

ARTÍCULOS

UN ARCHIVO DEL AMOR QUEER:
NARRACIONES AFECTIVAS SOBRE
EL AMOR Y LA FELICIDAD EN *LA ILUSIÓN
DE LOS MAMÍFEROS*

AN ARCHIVE OF QUEER LOVE: AFFECTIVE NARRATIVES ABOUT
LOVE AND HAPPINESS IN *LA ILUSIÓN DE LOS MAMÍFEROS*

Francisco Hernández Galván

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Maestro en Antropología Social por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Miembro de la Red Latinoamericana de Estudios Interdisciplinarios de Género (CIEG-Universidad de Yale-UNAM). Sus líneas de investigación se ensamblan en los estudios contemporáneos del afecto, los estudios culturales y los estudios de género.

Contacto: franckhg93@gmail.com

ORCID: 0000-0003-2963-9644

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

*La ilusión de los mamíferos**Discurso del amor**Felicidad queer**Amor queer**Afectividad queer*

Cuando se trata del amor parece que todas tenemos algo que decir al respecto. Todas tenemos historias incrustadas en la memoria, nuestro locus narrativo prolifera con esa palabra. Podemos decir que el 'amor' nos mantiene ocupadas en sus vestigios, sus promesas, sus desenlaces y sus sensaciones. Sin embargo, más allá de cuestionarnos qué es el amor nos interesa problematizar sobre cuáles narraciones se circunscriben en eso que nombramos del amor. Así, a partir de la novela La ilusión de los mamíferos, una historia del argentino Julián López publicada en 2018, proponemos indagar las narrativas del afecto y en particular aquellas vinculadas a un discurso de amor. Consideramos, pues, la narración de La ilusión de los mamíferos como un potente material literario para pensar las tensiones del amor queer en los parámetros de la felicidad homosexual.

ABSTRACT

KEYWORDS

*La ilusión de los mamíferos**Love speech**Queer happiness**Queer love**Queer affectivity*

When it comes to love, we all seem to have something to say about it. We all have stories embedded in the memory, our narrative locus proliferates with that word. We can say that 'love' keeps us busy with its vestiges, its promises, its outcomes and its feelings. However, beyond questioning what love is, we are interested in problematizing which narratives are circumscribed in what we name love. Thus, based on the novel La ilusión de los mamíferos, a story of the Argentine Julián López published in 2018, we propose to investigate the narratives of affection and in particular those related to a love speech. Therefore, we consider La ilusión de los mamíferos as a powerful literary material to think about the discourses of queer romantic love in the parameters of homosexual happiness.

Fecha de envío: 28/03/21

Fecha de aceptación: 07/08/21

Promesas mamíferas

Julián López (Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 1965) es uno de los escritores argentinos contemporáneos más aclamados por la crítica literaria latinoamericana. Desde la publicación de su primera novela en 2013, *Una muchacha muy bella*, se ha convertido en uno de los representantes de la literatura argentina cautivando por la cadencia de sus imágenes narrativas y un delicado estilo poético. Cinco años después publica *La ilusión de los mamíferos*, una novela que *The Arkansas International Review* nombró como “un complejo sistema de metáforas”, Gustavo Valle de *Revista Ñ* la caracterizó también como una serie de “metáforas desenvueltas, selváticas, insumisas, tocadas por una hipertelia en constante proliferación semántica” y María Moreno destacó “una prosa finísima y una morosidad de detalles”. Dicho lo anterior, consideramos a *La ilusión de los mamíferos* como un potente material literario para pensar los discursos del amor romántico y la felicidad *queer*. La ficción de Julián López no solamente está escrita con una prolijidad maravillosa, una prosa poética y unas sugerentes figuras afectivas, sino que, además, permite pensar la discursividad amorosa en los parámetros de la felicidad homosexual, esa gramática posible del régimen de la alegría y del imperativo todos-seremos-felices-o-no-lo-será-nadie.

La historia se centra en una relación de dos varones que se ven los domingos. Los domingos –el día del ritual amoroso– se *pertenecen*. El resto de la semana parece que uno regresa a casa con su esposa e hijo y el otro, aparte de trabajar, espera la llegada del próximo día ritual. La narración en *La ilusión de los mamíferos* se centra en ese soliloquio que aparece mordazmente para describir la aparente felicidad de los acontecimientos pasados y, también, en un monólogo sobre la angustia y la soledad que genera perder una relación amorosa. Por lo que acordaríamos con Roland Barthes en decir que “el discurso amoroso es hoy de una *extrema* soledad” (2016: 15). Por supuesto, la narrativa del amor es encasillada en los parámetros de la soledad porque siempre se corre el riesgo de que el objeto-amor se vaporice de las manos. Siguiendo esa ruta premonitoria de Barthes, entenderemos que no podríamos reducir lo “amoroso” al simple sujeto sintomático, sino a un tipo de discursividad semántica reactiva que es donde aparece temporalmente el sujeto del amor, “el lugar de alguien que habla en sí mismo, amorosamente, frente a otro (el objeto amado), que no habla” (Barthes, 2016: 17). De tal manera, la narración amorosa que se desglosa en la *Ilusión de los mamíferos* es siempre expulsada por un sujeto que habla sobre una tríada indisociable e irresoluble: para el *objeto del amor*, para la abstracción del *amor* y para *sí*.

Nuestro análisis se enmarca en los estudios de género y de la disidencia sexogenérica. En este sentido, el análisis trata de comprender y dar forma al

amor *queer* expreso en *La ilusión de los mamíferos*. Es decir, mostrar algunas de las tensiones que el amor *queer* mantiene con el imaginario amoroso. Por consiguiente, desarrollaremos un marco conceptual sobre las posibilidades del amor (en tanto registro afectivo) en conjunto con las narraciones que aparecen en *La ilusión de los mamíferos* con la intención de hacer tambalear la idea del “amor”, manteniendo siempre como premisa que “el lenguaje amoroso es un vuelo de metáforas: es literatura” (Kristeva, 2013: 1).

Primera promesa: *La ilusión de la felicidad queer*

Amar = la sensación intensa de estar en forma
Como oxígeno puro (a diferencia del aire).
Susan Sontag, *La conciencia uncida a la carne*.

Algo que se vislumbra en retrospectiva de la narración de *La ilusión de los mamíferos* es la fuerza proyectiva de la relación pasional enraizada en las latitudes representacionales del amor. Si bien los domingos fungen como un espacio temporal para la recreación y reproducción de un hogar, lo que se excreta a través de los poros es la ilusión de *perdurabilidad*. Los domingos son tan importantes porque allí se recrea, en un tiempo-otro, una idea de “estabilidad conyugal”. De un espacio-tiempo dedicado a la maquinación de la felicidad doméstica o, para usar la famosa fórmula afectiva de Heather Love, un ejercicio de “felicidad obligatoria”. Es así que *La ilusión de los mamíferos*, bajo la premisa de la felicidad, se enlaza con las nociones del amor romántico, la proyección y la promesa del “felices para siempre”, cristalizado las formas institucionales-heterosexuales del matrimonio y del hogar, que descansan en la idea central de la perdurabilidad de pareja.

En “Compulsory happiness and *queer* existence”, Heather Love afirma que las figuras y narrativas de los sujetos gay han cambiado a partir de las oportunidades sociales/capitalistas que se producen en los contextos neoliberales. Por supuesto, “estas nuevas oportunidades incluyen no solo el derecho a disfrutar la sodomía legal en la comodidad de su hogar y protegerlo de la discriminación en el trabajo, sino también ampliar el acceso a bienes y servicios de nicho: *lesbian cruises, gay cake toppers, queer prime time*” (Love, 2007a: 52).¹ Ahora bien, no solamente hablaríamos de los servicios en un nivel básico de consumo sino, por el contrario, de un amplio panorama que engloba a su vez la adopción homo/lesbo/parental, el matrimonio y, también, los discursos cargados de dopamina sobre los horizontes de alegría que tendríamos que alcanzar todxs lxs disidentes sexuales y de género: un régimen ilusorio de felicidad *queer*.

¹. Todas las referencias citadas de Heather Love y Jen-Yi Hsu son traducciones propias.

Estaríamos hablando de *algo* más allá de los derechos civiles que han reclamado los sujetos *queer* de aparecer en el espacio público o de sostener diversas relaciones afectivas en contextos sociales específicos. La cantidad de parejas homosexuales que aparecen, por ejemplo, en *Instagram* abrazándose o besándose, sonriendo a la cámara. Por supuesto, hay algo más que engloba una imagen que escapa de los cuerpos hegemonícammente estéticos, los escenarios paradisíacos o la perfecta puesta de sol que se retrata. Lo que circula en la fotografía es un discurso sobre la felicidad y *amor queer* que, como todo discurso normativo, pareciera estar al alcance de nuestras manos. Es evidente que la idea del #Pride zurcido, desde hace un par de años, al #LoveIsLove alumbra al amor como un discurso sensible que alude invariablemente a las mismas características del amor institucional heterosexual-y-monógamo. Es por ello que este conjunto de oportunidades sobre las “narrativas tradicionales de la existencia gay están empezando a verse exitosas” (Love, 2007a: 52). En otras palabras, pareciera que la disidencia sexual-y-genérica bajo la rúbrica del “éxito” obtenida por las narrativas del amor mediático/normativo tendría la oportunidad, esta vez, de “ser feliz”.

Dicho lo anterior, sugerimos que, en *La ilusión de los mamíferos*, el discurso está apuntalado sobre el amor y la felicidad *queer* porque las narrativas se derraman frente a la exposición del objeto-amor. La existencia *queer* se desglosa en los recuerdos y en las certezas producidas a partir de la ilusión de vivir el romance y el idilio negado históricamente. El método que aparece entonces es “una estructura de imágenes que probablemente no sea[n] cierta[s] y se haya[n] erigido solamente para acompañar lo que sí [se] recuerda” (López, 2018: 17). A partir de la concatenación de episodios, frases y rememoraciones que se producen y se conectan entre sí, comprendemos que es así como el sujeto se ve envuelto por su misma historia amorosa que re-crea hasta el cansancio. En otras palabras “el enamorado [es] presa de sus figuras” (Kristeva, 2013: 18) que, en tanto presa de las mismas figuras narrativas y ficticias, intenta que funcionen; y allí, “se agita en un deporte un poco loco, se prodiga, como el atleta; articula, como el orador; se ve captado, congelado en el papel de estatua” (Kristeva, 2013: 18).

Los personajes en *La ilusión...* (en tanto sujetos enamorados) parece que viven un romance al margen de lo que podríamos llamar lo “estrictamente social” ya que su relación amorosa transcurre en los metros cuadrados de un departamento bonaerense. El romance que enfrentan y atraviesan es una relación constreñida en una arquitectura de la que no pueden salir sin que se escape de ellos la *promesa de la felicidad queer*. Es así que la destilación de las situaciones narrativas apunta a una puesta costumbrista del amor de tal forma que la temporalidad que transcurre en la ficción no permite situarla una época precisa porque se trata de una época que transcurre

entre ellos y el departamento. Decimos temporalidad contemporánea en el sentido en que no existe un tiempo lineal y cronológico de codificación y de ordenamiento de las experiencias narradas. Sin embargo, la novela mantiene una saturación –de principio a fin– sobre la temporalidad política de la ciudad de Buenos Aires.²

Volviendo a la temporalidad de lo estrictamente narrable, lo que muestra claramente es que siempre quien comete la osadía de prenderse de un discurso del amor romántico quedará permanentemente atorado en las representaciones de ese destino que es a la vez dador y atroz. Es decir, aquella fuerza que juntó las existencias no pudo ser azarosa. En la pregunta: “¿Cuánto tardaste en probarme, cuánto tardaste en abrir la boca y buscarme la entrepierna, cuánto tardé en dejar de pretender no incomodarte y quebrar la cintura como un gato loco para que me vieras?” (López, 2018: 10), concebimos que la cuestión no se refiere a los actos en sí mismos, sino que aluden, de una forma compleja, a la pregunta sobre la temporalidad y la aparición del Otro enamorado. Es por esto que se narra:

Yo amaba oír los cuentos de tu infancia y de tu adolescencia porque estaba seguro de que me hubiera enamorado de vos de solo verte posar los ojos en las cosas que decías que mirabas, en los gestos que te extrañan de la gente, en los tramos quizá más ridículos de las escenas que se te quedaron grabadas (López, 2018: 95).

Entendemos que, de esta forma, los relatos pasados individuales son utilizados para la hibridación de una historia de amor que nunca existió. Nunca existieron juntos en el pasado y, sin embargo, “las primeras noches había una ansiedad de querer aprovechar cada minuto que robábamos a la vida diaria” (López, 2018: 93). Se pone de manifiesto, de este modo, la idea de poder reconstruir una historia en la que sus pasados puedan coexistir en función de una narración utópicamente feliz.

El lenguaje del amor siempre se formula en el pasado. Dicho de otra forma, el tiempo verbal más fructífero para el amor es el pretérito. En él, el enamorado vuelve a armar lo desarmado, a materializar lo simbólico, a construir los puentes necesarios para seguir amando. *La ilusión de los mamíferos* reafirma la idea de un destino que no solamente existe, sino que es benevolente e indulgente. En esta temporalidad, por supuesto, siempre existirá la posibilidad de “ser feliz”: “Éramos la época más encarnada de

² *La ilusión de los Mamíferos* alude por momentos al negocio inmobiliario y la formación de nuevos paisajes en la ciudad, asunto que remite directamente a la gestión de Mauricio Macri. Con esto decimos que la novela sale a la venta en un momento en que la explotación inmobiliaria de la Ciudad de Buenos Aires era cuestionada en diversos medios de prensa, sobre todo en relación con la venta de terrenos públicos en la costanera.

nosotros, el cruce de dos destinos modestos, solo una vez en la semana, una apostilla extraordinaria en la sucesión gris de los días" (López, 2018: 33).

Podríamos pensar que esa sucesión que describe López se refiere a cualquier forma de amor romántico. Es decir, que es invariablemente producto de los cuerpos que chocan entre sí produciendo heridas amorosas. Sin embargo, no es así. Los cuerpos *queer* son más susceptibles a ese tipo de daño emocional. Las figuras y las representaciones de estas existencias han sido, históricamente, despojadas de cualquier objeto de felicidad. Los cuerpos *queer* añorarían vivir aquellas formas sociales de felicidad amorosa, aunque esté constreñida en tales o cuales parámetros normativos. Es así que:

Muchos críticos contemporáneos descartan por completo las representaciones negativas u oscuras, argumentando que la representación del amor entre personas del mismo sexo como imposible, trágica y condenada al fracaso es puramente ideológica. Las historias culturales recientes dan fe de una experiencia mucho más amplia a lo largo del siglo. A pesar de tal evidencia, sin embargo, ha sido difícil disipar el poder afectivo de estas representaciones (Love, 2007b: 1).

No es insipiente decir que el poder circunscripto a las representaciones negativas y oscuras permanece en nuestros registros subjetivos sobre el amor; por el contrario, éste ha sido nuestra constante relación con la infelicidad *queer*. Entonces, las representaciones sobre las existencias *queer* son siempre matizadas respecto al desencanto, al abandono y a la ausencia, de manera que crean un repertorio afectivo donde el amor y la felicidad tienen un papel utópico que siempre se quiere alcanzar.

Para los grupos constituidos por lesiones históricas, el desafío es comprometerse con el pasado sin ser destruido por él. A veces parece que sería mejor seguir adelante, dejar que, como escribió Marx, los muertos entierren a los muertos. Pero son los aspectos perjudiciales del pasado los que tienden a quedarse con nosotros, y el deseo de olvidar puede ser un síntoma de inquietud. Los muertos pueden enterrar a los muertos todo el día y aún no se pueden hacer (Love, 2007b: 1).

Las representaciones *queer* importan tanto porque siempre echan a andar un panorama cultural de los alcances y las trampas de sus horizontes de felicidad. Nos referimos a los alcances-y-trampas en tanto que estas existencias están moviéndose en función de aproximarse un poco más a esa ilusoria abstracción y que, tal como señala Love en el argumento anterior, esa remembranza del pasado [colectivo/personal] condiciona las formas en que se trata de tocar. Podríamos recordar el romance que viven Ennis del Mar y Jack Twist en *Brokeback Mountain* (2005) y el cruel desenlace frente al

alumbramiento de su “secreto”, o Chiron, el personaje de *Moonlight* (2016), que muestra como su horizonte de felicidad se encuentra en el recuerdo de un amor que siempre ha resguardado recelosamente, además de señalarnos que las representaciones *queer* son artefactos que reproducen otro tiempo discontinuo y abierto a la interpretación del archivo *queer*.

Estas representaciones del cine norteamericano no son solamente un pretexto para pensar en la pérdida del amor *queer*, sino que, a su vez, son narraciones visuales sobre las tensiones que siempre están presentes en las vidas *queer* y de las que, forzosamente, tienen que hilarse para pensar bajo cuáles registros opera y se aliena la felicidad en esos cuerpos. Estos sentimientos “están ligados a la experiencia de la exclusión social y a la ‘imposibilidad’ histórica del deseo-entre-personas-del-mismo-sexo” (Love, 2007b: 4). Siguiendo con el argumento anterior, podemos decir que las representaciones *queer* en la literatura reflejan muy pocas veces gramáticas respecto a *su* felicidad; estos cuerpos son encarnados bajo los registros de una sexualidad dañada.

Entonces, la producción de los afectos *queer* tendría que conducir, forzosamente, hacia otras complejas direcciones donde la sexualidad no sea el punto álgido de culminación o cristalización identitaria. Tal como se estructura *La ilusión de los mamíferos*, entendemos que la ruta o, mejor dicho, la línea de fuga de la felicidad que se traza, eclosiona en la experiencia de territorializar un departamento todos los domingos de la vida. Lo que nos recuerda la obertura de *Sin paraíso fuimos* de la poeta italiana Amelia Rosselli, quien escribe:

Después de miserias y
escondidas desesperaciones el Domingo fue un
perdón y una desesperación, el mar en
movimiento sofocó querellas del espíritu mientras
engranajes trajeron alivio y la culpa
fue la culpa aceptada si las desesperaciones son
un movimiento hacia la felicidad (Rosselli, 2019: 9).

La concentración poética de Rosselli derrama la experiencia narrada en *La ilusión de los mamíferos*, de forma semejante, en formas que encarnan la desesperación y la culpa. Es así que, los domingos son “escondidas desesperaciones” por volver al núcleo doméstico y reanimar la fantasía de la pareja estable. Aquí, por supuesto, la desesperación juega en un doble atentado afectivo. Por un lado, la afectación muestra el incansable deseo de depositar en un objeto normativo todo el amor que se pueda producir y, por el otro, el igualmente recalcitrante pensamiento de pérdida del objeto amoroso: engranajes de alivio y de culpa en la fórmula de Rosselli. Por estas razones, si esta máquina opera bajo todos estos engranajes crea “un

movimiento hacia la felicidad”. Sin embargo, cualquier alejamiento de este movimiento directivo, aparentemente eficaz, significaría la infelicidad absoluta: la pérdida del amor, el fin de la ilusión de pareja y la expropiación del anhelo doméstico *queer*.

Ahora bien, la pregunta sobre las ausencias y sobre lo que ocurrió antes de que un destino uniera la pareja, por supuesto, responde a que en el discurso del amor hay una tendencia por ubicar dónde estaba ese Otro y por qué no apareció antes: habitar los domingos es una forma de recuperar ese tiempo suspendido entre semana. Así, en la figura de la compañía, del existir *para* alguien más que no es uno, se habilitan otra serie de cuestionamientos sobre imaginarse junto a alguien respecto al paso del tiempo. Es este uno de los más grandes mitos heterosexuales que se instala en el discurso del amor: compartir el futuro y la prosperidad de la vida. Queda claro que ese “compartir” es siempre en una ruta de escape ante uno de los más grandes miedos sociales: la soledad. El vivir con/junto a alguien más se relaciona llanamente con la idea de familia y, por supuesto, queda prendido como un sinónimo del éxito temporal.

Una crítica *queer* de las temporalidades heteronormativas [...] ilumina las maneras en que las promisorias formas de la felicidad han estado inextricablemente enlazadas a la línea futura del tiempo dominante. Respecto a esta perspectiva de temporalidad reduccionista, la heterosexualidad monopoliza la promesa del amor y el optimismo (Hsu, 2015: 9).

La afirmación de Jen-Yi Hsu ayuda a pensar que ese “compartir” la temporalidad y la propia existencia aprisiona al amor envolviéndolo para que funcione como sinónimo de éxito. Por eso, el éxito, en tanto discurso normativo, nunca es suficiente. El *éxito queer* estaría afianzado en una fórmula pareja-matrimonio-adopción siempre encarnada en una gramática económica. Ahora bien, también, tendríamos que reconocer que el discurso del amor *queer* es ambiguo porque las existencias, en términos políticos, sí tendrían que tener alguna oportunidad en sus horizontes de felicidad ante o sobre las normativas sexuales circulantes.

Dicho lo anterior, cuando el personaje de *La ilusión...* recuerda y reflexiona sobre la bondad del amor que sentía –y sigue sintiendo– existe cierta añoranza melancólica de no vivir ese amor en los registros de la relación de pareja. Esos derrames benevolentes que se provocan al ser consciente de que se ama reactivan alguna representación de la “recompensa” y, también, una figura de la gratitud. Es por eso que dice: “todavía no sé qué hice, todavía no sé qué dejé de hacer para que eligieras, en un momento, que los domingos iban a ser para mí y que todas las salpicaduras iban a ser mi fiesta” (López, 2018: 12). Existe una narración sobre lo agradecido que está el personaje por compartir los domingos con alguien. Así, cuando se encuentra rememorando

aquellos primeros domingos, ubica la génesis de la producción del amor, “esa fue la primera vez que me enamoré y desde entonces ese fue el signo, un zodiaco completo bajo el amparo venusiano: la soledad de una empresa secreta, llena de imaginación y de ingenuidad, llena de alegría y de miedo” (López, 2018: 12). El segundo fin de semana que lo ve durmiendo, con los ojos cerrados ha entendiendo que, desde la primera vez que lo vio, lo empezó a querer. Lo que nos dice que “el amor no puede permanecer como un sentimiento interno y mudo, sino que exige un tipo de presentación del amor” (Butler, 121-122). Por supuesto, una historia destinada al encuentro, al amor compartido, a vivir y a esperar los domingos como si todo estuviese escrito.

Dicho lo anterior, podemos decir que esa forma de acceder al discurso del amor por medio de la reelaboración narrativa no es más que “la figura [del] enamorado haciendo su trabajo” (Kristeva, 2013: 18). Si seguimos, de tal forma, la sentencia de Kristeva y comprendemos que el discurso amoroso encuentra su lugar en las metáforas, podemos afirmar que aquellas figuras retóricas eminentemente discursivas y enmarañadas conciben la materialidad del sentimiento. Rescatando brevemente la narración: “esa relación fue honesta, llena de intención y de compromiso, los dos tratábamos de tender puentes sobre océanos distintos, puentes que pronto se deshacían amablemente” (López, 2018: 20). Las imágenes del amor no solamente representan alguna forma empírica del afecto, sino que, verdaderamente, significan una compleja realidad sintiente, ¿qué mayor compromiso amoroso podría haber que el de “tender puentes sobre océanos distintos”?

Las figuras “surgen en la cabeza del sujeto amoroso sin ningún orden, puesto que dependen en cada caso del azar” (Kristeva, 2013: 20). Pero esa asociación azarosa mantiene su propio rito e hilo lógico. Colocar sobre la misma narración sensaciones ambivalentes y contradictorias como la imaginación-ingenuidad y la alegría-miedo vislumbra una relación dialógica de la que difícilmente se escapará el personaje ya que, por una parte, quien encontró el amor puede confesar su alegría, pero, también, el sentimiento antagónico que siempre acompaña a la alegría: el miedo de perder aquello que ya se *posee*.

Segunda promesa: *La ilusión de una vejez compartida*

Es extraño sumergirse de nuevo en este conjunto de sentimientos
Eve Sedgwick, *Un diálogo sobre el amor*.

Las pérdidas en la historia de la homosexualidad marcan un sentimiento colectivo sobre nuestras aprensiones amorosas. Por supuesto, nos referimos

a los marcos jurídicos y *naturales* que determinan qué sujeto (y bajo qué términos) puede vivir la ilusión de la pareja y la familia. Una de las primeras y principales apuestas que esboza Heather Love en *Feeling Backward*, es inventar un nuevo repertorio de imágenes no sólo de la modernista *melancolía queer*, que añora un pasado inciertamente patológico, sino de la historia de las representaciones contemporáneas del *amor queer*.

Las imágenes y narraciones sobre el amor homosexual contenidas en la historia reciente dilucidarían un “archivo *queer*” que contiene “objetos saturados de experiencias de distancia social, aislamiento y sufrimiento erótico” (Love, 2015: 191). Por estas razones, el amor hila otros sentimientos de igual potencia que echa a andar representaciones negativas sobre el desafortunado idilio *queer*. Es decir, no debemos partir sólo del rechazo a las figuras o discursos normativos, sino que tendríamos que indagar críticamente cómo han aparecido las parejas y las figuras del amor *queer* en la historia para armar un repertorio sobre las asociaciones que tenemos y deseamos. Así, por ejemplo:

Un mito central sobre la existencia *queer* describe los efectos paralizantes de la pérdida. La historia de la destrucción de Sodoma y Gomorra en Génesis 19 es significativa no solamente como un relato de la violencia perpetrada contra los acusados del grave pecado de la homosexualidad [...] Alertados por los ángeles visitantes, Lot y su familia pueden escapar con la condición de que no miren detrás de ellos. Aunque Lot y sus hijas obedecen la orden de Dios y continúan produciendo un nuevo linaje, su esposa mira hacia atrás y se convierte en un pilar de sal. Al rechazar el destino que Dios le ofrece, la esposa de Lot queda separada de su familia y del futuro. Al volverse hacia este mundo perdido, ella misma está perdida: se convierte en un monumento a la destrucción, un emblema del arrepentimiento eterno (Love, 2007b: 5).

El pasaje que recupera Love sobre la destrucción de Sodoma y Gomorra nos muestra, justamente, uno de los mitos fundacionales sobre el rechazo hacia las existencias homosexuales y, dialógicamente, esboza una relación sobre la pérdida. Los homosexuales tendrían que considerar sus vidas en función de negar-se una sexualidad prohibida en aras de habitar una ficción normalizada o, por el contrario, convertirse en una estatua de sal. Es así que la narración bíblica de Sodoma inscribe una imagen que persiste en el archivo *queer* contemporáneo. Sodoma → Sodomita → Coito anal → Delito → Invertido → Homosexual → Pecado → Infelicidad. En otras palabras, la narración actúa como dispositivo que produce enunciados jurídicos y morales a la vez que orienta esas mismas producciones a caminos de esterilidad cultural y social. La intención del archivo *queer* consiste, por ejemplo, en tomar este pasaje “religioso” que construye subjetividades *queer* y tratar de

desestabilizarlo hasta que sus moléculas dejen de ser negativas, es decir, desefectivizarlo.

Heather Love se refiere a la idea del archivo *queer* como un instrumento que sería capaz de contener una elaboración crítica de una genealogía del afecto *queer* y, a su vez, de reunir y significar las historias y las narraciones sobre los sentimientos negativos, vergonzosos y opacos de las existencias *queer* del siglo XX. Mientras que Ann Cvetkovich piensa al archivo *queer* como un “archivo de archivos” que contiene materiales visuales/orales/escritos sobre los activismos de feministas-*queer*, antisida y antirracistas para [re]elaborar las nociones de lo “público”, del duelo, la ira y el trauma *queer*. En otras palabras, “entender los archivos de gays y lesbianas como archivos de emoción y de trauma ayuda a explicar algunas de sus particularidades [...] ‘*queer*’” (Cvetkovich, 2019: 321).

Pensar los artefactos del archivo *queer* contemporáneo significa dimensionar aquellas latitudes de los materiales culturales y sociales del amor *queer*. El archivo *queer* contiene, por un lado, las teorías del afecto orientadas en la [re]imaginación de la vida política y, por el otro, las narraciones sobre los cuerpos que registran y sienten el “amor”. Dicho lo anterior, el archivo *queer* [re]direcciona vital e intensivamente las nociones de pérdida y sufrimiento como sentimientos siempre ligados a la felicidad *queer*. El archivo *queer* boicotea los afectos *queer* de una gramática de felicidad normativa a la vez que intenta descorporeizar las narrativas heterosexuales de éxito y alegría. En este sentido, el archivo *queer* es una anti-gramática de los afectos que combustiona y pone siempre en tensión las experiencias literarias, visuales o empíricas de la felicidad y del amor romántico proponiendo “alternativas existentes a los sistemas hegemónicos” (Halberstam, 2019: 99). Por supuesto, plantear a “el archivo *queer* como archivo infeliz” no implica “reducir la totalidad de ese archivo a la infelicidad” (Ahmed, 2019: 220) sino que, por el contrario, propone que “narrar la infelicidad puede ser un acto afirmativo, puede indicar la posibilidad de otro mundo, aun si no nos ofrece una visión de ese otro mundo que llegaría a existir tras el derrumbe de las paredes de la miseria (Ahmed, 2019: 220).

Por eso, “antes que limitarnos a depositar las esperanzas de la literatura *queer* en la construcción de imágenes alternativas de *queers* felices, podríamos preguntarnos de qué maneras esta literatura atribuye y localiza la felicidad” (Ahmed, 2019: 195). Tal como señala Sara Ahmed, “no debemos apresurarnos en la lectura de los finales infelices que tanto abundan en los archivos *queer*” (Ahmed, 2019: 194). Por supuesto, una lectura literal mantiene la diferencia siempre dual de lo que se entiende comúnmente como felicidad e infelicidad. Antes bien, deberíamos desentrañar todas aquellas latitudes narrativas de la afectación *queer*: cómo actúan, con cuáles sujetos, bajo qué escenarios sociales y ceñidos a qué tipo de lógica intensiva. Por eso, al leer el

archivo *queer* de la [in]felicidad, “debemos evitar toda literalidad, lo que significa adoptar una posición activamente incrédula en lo que concierne a la necesidad del alineamiento de la felicidad con el bien, e incluso a la transparencia moral del propio bien” (Ahmed, 2019: 194). En este sentido, ciñéndonos a *La ilusión de los mamíferos*, la narrativa sintomática de la pérdida del amor y el derrumbe de las ilusiones presente en la novela nos muestra cómo se experimenta esa ficción normativa.

En esta dirección, Love afirma que “la asociación de la homosexualidad con la pérdida, la melancolía y el fracaso es profunda” (2007b: 6). El problema que esta afirmación plantea no es tanto si las parejas homosexuales pueden o no consolidar su amor a través del matrimonio o la perdurabilidad de una relación de pareja, sino más bien el hecho de que las relaciones amorosas que se establecen tendrían que romper las barreras sociales y culturales del amor heterosexual y, a su vez, sobrevivir a una historia de vergüenza, desprecio, ocultamiento y violencia. Una de las apuestas, siguiendo con el planteo de Love, consiste en que el amor homosexual tendría que revitalizar la estructura histórica de los afectos *queer*.

Como hemos dicho arriba, una de las ilusiones que se ven anuladas (al menos en términos sociales-heterosexuales) es el envejecimiento compartido con otro varón. Las existencias *queer* se han visto amenazadas ante la proximidad de un futuro en soledad. Si bien sabemos que existen otras formas de envejecer acompañado, dicha imagen nos arroja un conjunto de narraciones siempre en contextos desolados, en páramos.

En la imaginación colectiva ronda la idea de un futuro en compañía. Es por eso que uno de los personajes de la novela de López expone sus miedos cuando afirma que “aun, así, distante, voy a envejecer con un hombre” (López, 2018: 66). No era él, en singular, quien disfrutaba los domingos, sino que eran dos los que habitaban un domingo íntimo. Por supuesto, experimentar los domingos con el ser amado disipaba el miedo a envejecer solo a la vez que posibilitaba la promesa de una vejez compartida. Él era feliz con compartir y dedicar todos los domingos de su vida al “amor”. Sin embargo, en otros momentos, parecen ser necesarias otras formas e imágenes del amor. Por ejemplo, que el varón casado quiera verlo en otras temporalidades:

Eran días de un asma espantosa, intentaba bocanadas y nunca llegaba a la superficie de nada; mi fantasía era la materialización de lo que negaba pertinaz en mi discurso diurno: que lo abandonarás todo y corrieras hacia mí, gritando mi nombre, gritando que era verdad que nos teníamos, que era verdad que me habías elegido para los domingos (López, 2018: 37).

Eran necesarias otras promesas que complementarían la idea del amor afianzado más allá de los domingos, pero no lo decía ya que: “en esos años

nunca reclamé otro destino más que los domingos compartidos, nunca, tampoco, temí perderlos, como si la aceptación de la miseria hubiera sido mi garantía” (López, 2018: 65). Una promesa imaginaria, la de permanecer habitando una misma temporalidad, que rondaba sobre aquellos “actos del amor” que uno de los personajes esperaba del otro. Así, esa sensación de suficiencia se nutría en relación a dos nociones complementarias. La primera tiene que ver, evidentemente, con no poder habitar una lógica del amor heterosexual y, la segunda, sobre el sentido de pertenencia del cuerpo, del tiempo... del amor.

Aquí la lógica heterosexual tiene que ver con las formas de demostrar amor, principalmente, en el espacio público. Así lo afirma el personaje: “estábamos en casa y estábamos enamorados, algo dolía, tal vez el disloque de un día distinto en nuestra agenda amorosa, tal vez demasiada quietud para una tarde que invitaba a caminar, a mostrarnos juntos” (López, 2018: 128). Podríamos pensar que el interés de mostrarse juntos (de la mano o no) tiene que ver con el afán de demostrar que el amor se ha encarnado en un cuerpo.

Si yo estaba con vos, si accedía a que sucediéramos, no era ninguna militancia de nada para mí, era la manera que yo elegía para estar, poner el cuerpo sobre la superficie, ni avanzaba a la conquista ni retrocedía o entregaba lo ganado a quienes se suponía eran los dueños naturales (López, 2018: 92-93).

Ese sentido de insuficiencia, tendríamos que aclarar, responde al desglose del dolor y la angustia. Al reflexionar sobre ese sentido de insuficiencia y preguntarse “¿Vos de quién sos?” (López, 2018: 82), el personaje afirma: “el amor y la propiedad privada, el amor como un consumo” (López, 2018: 82). Ya que él sí era del otro, pero el otro era también de su familia, de su trabajo y de su hijo. Es por eso que, ante la deriva de ese sentimiento, trata de preguntarse quién es él en esa ecuación y posibilidad familiar. El sujeto que ama, como hemos visto líneas arriba, se desarrollaría en el filo ambiguo de la felicidad y el fracaso. En las palabras de Barthes, “el sujeto amoroso, a merced de tal o cual contingencia, se siente asaltado por el miedo a un peligro, a una herida, a un abandono, a una mudanza, sentimiento que expresa con el nombre de *angustia*” (Barthes, 2016: 45). Eso que se llama angustia aparece ante la imagen de la pérdida ya que, si bien el personaje desea más de lo que puede darle el objeto del amor, puede conformarse solamente con “añorarlo” los domingos teniendo en consideración que jamás se vaya de su lado. Es decir, hacer “todo lo posible por conseguirlo o conservarlo” (Sedgwick, 2019: 27).

Hasta aquí podemos afirmar que la promesa de la felicidad doméstica, esta promesa del amor romántico *queer*, encarna tres nociones ensambladas: 1) bajo la noción producida por el régimen de la heterosexualidad obligatoria

“tú-serás-heterosexual-o-no-serás” (Wittig, 2015: 52), 2) los fundamentos de la diferencia y el miedo a lo *queer* sobre los que se polariza lo deseado e indeseado implantando “regímenes de lo normal” (Warner, 1993: 26) y, 3) la noción basada en la relación felicidad-amor que ensaya formas más bien precisas de encarnar esos guiones performativamente narrativos, así, “los guiones de felicidad [son] dispositivos de heterosexualización [que] alinean cuerpos” (Ahmed, 2019: 197). El amor es una condición de la felicidad y viceversa.

Tercera promesa: *La ilusión como formación melancólica*

I'm happy, hope you're happy to.
I've loved all I've needed, love sordid details following.
David Bowie, *Ashes to ashes*.

Sobre la pérdida de la ilusión de una vejez compartida, la pérdida de una ilusión del amor posible y la pérdida del objeto de dicha ilusión, decimos que el amor *queer* se encuentra vinculado a imágenes y movimientos: a imágenes-en-movimiento que en todo momento se proyectan y se dirigen sobre el paisaje del futuro que se envuelve sobre sus propias elaboraciones repetitivas. Por eso, existe algo en la naturaleza del amor que se vuelca sobre sí, sobre la imagen reversible de su identificación. *La ilusión de los mamíferos* presenta una metodología del amor como elaboración temporal de la pérdida del objeto de amor. El tiempo del amor *queer* mantiene una lógica propia de avance, una gramática que se expande y se articula por su tiempo de convergencia. Por este motivo, el amor se queda prendado y definido por su abertura de futuro. Con esto decimos que el amor puede no tener una conclusión o un final parcial, puede quedarse en la apertura infinita de su nomenclatura. Sobre esta afirmación se abre una temporalidad que se espesa en la novela en relación con la melancolía de los personajes y de la propia narración.

En las tempranas notas freudianas la melancolía va más allá de una formación reactiva del inconsciente; a saber, no se trataría someramente de un síntoma que aparece en la vida psíquica sino, más bien, una activación de la pérdida del yo. Es decir, pérdida de la libido. Por esas razones, la noción de “duelo” se encuentra vinculada, entonces, con una pérdida de lo que se catexiza (pero que no se corresponden). En “Duelo y melancolía” Freud aclara la radicalidad entre ambos procedimientos subjetivos. En este sentido, el pasaje de la melancolía puede no culminar, no alcanza un límite necesario, puede continuar su trayectoria en la vida anímica del sujeto melancólico. El objeto de amor puede escindir de tal forma la constitución del sujeto que, en muchas de las ocasiones, como lo afirma Lacan en el *Seminario 10* sobre la angustia: “el objeto supera dirección y es el objeto quien triunfa” (2006: 112). Aquí la diferencia radical entre duelo y melancolía.

Así, la pérdida del objeto es la pérdida del yo. En Lacan la melancolía leída a través del Síndrome de Cottard se encontraría “identificada con una imagen donde falta toda hiancia, toda aspiración, todo vacío del deseo” (1988: 357). Dicho así, la semiótica de la pérdida del objeto-amor se encuentra en relación con la formación afectiva de la melancolía. Por eso, Freud piensa las relaciones con el objeto de amor, las relaciones libidinales con el objeto. Esto supone “una desazón profundamente dolida, una cancelación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de toda productividad” (Freud, 1993: 242). En el duelo, el mundo aparece desierto y empobrecido ante los ojos del sujeto. En la melancolía es el yo lo que ofrece estos rasgos a la consideración del sujeto.

Al trazar esta exégesis psicoanalítica, consideramos que la melancolía es aún más profunda que la pérdida del objeto de amor. *La ilusión de los mamíferos* anuncia una posible operatividad de la prohibición de la homosexualidad en toda la territorialización de la cultura. Si la pérdida de los vínculos *queer* en la cultura heterosexual se encuentra escindida por una matriz afectiva de desarrollo maquínico, “la pérdida de los objetos y las finalidades homosexuales [...] parecería estar repudiada desde el principio” (Butler 2015: 153). Aquí la palabra repudio aparece como la pérdida anticipadora de un duelo que puede no ocurrir. Es decir, el amor *queer* como prohibición de la cultura heterosexual refiere a un amor que permanece excluido para la experiencia social. Es un marco semejante, el amor *queer* opera a través de la prohibición y de la negación “social” del amor. Entonces:

Quando ciertos tipos de pérdidas son impuestas por unas prohibiciones culturalmente dominantes, ello da lugar a una forma culturalmente dominante de melancolía, la cual señala la internalización de la carga homosexual no llorada y no llorable. Y cuando no existe ningún reconocimiento o discurso público con el cual pueda nombrarse y llorarse la pérdida, la melancolía adopta dimensiones culturales de enorme trascendencia contemporánea (Butler, 2015: 154).

La ilusión de los mamíferos muestra la incorporación melancólica del amor que se prohíbe y se niega. Si la cultura dominante prohíbe el amor *queer*, esta situación apunta una praxis reiterativa que ritualiza el deseo homosexual a través de la culpa. Esto es lo que Judith Butler nombra “melancolía de género”. Se trata de un dilema reiterativo que forma la cultura en las existencias *queer* ante las dificultades de llorar la pérdida de los vínculos disidentes: una formación melancólica fundada en la matriz de género, el amor *queer* en tanto vínculo de una rotunda negación. Dicho lo anterior, la melancolía se mueve sobre las dinámicas de la autocensura. La melancolía es una posición que negativiza el duelo mientras este se encuentra escindido por la pérdida del objeto.

Melancolía como una economía específicamente psíquica y de la producción del circuito de la melancolía como parte del funcionamiento del poder regulador. [Entonces] la melancolía parece ser en principio una forma de contención, un modo de internalizar un vínculo que está excluido del mundo, también establece las condiciones psíquicas para ver que “el mundo” se organiza de manera contingente a través de cierto tipo de repudios (Butler, 2015: 158).

La melancolía designa un ámbito de vinculaciones por eso su entramado con los tiempos de su nombramiento, de su proyección y su discursividad no quedan restringidos ante una proposición de la posibilidad del amor. El orden del amor *queer* frente a la disposición del repudio excede a la experiencia del sujeto melancólico, ya que los paisajes de los futuros felices e infelices aparecen como compensación de la pérdida del objeto de amor.

La melancolía, de tal forma, se construye sobre la trama de los recuerdos. Los recuerdos se acumulan, gota a gota, sobre una realidad que se ficcionaliza y se encarna como un empirismo sensible. En este sentido el personaje aclara: “Había perdido ese recuerdo y me parece que empecé a reconstruirlo junto con otros olvidos que aparecieron después de vos, después de que dejamos de vernos, una grieta por la que empezaron a filtrar los ríos que habían quedado estancados, demasiado contenidos” (López, 2018: 16). La multiplicación de los escenarios que no ocurrieron y que no ocurrirán son parte del despliegue de la melancolía *queer* de la temporalidad del amor que abren registros de localización subjetiva.

Al objeto amoroso se le van pegando otros registros afectivos: ansiedad, repudio, melancolía. Solamente queda la promesa de la perdurabilidad para el sujeto del amor, una promesa latente que aparece como la fuerza intransigente de su permutabilidad. Por eso, “el *dis-cursus* amoroso no es dialéctico; gira como un calendario perpetuo, como una enciclopedia de la cultura afectiva” (Barthes, 2016: 20-21). En efecto, el subtítulo de la ilusión de los mamíferos es *sobre la afección del amor queer*.

Es así que el amor se despliega en el tiempo y solamente sobre él es que restringe sus posibles desenlaces de felicidad. Quien ama –el sujeto amoroso más allá de quién es respecto al objeto de amor– presenta una narración sobre la finitud del afecto, sobre su desviación que, de manera furtiva, se queda aprensado (pegado) ante el objeto que se le escapa de las manos, que se le despega de toda materialidad.

La sensibilidad de lo que significa vivir en el objeto de amor se abre ante una exterioridad afectiva. La melancolía que se derrama en la novela abre, justamente, la emergencia de ese sentimiento. La melancolía es aquello que se despega y que considerábamos inherente a nosotras. Quizá la melancolía de *La ilusión de los mamíferos* se narra bajo aquellas condiciones de

separabilidad de los cuerpos y los afectos. Sin embargo, “uno no es la vida del otro, y el otro no es la vida de uno” (Butler, 132: 2016). Por esas razones entendemos que la narración de *La ilusión de los mamíferos* se coagula como una formación melancólica:

Debemos perder y hacer el duelo por aquello que creíamos poseer, lo cual significa abandonar la fantasía de que la posesión mantiene a raya la fugacidad. En ocasiones, hacer el duelo por pérdida de la posesión es la condición previa para el amor, el desmontaje previo de un fantasma que deja lugar para algo vivo. Sin duda, por esta misma razón debe de haber algo revitalizador en la pena, que es precisamente el reverso de aquello que queda mortificado por la propiedad y que, por lo tanto, muere en la misma medida que la propiedad. Y aunque en la melancolía uno se aferre a los objetos perdidos del ser perdido, dando vida a aquel que ya no está en este mundo o se ha ido, esos poderes para dar vida testifican de una vitalidad persistente en plena pérdida. La infinitud, si acaso existe, se encuentra entre los susurros de las prendas abandonadas y las cosas legadas accidentalmente por el muerto —una propiedad que ya no es de nadie—, una ropa que, reciclada quizá en otro cuerpo, con otros movimientos, cobra una vida fugaz (Butler, 2016: 144).

Cuarta promesa: *La ilusión del amor que existió*

Y cuando acabó
Sólo dolor.
Audre Lorde, *Entre nosotras*.

Barthes considera el rompimiento amoroso como un exilio. Al dar muerte al mundo idílico creado, el sujeto no tiene otra alternativa que tratar de huir de la creación afectiva. En sus palabras, “al decidir renunciar al estado amoroso, el sujeto se ve con tristeza exiliado de su Imaginario” (Barthes, 2016: 141). Así, Barthes recurre a la formulación freudiana: objeto-amor-pulsión de muerte, duelo. El sujeto amoroso tiene que declararse en duelo para revisar todas aquellas heridas y rasgaduras que produce el despegarse del objeto-amor. Sin embargo, consideramos que siempre el sujeto amoroso buscará otras posibilidades antes de dar muerte al “amor”. Si bien el objeto-amor está muerto, al menos en el campo de lo Real, el amante traza una ruta que busca la pasión para seguir con vida es a través del recuerdo del objeto-amor.

Es por eso que el sujeto amoroso no sólo no es “exiliado de su Imaginario” sino que dicho Imaginario es revitalizado constantemente ante las narraciones pretéritas contenidas del amor profeso. Ante la sensación del amor que se está agotando, “estamos condenados a chocar contra la experiencia que nos toca o a huir como ratas o a rasparnos hasta morir” (López, 2018: 74). El agotamiento, por supuesto, va cediendo como fuga y,

después, gota a gota. Ciertamente en *La ilusión...* el amor se vuelve a mistificar; tal como lo afirma el personaje: “si el amor es una psicosis, a mi locura se le agregaba la de una devoción absoluta por el funcionamiento del universo: que estuviéramos juntos era razón sideral, pura y dura razón sideral” (López, 2018: 85). Así, cada gota se va significando. Cada pregunta y respuesta se vuelve más compleja y saturada de sentido pasado-futuro-presente. Frente a la pérdida:

Yo había elegido esa manera de vincularme, nunca busqué una pareja estable ni alguien que pudiera corresponderme con proyectos de una vida en común, yo nunca había querido la materialidad ordinaria de lo que estaba acostumbrado a ver en mis amigos, en las parejas de mis amigos, esa negociación permanente con el tedio, con el odio, con la reconquista. Pero el hambre llegó como una confirmación de mi no mundanidad, algo de la espléndida torre de mi sufrimiento empezaba a mostrar su revoque común, un estuco sino falaz, por lo menos, más normal de lo que hubiera preferido (López, 2018: 106).

Aunque la narrativa insista en que el personaje no decidió ese amor, ni a ese cuerpo con el que compartió (y quería compartir siempre) todos los sábados de su vida, lo único que logra es confirmar que el cuchillo va abriendo lentamente la piel. Por eso:

Ahí estuvimos, creo que no me preguntaste qué querés, pero creo que mi cabeza era un tonel vacío en el que estaban todas las respuestas: que te quedes conmigo para siempre, que me dejes, que sueltes todo, que abras los brazos y me recibas, que no hubieras aparecido, que mi vida sea un poco más idiota, que pueda mezclarme con la gente y hacer parejas como sociedades de beneficios mutuos, que me dejes, que te vayas para siempre, que tus hijos me reclamen, que te mueras. Que te quedes conmigo para siempre (López, 2018: 130).

Mientras se llora la pérdida del objeto-amor, en los términos de José Alfredo Jiménez, habría un profundo malestar enraizado en la expresión “ojalá que mi amor no te duela”, pero, a su vez, podemos recuperar la popular canción de Gilda que afirma “no me arrepiento de este amor”: se trata del goce del dolor vuelto vorágine, vuelto contra sí: “un hombre como yo, un hombre que no sabe llorar, arruinado por el amor romántico, dañado por la seguridad de no volver a verte” (López, 2018: 152). Por eso, esta y cualquier otra “historia de amor es el atributo que el enamorado debe pagar al mundo para reconciliarse con él” (Barthes, 2016:21).

Dentro de la historia de la homosexualidad siempre ha sido un problema la “felicidad” en términos de poder llevar una vida lejos de las

representaciones tempestuosas que sus figuras materializan. Así, esas figuras “están estrechamente relacionadas con la imposibilidad de esa versión particular de ser-felices-para-siempre; la ilegitimidad que ha enmarcado todas las relaciones amorosas entre personas del mismo sexo es constitutiva de la cultura *queer*” (Love, 2007b: 62). Para los heterosexuales el matrimonio y el amor han sido angulares para pensar sus preocupaciones, se trata de gramáticas que no necesariamente son felices, pero que se plantean como una de las fórmulas de la alegría. Ese imperativo recurre a “la felicidad [que] incluso cuando permanece inscrita sobre un lenguaje de la libertad (como el libre albedrío, como la libertad de ser feliz), puede ser experimentada como un requisito para vivir su vida de una cierta manera” (Ahmed, 2019b: 4). Por eso, cuando al fin se alcanza una normativa de éxito social, el dolor abre una herida no solamente respecto a la relación objeto-amoroso sino, también, respecto de la pérdida de los objetos necesarios para “ser feliz”. Es así que los objetos pueden ser des-corporeizados como intensidades que actúan simultáneamente. Esto puede ser nombrado, en los términos de Lisa Blackman, como “paradoja *queerness*”, es decir, como una producción discursiva vinculada a la idea idealista, por ejemplo, de la promoción de la salud que, alimentada de las cifras y las estadísticas globales, envuelve aquello llamado como salud mental: ansiedad, depresión, abuso de alcohol y sustancias, riesgo de suicidio. Este tipo de argumento alinea las subjetividades *queer* a la imposibilidad de la felicidad ya que sigue bosquejando, a partir del disfraz moral a cifras estadísticas, que las existencias *queer* tienen una mala salud mental y “los efectos políticos y discursivos de plantear este tipo de argumentos [...] enfatizan la miseria y la infelicidad *queer*” (Blackman, 2011: 194) y, por lo tanto, no pueden alcanzar una “felicidad saludable”.

Una de las preguntas que surge de este planteo, entonces, podría ser, ¿cómo desencarnar la felicidad *queer* de los imperativos heterosexuales? En los materiales literarios *queer* se sigue remarcando la nostalgia del sufrimiento y el registro incesante de la tristeza. Por supuesto, la sexualidad es indisociable de una lectura identitaria, patologizada y moral. Con esto no queremos negar la existencia de esos tropos infelices en la historia *queer*. Esta por demás decir que la infelicidad normativa sigue subjetivándonos políticamente. Sin embargo, queremos recurrir a otros guiones culturales de alegría y felicidad *queer* sin que los fantasmas de la vergüenza y el sufrimiento nos gobiernen del todo.

Es por eso que una de las rutas de combate ante la obstrucción de aceptación social y el acceso a una vida “normal” es la formalización de una vida monógama de pareja o la búsqueda implacable del amor. El amor se mantiene como un registro discursivo imperioso e intempestivo. Los futuros posibles que se despliegan son las existencias engrilladas en la negatividad del pasado, en la lógica de la carencia y la falta de aceptación. Así, en los archivos

de la [in]felicidad *queer* parecen construirse en función de un arduo camino de disidencia como una postura afectiva y política. Es urgente construir otros futuros en los cuales las existencias *queer* puedan incluso liberarse de la noción de amor romántico o en dónde solamente tengan valía sus vidas en función de un objeto de amor.

Sin embargo, nos encontramos frente un problema mayor. No se trata de afirmar que la ruta de la felicidad *queer* puede ser el apego a la infelicidad impuesta. La respuesta, el combate político, no es solamente cambiar el timón normativo en su contrario histórico. Pero podemos encontrar felicidad en la infelicidad si consideramos que ambas posiciones son insostenibles. No se trata de rechazar la idea del amor sino de, constantemente, ensayar otras posibilidades frente a él. *La ilusión de los mamíferos* muestra un contenido político importante: la historia de la homosexualidad sigue siendo costumbrista a pesar de que las nuevas generaciones de *queers* se esfuercen por vivir en la idea de un mundo posterior. La historia de las existencias *queer* debe seguir volteando al archivo para no olvidar el rencor, la ira y la indignación. Siguiendo la misma lógica de la felicidad normativa, nos hemos convencido de luchar por ser tan “normales” y tan “productivos” como los heterosexuales, al grado de que “parece que la única forma de que los *queers* comiencen a sentirse felices es dejar de ser maricones” (Love, 2007a: 62). Sin embargo, el resultado del matrimonio y la adopción homoparental es un logro menor frente a la cantidad de alternativas anti-normativas que hemos inventado desde el siglo pasado. Nuestra felicidad sigue siendo un ensayo radical cuya tendencia espacial/afectiva/temporal pretende “salir de la rígida conceptualización que es el presente heterosexual” (Muñoz, 2020: 305). Nuestra felicidad sigue siendo la existencia, sigue siendo el reclamo al derecho de la vida: nuestro régimen es la anti-felicidad.

Cuando llega el final, la muerte del amor, la poesía vuelve ágilmente a agitar todo el cuerpo. Si recordamos la frase que utilizamos de Kristeva al principio del texto, “el lenguaje es un vuelo de metáforas”, ubicamos las sensaciones visuales que se despliegan en torno al acontecimiento de “romper la ilusión del amor”. El día se caracteriza como “una tarde muy fría. La más fría del año” (López, 2018: 155), las calles por donde pudieron caminar y no lo hicieron son el “territorio de todas las conquistas” (López, 2018: 156), donde todos los enamorados están y se manifiestan. El día se convierte en calles y avenidas y, luego, territorio, ciudad:

Estar con vos también es la ciudad agnóstica que construí por devoción en medio de un desierto, toda cuadrícula es la forma de una devoción, detenerse en un lugar y obligarse a la misma perspectiva por un buen tiempo, hasta que la ciudad arda sitiada, hasta morir en ella, hasta que ahí ya no quede nada y haya que echarse otra vez a la ruta (López, 2018: 169).

El escenario ya no es el cuarto los sábados por la tarde, también es la ciudad en la que se desea morir al igual que la ilusión que se marchita. La ilusión de una vejez compartida, la ilusión de la experiencia de la felicidad, del amor *queer*, del amor entre dos varones. Por supuesto, “el milagro del amor entre varones, el milagro de lo materialmente improductivo” (López, 2018: 110). Amor-sexo. Amor-improductivo. Amor-mamífero. Lo que queda, entonces, es volver a los inicios donde no se conocieron y el destino no interfirió para seguir conspirando a favor de ellos. Volver a decir que “la soledad es la ilusión de todos los mamíferos” (2018: 156) y, por lo tanto, “el amor es la ilusión de algunos mamíferos” (2018: 157). En “El malestar en la cultura” Freud afirma que “el programa que nos impone el principio del placer, el de ser felices, es irrealizable” (1992: 83). El régimen que estratifica la ilusión del amor se queda suspendido en la vida cultural por ser irrealizable, al menos en los términos estrictos que se impone. Sin embargo, después de afirmar que el imperativo de *ser felices* es inalcanzable, Freud, mantiene una última posibilidad ya que escribe que, como última ilusión, *nos queda la belleza*.

Bibliografía

- AHMED, SARA. *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2019.
- . *What's the use? On the uses of use*. London: Duke University Press, 2019b.
- BARTHES, ROLAND. *Fragmentos de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI Editores, 2016.
- BUTLER, JUDITH. *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Madrid: Cátedra, 2015.
- . *Los sentidos del sujeto*. Barcelona: Herder, 2016.
- BLACKMAN, LISA. “Affect, performance and queer subjectivities”.UK: *Cultural Studies*, 2011.
- FREUD, SIGMUND. *Tomo XXI, obras completas. El porvenir de una ilusión. El malestar en la cultura y otras obras (1927-1931)*. Buenos Aires: Amorrortu, 1992.
- . *Tomo XIV, obras completas. Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico. Trabajos sobre metapsicología y otras obras (1914-1916)*, Buenos Aires: Amorrortu, 1993.
- HALBERSTAM, JACK. *El arte queer del fracaso*. Barcelona: Egales. 2019.
- HSU, JEN-YI. (2015). “Queer temporalities in Carson McCullers’s. The member of the wedding”. *The Wenshan Review of Literature and Culture*, vol. 9.1, 205.
- KRISTEVA, JULIA. *Historias de amor*. México: Siglo XXI Editores, 2013.
- LACAN, JACQUES. *Seminario 2. El yo en la teoría psicoanalítica*. Buenos Aires: Paidós, 1988.

-
- . *Seminario 10. La angustia*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- LÓPEZ, JULIÁN. *La ilusión de los mamíferos*. Buenos Aires: Literatura Random House, 2018.
- LORDE, AUDRE. *Entre nosotras. Una antología*. Madrid: Visor Libros, 2019.
- LOVE, HEATHER. “Compulsory happiness and queer existence”. *New Formations*, 2007a.
- . *Feeling Backward. Loss and the politics of queer history*. London: Harvard University Press, 2007b.
- . *Fracaso camp*. En Solana y Macón (coords). *Pretérito indefinido. Emociones y afectos en las aproximaciones al pasado*. Buenos Aires: Blatt y Ríos, 2015.
- MUÑOZ, JOSÉ ESTEBAN. *Utopía queer. El entonces y allí de la futurabilidad antinormativa*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2020.
- ROSSELLI, AMELIA. *Sin paraíso fuimos*. México: Editorial Sexto Piso, 2019.
- SEDGWICK, EVE. *Un diálogo sobre el amor*. Madrid: Editorial Alpuerto, 2019.
- SONTAG, SUSAN. *La conciencia uncida a la carne: Diarios de madurez 1964-1980*. México: Literatura Random House, 2014.
- WARNER, MICHAEL. *Fear of a queer planet. Queer politics and social theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- WITTIG, MONIQUE. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona: Egales, 2015.