

## El archivo monstruo: *El hombre que duerme a mi lado* de Santiago Loza como disturbio cultural cuir

*Facundo Saxe*

Pero al fondo, fijado en el recuerdo de la tarde del verano y el íntimo descubrimiento en el cine: Habría que ir hasta el final de la noche para poder abrazar la criatura que nos salve. Tendríamos que correr las fronteras del miedo y alcanzar entonces el asombro. Tendríamos que desplegar la imaginación más allá de lo conocido. Abandonar la casa, irnos lejos, a otros mundos nunca nombrados. Tendríamos que aceptarnos un día raros, monstruos, criaturas del borde, llegadas de quién sabe dónde, mendigando cariño y humana comprensión. Tendríamos que tomar la fugacidad de la dicha, lo efímero de los encuentros, el riesgo de los abrazos, la tersura de los silencios en compañía. Tendríamos que viajar para volver y encontrar la propia casa, un cuerpo conocido, un calor, un gesto amable que nos cobije. Tendríamos que tolerar esta intensidad orgánica, molecular, cósmica que nos impulsa y constituye. Tendríamos que transitar los espacios sabiéndonos parte del todo. Tendríamos que hacer un fundido al final, cuando se va la nave, y dejar una estela luminosa flotando en el cielo más oscuro.

“Hasta el fin de la galaxia”, Santiago Loza

## El archivo de lxs monstruxs

El epígrafe que inicia este artículo condensa algo de la forma en la que me interesa leer la idea de monstruo en un texto literario de Santiago Loza. No se trata de cualquier monstruo, se trata del monstruo como resistencia posible ante las políticas cisheteropatriarcales y las lógicas de normalización y exclusión que atraviesan el canon cultural tradicional. Asimismo, me interesa pensar la monstruosidad en función de dos vectores de análisis. Por un lado, el monstruo como aparición (resistencia) resignificada en la cultura, en particular en una ficción narrativa puntual de Santiago Loza, *El hombre que duerme a mi lado* (2017). Por otro lado, me interesa hacer un ejercicio experimental de descentramiento de un concepto tradicional: quisiera acercar la categoría de monstruo (resignificado) a la noción de archivo (como idea filosófica);<sup>1</sup> en ese cruce propongo leer ciertas ficciones culturales como archivos monstruo. En el caso de este artículo, materiales literarios que conforman zonas emergentes de un sistema de disturbios culturales que resisten a las políticas de normalización y apropiación de la cultura cisheterocentrada. Esta idea del archivo monstruo se relaciona con la posibilidad de pensar un mapa genealógico cultural de las resistencias monstruosas: las resistencias de las disidencias sexo-genéricas<sup>2</sup> al disciplinamiento de un sistema que borra, normaliza, invisibiliza o extermina las abyecciones y subversiones sexo-genéricas.

Esta pretensión de archivo monstruo no busca normalizar la potencialidad crítica sobre un texto literario, se trata más bien de leer la monstruosidad como posibilidad emancipatoria (en un aquí y ahora determinados y contingentes) de las disidencias sexo-genéricas. En el mapa cultural de este archivo monstruo, constituido por apariciones

---

<sup>1</sup> Principalmente a partir de las nociones desarrolladas por Derrida en *Mal de archivo. Una impresión freudiana* [1995].

<sup>2</sup> Para definiciones situadas de disidencias sexuales o disidencias sexo-genéricas cf. Henríquez Silva, 2015; flores, 2018; Lozano, 2015; Rubino, 2019; Saxe, 2020.

que conforman disturbios culturales pensados en perspectiva genealógica, la obra de Loza podría insertarse como una muestra de la resistencia sexo-disidente al cisheteropatriarcado: “Tendríamos que aceptarnos un día raros, monstruos, criaturas del borde, llegadas de quién sabe dónde” (Loza, 2017). Ahora, la pregunta que surge es: ¿puede la ficción ser un monstruo?, ¿puede ser un archivo?, ¿podemos leer la ficción como una impresión de eso monstruoso que las ficciones de normalidad pretenden borrar?, ¿qué tipo de archivo descentrado, desobediente, puede habitar en una ficción literaria?

Propongo leer ese monstruo que se construye en *El hombre que duerme a mi lado* como una forma del archivo (o los archivos) de las disidencias sexo-genéricas, una aparición genealógica del sistema de disturbios culturales que conforman las subversiones sexuales cuando tensionan y disputan sentidos con el canon cisheteropatriarcal. Mi uso de la noción de archivo se vincula con diferentes derivas que leo relacionadas con las teorías queer/cuir y el pensamiento sexo-disidente (Derrida, 1997; Cvetkovich 2018; Ahmed, 2019; flores, 2018), así como con una modalidad de construcción de conocimiento que se aleja de la certeza, la verdad, la jerarquía y la unidireccionalidad para la lectura de la cultura. Al respecto, me resuena una cita en particular que refiere al archivo: “Nada es menos seguro, nada está menos claro hoy en día que la palabra archivo. (...) Nada es, pues, más turbio y perturbador hoy en día que el concepto archivado en la palabra archivo.” (Derrida, 1997, p. 97-98). Entonces, me interesa esta forma disruptiva de pensar el archivo, algo que no sólo se relaciona con el pasado, si no también, en esta lectura, con su irrupción monstruosa y subversiva en nuestro presente. En ese sentido, el texto de Loza se configura como parte de la red monstruosa de resignificaciones sexo-disidentes de la actualidad.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Y pienso en otra cita de Derrida: “En un sentido enigmático que se aclarará quizá (quizá, ya que nada debe ser seguro aquí, por razones esenciales), la cuestión del archi-

Asimismo, mi lectura situada de *El hombre que duerme a mi lado* la quiero pensar en relación con lo que Anne Cvetkovich llama “archivo de sentimientos”:

El archivo de sentimientos contiene muchos tipos de documentos, tanto efímeros como materiales. Tiene sus propias formas de claro sentimentalismo, y puede incluir la experiencia de ver películas (...). Pero también documenta esos momentos en que ya no es posible sentir nada y en que es necesario algo más que una escena familiar o típica para expresar ese sentimiento. (...) Algunas veces el archivo contiene lágrimas e ira, y a veces incluye el silencio sordo de la insensibilidad. Los sentimientos pueden pertenecer a una nación o a muchas, son íntimos y públicos a la vez. Pueden hacer que una se sienta totalmente sola, pero al hacerse públicos, se revelan como parte de una experiencia social compartida (Cvetkovich, 2018, p. 380).

En esta deriva me surge otra pregunta, ¿cómo construir esta lectura situada que pretende analizar *El hombre que duerme a mi lado* como parte de un archivo monstruo? ¿o por qué leer una ficción desde esta idea? Pienso en algo de lo que señala Gabo Ferro: “La ficción no es el lado opuesto de la realidad ni la zona más lejana de la verdad o de la historia” (Ferro, 2015, p. 34).

Este monstruo del archivo quiero pensarlo en la novela de Loza como parte de un sistema de disturbios productivo que tensiona las políticas de normalidad. Claro, con esto me interesa señalar que no se trata de cualquier tipo de monstruo o cualquier uso del término “monstruo”. Se trata, más bien, de la irrupción de lo monstruoso como

---

vo no es, repitémoslo, una cuestión del pasado. No es la cuestión de un concepto del que dispusiéramos o no dispusiéramos ya en lo que concierne al pasado, un concepto archivable del archivo. Es una cuestión de porvenir, la cuestión del porvenir mismo, la cuestión de una respuesta, de una promesa y de una responsabilidad para mañana. Si queremos saber lo que el archivo habrá querido decir, no lo sabremos más que en el tiempo por venir” (Derrida, 1997, p. 45).

modalidad emancipatoria-disturbio cultural producido desde las disidencias sexo-genéricas. Es una resignificación que desnaturaliza, desnuda y tensiona las ficciones de normalidad, tanto en la dominación de la heteronormatividad (Warner, 1991) como en la normalización acrítica de la homonormatividad (Duggan, 2003; Rubino, 2017).<sup>4</sup>

Si las disidencias sexo-genéricas muchas veces han ocupado lugares vinculados al silencio, en algunos sentidos y algunas derivas situados, no-lugares (flores, 2018), el archivo monstruoso de las disidencias, a veces, puede ser algo que habita la ficción, que resiste en ese lugar contra el pensamiento cisheteronormado que borra, elide, oculta. De ahí que muchas de las genealogías de las disidencias sexo-genéricas aparezcan en la ficción, en los bordes de lo cultural y lo que el canon tradicional y normativo no registra. El archivo monstruo se construye en esos espacios del margen y el borde, y creo posible leer *El hombre que duerme a mi lado* en relación con ese lugar, como en algún sentido señala Gabriel Giorgi:

Hay (...) algo inherentemente ficcional en el monstruo, pero no porque sea un cuerpo imaginario, fantaseado o fantasmático —todo lo contrario— sino porque registra eso que en los cuerpos los lleva más allá de sí, los metamorfosea: eso que en los cuerpos es virtual, invisible o inmaterial pero real en la medida en que forma parte de los devenires potenciales de un organismo. El monstruo es el registro de esas líneas, de esas potencias de un organismo. (...) Por eso encuentra en la literatura y el arte un lugar para presentarse: porque los lenguajes estéticos apuntan hacia lo singular, hacia lo que en la serie de los cuerpos disloca las clasificaciones y las sintaxis, y deja de ver lo que en ellos desborda los modos

---

<sup>4</sup> Me interesa el uso del monstruo que propone Gabo Ferro: “Monstruo es —y ha sido— el resultado de una fuerza negativa que se impone sobre la Naturaleza, fruto de un desvío de la perfección: curso que se desmadra. La buena Naturaleza ha sido forzada a abandonar su consonancia perfecta, y en consecuencia concibe una resultante monstruosa” (Ferro, 2015, p. 60).

de inscripción social, jurídica y política de lo humano. El lenguaje del monstruo es un lenguaje sin lugar, como su cuerpo es un cuerpo ajeno, o disruptivo, respecto de las gramáticas del pensamiento y de la vida social (Giorgi, 2009, p. 324).

Mi archivo marica,<sup>5</sup> situado, de sentimientos está construido por diferentes materiales culturales, entre ellos la literatura de Santiago Loza.

### **Pequeño Loza ilustrado**

Aunque la producción narrativa de Santiago Loza puede parecer menor en cuanto al volumen, sobre todo cuando se compara con su producción dramática o su obra cinematográfica, me parece que se trata de un autor que resulta complejo separar o recortar en función de determinado género literario o disciplina cultural, ya que se evidencia de forma bastante explícita un continuum claro entre su producción teatral, su obra cinematográfica, sus guiones y sus textos narrativos. En las diferentes declaraciones y textos de Loza se manifiesta esta multiplicidad disciplinar:<sup>6</sup>

No sé si soy director de cine o autor de teatro. Creo que soy alguien que cuenta historias en diferentes formatos. Uno va aprendiendo y se va equi-

---

<sup>5</sup> Mi uso de marica es personal y subjetivo. No busca una universalización, es una resignificación identitaria en función de mi posicionamiento en primera persona como marica fugada de la identidad varón.

<sup>6</sup> En un texto publicado en las actas del *VIII Congreso Argentino de Literatura* Loza señala: “Las palabras aluden a universos mentales a descifrar, a contemplar. Las imágenes cinematográficas ponen un límite, acotan. La cámara tiene esa crueldad natural, registra y documenta la materia. Las imágenes, las tomas, deben ser puestas en tensión para que el sentido trascienda, para escapar de la simple exposición, imágenes que pueden estar connotadas de un sentido más allá de la información que proveen. Hago cine porque no puedo poner en palabras algunos relatos e impresiones vitales. Hago cine cuando no me alcanzan las palabras, cuando no puedo nombrar aquello que quiero representar” (Loza, 2015).

vocando, y sobre el error va construyendo algo más o menos interesante. Aprendí que para una novela hay que estar preparado para un viaje más largo (Loza en entrevista Blanc, 2017).

Si tenemos que precisar la zona narrativa de su producción deberíamos mencionar que publica “sólo” dos novelas: *El hombre que duerme a mi lado* (2017), publicitada como la “primera novela” de Loza; y *La primera casa* (2019), que sigue el camino editorial iniciado por la ficción anterior, ya que ambas son editadas por Tusquets Argentina. Ahora, esa serie podría ampliarse a otro texto publicado en 2016, *Yo te vi caer*, etiquetado como “novela”, aunque con cierta experimentación genérica.<sup>7</sup> Estas tres obras serían la zona “narrativa” más relevante de la producción de Loza.

El teatro de Loza también ha sido publicado en varias ediciones diferentes: *Adefesio* (2005), *Nada del amor me produce envidia* (2012), *Un gesto común* (2014), *Textos reunidos* (2014), *Obra dispersa* (2017), *Empiecen sin mí (y otras piezas sobrantes)* (2019), entre otras. Asimismo, existen algunas intervenciones críticas sobre la obra de Loza, principalmente centradas en su producción teatral y cinematográfica (Lanza, 2013; Casale, 2014; Garbatzky, 2014; Noguera, 2015; Morena Costa y Rojo, 2016; Bongers, 2016; Bernini, 2016; Rubino y Saxe 2016; Dagatti, 2018).

Este artículo pretende sumar un aporte a esa producción crítica sobre la obra de Loza, pero desde una perspectiva específica, una posición crítica desde las disidencias sexo-genéricas o disidencias sexuales, focalizando justamente en lo sexo-disidente o sexo-subversivo en

---

<sup>7</sup> Loza mismo señala la existencia de esta “semi novela” anterior: “En realidad yo tengo otra novela, o semi novela, anterior, que tiene un poema también. Pero yo no me animaba a decir que eso era una novela. Y con *El hombre que duerme a mi lado* tampoco. Acá es una novela corta... No sé, son cosas que se fueron dando, muy deseadas por mi parte pero también con mucho asombro. Es una zona incierta” (Loza en entrevista Tentoni, 2019).

los textos de este autor. Con esto quiero explicitar que la perspectiva crítica de este artículo se piensa como un aporte enunciado desde las disidencias sexo-genéricas como forma contra-hegemónica de la producción de conocimiento.

Las obras de Loza, según esta lectura crítica situada y marica, están atravesadas por una deriva subversiva en términos de géneros y sexualidades: pasando por películas como *Rosa Patria* (2008), que aborda la figura de Néstor Perlongher, *Malambo, el hombre bueno* (2018) o *Breve historia del planeta verde* (2019);<sup>8</sup> novelas como las mencionadas anteriormente, múltiples obras dramáticas como “La mujer puerca”, “Todo verde”, “Nada del amor me produce envidia”, entre muchas otras; hasta producciones como la miniserie audiovisual para televisión *Doce casas* (2014) o sus diferentes intervenciones en medios culturales o periodísticos. Entre estas últimas me interesa destacar una de sus contribuciones al diario *Página/12*, en particular una participación en el suplemento *Soy* realizada en 2016 que retomaré en unas páginas.

Creo posible señalar que ese componente subversivo de lo sexo-genérico (entre otros muchos rasgos de su producción, pero me interesa pensar el cruce monstruoso del archivo vinculado a las sexualidades) atraviesa la producción textual de Loza más allá de las zonas genéricas y la experimentación multiforme.<sup>9</sup> No se trata simplemente de que esté queriendo leer zonas de la producción de Loza desde una perspectiva sexo-disidente, porque hay posicionamientos propios de una construcción genealógica vinculada a la subversión sexo-genéri-

---

<sup>8</sup> Que ganó el famoso premio Teddy al mejor largometraje de cine LGTBIQ+ en el Festival Internacional de Cine de Berlín de 2019.

<sup>9</sup> Un ejemplo de la experimentación de Loza podría ser la escritura de “Amor de Cuarentena”, una propuesta de teatro virtual realizada mediante el servicio de mensajería WhatsApp en 2020 en el contexto de la cuarentena por la pandemia de COVID-2019 en Argentina.



ca en el mismo autor: “Como cuando necesité hacer *Rosa Patria*, sobre Néstor Perlongher y el Frente de Liberación Homosexual, porque tenía una necesidad personal, porque me gustaba el poeta” (Loza en entrevista Iparraguirre, 2013, p. 111).

En la construcción de los rasgos subversivos y monstruosos hay algo de Loza que podría acercarlo a la monstruosidad queer melodramática. En el archivo de su producción encontramos, por ejemplo, a los cineastas Rainer Werner Fassbinder y Douglas Sirk como influencias que, si consideramos los archivos de sentimientos de las disidencias sexo-genéricas, son nombres clave para pensar genealogías de este archivo monstruoso de la subversión sexo-genérica.<sup>10</sup> En ese sentido, me interesa leer *El hombre que duerme a mi lado* como una novela que constituye una intervención subversiva en cuanto a las sexualidades que, además, quiero abordar desde una perspectiva sexo-disidente.

### ***El hombre que duerme a mi lado***

La segunda novela de Santiago Loza (o la primera si no tenemos en cuenta *Yo te vi caer*) es un texto muy teatral. Una estructura en la que escuchamos constantemente la voz y el pensamiento de una madre muy peculiar, muy melodramática,<sup>11</sup> que nos resuena mucho a otras “madres” de la producción de Loza. En el teatro hay otros personajes de Loza que podrían asemejarse a la protagonista de *El hombre que duerme a mi lado* en obras como “He nacido para verte sonreír” y “Todas las canciones de amor”, entre otras. Y también podría sen-

---

<sup>10</sup> Estos nombres, entre otros, son señalados por Loza en diferentes entrevistas (Loza en entrevista Iparraguirre, 2013, p. 112).

<sup>11</sup> En una entrevista del 2015 Loza ya adelanta que “Estoy escribiendo algo que creo que es una novela. Es la relación entre una madre de avanzada edad que va a vivir a la casa del hijo. Ella es del interior, él de la ciudad, él está en pareja con otro chico que es muy misterioso. La madre hace una alianza con la pareja del hijo, lo empiezan a excluir. Es algo de melodrama. La mujer es un personaje muy prototípico: una vieja chota. Muy castradora” (Loza en entrevista Yaccar, 2015).

tirse algo de su personalidad en otros personajes como varias de las mujeres de la miniserie televisiva *Doce casas*, sólo por mencionar las resonancias más obvias.

Hay otras prefiguraciones de la madre de la novela, pero me interesa precisar un antecedente en particular. Me refiero a una de las participaciones de Loza en el suplemento *Soy de Página/12* que señalé anteriormente. En la edición del 14 de octubre de 2016 Loza participa con un texto llamado “Soy tu madre”, en relación con el día de la madre de ese año (claro, en cruce con la diversidad sexual, no olvidemos que el *Soy* es un suplemento que tiene que ver con la diversidad y la disidencia sexual, y sus participantes en general pertenecen al colectivo LGBTIQ+). Ese texto de Loza parecería prefigurar algo de *El hombre que duerme a mi lado*: “Soy tu madre y te crié como dios y la virgen mandan, fuerte y derecho, y no me vengas con que no vas a jugar a la pelota con los otros chicos porque es el único momento que me quedo sola y en silencio” (Loza, 2016, p. 16). En este texto breve, a diferencia de la novela, dialogan la voz de una madre con la voz de su hijo: “Soy tu hijo, el de la letra torcida y la gran introspección” (Loza, 2016, p. 16). En la novela la voz de la madre va a ocupar la mayoría de los capítulos, intercalados con episodios que narran una entrevista entre Mauro, el hijo, con un terapeuta. Así y todo el texto del suplemento *Soy* recuerda de forma muy evidente a la novela:

Yo tu madre, me saludo en este día, inventado para que me regales algún electrodoméstico en cuotas que va a quedar en un rincón de la cocina con poco uso y con una luz media reflejando en los azulejos y con desgano prepararé una comida rápida que nos saque del paso y hablaremos un poco de pavadas y después haremos silencio y te miraré sin decirte lo mucho que has crecido, casi no te reconozco, no sé bien quién sos, ni a qué has venido, pero tu mirada me calma. Estoy vieja y algo sorda y veo poco, pero tu presencia me hace bien. Se agradece. Después te abro la

puerta, y que te vaya bien, volvé cuando quieras o puedas, esta es tu casa. Me olvidaba, soy tu madre (Loza, 2016, p. 16).

Creo que la voz de la madre se vuelve un monstruo multiforme e híbrido en algunos de los textos de Loza. No sólo por la monstruosidad de los personajes, sino también por el montaje y la mixtura de restos de géneros y medios que realiza. En el caso de *El hombre que duerme a mi lado*, por momentos parece un monólogo teatral, pero también un melodrama, y tiene algo de policial, pero también algo cómico, y se podrían seguir pensando más cruces. No habría una etiqueta temática clara para esta obra, se trata justamente de una novela monstruosa porque subvierte las reglas de muchas operaciones genéricas. Además, considero que la novela de Loza escapa a los intentos de sujeción crítica. Queremos etiquetarla como algo y no lo logramos. Se escapa incluso de la idea de novela, algo que parecería “natural” en la producción de un creador como Loza, pero que tensiona los sentidos de la normalidad crítica. Quizás, se trate de pensar este texto alrededor del monstruo como ruptura de las reglas de un mundo normal, opresivo y asfixiante. O algo de lo que señala Giorgi para pensar su idea del monstruo:

El monstruo tiene lugar en el umbral de ese desconocimiento, allí donde los organismos formados, legibles en su composición y sus capacidades, se deforman, entran en líneas de fuga y mutación, se metamorfosean y se fusionan de manera anómala; viene, por lo tanto, con un saber sobre el cuerpo, sobre su potencia de variación, su naturaleza anómala, singular; si expresa el repertorio de los miedos y represiones de una sociedad, también resulta de la exploración y experimentación de lo que en los cuerpos desafía la norma de lo “humano”, su legibilidad y sus usos (Giorgi, 2009, p. 323).

En *El hombre que duerme a mi lado*, hay una suerte de hipérbole del monstruo materno que, por momentos, se acerca mucho al

melodrama y logra cierto efecto entre cómico y paródico. La madre, Nelly, es un monstruo clasista y odiante, pero, en algún sentido, un monstruo simpático. No se trata con esto de negar las características del personaje, pero hay cierta construcción que la muestra atrapada en una vida que no quiso, efectos de opresiones patriarcales de larga data. Nelly es el eje central de la novela, el mayor eje monstruoso que “contagia” todo y todo lo vuelve monstruoso. Una vez más remito a Giorgi: “ese pliegue monstruoso de los cuerpos, su apertura a mutaciones anómalas, parece funcionar como caja de resonancia y umbral de experimentación en torno a las inquietudes políticas, culturales y estéticas que singularizan el presente” (Giorgi, 2009, p. 329).

Desde el comienzo del texto se plantea cierto tono misterioso acerca de una “fatalidad” ocurrida que lxs lectorxs todavía no conocen. En las entrevistas entre Mauro, el hijo, y el terapeuta nos enteramos de que hubo una muerte o algún tipo de fatalidad, ya que los capítulos de las entrevistas tienen una marca temporal posterior a las zonas textuales que toman la voz de Nelly, la madre. Este personaje, “Nélida Adelina Rosa Juárez de Martínez Pererya”, es un personaje complejo, por momentos tremendamente oscuro pero que genera, como ya señalé, cierto efecto cómico-paródico. Hay algo del texto que parecería querer evitar la carga dramática pura para acercarlo al melodrama pero desde una lectura de esa exageración de la madre como un quiebre con la realidad/normalidad. Nelly es una mujer oprimida, amargada, triste, bastante malvada, discriminadora y prejuiciosa. Como señala su hijo “Ella es una mujer amargada, seca, un poco mala también” (Loza, 2017, p. 62). Aunque todo eso también empieza a ser comprendido en un universo ficcional que la construye como un monstruo hiperbólico pero, en algún grado, con cierta empatía con el personaje. El fantasma de su marido fallecido, a quien llama “el difunto”, aparece en todo su gran monólogo interior en varios momentos, lo que permite ir recuperando su vida como una continua opresión y

represión. Aunque no desde una óptica que pretenda construir un universo normal, ordenado, ni tampoco desde un posicionamiento de cierta “denuncia” de la vida de Nelly. Más bien estamos en un universo monstruo en el que Nelly es una habitante más de una realidad que ella constantemente nos transmite como horrible, pero, en alguna medida con ese efecto de distorsión cómica del texto, querible. Nelly es un monstruo pero hay algo de su construcción de personaje (malvada, violenta, agresiva, prejuiciosa, delirante, hasta “asesina”) que la aleja de cualquier tipo de corrección política y cualquier posibilidad normativa y la convierte más en una furia monstruosa encarnada en una especie de madre que por momentos se acerca al lugar común de la madre malvada y prejuiciosa pero lo exagera tanto que lo rompe para convertirlo en otra cosa.

La relación que mantiene con su hijo Mauro, el otro protagonista de la novela, puede ejemplificar un poco algo de todo esto. La maternidad de Nelly es algo monstruoso desde su propio relato, pero no sólo por las características de ella como una madre resentida, prejuiciosa, que odia a su hijo, sino también porque el carácter hiperbólico del personaje lo aleja de la maternidad, en el texto, como apreciación en algún sentido “realista” de la función materna. Más bien todo lo contrario, el territorio de Nelly como personaje es el terreno de la ficción dramática, con elementos propios del melodrama cinematográfico más que algún tipo de intento de representación verosímil. Mauro explicita que su madre le infunde “terror” y Nelly revela en su relato (pero también a su propio hijo) que siente rechazo por “su bebé” desde el nacimiento (o antes): “Desde que naciste. Llorando todo el santo día. Haciendo berrinches. Tirado en el piso, pataleando. Un auténtico pesado” (Loza, 2017, p. 11). Pero no sólo lo rechaza de bebé o de niño, Nelly también detesta a su hijo adulto:<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Por momentos el vínculo madre-hijo recuerda a otras relaciones familiares que también aparecen en la ficción reciente. Por ejemplo, el caso madre-hija presente en la película *Las siamesas* (2020) de Paula Hernández.

Lo miro de reojo a Mauro y pienso: a vos te haría falta un poco de pimienta. Nunca tuviste demasiado encanto. Pobre mi niño, me salió tan desangelado. No sé por qué Daniel lo soporta. Daniel es un paciente, uno de los que soportan todo, hasta lo insoportable. Lo dije, me lo dije, Mauro es insoportable. Y ahora me queda este resto de vida en la casa de Mauro, escuchando hablar estupideces como la pimienta y otras bobadas. (...) Estoy en el purgatorio. Señor, algo debo haber hecho para soportar este tiempo que me resta en la casa del hijo deslucido. Señor, le pongo entusiasmo pero se me agota. No pasaron ni dos días y ya me quiero fugar. Señor, acepto tu voluntad. Me digo: Nélide, es tu hijo, lo tenés que aceptar, esto es una prueba. Te vas a ir al cajón con el hijo asumido, perdonado, amado y todo. Nélide, lo tenés que querer. Lo tenés que oír y mirar con cariño (Loza, 2017, p. 42-43).

Y aunque en un primer momento parece simplemente un resentimiento simpático, a medida que avanza el texto (y nos enteramos que ocurrió una “fatalidad”) Nelly pasa de ser una madre que detesta a su hijo a evidenciarse como un personaje monstruoso, algo que incluso escaparía al orden de lo humano: “Me duele todo el cuerpo y más. Soy un masacote. Una cosa informe que no sabe si podrá devenir en algo humano. Soy eso, prehumana. Pasta orgánica revolcada entre las sábanas. Tengo miedo de no ser” (Loza, 2017, p. 34).

Nelly aparece como alguien a señalar como el monstruo del relato, pero que podría terminar dando señales de lectura de un universo monstruoso con efectos disruptivos más que simplemente el retrato de una maternidad melodramática, prejuiciosa o malvada. Esta madre que odia a su hijo desde siempre: “si mi nene no paraba con el alarido, yo creía que lo podía matar si no se callaba” (Loza, 2017, p. 50); porque no sólo lo odia en el pasado, también lo detesta en el presente y recuerda momentos en el que desea la muerte de su hijo Mauro adulto. O por lo menos imagina esa posibilidad.

Nelly es producto de una “estirpe de malas madres”, en la que Mauro es el último eslabón, la descendencia definitiva de generacio-

nes que no fueron buenas madres y, en el caso de Nelly, no quisieron ser madre. O algo de eso se cuele en los monólogos melodramáticos que bordean una exageración que podría tener un efecto cómico, con Mauro en el lugar del final de la estirpe de malas madres (porque para Nelly, en su prejuicio, Mauro no puede tener hijos):<sup>13</sup>

Lo único que me alegra de Mauro es que no me haya salido mujer. Yo quería una mujer, pero al final, mejor que salió Mauro. Si hubiera sido

---

<sup>13</sup> Nelly realiza un gran monólogo de pensamiento acerca de su maternidad en el que queda en evidencia que las opresiones no comienzan con ella: “No he sido una buena madre. Cada tanto, cuando me desvelo, me lo repito, no he sido una buena madre. No tenía vocación de maternidad. Ni de nena me atraía jugar a las muñecas. Cuando quedé embarazada me sentí tan rara y fuera de mí. No he sido una buena madre. Pobre Mauro, no le tocó una madre decente. Y como si fuera poco, fue al psicólogo, que le hizo ver lo mala que fui. Le hizo tomar conciencia de que todos sus complejos me los debe. No me desvelo por eso, ni sé por qué se me va el sueño. Pero, cuando estoy sola, en medio de la noche y la oscuridad se me viene la frase completa: no he sido una buena madre. Mi madre tampoco lo fue. Bueno, en apariencia era perfecta. Una madre impecable. Sonreía, nos peinaba con un cepillo de madera, sin tironearte, suavemente. Nos vestía de punta en blanco. Cocinaba riquísimo. Apenas se quejaba y sonreía mucho. Se parecía a las madres que aparecían en las revistas. (...) Había venido del campo, de la pobreza, de la bosta y el barro y se había transformado en una madre pulcra. Un ama de casa ideal, de propaganda. Mi padre la había formateado a su medida. Mi madre era sumisa, mi mamá era dulce, mi mamá se llamaba Azucena, qué linda era mi mamá. Y detrás de toda esa bondad, muy detrás de los ojos mansos, se dejaba ver un lago de tristeza y bruma. Mi mamá era una triste. Insoportable de triste y amargada. Ella creía que no se le notaba. Pero cuando una es nena se da cuenta de todo. Y a mí la tristeza me repele. Por eso, mi madre me producía cierto rechazo. Era buena, sí, pero no por elección. No le quedaba otra. O hizo lo más cómodo, se puso dócil para que no la jorobaran más. Al final, tampoco era una buena madre y su madre, mi abuela, era una calamidad. (...) Una bruta, mi abuela, en el campo, cosechando, limpiando la casa de los patrones. Una burra de carga, mi abuela. Un desastre. De lo más vulgar, la vieja. Tosca como un ladrillo cosido de más. Así tenía la piel, curtida por el sol y la crueldad de una existencia miserable. Un espanto; mal hablada, ordinaria, se vestía con harapos. Trataba mal a las hijas, cuidaba más a los hijos. Una catástrofe, la abuela. Pobre, hizo lo que pudo. Pero como madre, la peor. (...) Vengo de una estirpe de malas madres. Soy una consecuencia. La heredera del mal. Me tocó ser madre a la fuerza. Por mí, no hubiera tenido descendencia. Ni sé bien cómo pasó” (Loza, 2017, p. 105-107).

mujer continuaba la saga de las madres mediocres. Salió Mauro, se cortó la estirpe. Se acaba la mala racha de maternidades obligadas. Mejor aún, Mauro no tendrá hijos, no puede. Se acaba con Mauro cualquier tipo de continuidad. Se queda la cosa en Mauro. Como si la vida fuera un río que atravesó montañas y piedras y se topa con un dique que frena las aguas. Así funciona Mauro. La vida, nuestra vida de familia desgraciada, tenía que parar. Se detiene en Mauro. Ahí se termina la cosa. En esas aguas estancadas. En Mauro confluye lo peor: el agotamiento. El hijo está más agotado que la madre. Lo veo en su mirada, no da más. Está podrido. Más que podrido, está seco. Estancado y seco, como un pantano en verano. No puede más (Loza, 2017, p. 107-108).

De todas esas mujeres Nelly es la última. La “mala madre” que hereda a su madre y su abuela; que detesta a su hijo aunque no por eso no deja de tenerle cierto cariño, incluso cuando fantasea con la muerte de Mauro: “Yo quiero a este chico que ahora desaparece dentro del mar. Lo quiero a mi manera, parca, desganada. Lo quiero sin la voluntad del cariño. Lo quiero porque tengo la obligación de quererlo. Y al pensar todo esto me subió una emoción por la garganta que casi me hace llorar” (Loza, 2017, p. 80-81).

Mauro, como adulto, en las entrevistas con el terapeuta, va revelando ciertos “efectos” de la educación materna, hay ejemplos evidentes en los que Mauro dice no ser “alguien interesante”, en paralelo a que Nelly le decía eso mismo de niño. Pero en Mauro también habría cierto tono melodramático, hiperbólico, como el de Nelly, sólo que no es su voz la que narra la novela:

Mi madre tenía nombre de niña, esperaba una niña. Me lo decía de chico. Hubiera querido una mujercita para que me hiciera compañía. (...)  
—Pienso que Teresa es mi otra posibilidad humana. Lo que no fui. Cuando estoy perdido y angustiado pienso: todo pudo ser peor si hubiera sido Teresa (Loza, 2017, p. 57).



¿Y si en realidad Nelly no es una exageración, no es simplemente un monstruo, sino que estamos en un universo monstruoso que desenmascara los horrores de las ficciones de normalidad represiva y disciplinadora?

El texto confronta contra la normalidad de los discursos disciplinadores del sistema heteropatriarcal, el matrimonio ya no es la felicidad, la pareja ya no es lo exitoso, la madre ya no es la madre feliz y la maternidad obligatoria entra en crisis. Es un texto que desestabiliza, perturba y desobedece: un disturbio enunciado desde una voz sexo-subversiva de madre melodramática y odiante que escapa a los discursos de la felicidad y la maternidad obligatorias. Ni Mauro ni Daniel ni la madre son lo que se esperaría en una ficción de la normalidad gay. Porque Nelly parece una madre malvada, una revisión crítica de la maternidad normativa, pero el personaje rompe con cualquier estructura y es mucho más que ello, Nelly no es sólo una madre que odia o detesta a su hijo, una mujer mayor resentida y prejuiciosa. Nelly es casi como una fuerza monstruosa melodramática que no deja vestigios de realidad en el gran fluir de su consciencia que se narra en la mayor parte de *El hombre que duerme a mi lado*: “Ahora te lo puedo decir: maté a la gata porque no puedo matarte a vos. Porque ando harta. Porque si no hubiera castigo no haría otra cosa que matar” (Loza, 2017, p. 150).

En Nelly hay prejuicios de clase, de género, de todo tipo, pero al mismo tiempo hay una insatisfacción muy grande por parte del personaje. Y así como hay muchos prejuicios y discriminación en sus “pensamientos”, la mayor parte recaen en quién más detesta y más la “harta”, su propio hijo Mauro. Los prejuicios de la madre sobre su hijo gay son constantes y gradualmente van creciendo hasta estallar en el clímax de la novela: un momento que comienza con Nelly envenenado a la gata de Mauro y Daniel, y termina con Nelly en una especie de delirio místico furioso y sexual asesinando a Daniel, la “fatalidad” que se menciona en las entrevistas de Mauro con el terapeuta.

Me interesan los momentos, que son muchos a lo largo de todo el texto, en los que Nelly se despacha como una madre odiante de la sexualidad de su hijo, llena de prejuicios. Porque esta dimensión del texto parecería simplemente la expresión de la “homofobia” o algunos discursos de odio por parte de Nelly, pero, en la construcción exagerada y melodramática de Nelly (y de toda la novela y sus personajes a medida que avanza la acción), quizás podría haber otros matices. Nelly por supuesto que es un ser odiante y cargado de prejuicios, desde el primer momento en que conoce a Daniel, el novio de Mauro:<sup>14</sup>

Es petisito Daniel. Eso desilusiona un poco. Es que mi nene lo nombró tanto, lo pintó tan importante. Dijo que me contaba todo porque había conocido a alguien grande. Y yo de inmediato me figuré a un orangután, un mono grande o un anciano con barba larga. No sé a qué se refería con alguien grande. Daniel de grande no tiene nada. Menudito, bajo, con la mirada mustia. Mauro me sentó y me dijo: Mamá, tengo que contarte todo. Y de ahí en más se me hizo un vacío en la mente. Lo miraba llorar y yo pensaba: ¿me toma de idiota? ¿Cree que soy una caída del catre que no me daba cuenta de nada? Lloro mucho. Cualquier madre completaría la escena con un buen abrazo, pero yo no. Apenas puedo respirar, ¿de qué habla? Por qué no lo dice clarito y punto. Que anduvo mirando las braguetas desde nenito, manoteando las cosas por ahí, con el deseo desviado por todos lados. “Necesito que me comprendas”, dice cuando confiesa su putez entre mocos y lágrimas. Le dije, le digo, porque lo tengo presente como una espina o una bala que te queda alojada en algún rincón del cuerpo y no sale más. Le dije, le digo, por mí hacé lo que quieras o puedas, tratá de ser feliz. Una pavada, lo que él quería escuchar. Y entonces Mauro se me tiró encima y me abrazó, y yo hice como pude un simulacro

---

<sup>14</sup> Nelly es un personaje tan exageradamente resentido y malvado que, para algunos lectorxs, genera cierto efecto cómico, de Daniel también señala: “Pensé: qué bueno, no es amanerado. No es una nuera, es otra cosa, como un duende. Chiquito, amable y callado” (Loza, 2017, p. 21).

de abrazo, un medio abrazo. Un abrazo endeble, no tan fuerte, Mauro, que ando débil, no tan fuerte, Mauro, que hace calor y me transpiro toda. No tan fuerte querido (Loza, 2017, p. 17-18).

Quizás, algo de lo que ocurre con Nelly puede estar más cercano al melodrama como un registro hiperbólico y monstruoso que a simplemente un discurso de odio. Porque en todo caso Nelly es prejuiciosa y resentida con todo lo que aparece frente a ella (excepto tal vez el deseo que siente por Daniel). Y odia a su hijo más bien por ser su hijo que por su orientación sexual en sí misma: “Y Mauro estaba lejos. Se había ido corriendo. Cobarde. Cuando más lo necesité, Mauro no estaba. Maricón” (Loza, 2017, p. 91). En todo caso da la sensación de que le parece poco importante y la hastía como todo lo que le ocurre en la vida. Porque Nelly está más allá de lo humano. Y quizás pueda ser un reflejo de la novela en sí misma más que simplemente una madre que odia la homosexualidad de su hijo, más bien podría ser una madre, una mujer, que odia la realidad represiva, su vida como “mala madre” y ese hijo que le genera hastío e insatisfacción. Porque estas escenas que podemos leer, en algún nivel, como cercanas al discurso de odio o al rechazo, evidencian las ficciones de normalidad de ciertas imágenes ilusorias de los estereotipos de la normalización gay. En todo caso, en el texto de Loza, la normalidad es hastío y represión. Porque por supuesto es la madre que no abraza, la madre en algún sentido desnaturalizada, pero al mismo tiempo es una madre que acepta desde el hastío, desde la hipérbole melodramática, a Nelly no le importa la homosexualidad de su hijo, la hastía la sociedad y sus hipocresías más que la orientación sexual de su hijo:

Hacés y deshacés, y una tiene que seguirte, desde chico, una te sigue, te acompaña en tus caprichos. Ahora se te ocurrió esto del homoerotismo y todos te lo tenemos que festejar. Pensé en decirle: no es ningún mérito, Mauro, no te recibiste de nada importante, acostarse con hombres y hacer

cochinadas a lo bestia no es precisamente un doctorado, no te voy a andar aplaudiendo (Loza, 2017, p. 19).

Nelly es falsa, mentirosa, malvada, aunque más allá de su insatisfacción habría cierto placer en regodearse en todos esos aspectos que, leídos desde una realidad o un texto que apunta al verosímil, serían negativos. Pero en este texto lo monstruoso quiebra la realidad y el verosímil, el hastío, el resentimiento y la maldad de Nelly terminarían teniendo cierto efecto simpático en la constitución del personaje. Nelly con su discurso prejuicioso, malvado, odiante, clasista, es un personaje, en el terreno del melodrama exagerado del texto, muy seductor.

El universo que construye el texto podría ser un universo monstruoso, en el que las ficciones opresivas de normalidad son puestas en crisis, no por una denuncia políticamente correcta, sino por una hipóbole melodramática que estalla las nociones de lo que significa ser humano en un sistema binario de normalidad. Aquí la maternidad ya no importa, la sexualidad tampoco, lo que nos queda es un universo monstruoso donde la exageración es una forma de desenmascarar que eso que llamamos norma o normalidad son cáscaras vacías y en tensión con las posibilidades emancipatorias.

Nelly parodia magistralmente la aceptación de la norma gay y el lugar de su hijo buscando construir un vínculo que parecería “normal”: “A él le gusta saberse aceptado por la madre de su novio. Estas criaturas vivieron años para ser aceptadas y se conforman con cualquier cosa. Como los perritos que les tirás cualquier bife y se lo comen, así son, cachorros” (Loza, 2017, p. 21).

En medio de esos monólogos de pensamiento en los que se cuelan las características de Nelly, también aparecen los capítulos que contienen las entrevistas entre Mauro y un terapeuta sin nombre (luego vamos a saber que esa terapia tiene que ver con un informe a realizar sobre la “fatalidad” del asesinato de Daniel por parte de Nelly). En

esas entrevistas van apareciendo más datos de la historia de Daniel y algunos de sus rasgos, que lo relacionan con Nelly pero que también podrían funcionar para parodiar ciertos imaginarios del amor gay romántico normalizado.

Porque *El hombre que duerme a mi lado* se podría simplemente etiquetar como “literatura gay” (una etiqueta problemática, habría que ver si existe una literatura gay) pero ¿es gay el texto de Loza? Otro trabajo sería preguntarnos qué es lo gay, pero pensemos cómo el texto de Loza disputa sentidos a la normalidad del supuesto amor gay romántico. En la novela la hipérbole del melodrama (cuir)<sup>15</sup> encarnado en la voz materna confronta contra varios de los disciplinamientos normativos que impone la ficción matrimonial gay. En ese sentido, el texto de Loza podría ser desestabilizador, parte de la (re)aparición de ese sistema de disturbios sexo-subversivos. En la relación entre Daniel y Mauro el estereotipo de lo gay se va resquebrajando a medida que avanza el relato:

—Son los mismos. Compartimos. Digo que usamos cualquiera, de manera indistinta. Al principio teníamos ropa interior separada, pero el talle es casi el mismo. Cuando lavábamos se confundían porque hay algunos parecidos y entonces decidimos usar cualquiera y es más simple así. Nos mantiene unidos.

Casi se me revuelven las tripas con la ensalada de calzoncillos. No sé si quería saber tanto. Todo revuelto. Sin intimidad. Un asco. Un salpicón de calzoncillos. Usar la misma ropa. Compartir las formas abultadas de la tela, un espanto. Me sofoco, la imagen de los calzoncillos mezclados me

---

<sup>15</sup> Tomo el uso de cuir de la propuesta de bocavulvaria ediciones en libros como *Cuirizar el anarquismo: ensayos sobre género, poder y deseo* (2015), principalmente en reemplazar queer por cuir como una operación política y epistemológica: “El equipo editorial ha decidido reemplazar el término queer por cuir, aplicándole una distinción lingüística y visual en tanto operación política y epistemológica, como una manera de extrañar/retorcer lo queer desde América Latina” (Nota a la edición de bocavulvaria, 2015).

quema la mente. Se me hace un incendio cerebral, como si ardiera un bosque y quedaran los árboles arrasados por el fuego y sobre la tierra un colchón de cenizas. Me quedo así, quemada y en silencio (Loza, 2017, p. 49).

El texto también bordearía, en su ruptura paródica de la normalidad, el incesto. Desde el primer momento en que lo conoce está planteada la atracción de Nelly por Daniel, el novio de su hijo. Hay referencias a la mirada de Nelly sobre el cuerpo de Daniel en un tiempo que pasaron en la playa lxs tres juntxs, en el que Nelly no puede dejar de mirar la “malla chiquita” que lleva Daniel. Y en el momento en el que imagina la muerte de Mauro ahogado ella se imagina viviendo junto a Daniel, su “yerno”. Toda esta atracción estaría explicada a partir de un novio/amante que tuvo Nelly, Norberto, previo a su casamiento y a su maternidad, una relación que se terminó por la ¿homosexualidad? de Norberto o porque éste tomó los hábitos o alguna cuestión así. Lo que importa del tal Norberto es que Daniel se asemeja a ese amor del pasado de Nelly, y en su momento de mayor delirio, previo al asesinato, confunde a Daniel con Norberto. Claro, previamente ocurre otra muerte, si la de Daniel podría confundirse con un accidente, la muerte de la gata, envenenada por Nelly es realizada de forma consciente y adrede.

Cuando Nelly se entera que Pirucha, su amiga, es amante de “el difunto”, deja de dormir con su marido y va a dormir a la habitación de Mauro niño y luego Mauro adolescente. Al pasar a la habitación del hijo (para dejar de ser tocada por su marido), le colocan una “camita paralela” a la cama de Mauro niño. Ese detalle Nelly no lo deja pasar, porque hay algo, por momentos incestuoso, en su cercanía con Mauro (y con Daniel):

Yo entiendo el hartazgo de Mauro. Durmió con su madre casi diez años, en el mismo cuarto. En esos años en los que un chico quiere dormir solo. No soy tonta. El cuerpo de un hombre despierta mucho antes. Y Mauro

se incomodaba conmigo al lado, todos esos años, en ese cuarto, sin tener intimidad de muchacho (Loza, 2017, p. 89).

Parafraseando el título de la novela, Nelly duerme al lado de “su hombre”, Mauro, su hijo niño y luego adolescente. ¿O será al revés? Porque en una de las entrevistas con el terapeuta aparece una referencia al título muy clara en una pregunta que realiza el psiquiatra o psicólogo sobre Daniel: “¿No le interesaba conocer la historia del hombre que dormía cada noche a su lado”? (Loza, 2017, p. 98). El hombre que duerme al lado de Mauro es Daniel. Y el hombre que durmió diez años al lado de Nelly es Mauro, su hijo. ¿O fue Nelly el hombre que durmió al lado de Mauro durante esos diez años? Hay algo de Mauro y Nelly que, por momentos, en este universo monstruo de la novela, lxs confunde. La madre se asemeja al hijo y el hijo se asemeja a la madre, creo que no se trata simplemente de que Mauro es víctima de la “mala madre”. En todo esto habría algo, en la monstruosidad melodramática y paródica del texto, en este emergente cultural del archivo monstruo, vinculado a la unión entre la madre y el hijo, Nelly y Mauro.

En ambos personajes podría darse un juego de dobles: Mauro por momentos se asemeja a Nelly (sólo que no tenemos su pensamiento constantemente como la voz narrativa) y Nelly se parece mucho a Mauro. Por momentos parecería como si Nelly fuera el *doppelgänger*, el doble monstruoso de Mauro. Y al mismo tiempo parecería que Mauro fuera la extensión fálica de Nelly. Se podría hacer un análisis psicoanalítico en la relación madre-hijo de los personajes, con esta figura materna imposibilitada de ver la individualidad del hijo, pero no es el eje que me interesa. Porque en el texto todo se confunde, se aleja, se parece, se exagera y se parodia. La maternidad deja de ser maternidad y se vuelve melodrama y parodia, por momentos, podría ser que Mauro es su propia madre: “Si te caés al piso, no te voy a levantar. Vas a quedar tirada en las baldosas hasta cuando puedas arrastrarte como un reptil rumbo a tu cama. Ya me harté” (Loza, 2017, p. 131). Esa

frase no es enunciada por Nelly, es Mauro en una de sus peleas con su madre. Mauro, como Nelly, también es un monstruo: “Mauro es un monstruo” le dice Nelly a Pirucha en una conversación telefónica. Y para Mauro, como se lo dice al terapeuta, Nelly también es un monstruo, un vampiro, o algo peor.

En el clímax de la novela Nelly asesina a la gata de Mauro y Daniel, la primera mascota que tenían, madre e hijo discuten sobre la muerte del felino y Nérida comienza a llegar al grado máximo del melodrama:

Le digo que lo hice sin querer, que puse veneno para ratas. Y él dice que Daniel trajo la gata para eso, para que no haya roedores. Yo grito más fuerte, que me confundí con el alimento. Él grita más y yo confieso el asesinato. Él me sacude. Mauro sacude a su madre. Nelly, no permitas esta falta de respeto. La madre queda tambaleando, se apoya en la pared para no caer (Loza, 2017, p. 149).

¿Nelly se desdobra en “la madre” y la voz narradora? ¿qué madre “queda tambaleando” y “se apoya en la pared”? ¿quién es Nelly, “la madre” y Mauro en este momento? Nelly es y no es ella y al mismo tiempo madre e hijo se confunden en una voz narradora que se contiene a sí misma:

Entonces mi réplica, mi duplicante, mi parte ausente cae y me quedo en carne viva. Palpitante y dolida. Miro al hombre que se supone hijo mío que respira entrecortado y tiene los ojos desorbitados de odio. Lo miro con espanto y pena. Le digo lo que más duele. Se lo digo despacio para que pueda escuchar. Por mí te hubiese abortado. Me di cuenta a los tres años cuando jugabas, antes no, porque andaba desganada. A los tres años, cuando veía tus juegos estúpidos, repetitivos, pensé: lo tuve que abortar. La partera del pueblo cobraba un poco más que un parto, pero hacía bien el trabajo. No tendrías que haber nacido. Te miro y no entiendo qué hacés aquí (Loza, 2017, p. 149).



¿Quién es la “réplica” y el “duplicante” que menciona la voz narradora? ¿es Nelly narradora viéndose a sí misma? ¿o es Nelly contemplando a Mauro frente a ella? ¿o es otra cosa? En este momento Nelly asesta el golpe de efecto a Mauro, le dice la frase “Por mí te hubiese abortado” y el melodrama monstruo, la parodia llega a su clímax, pero no a su final: “Mauro se tambalea como si le hubiera dado un golpe. Una trompada certera en la boca del estómago. Cae junto al cuerpo de la gata. La mira y le acaricia el pelo seco.” (Loza, 2017, p. 149). La parodia de género continúa hasta el asesinato de Daniel, con más pensamientos hiperbólicos por parte de Nelly, que luego de estos fragmentos piensa en cómo hubiera envenado a Mauro y a su padre, en cómo hubiera construido otra vida, fantasea con esa vida luego del asesinato y hasta su condena. La ensoñación ocupa su pensamiento pero no su deseo certero de que mató a la gata porque no pudo matar a su hijo. Todo por el hastío, el hartazgo, la vida de Nelly que ella misma nunca quiso. El texto se vuelve un melodrama hiperbólico y paródico de la relación de estos dos personajes madre-hijo que se confunden.

Quiero llamar la atención sobre dos palabras, el uso por parte de la voz narrativa de Nelly de “réplica” y “duplicante” resuena a “replicante” (“replicant” en inglés), la palabra utilizada en la película *Blade Runner* (1982, dirigida por Ridley Scott) para hacer referencia a los androides, en un uso del término que hace alusión a la replicación como proceso para hacer una copia de sí mismo. Más allá de que es simplemente una resonancia en el uso de esos términos, ¿quién es el “replicante” en el texto de Loza? ¿podrá Mauro ser un “replicante” de Nelly? En este universo monstruoso la maternidad ya no importa, porque es parte de una realidad opresiva, se vuelve un melodrama que subvierte la realidad, la normalidad y las ficciones opresivas del cisheteropatriarcado. Quizás, la relación con el término “replicante” pueda parecer forzada, pero en Loza la imaginería vinculada al cine cobra

densidad en la ficción.<sup>16</sup> El texto literario es parte de un continuo que también apela a lo cinematográfico: “Y todo pasa como si fuera una película mala donde las imágenes se mezclan, se repiten, se amontonan. Donde, cerca del final, se vuelve a ver de manera exacta lo que ya vimos, pero con el sonido distorsionado” (Loza, 2017, p. 159).

Y cuando todo parece volver a cierto registro vinculado a una idea de “normalidad” en el último capítulo, “El informe final”, las últimas páginas vuelven a la distorsión monstruosa que estalla los sentidos de la ficción opresiva de normalidad. El terapeuta dice estar “enamorado” de Mauro, “un amor inesperado por este hombre desvalido” (Loza, 2017, p. 170). Un amor que es un retorno al melodrama, al amor romántico y la parodia que atraviesa toda la novela: “Tengo un tipo de amor que todavía cree que puede curarlo. Tengo un amor ridículo por este hombre triste” (Loza, 2017, p. 170). Cuando la normalidad, el orden, el universo convencional de los seres humanos parece ocupar el cierre de la novela, el disturbio monstruoso se mete e interrumpe cualquier atisbo de normalidad disciplinadora: “Hoy no ha venido a la entrevista y me descubrí desorientado y solo. Hoy no ha venido y el día carece de sentido. (...) Hoy no ha venido y apenas tengo deseos de seguir” (Loza, 2017, p. 170). ¿Acaso Nelly también es el terapeuta? En la ficción monstruosa, en el disturbio cultural, queda sólo parodia, melodrama, hipérbole y estallido de que eso que llamamos amor y maternidad, también serían rasgos de un sistema disciplinador.

Porque en el texto de Loza no hay un final, no hay un cierre, hay una “fatalidad” y un universo monstruosamente subversivo, desobediente, que estalla paródicamente las reglas de la normalidad y continúa incluso en el informe final del terapeuta. En todo caso estamos ante una monstruosidad que se acerca más a un “no-final” en términos de Donna Haraway:

---

<sup>16</sup> Algo que continuará ocurriendo en la siguiente novela de Loza, *La primera casa* (2019).

Toda la argumentación de “Las promesas de los monstruos” ha sido que “pulsar intro” no es un error fatal, sino una posibilidad ineludible para cambiar los mapas del mundo, para construir nuevos colectivos a partir de lo que no es más que una plétora de actores humanos y no humanos. (...) No es un “final feliz” lo que necesitamos, sino un no-final (Haraway, 1999, p. 153).

Porque, ¿qué diálogo establece el texto de Loza con las lógicas normalizadoras de la maternidad “feliz” y la nueva vida gay feliz y matrimonial?, ¿las acepta?, ¿forman parte del devenir gay del siglo XXI? Creo que no, creo que más bien todo lo contrario, las perturba para evidenciar esas políticas normalizadoras, que también podríamos llamar, siguiendo a Sara Ahmed (2010), políticas de felicidad. En ese sentido, el texto de Loza podría articularse con las narrativas que construyen un “archivo de infelicidad” que lucha contra la felicidad, porque la felicidad como dispositivo social podría ser otra modalidad del disciplinamiento y la represión:

Denomino “archivos de la infelicidad” a aquellos con los que trabajo en estos cuatro capítulos. No se trata solo de que en ellos sea posible encontrar la infelicidad. Antes bien, estos archivos se conforman a través de la circulación de objetos culturales que articulan la infelicidad con la historia de la felicidad. Un archivo de la infelicidad es un archivo que se constituye en la lucha contra la felicidad (Ahmed, 2019, p. 46-47).

El texto de Loza está formando parte de un archivo monstruoso, un archivo “inapropiable” (Haraway, 1999), algo que podría constituirse como integrante de una genealogía de disturbios culturales, porque no se acomoda, no se queda con lo simplemente establecido, con la “felicidad” materna, gay, humana, “normal”.

La literatura de Loza opera contra ese mundo de vidas felices y archivos de normalidad cisheterocentrada, incluso en los modos de pensar las emociones por vías que no son las tradicionales para des-

centrar las políticas de disciplinamiento del canon. Me interesa al respecto citar palabras de Santiago Loza en una entrevista:

Hablo de la belleza y de lo que se puede o no fijar, y también de la belleza más monstruosa: no tiene que ver con lo lindo y lo feo. Como si la palabra intentara fijar lo que es fugaz, lo que se pierde, y también el desecho, lo que no se puede contar porque es demasiado banal o demasiado sublime. Ahí hay algo de lo que yo llamaría belleza, pero no sé si la puedo nombrar del todo. Es algo que yo busco, y que también está vinculado a la amabilidad. Yo tengo la necesidad de ser amable. De transmitir la amabilidad con los personajes que cuento, por más que sean asesinos o perdedores o monstruosos. Yo tengo que ser amable con ellos y con el que lee o con el público: hay algo tan hostil del presente, que parte del hacer en la disciplina de uno involucra el ser amable. Que la persona que lea sienta que hay dolor y ciertas zonas de angustia, pero que en la escritura haya algo terso, algo de amabilidad (Loza en entrevista Tentoni, 2019).

El texto de Loza no es algo nuevo o que aparece de la nada como posibilidad sexo-subversiva. Creo que lo podemos pensar como parte de ese sistema de disturbios (en este caso literarios) de la disidencia sexual que se construye como un gran mapa genealógico transnacional y que aparece en distintos momentos y espacios. En ese sentido, las derivas genealógicas son sólo versiones (o sub-versiones en este caso) de múltiples posibilidades, en este trabajo estamos viendo sólo una versión de muchas otras posibles que no están inhabilitadas ni negadas por la versión que cada persona pueda elegir.

Si pensamos a Loza como una aparición, un emergente en la cultura “argentina”, se podría trazar un gran mapa genealógico del sistema de disturbios de la disidencia sexual, en el que autorxs de distintos momentos y épocas desobedecen, perturban, incomodan a la normalidad canónica y heteropatriarcal. En esa trayectoria Loza sería una aparición reciente de ese sistema que confronta las políticas disciplinantes de la ficción de normalidad.

Con esto quiero decir que el texto de Loza podría ser un emergente que forma parte de un sistema que retoma cuerpos y archivos contra-vitales, que está atravesado por enunciaciones y construcciones de, en este caso, ficciones monstruosas por fuera de la normalidad, de los archivos hegemónicos de la cultura y en contra/en tensión/disputando con lo que Silvina Sánchez ha denominado canon-macho (2019, p. 214). En estas dimensiones creo que se construyen otras modalidades de pensar la cultura que se corren de los discursos habituales normales y retoman las dimensiones de lo monstruoso, donde el archivo monstruo se vuelve una potencia contra-vital que se aleja de las representaciones de la vida normal, el amor, el éxito y la felicidad. En ese sentido, el archivo-monstruo es un archivo del fracaso cuir (Halberstam, 2018), otra forma de construir sentidos para las ficciones que no responden a los mandados cisheterocentros del canon, la crítica y el archivo normales y tradicionales.

### **Una no-conclusión**

Cuando Donna Haraway escribe “Las promesas de los monstruos: Una política regeneradora para otros inapropiados/bles” [1992], no creo que estuviera pensando en las ficciones producidas en el espacio rioplatense del siglo XXI, o tal vez sí. Cuando retomamos su mirada sobre los relatos y la ruptura de una idea cerrada sobre las historias, creo posible señalar que algo de eso está ocurriendo con el estallido subversivo, paródico, contra-normativo que realiza *El hombre que duerme a tu lado*. Porque hay algo en el relato que lo aleja de las reglas de la normalidad como compulsión y ficción feliz de dispositivos como la maternidad y el matrimonio/relación de pareja (gay). Algo de lo que Haraway señala en alguna de sus producciones estaría ocurriendo con el “relato” de Loza:

Los relatos son siempre más generosos, más espaciosos que las ideologías; por ello, constituyen una de mis esperanzas más firmes. Quiero

saber cómo habitar en las historias, en los relatos, en lugar de renegar de ellos. Quiero saber cómo vivir críticamente tanto en los nuevos parentescos como en los heredados, de un modo que no sea condenatorio ni celebratorio. Quiero saber cómo ayudar a construir relatos *en marcha* antes que historias *cerradas*. En este sentido, mis reflexiones sobre el parentesco versan sobre cómo mantener en marcha los linajes, incluso a pesar de que sus miembros se *desfamiliaricen* y las líneas se conviertan en redes, los árboles en explanadas, las genealogías en grupos de afinidad (Haraway, 2019).

En ese sentido, la literatura sexo-subversiva, la literatura de la disidencia sexual, no es una literatura que se pueda cerrar en torno a una definición y una verdad, es un dispositivo terrorista<sup>17</sup> del aquí y ahora que no pretende instaurar una nueva realidad ni nuevas ficciones de normalidad, sino más bien, al menos en este caso, estallar de forma paródica y subversiva las reglas opresivas de una sociedad en la que las disidencias sexo-genéricas no tuvieron el lugar de la enunciación visible a menudo en la historia de la humanidad.

Por eso creo que en este “relato” de Loza el monstruo es el texto, la novela que deviene un archivo monstruo de eso que subvierte las normas y los espacios que se pueden habitar en una vida “vivable”, normal, feliz, “verdadera”, “real”. Y quisiera vincular este archivo monstruo no sólo a *El hombre que duerme a su lado*, pienso en ese otro texto de Loza, esa suerte de primera novela publicada en 2016, *Yo te vi caer*. Ese texto, dividido en tres grandes zonas (novela, un texto subtítulo “el medio” y una última parte que contiene el texto del espectáculo dramático del mismo nombre, una suerte de poema), también está construyendo una forma desobediente, insurgente, insurrecta de

---

<sup>17</sup> Una literatura que forma parte de este sistema del archivo monstruo, una literatura en términos de Barthes, terrorista, y en términos de Preciado, anal, un tipo de producción cultural que retoma lo que el canon cisheterocentrado borra o deja en lugares periféricos, lo que la normalidad niega.

pensar la ficción y la escritura, algo que, aquí y ahora, me gusta llamar archivo monstruo:

El medio, la meseta, la mitad de un trayecto, el desierto. Esa obsesión es la que me obliga a intentar explicar qué hay entre un punto y otro. Entre un texto “casi” novela y un texto “casi” teatral. Una zona híbrida de la escritura. Yo quise ser escritor y terminé haciendo cine. Transito esos espacios intermedios, indefinidos de la literatura. Intento trabajar en textos de tránsito hacia el cine o la TV. Indagar en la dramaturgia. Un éxodo permanente de una escritura a otra sin detenerme en ninguna (Loza, 2016, p. 182).

¿Y si *El hombre que duerme a mi lado* (como emergente de la producción de Loza) es un “otro inapropiado/ble”? Me refiero justamente a la idea que Donna Haraway toma a partir de su referencia a Trinh Min-ha en “Las promesas de los monstruos...”:

Ser “inapropiado/ble” no significa “estar en relación con”, esto es, estar en una reserva especial, con el estatus de lo auténtico, lo intocable, en la condición alocrónica y alotópica de la inocencia. Por el contrario, ser un “otro inapropiado/ble” significa estar en una relación crítica y deconstructiva, en una (racio)nalidad difractaria más que refractaria, como formas de establecer conexiones potentes que excedan la dominación. Ser inapropiado/ble es no encajar en la *taxón*, estar desubicado en los mapas disponibles que especifican tipos de actores y tipos de narrativas, pero tampoco es quedar originalmente atrapado por la diferencia. Ser inapropiado/ble no es ser moderno ni ser postmoderno, sino insistir en lo amoderno. Trinh buscaba una forma de representar la “diferencia” como “diferencia crítica interna”, y no como marcas especiales taxonómicas que asientan la diferencia al modo del apartheid. Ella escribía sobre personas; me pregunto si podrían aplicarse las mismas observaciones a humanos y a no-humanos, tanto orgánicos como tecnológicos (Haraway, 1999, p. 125-126).

Nelly en el texto ya no es humana, es otra cosa. Y si la madre se confunde con el hijo y estallan las normas de la realidad, quizás estamos en un terreno en el que la literatura de la disidencia sexo-genérica emerge como disturbio cultural cuir que tensiona, incomoda y “aterroriza” las políticas tradicionales y normativas del canon macho, pero también de las reglas de la felicidad humana cisheteronormada, patriarcal y homonormada. Quizás, en este tipo de literatura que estalla los dispositivos de normalidad represivos y disciplinadores, retomando a Sarah Ahmed, lo que ocurre es que la disidencia sexo-genérica (como producción, como escritura pero también como lectura) puede respirar, imaginar una lectura en la que se puede respirar por fuera de la normalidad y la asfixia:

Es preciso dedicar mayor reflexión a la relación que se establece entre la lucha de las personas queers por alcanzar una vida soportable y las esperanzas aspiracionales de la buena vida. Tal vez el meollo de la cuestión sea que resulta muy difícil luchar sin tener aspiraciones, y es difícil tener aspiraciones sin que estas adopten alguna forma preexistente. La raíz latina de la palabra *aspiración* viene de “respirar”. Creo que la lucha de las personas queers por conquistar una vida soportable es una lucha por tener dónde respirar. Para nosotrxs, tener dónde respirar, o poder respirar libremente, resulta, como bien lo señala Mari Ruti, una aspiración. Y junto con el aire viene la imaginación. Y junto con el aire vienen las posibilidades. Si la política queer tiene que ver con la libertad, acaso esta no sea otra libertad que la de sencillamente respirar (Ahmed, 2019, p. 240).

En todo caso, el archivo monstruo también se trata de una operación de lectura: leer a *El hombre que duerme a mi lado* como emergente de una literatura de las disidencias sexo-genéricas que forma parte de un sistema de disturbios culturales (que me gustaría llamar cuir) que tensiona, incomoda y desnaturaliza. Si la lectura (y la escritura) nos pasa por el cuerpo, el texto puede ser una forma de experimentar, un



laboratorio para estallar las políticas de normalidad. En esos cruces, la aparición de las disidencias sexo-genéricas en la literatura como disturbio cultural, como lugar de producción y de lectura, se puede convertir en una posición situada que, a veces, nos ayuda a respirar.

### **Referencias bibliográficas**

- Ahmed, S. (2019) [2010]. *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Bernini, E. (2016). La indeterminación epistémica. Observaciones en torno a *Los labios* (Santiago Loza/Iván Fund, 2010). En B. Chappuzeau y C. von Tschilschke (Eds.), *Cine argentino contemporáneo: visiones y discursos* (pp. 175-186). Frankfurt am Main: Vervuert.
- Blanc, N. (19 de junio de 2017). Entrevista a Santiago Loza: “Quizás mi primera novela sea, en realidad, una obra de teatro camuflada”. *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/cultura/santiago-loza-quizas-mi-primera-novela-sea-en-realidad-una-obra-de-teatro-camuflada-nid2034834/>
- Bongers, W. (2016). Entre ficción, documental y política: los films de Santiago Loza, Celina Murga, Santiago Mitre. En *Interferencias del archivo: Cortes estéticos y políticos en cine y literatura* (pp. 183-198). Berlín: Peter Lang.
- Casale, M. (2014). La construcción del otro y la violencia cotidiana en la obra de Santiago Loza. *Telonde fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 10(19), 190-204.
- Costa, J. M. y Rojo S. (2016). Visibilidad de la violencia en el teatro actual latinoamericano: El año en que nació, de Lola Arias, La mujer puerca y Mau Mau, o la tercera parte de la noche, de Santiago Loza. *Caracol*, 12, 100-123. Recuperado de <https://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/121415>
- Cvetkovich, A. (2018) [2003]. *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Barcelona: Bellaterra.

- Dagatti, M. (2018). La profanación profana. Sobre el cine de Santiago Loza e Iván Fund. En E. Bernini (Ed.). *Después del nuevo cine. Diez miradas en torno al cine argentino contemporáneo* (pp. 123-131). Buenos Aires: EUFyL-UBA.
- Daring, C. et al. (Eds.) (2015). *Cuirizar el anarquismo: ensayos sobre género, poder y deseo*. Sin lugar: Bocavulvaria Ediciones.
- Derrida, J. (1997) [1995]. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Duggan, L. (2003). *The Twilight of Equality? Neoliberalism, Cultural Politics, and the Attack on Democracy*. Boston: Beacon press.
- Ferro, G. (2015) [2008]. *Barbarie y civilización. Sangre, monstruos y vampiros durante el segundo gobierno de Rosas*. Buenos Aires: Marea.
- flores, v. (2018). Esporas de indisciplina. Pedagogías trastornadas y metodologías queer. En VVAA, *Pedagogías Transgresoras II* (pp. 139-208). Sauce Viejo: Bocavulvaria Ediciones.
- Garbatzky, I. R. (2014). “Rosa Patria”, de Santiago Loza: efectos teatrales del archivo. *Cine Documental*, 10. Recuperado de <http://revista.cinedocumental.com.ar/rosa-patria-de-santiago-loza/>
- Giorgi, G. (2009). Política del monstruo. *Revista Iberoamericana*, LXXXV(227), 323-329. Recuperado de <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/6575/6751>
- Halberstam, J. (2018) [2011]. *El arte queer del fracaso*. Barcelona: Egales.
- Haraway, D. (1999) [1992]. Las promesas de los monstruos: Una política regeneradora para otros inapropiados/bles. *Política y Sociedad*, 30, 121-163.
- Haraway, D. (2019). Una familia de figuraciones feministas. En *Las promesas de los monstruos. Ensayos sobre ciencia, naturaleza y otros inadaptables*. Madrid: Holobionte.

- Henríquez Silva, J. C. (2015). *#SoyPuto*. Sin lugar: profundo.
- Iparraguirre, M. (2013). El arte del descubrimiento. Entrevista al director cordobés Santiago Loza. *TOMA UNO*, 2, 105-113. Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/9330>
- Lanza, P. H. (2013). Lazos entre la performance y el documental performativo. *Telonde fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 9(18), 158-165. Doi: <https://doi.org/10.34096/tdf.n18.6646>
- Loza, S. (10 de septiembre de 2017). Hasta el fin de la galaxia. *Radar-Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/61899-hasta-el-fin-de-la-galaxia>
- Loza, S. (14 de octubre de 2016). Soy tu madre. *Soy-Página/12*, p. 16.
- Loza, S. (2015). Cine y literatura: problemáticas en torno al diálogo y la tensión entre lenguajes. En I. Tosti (Coord.), *VIII Argentino de Literatura*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral. Recuperado de [https://www.fhuc.unl.edu.ar/cedintel/wpcontent/uploads/sites/16/2019/07/Argentino\\_VIII.pdf](https://www.fhuc.unl.edu.ar/cedintel/wpcontent/uploads/sites/16/2019/07/Argentino_VIII.pdf)
- Loza, S. (2016). *Yo te vi caer*. Córdoba: DocumentA/ Escénicas Ediciones.
- Loza, S. (2017). *El hombre que duerme a tu lado*. Buenos Aires: Tusquets.
- Lozano, E. (2015). *Sexualidades disidentes en el teatro. Buenos Aires, años 60*. Buenos Aires: Biblos.
- Noguera, L. S. (2015). Voces y cuerpos femeninos en la escena porteña. El teatro de Santiago Loza. *Destiempos*, 48. Recuperado de <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/72068>
- Rubino, A. (2017). *Sexualidades disidentes en la literatura y el cine de habla alemana (1969-1980)* (Tesis doctoral). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, Ensenada. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/61578>

- Rubino, A. (2019). Hacia una (in)definición de la disidencia sexual. Una propuesta para su análisis en la cultura. *Revista Luthor*, 39(IX). Recuperado de <http://www.revistaluthor.com.ar/pdfs/211.pdf>
- Rubino, A. y Saxe, F. (2016). Memoria, disidencia sexual y giro subjetivo: el caso de tres documentales latinoamericanos recientes. *alter/nativas*, 6. Recuperado de <https://alternativas.osu.edu/assets/files/issue6/pdfs/rubino-saxe.pdf>
- Sánchez, S. (2019). A la altura de nuestra intimidad. Hacia el trazado de un mapa disidente de la narrativa argentina sobre la crisis del 2001. En L. Arnés y F. Saxe (Eds.), *Escenas lesbianas. Tiempos, voces y afectos disidentes* (pp. 213-240). Adrogué: La Cebra.
- Saxe, F. (2020). Un archivo de disturbios sexo-subversivos-anales-contra-vitales: derivas teóricas hacia una cartografía posible y multidireccional de la categoría disidencias sexuales. *Sociocriticism*, XXXV(1). Recuperado de <http://revues.univ-tlse2.fr/sociocriticism/index.php?id=2878>
- Tentoni, V. (16 de agosto de 2019). Entrevista a Santiago Loza: “La idea de obra maestra me es totalmente ajena”. *Blog Eterna Cadencia*. Recuperado de <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/santiago-loza-la-idea-de-obra-maestra-me-es-totalmente-ajena.html>
- Warner, M. (1991). Introduction: Fear of a Queer Planet. *Social Text*, 29, 3-17. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/466295>
- Yaccar, M. D. (24 de mayo de 2015). Entrevista a Santiago Loza: “Lo que tengo para descubrir recién está empezando”. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/17-35615-2015-05-24.html>