

IX Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2011.

Dibujando con transgresión en Latinoamérica.

Adriana Pinto Fernandes de Azevedo.

Cita:

Adriana Pinto Fernandes de Azevedo (2011). *Dibujando con transgresión en Latinoamérica*. IX Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-034/371>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

DIBUJANDO CON TRANSGRESIÓN EN LATIIONAMERICA

Adriana Pinto Fernandes de Azevedo¹

Resumen: En el 2010, vino a público por la prensa brasileña la nueva faceta de uno de los principales dibujantes de ese país: Laerte Coutinho empezó a practicar el Crossdressing. El artista se hizo famoso por la creación de personajes como Piratas do Tietê, Overman y por el trabajo conjunto con dos otros dibujantes: Angeli y Glauco (y, años más tarde, Adão Iturrusgarai). El hecho de que Laerte empezara a practicar el Crossdressing explica – o, al menos, justifica – la presencia constante de personajes transgéneros en sus creaciones. Este artículo va a investigar el potencial transgresor de los cómics de Laerte con respecto a la identidad de género y deseo. Los cómics, por ser una manifestación cultural marginalizada, abren espacio para representaciones más plurales y democráticas con respecto al cuerpo – en especial en comparación a las telenovelas y a la novela de ficción. Con soporte teórico, se van a utilizar ideas de propuestas de transgresión de la norma y del pensamiento binario metafísico. Asimismo, se pretende también explorar el potencial transgresor del discurso latinoamericano en el contexto de la cultura occidental – Silvano Santiago, en su ensayo “o entre-lugar do discurso latinoamericano” (1978), explicó que “la más grande contribución de Latinoamérica para la cultura occidental viene de la destrucción sistemática de los conceptos de unidad y pureza”.

Palabras clave: cómics, género, Laerte, transgresión, latinoamerica.

Así como la llegada del cine revolucionó los valores estéticos conocidos hasta entonces, al mezclar la narrativa y la fotografía en un nuevo lenguaje, los cómics, con secuencias de dibujos, exigieron también una reflexión acerca de los valores tradicionales. La fruición de cada una de esas formas de expresión artística se da a su manera: : “enquanto o filme é feito para ser fruído num ambiente compartilhado por muita gente, com os quadrinhos o processo é mais individualizante”² (DA SILVA, 2002: 11).

En medio a todas las diferencias entre las dos artes, se destaca un aspecto común: tanto el cine como los cómics son producidos teniendo en vista un público masivo. En el cine, el propio costo de la producción genera la necesidad de una gran audiencia pagadora. Los cómics, por otro lado, tienen un costo de producción infinitamente inferior, pero ya nacieron en un medio masivo: los periódicos.

A questão estética vai repercutir na aceitação dos quadrinhos como forma de arte. Essa dimensão foi reconhecida apenas após quase 80 anos de sua criação, em meio a um grande debate sobre arte e cultura de massa nos anos 60, sob influência dos questionamentos feitos pela *pop art*. É a partir daí que os quadrinhos ganham o “status” de arte, entendidos como um sistema de significação cultural (BOICHEL, 1991: 41.). (DA SILVA, 2002: 17)³

Los cómics surgieron en el siglo XIX, en los periódicos americanos. Su función primordial

¹ Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO). adrianapfa3@gmail.com

² “mientras la película es hecha para ser disfrutada en un ambiente compartido por mucha gente, con los cómics el proceso es más individualizante”

³ “La cuestión estética va a repercutir en la aceptación de los cómics como forma de arte. Esa dimensión sólo fue reconocida tras casi 80 años desde su creación, en medio a un gran debate sobre arte y cultura de masa en los años 60, bajo la influencia de las cuestiones puestas por el *pop art*. Es a partir de ahí que los cómics ganan el “status” de arte, entendidos como un sistema de significación cultural.”

era la diversión, una pausa cómica entre las noticias periodísticas cotidianas, de ahí una de sus denominaciones, originada del inglés: *comics*.

Ya en esta que es considerada la primera historieta, *Yellow Kid*, de Richard F. Outcault, que empezó a ser publicada en 1895 en el *Sunday New York Journal*, es posible notar rasgos de un lenguaje más político, influenciado por las caricaturas. Siendo así, “desde o início, a relação entretenimento e crítica está presente nos quadrinhos, o humor e divertimento associados às personagens trazendo consigo críticas corrosivas aos mais diversos aspectos da realidade social.”⁴ (DA SILVA, 2002: 19).

Las décadas de 30 y 40 fueron un periodo de gloria para las historietas americanas. De los 40 en adelante, sin embargo, el estilo cómico-crítico declinó y surgieron los cuentos de superhéroes, con su apogeo en el periodo de la Segunda Guerra Mundial. El tema predominante era la defensa de los aliados y el combate a los nazifascistas.

Os super-heróis, além de defenderem os aliados, faziam apologia do patriotismo norte-americano. O que ocorreu, posteriormente, foi que os super-heróis ganharam a guerra e a indústria de quadrinhos cresceu cada vez mais investindo nesse filão.⁵
(DA SILVA, 2002: 20)

Tras la publicación de dos libros intitulados *The Shadow of violence* y *Seduction of innocent*, de 1949 y 1954, respectivamente, que criticaban los cómics, diciendo que “os temas tratados incitavam à delinquência”⁶ (DA SILVA, 2002: 20), fue creado un código de ética que restringió de manera severa el espacio de creación de los artistas. En este mismo contexto, el personaje de Batgirl fue creado para encubrir cualquier posibilidad de interpretación de una relación homosexual entre Batman y Robin.

Reaccionando a esas restricciones, se creó una nueva propuesta, llamada *Mad*. “Esse novo estilo de quadrinhos torna-se importante meio de expressão de uma juventude cada vez mais inquieta com o que estava ocorrendo a sua volta: a guerra-fria, o racismo, a luta pelos direitos civis”⁷ (DA SILVA, 2002: 21). En las décadas de 60 y 70, en el rastro de *Mad* y del contexto de la contracultura, surgieron los cómics underground. El nombre de mayor repercusión es Robert Crumb, heredero de la generación *beat*, que trataba de temas tales cuales pornografía, sexo explícito, drogas y política.

Brasil, que contaba con una producción de cómics desde el siglo XIX, sufrió los reflejos de este nuevo modo de hacer cómics adultos aún bajo la dictadura militar. Mas aquí, “en tono de declarada irreverencia, *underground* se transformó en *udigrudi*, con toda la viveza antropofágica brasileña.” Los cómics pornográficos de Carlos Zéfiro⁸, seudónimo de un funcionario público de media edad, circularon de forma ilegal por todo el país en los llamados “catecismos”, o sea: “pequenas publicações impressas em papel de baixa

⁴ “desde el principio, la relación entre entretenimiento y crítica está presente en los cómics, el humor y diversión asociados a los personajes traen consigo críticas corrosivas a los más diversos aspectos de la realidad social.”

⁵ Los superhéroes, además de defendieren los aliados, hacían una apología al patriotismo norteamericano. Lo que ocurrió, posteriormente, fue que los superhéroes ganaron la guerra y la industria de cómics creció cada vez más invirtiendo en esta tendencia.

⁶ “los temas tratados incitaban a la delincuencia”

⁷ “Ese nuevo estilo de cómics se vuelve un importante medio de expresión para una juventud cada vez más inquieta con lo que estaba pasando alrededor suyo: la guerra fría, el racismo, la lucha por los derechos civiles.”

⁸ “Carlos Zéfiro, que firmaba como autor de los 'catecismos', no era más que un seudónimo del funcionario público Alcides Caminha, revelado por Ota, otro autor de cómics, en 1991. La clandestinidad era una estrategia para evitar represalias a su trabajo en Rio de Janeiro. La prolífica producción de Carlos Zéfiro llegó a las ideas de muchos adolescentes ávidos por sexo en un periodo en que hasta la revista *Playboy* era prohibida.” (MAGALHÃES, 2009: 5)

qualidade e em formato de bolso semelhante à literatura de cordel”.⁹ Surgió también el periódico carioca *O Pasquim*, que reveló dibujantes de izquierda comprometidos con el combate a la dictadura militar. Pero no fue sino en la década de los 80, con la apertura política, que los cómics pasaron a tener, de manera más acentuada, una perspectiva más crítica en relación a los valores morales de la sociedad. Surgieron diversos *fanzines* independientes y esa fue la primera generación reconocida por el mercado.

Inseridas nesse novo contexto de história em quadrinhos, surgiram revistas, a partir dos anos 80, que alcançaram uma repercussão enorme. [...] Eram revistas que visavam, predominantemente, ao público infanto-juvenil e adulto. Três revistas destacam-se nesse contexto pelo sucesso editorial e pelo reconhecimento que têm seus autores diante do público e da crítica: *Geraldão*, de Glauco, *Chiclete com Banana*, de Angeli, e a *Piratas do Tietê*, de Laerte. Seu humor diferia das demais por terem uma intenção mais crítica e suas histórias podem ser classificadas como um tipo de comédia de costumes.¹⁰
(DA SILVA, 2002: 26)

Más tarde, se juntó a ese grupo de autores Adão Iturrusgarai, que

trouxe um trabalho bastante provocante, sobretudo quando observamos que o meio dos quadrinhos, entre produtores e suas obras, continua um universo majoritariamente masculino, machista e, de certa forma preconceituoso. Os personagens *Rock & Hudson* formam uma dupla de *cowboys gays*, derrubando ao mesmo tempo o tabu da homossexualidade nos quadrinhos e o mito do macho construído nas histórias de faroeste. A dupla chegou a ter um longa metragem produzido numa parceria entre Adão e o cineasta Otto Guerra.¹¹
(MAGALHÃES, 2009: 8)

Laerte comenzó su carrera de dibujante a los 22 años, cuando empezó a hacer ilustraciones para una revista llamada “Banas”. Ingresó en la facultad de Comunicación de la Universidad de São Paulo y dejó el curso de música para empezar a trabajar con el dibujo. Se volvió popular a partir de la revista *Piratas do Tietê*, que era compuesta por tiras del autor, pero que contaba también con la colaboración con otros artistas brasileños y extranjeros, como Harvey Pekar y Robert Crumb. *Piratas do Tietê* fue lanzada en 1990¹², y tuvo 14 números publicados hasta abril de 1992. Otra publicación de Laerte fue la revista *Striptiras* (referencia al término que designa la tira cómica en Estados Unidos, *comic-strips*), que duró 15 números, de marzo de 1993 a diciembre de 1994. (DOS SANTOS, 2007: 6)

En ambas publicaciones, de tenor humorístico, São Paulo, principal metrópoli del país, era el escenario ideal para las críticas a las relaciones sociales urbanas de una democracia

⁹ “pequeñas publicaciones impresas en papel de baja calidad y en formato de bolsillo semejante a la literatura de cordel”

¹⁰ Inseridas en ese nuevo contexto de novela gráfica, surgieron revistas, a partir de los años 80, que alcanzaron enorme repercusión. [...] Eran revistas que visaban, predominantemente, al público infanto-juvenil y adulto. Tres revistas se destacan en este contexto por el éxito editorial y por el reconocimiento que tienen sus autores frente al público y a la crítica: *Geraldão*, de Glauco, *Chiclete com Banana*, de Angeli, y *Piratas do Tietê*, de Laerte. Su humor difería de las demás por tener una intención más crítica y sus historias pueden ser clasificadas como un tipo de comedia de costumbres.

¹¹ aportó un trabajo bastante provocativo, sobretudo al observarse que el medio de los cómics, entre productores y sus obras, sigue siendo un universo mayoritariamente masculino, machista y, de cierta forma, prejuicioso. Los personajes *Rock & Hudson* forman una dupla de *cowboys gays*, derribando al mismo tiempo el tabú de la homosexualidad en los cómics y el mito del macho construido en los *westerns*. La dupla llegó a tener un largometraje producido por Adão en colaboración con el cineasta Otto Guerra.

¹² Sin embargo, *Piratas do Tietê*, del dibujante de cómics Laerte, apareció por primera vez en 1983 en la revista *Chiclete com Banana*, de Angeli. (NICOLAU, 2007: 17)

que daba sus primeros pasos.

Na série dedicada ao *Condomínio* (espaço típico dos centros urbanos), o edifício se transforma em um microcosmo do Brasil, onde se encontram personagens que sintetizam o país: o *Zelador* preguiçoso e submisso ao autoritário *Síndico*, o severo e conservador *Capitão Douglas* (militar aposentado, mas sempre alerta – uma alusão à ditadura militar que havia terminado há pouco), o mafioso *Don Luigi* e sua filha pervertida *Rosa*, o puxa-saco *Fagundes*, entre outros. As neuroses dos habitantes do prédio são um indício das relações conturbadas resultantes de uma sociedade [...] que sofreu um processo de urbanização acelerado e desordenado, e na qual ainda imperam posturas marcadas [...] pelo totalitarismo.¹³
(Ibid., 2002: 9)

En 1991, el diario *Folha de S. Paulo* empezó a publicar las tiras *Piratas do Tietê*, junto al cual Laerte colaboró hasta los años 2000 con publicaciones diarias, y también a algunos otros periódicos, como el *Zero Hora* de la provincia de Rio Grande do Sul y *A Tribuna*, de Espírito Santo.

En 1992, de manera puntual, surgió la serie “Silicone Blues”, con un personaje masculino que hacía intervenciones quirúrgicas con silicona para poder tener formas femeninas.

En mediados de los años 2000, empezaron a noticiar en el mundo de los cómics un cambio drástico en su estilo, que dejaba la tonada humorística de *Piratas do Tietê* por una más “filosófica” y, para algunos, algo “surrealista”, además de ya no tener personajes fijos. Más tarde, los periódicos *Zero Hora* y *A Tribuna* dejaron de publicar sus tiras. En una entrevista a la radio de la Universidad de São Paulo en junio de 2009, Laerte dijo: “es posible que otros periódicos también lo cancelen. Igualmente no pienso en redefinir mi dirección.”¹⁴ En algunas entrevistas, Laerte afirmó que este cambio ocurrió después de la muerte de su hijo en un accidente de carro en 2006, y que a partir de ese momento, empezó a mirar hacia el humor de manera distinta.¹⁵

En 2009, Laerte comenzó a practicar el travestismo, acompañando esa fase de cambios. Pero no fue sino en 2010, en una entrevista a la revista *Bravo!* (la revista de cultura más conocida en el país) que él reveló esta nueva faceta.¹⁶

En las decenas de entrevistas que concedió tras este episodio, Laerte aportó públicamente reflexiones acerca de la cuestión del travestismo, de la homosexualidad y de género.

Al ser entrevistado por el sitio Web “Último Segundo”, del portal *IG*, en octubre de 2010, Laerte debatió acerca de la diferencias, en el discurso brasileño, entre los usos de las palabras “travesti” y “*crossdresser*”. El periodista le preguntó porque el *crossdresser* es más desafiador que el travesti o el homosexual, diciendo que las personas tienen

¹³ En la serie dedicada al *Condomínio* (conjunto residencial, espacio típico de los centros urbanos), el edificio se transforma en un microcosmos de Brasil, donde se encuentran personajes que sintetizan el país: el *Zelador* (celador), perezoso y sumiso al autoritario *Síndico*, el severo y conservador *Capitão Douglas* (Capitán Douglas, militar retirado pero siempre alerta – una alusión a la dictadura militar que hacía poco que había terminado), el mafioso *Don Luigi* y su hija pervertida *Rosa*, el chupa medias *Fagundes*, entre otros. Las neurosis de los habitantes del edificio son un indicador de las relaciones conturbadas resultantes de una sociedad [...] que sufrió un proceso de urbanización acelerado y desordenado, y en la cual todavía imperan posturas marcadas [...] por el totalitarismo.

¹⁴ Extraído del sitio Web “Os Armenios”: <http://is.gd/OnK0yx> (visitado en 30/05/2011).

¹⁵ Información extraída de “O blog dos quadrinhos 2”: <http://is.gd/i49km4> (visitado en 30/05/2011).

¹⁶ Entrevista concedida al periodista Armando Antenore, y disponible en internet en la página del periodista desde 1º de septiembre de 2010: <http://is.gd/48LJrW> (visitado en 26/05/2011).

dificultad en comprenderlo. Laerte contestó que el crossdressing es una designación enteramente social, la convención de un prejuicio¹⁷, demostrando que en la sociedad brasileña, el travesti es el hombre de clases populares que, excluido de la zona formal de la sociedad, pasa a trabajar en la prostitución. *Crossdressers* son individuos de clase media que, al practicar el travestismo, se denominan como tal, para no confundirse con aquellos otros, en una señal de prejuicio e intolerancia.

Las cuestiones género y sexualidad van a surgir no por casualidad en la cultura occidental, en el siglo XIX. El fin del siglo XX fue marcado por el surgimiento de nuevos medios de comunicación que transformaron el concepto de espacio y tiempo y también promovieron la democratización de la expresión cultural a través del Internet. Con nada más que una línea de teléfono y una computadora, cualquier persona pudo expresarse en sitios Web, blogs y, más tarde, en redes sociales. Homi Bhabha dice, en “Locais da Cultura”, introducción al libro *O Local da Cultura* que “neste *fin de siècle*, encontramos no momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão”¹⁸ (BHABHA, 1998: 19) Hibridismos culturales pasan a surgir, colaborando principalmente para para “o afastamento das singularidades de ‘classe’ ou ‘gênero’ como categorias conceituais e organizações básicas”¹⁹ (BHABHA, 1998: 9)

Antes mismo de empezar a travestirse, en el 2004, un personaje de Laerte bastante conocido del *Caderno de Informática* (“Suplemento de Informática”) de la *Folha de S. Paulo*, Hugo, empezó a desvelarse como Muriel.²⁰ Los “cómic trans” de Laerte Coutinho integran, por lo tanto, un todavía tímido, pero creciente grupo de producciones culturales brasileñas contemporáneas que subvierten las categorías de sexo y sexualidad y, también, de la “cresta de la ola” de aquel momento de tránsito de que trata Bhabha.

El comportamiento *blasé* de Hugo en relación con su incoherencia, tanto a respecto de su performance de género, como de su presencia enigmática en un suplemento de informática, hizo de la tira un producto cultural con potencia aún más grande. Ella contestaba, sobretodo, la propia coherencia como concepto organizador de diversos aspectos de la vida:

Figura 1 - “games”, de la serie *Muriel*²¹



¹⁷ Entrevista concedida al periodista Guss de Lucca y publicada en “Último Segundo” en 26/10/2010: <http://is.gd/gYGLoV> (visitado en 30/05/2011).

¹⁸ “en este *fin de siècle*, nos hallamos en el momento de tránsito en que espacio y tiempo se cruzan para producir figuras complejas de diferencia e identidad, pasado y presente, interior y exterior, inclusión y exclusión”.

¹⁹ “el alejamiento de las singularidades de 'clase' o 'género' como categorías conceptuales y organizaciones básicas”.

²⁰ Esta serie será utilizada por la presente reflexión como enfoque principal.

²¹ Las tiras de la serie *Muriel* están disponibles en el sitio Web <http://murieltotal.zip.net> (visitado en 26/05/11).

²² “Finalmente, Hugo, ¿qué tiene que ver informática con... vestirse de mujer?” / “Jaque-mate!”

Figura 2- “espejo”, de la serie *Muriel*



Figura 3 – “sharon”, de la serie *Muriel*



Derrida, en “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciencias humanas” dice que el sistema está totalmente pautado en una estructura centrada que organiza su coherencia y añade que “é certo que o centro de uma estrutura, orientando e organizando a coerência do sistema, permite o jogo dos elementos no interior da forma total. E ainda hoje uma estrutura privada de centro representa o próprio impensável.”²⁵. (DERRIDA, 1971: 230) Esta “estructura centrada” sería entonces “estructura centrada” sería então “o efeito de un jogo fundado, constituído a partir de uma imobilidade fundadora e de uma certeza tranquilizadora, ela própria subtraída ao jogo. A partir desta certeza, a angústia pode ser dominada.”²⁶ (Ídem, 1971: 231).

El personaje instauró un juego afuera del juego centrado, un juego de ruptura, de deconstrucción, un juego divertido: él es incoherente, es contestado por su incoherencia, y sin embargo dice: “nunca me he divertido tanto en la vida” (Figura 2). Es un juego con el impensable, desestabilizador de toda tranquilidad, que excluye y acciona con una norma bastante peligrosa.

La tercera imagen enseña una tira en donde, a través del humor, Muriel deja bastante claro al lector que su incoherencia va hacia más allá de la temática de la tira. El título

²³ “Bueno...” / “Yo tampoco sé que tiene que ver esto con informática...” / “...pero jamás me he divertido tanto en la vida.”

²⁴ “Hugo! Deberías estar, de alguna manera, en el asunto 'informática!'” / “En lugar de eso, te vistes de mujer y te quedas ahí, cruzando y descruzando las piernas...” / “...y sin bragas!” “¡Vaya! Pensé que nunca lo iban a notar!”

²⁵ “es cierto que el centro de una estructura, orientando y organizando la coherencia del sistema, permite el juego de los elementos en el interior de la forma total. Y todavía hoy una estructura privada de centro representa el propio impensable”

²⁶ “el efecto de un juego fundado, constituido a partir de una inmovilidad fundadora y de una certeza tranquilizadora, ella propia sustraída al juego. A partir de esta certeza, la angustia puede ser dominada”.

“Sharon” hace alusión a la conocida escena de la película *Basic Instinct* (1992), del director Paul Verhoeven, en la cual Sharon Stone descruza y cruza de nuevo las piernas usando apenas un vestido, dejando ver sus genitales. Pero Muriel, al hacerlo, deja ver – implícitamente, ya que eso no es realmente visto en la imagen – el “desacuerdo” de su genitales masculinos en relación a su performance “femenina”. Al dejarlo bien claro, exclama con satisfacción: “¡Vaya! Pensé que nunca lo iban a notar!!”.

En *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Judith Butler nos muestra que “la formación de un sujeto exige una identificación con el fantasma normativo del ‘sexo’.” (BUTLER, 2010: 20) La categoría “sexo”, no sería entonces una superficie de materia en donde se impone un “género”, pero él propio (el “sexo”) un poder productivo:

el “sexo” no sólo funciona como norma, sino que además es parte de una práctica reguladora que produce los cuerpos que gobierna, es decir, cuya fuerza reguladora se manifiesta como una especie de poder productivo, el poder de producir – demarcar, circunscribir, diferenciar – los cuerpos que controla.
(Ídem, 2010: 18)

Aún según la autora el sujeto debe “asumir” un sexo con los medios discursivos empleados por el imperativo heterosexual. Ese imperativo termina por permitir determinadas identificaciones y rechazar otras. Lo que acaba pasando es que “esa matriz excluyente mediante la cual se forman los sujetos requiere pues la producción simultánea de una esfera de seres abyectos, de aquellos que no son ‘sujetos’”. (Ídem, 2010: 18) Hay un límite, por lo tanto, que define el espacio circunscrito del sujeto. Lo que está afuera de este círculo heteronormativo, hace parte de lo que Butler llama de “identificaciones temidas” o “desidentificación”.

La persistencia de esa desidentificación es que colabora para la rearticulación de los límites entre lo que es o no un sujeto.

Con Muriel, insistió Laerte, culturalmente, en esta identificación temida, que es que hace con que la norma de desestabilice, y haya apertura para un diálogo: ¿cómo aprehender Muriel? ¿Cómo podemos circunscribirla? ¿Debemos circunscribirla?

En *Manifiesto Contra-sexual*, Beatriz Preciado empieza así su conceptualización de la “contra-sexualidad”: “La contra-sexualidad no es la creación de una nueva naturaleza, sino más bien el fin de la Naturaleza como orden que legitima la sujeción de unos cuerpos a otros.” (PRECIADO, 2002: 18). Insistir en circunscribir Muriel sería entonces excluir otros “¿cuerpos parlantes” y delimitar una vez más lo que sería, o no, un sujeto o como debe hablar un cuerpo? ¿Esa desidentificación, en las palabras de Butler, sería crear una otra naturaleza?

La rearticulación de los límites de lo que es o no un sujeto tiene que ser incesante. Para tanto, creo que un concepto adecuado para comprender la “desidentificación” *butleriana* sería la re-significación de la misma palabra “identificación”, hecha por Stuart Hall en su texto “Quem precisa da identidade?”:

Na linguagem do senso comum, a identificação é construída a partir do reconhecimento de alguma origem comum, ou de características que são partilhadas com outros grupos ou pessoas, ou ainda a partir de um mesmo ideal. É em cima dessa fundação que ocorre o natural fechamento que forma a base da solidariedade e da fidelidade do grupo em questão. Em contraste com o naturalismo dessa definição, a abordagem discursiva vê a

identificação como uma construção, como um processo nunca completado – como algo sempre “em processo” Ela não é, nunca, completamente determinada – no sentido de que se pode, sempre “ganhá-la” ou “perdê-la”; no sentido de que ela pode ser, sempre, sustentada ou abandonada.²⁷
 (HALL, 2000: 106)

Ese proceso no hace con que las identificaciones vistas como un todo sean un sistema relacional coherente (Leplance e Pontalis 1985, apud HALL, 2000: 107).

Laerte se burló con humor de esa necesidad de coherencia en las identificaciones, mostrando que Muriel podría volver a ser Hugo, que podría volver a ser Muriel, o que tal vez eligiera ser una otra cosa; pero hasta mismo los que aceptan su lado “travesti” van a tener dificultades en aceptar ese “ganar” y “perder” identificaciones:

Figura 4 – “liberales”, de la serie *Muriel*.



Figura 5 – “garantizar”, de la serie *Muriel*.



²⁷ En el lenguaje del sentido común, la identificación es construida a partir del reconocimiento de algún origen común, o de características compartidas con otros grupos o personas, o mismo a partir de un ideal común. Es arriba de esa fundación que ocurre el encerramiento natural que forma la base de la solidaridad y de la fidelidad del grupo en cuestión. En contraste al naturalismo de esa definición, el abordaje discursivo mira a la identificación como una construcción, como un proceso jamás completado – como algo siempre “en proceso”. Ella no es, jamás, enteramente determinada – en el sentido de que se puede siempre “ganarla” o “perderla”; en el sentido de que ella puede ser, siempre, sostenida o abandonada.

²⁸ “Oye, Hugo! ¿No estás vestido de mujer?” “No...” / “¿Y porque?” “¿Insinuás que nosotros no lo aceptamos? ¿Qué somos unos trogloditas?” “¿Te hacés de víctima, uh?” / “Somos ultraliberales!!!” “Ve ahora a cambiarte!” / “...!”

²⁹ “¿Y si el cura tiene razón? ... ¿y si estoy incurriendo en un pecado mortal? Mejor garantizarme con la iglesia!” / “Es hora de 'adiós, Muriel'...” / “...y 'Hola Madre Perla!’”

Figura 6 – “valedme”, de la serie *Muriel*.



30

Hugo, Muriel y Madre Perla personifican, en conjunto, esa puesta en duda de una unicidad y armonía de habla en el cuerpo. Solo que el personaje no tiene que ser Hugo o Muriel o Madre Perla. Él es Hugo y Muriel y Madre Perla etc. Es masculino y femenino, hombre y mujer.

Laerte, todavía con su humor ácido y crítico, cuestiona en una de las tiras (Figura 7) a través la problemática de Muriel / Hugo, al tener que utilizar un baño público, la necesidad de elegirse entre la cabina femenina o masculina, la puerta donde está el dibujo de un muñeco con pantalones o la de un muñeco con falda. Beatriz Preciado, en “Basura y Género. Mear / Cagar. Masculino / Femenino”, dice:

En el siglo XX, los retretes se vuelven auténticas células públicas de inspección en las que se evalúa la adecuación de cada cuerpo con los códigos vigentes de la masculinidad y femineidad. En la puerta de cada retrete, como único signo, una interpelación de género: masculino o femenino, damas o caballeros, sombrero o pamelita, bigote o florecilla, como si hubiera que entrar al baño a rehacerse el género más que a deshacerse de la orina y de la mierda.

(PRECIADO, 2006: 1)

El baño femenino va a ser un sitio en donde las mujeres, reunidas, disputando un lugar adelante del espejo, funcionarán como agentes reguladoras de la heteronormatividad. Además, la cabina va a ser un sitio en que el cuerpo femenino, desnudo, estará protegido del público. La misma cabina servirá a las dos funciones: mear y cagar, función genital y función anal. El cubículo servirá, por lo tanto, como “reproducción del espacio doméstico en medio al espacio público” (Ídem, 2006: 3).

En el baño masculino, por otro lado, mear será un acto público, “resto casi-arqueológico de una época de masculinismo mítico en el que el espacio público era privilegio de los hombres” (Ídem, 2006: 3). El acto público de mear, para los hombres, será en posición erecta y servirá como una reafirmación más de la masculinidad: “Mear de pie públicamente es una de las performances constitutivas de la masculinidad heterosexual moderna.” Además, el espacio masculino reservado para defecar será semejante al femenino: defecar sentado y en ambiente privado.

Como sugiere Lee Edelman, el ano masculino, orificio potencialmente abierto a la penetración, debe abrirse solamente en espacios cerrados y protegidos de la mirada de otros hombres, porque de otro modo podría suscitar una invitación homosexual.

(Ídem, 2006: 4)

³⁰ “Madre perla! Valedme!” “¿Oui?” / “¿Quién soy yo? ¿Hombre adentro de mujer? ¿Mujer adentro de hombre? ¿Los dos adentro del armario?!” / “Sólo hay una salida... Yo te descanonizo! Levántate y ve!” / “Intentá comprender todo lo demás sobre el sexo...” (Luiz Melodia: 'Perla Negra')

Hugo solicita permiso al recepcionista de un establecimiento para pasar al baño. Solo que elige el baño reservado a las mujeres para entrar. La puerta posee una señal rosada con una imagen de una figura en faldas. El tipo de la recepción exclama, de manera autoritaria: “¡Oye!”, en sinónimo de desaprobación. Hugo lo ignora, como si no fuera con él, y el tipo le espera en la salida del baño masculino, con la mano en la cintura, señalando irritación. De manera fantástica, Hugo sale del baño por la otra puerta, en que una señal azul representa una figura masculina. Entretanto, él no sale de allá como Hugo, sino como Muriel, dejando el recepcionista confundido y sin reacción para recriminarle.

Figura 7 – “baños”, de la serie *Muriel*.



31

La acción del personaje Hugo / Muriel acaba por subvertir ese orden de vigilancia corporal al descalificar la obligatoriedad de adentrar el tocador masculino siendo un “hombre” y el femenino siendo una “mujer”. Más allá de eso, Hugo / Muriel desautoriza también la autoridad del agente de control de la heteronormatividad, encarnado por el recepcionista calvo de corbata y tirantes, por medio de la indiferencia con que entra y sale de los baños.

En otra tira, la situación de vigilancia heteronormativa es semejante:

Figura 8 – “baño”, de la serie *Muriel*.



32

En la tira “en el subte”, un personaje “invisible” pregunta si Muriel es homosexual. Muriel demuestra ya haber sido cuestionada a respeto muchas veces al contestar, sin mucha paciencia, que sexualidad y género no son la misma cosa y ni deben obedecer a una coherencia.

³¹ “¿Puedo usar el baño?” / “¡Oye!”

³² “¡Oye!” “Oye! ¿que?” / “Solo estoy vestido de mujer” “Mala suerte! Tu baño es el otro” “Así es!”

Figura 8 – “en el subte”, de la serie *Muriel*.



33

La heteronormatividad, a través de su performance, naturalizó el orden género / sexualidad, de modo que una mujer vista por la sociedad como “masculina” es siempre percibida como lesbiana y un hombre visto como “femenino”, es siempre visto como gay. Además, la pareja de esa relación homosexual, según el criterio común, debería ser una mujer femenina y un hombre masculino, respectivamente.

O gênero só pode denotar uma *unidade* de experiência, de sexo, gênero e desejo, quando se entende que o sexo, em algum sentido, exige um gênero – sendo o gênero uma designação psíquica e/ou cultural do eu – e um desejo – sendo o desejo heterossexual e, portanto, diferenciando-se mediante uma relação de oposição ao outro gênero que ele deseja. A coerência ou unidade internas de qualquer dos gêneros, homem ou mulher, exigem assim uma heterossexualidade estável e oposicional.³⁴
(BUTLER 2008, 45)

Cuando Muriel sugiere que se ha relacionado con alguien, esa persona es generalmente una “mujer”, desafiando las expectativas de la coherencia heterosexual.

Figura 9 – “misterio”, de la serie *Muriel*.



35

³³ “¿Sos homosexual?” “La duda de siempre...” / “Mirá: género y sexualidad son cosas independientes. Puedes usar vestido y tacones y ser hetero, igual, puedes ser gay y vestir pantalones, coturno...” / “Prefiero que no seas homosexual.” “¿Porque?” / “Esas piernas cruzadas me están calentando.”

³⁴ El género solo puede denotar una unidad de experiencia, de sexo, de género y deseo cuando se entiende que el sexo, en algún sentido, exige un género – sea el género una designación psíquica y/o cultural del yo – y un deseo – sea el deseo heterosexual y, por lo tanto, diferenciándose mediante una relación de oposición al otro género que él desea. La coherencia o unidad internas de cualquier uno de los géneros, hombre o mujer, exigen así una heterossexualidad estable y oposicionista.

³⁵ “¿...Quien sos vos...?” “...ayer, 'un misterio a desvendar', según vos misma...” / “¿Esta es tu casa?...” “¿...No es la tuya?” / “¿Ni idea de lo que pasó a la noche?...” “...Solo después del laudo de la pericia.” / “¿Nos vamos a ver de nuevo...?” “Si, en el bar, como de costumbre... Eh, taxi!”

Figura 10 – “vida sexual”, de la serie *Muriel*.



Todavía, Muriel / Hugo, insiste en no definir su sexualidad, negándose en adoptar cualquier “rótulo” fijo:

Figura 11 – “teste”, de la serie *Muriel*.



Como dice Teresa de Lauretis:

assim como a sexualidade, o gênero [sexo] não é uma propriedade de corpos nem algo existente a priori nos seres humanos, mas nas palavras de Foucault, “o conjunto de efeitos produzidos em corpos, comportamentos e relações sociais”, por meio do desdobramento de “uma complexa tecnologia política”³⁶ (LAURETIS, 1994: p. 208)

Muriel se entiende no sin interrogarse acerca de su significado, ya que percibe la acción de estas tecnologías sociales / sexuales de encarcelamiento de su cuerpo.

Además de Muriel, Laerte abordó la cuestión en otros personajes – no siempre con el mismo humor. Yo haré, finalmente, un pequeño levantamiento de las tiras que tienen personajes travestidos en su obra.

Es el caso de *Eu, Travesti* (“Yo, Travesti”), publicada en el suplemento *Ilustrada*, también

³⁶ “¿Prefieres que yo use esa peluca o esa?” “Hugo, ya está...” / “¿Qué onda, Beth? ¿Te molesta un poco de fantasía?” “Fantasía tiene límites.” / “Te quedas tan fofo como Mickey!...” “Si no tuviera que hacer la voz...!”

³⁷ “Qué bueno! ...Amo los testes!” / “1. Te defines como () Heterossexual () Homossexual () Bissexual () Pansexual” / “Que aburrido...”

³⁸ así como a sexualidad, el género [sexo] no es una propiedad de cuerpos ni algo existente a priori en los seres humanos, sino, en palabras de Foucault, “el conjunto de efectos producidos en cuerpos, comportamientos y relaciones sociales”, por medio del desdoblamiento de “una compleja tecnología política”

en el diario *Folha de S. Paulo*.³⁹ Dividida en trece partes (son trece tiras), *Eu travesti* cuenta la historia de un hombre de media edad, casado, que ya en la primera tira aparece escondido en el garaje probando ropas que pertenecían a una tía suya, y que estaban guardadas en un baúl.

Figura 12



40

La historia empieza entonces con este hombre sintiéndose listo para experimentar el travestismo, con el cual, aparentemente, ya venía probando. Encontramos en la presencia del “Yo” del título de la serie, una sugestiva alusión al proceso del autor mismo.

La saga de Ivan es marcada, entonces, por el establecimiento de dos esferas: el secreto del travestismo y el posterior rol de modelo para un escultor que conoce en la calle mientras caminaba con las ropas de su tía; y la otra, que vive adentro de las normas de género, principalmente en la esfera doméstica, junto a su esposa.

Figura 13



Otra serie en que Laerte nos trae el travestismo es esta *Pequeno Travesti* (“Pequeño Travesti”), en la cual un niño, a las escondidas, experimenta las ropas de su hermana. Juegos con la pelota no le atraen, llevándole a perder el compromiso con sus amigos mientras, en casa, experimenta otras diversiones:

³⁹ Las tiras presentadas en este levantamiento están presentes en el blog del autor, *Manual do Minotauro* (<http://verbeat.org/laerte/>), que por ahora pasa por una reforma. Sus tiras recientes están siendo divulgadas en un blog provisorio (<http://manualdominotauro.blogspot.com>). (visitado en 31/05/2011)

⁴⁰ “Yo, travesti” / “En el garaje, escondido, probando las ropas de tía Dyonée...” / “...Estoy harto de esto.” / “Siento que estoy listo para un nuevo nivel.”

Figura 14 – de la serie *Pequeno Travesti*.



Su vida es igualmente marcada por las mismas dos esferas, el secreto y la vida pública, pese a que, en este caso, el secreto es revelado a su mejor amigo:

Figura 15 – de la serie *Pequeno Travesti*.



Por último, en *Muchacha*, una aventura con tono surrealista en que el personaje homónimo vive una travesti cantora en la noche:

Figura 16 – *Muchacha* 039



⁴¹ “Driiiiiim!!” / “Boludo!! ¿Estás en casa? Nos quedamos esperándote para jugar!” / “Yo me olvidé.”

⁴² “¿Porque no puedes salir?” “No quiero que vean como estoy.” / “Estoy yo sólo acá! No seas tonto!” “Solo si no cuentas a nadie.” / “¿Te vestes siempre así?” “Solo cuando mi hermana no está.”

Para finalizar, afirmo, en el rastro de Silviano Santiago que la cultura latinoamericana colabora para un “envenenamiento” de las categorías impuestas por la colonización lingüística, epistemológica, ontológica y racial europeas. Ella contamina las nociones de “unidad” y “pureza”, como dice el autor:

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e pureza: estes dois conceitos perdem o contorno exato do seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais eficaz. A América Latina instituiu seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus importaram para o Novo Mundo.⁴³
(SANTIAGO, 1978: 18)

El trabajo en cómics de Laerte integra, por lo tanto, esa gran mezcla de representaciones culturales contemporáneas latinoamericanas que vienen contribuyendo para la disolución de las categorías que admiten un solo juego centrado (sexo y sexualidad), juntamente a otros artistas como Pedro Lemebel (Chile), Nestor Perlongher (Argentina), el mismo Silviano Santiago (Brasil), Reinaldo Arenas (Cuba), entre otros.

Es la potencia discursiva de Hugo / Muriel / Madre Perla que contribuye para la destrucción de la frontera como local sin significación. Es lo que Foucault (1969) llama de “discurso sin cuerpo”, o sea que es en las orillas que el pensamiento contemporáneo encuentra su fuerza para confrontar el centro. Es la carencia de los márgenes que le da fuerza. Ella produce híbridos. Es, finalmente, donde los cuerpos no pueden más ser clasificados a partir de los significantes binarios hombre / mujer, adentro / afuera, heterosexual / homosexual, normal / anormal o masculino / femenino, ya que es en la propia barra que los separa que se encuentra su significado.

Bibliografía:

BHABHA, Homi K. (2001). *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

BUTLER, Judith. (2010). *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós.

BUTLER, Judith. (2008). *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

DERRIDA, Jacques. (1971). A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Editora Perspectiva.

HALL, Stuart. (2000). “Quem precisa da identidade?” In SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença. A perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes.

⁴³ La más grande contribución de Latinoamérica para la cultura occidental viene de la destrucción sistemática de los conceptos de unidad y pureza: estos dos conceptos pierden el contorno exacto de su significado, pierden su peso aplastante, su señal de superioridad cultural, en la medida que el trabajo de contaminación de los latinoamericanos se afirma, se muestra más eficaz. Latinoamérica instituyó su lugar en el mapa de la civilización occidental gracias al movimiento de desvío de la norma, activo y destructor, que transfigura los elementos hechos e inmutables que los europeos importaron para el Nuevo Mundo.

MAGALHÃES, Henrique.(2009). Indigestos e sedutores: o submundo dos quadrinhos marginais. In *Cultura Midiática volume II (n. 1 –jan./ jun. 2009)*

PRECIADO, Beatriz.(2002). *Manifiesto contra-sexual: Prácticas subversivas de identidad sexual*.Madrid: Opera Prima.

PRECIADO, Beatriz. “Basura y Género: Mear / Cagar, Masculino / Femenino”. Disponible en:

<http://www.iztacala.unam.mx/errancia/PDFS/POLIETICAS%20DEL%20CUERPO%201%20BASURA%20Y%20GENERO.pdf>

(visitado en 31/05/2011)

SANTIAGO, Silviano. (1978). “O Entre-Lugar do Discurso Latino-Americano”. In *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva.

DOS SANTOS, Roberto Elísio. (2007). O quadrinho alternativo brasileiro nas décadas de 1980 e 1990. *XX Congresso Brasileiro de Ciência da Comunicação*.Santos: 29 de agosto a 2 de setembro de 2009.

DA SILVA, Nadilson Manoel. (2002). *Fantasia e cotidiano nas Histórias em Quadrinhos*. São Paulo: Annablume.