oscilan en el texto, a veces en oposición, a veces convergiendo.

En el primer capítulo encontramos al mendigo chupapijas,

un hombre que, oculto en la oscuridad, le chupa la pija a cualquiera que se pare frente a él... Su garganta no tiene fondo [...]. Sí se lo puede interrumpir para ofrecerle otra pija, de mayor o menor tamaño, eso a él no le importa (*El mendigo* 9).

La deglución del mendigo y los encuentros sexuales del narrador se suceden sintagmáticamente uno tras otro. El cuerpo es enunciado metonímicamente, es la parte la que se impone sobre el todo: la pija, el bulto, la boca, el sudor, la lengua. La fragmentación del cuerpo (coincidente con la fragmentación de la narración) produce la imagen de un cuerpo no cerrado, no preformado como algo dado, sino abierto y en constante tránsito y transformación, un cuerpo metonímico que funciona como forma de *hacerse un Cuerpo sin Órganos*.² Se enuncia el *Punctum*, el punto detalle de la pornografía que desarregla el Todo-Imagen, lo idéntico y lo universal adscribiendo a la estética de lo singular.³ Es aquello que punza la imagen volviéndola extraña, imposible de ser objeto de un ojo totalizante.

² La fórmula artaudiana de *Cuerpo sin Órganos* es pensada por Deleuze y Guattari como algo que “se hace” y no “se es”. Es un devenir que consiste en desorganizar los estratos ya codificados del cuerpo, desnaturalizando las zonas consideradas de placer y las zonas de no placer. El *Cuerpo sin Órganos* es diferencia inmanente de una singularidad cuyo cuerpo se desplaza continuamente y hace que ya no pueda pensarse en términos de organismo. No es un tipo de cuerpo, sino un umbral que atraviesan los cuerpos compuesto de movimientos de intensidades (Cf. Deleuze y Guattari 158).

³ Según Barthes, “muy a menudo el *Punctum* es un ‘detalle’, es decir, un objeto parcial” (*Lo neutro* 79). El punto detalle funciona de este modo remitiendo a una forma del deseo de *Cuerpos sin Órganos*, objetos parciales y no organismos.

El texto juega en la tensión entre el delirio amoroso platónico, ideal, delirante, búsqueda de “la media naranja” y el detalle pornográfico singular. Mientras el primero es una fuerza que tiende a la totalidad, a encontrar a la persona ideal, el segundo va contra la idea de persona y de cuerpo como unidad.

La velocidad afectiva coincide con la narrativa. La modulación pasional da el ritmo al relato, un ritmo que se acrecienta y decae constantemente, de imágenes que alcanzan un punto máximo de delirio y embriaguez para después volverse pura abyección o pura nada. Es como si el lenguaje coincidiera con las velocidades y movimientos del cuerpo. Sexo y palabra se funden.

Sumergido en el resplandor del imaginario amoroso, el narrador se vuelve una máquina semiótica de interpretación de indicios y creador de imágenes delirantes. El enamorado construye imágenes hiperbólicas de su amado, imágenes de poca duración que pasan rápido al olvido. En el capítulo “La llegada del amor”, el narrador conoce a Martín y se hunde en el caudal imaginario delirante del amor. Así, el amor se vuelve razón de la existencia del personaje pero también aquello que lo trastorna y lo empuja afuera de sí mismo. Una droga o un *pharmakos*: delirio y adicción, vida y muerte. “Hoy vivo una gran contradicción. Por un lado me propongo dar amor sin esperar nada a cambio, pero por el otro estoy deseando beber sin parar de la fuente de amor que hay en Martín. ¡Quiero más de ese veneno!” (64). La adicción del amor

puede llevar a la muerte, porque la pérdida del objeto amoroso implica, según Barthes, el exilio de lo imaginario.⁴

Tanto el discurso amoroso como el pornográfico y el de la fiesta primaveral constituyen en la novela un caudal imaginario, una potencia que arrastra a los personajes hacia sus propios límites. Determinan experiencias corporales distintas, pero ambas en relación a la apertura de la subjetividad y a la pérdida de los contornos de la persona. Mientras el enamorado se pierde en relación a un otro idealizado, el cuerpo pornográfico se desarma en puntos detalle, en una multiplicidad de órganos y suplementos (como el cuero).

Una de las formas en que el delirio amoroso pone en suspenso la norma es la imaginería kitsch rescatada en la novela. Ésta aparece sobre todo cuando el narrador se obsesiona con Martín. En pleno fulgor imaginario del delirio amoroso, las imágenes kitsch invaden el texto para describir esta experiencia de “la media naranja”. La luminosidad de esa imaginación se materializa en un santuario que homenaja la pasión por Martín:

El santuario es de un material nuevo, llamado vidrio poroso. Es un vidrio transparente y grueso, a través del cual el aire pasa sin necesidad de

⁴ “Terminar con esa elegía delirante que se llama lo Imaginario [...]. Tal es el precio a pagar: la muerte de la Imagen contra mi propia vida” (*Fragmentos* 41).

aberturas. Los motivos en las paredes del santuario son, por lo tanto, la selva misma, la vegetación, las serpientes del monte, las mariposas y los pájaros que vuelan y se posan alrededor de la casa.

Camino hasta la sala de transportación cuyas paredes están recubiertas de finas láminas de oro, y llamo a Martín, que aparece en la esfera de luz central. Llega radiante, mis ojos se acostumbran a la refulgente luz que emana su cuerpo. Es bello como un príncipe del Cielo, en sus ojos veo una fuente inagotable de amor. Martín, que mira con asombro el lugar extraño en el que se encuentra, me dice “Te amo” y me da uno de sus embriagantes besos, más dulce que el fruto más sabroso de este paraíso. Luego caminamos hasta una gruta detrás del velo de agua de la cascada y desde allí nos zambullimos en el agua cristalina y fresca. Bajo los rayos del sol que atraviesan la espesa selva, el agua que cae del salto se transforma en perlas doradas y las mariposas multicolores revolotean entre las lianas. Nadamos y nos besamos durante toda la tarde, comemos bananas y mangos que tomamos de los árboles. Esto es sin duda el paraíso que dábamos por perdido (*El mendigo* 70, 71).

Esta figuración del paraíso como un espacio de naturaleza idílica y mágica, de empalagosa dulzura y luminosidad, instalan una forma de estetizar el amor propia de algunos fenómenos de la cultura de masas que ya han sido puestos a jugar de modo similar en la literatura por otros autores como Manuel Puig. Esa imaginería

kitsch puede ser pensada como elemento central de una serie literaria gay.⁵ Leer la novela de Pérez allí requiere pensar sobre lo que la novela recupera y en lo que se distancia. Si tomamos como ejemplo paradigmático *El beso de la mujer araña* podemos ver varios elementos que se intensifican o se diferencian luego en la obra de Pérez. En el texto de Puig los devenires anómalos pasan por el arte, por el relato que cuenta un personaje al otro y desata zonas de intensidad diferentes. La novela muestra cómo la literatura puede ser una línea de fuga contra las fuerzas tipificadoras, normativas y genocidas de la sociedad. Por fuera del arte a los personajes les queda la cárcel. En el texto de Pérez los devenires anómalos están en un plano diegético (no metadiegético) y se dan en la materialidad de los cuerpos y en la totalidad de los espacios. No hay un reverso normativo en *El mendigo chupapijas* como sí lo había en Puig –la cárcel como castigo y forma de corregir la desviación.

Creo que en Pérez y Puig podemos leer elementos camp, que supone una autoconciencia de lo kitsch, y según Susan Sontag se define por su amor exagerado por lo artificial, lo extravagante, exagerado y sobrecargado. Además, aquello que se exagera y se sobrecarga parecería ser, en principio, algo banal, trivial. Sontag

⁵ José Amícola ha trabajado las nociones de kitsch y camp jugando con las categorías de gender y genre. Para él, lo camp “se vincularía con una particular cultura gay en su capacidad de usar de modo intuitivamente crítico la forma paródica” (15), funcionando como crítica a los modelos identitarios hegemónicos. Lo kitsch en su exageración paródica mostraría artificialidad de todo modelo genérico y, de ese modo, desmontaría el sistema del binarismo sexual.

Lo camp es una estética vinculada a los espectáculos *drag queen* y *drag king*. Pionera en ese estudio es Esther Newton, en su ensayo *Mother camp*. Por otro lado, como señala MJ Robinson (2000) a partir de los films de Hitchcock, la estética camp puede muchas veces servir para volver queer [to queer] la heterosexualidad.

destaca que el camp es una forma de ver el mundo no en términos de belleza sino en grados de artificialidad y estilización (podría ser un delirio semiótico como el discurso del enamorado barthesiano). Mientras que lo kitsch supone una apropiación a la distancia de aquello considerado malo, lo camp pone en cuestión la distinción misma del valor. El semiólogo Basso-Fossali lo define como una metaestrategia susceptible de interpretar todos los gustos para volverlos “sin gusto”, *tasteless*, que es el significado original de la palabra *camp* en el *slang* homosexual de principios del siglo XX. Interesantemente, Basso-Fossali señala también la conexión con el verbo “camper”, que en francés significa “pararse delante de alguien de una manera provocativa” (7).⁶

Varios aspectos del texto de Pérez remiten a lo camp. Sobre todo me interesa rescatar esa imposibilidad del valor que discrimina lo bueno y lo malo, lo alto y lo bajo: la religión parece ser igual de valiosa que el saber de Madame Bonnot, una curandera que Pablo visita en París, el discurso amoroso y el discurso pornográfico juegan en un mismo horizonte, y el valor estético de la imagería kitsch del amor empalagante está en el mismo plano que las escenas S/M.

En ese sentido, la imaginación camp sirve en la novela de Pérez como modo de enunciación del horizonte anómico de San Telmo, que no es una anomia catastrófica o depresiva (como la de la sociología de Durkheim, en la que anomia

⁶ Pierluigi Basso-Fossali llama al camp “metasensibilidad del kitsch” (13) en este ensayo, titulado “Les seuils du kitsch: de la «logique du bazar» à la «rédemption (apparente) des guillemets». Essai de sémiologie critique sur la gestion des valorisations”.

está vinculada al suicidio). Es anomia primaveral, festiva, exageradamente luminosa.

Una primavera *camp* en Sal Telmo

“Otra vez tengo una erección, ¡Oh, primavera!

Comienza a revivir en mí el salvaje, el hombre antiguo repartido entre los vicios de este siglo en busca de una fiesta dionisiaca. La semana pasada clausuraron ocho cines porno y están por cerrarlos todos. La moral nos asedia cada vez más” (*El mendigo* 18)

Cada Imagen es una erección. Aparece ya la idea de la fiesta dionisiaca “salvaje”. Ambas apuntan a una economía de excesos y derroche. El cuerpo en un estado de “calentura” (*El mendigo* 15) arde, solamente se puede buscar a otro para satisfacer esa sed. En el capítulo titulado “La primavera” esa intensidad corporal va en aumento hasta que se vuelve un volcán (*El mendigo* 20). La primavera aparece como el tiempo festivo en el que las calles están repletas de hombres dispuestos (o a veces no) a satisfacer al narrador.

En esta novela en la que la ciudad es un espacio de encuentros sexuales y abundan los microespacios como cines porno o clubs leather, la norma aparece dislocada o

ineficaz. La primera referencia a un impulso normalizador es cuando el narrador cuenta que “la semana pasada clausuraron ocho cines porno y están por cerrarlos todos. La moral nos asedia cada vez más” (*El mendigo* 18). La acción de la ley se incrementa en el espacio y el tiempo “cada vez más” pero siempre bajo el signo del “asedio”. Por más que tenga efectos pragmáticos como la clausura del cine, en el texto la gente se junta, tiene relaciones y consume pornografía igualmente. Es como si los mecanismos jurídicos actuasen sobre el territorio pero perdieran su performatividad subjetivante.

Otra encarnación de la norma es la figura de la tía. Tildada siempre de loca, constituye una norma quebrada. Ley paradójica, porque parte de la sinrazón y la enfermedad, pero que en el último capítulo también logra efectos pragmáticos al enlazarse con la figura del padre. La familia es otra de las figuras que, en la novela tienden a la normalización y la tipificación de la vida errante de Pablo

Hace unos días mi tía se metió en mi cuarto, leyó mi diario íntimo y todo lo que escribí sobre ella. O casi todo. Yo diría que leyó solamente lo peor y por lo tanto el asunto pasó a conocimiento de toda la familia. Según mi tía y mi padre, soy un vago que no trabaja, un degenerado sadomasoquista; un enfermo del corazón alejado de Dios, según mi otra tía y mi prima, que van a una iglesia evangelista. Mi padre se vio obligado a echarme de la casa paterna porque mi tía se atrincheró en el departamento donde él vive, hizo un

brote psicótico (seguramente fingido) y revoleó platos, adornos y todo lo que encontró a su paso para exigir que yo me fuera (*El mendigo* 75).

El intento de tipificar la vida del narrador parte de concepciones estereotipadas que circulan en la cultura. Vago, por no adecuarse a las formas productivas de trabajo que ellos conciben como válidas. Pablo no ingresa en la economía productiva del intercambio, sino en una del derroche, como se verá luego. “Sadomasoquista degenerado” es el modo en que leen su sexualidad. Tanto por su condición laboral como sexual, se lo registra como desviación de una norma, desplazamiento de lo que la cultura espera de los individuos, un error en los cálculos del Estado respecto a su población.

La otra parte de su familia, la más católica, entiende que el narrador se perdió en el camino hacia Dios. Para la religión, el único modo de acceso a Dios es a través de la institución, del código religioso moral. Para Pablo, en cambio, hay otro vínculo con lo sagrado que, ya se verá, es dionisiaco y festivo.

El texto de Pérez puede leerse dentro del género “escrituras del yo”,⁷ que registra procesos de singularización y experimentación con la sexualidad. En paralelo, la norma es aquello que busca regular y reencauzar esa subjetividad. Pero creo que la imaginación anómica de este texto parte de que, a pesar de que las figuras

⁷ No es el fin de este trabajo ingresar en esa discusión. Sobre este tema cf. Link y Giordano.

normativas del texto logren cerrar los cines porno y echar a Pablo de su casa, en lo que falla justamente es en modelar al sujeto y disciplinar el cuerpo. Es como si la norma estuviera, pero despojada de la eficacia simbólica y subjetivante que la caracterizarían. Hay una imposibilidad de volver ese cuerpo productivo y de corregir su errancia, en el marco de una anomia generalizada, de una ciudad que se vuelve espacio de experimentación y vagabundeo.

La familia no logra hacer comunidad. Funciona como elemento normalizador que no contiene aquello que se desvía. Es ese error o desvío, por el contrario, lo que se vuelve posibilidad de experimentar lo común. Solamente puede suceder esto en la calle. En Pérez, toda comunidad es comunidad de goce. Es ese el impulso que liga los cuerpos y los une en la fiesta. Las calles de San Telmo se vuelven punto de encuentro y posibilidad de experiencias sexuales. Pablo recorre un espacio anómico, no marcado por la ley moral familiar o la social que cierra los cines.

Desde la poética urbana de Néstor Perlongher, el espacio intensivo de la ciudad es un nudo de flujos que propicia la errancia. “En vez de seguir los rumbos prefijados, el extraviado, el derivante, los mezcla, los salta, los confunde –en una palabra, los transversaliza. ... No importa tanto a dónde se va como el fluir en sí del trecho que se recorre” (Perlongher 143). El narrador nómada basa su tránsito en distintos puntos de encuentro, y la sexualidad se vuelve eso, la posibilidad de una alianza con lo otro, siempre incalculable y siempre en relación a una apertura de la

subjetividad. Es lo que Perlongher llama, siguiendo a Pierre Sansot, una “etnología de lo sensible urbano”: un conocimiento de la ciudad que pasa por un plano imaginario de sensibilidades, afectos y sentimientos. Tanto en Perlongher como en Pérez y en varios de sus contemporáneos podemos leer *figuras de la errancia* que presentan una sexualidad abierta y rizomática, no ligada. Tal como lo definía Perlongher en su lectura de Deleuze, ese transitar implica un recorrido sin origen ni teleología. Es lo que Jacques Derrida llama la destinerrancia: “un gesto de no llegar nunca a su destino, es la condición del movimiento del deseo que, de otro modo, moriría de antemano” (*El mendigo* 42).

Ética y anomalía

En base a lo anterior, creo que, como dice Daniel Link, “nada hay de transgresión en el libro de Pérez,⁸ que debe entenderse como un ejercicio espiritual de disidencia (es decir, como una ascesis)” (*El mendigo* 166). Es muy fácil (y errado) leer este texto desde la categoría de transgresión. Parecería correcto leer una novela con semejante título como un texto que adopta una pose de incorrección y transgresión. Por el contrario, desde mi lectura, todos los elementos del texto confluyen a una imposibilidad del valor (lo camp, el San Telmo anómico, el cruce amor/pornografía) que hace que más que pensar la novela como intento de quebrar la ley, habría que leerla desde su indiferencia hacia la misma. El horizonte anómalo del texto supone

⁸ En realidad, Link está hablando de *Un año sin amor*, la otra novela de Pérez, pero se puede extrapolar su lectura para pensar en *El mendigo chupapijas*.

que, una vez perdidos la norma y el valor, pierde sentido la distinción normal-anormal y, por tanto, es imposible reconocer transgresión alguna. Además, creo que el deseo sexual no aparece en relación a la ley, sino que se produce a sí mismo. El deseo es circular (como el recorrido por la ciudad) e inmanente: se desean las partes desarmadas de ese cuerpo metonímico (bulto, pija, sudor, cuero).

Una vez desecha la distinción normal-anormal podemos pensar en términos de anomalía. El término anómalo deriva del griego “-omalos” que remite a lo liso, igual, regular. Lo *anomal* sería entonces lo irregular, lo rugoso pero no en el sentido de transgresión de una norma. Según Gilles Deleuze y Félix Guattari es más bien una excepción, remite a lo insólito, lo desacostumbrado.

Ante la suspensión de la ley, esta ética o modo de existencia supone un ejercicio sobre el propio cuerpo y la propia sexualidad. Daniel Link plantea que los textos de Pérez darían cuenta, en ese sentido, de un horizonte compartido de varias ficciones del presente:

Ya no se trata de conjurar al Monstruo mediante el aislamiento (como lo hizo el siglo XX) o la guerra total (como quiso el siglo pasado). Hoy lo monstruoso [o lo anómalo] no convoca un principio de inteligibilidad (“el sentido de una vida”) sino una ética y una estética de la existencia planteadas como una política sobre lo viviente en el contexto de una transformación radical de lo

que somos (la “carne”, el “espíritu” y el “alma”). Y en esa transformación estamos todos implicados (Link 172).

Pensar lo anómalo como vector del presente, como ética o regla facultativa de una vida y no como principio de inteligibilidad supone pensar la construcción que hacen las ficciones de un horizonte anómalo post-identitario. Si lo anómalo se vuelve ejercicio facultativo de una vida impersonal, entonces ya no puede reconocerse en una identidad social (que vendría ser el principio de inteligibilidad).

La novela de Pérez avanza aún más en este aspecto, cuando trabaja sobre afectos impersonales que exceden los cuerpos y territorios. El narrador habla constantemente del Amor Universal, corriente de energía a la que éste tiene acceso en su sesión de cura con Mme. Bonnot en París. Es una suerte de afección que recorre cada célula y acelera los ritmos corporales de Pablo, potenciando su ser y desequilibrando la economía del yo: “Pierdo toda noción de tiempo y espacio, quedo mentalmente anestesiado, mi cuerpo es un jardín de sensibilidades”. El cuerpo se vuelve un pliegue hacia el afuera por estar inmerso en la imaginación impersonal del Amor Universal, energía pre-individual que arrastra fuera de sí a los personajes.

En el último fragmento del texto aparece aún más evidente esta despersonalización. El narrador pasa junto a un mendigo onanista que lo lleva a una casa abandonada con otros mendigos. Uno de ellos, el Chino, le pone un nombre de mujer, lo cuida y

lo protege en sus brazos. “Es la noche más luminosa de mi vida” (*El mendigo* 77), dice Paulita. El nombre propio se desfigura para ser un *entre* lo masculino y lo femenino. La identificación con la Imagen femenina permite al narrador una vez más deslizarse por la fuerza del delirio imaginario. Si el nombre propio remite a la identidad y a la unidad del sí mismo, los desplazamientos en el significante que nombra al protagonista responden al ni lo uno ni lo otro de lo neutro, que para Barthes implica un alejamiento de las cualidades individuales: “la existencia mínima más fuerte: la existencia no simple (no se trata de un sentimiento primitivo), sino despojada de atributos” (*Lo neutro* 128).

Alberto Giordano en *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual* señala también que en la novela de Pérez el acto confesional implica “aventurarse en la ‘propia’ impersonalidad”, y más adelante

En el caso de Pérez (insisto: uno de los más interesantes del giro de la literatura argentina actual) el pudor y el deseo de exposición coexisten y se refuerzan en contacto porque la escritura de sí avanza no sólo con indiferencia de lo que esperan los otros, sino gracias al olvido de que hay un sí mismo que reclama conservación. Para poder cuidar de sí el sujeto de la confesión tiene que perderse y recrearse a partir de la pérdida (*El mendigo* 39-40).

Pablo/Paulita se vuelve mendigo como los otros de la casa abandonada. En este texto, la mendicidad es la espera del don del otro pero también la donación absoluta del *sí mismo*, implica la apertura a la alteridad. La mendicidad como despojamiento material y de los atributos de la persona se conecta con el Amor Universal no codificado. Dice Barthes: “lo que el amor desnuda en mí es la *energía*” (*Fragmentos* 38), el amor universal de la novela que atraviesa todos los cuerpos como potencia impersonal, deseo de neutro que implica “disolver la propia imagen” (*Lo neutro* 58).

Tradicionalmente, la sociología ha considerado que la anomia, entendida como ausencia de normas en la sociedad, va contra la integración y la cohesión social. Sin embargo, lo que *El mendigo chupapijas* pone en escena es otro modo de estar-en-común que no necesita de un centro ordenador que esté afuera, es decir, de una norma externa que determine. Más bien, la forma de vivir-juntos que imagina esta novela es una comunidad de goce para cualquier forma-de-vida, ya que cualquier forma-de-vida es *rara*, cualquier sexualidad una anomalía o un borde. Tanto partiendo de espacios que desarticulan la posibilidad de la norma y afecciones que trabajan sobre lo impersonal, podemos leer los procesos de devenir y singularización que obstruyen las tipificaciones identitarias. Así, *El mendigo chupapijas* presenta un mundo de afecciones y cuerpos en los que la sexualidad da lugar a comunidades de goce que no pasan por la tipificación, por la inclusión en un adentro y la exclusión de un afuera a partir de las retóricas de lo normal y lo patológico. Es una sexualidad que más que partir de la identidad parte de un cuerpo fragmentado, *puntos detalles* que se abren a la experiencia de una mendicidad:

espera del don infinita, tacto de un afuera que es informe e incalculable. Este devenir mendigo es un proceso de singularización que confluye con una forma de lo sagrado que pasa por energías impersonales, un Amor Universal que es potencia que borra las huellas de la Persona y arrastra los cuerpos a una zona pre-individual. Lo monstruoso (Link) o anómalo se vuelve una *interioridad* de la política y no un residuo, no transgrede porque ya se encuentra en el mismo horizonte de lo común.

Bibliografía

Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

---. *Lo neutro*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

---. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós, 2009.

Basso-Fossali, Pierluigi. "Les seuils du kitsch: de la «logique du bazar» à la «rédemption (apparente) des guillemets». Essai de sémiologie critique sur la gestion des valorisations", en *Nouveaux Actes Semiotiques*, 2007. <<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=1430>>.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2008.

Derrida, Jacques. *¡Palabra! Instantáneas filosóficas*. Madrid: Ed. Trotta, 2001.

Giordano, Alberto. *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires: Mansalva, 2008.

Link, Daniel. *Clases. Literatura y disidencia*. Buenos Aires: Norma, 2005.

Palmeiro, Cecilia (2009). "Lixeratura Argentina Contemporânea: Pensamiento Queer en Antiestéticas do Trash", XI Congresso Internacional da ABRALIC, 13 a 17 de julho de 2008, USP – São Paulo, Brasil, 2009. <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/068/CECILIA_PALMEIRO.pdf >

Pérez, Pablo. *Un año sin amor*. Buenos Aires: Hoy x hoy, 1998.

---. *El mendigo chupapijas*. Buenos Aires: Mansalva, 2005.

Perlongher, Néstor. *Prosa plebeya*. Buenos Aires: Colihue, 2008.

Robinson, MJ, "The Poetics of Camp in the Films of Alfred Hitchcock", *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, Vol. 54, No. 1, 2000: 53-65.

Sontag, Susan, "Notes on camp". *Against interpretation*. Nueva York: Doubleday, 1990.

Trerotola, Diego (2008). "Salvaje y vagabundo", suplemento Soy, *Página/12*. Buenos Aires. Viernes 29 de agosto de 2008. Versión on-line. <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-287-2008-09-02.html>>