Máster en Construcción y Representación de Identidades Culturales

Claroscuros *queers*: temporalidad, comunidad y contraarchivo *queers* en *Blackouts* (2023) de Justin Torres

Emanuel Moreira Rodríguez

Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas y de Estudios Ingleses

Facultad de Filología y Comunicación

Universidad de Barcelona

2023/2024

María Grau Perejoan

UNIVERSITAT DE BARCELONA

5 IGUALTAT DE GÈNERE

RESUMEN

El presente Trabajo Final de Máster analiza la última novela publicada por Justin Torres, *Blackouts* (2023), con el objetivo de describir las temporalidades, los modos de alianzas íntimas *queers* (Butler 2017) y la forma de archivo a la contra en la que se nos presenta la obra. Para ello, tras presentar al sujeto *queer* de estudio, se profundiza en las temporalidades que definirán estas alianzas. En este sentido, el marco teórico ahonda en cómo la manera no convencional de experimentar el pasado, el presente y el futuro por los sujetos *queers* supone también una reconsideración en la manera en que dichos sujetos se relacionan entre sí. Teniendo esto en cuenta, y enmarcado en el giro afectivo (Clough 2007), este trabajo analiza la comunidad *queer* transhistórica, o comunidad del pasadofuturopresente, que nos encontramos en *Blackouts*. En último lugar, se pretende examinar cómo estas comunidades transhistóricas se materializan a través del tiempo mediante un contraarchivo que cuestiona el saber blanco, hetero y cisexual.

PALABRAS CLAVES: *Blackouts*, Justin Torres, temporalidades *queers*, comunidades *queers*, contraarchivo.

This page intentionally left black

ÍNDICE

RESUMEN

INTRODUCCIÓN **6**

1. EL SUJETO *QUEER* DE ESTUDIO **10**

2. TEMPORALIDADES *QUEERS* **18**

2.1. EN TORNO A LAS TEMPORALIDADES *QUEERS* **18**

2.2. TEMPORALIDADES *QUEERS* EN *BLACKOUTS* **25**

3. COMUNIDADES *QUEERS* **31**

3.1. COMUNIDADES *QUEERS* TRANSHISTÓRICAS **31**

3.2. COMUNIDADES *QUEERS* TRANSHISTÓRICAS EN *BLACKOUTS* **36**

4. CONTRAARCHIVOS *QUEERS* **44**

3.1. EL CONTRAARCHIVO *QUEER* **44**

4.2. *BLACKOUTS* Y EL CONTRAARCHIVO *QUEER* **49**

CONCLUSIONES **58**

BIBLIOGRAFÍA **62**

ANEXO **65**

«Abrir a boca á escuridade para encontrar o dia»

Luísa Villalta, *Apresados sen presa* (2002)

INTRODUCCIÓN

Este análisis de *Blackouts* (2023) de Torres se dirige a profundizar en la relación existente entre lo *queer*, las temporalidades, las genealogías afectivas y, en última instancia, la materialización de todo ello en el contraarchivo bajo el que se presenta la novela. Para ello, en el primer capítulo se presenta una definición transversal del término *queer* que sirve para aludir a todos aquellos sujetos, ideas o experiencias que no pueden atribuirse a una norma. Por lo tanto, no interesa en este análisis una definición del vocablo ajustada únicamente a la cuestión heteronormativa. Lo *queer* se refiere aquí a aquello que se desvía de lo que se ha naturalizado institucionalmente como lo adecuado, lo estándar. Así, diferenciaremos entre sujetos *queer* que lo son por no ser (o no ser *suficientemente*) blancos, heterosexuales, cisexuales, ricos, saludables, etc., y otros sujetos *queers* que lo son por sus ideas o por la manera en la que encarnan diversas experiencias. Como se demostrará, este último sentido posibilita que hablemos también de ideas y experiencias *queers*, como la manera en que los sujetos experimentan las temporalidades o la forma en la que se establecen alianzas afectivas. Así pues, el análisis de la obra de Torres se desarrollará partiendo de esta aplicación de lo *queer* pese a que un acercamiento transversal implique el riesgo de falta de precisión o la pérdida de la capacidad analítica del término. Por ejemplo, asuntos relacionados con el género, la identidad sexual, la raza y la salud del cuerpo *queer* se tendrán en cuenta. Además, en este primer capítulo también se procede a presentar la pluralidad de significados que posee la expresión en inglés que da nombre a la novela y el juego autoficcional que nos encontramos en ella.

En el segundo, desde una perspectiva poshistórica, se abordará el desafío que personifica el sujeto *queer* a la idea lineal de progreso por su forma de experimentar la relación entre pasado, presente y futuro. Como marco teórico, resultará especialmente

interesante la aportación de Lee Edelman y las respuestas que su trabajo genera, como la de José Esteban Muñoz en *Utopía Queer* (2009) o la de Heather Love en *Feeling Backward* (2009). De hecho, la propuesta de esta última permitirá luego profundizar en el análisis de las comunidades *queers* transhistóricas. Love atribuye al sujeto queer la orientación de «sentirse hacia atrás» (*feeling backward*), dada la necesidad de este sujeto de recurrir constantemente a tiempos pretéritos para intentar solventar afectos negativos como el trauma o la pérdida. La presencia del pasado en el presente se justificaría, según este punto de vista, por la continua violencia histórica sobre el cuerpo *queer*. De este modo, Love se enfrenta a las teorías y políticas *queers* que se inclinan por los afectos positivos, al afirmar que estas son incapaces de atender ciertas situaciones de estigma o las condiciones de pobreza, racismo, disforia de género, etc.

En lo que se refiere a la novela, se estudiará la temporalidad no normativa que podemos atribuir a la voz narradora por menoscabar una longevidad leída socialmente como el futuro a desear. Asimismo, se evaluará el «sentirse hacia atrás» de uno de los protagonistas que permite revisar la historia de opresión sobre figuras como la investigadora Jan Gay o el anarquista puertorriqueño José Colón. También se estudiará la temporalidad *queer* que asociamos a la heterotopía de desviación que simboliza el espacio de *Blackouts*: hablar de la cuestión temporal supondrá, por ende, hacerlo también de la cuestión del espacio y del tiempo asociado a él.

Tras finalizar este apartado, el trabajo se centra en alizar las diferentes comunidades *queers* localizadas en *Blackouts*. El marco conceptual de este bloque se fundamenta principalmente en *Queer Kinship: Race, Sex, Belonging, Form* (220) de Tyler Bradway y Elizabeth Freeman, junto a la idea de que existen ciertos vínculos que se naturalizan y legitiman institucionalmente al mismo tiempo que se censuran muchos otros. Por otra

parte, se analizará cómo la influencia de la perspectiva poshistórica en la construcción de las comunidades *queers* pone en tela de juicio la idea de familia nuclear normativa. Respecto a esto último, el análisis de estas comunidades se focalizará en las redes afectivas entre individuos de diferentes períodos históricos, eludiéndose así la cuestión genética. Desde un punto de vista afectivamente negativo, el sentimiento de marginalización, el trauma o la pérdida son los elementos que impulsarían al individuo *queer* a establecer este tipo de genealogías a través de los tiempos. Por ejemplo, en la obra de Torres podemos atribuir este tipo de conexión a aquella que se establece entre personajes marginales del pasado y los del presente narrativo, como Juan y Nene. Además, se indagará en el estudio de otros modelos de comunidades *queers* en la novela, como la relación existente entre Juan y la voz narradora o la familia *queer* de Jan, su esposa Zhenya y Juan.

En el último capítulo, se ha considerado cómo esta conciencia de afectos compartidos se materializaría en la historia a través del archivo *queer*. Es decir, a través de un contraarchivo que se aleja del conocimiento blanco, hetero y cisexual para reparar la falta de referentes de personas *queer* en el relato oficial de la historia. El análisis de este tipo de archivo permitirá responder a las siguientes preguntas: ¿Cómo testimoniar la marginalización, el trauma, la pérdida del cuerpo *queer*? ¿Cómo dar voz en el presente a quien ya no está? ¿Cómo dársela a quién *aún* no está? ¿Cómo narrar las experiencias, ordenarlas? ¿Cómo dotar de sentido a todo aquello que históricamente no lo ha tenido? Para responderlas se considerarán aportaciones como las de del movimiento intelectual y artístico «Despatriarcalizar el archivo» o el trabajo de Fefa Vila Núñez y Javier Sáez del Álamo en *El libro de buen Vmor* (2019). El análisis del archivo del trauma de Ann Cvetkovich también será clave para examinar la forma de contraarchivo que nos

encontramos en *Blackouts*, especialmente en lo que se refiere al artefacto material de este archivo no convencional. En este sentido, el archivo a la contra de Torres involucrará el análisis de materiales como ilustraciones, fragmentos de otras obras intercalados en el texto e imágenes tanto de colecciones privadas como públicas. Además, en este contraarchivo adquieren especial relevancia las referencias intertextuales a obras como *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo o *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig, entre muchas otras.

1. EL SUJETO *QUEER* DE ESTUDIO

> Había una muchacha que vivía cerca de mi casa. La gente del pueblo decía que era una de las otras, «of the Others». Decían que durante seis meses era una mujer, que tenía vagina y sangraba cada mes, y que durante los otros seis meses era un hombre, que tenía pene y meaba de pie. La llamaban mitad y mitad, *mitá* y *mitá*, ni una cosa ni otra, sino un extraño carácter doble, una desviación de la naturaleza que provocaba terror, un trabajo invertido de la naturaleza.
>
> **Gloria Anzaldúa**, *Borderlands/La frontera* (1987)

El término *queer* sirve para designar a sujetos, ideas o experiencias que no pueden atribuirse a aquello normativo, como la heteronorma de género y sexo. Lo *queer* funciona, entonces, en dos sentidos: por un lado, pone de manifiesto la existencia de normas y convenciones que se naturalizan como las adecuadas y, por otro lado, nombra a las desviaciones que cuestionan dichas normas y convenciones. En cuanto a la persona, el sujeto *queer* es, por ende, un sujeto Otro que desafía el imaginario que legitima los estándares de género, sexo, raza o clase social, entre otras categorias. Por ejemplo, para Paul B. Preciado (2004), desde sus inicios, lo *queer* ha servido para caracterizar la abyección del cuerpo que, por sus formas de relación y/o producción de placer, personifica una amenaza a la institución heteronormativa así como a las fronteras de la humanidad. Para Lee Edelman, en cambio, las personas *queers* «son todas aquellas personas estigmatizadas por no adecuarse a los cánones heteronormativos» (38); mientras que para Sara Ahmed lo *queer* «no solo se refiere a las sexualidades no normativas, sino a los momentos en que las normas fracasan en su reproducción» (187). Es decir, Ahmed aboga por una definición interseccional que no se limita tan solo al plano sexual y que

incluye, por ejemplo, la cuestión racial. Interseccional es también la definición de Rosi Braidotti sobre la otredad característica del sujeto *queer*:

> La otredad peyorativa, o "los otros monstruosos", ayudan a esclarecer las relaciones de poder paradójicas y disimétricas dentro de las teorías occidentales de la subjetividad. El monstruo, al igual que lo femenino y los "otros" étnicos, significa diferencia devaluada. En virtud de su interconexión estructural con la posición de sujeto dominante, también sirven para definir la mismidad o la normalidad entre un muestrario de tipos. (242)

La aportación de Braidotti nos permite entender mejor las connotaciones inherentes al término *queer* por varios motivos. Por una parte, la autora defiende que en el proceso de construcción de la subjetividad occidental la otredad se presenta como una diferencia devaluada o peyorativa en oposición al sujeto normativo dominante (masculino, blanco y heterosexual). Una diferencia sexual y étnica devaluada pero necesaria, por otra parte, para la consolidación de la mismidad de los sujetos normativos. Desde este punto de vista, la constitución del sujeto requiere de prácticas discursivas que permitan legitimar su posición política, y su forma de llevarlo a cabo sería mediante la marginalización y persecución de las subjetividades no normativas sexual y étnicamente hablando. Braidotti piensa el género y la raza como los elementos principales de la otredad a lo largo de la historia y, por ello, las referencias generales en su trabajo son a la diferencia sexual y a la diferencia racial. Asimismo, este proceso de marginalización destacaría por su tendencia a deshumanizar la alteridad («los otros monstruosos») y, por ende, la categoría de lo humano se asume única y exclusivamente al sujeto normativo. Lo Otro es lo no-humano y, en consecuencia, lo monstruoso.

De modo similar, para Judith Butler el sujeto *queer* también se fundamenta en una dinámica de exclusión y considera esta la abyección como el elemento constitutivo del

sujeto normativo y su exterior abyecto. En palabras de la autora, «el sujeto se constituye a través de la fuerza de la exclusión y la abyección, una fuerza que produce un exterior constitutivo del sujeto, un exterior abyecto que, después de todo, es "interior" al sujeto como su propio repudio fundacional» (*Cuerpos que importan* 16). En cuanto a la monstruosidad de lo *queer*, según Butler, la concepción restrictiva de la humanidad dificultaría aún más la lucha por proteger a los cuerpos expuestos a la violencia. El discurso deshumanizador que pone en primer plano la desrealización o negación del sujeto supone que las vidas que se presentan como no-vidas se den como perdidas de antemano y por las cuales ni siquiera el duelo social es posible, al tratarse de vidas que no merecen ser lloradas (Butler 2004). En esta misma línea de pensamiento, se sitúa el trabajo de Gloria Anzaldúa en *Borderlands/La Frontera* (1987), donde se condena la violencia ejercida sobre el cuerpo *queer* «desviado», reconocido socialmente como lo inferior y lo «sub-humano», «in-humano» o lo «no-humano». Para Anzaldúa, la abyección del cuerpo *queer* es siempre desaprobada y penada por el entorno en el que se sitúa:

> La desviación es todo lo que sea condenado por la comunidad. La mayor parte de las sociedades intenta librarse de sus desviados. La mayor parte de las culturas ha quemado y apaleado a sus homosexuales y a todo el que se desvía del común sexual. Los homosexuales, los *queers* son el espejo que refleja el miedo de la tribu heterosexual: ser distinto, ser otro y, por lo tanto, ser menos, por lo tanto, ser sub-humano, in-humano, no-humano. (59)

Lo *queer* se manifiesta, pues, en la anormalidad física, mental y/o moral del objeto que no puede ser categorizado como sujeto. Nos encontramos ante un discurso de poder que estructura jerárquicamente a las subjetividades y que establece una frontera entre unos sujetos superiores y Otros inferiores, entre buenos y malos, entre lo humano y lo

monstruoso, entre los que ocupan posiciones de poder y los que ocupan espacios marginales, entre los cuerpos que merecen vivir y los que merecen morir. Siguiendo la tesis de autoras como Braidotti, Ahmed o Anzaldúa, en este trabajo se optará por una definición interseccional del término *queer* y su abyección, pero se hará especial hincapié en las cuestiones relativas al género, sexo y raza, así como a aquellas relacionadas con la salud del cuerpo *queer*. Asimismo, diferentes ideas y experiencias que tradicionalmente no han sido catalogadas como dentro de la norma serán también tenidas en cuenta a la hora de definir a los sujetos *queers* de *Blackouts* (2023), como la manera no normativa de experimentar el tiempo y las alianzas íntimas.

Transgresora en su forma y en su contenido, *Blackouts* de Justin Torres se alza como un monumento contra el borrado de las personas *queers* del relato histórico oficial. En la novela, podemos leer sobre el encuentro de Juan Gay y Nene, la joven voz narradora cuyo nombre desconocemos, en un espacio no definido del todo, pero referido como el Palacio – «the Palace». Gracias a los extensos diálogos entre los protagonistas, al estilo de Manuel Puig en *El beso de la mujer araña* (1976), sabemos que ambos llevan diez años sin verse y que la última vez fue en el hospital psiquiátrico en el que se conocieron. Sabemos también que es Juan, anciano y al borde de la muerte, quién vive en el Palacio y que el joven acude a él tras perder su casa. En el primer momento de este reencuentro, Juan hace a Nene partícipe de su proyecto personal: reconstruir la vida de Jan Gay, investigadora pionera en los estudios de la sociabilidad *queer*[1]. Sin embargo, el desarrollo de este

[1] Helen Reitman (1902-1960) fue una investigadora, escritora, traductora y activista por los derechos de las personas homosexuales. En 1927, junto a su pareja, la artista Eleanor Byrnes, se cambia el nombre por uno que refleje mejor su postura política y pasa a conocerse como Jan Gay. Eleanor, por su parte, se transforma en Zhenya Gay.

proyecto supondrá también la aleación de la vida de ambos protagonistas con la de Jan y la denuncia de la patologización de la homosexualidad y la puertorriqueñidad en la década de los cincuenta en los Estados Unidos.

El término «blackout» en inglés es polisémico ya que puede ser traducido como apagón, eléctrico o informativo, pero también puede referenciar a un estado de inconsciencia, a un desmayo, o al tachado que se realiza sobre un texto escrito para censurarlo o borrarlo. Teniendo esto en cuenta, el título de la obra de Torres se justifica por múltiples motivos: en primer lugar, nos encontramos con el *maricomio* de Jan Gay. Vila y Sáez utilizan el término «maricomio» para referenciar al silencio en el que se han visto encerradas las voces *queers* a lo largo de la historia, en conexión con el «manicomio» de los locos. En palabras de las autoras, «[l]os locos fueron encerrados en los manicomios. Las maricas locas han sido encerradas en un silencio que podríamos llamar *maricomio*» (205). De este modo, Jan Gay se convierte en un símbolo de las voces marginales cuando su trabajo, una serie de entrevistas a personas homosexuales de diferentes países, es publicado en 1941 por un comité científico bajo el título *Sex Variants: A Study of Homosexual Patterns*, con George W. Henry, el director de dicho comité, como único autor de la investigación. El robo a Jan Gay es el núcleo de la novela de Justin Torres y no solo referencia al silenciamiento de las personas *queers*, sino que también refiere a la violencia sobre la que se establece dicho silencio. En *Blackouts*, conocemos el legado oculto de Jan Gay a través de Juan, que denuncia la implicación de varios actores en la apropiación del manuscrito de la investigadora. Así se lo hace saber a Nene:

> "And Jan's original research, have you seen it?"
> "Nothing remains. No trace."
> "Lost to history?"

> "Deliberately trashed. And not by Jan. You see, this committee, which was made up of a number of doctors and professionals in various disciplines—psychiatrists, parapsychologists, gynecologists and maternal health specialists, a chemist, the director of Bellevue, the former commissioner of the NYC Department of Corrections—absorbed everything they needed of Jan's research into the study and never returned the manuscript to her. (85)

Si la ambición de Gay era la de reunir diferentes testimonios para construir un discurso científico positivo de la homosexualidad, la de Henry era la de buscar la causa de dicha «anomalía». Henry consideraba la homosexualidad como un síntoma de la incapacidad para adaptarse a las leyes y convenciones sociales y situaba su origen en la predisposición genética o en el entorno familiar durante la infancia, como la falta de cuidados maternales (Minton 2022).

En segundo lugar, podemos relacionar el título con los desmayos que sufre Nene: es por culpa de estos desmayos que pierde su casa y decide salir en busca de Juan. Como demostraré más adelante, estos estados de inconsciencia permiten también atribuirle a la voz narradora la experiencia de una temporalidad *queer*. Por último, están los tachones. Formalmente en *Blackouts* encontramos la narrativa de Juan y Nene junto a fotografías (Fig. 1) e ilustraciones (Fig. 2) que acompañan al texto y que sirven para consolidar la naturaleza archivística de la obra[2]. Además, nos encontramos con diferentes páginas de *Sex Variants* marcadas con tachones e intercaladas en el texto (Fig. 3), lo cual se puede leer como una contranarrativa que subvierte la obra publicada por George W. Henry. Torres se instala, así, en la tradición de la «blackout poetry» o la poesía del tachado o la censura, que tiene como objetivo generar un contenido poético a partir de otro

[2] Figuras disponibles para su consulta en el «Anexo» de este trabajo.

preexistente. De este modo, la patologización y el estigma se transforman en la novela de Justin Torres en poemas visuales que celebran el deseo y la pasión homosexual.

Llegados a este punto, es necesario también profundizar en el elemento autoficcional del trabajo de Justin Torres. *Nosotros los animales* (2011), la primera novela publicada por el autor, termina con el protagonista siendo ingresado en un hospital psiquiátrico después de que su familia descubre sus encuentros sexuales con otros hombres. En esta primera novela desconocemos el nombre de la voz narradora, sin embargo, dado el carácter autobiográfico, se puede asociar esa voz con la propia del autor, que también fue ingresado en un hospital psiquiátrico por su familia por esta misma razón (Torres 2012). Análogamente, el narrador de *Blackouts* relata también una estancia en un centro psiquiátrico y es en este lugar donde entabla amistad con Juan. Otros detalles, como los encuentros sexuales y la historia familiar de la voz narradora, son comunes también en ambas novelas. Por ejemplo, en ambas podemos leer sobre las relaciones del narrador con un conductor de autobús y los maltratos a su madre por parte de su padre. Aunado a ello, la tendencia a asociar la voz narradora con la voz del propio autor implica preguntarse sobre la veracidad de la existencia de Juan. Sabemos que algunos elementos de su personaje en *Blackouts* son parte de la ficción, como la adopción por parte de Jay y Zhenya Gay, sin embargo, no sabemos si realmente Juan es una persona a la que el propio autor conoce en su ingreso en el hospital psiquiátrico y, por lo tanto, una persona real de la que sea hace un uso ficticio. Incluso también podría darse el caso que su personaje esté inspirado en más de una persona del entorno de Torres. Por otro lado, la frontera entre ficción y realidad se problematiza aún más si tenemos en cuenta el epílogo, definido como un «A sort of postface». En él se enuncia que *Blackouts* es una obra de ficción, pero se alude también al proceso de escritura del manuscrito que se convertirá en la novela. Este

juego autoficcional, que se traduce en una técnica metanarrativa, se desarrollará más adelante a la hora de analizar el contraarchivo *queer* en *Blackouts*.

2. TEMPORALIDADES *QUEERS*

2.1 EN TORNO A LAS TEMPORALIDADES *QUEERS*

> The future, after all, can be imagined in ways that are far from happy: if we feel we have lost the possibility of happiness, if we feel we have lost hope that we might find happiness somewhere along the way, then the future will embody that loss of possibility. So too, happiness can be imagined as past, as being what we once had, as being what we have lost in arriving somewhere, or even what we have given up so others can get somewhere.
>
> **Sara Ahmed**, «Happy Futures, perhaps» (2011)

> Queers face a strange choice: is it better to move on toward a brighter future or to hang back and cling to the past? Such divided allegiances result in contradictory feelings: pride and shame, anticipation and regret, hope and despair. Contemporary queers find ourselves in the odd situation of "looking forward" while we are "feeling backward."
>
> **Heather Love**, *Feeling Backward* (2009)

Uno de los debates en el seno de las temporalidades *queers* gira en torno a la relación de lo *queer* con el futuro. Y tanto Lee Edelman como José Esteban Muñoz aportan respuestas a dicha cuestión desde puntos de vistas totalmente opuestos. En *Utopía Queer* (2009), Muñoz defiende que el futuro es la temporalidad que caracteriza a la experiencia *queer*, en un ver y sentir más allá constante. Y esta apuesta por situar el dominio de lo *queer* en el futuro se traduce en negar la existencia de lo *queer* en el ahora. «Lo queer aún no ha llegado. Lo queer es una idealidad. Dicho de otro modo, aún no somos queer» (29), mantiene Muñoz. Pero si lo *queer* no ha llegado, ¿cómo podemos entonces evaluar el presente? Según él, el presente se ha naturalizado como un tiempo hetero-lineal (*straight time*) que impone un futurismo reproductivo: la función de lo *queer* es quebrantar ese

futurismo y es a través de afectos positivos como la esperanza y los sentimientos utópicos que lo *queer* dibuja «la potencialidad o la posibilidad concreta de otro mundo» (30). Por el contrario, en *No al futuro* (2004), Lee Edelman critica el futurismo reproductivo privilegiado por la heteronormatividad y defiende lo *queer* como un abandono a este imperativo. Para Edelman, «lo que es más queer acerca de nosotros, lo más queer dentro de nosotros, lo más queer a pesar de nosotros, es esta voluntad de insistir de forma intransitiva, insistir en que el futuro termine aquí» (57). Edelman asegura que el futuro se plantea ideológicamente en términos heteronormativos y reproductivos, de ahí su consideración de que lo *queer* debe asimilarse como la alternativa a esta fantasía heterosexual y su insistencia en un «no al futuro». Como se puede observar, a diferencia de Muñoz, para Edelman el dominio de lo futuro pertenece al tiempo hetero-lineal y no a la experiencia *queer*. Asimismo, Edelman encuentra en la figura del «Niño» la lógica que sirve para reafirmar el futurismo heteronormativo, ya que sería a través de él que se conciben y se legitiman prácticas políticas bajo lemas como «lucha por nuestros niños, por nuestras hijas y nuestros hijos», que se podría traducir en «lucha por el futuro» (19).

Indiferentemente de las posiciones defendidas, estas aportaciones permiten vislumbrar mejor el contexto teórico en el que se sitúa el debate de las temporalidades y su vínculo con lo *queer*. En este sentido, es importante recalcar también que estas aportaciones no se producen de manera aisladas, sino que estos autores están constantemente en diálogo unos con otros. Como respuesta al trabajo de Edelman toma forma, por ejemplo, la obra de Muñoz. Así, además de plantear la futuridad de lo *queer*, el autor reprocha también la actitud de Edelman a la hora de plantear la sexualidad como único elemento constitutivo de lo *queer*, mientras que ignora otros como la raza o el género. De manera parecida, a Juana María Rodríguez le sorprende que Lee Edelman en su estudio de la figura del Niño

y su relación con el futurismo no profundice en los elementos que constituyen a esta figura, sobre todo si tenemos en cuenta que la lucha política por proteger a los niños y niñas no es igual para todo el mundo y que el grado de accesibilidad al futuro es mayor o menor conforme a elementos de género, raza, clase social, etc. Juana María Rodríguez critica esta ausencia en la obra de Edelman y defiende que, en el contexto estadounidense, afroamericanos y latinos «are never the imagined future subjects of the nation, and the forms of disciplinary power these children inspire operate differentially not only at the level of the symbolic, but also at the level of the material and the juridical» (35).

Asimismo, en los estudios de las temporalidades y las discapacidades se plantea el concepto de «futurismo rehabilitativo» para denunciar la supresión fantasiosa de las discapacidades en la experiencia futura. Este concepto nace a partir de la idea de futurismo reproductivo propuesto por el autor de *No al futuro* y de la lectura que Anna Mollow (2012) realiza de él. Alison Kafer (2013) también formula una lectura similar a esta. A juicio de ambas, la manera que entendemos las discapacidades en el presente condiciona la manera en que imaginamos las discapacidades en el futuro. Si las discapacidades se visualizan como una catástrofe, no es de extrañar que se les pretenda poner fin en el día de mañana. Por lo tanto, la experiencia del tiempo deviene *queer* para el sujeto discapacitado en tanto que un futuro con discapacidades no es imaginado socialmente: no hay futuro para lo *crip*.

En lo que respecta al estudio del pasado, la contribución negativamente afectiva de Heather Love también se desarrolla teniendo en cuenta la tesis defendida por Edelman,

así como la de otros autores como Tim Dean o Carolyn Dinshaw[3]. Y es esta contribución en particular la que nos permitirá analizar posteriormente la comunidad *queer* transhistórica en la novela de Justin Torres. En *Feeling Backward: Loss and The Politics of Queer History* (2009), Love abandona el estudio de la «historia efectiva» para centrarse en el análisis de lo que la autora considera como la «historia afectiva» de la comunidad *queer*. Es decir, Love opta por un estudio historiográfico que tome en consideración y que responda a cuestiones como: «¿por qué nos interesa tanto saber si hubo personas gais en el pasado?» o «¿qué relaciones con estas figuras esperamos cultivar?» (31), superando así la cuestión efectiva sobre si existieron o no personas gais anteriormente. Principalmente, esta idea se fundamenta en la consideración del afecto (emociones, pasiones, sentimientos y sensaciones) en el estudio de la historia que trajo consigo el llamado «giro afectivo»[4].

Love apuesta, pues, por reflexionar sobre la historia de la comunidad *queer* sin dejar de lado las motivaciones afectivas que condicionan la labor historiográfica. Desde este punto de vista, el acercamiento al pasado no estaría impulsado única y exclusivamente por una necesidad «común» de entender los hechos históricos, sino que estaría también inspirado por una necesidad individual del sujeto *queer*. Y es que la autora entiende que las inquietudes del presente son inseparables de las inquietudes del pasado para este sujeto, en la medida en que ve reflejada su marginalización y abyección en las del sujeto *queer* del pasado: «The experience of queer historical subjects is not at a safe distance

[3] En palabras de la propia autora: «I am more interested in the turn to the past than I am in the refusal of the future itself, and this concern puts me in a closer dialogue with critics working on shame, melancholia, depression, and pathos — the experience of failure rather than negativity itself» (Love 23).

[4] Patricia Clough (2007) es quien propone el término «giro afectivo» para referenciar al cambio de paradigma que marcó el estudio de los afectos en el campo de las humanidades y las ciencias sociales.

from contemporary experience; rather, their social marginality and abjection mirror our own. (Love 32). Por esta razón, Love define a este como un sujeto conectado emocionalmente con el pasado mediante una serie de afectos negativos que producen la sensación de «feeling backward». Es decir, de «sentirse hacia atrás» o «sentirse en retroceso». De esta forma, Love se distancia de los afectos considerados como positivos y se interesa por una historiografía negativamente afectiva que tenga en cuenta elementos como el arrepentimiento, la nostalgia, la pérdida y el trauma. La autora sugiere, entonces, entender su política del pasado como un modelo *queer* de la historiografía, al mismo tiempo que propone entenderla como una estructura de sentimientos históricos *queers*:

> Backwardness means many things here: shyness, ambivalence, failure, melancholia, loneliness, regression, victimhood, heartbreak, antimodernism, immaturity, self-hatred, despair, shame. I describe backwardness both as a queer historical structure of feeling and as a model for queer historiography. (146)

Solo de esta forma se podría entender el pasado en su totalidad y, por ende, la marginalización y la abyección del cuerpo *queer* hoy en día. Aunque las referencias generales de la obra de Heather Love aludan a la cuestión sexual, la autora es consciente de la definición interseccional del término *queer*. Por este motivo, atribuye también el sentirse hacia atrás a las mujeres, personas racializadas, discapacitadas, pobres e, incluso, criminales: «Not only sexual and gender deviants but also women, colonized people, the nonwhite, the disabled, the poor, and criminals were marked as inferior by means of the allegation of backwardness» (6).

En varias de sus aportaciones, Mariela Solana (2015; 2018) manifiesta que debemos situar los textos de Love en una corriente poshistórica, es decir, en la corriente teórica que problematiza el tiempo histórico y su relación con la idea lineal del progreso. Bajo esta

óptica, ni el pasado se percibe ya como un momento histórico superado, ni el futuro se nos presenta como un momento histórico a desear: las fronteras entre pasado, presente y futuro dejan de ser válidas. Si tenemos en cuenta al sujeto *queer* y su naturaleza de «sentirse hacia atrás», podemos afirmar que su carácter transgresor no se reduciría solamente a su capacidad de poner en cuestión la normatividad sino que, al mismo tiempo, pone en tela de juicio nuestra forma de entender las temporalidades (Solana 2015; 2018). Este «giro temporal», que podemos vincular con el «giro afectivo» anteriormente mencionado, reconoce dos formas diferentes de experimentar el tiempo: por un lado, un tiempo lineal, (re)productivo, asociado a la norma blanca heterosexual y naturalizado institucionalmente y, por otro, una tiempo no convencional, *queer* en esencia. Por ejemplo, Jack Halberstam diferencia en las culturas occidentales una temporalidad normativa que plantea la longevidad como el futuro más deseable y la enfrenta a las temporalidades estigmatizadas que desatienden dicho ideal. De esta forma, «[q]ueer time is a term for those specific models of temporality that emerge within postmodernism once one leaves the temporal frames of bourgeois reproduction and family, longevity, risk/safety, and inheritance» (Halberstam 7).

En este marco teórico, la crononormatividad (Freeman 2010) es representada discursivamente por ser una experiencia temporal que encarna el progreso y la productividad y, por el contrario, la temporalidad de los sujetos *queers* reflejaría lo ahistórico y el atraso. Es por ello por lo que «since sexual identity emerged as a concept, gays and lesbians have been figured as having no past: no childhood, no origin or precedent in nature, no family traditions or legends, and, crucially, no history as a distinct people» (Freeman, «Introduction» 162). Y es precisamente por habérsele arrebatado

discursivamente la experiencia del pasado que este sujeto necesita mirar hacia atrás y plantear una nueva historiografía afectiva.

2.2 TEMPORALIDADES *QUEERS* EN *BLACKOUTS*

Tanto a Juan como a Nene les caracteriza su homosexualidad y su puertorriqueñidad, aunque no poseen ambos la misma conciencia de lo que supone ser gay y latino en una sociedad que condena las desviaciones. Por otra parte, considero que lo *queer* de los protagonistas se justifica también debido a la temporalidad que experimentan y la comunidad afectiva que crean. En cuanto a la temporalidad *queer*, este hecho se justifica por varios motivos: el primero de ellos, como ya he podido comentar antes, son los desmayos que sufre Nene a lo largo de la novela. Estos estados de inconsciencia suponen la pérdida de la noción del tiempo para el protagonista, así como la posibilidad de vivir vidas ajenas a la suya: «When inside the blackout, I remembered, or relived, and sometimes I relived lives that were not my own. I was somewhere else, with someone else» (23). Diferenciamos, pues, cierta potencialidad en estos «blackouts»: la potencialidad de recordar y revivir el pasado. Junto a los desmayos, podemos situar la conducta suicida de la voz narradora, que supone el deterioro de su memoria: «When I came out of the coma and for the next two weeks I had no short-term memory. I'd ask the same questions on a loop, where was I and why and what was the date and how much time had I lost? My memory returned, but damaged» (45). Recordemos que para Halberstam (2005) la experiencia de la temporalidad *queer* también pasa por las prácticas que amenazan a una longevidad presentada socialmente como el futuro a desear. De manera similar podemos interpretar las prácticas sexuales de alto riesgo de Nene, como el *bareback* y la prostitución. En un momento determinado, Nene le narra su vida a Juan y le confiesa sus encuentros con diferentes hombres, además de su resistencia a un seguimiento médico de manera habitual. En «Bareback Time» (2011), Tim Dean profundiza en las cuestiones relacionadas con el *bareback*, el sida y la nueva manera de

entender las temporalidades que acarrean este tipo de prácticas. Según Dean, exponerse conscientemente a las enfermedades que resultan de las relaciones sexuales sin condón supone exponerse también a la contingencia temporal y a la finitud, a una mortalidad frente a un futuro incierto.

A Juan, en cambio, podemos atribuirle la idea de Heather Love de «sentirse hacia atrás», dada su tendencia a revisar el pasado desde la marginalidad. Es gracias a la mirada de Juan al pasado que Nene conoce la historia de marginalización y violencia sobre el cuerpo *queer*: el encierro de las personas homosexuales, la consideración de la homosexualidad como una enfermedad mental por la psiquiatría estadounidense hasta 1974, pero también sobre el *maricomio* de figuras como Jan Gay. Asimismo, la primera vez que se conocen, Juan detalla a Nene cómo fue ingresado en un centro psiquiátrico diagnosticado con el síndrome del puertorriqueño y los métodos que usaron para tratarlo. Este recuerdo se recupera en la novela a través de la voz de Nene: «You told me you'd had all kinds of treatments, that you'd developed a dependence on electroshock in particular. By the age of forty, you said, you'd been relieved of libido altogether» (36). El síndrome del puertorriqueño apareció en los Estados Unidos como una respuesta social y pseudocientífica a la alta presencia de inmigrantes de Puerto Rico y se tradujo en una serie de estrategias que pretendían regular ciertos comportamientos y actitudes de la población migrante a través del diagnóstico médico, como los ataques de nervios (Fig. 4). Para Juan, esta evaluación médica del sistema colonial supone ser eximido del servicio militar, al mismo tiempo que su condena clínica: «The seizures got me out of military service, though they landed me, instead, in an asylum—diagnosably, syndromically, Puerto Rican» (129). Este discurso médico sancionador es entendido por Juan como una

reacción histérica de la población blanca, sin embargo, considera que es esta misma fuente de violencia la que posibilita el encuentro de figuras *queers* como los dos protagonistas:

> "Even in a breakdown, there are cultural codes, behaviors that render the breakdown legible, if not acceptable. You know, I'm sure, the history of the term *hysteria*?"
> "I do, Juan. Basically I do. But you said the syndrome is describing something. What then?"
> "Well, the hysterical reaction, the Hispanic panic, whatever you want to call it, to the increased Puerto Rican presence."
> "White People Syndrome?"
> "Colonizer Syndrome. This is being projected onto Puerto Ricans themselves, and then they are attacked. Surely that's one thing. And the other is that people living under enormous pressure do sometimes break down, don't they?"
> "They do. I mean, we did."
> "But then, how else would we have found each other?"
> (127; cursiva en original)

La transversalidad de la violencia que sufre Juan se responde en el texto con la presencia de figuras históricas de la diáspora puertorriqueña. Es decir, el «sentirse hacia atrás» de Juan involucra a Jan Gay y a Nene, pero también al activismo puertorriqueño en la diáspora. De esta manera, Nene se familiariza con la biografía del activista anticolonial Jesús Colón, considerado el padre de los «nuyoricans» y el primero en testimoniar la experiencia puertorriqueña usando el inglés como lengua vehicular:

> He told me Colón's story: How in 1917, when he was just sixteen, he left Puerto Rico as a stowaway tucked into the linen closet of a passenger ship and arrived in New York penniless; how it was important to remember that the "father" of the Nuyoricans, the first great chronicler of the Puerto Rican experience in English, was Black and socialist; and how he committed his life to his people, Puerto

> Ricans, and Black people more broadly, and to the working man everywhere. (84-85)

Por otra parte, Juan también recupera una de las principales figuras históricas que inspiran *Feeling Backward* de Love: la esposa de Lot[5]. Según el libro del Génesis, Lot y su familia obtienen la posibilidad de escapar de la destrucción de Sodoma bajo la condición de no mirar hacia atrás en su huida, pero su esposa no cumple la promesa y es castigada a convertirse en una columna o pilar de sal. Como recuerda Love en su obra, el mito de la destrucción de Sodoma y Gomorra evidencia la furia y la brutalidad ejercida contra las personas homosexuales en el relato bíblico, pero también evidenciaría las consecuencias de negarse a olvidar las vidas *queers* destruidas y el efecto paralizador de la pérdida. En *Blackouts*, Juan rescata el mito para defender lo sublime del mirar hacia atrás, a pesar de las repercusiones que esa mirada pueda conllevar. En un momento dado, Nene explica parte de su vida, pero el dolor de los recuerdos no le deja continuar y detiene su relato. Ahí es cuando Juan evoca a la esposa de Lot y su desafío al mismísimo Dios:

> "It's not easy, feeling my way backward."
> "Take courage. Think of Lot's wife, leaving Sodom. How she dared to turned back."
> "Wasn't she turned into a pillar of salt?"
> "You don't think she knew that would happen? She'd heard God's warning. Nene, *she looked anyway*."

[5] Son varias las figuras en las que Love se inspira, la esposa de Lot es solo una de ellas: «*Feeling Backward* is populated by iconic figures that turn backward: Lot's wife turning to look at the destruction of Sodom and Gomorrah; Orpheus turning back toward Eurydice at the gates of the underworld; Odysseus looking back at the Sirens as his boat pulls away; Walter Benjamin's angel of history turning away from the future to face the ruined landscape of the past. […] In reading figures of backwardness as allegories of queer historical experience, I bring together a range of disparate figures, often pulling them out of their original contexts» (Love 5).

> "Why?"
> "Well, what do you think she saw?"
> "Suffering? The fires. The wrath of angels."
> "And how awesome the destruction. No? From a certain distance, the catastrophic must be indistinguishable from the sublime."
> "And Jan's story, does it end in some kind of backward glance?"
> "Maybe. Maybe for Jan, it ends in a blackout."
> (237; cursiva en original)

Finalmente, al hablar de la temporalidad *queer* en la obra considero necesario referenciar también a la cuestión del espacio en ella, dado que problematizar sobre nuestra forma de entender el tiempo supone también hacerlo sobre el espacio (Halberstam 2005), y es por ello por lo que propongo entender el Palacio como una heterotopía de desviación. El primero en plantear el término «heterotopía» fue Michel Foucault en su conferencia «Los espacios otros» de 1967. Según Foucault, existirían lugares que surgen como oposición a todos los demás, espacios-otros que, a diferencia de los espacios imaginarios de las utopías, poseen un lugar y un tiempo determinado. Se tratarían de utopías localizadas,

> utopías efectivamente verificadas en las que los espacios reales, todos los demás espacios reales que pueden hallarse en el seno de una cultura están a un tiempo representados, impugnados o invertidos, una suerte de espacios que están fuera de todos los espacios, aunque no obstante sea posible su localización» (Foucault, «Los espacios otros» 86).

Foucault diferencia, además, las heterotopías de las distintas sociedades a lo largo de la historia, como las heterotopías de crisis biológicas de las sociedades primitivas: espacios reservados a adolescentes, mujeres embarazadas o ancianos. Estas se transformarían y darían lugar a las denominadas «heterotopías de desviación», es decir, heterotopías reservadas a sujetos que representan una trasgresión a la norma socialmente exigida:

hospitales psiquiátricos, cárceles o campos de refugiados. Por otra parte, en su definición de las heterotopías, Foucault concede a todas estas una heterocronía concreta, es decir, las heterotopías se definirían por el tiempo al que están ligadas, como las bibliotecas o los museos, o en el caso de *Blackouts*, el Palacio. Al principio de la novela ignoramos cuál es la naturaleza de este espacio, pero sí sabemos que su nombre no le hace justicia y que se describe como una estructura abandonada: «A desert building fallen into disrepair» (12). Más adelante descubrimos que el Palacio fue el lugar donde se llevaron a cabo parte de las entrevistas que posibilitaron la publicación de *Sex Variants*. Se trata de un lugar decadente, en ruinas, en el que pareciese que el tiempo mismo se hubiese detenido: «As if everything here is permanently set to some languorous tempo, eh, nene?» (15) comenta Juan, para luego añadir: «The fan and the air, you and I, time itself» (15). En esta heterotopía el narrador pierde, entonces, la noción del transcurso de los días y la linealidad temporal deja de tener sentido: «In the desert, in the Palace, I lost track of time, not just of the hours and dates, but also of a certain sense of the temporal, the march of single day» (70). De esta forma, la pluralización de la experiencia temporal de los dos protagonistas se complejiza aún más por el espacio que los rodea y el sentirse hacia atrás de Juan se justifica mejor por su incapacidad para discernir el pasado del presente dentro del Palacio.

3. COMUNIDADES *QUEERS*

3.1 COMUNIDADES *QUEERS* TRANSHISTÓRICAS

> Perhaps the most iconic kinematic of queer kinship is the movement away from oppressive families of origin toward alternative structures of belonging that may offer intimacy, care, eroticism, and dependency in other forms: throuples, friendships, cousins, mentors, companionate marriages, nesting partners, roommates, queer platonic partnerships, fuck buddies, and so on.
>
> **Bradway & Freeman**, *Queer Kinship* (2022)

Profundizar en un análisis de las temporalidades *queer* y en el estudio afectivo de la historia puede conducir también a un cuestionamiento de la naturaleza de las relaciones que los sujetos *queers* pueden cultivar con otros sujetos *queers*[6]. Si no podemos apostar ya por un sentido histórico linealmente progresivo y si la relación entre pasado, presente y futuro deviene líquida para el sujeto *queer*, debemos preguntarnos qué papel cumple la temporalidad en la formación de las comunidades *queers* o qué es lo que une a un sujeto

[6] En este trabajo se ha optado por utilizar la revisión contemporánea del término inglés «kinship» para nombrar a este tipo de relaciones. Término que podemos traducir al español según sus diferentes connotaciones como «alianza», «amistad», «comunidad» o «relación de pertenencia» y no solo como «parentesco», la traducción convencional. Desde este punto de vista, el concepto se aleja de la consideración única del «parentesco» como vínculo familiar o de lazos de sangre. Bradway y Freeman, por ejemplo, destacan del término su radicalidad y experimentación relacional: «kinship names a radical and open-ended field of relational experimentation» (2). Por su parte, Judith Butler ha decidido caracterizarlo como modos de alianza íntima («modes of intimate alliance») (Butler 2017) o modos de asociación y pertenencia íntima («modes of intimate association and belonging») (Butler 2022). En el análisis de las comunidades *queers* transhistóricas que se realiza aquí, prevalece esta reformulación de «kinship».

queer del pasado con uno del presente o del futuro. Antes de responder a estas preguntas, sin embargo, debemos responder en primer término a qué es una comunidad *queer*.

En el capítulo introductorio de *Queer Kinship: Race, Sex, Belonging, Form* (2022), Tyler Bradway y Elizabeth Freeman plantean la comunidad *queer* como un cuestionamiento y una transgresión a la manera de relacionarnos según criterios heteronormativos que giran en torno a la idea de familia nuclear biológica. Para ello, en primer lugar, examinan cómo se naturalizan institucionalmente ciertas redes afectivas y cómo los estados ejercen su poder mediante mecanismos de exclusión que legitiman unos vínculos al mismo tiempo que condenan a otros. Al problematizar la estructura social por excelencia, la familia normativa, ambos autores sitúan la cinemática de la comunidad *queer* en los movimientos de los cuerpos que huyen de las situaciones de violencia generadas en el seno de dicha estructura. Es, así pues, el rechazo y el trauma, el «miedo de volver a casa» (60) del que nos habla Gloria Anzaldúa, lo que conlleva la búsqueda de sistemas de relaciones alternativos. Asimismo, Bradway y Freeman plantean un análisis interseccional de las comunidades *queers* y atienden a cuestiones raciales y económicas, y no solo a las de carácter sexual, a la hora de describirlas. Para ello, ponen de ejemplo a las personas inmigrantes en los Estados Unidos y el desarrollo de sus propios paradigmas a la hora de entablar comunidades. Comunidades como las latinas, dicho sea, que se estigmatizan socialmente como sobrerreproductivas e incontrolables sexualmente. Por ejemplo, este estigma supondría la consideración racista de los migrantes latinos como beneficiarios únicos de las ayudas sociales y sería de esta forma, a través de este tipo de discursos, que se deslegitiman socialmente ciertas genealogías.

Otro caso representativo es el obstáculo para establecer conexiones sociales y afectivas generado por las políticas de la esclavitud. Según los autores, los esclavos

carecían de cualquier posibilidad de crear vínculos legales o, incluso, simbólicos entre ellos mismos debido a las directrices esclavistas: «torn from their birth families, renamed, barred from legal marriage, with no rights over their children, they had neither legal nor symbolic kin» (Bradway & Freeman 15). En lo que refiere a la cuestión económica, ambos autores analizan las transformaciones que sufre el espacio doméstico nuclear en el seno del neoliberalismo. Algunos de sus motivos son la imposibilidad de los jóvenes para abandonar el hogar y la incapacidad de alquilar o comprar una vivienda. La construcción de una comunidad se relaciona directamente, entonces, con el espacio físico. Además, más adelante, el vínculo entre el espacio y las comunidades *queers* también resultará de utilidad a la hora de analizar las alianzas que se crean en instituciones como los hospitales psiquiátricos o las cárceles.

En línea con este enfoque interseccional del estudio de las genealogías, Judith Butler (2022) subraya el valor de tener en mente que la forma en que nos relacionamos con otras personas no es inmune al poder estatal. Para la autora tampoco lo sería a los sistemas legales y económicos, a los preceptos religiosos y a la tradición y sus normas no escritas, además de los avances científicos en áreas como la tecnología genética. En este mismo sentido, Butler destaca las limitaciones de un enfoque meramente cultural: «To cast kinship as exclusively cultural is to obfuscate the larger political and social powers that are invested in defining and regulating its operations» («Kinship beyond the bloodline» 26). La labor de Butler también pasa por analizar la exposición a la violencia del cuerpo negro en la historia de los Estados Unidos, por lo que la autora vuelve a destacar cómo la esclavitud supuso un proceso en el que ciertos vínculos originales desaparecerían. Sin embargo, en términos de Braidotti, Butler es consciente de que si el poder constriñe también deja lugar a la potencia, y es por ello por lo que, incluso en el contexto de la

esclavitud, la pérdida traumática puede devenir la base de una comunidad para la filósofa[7]. Fenómenos como la esclavitud o la migración encarnarían, entonces, una doble naturaleza: por una parte, representan la pérdida de ciertos modos de relación y, alternativamente, propiciarían otros tantos. En palabras de Butler:

> [N]ew forms of filiation also emerge throughout slavery and its aftermath, suggesting that there is no ahistorical way to approach the problem of kinship. The lineage that kinship carries with it can be one of slavery or forced migration. It is a combined legacy of kinship relations both lost and made. There is no other way to tell the story when displacement and enslavement are crucial turning points in the narrative. The loss of a name, a history, an archive, becomes part of the social lineage of kinship itself. («Kinship beyond the bloodline» 35)

Si tenemos en cuenta, pues, la violencia que generan los mecanismos de exclusión y cómo esta misma violencia puede leerse como el origen de una comunidad *queer*, debemos preguntarnos cómo afecta todo ello a nuestra forma de entender lo que es una comunidad a lo largo del tiempo. La sugerencia de Butler de analizar las alianzas íntimas desde una posición histórica la podemos encontrar también en Carolyn Dinshaw. En *Getting Medieval: Sexualities and Communities, Pre- and Postmodern* (1999), Dinshaw reflexiona también sobre la idea de investigar la historia a través de los afectos, sin embargo, Dinshaw muestra un mayor interés por saber qué tipos de comunidades surgen de esta forma de estudiar la historia. Con este propósito, Dinshaw presta especial atención a sentimientos como la marginalización y la soledad que comparten individuos *queers* de diferentes épocas. Y es precisamente esta obra de Dinshaw uno de los textos que inspiran a Heather Love, que, como pudimos comprobar en el apartado anterior, propone una

[7] «El poder es negativo (potestas) en tanto que prohíbe y constriñe. También es positivo (potentia) en tanto que inyecta fuerza y capacita» defiende Braidotti (37).

historiografía negativa del sentirse hacia atrás que visibiliza la presencia del pasado en el presente a través de una marginalización y una abyección común a los sujetos *queers*, que se traduciría, a su vez, en la construcción de comunidades transhistóricas. Según Love, «[t]he longing for community across time is a crucial feature of queer historical experience, one produced by the historical isolation of individual queers as well as by the damaged quality of the historical archive» (Love 37). Tanto Dinshaw como Love coinciden en que es la exclusión y la violencia sufrida históricamente lo que lleva a sujetos *queer* a configurar comunidades imaginarias a través del tiempo. La herida se presenta como una constante histórica y el pasado se enlaza, así, con el presente (y el futuro) a través de la violencia sobre el cuerpo *queer*. O en palabras de Dinshaw: «queers can make new relations, new identifications, new communities with past figures who elude resemblance to us but with whom we can be connected partially by virtue of shared marginality, queer positionality» (39). Como resultado, la herencia genética se desvanece de la ecuación para dar paso a una genealogía afectiva que sobrepasa las fronteras de la experiencia temporal. Hablamos de las comunidades *queers* del pasadofuturopresente.

3.2 COMUNIDADES *QUEERS* TRANSHISTÓRICAS EN *BLACKOUTS*

Mi intención en este apartado es describir la comunidad *queer* transhistórica que se descubre en el espacio-otro de Justin Torres. Sin embargo, se detallarán primero otras alianzas que también están presentes en el texto, como la alianza íntima que surge entre Juan y Nene o la familia *queer* de Jan, Zhenya y Juan. A este respecto, Torres entiende que la historia de las personas *queers* está marcada por el trauma y la marginalización, pero también que está situada en el encierro. Sin embargo, el autor reconoce que, incluso dentro de esta dinámica de violencia, hubo espacio para elementos constructivos en el interior de los centros psiquiátricos. Es por ello por lo que decide escribir sobre las alianzas afectivas que se crean dentro de estas instituciones. Así lo explica Torres en una de las entrevistas que realiza tras la publicación de su novela:

> Juan and the narrator meet in a psychiatric institution; I think that I wanted to point to these sites of harm or these sites where medical institutions or medical language are being used in ways that are destructive to people. They are also places of connection and community, right? They're also places where people find one another, and something else can develop out of that. Queer history is just so much tied up in pain and injury and loss and demonization, and especially psychological and medical interventions. And other things happen in those. It's not just a one-way power dynamic; communities can happen as well. (Entrevista realizada por Sarah Neilson)

Torres entiende, pues, estas heterotopías de desviación como territorios alternativos que propician la conexión y la comunidad entre sujetos *queers* en el seno de la marginalización y la exclusión institucionalizada. En consecuencia, en cuanto a la alianza íntima que surge entre Juan y Nene, podemos decir que es una conexión transgeneracional condicionada siempre por el espacio en el que se desarrolla. No existe una alianza

biológica entre ambos, les une su latinidad, lo homosexual y ciertas experiencias en común. «But I don't just mean ethnicity, or skin tone; the resemblance is deeper, it carries over to manner as well, doesn't it?» (36), afirma, por ejemplo, Juan en este sentido. Por su parte, Nene comenta como ambos fueron ingresados con la misma edad por primera vez en un centro psiquiátrico: «you told me you were just about my age the first time you were committed» (36). La unión de Juan y Nene está condicionada por el discurso en torno a la homosexualidad y la latinidad, pero para entenderla también se debe tener en cuenta el factor económico, tal como lo reflejan las genealogías *queers* que describen Bradway, Freeman o Butler. Tras perder su casa, y sin ningún trabajo estable, Nene no tiene dónde ir, por eso acude al Palacio para refugiarse en Juan: «The truth is I had nowhere else to go, and both of us knew as much. Juan insisted that, after his death, I remain in the Palace and take over his room» (7).

En el hospital psiquiátrico, Juan y Nene coinciden solo dieciocho días, pero la dinámica que se establece entre ellos es la misma que se reproduce diez años después. En un primer momento, se impone entre ellos el silencio, pasan días uno al lado del otro sin decirse nada, pero posteriormente Juan se convierte en una figura de referencia intelectual para Nene, especialmente sobre la experiencia *queer*. Se abre, entonces, un mundo de posibilidades para el narrador:

> Such a gentle old man. Later, I would learn all manner of vocabulary to think about sex, and gender, but invoking any of those words would be anachronistic – I was a teenager from bumfuck nowhere; I saw only that Juan transcended what I thought I knew about sissies. (40-41)

En el Palacio, se desarrolla el mismo vínculo entre ellos: Juan continúa con la labor de mentor que comenzó años antes, sin embargo, se implementa también en su relación una

narrativa del cuidado. Cuando se reencuentran, Juan está muriéndose y Nene se convierte en su cuidador: «I told him I would stay, play bed nurse, however long it took» (7). Históricamente, esta narrativa del cuidado adquirió especial relevancia dentro de la comunidad gay durante la pandemia del VIH: condenados por el estigma y la ignorancia, muchos pacientes fueron abandonados en los hospitales por las propias familias. De igual manera, muchos sanitarios no se atrevían a acercarse, menos aún a tocar, a pacientes infectados con el virus. Además, al tratarse de una enfermedad sexual socialmente ligada al exceso y la perversión (Sontag 1980), había quien prefería dedicar sus esfuerzos a ayudar a quién se lo «mereciese», castigándose y condenándose así las prácticas homosexuales. En estas circunstancias, la subsistencia de las personas contagiadas dependía directamente de voluntarios y amigos de la comunidad *queer* que dedicaban su día a día al bienestar de los enfermos, posibilitándose así nuevas formas de intimidad dentro de la comunidad. En *Blackouts*, Juan no está contagiado del virus, simplemente sabemos que se está muriendo, sin embargo, sí encontramos estas mismas formas de cuidados en su relación con Nene. Es él quien se asegura que Juan coma – «One of these days, I am going to get you a pot. And a bowl. And watch you eat with dignity» (13) – y se duche – «He smelled rank, vinegary; for several days, I'd been thinking about how to broach the topic of a bath» (56). Es él quien lo escucha y lo acompaña en su muerte:

> I did not want to leave the room, to leave Juan's side, for a moment. He would soon die, follow the ghosts into the other place, and I wanted to be there at the hour of his death. I wanted to be there for him, yes, but also for myself, to slake my own macabre curiosity about what it might look and feel like: a final breath. (254-255)

Asimismo, la relación de ambos protagonistas permite desentrañar las diferentes experiencias migratorias entre la primera y la segunda o tercera generación de inmigrantes

puertorriqueños en los Estados Unidos. De acuerdo con Lawrence La Fountain-Stokes (2009), todas las generaciones de inmigrantes se enfrentan a situaciones de discriminación, pero no todas las generaciones padecen de las mismas inquietudes. Las preocupaciones por el lugar de origen y el de destino, la conciencia racial, el mestizaje cultural, la cuestión lingüística del uso del inglés y el español, así como la posición dentro de la comunidad puertorriqueña en la diáspora, todo ello, adquiere diferentes grados en una generación u otra. En *Blackouts*, por ejemplo, Juan muestra un mayor interés por la isla, es víctima del síndrome del puertorriqueño y pierde hasta el nombre cuando es ingresado, por ser un nombre que resulta abyecto para el equipo médico:

> When I asked why the nurses did not use his real name, Juan explained that he'd been in and out of that place for decades. A few of the staff knew him from way back, a time when every even slightly foreign name was Americanized. The false name had carried over from the older nurses to newer ones. Juan never much cared what they thought, or what they called him; he never felt a need to correct the misapprehensions of others. (40)

La cuestión lingüística difiere también en ambos. Después de mucho tiempo, Juan sigue comunicándose en español, mientras que Nene no es capaz ni de entenderlo:

> At times Juan launches into long soliloquys in Spanish that I cannot understand, but anyway are not for me; he speaks the rhythmic Puerto Rican dialect, omitting consonants and extending vowels, and I am returned to my father, to cousins and uncles, and my grandmother—teasing, mock arguments, their laughter—and then as now in the room with Juan, to my anglicized ear, it's the *a'o* sound that registers more than any other, *a'o*, *a'o*, *a'o*. In certain moments, he sounds as if he is, at least, making sense. More frequent: the gibberish sounds, whimpers, and turmoil. (271)

Para Nene, el español de Puerto Rico de Juan se asemeja a sonidos incoherentes, a gemidos sin sentido, y le recuerda al habla de su familia, mientras que para Juan es una herramienta de comunicación incluso en sus momentos menos lúcidos, ya cercanos a la muerte. Tal y como se ha señalado en la sección anterior, Nene desconoce también la historia de la diáspora puertorriqueña en los Estados Unidos, a diferencia de Juan que está familiarizado con la vida de personajes como Jesús Colón.

Por otra parte, en la novela de Torres nos encontramos también con la idea de familia *queer per se*. Me refiero en este caso a aquella formada por Jan, Zhenya y Juan. Gracias a Juan, sabemos que Helen y Eleanor se casan de manera simbólica en 1927, justo antes de cambiarse los nombres a Jan y Zhenya Gay:

> As Helen and Eleanor, the two met in 1927, the same year Juan was born. After a very brief courtship they were privately, surreptitiously "married." Eleanor briefly took on Helen's last name, Reitman, before both decided they needed more radical reinvention, and so Eleanor Byrnes became Zhenya Gay, and Helen Reitman became Jan Gay. (187)

Ambas conocen a Juan durante su estancia en Puerto Rico y rápidamente este se convierte en la musa que inspira las ilustraciones de Zhenya. Asimismo, los padres de Juan les ceden el cuidado del niño para que lo lleven a Estados Unidos junto a otros familiares y así pasa a ser Juan Gay. Dentro de esta genealogía, son Jan y Zhenya las que permiten que Juan descubra y celebre su propia sexualidad, por lo que el apellido también adquiere un fuerte carácter simbólico en él. Por ejemplo, Juan cuenta como de pequeño solía desfilar a escondidas, mientras caminaba de puntillas, cantando y bailando. Para sorpresa de Juan, cierto día encuentra a la pareja en la cocina imitando su forma de caminar y su canto. El niño descubre, entonces, la alegría de verse a sí mismo reflejado en la *queeridad* de sus madres adoptivas:

> Juan stood frozen in the doorway, perplexed as to whether or not he was being mocked, but then Jan slapped her hand down on the tabletop, pushed back her chair, and rose; she started doing the walk, too, and though Juan was too shy to join in, he liked that, seeing them like that, together, and seeing himself, his movements, reflected in their gaiety. (135)

A pesar de todo, esta familia *queer* es efímera: la adopción no dura demasiado y Jan y Zhenya terminan separándose. La publicación de *Sex Variants* por el comité científico supone la perdición para Jan Gay, que acaba con problemas de adicción, sin amigos y obsesionada en cómo revertir el trabajo del comité:

> Most nights, though, she tipped. Into rage. Or paranoia. No friends remained whom she might telephone—they'd only speak to her if she was sober—and so she paced and mumbled her grievances aloud into the room. She came home, she tripped, and she tipped (213).

Es decir, el *maricomio* de Jan Gay se puede interpretar como su encierro en un silencio histórico, pero también como su muerte social, ya que el robo de sus investigaciones le acarrea una adicción que la excluye de los espacios exteriores y la despoja también de sus relaciones afectivas más cercanas. Al igual que la esposa de Lot, Jan termina salificada, sin poder avanzar, como castigo por negarse a olvidar.

Por último, nos encontramos con una comunidad *queer* transhistórica que se dibuja en Blackouts. Según lo que se ha comentado con anterioridad, es el sentimiento de marginalización, el trauma o la pérdida, lo que conllevaría al sujeto *queer* a establecer este tipo de genealogías. Por ejemplo, el trauma de una figura marginal del pasado que se reconoce como propio, o el trauma propio que se espera que no se encuentre el sujeto *queer* del futuro. Solo de este modo, podemos asociar individuos que en un principio no

comparten vínculos normativos. Y, así, la herencia deja de ser biológica para convertirse en una herencia cultural:

> When he [Juan] spoke, he spoke in allusion, literarily, often pausing to check, with a look, whether I followed. I don't think he expected me to understand directly, but rather wanted me to understand how little I knew about myself, that I was missing out on something grand: a subversive, variant culture; an inheritance. (41)

Dentro de esta dimensión afectiva, entiendo la última novela de Justin Torres como la concreción de un anhelo por una comunidad *queer* que sirva como punto de encuentro a individuos de distintas épocas. Este anhelo por una comunidad del pasadofuturopresente queda entrevisto en el proyecto que desarrolla el mismo Juan: reconstruir la vida de Jan Gay, a la vez que enlazarla con su propia historia y la de Nene. Así nos lo confiesa este último:

> From what I could gather, there were three stories Juan wanted to alloy: (1) the story of how I'd arrived at the Palace—my whore stories, he called them—told in snatches, in the dark, for his amusement; tales I found myself stretching, as I had this megalomaniacal fantasy that the stories kept him alive and in the room with me, and so I tried never to reach the final sentence; (2) the story for which he extracted the promise, the story of the Sex Variants study itself, Jan Gay's story, to be told after Juan's death (But promise me, nene, you'll bend, and lie, and invent, make the inertness malleable. I promise, Juan.); (3) the final story, Juan's own, though he'd never admit it. (113)

En su sentir hacia atrás, Juan no solo recupera la historia perdida de Jan Gay, sino que también la utiliza como paradigma de otras tantas. En este sentido, el robo de las investigaciones, la patologización de la vida de Juan y el encierro de Nene en el centro psiquiátrico por su familia, todo ello, puede ser leído como una consecuencia del mismo sistema de exclusión que condena y castiga al cuerpo *queer*. Por tanto, Juan denuncia la

conexión entre homosexualidad y enfermedad a lo largo de la historia y señala que es esta misma consideración negativa de la sexualidad la que determina la primera estancia de ambos en el centro psiquiátrico, a pesar de que pertenecen a diferentes generaciones. Al contrario de lo que se pueda pensar hoy en día, «the connection between abnormal sexuality and mental illness survives, and not just with Bible thumpers, but in conservative pockets of the psychiatric industry itself» (119), asegura Juan. De este modo, la violencia que sufre Nene no se puede entender sin la violencia sufrida por Juan y, con anterioridad, por Jan y los participantes de su investigación.

Desde una perspectiva racial, esta violencia tampoco se podría entender sin tener en cuenta la lucha de personajes como Jesús Colón contra las políticas coloniales de los Estados Unidos y la historia de las víctimas del racismo en el seno de la sociedad estadounidense, como los diagnosticados con el síndrome del puertorriqueño. Y es precisamente todo este trauma común la base de esta comunidad imaginaria. Es el reconocimiento de una herida compartida el elemento que vincula a las personas *queers* en su lucha por un futuro utópico del que nos habla José Esteban Muñoz. Y la potencia de estas genealogías del pasadofuturopresente se encuentra en su capacidad por recuperar y transmitir un entusiasmo histórico subversivo que cuestiona el origen social de la abyección del cuerpo *queer*. De esta manera, en *Blackouts*, es Juan quien le contagia el espíritu de Colón a Nene cuando recupera la historia de su vida política y le transmite un mensaje transhistórico:

> "*Youth with its enthusiasm saw to it that neither the fire nor the singing would die out*. That's Colón. I am delivering his message to you, from across time."
> "To keep on singing?"
> "And burning, nene."

4. CONTRAARCHIVOS *QUEERS*

4.1 EL CONTRAARCHIVO *QUEER*

> Si colectivamente somos el efecto del borrado sistemático de los saberes subalternos del cuerpo y si además el archivo se ha instituido históricamente como una mediación de orden y privilegio entre cuerpo y mente, entre Historia e historia, entre lo legible y lo indescifrable, en definitiva, entre memoria y poder..., ¿cómo activar un deseo otro?
>
> **Vila & Sáez**, *El libro de buen Vmor* (2019)

> Pensemos en otras formas de la memoria, las no institucionalizadas como los archivos familiares, migrantes y domésticos; como lo que se guarda por mucho tiempo para acompañarnos, el archivo de las carteras, de los altares, de los separadores de libros, lo que guardamos en la cajita. El archivo como una casa, la casa como un archivo.
>
> **«Manifiesta para despatriarcalizar el archivo»**

Ese entusiasmo que conserva una llama y un canto infinito se sustenta a través de la experiencia en el archivo. Si posamos la mirada en los elementos presentes en él, el archivo representa a aquellos componentes de la historia, la ciencia y la cultura que, dada su contribución al saber y al interés de la humanidad, son organizados y conservados a través de los tiempos. Asimismo, todos ellos se entienden como elementos constituyentes de una verdad que no se debe cuestionar, naturalizada en el quehacer mismo de la historia al simbolizar una experiencia colectiva. Si nos centramos en sus ausencias, el archivo exhibe todo aquello que no está: las historias y las personas que fueron consideradas prescindibles para la memoria colectiva, como la experiencia *queer* a la que se le ha negado la historia y el pasado cultural. Son estas ausencias las que evidencian la vinculación existente entre el archivo y el poder: el archivo ha servido, pues, para

legitimar una forma de conocimiento al mismo tiempo que ha condenado a otras al olvido. Por todo ello, podemos situarnos en la misma línea de pensamiento de Michel-Rolph Trouillot y afirmar que, en el quehacer de la historia, el poder comienza con la fuente (1995). Debemos preguntarnos, entonces, ¿cómo podemos recuperar lo que se ha mantenido oculto? y ¿cuál es el papel de las personas *queers* en el relato archivístico? Como ya hemos podido observar, tanto la historiografía como la genealogía afectiva ponen el énfasis en la discriminación del cuerpo *queer* en el pasado, a la vez que debaten sus proyecciones en el futuro, sin embargo, no solo reconocerían la violencia histórica, sino que también se encargarían de registrar sus consecuencias en el contraarchivo. Ahora bien, surge aquí la problemática de cómo construir este nuevo archivo y la idea de cómo hacer memoria.

Según Chauncey et al. en *Hidden From History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past* (1989), la documentación de la experiencia gay por parte de la historiografía se fundamentó en un absoluto mutismo, para luego poner el foco en unas pocas figuras de la historia occidental como Safo, Julio César, Walt Whitman, Willa Cather o Alan Turing. No obstante, en estos estudios biográficos no se consideraría nunca qué significó ser homosexual tanto a nivel individual como cultural en las diferentes épocas en la que vivieron estas figuras. Este enfoque supuso también eludir la experiencia y la contribución de las personas consideradas como "ordinarias". Más adelante, los mismos autores defienden que se abogó por recuperar las historias de represión y resistencia de la comunidad homosexual y ejemplifican esta tendencia con el relato de la Segunda Guerra Mundial. Esta historiografía profundizaría en la persecución de las personas homosexuales por el régimen nazi, persecución que no acabó con la liberación de los campos de concentración por parte de las fuerzas Aliadas, ya que estas mismas fuerzas

también se posicionarían como perpetuadores de la violencia. Ante esta realidad, hubo quien tuvo como objetivo recuperar este vacío en el relato oficial del Holocausto. La tendencia posterior a esta última se tradujo en la reconstrucción del movimiento de la liberación gay antes y después de Stonewall, para luego centrarse en la historia social de la homosexualidad. Dejando de lado el debate existencialista sobre desde cuándo podemos considerar que existen personas gais y el análisis de las diferentes actitudes frente a las minorías sexuales a lo largo de los tiempos, todos estos enfoques historiográficos que hemos mencionado anteriormente han servido para responder a la necesidad de reconsiderar la presencia de las personas homosexuales y sus contribuciones a las artes y las ciencias en el transcurso de la historia, de la misma forma que han permitido visibilizar una narrativa de acoso y maltrato. En este marco de inteligibilidad, la propia historia de la comunidad gay se presenta como elemento constituyente de la comunidad, en tanto que "[it] helps constitute the gay community by giving it a tradition, helps women and men validate and understand who they are by showing them who they have been" (Chauncey et al. 13).

Otra respuesta a cómo podemos recuperar el papel de las personas *queers* en el archivo la encontramos en el movimiento intelectual y artístico «Despatriarcalizar el archivo»[8], que responde proponiéndose dar a conocer «lo que aún no ha sido dicho, lo que se encuentra en medio del secreto, en los pliegues, en los silencios, en los rastros, en lo que

[8] «Despatriarcalizar el archivo» nace en México como un seminario-taller dentro del programa «Selección artificial» financiado por la Prince Clauss Fund. El objetivo del seminario es generar conjuntamente discusiones intelectuales de manera abierta, descentralizada y con una metodología transversal. Su proceder es profundamente transfeminista, Latinoamericanista, anticolonial y racial. Sus integrantes son editoras, historiadoras del arte, artistas visuales, fotógrafas, escritoras, curadoras, cocineras y docentes.

no está y lo que hace falta, en la intemperie» (art. 9). Es decir, el movimiento se propone construir un contraarchivo que se enfrente al saber hegemónico y que ponga en su centro la figura del sujeto *queer*, en su sentido más amplio, con la intención de testimoniar la violencia y la marginalización que no ha tenido cabida en el archivo oficial. De ahí, la necesidad de «[e]scribir sin autorización y en desobediencia. Habitar la desautorización como un comienzo de otras escrituras de lo posible» (art. 2) para explorar y valorar diferentes formas de conocimiento, superar la tradición del silencio (Anzaldúa 2016). Esta es la misma hipótesis que plantean Fefa Vila Núñez y Javier Sáez de Álamo en *El libro de buen ∀mor: sexualidades raras y políticas extrañas* (2019), libro en el que defienden la necesidad subversiva de un contraarchivo que se aleje del saber blanco, hetero y cisexual:

> Nosotras queremos precisamente tomar ese poder y crear contraarchivos, desafiar la representación del pasado y abrir otro futuro, cuestionar los orígenes, que siempre son blancos, heteros, cisexuales. Dictaremos nuestras propias leyes mostrando nuestro propio archivo a la contra (13).

Finalmente, de manera más general, otra respuesta a las preguntas anteriores la podemos encontrar en el arte. Es a través de las distintas manifestaciones artísticas que podemos superar los límites que el lenguaje impone, dibujar la posibilidad concreta del mundo utópico de José Esteban Muñoz, de crear un pasado, un presente y un futuro diferente. Mediante la literatura podemos escribir narrativas alternativas, alternativas en cuanto a la capacidad de narrar lo que se ha mantenido oculto en los archivos, pero alternativas también en cuanto a la posibilidad de inventar e imaginar lo que podría haber sucedido, lo que sucede o sucederá. Y es la literatura lo que permite definir lo que somos, lo que un día seremos, «siempre creando significado de la experiencia, cualquiera que sea» (128),

como dijo Anzaldúa. Pero también hacer de la experiencia de los demás la nuestra propia, como Edwidge Danticat en *Create Dangerously* (2010): «[A]nother thing that has always haunted and obsessed me is trying to write the things that have always haunted and obsessed those who came before me» (13). Además, en contextos de violencia, para Danticat la escritura puede significar un acto de solidaridad con el lector (presente o futuro) y también un acto de desobediencia frente al silencio impuesto por el poder. Y es precisamente esta la esencia del archivo *queer* que pretendo describir: la solidaridad subversiva que mira al pasado pero que escribe desde el presente, nombrando a los que ya no están, sin olvidarse de los que vendrán, abriendo otro futuro posible.

Siguiendo la tesis de Rita Ortega Ruiz en «El (por)venir del archivo: aportaciones efímeras desde la disidencia sexual» (2021), podemos pensar también el archivo como un puente entre temporalidades y es por ello por lo que considero que las conexiones *queers* transhistóricas se materializan por medio del contraarchivo. En la distancia temporal de estas conexiones, la herencia ya no es genética y esta se concreta a través de la memoria: la memoria como un desvío, la memoria como un sentirse hacia atrás, la memoria como vínculo. Mi propósito en el siguiente apartado es argumentar cómo la forma en la que se nos presenta la obra de Torres sirve para concretar a través de un contraarchivo *queer* la alianza transhistórica que nos encontramos en ella.

4.2 *BLACKOUTS* Y EL CONTRAARCHIVO *QUEER*

Al hablar de los contraarchivos o archivos *queers*, debemos prestar especial atención también al dominio de lo afectivo. La pionera en realizar dicha tarea fue Ann Cvetkovich en *Un archivo de sentimientos: trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas* (2003), donde la autora propone un modo diferente de pensar el trauma, uno que se aleje del discurso médico y que entable conexiones entre el trauma personal y el trauma histórico nacional. El trauma sexual, la epidemia del sida y la historia de la raza en los Estados Unidos son algunos de sus motivos. Para Cvetkovich, el problema reside en que el trauma, por culpa del silencio, el olvido y la disociación, puede ser considerado como una herida que no se puede representar y, por ende, no archivable. Es por ello por lo que,

> el trauma cuestiona y fuerza las formas convencionales de documentación, representación y conmemoración, dando lugar a nuevos géneros de expresión, tales como el testimonio, y nuevos tipos de monumentos, rituales y representaciones que pueden convertirse en testigos colectivos y públicos. (23)

Asimismo, Cvetkovich compara el sentimiento del trauma con las culturas gais y lesbianas debido a su dificultad para ser representadas. Se desdibujan, entonces, las fronteras entre el archivo del trauma y el archivo *queer*. Por otra parte, Cvetkovich responde también a la cuestión del material que conforma los archivos no convencionales. Según Cvetkovich, al intentar representar lo que históricamente no se ha podido representar o archivar, el trauma supone que el material del archivo también se transforme. Así, ante la falta de documentación oficial e institucionalizada, este archivo ofrece modos alternativos de conocimiento que utilizan narración, fotografías y objetos con cierta carga emocional y sentimental que desafían al archivo convencional:

> La memoria del trauma está engarzada no solo en la narración, sino también en los artefactos materiales, que pueden abarcar desde fotografías hasta objetos cuya relación con el trauma puede parecer arbitraria, si no fuera por el hecho de que están investidos de un valor emocional e incluso sentimental. (23)

De igual modo, Vila y Sáez han profundizado sobre la cuestión material del contraarchivo en *El libro de buen ∀mor* (2019). Para ambos, el archivo a la contra que se enfrenta al saber blanco, hetero y cisexual no puede dejar de lado a los materiales abyectos que no se han archivado a lo largo de la historia. Estos materiales, dirán,

> son de las que no importamos, las bolleras pobres, las maricas plumeras, las trans migrantes, las personas con sida, las gitanas raras, las personas queer de los pueblos..., que sin embargo producen materiales artísticos o políticos que deben ser recordados y cuidados. (13)

En lo que refiere al estudio de la novela de Justin Torres, podemos incluir en este tipo de material el relato de la vida de personajes tradicionalmente marginados como Jan, Zhenya, Juan, Nene y todas las personas anónimas que fueron entrevistadas para la publicación de *Sex Variants*, además del trabajo artístico y político de estas figuras marginales. De igual manera, debemos considerar otros artefactos materiales a la hora de plantear nuestro análisis, como las diferentes fotografías de colecciones privadas y públicas que se encuentran intercaladas en el texto o las numerosas referencias intertextuales a lo largo de la novela. Teniendo esto en cuenta, mi objetivo en este apartado es analizar el contraarchivo de *Blackouts* desde una doble perspectiva. En primer lugar, consideraré el material que conforma la novela y lo relacionaré con su elemento metanarrativo. En segundo lugar, analizaré el juego intertextual que podemos diferenciar en ella. Así pues, metarrelato e intertextualidad son, desde mi punto de vista, los dos elementos que caracterizan esta novela de contraarchivo. Es decir, si la lucha de Juan es

una lucha por recuperar una herencia cultural que se ha mantenido históricamente soterrada, considero que dicha lucha se materializa formalmente en el texto a través de estas técnicas literarias.

En lo que se refiere al primer caso, el material que nos encontramos sirve, por un lado, para legitimar y dar fuerza a la denuncia de la herida histórica y, por otro, sirve para personificar la lucha por documentar las voces perdidas. Las imágenes que denuncian el síndrome del puertorriqueño, las ilustraciones de Zhenya, los fragmentos de *Sex Variants* tachados, las fotografías de Jan o de los padres de Torres subvierten el discurso científico haciendo uso de la narración personal. Consecuentemente, el cuestionamiento del conocimiento y del archivo hegemónico supone una problematización del propio discurso ficcional, que entra en crisis mediante un juego de ficción y realidad. Esto se debe a que la apuesta por construir un modo de conocimiento alternativo en Torres se basa en materiales que testimonian la vida de los cuerpos *queers* desplazados, al mismo tiempo que adquieren un compromiso con la historia del propio autor. Y es que, como ya se ha comentado anteriormente, Torres parece jugar con una ambigüedad autobiográfica que se traduce en la tendencia a intentar asociar la voz narradora de su dos novelas con aquella propia del autor. Este hecho se justificaría por los paralelismos de la vida del autor y la de los personajes: el origen puertorriqueño de la voz narradora, el encierro en una institución psiquiátrica, la historia familiar convulsa o una serie de relaciones sexuales que se incorporan a la trama de ambos textos. De esta naturaleza autoficcional, donde lo autobiográfico se nutre de la ficción y la ficción de lo autobiográfico, surge también el elemento metanarrativo. En este sentido, sabemos que en el epílogo se enuncia que *Blackouts* es una obra de ficción, pero también existen en él ciertas alusiones al encuentro con Juan y otras referencias al proceso de escritura de *Blackouts*. Si consideramos el

enunciado «*Blackouts* is a work of fiction» (295) que encabeza este epílogo, pensaremos que la voz que nos habla es la del propio Justin Torres. Si nos centramos en la relación con Juan, que Torres lo referencie de nuevo supondría, por un lado, que la voz de Nene es aquella del escritor y, por otro, que Juan es una persona real, se haga un uso ficticio de ella o no. Además, sabemos que Juan le pide a Nene que investigue la trayectoria de Jan, pero también le pide que transforme, tergiverse y mienta en su reelaboración: «But promise me, nene, you'll bend, and lie, and invent, make the inertness malleable. I promise, Juan» (113). Posteriormente, la voz del epílogo recuerda un acertijo propuesto por Juan, acertijo que dice así:

> I entered a room,
> And found a dead man,
> Spoke with him,
> And extracted his secrets. (295)

Una vez muerto su amigo, esta voz descubre la respuesta: un libro. Entonces, la solución al acertijo recuerda indudablemente a la creación de la propia novela, ya que esta voz describe como se reúne y se ordena el material que luego la conformarán. En este epílogo, podemos leer:

> Then Juan died; I pulled together what I could remember from our conversations into little stories and moments, which I printed and spread across the floor and tried to piece into a semblance of order. I taped some of the photos I'd found among his belongings directly into the manuscript, along with some of my own photos as well. I learned the answer to the riddle: Libro. A book. (295)

Esas pequeñas historias, momentos y fotografías a las que se refiere podemos atribuirlas a las historias, momentos y fotografías que nos encontramos en *Blackouts*, que dotan a la obra de su composición metanarrativa.

Por otra parte, considero que el material de este archivo a la contra está configurado también por las continuas referencias intertextuales que nos encontramos a lo largo de la novela. Remito aquí a aquellas que refieren a obras de diferentes autores, especialmente a escritores homosexuales y latinoamericanos, que por un motivo u otro están ligados emocionalmente a los protagonistas. Por ejemplo, una de las referencias nos la encontramos en la primera página de la obra, cuando Nene promete a Juan que continuará con su proyecto de reconstruir la vida de Jan Gay cuando él muera, donde se alude a *Pedro Páramo* (1955) del escritor mexicano Juan Rulfo. En Justin Torres podemos leer:

> He asked that I finish the project that had once consumed him, the story of a certain woman who shared his last name. Miss Jan Gay. "Come," he said with a wink, "squeeze mother's hands as a sign you will do it." This was an allusion to some famous scene I could not place; it was not a joke. I took his hands, all knuckles and finger bones, into my own. He was near death, and I would have promised him anything.
> "*I had never meant to keep my promise. But before I knew it my head began to swim with dreams* ... What's that from?"
> "I don't know, Juan. But I will keep this one. I mean to." (7; cursiva en original)

Mientras que en el texto original:

> Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera. Le apreté sus manos en señal de que lo haría; pues ella estaba por morirse y yo en plan de prometerlo todo. […] Pero no pensé cumplir mi promesa. Hasta que ahora pronto comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a las ilusiones. (5)

Los paralelismos entre ambos fragmentos son obvios: el apretón de las manos, la promesa al borde de la muerte, pero también nos encontramos con la búsqueda (física, en el caso de *Pedro Páramo*; simbólica en *Blackouts*) de un familiar, de un padre o una madre. Más

adelante, el Juan de Justin Torres alude de nuevo a la obra de Juan Rulfo y al pueblo de Comala.

Otra referencia es la relación formal que mantiene la novela con *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig. El texto de Puig se sitúa en una cárcel de la dictadura militar argentina y relata el encierro del anarquista Valentín y su compañera de celda, Molina, presa por su disidencia sexual y de género. A pesar de que Molina se percibe como mujer, es encerrada en un centro penitenciario para hombres. *El beso de la mujer araña* se caracteriza por la ausencia de un narrador y el desarrollo de la novela se produce a través de un extenso diálogo, exceptuando unos informes policiales al final de la obra. En este diálogo, Valentín y Molina se narran sus diferentes vidas y Molina describe también tramas de diferentes películas, algunas reales y otras ficticias, que sirven para entretener a su compañero. Sin lugar a duda, esta estructura recuerda a la de *Blackouts*, donde nos encontramos con dos personajes encerrados que, en más de una ocasión, se relatan sus vidas a modo de película. Además, en un momento dado se menciona explícitamente a la obra de Puig:

> "Leave the curtains. Close your eyes. Give me one of your whore stories, only make it a film."
> "A film?"
> "You've read Puig?"
> "No. I don't think so. But Liam and I used to tell each other the plots of films, in the night. I must have mentioned that, eh, Juan?" (160)

Por otra parte, al igual que en *Blackouts*, el texto de Manuel Puig también ha sido leído por su capacidad de representar una alianza íntima *queer* en un espacio marcado por el horror y la marginalización. Puig denuncia la tortura y las políticas inhumanas de la dictadura argentina contra quienes representaban una amenaza al régimen militar, pero

también dibuja en su espacio-otro la posibilidad de crear comunidad en medio del horror. Podemos apreciar esta idea en el siguiente fragmento:

> – No sé si me entendés... pero aquí estamos los dos solos, y nuestra relación, ¿cómo podría decirte?, la podemos moldear como queremos, nuestra relación no está presionada por nadie.
> – Sí, té escucho.
> – En cierto modo estamos perfectamente libres de actuar como queremos el uno respecto al otro, ¿me explico? Es como si estuviéramos en una isla desierta. Una isla en la que tal vez estemos solos años. Porque, sí, fuera de la celda están nuestros opresores, pero adentro no. Aquí nadie oprime a nadie. Lo único que hay, de perturbador, para mi mente... cansada, o condicionada o deformada... es que alguien me quiere tratar bien, sin pedir nada a cambio. (140)

La cárcel en la novela se plasma como el espacio del opresor, pero, a pesar de ello, tanto Valentín como Molina poseen la capacidad de configurar un modo de alianza totalmente ajeno al poder dictatorial, donde «nadie oprime a nadie».

A su vez, en *Blackouts* hallamos otras tantas alusiones a autores tan dispares como Sartre (42), Ezra Pound (46), Heather Love (74), Oscar Wild (150), William Maxwell (157), Jaime Manrique (160) y Arthur Rimbaud (183). Pero también a artistas como a la bailarina Franziska Boas (211) y al pintor Andy Warhol (1211). Por ejemplo, Torres abre la primera parte de su novela, «The Palace», con un poema de Manrique. Una cita de *Underdogs: social deviance and queer theory* (2021) de Love le sirve para abrir la segunda, «The variants». En otra ocasión, Juan cita a Maxwell en *So long, see you tomorrow* (1979) para luego mencionar de nuevo a Manrique y su *Eminent Maricones: Arenas, Lorca, Puig, and Me* (1999):

> "*In the Palace at 4 a.m. you walk from one room to the next by going through the walls*. What's that from?"

> "I'd like to see the other rooms."
>
> "You really ought to know your fairy forefathers. Puig and Piñero and the rest. The plays, especially. What will you do when you bump into these eminent maricones in hell? How embarrassed you'll be not to know." (160; cursiva en original)

Es decir, Juan plantea la necesidad de conocer a todos esos «maricones» cuyas labores artísticas, de una manera u otra, favorecieron la constitución de una identidad gay. Se construye, así, una conexión transhistórica entre Nene y quienes vinieron antes de él. Por otro lado, las constantes menciones a los «eminentes maricones» en el texto, así como a escritores como Rulfo, Sartre y Pound, le permiten a Justin Torres perfilar también una herencia intelectual en su archivo a la contra. La lectura reparadora que realiza Torres de la historia supone la recuperación de voces anónimas olvidadas, pero también se presenta como un tejido intertextual que enriquece aún más la materialización de su archivo. En este marco intelectual, las vidas *queers* de las que nos habla el autor no solo son dignas de ser lloradas (Butler 2004), sino que también lo son de ser escritas, leídas y estudiadas. Es este deseo por descubrir y conocer la vida de Nene lo que motivaría a Juan a mantenerse con vida, al igual que la obligación por transmitir la verdadera historia de Jan Gay: «[…]I had this megalomaniacal fantasy that the stories kept him [Juan] alive and in the room with me, and so I tried never to reach the final sentence» (104), confiesa, por ejemplo, la voz narradora.

Podemos concluir, por lo tanto, que el rehacer de la historia de Torres supone concebir una literatura que incorpora elementos de su historia personal y que establece un diálogo intertextual con otras obras de la tradición literaria. Esta estrategia, sin embargo, no respondería únicamente a cuestiones estéticas, sino que también respondería a una cuestión ideológica del autor y su forma de entender la historia. En su escritura hay lugar

para reconocidas figuras de la literatura como Rulfo o Sartre, pero también para aquellos marginados por el canon literario y todas esas vidas que ahora sí pueden y deben ser celebradas por todos nosotros.

CONCLUSIONES

El objetivo de este Trabajo Final de Máster fue analizar las cuestiones de temporalidad, comunidad y archivo *queer* que se nos presentan en *Blackouts* de Justin Torres. En primer lugar, en este sentido, distinguimos en la novela diversas formas de experimentar el tiempo por parte de los dos protagonistas, Nene y Juan. Siguiendo la tesis de Halberstam (2004) o Dean (2011), por ejemplo, pudimos atribuirle a Nene una experiencia temporal *queer* como consecuencia de los desmayos o «blackouts» que sufre a lo largo del texto. Estos estados de inconciencia suponen para la voz narradora la pérdida de la noción del tiempo, al igual que la posibilidad de vivir y revivir vidas ajenas. Asimismo, lo *queer* en este protagonista también se justificó por encarnar una amenaza a una longevidad entendida socialmente como el futuro a desear, ya sea por sus intentos de suicidio o por las prácticas sexuales de alto riesgo.

En lo que refiere a Juan, a este personaje se le atribuyó la noción de «sentirse hacia atrás» o «sentirse en retroceso» de Heather Love (2009) debido a su inclinación por revisar el pasado desde la marginalidad. Es decir, prestando atención a elementos como la pérdida, el trauma o la vergüenza es que Juan recupera la historia de personajes como Jan Gay o Jesús Colón. Es a través de esta misma mirada que se denuncia la patologización de la homosexualidad y la puertorriqueñidad en Estados Unidos. Y es que, como ya se comentó también, «[l]a mayor parte de las sociedades intenta librarse de sus desviados» (Anzaldúa 59), sea cual sea el motivo de ese desvío. En último lugar, se indagó en la relación del espacio y el tiempo en el Palacio, el lugar donde se encuentran ambos protagonistas. Aquí, el análisis se dirigió a definir el Palacio como una heterotopía de desviación foucaltiana con una heterocronía concreta o, en otra palabras, como un espacio-otro al que se ve ligada una temporalidad especifica. Descubrimos, entonces, que

en el Palacio los dos protagonistas pierden la noción del transcurso del tiempo y la experiencia lineal de la temporalidad deja de funcionar. Y es precisamente esta heterocronía asociada al Palacio la que fomenta aún más la experiencia temporal no convencional de Juan y Nene.

Por otra parte, se procedió a estudiar las comunidades *queers* de *Blackouts*. El punto de partida de este estudio fue la reformulación contemporánea del término inglés «kinship», que permite superar la traducción convencional del vocablo a «parentesco». Así, la consideración de «kinship» a la que se refirió en este trabajo se puede traducir como alianza, amistad, comunidad, relación de pertenencia o, en palabras de Judith Butler, como modos de alianza íntima («modes of intimate alliance») (Butler 2017) o modos de asociación y pertenencia íntima («modes of intimate association and belonging») (Butler 2022). Esta reformulación permitió describir las genealogías *queers* de *Blackouts*, como la relación entre Juan y Nene o la familia queer de Jan, Zhenya y Juan, y compararlas con la estructura normativa de familia nuclear. Además, preguntarse cómo afectaría a la formación de comunidades las nuevas formas de experimentar el tiempo posibilitó adentrarse en el estudio de las denominadas comunidades *queers* transhistóricas o comunidades del pasadofuturopresente. Estas comunidades se caracterizaron como alianzas imaginarias entre sujetos de diferentes épocas a los que les vincula una marginalización y una abyección común. Tanto Love (2009) como Dinshaw (1999) piensan este tipo de alianzas como un elemento crucial en la experiencia *queer*. Por ejemplo, según la primera autora, «[t]he longing for community across time is a crucial feature of queer historical experience, one produced by the historical isolation of individual queers as well as by the damaged quality of the historical archive» (Love 37). *Blackouts* de Torres se entendió, entonces, como la concreción de un anhelo por este tipo

de comunidades. Este anhelo por una comunidad del pasadofuturopresente se observó en el proyecto personal de Juan de reconstruir la vida de Jan Gay y enlazarla con la de Nene y la suya propia. De igual manera, la transversalidad de la violencia que sufre Juan a lo largo de su vida permitió también integrar en su comunidad transhistórica a personajes como el activista puertorriqueño Jesús Colón.

Finalmente, se procedió a analizar la idea de contraarchivo *queer* como el medio por el que se materializarían estas comunidades transhistóricas. Al tratarse de sujetos afectados por una distancia temporal y sin herencia genética, se entiende que los que los vincula unos a otros es un legado que se concreta a través de la memoria y, en efecto, el archivo. Además, la cuestión fundamental fue pensar estos archivos a la contra como un cuestionamiento a la forma de entender la historia y el saber. Una historiografía y un saber que responderían tradicionalmente a los intereses del sujeto hegemónico: blanco, hetero y cisexual, entre otras categorías. Por este motivo, se reconsideró la presencia de las personas *queers* en el relato de la historia, poniendo el foco en lo que no se había dicho, en todo aquello que se había mantenido oculto. Los aportes del movimiento Despatriarcalizar el archivo, así como las obras de Vila & Sáez (2019) y Cvetkovich (2003) fueron indispensables para plantear el análisis de estos archivos. La obra de Cvetkovich facilitó el estudio del material archivístico que conforma la novela de Justin Torres. En *Un archivo de sentimientos* (2003), Cvetkovich pone a examen el trauma y su dificultad para ser representado en el archivo convencional. Al intentar archivar lo que no se ha podido archivar, la autora es consciente de que el artefacto material de su archivo del trauma debe alejarse también de lo convencional. Por esta misma razón es que nos encontramos con materiales atípicos en la novela de Torres: su intento por recuperar la experiencia *queer* que se ha mantenido oculta utiliza fotografías, ilustraciones y

fragmentos de otras obras, así como diversas narraciones de esas vidas *queers* que deben ser recordadas y cuidadas. Por último, el autor incorpora elementos de su propia vida al texto y su testimonio de la experiencia *queer* marginal adquiere un compromiso con la suya propia.

BIBLIOGRAFÍA

Ahmed, Sara. *Fenomenología queer: orientaciones, objetos, otros*. Bellaterra, 2019.

Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La frontera. La nueva mestiza*. Capitán Swing, 2016.

Bradway, Tyler & Elizabeth Freeman. «Introduction: Kincoherence/Kin-aesthetics/Kinematics». *Queer Kinship: Race, Sex, Belonging, Form*, ed. por Tyler Bradway & Elizabeth Freeman. Duke UP, 2022, pp. 1-24.

Braidotti, Rosi. *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Akal, 2005.

Butler, Judith. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. Verso Books, 2004.

---------- «*Breaks in the Bond. Reflection on Kinship Trouble*». UCL Housman Lecture, 2017.

---------- *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo».* Paidós, 2022.

---------- «Kinship beyond the bloodline». *Queer Kinship: Race, Sex, Belonging, Form*, ed. por Tyler Bradway & Elizabeth Freeman. Duke UP, 2022, pp. 25-47.

Chauncey, George, Jr., Martin Duberman & Martha Vicinus. «Introduction». *Hidden From History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past*, ed. Por George Chauncey Jr., Martin Duberman & Martha Vicinus. Penguin Books, 1989, pp. 1-18.

Clough, Patricia. *The Affective Turn. Theorizing the Social*. Duke UP, 2007.

Cvetkovich, Ann. *Un archivo de sentimientos: trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Bellaterra, 2018.

Danticat, Edwidge. *Create Dangerously: The Immigrant Artist At Work*. Princeton UP, 2010.

Dean, Tim. «Bareback Time». *Queer Times, Queer Becomings*, ed. por E.L. McCallum & Mikko Tuhkanen. State University of New York Press, 2011, pp. 75-100.

Despatriarcalizar el archivo. «Manifiesta para despatriarcalizar el archivo», 2020, https://despatriarcalizarelarchiv0.hotglue.me/?manifiesta. Acceso el 22 mar 2024.

Dinshaw, Carolyn. *Getting Medieval: Sexualities and Communities, Pre- and Postmodern*. Duke UP, 1999.

Edelman, Lee. *No al futuro: la teoría queer y la pulsión de muerte*. Egales, 2014.

Foucault, Michael. «Los espacios otros». *Astrágalo: Cultura de la Arquitectura y de la Ciudad*, núm. 7, 1997, pp. 83-91.

Freeman, Elizabeth. «Introduction». *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol.13 núm. 2, 2007, pp. 159-176.

---------- *Time binds. Queer temporalities, Queer Histories*. Duke UP, 2010.

Halberstam, Jack. *In a Queer Time and Place. Transgender bodies, Subcultural lives*. New York UP, 2005.

Kafer, Alison. *Feminist, Queer, Crip*. Indiana UP, 2013.

La Fountain-Stokes, Lawrence. *Queer Ricans. Cultures and Sexualities in the Diaspora*. Minnesota UP, 2009.

Love, Heather. *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*. Harvard UP, 2009.

Milton, Henry. *Departing from deviance: A History of Homosexual Rights and Emancipatory Science in America*. The University of Chicago Press, 2022.

Mollow, Anna. «Is Sex Disability? Queer Theory and the Disability Drive». *Sex and Disability*, ed. por Robert McRuer & Anna Mollow. Duke UP, 2012, pp. 285-312.

Muñoz, José Esteban. *Utopía queer. El entonces y el allí de la futuridad antinormativa.* Caja Negra, 2020.

Ortega Ruiz, Rita. «El (por)venir del archivo: aportaciones efímeras desde la disidencia sexual». Universidad de Granada, Tesis de Fin de Máster. *DIGIBUG: Repositorio Institucional de la Universidad de Granada*, https://digibug.ugr.es/handle/10481/70844?locale-attribute=en. Consulta: 22 mar 2024.

Preciado, Paul B. «Historia de una palabra: queer». *Parole de queer*, https://paroledequeer.blogspot.com/p/beatriz-preciado.html. Acceso el 15 mar 2024.

Puig, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Booket, 2023.

Rodríguez, Juana María. *Sexual Futures, Queer Gestures, and Other Latina Longings*. New York UP, 2014.

Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. RM Verlag, 2016.

Solana, Mariela. *Historia y temporalidad en estudios queer. Implicaciones ontológicas y políticas*. 2015. Universidad de Buenos Aires, Tesis doctoral. *Repositorio Institucional*, http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/2809. Consulta: 11 mar 2024.

---------- «La teoría Queer Como crítica poshistórica». *Daimon Revista Internacional De Filosofía*, núm. 74, junio de 2018, pp. 43-58, doi:10.6018/daimon/263691.

Sontag, Susan. *La enfermedad y sus metáforas: el sida y sus metáforas*. Debolsillo, 2008.

Torres, Justin. *Nosotros los animales*. Random House, 2012.

---------- «My story and *We the Animals*». *TED*, 4 ago 2012, https://www.youtube.com/watch?v=ST4JS67J0Y4. Acceso el 18 abr 2024.

---------- *Blackouts*. Granta Books, 2023.

---------- Entrevista realizada por Sarah Neilson. *Shondaland*, 10 de oct 2023, https://www.shondaland.com/inspire/books/a45458459/justin-torres-long-awaited-second-novel-blackouts-honors-queer-history/. Consulta: 29 feb 2024.

Trouillot, Michel-Rolph. *Silenciando el pasado. El poder y la producción de la Historia*. Comares, 2017.

Vila Núñez, Fefa & Javier Sáez del Álamo, eds. *El libro de buen ∀mor: sexualidades raras y políticas extrañas*. Ayuntamiento de Madrid, 2019.

Villalta, Luísa. *Apresados sen presa*. eDixital, 2002.

ANEXO

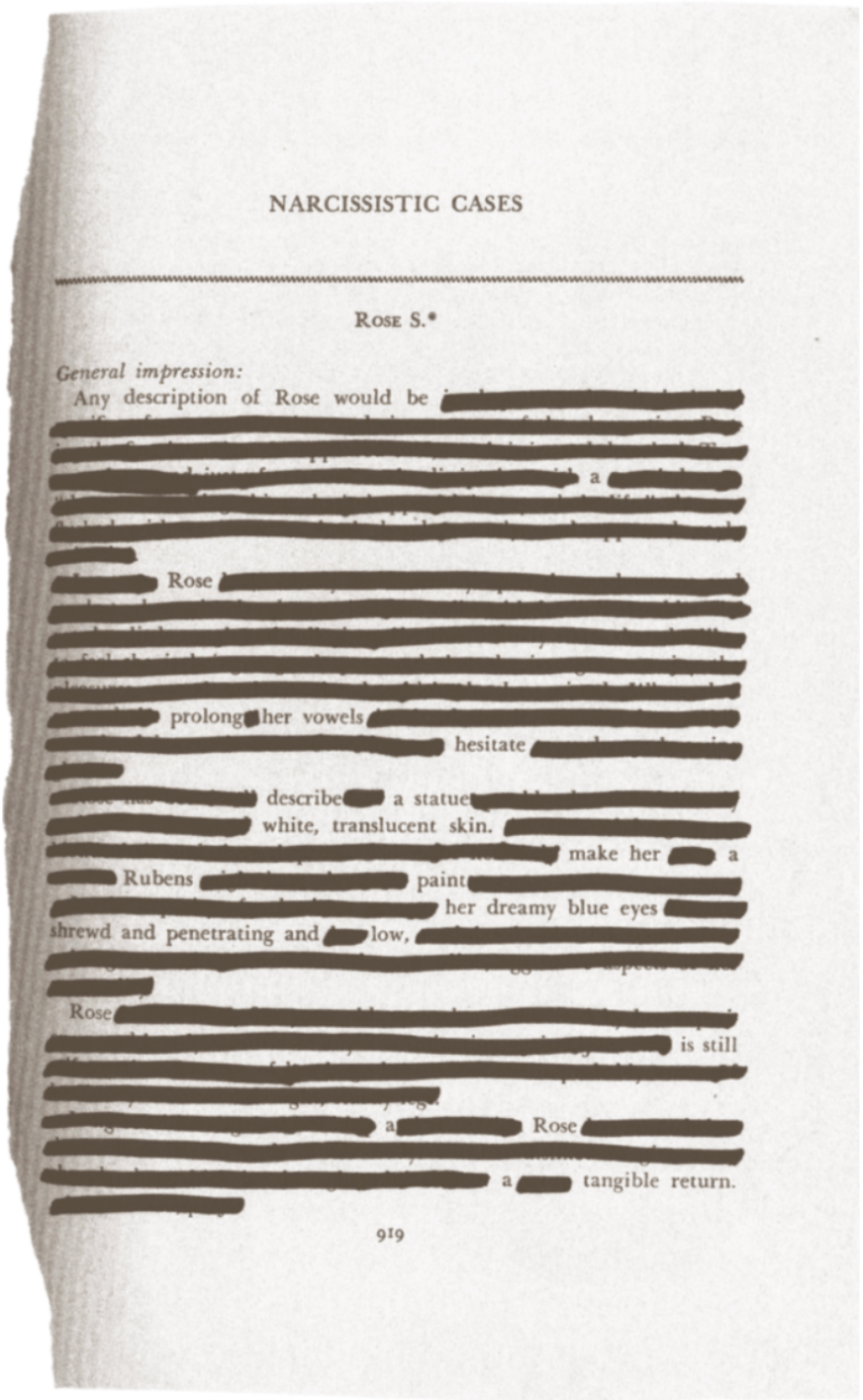
Fig. 1a. Fotografía de la colección privada de Justin Torres.

Fig. 1b. Fotografía de Jan Gay. Fuente desconocida.

Fig. 1c. Fotografía de un mercado en San Juan, Puerto Rico, realizada por Edwin Rosskam (1903-1985).

Fig. 2. Ilustración de Zhenya Gay basada en *La balada de la cárcel de Reading* (1898) de Oscar Wilde.

Fig. 3a. Imagen creada por Justin Torres basada en la página 349 de *Sex Variants*.


NARCISSISTIC CASES

ROSE S.*

General impression:

Any description of Rose would be

a

Rose

prolong her vowels

hesitate

describe a statue

white, translucent skin.

make her a

Rubens paint

her dreamy blue eyes

shrewd and penetrating and low,

Rose

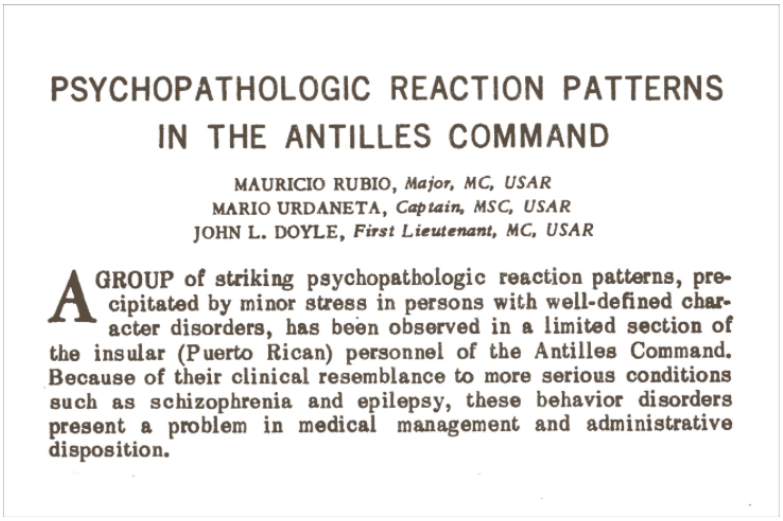
is still

a Rose

a tangible return.

919

Fig. 3b. Imagen creada por Justin Torres basada en la página 919 de *Sex Variants.*



PSYCHOPATHOLOGIC REACTION PATTERNS
IN THE ANTILLES COMMAND

MAURICIO RUBIO, *Major, MC, USAR*
MARIO URDANETA, *Captain, MSC, USAR*
JOHN L. DOYLE, *First Lieutenant, MC, USAR*

A GROUP of striking psychopathologic reaction patterns, precipitated by minor stress in persons with well-defined character disorders, has been observed in a limited section of the insular (Puerto Rican) personnel of the Antilles Command. Because of their clinical resemblance to more serious conditions such as schizophrenia and epilepsy, these behavior disorders present a problem in medical management and administrative disposition.

Fig. 4. Fragmento de «Psychopathologic Reaction Patterns in the Antilles Command» (1954), artículo que profundiza en el origen racial de los ataques de nervios y que abre el tercer capítulo de *Blackouts*.