



Éticas en confrontación en un campo de machos (sobre *Machos de campo*, de Cristián Molina)

Wanderlan Alves¹

Universidade Estadual da Paraíba
alveswanderlan@yahoo.com.br

Resumen: En este artículo, analizamos tres relatos de *Machos de campo* (2017), de Cristián Molina, a partir de la confrontación de normas y códigos éticos y de vida puestos en juego en la textualidad de los cuentos del libro, con respecto a la homosexualidad, el homoerotismo y la homoafectividad, que potencian una escritura que bordea lo *camp* y lo *queer*, al tiempo que irrumpe como solidaridad posible a nivel ético en la escritura, y como puesta en escena de las tensiones eróticas de las sexualidades masculinas en un campo donde la liberación y la contención involucran amenazas tanto como oportunidades.

Palabras clave: Cristián Molina – *Machos de campo* – Ética – Homoerotismo – Masculinidades – Narrativa argentina contemporánea

Abstract: In this article, I analyze three short-stories of *Machos de campo* [Males from Country] (2017), by Argentinian writer Cristián Molina, as from the confrontation among both ethical norms and codes, and manners of life implied in his writing in the book, associated to homosexuality, homoerotism and homoaffectivity, which enhance a creative writing that comes closer to *camp* and *queer* perspectives, and it presents itself as possible solidarity in an ethical field, bringing to debate the erotic tensions of the male sexualities in a field where freedom and control involve threats as much as opportunities.

Keywords: Cristián Molina – *Machos de campo* – Ethics – Homoerotism – Masculinities – Contemporary Argentinian Narrative

¹ **Wanderlan Alves** es Doctor en Letras por la Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP/SJRP/Brasil) y profesor de la Universidade Estadual da Paraíba (UEPB/Brasil), donde se desempeña como docente en las carreras de Letras y en los cursos de maestría y doctorado del Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI). Coordina el Grupo de Estudos de Literatura e Crítica Contemporâneas (GELCCO/UEPB/CNPq). Es miembro de la Asociación Brasileña de Hispanistas y de la *Latin American Studies Association*.

La tematización de la homosexualidad, así como de la homoafectividad y del homoerotismo, ha sido tratada casi siempre en la literatura latinoamericana contemporánea en el marco de la vida urbana, como se puede ver *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990) de Caio Fernando Abreu, *No se lo digas a nadie* (1994) y *La noche es virgen* (1997) de Jaime Bayly, *Cinema Orly* (1999) y *Rato* (2007) de Luís Capucho, *Tengo miedo torero* (2001) de Pedro Lemebel, *La ansiedad* (2004) de Daniel Link, *Sorria, você está na Rocinha* (2004) de Julio Ludemir, *Kerés koger = guan tu fak* (2005) de Alejandro López, *Melodrama* de Jorge Franco (2006), entre otros.² Por una parte, con esto se borra del imaginario erótico lo que se relacione al campo, salvo, quizás, lo que está codificado por el cine, así como por las películas porno, en torno a figuras como el *cowboy* o el *vaquero*, importadas de una cultura homosexual de patrón estadounidense que en Latinoamérica se consume desde hace décadas a través de la industria cultural.³ Por otra parte, dicha opción de representación distorsiona la idea de realidad a la que remite, al sugerir que el campo constituye un universo ajeno a la homoafectividad y al homoerotismo, concepción que yuxtapone el campo y lo masculino a la hombría.

Son estos territorios diversamente codificados los que se convocan en los relatos de *Machos de campo* de Cristián Molina (heterónimo “El Púber P” en este libro) publicados en 2017, en los que, sin embargo, la densidad de las tensiones

² Se podría mencionar *Salón de belleza* (1994) de Mario Bellatin y *Aún soltera* (2003) de Dani Umpi como contrapuntos a los ejemplos presentados arriba. El relato de Bellatin porque presenta en la ciudad un espacio alterno que no se confunde con ella (el moridero) y la novela de Umpi porque en ella el espacio urbano apunta más bien a las pequeñas ciudades y no a la vida característica de las grandes urbes.

³ También el cine contemporáneo que trata de las temáticas homoeróticas y homosexuales suele presentar historias que se despliegan en las ciudades. Por otra parte, a pesar de la apertura a representaciones consistentes en torno a las sexualidades y a la vida de personajes gays, bisexuales, trans, etc. en el cine LGBTQI+ en las últimas décadas (*Azul y no tan rosa*; *Hoje eu não quero voltar sozinho*), gran parte de estas películas aún están construidas en torno a ciertas ideas difundidas en la imaginación pública sobre el homoerotismo y la homosexualidad, como el incesto, las experiencias adolescentes, las perversiones y los fetiches sexuales, la delincuencia y las drogas. Es decir, aun cuando los relatos se contraponen a dichas ideas o tratan precisamente de ponerlas en tela de juicio, se nota que ellas no han sido del todo superadas en el entramado social que se manifiesta como trasfondo en las tramas, como se puede notar a partir de *Plata Quemada*, *Feriado*, *Cuatro lunas*, *Do começo ao fim*, o *Desde allá*. A su vez, *Contracorriente* podría presentarse como contrapunto a la cuestión urbana, puesto que la historia narrada tiene lugar en una comunidad de pescadores, aunque no deja de vincularse con el tabú de la homosexualidad/el homoerotismo en un medio incapaz de aceptar tranquilamente las prácticas eróticas no heterosexuales, a causa de la imagen pública del hombre o de la religiosidad cristiana.

involucradas en las vivencias homoeróticas se vinculan, además, con los signos, las normas y las convenciones en que se enmarca la vida cotidiana en el campo, en zonas del interior de la Argentina, aunque podrían ser de Brasil o quizás de otras partes de América Latina. En estos relatos Molina explora algunos signos importantes de esta geografía –la ruta, el campo o la pampa, el margen, etc.– en relación con ciertas prácticas eróticas envueltas en códigos de contención y control que mucha vez condenan a los personajes al anonimato, a la vida doble, al estigma o, incluso, a la infelicidad misma.

Desde el punto de vista del estilo, a su vez, los relatos exploran una mirada *camp*, quizás *encuiriante*,⁴ además de rasgos de la estética *kitsch* tradicionalmente presentes en las representaciones de la homosexualidad en la literatura latinoamericana moderna. Si bien estos aspectos se adscriben a ciertos senderos escriturales anteriores, como aquél abierto por Puig en los años 1960, en los relatos de Molina el debate en torno a la homosexualidad se actualiza. Dicha sexualidad suele figurar doblemente marginada en sus cuentos, por la otredad que representa en los marcos normalizados de la vida sexual tanto como por la geografía del territorio inscrito en los límites de la nación.

En este artículo nos detenemos en la lectura de tres relatos, “El trencito del amor”, “Trampear” y “Bestia”, sin dejar a un lado los demás cuentos del libro. Nuestra lectura enfoca al campo y sus signos de tránsito y frontera, importantes en dichos territorios y en la vida de los personajes, y sondea asimismo los modos por medio de los cuales en las narrativas se potencia una crítica a las normas y códigos éticos en juego, con lo que se desenmascara su rigidez y los valores que, en general, condenan a los personajes a la insatisfacción y al sufrimiento, especialmente a causa del moralismo. Según nuestra hipótesis, se produce en los relatos del libro una tensión entre el sistema de una ética naturalista que figura en lo cotidiano de los personajes en el marco de la representación, y el desenmascaramiento de las normas y los modos de contención y control de las subjetividades por dicho sistema, proceso que se expresa y tiene lugar en la escritura, en lo que se podría identificar al régimen estético del arte en tanto lugar

⁴ Neologismo a partir de lo propuesto por Kaminski como verbo *queer* en español, “encuiriar” (879).

de disputas, en conformidad con lo que concibe Rancière en *A partilha do sensível* (2005).

El campo, la ruta, el margen

En la literatura argentina el campo ha sido tradicionalmente un espacio relacionado con el hombre, es decir, el campo es el lugar del macho. Así sucede en el *Facundo* y su protagonista homónimo, al igual que en la tipología del gaucho de Sarmiento –baquiano, rastreador, cantor y gaucho malo–. En el *Martín Fierro*, como suele ser en los textos de la poesía gauchesca, es el hombre quien logra desempeñarse como protagonista de la narrativa, quien está vinculado tanto con la nostálgica libertad perdida en la pampa como con los horrores de la vida en las fronteras, o quien se enfrenta a los indios (bárbaros) en medio de la nada. Incluso las amistades se restringen a “cosa de hombres”, como se ve entre Fierro y Cruz, en el poema de Hernández.

Un hito en la representación de dicha idea lo encontramos en “La intrusa” de Borges (1974), ya no en el marco de la gauchesca, sino en diálogo con ella, pues frente al triángulo de los hermanos Eduardo y Cristián con Juliana, el desenlace apuesta a lo entrañable e incorruptible de la relación entre los dos varones, pese a la ambigüedad proyectada en su relación. Aunque queda sugerida una afectividad intensa entre los dos, los códigos de una tradición que los asocia al gauchaje y al cuchillero, y todo esto a la hombría, ni siquiera sospechan cualquier posibilidad homoafectiva entre ambos.⁵ Al contrario, la eliminación de Juliana salva a los hermanos y amigos inseparables del peligro de desentendimiento, con lo que dicha relación atiende a un supuesto de la vida del hombre del campo (así como del gaucho y del cuchillero) sugerido en el relato borgeano: la amistad de otro hombre es lo único que él tiene en un momento de urgencia y necesidad (en el campo y en el trabajo, en una pelea, etc.) y debe ponerse por encima de otras relaciones afectivas. Esto no les impide tener a una mujer, novia o amante, sin embargo, se trata de relaciones sensiblemente diferentes.

⁵ Hay que tener en cuenta que la homoafectividad no supone homosexualidad ni práctica sexual explícita o implícita, sino la existencia de vínculos afectivos entre individuos del mismo sexo.

Subyace a dichas ideas el machismo en tanto perspectiva seminal en la constitución de las relaciones de los individuos, que irrumpe como una suerte de constante simbólica de un *campo* de relaciones constitutivo de nuestra modernidad. Según Doris Sommer, en dicho universo el hombre puede presentar algunos rasgos que se consideren femeninos, siempre y cuando no pongan en duda su masculinidad y le aporten características de liderazgo y de mando (como el personaje Daniel Bello de *Amalia* de Mármol, por ejemplo), con lo que no se perturban los códigos de ordenamiento de las relaciones y de la nación (31-32).

Por otra parte, si alguna ambigüedad asociada a la femineidad del hombre se manifiesta puede ser fatal, como se nota, por ejemplo, en “El matadero” de Echeverría –entre otras cosas, al unitario que llega al local de la matanza de los novillos y luego será agredido, torturado y muerto en el relato, lo acusan de “cajetilla” en un claro intento de ridiculización y deslegitimación del personaje por su elegancia que, según cierto código vigente entre los demás, resulta afeminada–. Así que entre el macho y el campo se establecen unos vínculos de reciprocidad y pertenencia que, por sinécdoque, se superponen: el campo es del macho, al tiempo que es un entorno o universo, en fin, campo (*field*) de machos.

A Cristián Molina no se le escapa dicha tensión. Tanto es así que tal ambivalencia figura desde el título –*Machos de campo*– y de la portada de su libro, en los que el erotismo (entre lo *queer* y lo *camp*)⁶ contrasta con el signo masculino del campo bruto y agrícola y de la hombría, ambos presentes en la representación. De hecho, en los cuentos se subvierte doblemente la imagen del campo en tanto lugar de libertad –en relación con una larga tradición en la literatura argentina– y en cuanto lugar del macho, en un sentido naturalista.⁷

⁶ Según Butler, el concepto de *queer* supone imprimir un giro a las formas peyorativas de tratamiento históricamente asociadas a los homosexuales, y se ha vuelto conocido por trastornar la concepción de la heteronormatividad homofóbica, así como por negar la asociación entre una presunta heterosexualidad natural y la reproducción. Lo *queer* se caracteriza por contraponerse a las normas sociales aceptadas y se presenta como una práctica de vida, en oposición a los sistemas, que son cerrados. Además, en términos estéticos *queer* remite a lo que desborda los límites de las convenciones y se acerca a lo excéntrico. A su vez, el concepto de *camp* puede relacionarse a lo *queer*, puesto que pone de manifiesto la conciencia de que “ser es representar un papel” (Sontag 323) y, por tanto, la vida está marcada por lo innatural y lo artificioso. En este sentido, lo *camp* suele figurar como expresión estética *queer*, aunque no todo lo *queer* se exprese en estilo *camp*.

⁷ La ética naturalista, cuyos supuestos se adscriben a las concepciones de la ciencia decimonónica, comprende que los fundamentos morales guardan estrecha relación con la vida biológica (tal como

A su vez, en los relatos de Molina el campo, la ruta y el margen figuran como signos contemporáneos de este universo. Las historias narradas en este libro hallan en el campo no sólo el escenario, sino un lugar de tránsitos. Sea como signo de la nada, del retraso y del abandono, o como emblema del aislamiento opuesto a la ciudad, tal como aparece al comienzo de “El baile de la bombachita rosa”, cuyos personajes están “ahí, en medio de la nada” (13); sea como una suerte de zona tórrida que maltrata a la gente, tal como figura en el mismo relato, en “El trencito del amor” o en “Trampear”. Del mismo modo, también es lugar de trabajo (“Trampear”) o del descubrimiento de los afectos (“Trampear”, “New age”). De cierta manera, el campo irrumpe en los relatos entre el pueblo y la ciudad y es toda una extensión mediada por la ruta.

En la inmensidad del territorio, la ruta deviene en signo, así como se convirtieron en signos en los siglos XVIII y XIX o comienzos del XX la carreta y luego el tren cortando la pampa. En los relatos los personajes suelen aparecer en su borde –“Estuvimos toda la tarde al lado de la ruta. En la banquina” (13)–, y ella figura en prácticamente todos los cuentos, constituyéndose en espacio fundamental para las relaciones o las tensiones dramáticas por lo menos en “El baile de la bombachita rosa”, “El trencito del amor”, “El kiosquito ruterero”, “Persecuta”, “Bestia” y “Rota”, por lo cual adquiere el rol de signo de mediación entre espacios, tiempos e historias en las narrativas del libro.

La ruta también establece un límite, ciertos márgenes para la ocurrencia de acciones o el despliegue de trayectorias individuales en los relatos. En el quiosco, en la banquina, en la carretera o en sus bordes los personajes expresan el erotismo, tienen relaciones sexuales o se prostituyen (Lauti, en “El baile de la bombachita rosa”, o el protagonista travesti en “Rota”, por ejemplo). Por ser lugar de tránsito, la ruta potencia una abundancia de chismes que se gestan, circulan y se difunden

era comprendida entonces). En este sentido, saca de la naturaleza los modelos a partir de los cuales se expresan sus códigos de ordenamiento y control. Al suponer que en la naturaleza la sexualidad es binaria y heterosexual y que esto es lo “natural”, su régimen se cierra a cualquier forma erótica y afectiva que sobrepase dichos límites. Puesto que en este marco las normas morales se extraen de las “leyes naturales”, se potencia una relación posible entre lo bruto o salvaje de la vida (animal o no) en el campo y la masculinidad, que es expresión de la fuerza o de los “instintos” del hombre. Dicha concepción extiende a los sujetos las correspondencias y los roles de macho o hembra del mundo animal, negándoles a hombres y mujeres cualquier atisbo de liberación de su presunta condición, sea ella normal (moral) o desviada (amoral o inmoral).

en/a través de ella. Habría que interrogarse, incluso, si éste no sería uno de los principales recursos de contención y control vigentes en el universo de los personajes. En “Persecuta” el personaje narrador se queja: “Pero si te lo digo ahora, no es para que después vayas por ahí y lo desparrames porque me jodés la vida, vos sabés mejor que yo cómo es la gente en este pueblo de mierda” (40).

Semejante preocupación demuestra el camionero que tiene que aparcar cerca del vagón adonde muchos hombres del lugar van a tener sexo, hasta que se enfríe el motor de su camión, en “El trencito del amor”: “No quiero hacer ruido con el capote. Que ni me vean. Una vergüenza. Faltaría que me los cruce alguna vez cuando venga para cá” (26). Del mismo modo, es el miedo a lo que diga la gente el que hace que en “Bestia” el guitarrista que se enamora del protagonista elija tener novia y casarse, luego de que los descubren desnudos en un parque, tras una noche juntos: “Al mes, se había puesto de novio. Y a los tres meses, se casó” (50).

Así que en los relatos del libro la tríada formada por el campo, la ruta y el margen, por una parte constituye un espacio de control que acapara a los personajes, mucha vez obligándolos a apelar a máscaras que les permitan vivir la vida cotidiana –maridos, novios, camioneros, etc., funciones siempre relacionadas con la hombría en la imaginación de la gente–, y por otra constituye una potencia. De tal ambivalencia emergen fracturas y umbrales que les ofrecen ratos más libres o, quizás, menos sometidos al control y a la mirada ajenos. En cuanto a las experiencias eróticas, dichos umbrales actúan como espacios alternos donde los personajes pueden abocarse a vivir el erotismo reprimido en espacios e instituciones más regulados, como el hogar o la familia. En cierto modo, su función corresponde a la de un *darkroom* en la ciudad.⁸

⁸ En un artículo que presenta un estudio antropológico del *darkroom* de un boliche gay de Río de Janeiro, María Elvira Díaz Benítez señala lo siguiente: “individuos que en la penumbra, en el salón de baile o en el resto del boliche no tendrían ‘éxito’ o tendrían menos posibilidades de lograr un encuentro íntimo, en la oscuridad del *darkroom* pueden relacionarse sexualmente con otras personas que tal vez los rechazarían, o pueden relacionarse con quienes están allí por las mismas razones [...]. La oscuridad produce anonimato, que permite la producción de nuevos códigos de interacción cuya mediación directa está en el secreto. *Personas que presentan gustos o prácticas sexuales menos valorados o no aceptados en el mercado erótico [...] pueden en el darkroom encontrar esta libertad proporcionada por el anonimato*” (104; cursiva mía). Aunque en los relatos de *Machos de campo* no son cuestiones de raza, color de la piel o religión lo que tienen que disfrazar los personajes, es una dinámica semejante la que los vincula en la vida anónima de sus relaciones homoeróticas casi siempre prohibidas por algún código moralizante.

Se nota, pues, que el entorno formado por el campo, la ruta y el margen en los cuentos presenta una opacidad que sobrepasa las cuestiones de clase social – ahí se hallan tanto personajes que apelan a la prostitución como los frequentadores del vagón erótico en medio de la soja, que asoman en sus autos importados–, de manera que los márgenes no son fijos, aunque se acercan por lo prohibido, lo mal visto o lo reprochable que cargan en sí, según la imagen difundida entre la gente, a partir de normas y códigos cuyas bases se sientan en modelos forjados a partir del patriarcado y de la heteronormatividad.

No resulta una operación fácil, entonces, deslindar lo que todavía queda de este medio (el campo) en cuanto lugar de contemplación, aunque a lo mejor sigue siéndolo en algún nivel, por falta de opciones culturales para los personajes (en lugar de cualquier trascendencia, el campo y la ruta sólo les ofrecen ratos de conversación, chisme o alguna relación sexual a escondidas). La asociación del campo con la nada y el aburrimento en el libro sugiere no sólo otro curso del tiempo relacionado con el espacio del campo y del pueblo, sino que convierte un signo del progreso (la ruta) en metonimia del submundo, sus máscaras y su violencia:

La noche está decidida a mostrarme los frenos y las ruedas que pasan en la ruta. A veces me pregunto quién soy, si la de los tacos que hacen eco sobre las piedritas de la banquina o la otra, la que se sube a su motocicleta y pasa, por el centro de la ciudad, enfrente de la iglesia y ahí, a la vuelta de la esquina siente la sonrisa de aquellos que me cruzan también, con el tic en la jeta helada y estirada hacia los costados. *Una jauría de felinos dispuestos a despellejarme*. Sin embargo, nunca me fui de la ciudad más que a dar dos o tres vueltas con Pancho o con algún que otro camionero, a *un par de kilómetros de amor o de sexo o de dinero o de joda*. El calor que hace es intenso, pero los camiones y los autos y los colectivos mueven el aire y lo chocan en la blusa y en sus flores agigantadas y llamativas y en las piernas largas debajo de la pollera de jeans rota y *en esta cara, roja de depilada y disimulada con maquillaje* (63; énfasis mío).

Por todo esto se puede decir que en *Machos de campo* los relatos tratan de un *erotismo rutero*, donde los individuos tienen que disfrazarse, insinuarse o disimular sus deseos frente a las prohibiciones y los riegos que el homoerotismo acarrea. Es por ello que cuando tienen lugar las relaciones se concretan a oscuras,

en ambientes cerrados o en la ruta misma, y los propios participantes apelan a recursos como la broma en tanto máscara ambivalente que apunta al deseo tanto como a la hombría, como se nota en “El trencito del amor”, “El baile de la bombachita rosa” o “El kiosquito ruteró”.

Quizás mucho de lo que se cuenta en los relatos del libro sean invenciones creadas a partir de restos de historias locales –Cristián Molina nació en Leones, provincia de Córdoba, y hoy vive en Rosario, provincia de Santa Fe–, “Una historia hecha de historias y transformaciones” (15), por lo cual estos cuentos guardan fragmentos de lo vivido y de lo biográfico: “quedaba algo de lo real” (15).⁹ Como en un quiasma, se encuentran la vida del autor con el campo, su dureza y lo que en él se dobla o es muelle –se podrá, incluso, observar cierta correspondencia posible entre las iniciales del título del libro y las del apellido y del nombre del autor–.

Un espacio alterno

Formado por nueve fragmentos que corresponden a escenas –por lo que ya se nota cierta relación con el lenguaje del cine, que se intensifica en los modos de focalización–, “El trencito del amor” está narrado por perspectivas que se alternan: una en primera persona, por un camionero que cumple el rol de espectador tanto como de testigo de los eventos que pasan en la historia narrada, en lo que atañe al enfoque narrativo; y otra que se asemeja a los lentes de una cámara de cine y que es la responsable del efecto de suspenso asociado a la ansiedad del camionero con respecto a lo que sucede en el vagón donde se encuentran los hombres del lugar, en medio de la soja.

Pese a la discontinuidad provocada por la fragmentación del relato, sus partes se conectan por el enfoque narrativo o porque entre ellas se tienden

⁹ Nos referimos aquí a lo que se podría calificar como un espacio biográfico, tal y como lo concibe Arfuch, no a la correspondencia inmediata y referencial entre los hechos narrados y la biografía del autor, algo que difícilmente lograríamos identificar, aunque pueda haber algo de esto en los relatos, como lo sugiere, por ejemplo, “Un chat en Messenger”. Se podría, además, tratar la cuestión a partir de la concepción de Paul de Man en “Autobiografía como desfiguración”, ensayo en el que el autor discute el estatuto y la conformación de lo autobiográfico en la literatura no desde una concepción que lo reduce a un género ni tampoco desde la oposición entre realidad y ficción, sino como representación cuyo carácter indecible recae en los modos por los cuales un texto (potencialmente autobiográfico) se vuelve inteligible y legible, o sea, a través de la figuración, la configuración y la desfiguración.

eslabones. Se hilvanan directamente los fragmentos I, II, V y IX; así como el IV y el VI, a los que tal vez se pueda agregar el VII; a su vez, éste podría juntarse al III. En el VIII se muestra más claramente al camionero en sus contradicciones entre la *obligación* de parecer heterosexual y los deseos homoeróticos que manifiesta, aspecto que también se expresa en pasajes de otros fragmentos, como el II, el IV y el V. En el relato se alternan escenas/fragmentos, hecho que le confiere dinamismo a la vez que, por el recurso al montaje, se desvelan los deseos contenidos del personaje principal, que está al margen de todo, física, metafórica y eróticamente:

El campo, a lo lejos, se extiende en surcos verdes. Es la siesta y un grupo de autos viene. Levanta un polvo negro denso, que percude el aire pesado. El sol en la cabeza, ardiente. Se frenan en las cunetas. Las puertas de chapa dan un golpe sordo. Y los pasos se encaminan sobre los yuyos hacia un vagón diminuto (21; énfasis mío).

Las frases iniciales enseñan cómo en el relato se alternan los planos narrativos –plano de conjunto, plano de detalle, plano panorámico– y los recursos sonoros que sugieren una atmósfera en la que se articulan el espacio del campo abierto y lo escondido (o disimulado) de lo que tiene lugar en el vagón: “Un grupo de hombres separados, como si nunca se hubieran visto, se mueve. Algunos vuelven la cabeza. Miran el pueblo, a lo lejos, chiquito [...]. Van al vagón, desportillado, roto, abandonado” (21). No sólo se cruzan las focalizaciones en la narrativa, sino las miradas desconfiadas y eróticas de los participantes: “Uno, con bigotes, alto y flaco, le pone las manos a otro sobre los hombros. Los otros ni se miran. [...] Uno le toca el culo al de gorrita azul. [...] En broma” (21), hasta que “Uno sube al vagón. Otro mira hacia el pueblo, de nuevo, mientras los demás se meten, desesperados. Definitivamente, no me ven” (21).

“El trencito del amor” aborda un tema frecuente en los medios homosexuales o bisexuales, que son los espacios marginados y escondidos donde los individuos pueden abocarse a vivir experiencias sexuales que apenas tendrían oportunidad de probar en otros sitios. La singularidad del abordaje en el relato radica en la ubicación espacial de la vía alterna, un vagón en el campo, en medio de la soja y de la nada, por el cual emergen temporalidades que se cruzan en la

narrativa: el presente de la producción agrícola y un pasado asociado al progreso que, sin embargo, se ha detenido en el tiempo y del que tan sólo ha quedado una ruina, el vagón, del que luego se han apropiado los hombres que lo frecuentan. De hecho, en cuanto a los valores y normas que rigen las relaciones eróticas en el campo en los relatos, se puede decir que se enmarcan en un machismo visceral y anquilosado. El trencito expresa un progreso al revés, puesto que el vagón constituye, en verdad, un lugar de escape para los personajes (de los pocos que aún les quedaban), que es erótico desde el nombre, al hacer referencia a un juego sexual en el que participan más de dos hombres, y es también el lugar que, a ratos y a escondidas, potencia la liberación y expresión del deseo homoerótico.

El juego entre liberación y contención se redimensiona a medida que el camionero que observa de lejos lo que pasa en el vagón, en la soledad de la ruta, manifiesta sus propios deseos, así como las experiencias que parece haber tenido con otros hombres:

Una casa de cristal. Las paredes suaves y el cuerpo desnudo. No estas chapas oxidadas. O maderas. Podridas. Su cara en las entrepiernas y mi espalda. Adherida. Al vagón de vidrio o de cristal. Pero suave. Y esa boca húmeda. Así, abierta, con su cara. La boca. Húmeda. Los otros cuerpos desnudos. Al costado. A la vista del mundo. Y el campo verde por los vidrios y nadie en ningún lado. Mientras Juan. Nos mira del otro lado, abajo y a través de los vidrios. Se toca. Pero no como ahora, ahí atrás. Mientras. Le mete la mano. A la boca. Suave. Me pone colorado. Y los demás culos y piernas y pijas y pieles y olores en todos lados. De sólo pensar esto suave, como la boca. Y el viento que mueve los trigos. Y el tren que pasa y nos toca bocina. Mientras suave. Desnudo. La espalda en la pared sin poros. Lisita. Construiría un vagón castillo de cristal. Pero no. En el fondo del mar. Sino como la boca. La lengua que ahora lame, ahí, Ahí. Y el cielo celeste con nubes blancas. Y el chorro de saliva. Por la pierna. Adentro de la boca de nuevo. Así. Derramándose. La saliva. Por la gravedad. Sobre el piso. De Cristal. Cae. Sin. Pausa. Así. Así. AAAsí... (22).

En medio del delirio provocado por el calor y del deseo despertado por lo que él se imagina que pasa entre los hombres en el vagón, el camionero mezcla recuerdos con proyecciones de su erotismo reprimido, al tiempo que lucha para controlarse y recobrar sus “deseos de hombre”: “No se me puede poner así ahora. Asco. Es solo un impulso. El mero movimiento del vagón y algo que incomoda” (24). Dicho frenesí parece revelar el sentimiento de abandono y frustración que ha

experimentado en otro momento con algún hombre: “Lo agarraría hasta matarlo. Pero se fue con el otro” (25). Puesto que no puede eludir su excitación ni tampoco satisfacerla –hay que recordar que, en una perspectiva lacaniana, el deseo es algo que nunca se satisface–, al final de lo narrado el personaje la asocia a la mujer que lo espera: “Cuando la agarre a la Negra hoy. Altro que ese trencito: van a temblar las paredes” (26), hecho que superpone el erotismo al homoerotismo, su deseo y cierta frustración que él promete descargar en ella.

De este modo, se potencia una ambigüedad en torno al trencito, que por la forma y la función equivale a un *darkroom*. Lo frecuentan hombres casados y, por sugerencia, homosexuales y bisexuales, todos preocupados, sin embargo, por el escándalo de su sexualidad ante la gente. Esta maraña de sentimientos, normas y códigos los deja confusos, tal como sucede con el camionero, quien quiere estar con los demás en el vagón, a la vez que expresa su odio hacia los que están adentro: “Asco. No tengo nafta porque los prendería fuego” (24). No se trata de un motivo dramático aislado, pues la violencia relacionada con la homofobia y el crimen de odio aparecen, asimismo, en relatos como “Rota” y “Persecuta”, del mismo libro, por lo general hilvanados con el machismo, que también es responsable de la violencia doméstica entre una pareja heterosexual en “Rota”. Así que los relatos desenmascaran el conservadurismo que pervive en las zonas donde viven o circulan los personajes, por lo general ensalzado por el machismo y el chisme en tanto discursos y prácticas reguladoras de su entorno erótico-político y social.

La atmósfera de encubrimiento y marginalidad en la experiencia de los personajes no es exclusiva de este cuento, más bien figura en todas las experiencias homoeróticas de los relatos, sea porque tienen lugar en ambientes aislados, sea porque se inscriben en la oscuridad callejera y anónima.

El motivo del SIDA aparece en relatos del libro, especialmente en “El trencito del amor” y “Un chat en Messenger”, a partir de la metáfora del gusano en el campo de soja, “engendro de algo que iba a metamorfosearse para engullirnos” (22), y de alguna manera asociado a la concepción del SIDA en cuanto enfermedad de “gays degenerados”, tal como se ha difundido entre los años 1980 y 1990 en todo

el mundo.¹⁰ Si se tiene en cuenta que los relatos son posteriores a estas décadas, queda sugerida la pervivencia de estos estigmas en el espacio del campo. Como se sabe, históricamente los cambios ideológicos tardan más en acarrear nuevos comportamientos en las zonas rurales y en los pueblos que en los medios urbanos, cuyos códigos y normas sociales se muestran más abiertos a actualizaciones. Desde luego, en los relatos el campo deviene en signo del retraso, resto de un tiempo quizás ya superado en otras partes, especialmente en lo que atañe al homoerotismo y a la homoafectividad.¹¹ Respecto a las temporalidades en el libro, De Leone lee *Machos de campo*

como una narrativa rural del final, de final selectiva para ser más exactos, donde los gusanos gigantes que aparecieron de golpe en las zonas rurales, arrastrándose cómodamente por los surcos de soja, empiezan a metamorfosearse para engullirse preferentemente a los machos de campo. La procedencia de esos gusanos también tambalea entre las versiones de versiones mediante las cuales se construyen los relatos del libro. Una sostiene que fueron producto de la importación de algún país centroamericano (vuelve aquí a aflorar la política de la destrucción de la agroquímica que los estados parecieran no querer regular), que hicieron túneles subterráneos gracias a la siembra sojera. Otra dice que eso no nunca ocurrió. Pero lo cierto es que el relato comienza después de los gusanos que es como decir después del trencito del amor, finiquitados los machos de campo. Un aniquilamiento que debe leerse en términos estéticos y nunca morales (es Furor Molina quien escribe) (De Leone s/p).

A su vez, en “El trencito del amor” la excitación y el erotismo desbordan el propio relato. Los hombres se rozan y gozan dentro del vagón, el camionero en la ruta se imagina lo que pasa con ellos, y los movimientos del vagón capturados por

¹⁰ En una excelente reseña sobre *Machos de campo*, Lucía de Leone lee el “después de los gusanos” como expresión de temporalidades múltiples, pero indeterminadas, que son también las del presente, las de la producción sojera y las plagas relacionadas con ella, así como de la propia fabulación que, internamente al relato, no está sometida directamente a ningún espejismo anclado en lo real. Consideramos que esto no nos impide leer el “después de los gusanos” como metáfora del SIDA (todo lo contrario, ésta sería una temporalidad más presente en dicha maraña de tiempos). La imagería subterránea asociada a los gusanos y su poder destructivo en los relatos en que aparece, connota una pestilencia mortal, idea muy semejante a la que figuraba en la imaginación de la gente respecto del SIDA hacia los años 1980 y 1990. Aparte, esta lectura apuntaría al alcance de la enfermedad, que se extendería más allá de la vida gay urbana frecuentemente representada en la literatura que ha tratado del SIDA en relación con la homosexualidad.

¹¹ La Argentina se convirtió en el primer país latinoamericano en reconocer el derecho al matrimonio civil entre personas del mismo sexo, a través del artículo 2 de la Ley 26.618 aprobada el 15 de julio de 2010.

la focalización que alterna distancias en el relato como una cámara connotan el placer. Los movimientos del vagón (y en el vagón) se intensifican ya desde el comienzo de la historia narrada, alcanzan un clímax y luego se van calmando, en una clara correspondencia con el acto sexual.

Que el motivo del trencito sea una historia que ha quedado en el pasado de los personajes, quizás por consecuencias del SIDA, es algo que expresa otra de las crueldades que el relato desenmascara: “dijeron que los gusanos habían venido de exportación. De un país centroamericano. Que habían hecho túneles subterráneos a través de los cuales viajaban. Y mataban a los machos de campo” (Molina 25). A pesar de que están sujetos a códigos más cerrados que en la ciudad, en *Machos de campo* los homosexuales y los hombres que se abocan a alguna experiencia homoerótica están sometidos a los mismos riesgos y estigmas que someten a aquellos que viven su sexualidad más libremente en la ciudad. Es decir, están doblemente marginados y condenados: por su sexualidad y porque están atrapados por o en su entorno. La huida a prisa del camionero cuando los hombres salen del trencito lo aclara: “Uh, la concha. Están saliendo. La puta. Y miran. Me miran. La puta. Ma, si, putos, tomen un bocinazo. Sí, chau, chau, bonitos” (26). Protegerse mediante la distancia potenciada por la broma es un modo de afirmar su hombría y a la vez denunciar la alteridad de los participantes, pero sabemos que también es una manera a través de la cual el personaje disfraza o encubre sus deseos. El chiste es insulto así como es piropo, juego morboso en un campo que estos machos conocen bien.

Trampas de la homoafectividad y del homoerotismo

“Trampear” está narrado en primera persona por un niño o adolescente que vive en un pueblo. Constituido por seis fragmentos, este relato narra lo cotidiano, las frustraciones y las primeras experiencias eróticas del protagonista, quien se descubre atraído por el amigo Gusti. El relato atraviesa una tensión entre la vida, los quehaceres aburridos del protagonista en lo cotidiano y los ratos de aventura y afecto que experimenta con Gusti. Estos dos estados que se colisionan dictan el tono del discurso del narrador. Frente a los padres y sus quehaceres: “Harto me

tienen. Y encima siempre que tengo otra cosa que hacer me agarran para esto. Y no, no tengo ganas. Pero si no lo hago, después el Gusti y no me dejan salir” (27). Pero cuando está con el amigo o está por ir a verlo: “El sol arde y me calienta la cara, y me hunde más en la modorra de la comida. Me duerme. *Salvo cuando lo veo al Gusti* sentado sobre el tapial y con las tramperas al costado, en el final de la calle” (28; énfasis mío).

Lo narrado gira en torno a la caza que los dos adolescentes hacen con sus tramperas en busca de pequeños animales en el campo, actividad recreativa común entre chicos de pueblo, dónde la niñez se despliega menos sometida a la tecnología de los juegos frecuentes en la vida urbana, en medio de plantas y animales. En estos ratos el narrador y Gusti se acercan forjándose complicidades que redimensionan su relación. De hecho, el relato es muy sensible a la confusión de sentimientos y percepciones del protagonista, quien poco a poco descubre el amor, la amistad, el deseo, así como las regulaciones que determinan claros límites para estos sentimientos entre dos chicos, pese a la niñez o adolescencia de ambos. En el segundo fragmento el narrador discurre sobre un concepto matemático, pero en verdad lo que él pone en cuestión son la amistad y el amor por el amigo frente a la rigidez del entramado social:

Las vías se cortan, en algún lado, allá al final. Si no, no sé cómo es que se empiezan a cerrar en triángulo cuando las mirás parado en el medio. La Señó dice que son paralelas, que no se cortan. *Pero los ojos miran y no es así. Para mí que eso es mentira. Allá, al final, las vías se juntan, una vez que se meten en pleno campo. Y toda esta pared de hojas que nos encierra, nada, nada se lo impide* (28).

La ruta, signo presente en todo el libro, aparece aquí como la línea recta que, en relación con otra recta paralela, no la toca. Sin embargo, desde una percepción de niño, el protagonista niega cualquier racionalidad, apostando a la posibilidad de que “al final las vías se juntan” y “nada se lo impide” (28). Superpuesta a su relación con Gusti, queda evidente que su negación de la racionalidad corresponde al deseo de acercarse al amigo, pese a las consecuencias: chismes, escándalos, etc. No se trata obviamente de una sexualidad frenética ni abusiva, sino de un enlace común entre dos adolescentes. La singularidad es que ambos se descubren cercenados por la heteronormatividad, especialmente por el riesgo de

que la habladuría de la gente los convierta en gays (“putos” en el relato) ante la opinión pública.

Gusti, quien por sugerencia de lo narrado parece ser mayor que el protagonista, suele llevar una revista porno cuando se van de caza, para que la vean juntos mientras esperan que algún animal caiga en la trampa: “Siempre la misma foto. Los dos tipos que se besan, mientras una mina, abajo, con las piernas abiertas, se toca la concha pelada y les lame las vergas. Grandes las dos. Y cuando me acerco, él ya empieza a tocarse, despacio el pantalón levantado. Y se me nubla la vista” (31).

Si bien se trata de una práctica común entre adolescentes, es a través de ella que ambos personajes juegan a seducirse a través de insinuaciones y silencios. Lo cruel en la situación es el alcance de los códigos heteronormativos que se les imponen, incluso en medio de la nada. Aunque queda claro que el protagonista está interesado por el amigo – “Desnudarle quisiera y revolcarlo en las hojas del suelo” (31) – y Gusti quiere algo con él, ninguno logra proponérselo por miedo al chisme, a la broma y a la condena pública, así como a la condena del otro: “Pero no. Si lo hago, va a decir que yo soy el puto y se lo va a contar a todos los chicos y se van a reír y se van a enterar mis viejos. Todos” (31).

La experiencia muestra al protagonista que, aunque se quieran los dos (como amigos o como amantes), ya están sometidos a un conjunto de reglas de las que apenas logran deslindarse. El protagonista tiene clara conciencia de que en su medio expresar libremente el deseo homoerótico supone admitir la homosexualidad y, por ende, hacerse cargo de un conjunto de estigmas. La única actitud capaz de evitar el sometimiento de ambos a dichas reglas sería abocarse a la experiencia juntos y a partir de los mismos códigos y valores: “Y que si quiere que me dé vuelta, que él también se dé vuelta” (31). A pesar de no importarse por la repercusión de sus hechos, el protagonista se da cuenta de que estas relaciones se circunscriben a la tensión entre el macho-dominante y el que se dobla o se deja dominar: “Yo no voy a quedar como la trola y él va a salir como si nada a hacerse el machito que me cogió” (31). Con esto, se denuncia la dinámica naturalista de los códigos eróticos vigentes en este entorno, según la cual al macho le toca controlar y someter al otro, y el que se deja subyugar y someter pone en duda su

masculinidad. Es por ello que los roles sexuales se vuelven importantes en el relato, puesto que connotan las funciones de macho o de hembra, como en el mundo animal, en base a las cuales están supuestas las relaciones eróticas en el universo que apunta la narrativa.

El desenlace confirma el sacrificio de los deseos del protagonista, quien prefiere seguir viviendo cerca del amigo y evitar los chismes, una manera de tenerlo para sí, su deseo imposible y por eso tan importante:

Prefiero que se muera la tarde con esas miradas con ganas y que esto se repita como siempre, sin llegar al final, para que vuelva, todos los días, mientras las tramperas y los llamadores encierran los pájaros del campo y yo y él, por lo menos así, entramos en contacto (32).

Como se nota, con “Trampear” Molina logra expresar una red de sentimientos y tensiones (la trampa) involucradas en la opción de mantenerse en el armario, especialmente en relación con el entorno y las normas a las que los personajes en el pueblo se enfrentan. Respecto a este punto, el relato extiende su alcance, sobrepasando los límites de la referencialidad de la pampa argentina para llegar a identificarse con la realidad de miles de individuos (adolescentes o adultos) que viven en semejantes contextos en América Latina (quizás no sólo en el campo).

Una rigidez aplastante

Constituido por siete fragmentos, “Bestia” está narrado en primera persona por el protagonista, quien en el primero se encuentra prácticamente inmovilizado en una cama, como consecuencia de una enfermedad que padece desde niño, así como de un atropellamiento que acabó de quitarle los movimientos: “Ahora apenas puedo teclear los números en el celular. Me convertí en esto. Y no fue por casualidad o como si una sola cosa hubiera hecho que hoy sea lo que soy. Creo que fueron un cúmulo de historias. De cuatro o cinco historias” (45), dice el narrador al comienzo del relato.

Aunque el primer fragmento está escrito en un tiempo que se identifica con el presente del personaje, los demás están narrados desde una perspectiva “por detrás” (Pouillon 70). Mientras cuenta la historia de su vida, de sus padres, del amor perdido y de cómo se quedó rígido en la cama, tal como aparece en los primeros

renglones, víctima de la soledad, del abandono y del aislamiento, lleno de remordimiento hacia el padre y el hermano, el protagonista también explicita dos procesos paralelos que lo afectan: el que le fue endureciendo los huesos y el de una normatividad compulsiva, que, no menos feroz, también es responsable de su estado de infelicidad.

El protagonista atribuye al padre, al hermano y a la vida parte de la culpa de su infelicidad, aspecto que le confiere un mínimo rasgo melodramático a su discurso, en razón del *pathos* (y quizás del *fatum*) que reviste sus sentimientos de exceso de amor y odio. Pese a ello, el cuento en verdad muestra al personaje intentando salvar su humanidad, la cual se va perdiendo cada vez que él se descubre más rígido y dependiente en la cama: “Tal vez, el tiempo haga que las historias, a pesar de todo, sucedan acá adentro y me vuelvan otro” (53).

Narrar, a pesar de su condición física, corresponde a una vía alterna de enfrentarse a sus males y afirmar esta humanidad que parece habersele escapado: “Soy una bestia. La Bestia. Lo sé. Y me gusta” (53). La referencia inmediata a su desfiguración como producto de la enfermedad que ha acometido sus huesos y su piel dejándola surcada y deforme, remite al cuento “La bella y la bestia”, que, en cierto modo, encaja con la estructura del relato como un molde en que se enmarca la historia de amor imposible entre el protagonista (la bestia) y su amado (el bello). No es ésta, tampoco, la única referencia a cuentos de hada en el relato, pues también se hace una mención a “Hansel y Gretel”.

De hecho, hay cuatro o cinco historias hilvanadas que conforman lo narrado en “Bestia”. La primera cuenta la vida de sus padres y el embarazo de la madre –el comienzo de su padecimiento, según el narrador–, en el fragmento II: “y un espermatozoide entra en el cuerpo de ella y encuentra y da con un óvulo y, sin saberlo, las primeras células defectuosas de este cuerpo comienzan a dividirse. A pesar de que ella no sabe de mí, ni de la enfermedad, ni de los golpes, ni del accidente” (47). A su vez, la segunda historia trata de su niñez en el pueblo y del padre borracho y violento con la mujer. Esto se narra en el fragmento III. La historia siguiente, es decir, la tercera es la que cuenta la enfermedad en sus comienzos, en los fragmentos IV y V: “[el médico] le decía a mi mamá que yo me iba a quedar duro, de a poco, porque mis huesos tenían una enfermedad

autoinmune de la que nunca quise saber el nombre” (49).

Si se entiende que la cuarta historia arranca en medio del fragmento V, con el surgimiento del amor del protagonista por el guitarrista que será el amor de su vida, desde la adolescencia, entonces se podrán divisar cinco historias en el texto, pues en este caso la última historia arrancaría con el accidente que sufre y conduce la diégesis al tiempo presente, en el momento de la narración en el primer fragmento. Si, por otra parte, se entiende que no están claros los límites entre los fragmentos V y VII, se podrá leer el relato como el resultado de cuatro historias, y la última sería la que trata del amor, la iniciación sexual, las frustraciones por la imposibilidad de construirse una vida con el amante en razón de su estado, etc.

Lo que vuelve cruel la historia narrada en “Bestia” es la conjunción de acontecimientos azarosos que condenan al protagonista a la soledad y al remordimiento, puesto que lo convierten en desecho o carga para los suyos: descubren a los dos amantes desnudos en un parque; el guitarrista se pone de novio y se casa para evitar los chismes; al protagonista lo atropellan y él se queda para siempre en la cama. Según él:

Solo veo desde la cama la sucesión de luz y de oscuro allá afuera de la ventana. Cuando mi mamá o mi hermano se acuerdan de mí, entonces, me mueven debajo de la enredadera y me doy cuenta de que esa sucesión es el día o la noche. Mi padre no tiene la voluntad siquiera para alcanzarme una vaso de agua (45).

Frente a dicha condición, narrar es el único recurso que le queda para afirmar su vida y enfrentarse a la cosificación (metafórica y real, si se tiene en cuenta la calcificación de su cuerpo). Es a través de lo que narra que sabemos que toda su vida y sus experiencias eróticas están relacionadas con la enfermedad. De niño, con las visitas del médico él poco a poco descubre no sólo la libido sino el homoerotismo, pues, como en “El doc y la bailarina”, el niño se excita con los toques del médico en su cuerpo mientras él lo examina. Adolescente, sueña con estar lindo para el guitarrista: “sabía que algún día iba a poder recorrer el velo y besarlo” (50). Ya adulto, logra tener una relación sentimental y erótica con el amado, que parece sobrepasar los límites que le imponen la enfermedad y los códigos sociales.

Sin embargo, tras el accidente que sufre después de que son sorprendidos

por la mujer del guitarrista la misma noche que se habían ido a un club, las visitas escasean hasta que ya no vuelve a ver al amado, pues en una de estas visitas el hermano los sorprende besándose, y luego el novio no vuelve a aparecer. A diferencia de relatos como “El baile de la bombachita rosa”, “El trencito del amor” o “El kiosquito rutero”, en los que las normas y códigos sobre el amor y la sexualidad se les imponen a los personajes, pero éstos se restringen a alguna experiencia homoerótica a escondidas y, por lo tanto, apenas demuestran el amor por el otro, en “Bestia” los dos personajes se quieren, pero entre ambos se establece una relación no muy clara, paralela entre el estado del protagonista y el de su relación con el amado. Cuanto más endurece su cuerpo, más difícil resulta sostener la relación, ya sea porque apenas puede moverse y no puede salir para encontrarse con él, ya sea porque el otro está casado, hecho que los condena al anonimato.

Hay que señalar, sin embargo, que en ningún momento se sugiere en el relato que es realmente la enfermedad del protagonista lo que le impide vivir el amor, sino que ella tan sólo le resta las posibilidades de llegar a tener una vida feliz con el amado. La esperanza, sin embargo, no desaparece, quizás porque se asocia al deseo y, por tanto, apunta a lo que no se puede alcanzar ni dejar de buscar:

Solo quiero dos cosas: la venganza y el amor. A una la tengo; la otra es una escena que se volverá real: ÉL viene, pasa por la ventana y me saca de acá en los brazos o con cama y todo o como sea y se recuesta a mi lado y la luz nos alcanza como la primera vez tirados a la Laguna. La ventana está siempre abierta y ahora una sombra se proyecta desde afuera. Se acerca (53).

En cierto modo, cada fragmento del texto constituye una síntesis de una serie de eventos –los orígenes, la niñez, el comienzo de la enfermedad, el descubrimiento del amor en la adolescencia, las frustraciones y decepciones amorosas, la condena a la cama. El relato prefigura una novela, en el sentido de que supone toda la trayectoria biográfica del protagonista sintéticamente, en lugar de reducirse a un momento o fragmento de la vida, es decir, lo común en un cuento tal como lo entiende Cortázar, por ejemplo.

Dicha sugerencia de lo que viene, en el fragmento arriba citado, cuya ambivalencia apunta al delirio tanto como a la idea de la muerte misma, hace de

“Bestia” un relato tanatográfico. El estado del narrador protagonista, rígido en la cama (la propia disposición connotando lo mortuario) se acerca al de una vida sin vida, que deviene en muerte sin muerte. Todo lo que narra, en lugar de apuntar a una vida en desarrollo, remarca una mirada retrospectiva a su vida ante la muerte anunciada. Si le damos un giro a la concepción de Angvik, cuya reflexión trata de la tanatografía en el marco del SIDA, se podría, a partir de una paráfrasis de sus conclusiones, plantear que este relato se acerca a un estado del reino de *Thanatos*, en cuyos movimientos de la vida el narrador carga una serie de pérdidas (la ingenuidad, el amor, los movimientos), acercándose poco a poco a la destrucción, como por medio de pequeñas y sucesivas muertes (Angvik 36).

Este “ÉL” que se le acerca desde afuera y que resulta fantasmal produce una apertura en el relato, y no queda claro si apunta a un final o a un comienzo, quizás a una liberación. De todos modos, en él irrumpe una suerte de sobrevida fundamental al relato –la de quien se afrontó a la muerte y la de quien afrenta a la vida–, que expresa cierto duelo por seguir vivo tras haber perdido todo lo que aportaba sentido a su vida (amor, movimiento, libertad), al tiempo que lo condena a una existencia “casi-espectral” (Rogozinski 55), como muerto-vivo. En una suerte de delirio del protagonista, el bello lo rescata –pues en este relato es la bestia quien está encarcelada en la torre/habitación, olvidada por los suyos, esperando al príncipe que la salve para ser felices para siempre. De ser un delirio o un sueño, su vida, paradójicamente, no es un cuento de hadas. ¿O el final abierto del relato sugeriría que es al revés?

Es cierto, sin embargo, que el motivo real de su separación es que en el entorno en que viven no se acepta que un hombre sea novio de otro. Pueden llegar a ser amantes o atener relaciones a escondidas, pero no pueden llegar a formar una familia. La vida del protagonista se vuelve, literalmente, rígida, hecho que lo vuelve incapaz de enfrentarse a su entorno para cambiarlo, y la del amado se ha vuelto rígida en nombre de las buenas relaciones con el mismo entorno (por lo cual se casó con una mujer). Son, pues, las prohibiciones morales las que los apartan, no la enfermedad del protagonista propiamente.

Así como en “El Kiosquito rutero” o en “Trampear”, la apariencia de normalidad de la prohibición –que se reviste en “Bestia” de rasgos del azar o del

destino supuestos en la enfermedad y en el accidente sólo- confiere apariencia trágica a una estructura de ordenamiento social que, a su vez, sobrevive como ruina de un pasado que deviene presente y no cesa de reconstruirse, para la desesperación y tristeza de los personajes.

Una ética de la solidaridad

En *Machos de campo*, y especialmente “El trencito del amor”, “Trampear” y “Bestia”, se evidencia la tensión entre diferentes perspectivas éticas que actúan simultáneamente sobre los personajes. El combate fundamental se establece en la escritura, que promueve el desenmascaramiento de una ética naturalista que por su rigidez aplasta las subjetividades de los personajes en lo referente a la homoafectividad y al homoerotismo, dejándoles sólo opciones de escape desde los márgenes.

Como se sabe, la ética naturalista busca en la naturaleza biológica los fundamentos de la vida moral, hecho bastante coherente con el universo narrativo de estos relatos de Molina, los cuales intervienen en la vida de los individuos. Es así que los fundamentos que sujetan a los personajes de los relatos en el marco de la representación “se hallan en los imperativos de la vida biológica o, por lo general, de la naturaleza. La buena vida, en esta concepción, es el resultado de la adecuación de las reglas éticas a las leyes naturales. Lo inmoral o amoral es antinatural” (Costa 386).

Frente a la tensión entre el deseo y los códigos morales, los personajes se aniquilan o, a la inversa, adoptan un discurso público moralizante para evitar el riesgo de ser tachados de antinaturales. El protagonista de “El trencito del amor”, mientras recuerda sus experiencias con hombres y se imagina lo que pasa en el vagón, se enfrenta a este mismo dilema: “la verdad es que los hombres atraen como las mujeres. Solo que no se puede, aunque uno siente la curiosidad, la posibilidad, el cosquilleo” (24). A su vez, el protagonista de “Trampear”, a sabiendas del deseo compartido con Gusti, dice: “Pero me voy a tener que aguantar” (31). El Guitarrista de “Bestia” se casa porque tiene que “aguantarse”. En “Persecuta”, el protagonista descarga su odio al joven que lo delató a la policía: “Por puto, por humillarme así,

exponerme y después, que me vaya” (43), y podríamos seguir enumerando casos semejantes en cada relato.

Subyace a las contradicciones internas de los personajes una suerte de fundamento universalista que los somete a la *obligación moral*, a partir de una presunta objetividad que no reconoce los matices de la individualidad ni de la sexualidad, actuando a partir de un binarismo que corresponde a la antinomia macho vs. hembra, tan frecuente en la naturaleza y, en especial, en este campo lleno de animales, en el marco de una Historia cuyas bases se sientan en la crianza del ganado, el caballo, la hombría, etc., como parece ser el paisaje donde tienen lugar los conflictos narrados en *Machos de campo*.

En los relatos analizados no suelen irrumpir muchos atisbos de liberación, por lo menos al interior de la narración. Por el contrario, en “Trampear” la posible solución del conflicto entre el deseo y la obligación moral no llega siquiera a proponerse, frente al riesgo del juicio de una moralidad pública anclada en el chisme. En verdad, la superación de dicho conflicto necesitaría una ética de la intimidad capaz de vincular a los personajes por la complicidad en vez de la norma, opción que requeriría la suspensión del juicio (Gianotti 344-345). En “El trencito del amor”, pese a la posible actuación de una ética de la intimidad entre los participantes en el vagón, los restringidos límites entre lo público y lo privado –la gente sabe de los encuentros entre hombres casados en el vagón en medio de la soja– al fin los atrapa al juicio de esta misma moralidad pública. En “Bestia” la relación simplemente se corta luego de que el hermano del protagonista lo encuentra con el guitarrista en casa, es decir, nuevamente se impone el “qué van a decir”.

Así que, en lo que respecta a la representación y al universo ficcional de los personajes, ante la obligación de la *afirmación de sí*, que es un fundamento de la ética naturalista, los personajes de los relatos eluden sus sentimientos y deseos (o los sacrifican). Ni siquiera se les ocurre plantear una ética anclada en la *afirmación de la solidaridad*, que podría ofrecerles ratos y espacios verdaderos de libertad anclada en normas de vida diferentes al control y el automatismo vigentes en su medio. De hecho, no es en el ámbito de la representación que se postula una ética

de la solidaridad en *Machos de campo*, sino en la escritura. Mientras que las reglas y los códigos de un modo de vida anclado en el régimen naturalista obliga a los personajes a vivir y actuar según combinaciones y paradigmas previamente establecidos, la escritura actúa a contrapelo, interrumpiendo con su tartamudez y sus movimientos (Barthes 17) –que a veces coinciden con los procesos de focalización o con algunas huellas de la propia enunciación, la sugerencia de la propia respiración del cuerpo o el deseo erótico– aquello que la ética naturalista impone como discurso, estructura y acontecimiento.

En este sentido, el goce de la escritura, las huellas de la subjetividad (esa maraña de sentimientos que atraviesan el libro y van del autor al propio Púber B y a una diversidad de ecos y restos de historias de lo cotidiano) hacen trampa con la lengua y en la lengua y entonces desvelan el orden de vida impuesto a los personajes, al tiempo que sugieren otros regímenes éticos y órdenes discursivos posibles de construirse, que apenas suelen visibilizarse cuando y donde el régimen naturalista es el sistema dominante. Aunque los personajes no escapan al sistema ético naturalista que los atrapa, los relatos desenmascaran sus reglas y su funcionamiento, no sólo promoviendo cierta concienciación respecto de sus códigos, sino confrontándolos en cuanto a sus fundamentos y a la violencia simbólica implicada en su dinámica. Con esto se postula una ética de la solidaridad desde la literatura, la cual figura como instancia de disputas simbólicas, donde también se manifiesta la supervivencia de tiempos y sistema éticos anacrónicos. Al mismo tiempo, la literatura emerge como lugar de sublevaciones del deseo, del lenguaje, de los códigos y del orden vigente.

Cualquiera que lea *Machos de campo* podrá notar que las relaciones individuales y sociales en los relatos son complejas, los individuos presentan múltiples contradicciones y, en tanto personajes, no se reducen al estereotipo. Por el contrario, los relatos potencian una crítica a la imposición de un criterio moral exclusivo y unilateral que reniega de la diversidad de los individuos. Con esto se evidencia que al poner en tela de juicio esta moralidad que ve al otro (homosexual o bisexual) como “desviado” o “degenerado”, los relatos presentan al homoerotismo y a la homoafectividad como “una posibilidad más que los individuos presentan para realizarse afectiva y sexualmente” (Costa 403), pese a

los desenlaces negativos a nivel diegético. Se trata, pues, de enfrentar una moralidad presuntamente natural de la sexualidad (desde un régimen naturalista) con el deber ético de la suspensión del juicio ante códigos que sobrepasan los límites de lo que les toca a los demás (a lo público). En este sentido, el propio libro se presenta como gesto escritural que apuesta a una solidaridad posible en tanto expresión en lenguaje de lo que cuando se calla mitifica la homosexualidad y la convierte en problema.

Bibliografía

- Abranches, Aluizio. *Do começo ao fim*. Downtown Filmes/Riofilme, 2009.
- Angvik, Birger. "Bio-grafías y tanato-grafías: estrategias teóricas en torno a la presencia del sida en la literatura contemporánea". *AIH. Actas XII*, 1995. 26-37.
- Araújo, Diego. *Feriado*. Lunafilms Audiovisual, 2014.
- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Barthes, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- Benítez, María Elvira. "Dark Room aqui: um ritual de escuridão e silêncio". *Cadernos de campo*. 16 (2007): 93-112.
- Borges, Jorge Luis. *El informe de Brodie*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- Butler, Judith. *Críticamente subversiva. Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*. Barcelona: Icària, 2002. 55-81.
- Cortázar, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- Costa, Jurandir Freire. *Impasses da ética naturalista. Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 386-406.
- De Leone, Lucía. "Después de los gusanos" (reseña). *Solo tempestad*. Web. 27 de abril 2018.
- De Man, Paul. "Autobiography as De-facement". *Modern Language* 94. 5 (1979): 919-930.
- Ferrari, Miguel. *Azul y no tan rosa*. TLA Releasing, 2014.

- Fuentes-León, Santiago. *Elcalvo Films*. Perú, 2010.
- Gianotti, José Arthur. "A. Moralidade pública e moralidade privada". *Ética*. Ed. Aduino Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 336-345.
- Hernández, José. *Martín Fierro*. 5. ed. Madrid: Cátedra, 1987.
- Kaminski, Amy. "Hacia un verbo queer". *Revista iberoamericana*, v. 74, n. 225, 2008: 879-895.
- "Ley 26.618. Matrimonio igualitario". *Identidad y diversidad*. Web. 2010. 14/02/2018.
- Mármol, José. *Amalia*. Buenos Aires: Ramón Espasa y Compañía, [sin fecha].
- Molina, Cristián. *Machos de campo*. Buenos Aires: Baldíos en la lengua, 2017.
- Piñeyro, Marcelo. *Plata quemada*. K&S Films, 2001.
- Pouillon, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Edusp, 1974.
- Rancière, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org./Editora 34, 2005.
- Ribeiro, Daniel. *Hoje eu não quero voltar sozinho*. Vitrine Filmes, 2014.
- Rogozinski, Jacob. "Defunta morte: luto, sobrevivida, ressurreição". *Alea*, v. 17, n. 1, 2015: 52-63.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo: civilización y barbarie*. Madrid: Editorial Nacional, 1975.
- Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Sontag, Susan. *Notas sobre o Camp. Contra a interpretação*. Porto Alegre: LPM, 1987. 318-337.
- Tovar Velarde, Sergio. *Cuatro lunas*. Yannick Nolin, 2014.
- Vigas, Lorenzo. *Desde allá*. Imovisión, 2015.