

***Coyhaiqueer* de Ivonne Coñuecar: ¿la primera novela homoerótica patagónica?**

CAROLINE LEPAGE

SOPHIE MARTY

LILIANA RIABOFF

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE

UNIVERSITÉ D'ORLÉANS

c.lepage@parisnanterre.fr

1. Narrar una juventud vivida en los márgenes: tal es el propósito de la autora chilena Ivonne Coñuecar en su primera novela, *Coyhaiqueer* (2018, Ñire Negro), ganadora del Premio Municipal de Literatura de Santiago. Márgenes geográficos: la narradora Elena crece en el lejano sur chileno, en la ciudad de Coyhaique donde domina un ambiente tan agobiante que lo llama «pueblo incestuoso» (14). Márgenes sexuales y sociales también, puesto que ella descubre su homosexualidad a la vez que se hace cómplice de los amores de su amigo Jota, junto con los hermanos Oscar, amante del primero, y Mateo. Años después, los primeros dos mueren de sida; el último se dedica a la escritura.
2. Autora de difusión aún limitada, Coñuecar destaca por su producción poética, y la ruptura implicada por la forma novelesca despertó el interés de quien propuso esta lectura. Subrayó por otra parte su entusiasmo por la complejidad de los personajes y del contexto patagónico de los años 1980-1990. Este anclaje, según afirmó, se contrapone con una escritura de la pertenencia imposible, expresada en un estilo poético y con una estructura basada en vaivenes temporales. De ahí surgirían contrastes logrados entre la licencia sexual y su poetización. Autodefinida como «patagona mapuche, migrante y disidente sexual¹», Coñuecar narra la revelación de su homosexualidad en un mundo contrario. Así como se designa *Amora* de Rosa-

1 Según su página Wikipedia: Ivonne Coñuecar - Wikipedia, la enciclopedia libre (consultado el 26/09/2022).

maría Roffiel como la primera novela lésbica mexicana² ¿será *Coyhaiqueer* la primera novela homoerótica patagónica?

3. Esta pregunta surgió de los intercambios entre los lectores, que emitieron pareceres muy diversos acerca de la novela. La tensión entre singularidad y universalidad es un eje clave para entender las divergencias entre dichos pareceres. La primera está en relación con la singularidad contextual del relato, puesto que unos elogiaron la descripción de la ciudad «fin del mundo» (136); en cambio, para otros, la especificidad de dicho marco se esfuma rápidamente, después de unas descripciones de paisajes desprovistas de originalidad. Se evocan espacio y destino como si una forma de determinismo los uniera: «nos apretaba y succionaba una vasta pampa y el zumbido del viento nos acercaba a un trance, a un espacio vacío, al eco de un monólogo que no termina de completarse, que nos estremece hasta la auto-destrucción» (14). El lector asiste a la vuelta al pueblo de la narradora, una vuelta vista como acierto temático, o, a la inversa, como una variación más sobre un tópico literario.
4. El tema geográfico se superpone a la cuestión identitaria, la cual suscitó reflexiones diversas durante la charla. Se nota la ausencia de referentes mapuche en la novela: no se usa ningún término *mapudungun*; la palabra «mapuche» ni se menciona. Hasta la palabra «aculturación» fue usada por uno de los presentes. Coñuecar casi no tiene lazos con la cultura mapuche tradicional (salvo unas visitas a familiares del lado paterno). ¿Por qué se espera de una autora mapuche que exprese a toda costa su etnicidad? Para algunos lectores, dicha expectativa es simplista, hasta peligrosa. La autora es «*warriache*» (mapuche nacida en la ciudad) y «*champurria*» (mestiza); *Coyhaiqueer*, antes de ser una reivindicación mapuche, revela la complejidad de su identidad, fruto de una estratificación que no admite simplificaciones (por otra parte, la ausencia del tema mapuche es legible como un silencio significativo³). A partir de esta interrogación candente, los pre-

2 Jorge Luis Gallegos Vargas, «*Amora*: el inicio de la literatura sáfica en México/*Amora*: the first lesbian novel in Mexico», *Dossiers féministes*, 21, 2015, p.75-88.

3 Respecto a esto resultan esclarecedoras las palabras de Moira Millán: «El umbral del dolor del pueblo mapuche alcanzó límites inimaginables, pero las mujeres mapuches hemos sido las más perjudicadas en este proceso de colonización [...]. [M]irándonos todo el tiempo con las anteojeras del conquistador empezamos a sentir desprecio por nosotras mismas, deseosas de ser más blancas, fuimos olvidando nuestra verdadera identidad negándola» («Mujer mapuche: Explotación colonial sobre el territorio corporal. Cuerpos violados, cicatrices en el alma», in Karina Bidaseca, Vanesa Vazquez Laba (dir.), *Feminismo y poscolonialidad: descolonizando el feminismo desde y en América Latina*,

sentes volvieron a lo que Gustavo Guerrero llama «el eterno debate latinoamericano sobre el papel de la literatura⁴», es decir: ¿una novela latinoamericana tiene que presentar rasgos de latinoamericanidad y/o reflejar su nacionalidad⁵? ¿O ya es anacrónica expectativa tal?

5. El trasfondo histórico de la novela tampoco generó consenso. Se discutió el papel de la dictadura: ¿mención significativa o motivo anecdótico? Es cierto, la narradora se concentra en la construcción de la Carrera Austral que hace de Coyhaique la «zona privilegiada del dictador» (49) y convierte al pueblo en ciudad (50). Recuerda las ovaciones con que se celebró la visita del militar: «*Pinochet Extreme Zone Tour 80's*, olvídate de los pensamientos de izquierda en esta nueva gira. Entonces lo aplaudían como a un rock star (mi presidente, si hasta tiene los ojitos claros) y donde iba se llenaba de gente» (50). Enfatiza la omnipresencia de los militares, hasta en lo que llama «nuestros estupendos colegios católicos repletos de hijos de militares y de voluntarias de CEMA-Chile» (80); es más, sugiere un paralelismo entre la opresión autoritaria y la misma estructura familiar, con un retrato sin matices del padre militar y otro obtuso de los amigos Oscar y Mateo («El padre era el dictador. Él era la dictadura. Él era todo lo malo que había en su vida» [55]). Sin embargo, unos juzgaron que Coñuecar, con estas referencias seguía un efecto de moda y que el marco histórico no era más que ornamental.
6. Al esfumarse la singularidad étnica, geográfica e histórica de Coyhaique, ¿se trata entonces de enfatizar la universalidad de la experiencia homosexual adolescente? Una serie de tópicos contribuyen a insertar la novela en el corpus de *LGBT romance* dirigido a un público adolescente o *young adult*. Varios de los lectores consideraron que la obra sufre de lo que Coñuecar pone en boca de sus mismísimos personajes: «Padecíamos de demasiada adolescencia» (29).

Buenos Aires, Godot, 2011, p.132-133).

- 4 Gustavo Guerrero, *Paisajes en movimiento: literatura y cambio cultural entre dos siglos*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2018, p.139.
- 5 Sobre el tema es interesante el dictamen de Josefina Ludmer que asocia lo latinoamericano con «una idea a alcanzar»: «La unidad de Latinoamérica es postulada y pensada por nosotros como unidad de resistencia y desde afuera es pensada por una mirada europea o [...] norteamericana como una unidad que es la unidad del otro» (*Clases 1985. Algunos problemas de teoría literaria*, Buenos Aires, Paidós, 2015, p.365-366).

7. Por tanto ¿sería relevante el calificativo de «pedagógica» para la obra? Criticada por un lectorado adulto y con formación literaria, tal vez sea rescatable entre lectores adolescentes, que encontrarían en ella la formulación de temas silenciados o invisibilizados. Se trata de dejar de lado la perspectiva analítica para privilegiar una lectura literal que permite identificarse, reconocerse y hasta descubrirse. El joven lector haría suyas esas palabras de la narradora: «Tuve la sensación de haber despertado, como si se me hubieran destapado los oídos luego de viajar en avión» (25). Ahora bien, cabe relacionar esta propuesta con el clima de conservadurismo moral que sigue reinando en el inconsciente colectivo, como lo evidenció en julio del 2022 la polémica suscitada por la lectura de *Cometierra* de Dolores Reyes. Los padres de los alumnos escolarizados en el secundario Pablo VI de Neuquén elevaron una queja afirmando que esta obra dedicada a los feminicidios era «material pornográfico⁶» debido a dos escenas sexuales explícitas.
8. ¿Cómo interpretar los tópicos de esta novela sobre homosexualidad de y para adolescentes? ¿Expresan cierta universalidad de la experiencia o no son sino variaciones sobre motivos trillados? El primero es el estigma social y familiar que implica una orientación sexual minoritaria, este amor que «da miedo, [que se huele] desde lejos⁷» para retomar la expresión de Rita Indiana. Como lo formulaba Sonia Rivera-Valdés hace dos décadas, «el [amor] de dos mujeres es un grito imperdonable en medio de una plaza rodeada de sicarios dispuestos a atacar⁸». De ahí que la marginación y el sentimiento de culpa hacia los padres sean recurrentes en *Coyhaiqueer*: Elena por ejemplo consuela a su primera novia que siente vergüenza con sus padres (80). Así se formula el tópico que expresaba Rosamaría Roffiel en su poema «Sobrevivientes» publicado en 1986: «Somos locas rebeldes/ [...] Ovejas negras/ descarriadas sin remedio/ vergüenza de la familia⁹».
9. Esta marginación provoca el deseo de huir hacia la gran ciudad, otro tópico acerca del cual debatieron los presentes y que Didier Eribon considera una constante de la condición homosexual: «*la fuite vers la ville*¹⁰».
- 6 «Así es *Cometierra*, el “libro porno” que escandalizó a un colegio privado de Neuquén», *Perfil*, 06/07/2022 (en línea).
- 7 En su canción «Miedo», *Mandinga Times*, 2020.
- 8 Sonia Rivera-Valdés, *Historias de mujeres grandes y chiquitas*, Santiago de Cuba, Oriente, 2015, p.102.
- 9 Rosamaría Roffiel, *Corramos libres ahora* [1986], México, LeZVOZ, 2018, 7.
- 10 Didier Eribon, *Réflexions sur la question gay* [1999], Paris, Flammarion, «Champs», 2012, p.30. Véase también: «[L]’un des principes structurants des subjectivités gays et lesbiennes consiste à chercher les moyens de fuir l’injure et la violence, que cela passe

Surge entonces una oposición rotunda entre Coyhaique y Santiago (o Valdivia). La adolescencia de Elena y sus amigos es pura espera: «comenzamos a tener una cuenta regresiva, porque no podíamos vivir ahí» (25); los primeros años de adultez en la capital son una liberación¹¹: «Me gustaba la gente diferente adornando las esquinas y las calles. Gritar y que a nadie le importara ni se diera vuelta. Me gustó su decadencia, la evidencia de todos los males que se escondían en Coyhaique» (108). A este lugar común se añaden otros: la «primera revelación¹²», es decir, la primera vez en que se presencia una pareja homosexual (77), o la negación de la amada a definirse como homosexual (74).

10. La dimensión estereotípica anteriormente analizada llevó a los lectores a comentar la construcción de los personajes. Se habló sobre si eran verosímiles, complejos. Uno de los lectores les atribuyó la falta de tensión que lamentó en la obra. Para otros, la credibilidad de los personajes padece del protagonismo de Elena que relega a los demás a un papel secundario. La narradora demuestra cierta autocomplacencia, reflejada en el hecho de que siempre la quieren, nunca vive amores no correspondidos. Es siempre un objeto de deseo, como cuando dice de Mateo que «[la] había convertido en su espejo de egolatría» (33): ¿no sera el libro ese espejo? Uno de los presentes justificó ese toque narcisista por la poca distancia entre los hechos y la dimensión autobiográfica de la obra. Tema candente, puesto que nacen espejismos en la superposición Elena/Ivonne. Varios elementos apuntan a esa identificación, como el epígrafe que homenajea a dos amigos muertos como lo son Jota y Oscar (7); otra clave sería la que formula Artemisa Tél-

par la dissimulation de soi-même ou par l'émigration vers des lieux plus cléments. C'est pourquoi les vies gays regardent vers la ville et ses réseaux de sociabilité. Nombreux sont ceux qui cherchent à quitter les endroits où ils sont nés et où ils ont passé leur enfance pour venir s'installer dans des villes plus accueillantes» (30); «La [grande] ville est un monde d'étrangers. Ce qui permet de préserver l'anonymat et donc la liberté, contrairement aux contraintes étouffantes des réseaux d'interconnaissance qui caractérisent la vie dans les petites villes ou les villages» (34); «La petite ville, c'est l'endroit où il est difficile d'échapper au seul miroir disponible, celui qui est tendu par la vie familiale – mais aussi par l'école –, d'échapper aux "interpellations" multiples» (35).

- 11 Lo mismo describe la cubana Odette Alonso en su cuento «Poema de Renata»: «Podía presentir el encuentro conmigo misma a través de todos aquellos locos que eran lo que yo deseaba ser, lo que estaba preparada para ser, pero sin oportunidades en una universidad de provincia, conservadora y aburrida. [...] Así es la vida en la capital, decían en provincia. Así de locos y descarriados son» (*Con la boca abierta* [2006], Madrid, Odisea Editorial, 2013 (e-book), p.15-16).
- 12 Retomamos el título de un cuento de Rosamaría Roffiel (*El para siempre dura una noche* [1982], México, LeZVOZ, 2022, p.11).

lez: «Sobre todo, escribir literatura lésbica es confesarse culpable porque la autora y sus personajes quedarán irremediabilmente unidas¹³».

11. Acerca de la construcción de los personajes, unos valoraron el modo en que se diseminan los elementos de caracterización ante el cual el lector, activo, tiene que unir las piezas del rompecabezas. Lo ejemplifica un personaje, la madre de Jota: el íncipit la retrata a través de los ojos de su hijo («Desde su muerte se acentuó la imagen divina que tenía de ella» [13]), pero mucho más tarde se sabe cuál es su historia; descubrimos cómo conoció al padre de Jota y lo singular que fue su relación, marcada por las desapariciones provisionales de la esposa infiel y su conversión en «ícono personal» (57) por parte de Jota.
12. Volviendo al íncipit, se subrayó su dimensión decepcionante, puesto que promete una estructura experimental y exigente. Las primeras frases despistan al lector con su forma dialogada: Jota describe la fascinación que siente por su madre cuando se maquilla, cual estrella hollywoodense. A la inversa, el resto de la obra fue calificado de «liso» desde el punto de vista estilístico, como si abortaran las expectativas nacidas de las primeras líneas. Otra decepción reside en el final que se calificó de poco original. En efecto, después de reconciliarse con Mateo, después de reconciliar sus dos vidas presentándole su novia a su padre, la narradora tiene un accidente de coche que evoca el género *road movie* en su versión femenina, como un eco de *Thelma and Louise*.
13. Se discutió la originalidad (o no) del estilo de Coñuecar: unos lamentaron sus torpezas, mientras otros subrayaron el logro de ciertos fragmentos. Un ejemplo sería el uso de las repeticiones: ¿efecto valioso o procedimiento tedioso? A modo de ejemplo, la narradora expresa su sentimiento hacia las parejas heterosexuales cuya libertad refleja la heteronormatividad del pueblo:

Los detestaba porque yo no podía besarme así con una chica, con esa libertad, [...] para mí todo era en clave, eran gestos, silencios, mirar la ropa, mirar más, mirar por si me había mirado, por qué me habrá mirado, y volver a mirar por si sentía que le gustaba, seguir mirando por si no había acusación, exposición (94).

13 Artemisa Téllez en su blog personal, *La sucia palabra con ele* (artemisatellez.com, consultado el 25/09/2022).

14. La recurrencia obsesiva de la mirada expresa el permanente autocontrol que se impone Elena y la impresión de encierro que siente en Coyhaique.
 15. Las reflexiones sobre el estilo pasan por el análisis de su estandarización lingüística. Ya mencionamos la ausencia del mapudungun; también están casi ausentes los chilenismos; por otra parte, abundan las referencias culturales chilenas, como la del «boinazo» (18), episodio histórico de 1993. En cambio, la presencia del inglés refleja cierta estandarización del estilo. En efecto, las letras de canciones en inglés se entretajan con los hechos narrados en una práctica transmedial y plurilingüe. Este aspecto musical suscitó divergencias entre los lectores¹⁴. Puede ser un factor de credibilidad, un «*effet de réel*»: uno de los presentes recordó que sí eran canciones emblemáticas de la década retratada (véase la enumeración: «Depeche Mode, Pet Shop Boys, New Order, Erasure, Cocteau Twins, Tears for Fears, The Cure» [20]). A la inversa, la música puede parecer anecdótica y redundante, con el argumento de que no aporta nada a la narración. La inserción de una playlist y de un QR Code al final de la obra se puede relacionar con una práctica comercial: «Ahora el escritor debe enfrentarse a [un] cuerpo de consejeros de marketing¹⁵», como lo enunció Octavio Paz. Una tercera lectura haría del inglés un rasgo del imposible sentido de pertenencia de Elena que se designa como una «sin patria» (26); esto se relacionaría con una tendencia de la novela contemporánea así formulada por Jesús Martín-Barbero: «el poderoso movimiento de desterritorialización de las sensibilidades y los comportamientos impulsado por los medios audiovisuales y los dispositivos de información¹⁶».
 16. A la tensión entre singularidad y universalidad se superpone otra: cliché vs originalidad, modernidad. Los lectores lo comentaron, subrayando la dimensión estereotípica de varios motivos. En su representación de los paraísos artificiales y la intensa vida nocturna, Coñuecar se inscribe en una temática clave de la literatura homoerótica de los años 1980-1990. La trini-
- 14 Es una práctica común si pensamos por ejemplo en la presencia de textos de José José y Silvio Rodríguez en los textos de Odette Alonso (*Con la boca abierta* [2006], Madrid, Odisea Editorial, 2013), o la intercalación de canciones de Luis Miguel en Fernanda Melchor (*Temporada de huracanes*, Barcelona, Penguin Random House, 2017).
- 15 Octavio Paz, *La otra voz, poesía y fin de siglo*, Barcelona, Seix Barral, 1990, p.100.
- 16 Jesús Martín-Barbero, *Al sur de la modernidad*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2001, p.31-32, citado en Gustavo Guerrero, *Paisajes en movimiento: literatura y cambio cultural entre dos siglos*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2018, p.147.

dad sexo-drogas-música-tecno ha sido juzgada como trillada por cierta parte de los lectores. El abandonarse al baile y a los poderes de la música se desglosan en varios momentos de la obra. Elena así lo comenta: «Mientras bailaba me sentía enorme, como si mi energía fuera a explotar el lugar, me podía meter encima todo lo que quisiera» (21), «es el cuerpo, es el alcohol, pero es el cuerpo, el placer, la música que se cuele, los saltos mientras las luces pasan y pasan...» (37). La actividad de DJ de Jota le otorga un poder descomunal: «Hacía bailar a la gente, tenía ese poder. El que sabía de música algo más sabía de la vida» (20); «Se quedó en Coyhaique, poniendo música, y tenía el poder, podía hacer que la gente se moviera» (92). No deja de recordar al ambiente de ciertos textos de los años 80' atravesados por el mismo tema, a imagen de la novela *Sphinx* publicada por la francesa Anne F. Garréta en 1985¹⁷.

17. Semejante reproche de falta de originalidad se hizo acerca de las escenas sexuales, aunque unos las consideraron logradas. Se juzgó que la dimensión subversiva de un trío lésbico en una novela de 2018 no era sino la pálida reproducción de motivos ya explorados (y con más radicalidad) en novelas de los años 1980. En la esfera francófona mencionaremos la vida nocturna y tormentosa retratada por Cyril Collard en *Les Nuits fauves*¹⁸, o al sadomasoquismo así como lo trata un Hervé Guibert en *Les chiens*¹⁹ o un Guillaume Dustan en *Plus fort que moi*²⁰. De ahí que la licencia a la que se dedican Jota y los demás personajes²¹ sea una posible encarnación del proyecto de Monique Wittig y Sande Zeig: «*esquisse[r] [un] corps politique et érotique nouveau [...] : hétérogène, désassujetti, sauvage et raffiné*²²».

17 Como Jota, su protagonista aprende a ser DJ describiendo el ambiente de las discotecas: «*Des corps dénombrables, innombrables composaient un monstre à cent têtes, aux membres enchevêtrés et dont la seule cohésion et animation provenait de l'impulsion rythmique que je lui assénais*» (Anne F. Garréta, *Sphinx*, Paris, Grasset, 1986, p.45).

18 Cyril Collard, *Les Nuits Fauves* (e-book), Paris, Flammarion, p.33: «*Nous avons bu et dansé. La tequila est un alcool à la fois transparent et métallique. Du métal, donc, filtré par notre sang et mêlé à notre sueur, mouillait nos tee-shirts*».

19 Hervé Guibert, *Les Chiens*, Paris, Éditions de Minuit, 1986.

20 Guillaume Dustan, *Plus fort que moi*, Paris, O.L., 1998. De hecho el homenaje de Despentés a este último podría calificar al personaje de Jota: «*Tu étais beau, dangereux, drogué, séducteur. [...] Tu étais excitant*» («Cher Guillaume», *Le Monde des Livres*, 31/05/2013).

21 «Le dijo que sí a todos y a todas las drogas, a las fiestas, y a los que encontró en el gimnasio y en el sauna; cuerpos y más cuerpos, calor y cuerpos, manos y cuerpos, orgasmos, gemidos y cuerpos, de rodillas y cuerpos, oscuridad y cuerpos, dame tu boca mariquita nueva, acá no hay nombres» (88).

22 Anne F. Garréta, «Préface», in Monique Wittig, Sande Zeig, *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, Paris, Grasset, 1975, p.16.

18. Además de denunciar su falta de originalidad, unos lamentaron la edulcoración de temas como el sida. Se lo menciona para subrayar el papel clave que desempeñó en la vocación literaria de Mateo, cuya voz se sustituye a la de Elena en dos ocasiones –una elección que no todos los lectores juzgaron acertada. Siguiendo la tradición de ciertos autobiógrafos de los 90’ como Guibert y Dustan, la novela sugiere una relación intrínseca entre sexo, sida y escritura, la tercera siendo una vía de supervivencia ante el drama del segundo²³. Entonces *Coyhaiqueer* se lee como un homenaje fúnebre que hace del recuerdo la posibilidad de la salvación²⁴. Dicha perspectiva no resulta sumamente original; tampoco subversiva si pensamos en homenajes literarios tan radicales como por ejemplo *Testo yonqui* de Paul B. Preciado²⁵.
19. Este rápido recorrido de la literatura homoerótica de fines del siglo XX lleva a interrogarse: ¿es posible escribir hoy los años 1980-1990 como se hacía en aquel entonces? Los paralelismos que sugerimos entre Coñuecar y autores de Latinoamérica (Alonso, Indiana, Roffiel, Rivera-Valdés, entre otras) y autores de otras áreas como la francófona (Garréta, Collard, Preciado, Guibert, Dustan) incitan a plantearse esta pregunta. Se acerca la novela a lo que Roland Barthes llama el «*texte de plaisir*», en cuya lectura domina el placer del reconocimiento y en oposición con la forma desestabilizadora del «*texte de jouissance*²⁶».

23 El Mateo narrador así evoca su encuentro con la literatura, después de asistir al desmoronamiento de su familia y a la enfermedad de su hermano: «Entonces escribí, en mis ratos libres, compré una libreta especial para tomar notas, la llevaba siempre conmigo, en clases ya no prestaba tanta atención. Mis notas fueron decayendo, yo escribía, me quité una costra, la herida estaba sanando, de pronto los límites, la casa, el patio y el pueblo dejaron de existir. Yo escribía» (111).

24 El motivo está presente desde el epígrafe sacado de Gabriela Mistral: «Hay besos que se dan con la memoria» (11); lo ahondan también, entre otras, Odette Alonso («Pienso que el recuerdo es nuestro único tesoro, la única verdad», *Con la boca abierta* [2006], Madrid, Odisea Editorial, 2013, 19), Rosamaría Roffiel («Me teje un suéter / con el ovillo enredado / de tus recuerdos», *Corramos libres ahora* [1986], México, LeZVOZ, 2018, p.62)...

25 Beatriz Preciado, *Testo yonqui*, Barcelona, Anagrama, 2008.

26 Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, 26: «*Texte de plaisir : celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique « confortable » de la lecture. Texte de jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconforte... fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage*».

20. Nos parece que el anclaje de *Coyhaiqueer* en la contemporaneidad estriba más bien en su uso mainstream y no problematizado del término *queer*, estandarte identitario de incierto contenido. La narradora lo usa como sinónimo de «diferente», al recordar los años en Coyhaique: «La llamamos la capital, Macondo, Ítaca, Twin Peaks, Coyhaiqueer. Nos quedamos con este último nombre, nos enorgullecíamos de nuestras diferencias» (136). Desde esta perspectiva, lo *queer* es lo anormal²⁷.
21. Este uso de lo *queer* lo convierte en un concepto consensual omitiendo ciertas divergencias críticas. Inicialmente reapropiación de un insulto²⁸, se forjó como noción cuya definición se ha considerado innecesaria y empobrecedora²⁹. Estudiosos lo consideraron como un medio privilegiado de desestabilización de los «*regims of the normal*³⁰» y se erige en modalidad de resistencia³¹. Si lo *queer* parodia la norma al escenificarla con exceso³², convendría preguntarse cómo/si lo lleva a cabo *Coyhaiqueer*. Por el contrario, estudiosas protestan contra la generalización del término *queer* en el que ven una negación de la diferencia de género: para Sheila Jeffreys, el término no es sino un «*a vague term that may seem safer because it is not sex-specific*³³». Lo confirmaría la relativa semejanza en el tratamiento de las

27 La narradora lo enfatiza en varias ocasiones: «simplemente éramos la mosca que caía en la sopa y no había devolución», (23); «Éramos lo oculto, lo que nadie quería mencionar, y eso nos gustaba» (27); «Incomodábamos, esa era la mejor parte» (36).

28 Elsa Dorlin, *Sexe, genre et sexualités. Introduction à la théorie féministe*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008, p.111-112.

29 David Halperin, «The Normalization of Queer Theory», in Gust Yep, Karen Lovaas et John P. Elia, (dir.), *Queer Theory and Communication*, Binghamton, Harrington Park Press, 2003, p.339.

30 Michael Warner, *The Trouble with Normal*, New York, The Free Press, 1999, citado por Donna Penn, «Queer Theorizing Politics and History», in Morgan Sue (dir.), *The Feminist History Reader*, New York, Routledge, 2006, p.237.

31 Sam Bourcier, *Queer Zones: politique des identités sexuelles et des savoirs*, Paris, Balland, 2001, p.146: «“Queer” recouvre alors des pratiques de resignification et de recodification anti-hégémoniques et performatives dont le but est de définir des espaces de résistance aux régimes de la normalité».

32 Elsa Dorlin, *op.cit.*, p.111.

33 Sheila Jeffreys, *The Lesbian Revolution: Lesbian Feminism in the UK, 1970-1990*, New York, Routledge, 2018, 187. Así lo desglosa: «The word 'lesbian' is barely used in public, and many euphemisms are used by lesbians to conceal their lesbianism, such as 'queer'. This situation is being called by concerned lesbian feminists 'the erasure of lesbians' (Dobkin and Tatnall) 2016; 186». Véase también la perspectiva libertaria, por ejemplo en palabras de Christel: «Si je niais la différence des genres, je nierais du même coup l'oppression. C'est en gros ce que fait l'actuel mouvement "Queer" et cela va à l'encontre de l'intérêt des femmes. C'est une position libérale, et la liberté qu'elle défend ressemble à la liberté de tout libéralisme: la liberté du fort à disposer du faible» (Christel, «Genre», in Corinne Monnet, Léo Vidal, *Au-delà du personnel. Pour une*

homosexualidades masculina y femenina en *Coyhaiqueer*. En la discusión se consideró poco innovador su discurso sobre el tema³⁴ (en particular, con el accidente final que apunta a la repetición de fines y moralejas trágicas a los que quedan condenados muchos personajes de novelas lésbicas). *Coyhaiqueer* pone al lector frente a la siguiente paradoja: es una obra sobre la desestabilización de la norma (social, sexual) que no pasa por una desestabilización de la norma (estilística).

22. ¿Pero por qué un motivo pensado como provocador y novedoso nos parece nada más que un cliché? La novela expresa la conciencia de su misma dimensión estereotípica, en una *mise en abyme* de la escritura autobiográfica/autoficcional:

Nuestra pasión por la escritura nos daba esperanza, nos adentrábamos al tímido diario de vida y a dejar frases en papelitos, los clichés, nuestra pálida adolescencia saliendo de un cascarón, plagiadores absolutos saliendo de un útero estrujado, como una tripa en el sur de la gran tripa denominada Chile (28).

23. ¿Cómo analizar el cliché que se autodesigna como cliché? ¿En qué se origina una conciencia crítica que nos hace tachar de poco original un tema pensado como novedoso por su autora? Tal vez el reto sea el de resistir a lo que Yuderkys Espinosa Miénoso y Rosario Castell llaman la «colonización discursiva de las mujeres del tercer mundo por parte de la producción teórica del feminismo [y, añadimos: del pensamiento queer] del Norte³⁵».

transformation politique du personnel [1998], Lyon, Atelier de création libertaire, 2019, p.163).

- 34 Aquí es relevante la pregunta ya mencionada en la anterior sesión de Tinta en el ojo: «¿Quién decide del valor de un libro: el lector, el crítico, el editor?» (Cecilia Reyna, Julia de Ípola, «Historia del llanto de Alan Pauls: prueba de hermeticidad para el testimonio», *Lectures de Tinta en el ojo*, in *Crisol*, Hors série, 2022, 1 [<https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/463/533>]).
- 35 Yuderkys Espinosa Miénoso y Rosario Castell, «Colonialidad y dependencia en los estudios de género y sexualidad en América Latina: el caso de Argentina, Brasil, Uruguay y Chile», in Karina Bidaseca, Vanesa Vazquez Laba (dir.), *Feminismo y poscolonialidad: descolonizando el feminismo desde y en América Latina*, Buenos Aires, Godot, 2011, p.195.