

Con fulgor y sin fronteras: la voz poética
de *Diamante* de Azael Álvarez

With Brilliance and Without Borders: The
Poetic Voice of *Diamante* by Azael Álvarez

Lucía Granizo

luciagranizo5@gmail.com

Universidad San Francisco de Quito USFQ

Fecha de envío: 02/05/2021

Fecha de aceptación: 19/05/2021

DOI:

á

Resumen

El presente texto establece un análisis de la voz poética de género fluido en *Diamante* (2019) del poeta ecuatoriano Azael Álvarez. En primera instancia, se realiza una investigación de la disputa sobre el género y se exploran las posturas de Hines y Butler sobre su fluidez. Este punto de partida habilita el análisis de la edificación de la voz lírica a partir de la ruptura del género gramatical fijo, la fluidez performativa, el continuo devenir y la marginalización a la que es expuesta por no formar parte del marco binario genérico. El estudio ofrece una interpretación abierta del género y su fluidez desde la experiencia subjetiva de la voz lírica y da cuenta cómo el orden simbólico y el orden de las representaciones operan en su contra para exponerla a una vida precaria.

Palabras clave:

Género fluido, performatividad de género, identidad de género, lenguaje inclusivo

Abstract

The current text establishes an analysis of the genderfluid lyric speaker of *Diamante* (2019) written by the Ecuadorian poet Azael Álvarez. In the first instance, an investigation of the dispute over gender is carried out and Butler's and Hines' stances of gender fluidity are explored. This starting point enables the analysis of the construction of the lyric speaker from the rupture of the static grammatical gender, the performative fluidity, the continuous becoming and the marginalization to which she is exposed for not being part of the binary framework of gender. This study offers an open interpretation of gender and its fluidity from the subjective experience of the lyric speaker and it reveals how the symbolic order and the order of representations operates against her to expose her to a precarious life.

Key Words:

Genderfluid, gender performativity, gender identity, inclusive language

Introducción

El funcionamiento del orden social ha sido determinado por, entre otras cosas, elementos duales, que han sido utilizados como mecanismos de categorización. Tal es el caso del género con su bipartición femenino-masculino, a través de la cual se produce una anulación inmediata de quienes se rehúsan a ser encasillados dentro de un elemento. De esta manera, el concepto y el funcionamiento del género se encuentran en un constante debate producto de la fragmentación posmoderna. Dentro de esta línea caben las propuestas de Judith Butler, con la performatividad de género, y Sally Hines, con la fluidez del género mediante un espectro. La primera propuesta señala al género como una construcción cultural, y la segunda lo plantea como un factor inherente del ser. Pese a no ser complementarias, ambas proposiciones atentan contra la concepción del género como un factor estático apelando a una cierta fluctuación propia de este. Por lo tanto, en el presente análisis se responderá la pregunta de cómo se construye el yo poético de género fluido en *Diamante* (2019) del poeta ecuatoriano Azael Álvarez (1994).

El poemario expone a un yo lírico que está constantemente oscilando dentro del sistema dual de género. Por lo tanto, para analizar esta oscilación se tomará en cuenta la fluctuación del género gramatical utilizado por la voz poética para referirse a sí misma. También, partiendo desde la propuesta de Judith Butler, se examinará la construcción de la fluidez de género del yo poético a través de un vaivén performativo. En contraposición, se retomará el “devenir” de Gilles Deleuze, a través del cual se expone a la identidad de género como algo mutable. Finalmente, se comprenderá cómo la negativa de formar parte del sistema estático de género provoca su inaccesibilidad al privilegio masculino y cómo esto la expone constantemente a situaciones de precariedad.

Además, en el poemario, Álvarez utiliza de forma fluctuante el género gramatical con el fin de construir un yo lírico de género fluido. Es por ello que en el presente trabajo se utilizará el lenguaje inclusivo como la afirmación de una postura política incluyente que tiene como objetivo incomodar y, con esto, incitar el perenne cuestionamiento de la estaticidad de la lengua y de los cuerpos que son invisibilizados.

La disputa sobre el género y el género fluido

Por mucho tiempo, el sexo y el género fueron acuñados como términos que se refieren a un mismo concepto. Sally Hines indica que el planteamiento de la perspectiva esencialista gira en torno a que las diferencias de género están constituidas por distinciones biológicas y que existe una esencia que determina las funciones del hombre y de la mujer (20). Es decir, esta perspectiva propone que el género es un aspecto ontológico del ser humano; ergo, su devenir es inalterable.

De acuerdo con Marta Lamas, el género hace referencia “al conjunto de prácticas, creencias, representaciones y prescripciones sociales que surgen entre los integrantes de un grupo humano en función de una simbolización de la diferencia anatómica entre hombres y mujeres” (3). En otras palabras, dentro del marco binario dominante, el género es una construcción que opera en función al sexo. Por consiguiente, se lo puede ver como una imposición del orden simbólico heteropatriarcal. Es así que partiendo desde la premisa “la mujer no nace, se llega a serlo”, planteada por Simone de Beauvoir, Judith Butler hace un planteamiento antiesencialista del género, afirmando que este “no es, de ninguna manera, una identidad estable (...); más bien, es una identidad débilmente constituida en el tiempo: una identidad instituida por una *repetición estilizada de actos*” (297). Desde esta perspectiva, cada uno hace el género mediante una perpetua reiteración de actos manifestados dentro del discurso y en el orden de las representaciones.

Por otro lado, Hines menciona que “para las personas de género fluido, su identidad de género cambia con el paso del tiempo o en función de la situación; además, pueden no restringirse a una única identidad de género” (10). Es, precisamente, el rechazo al modelo cisgénero ¹ dominante lo que ubica al individuo de género fluido en el margen de la estructura social. De tal forma, Hines indica que tanto el género como la sexualidad pueden estar ubicados dentro de dos espectros directamente relacionados y destaca que ambos se pueden considerar como “la combinación de rasgos que pueden variar entre una persona y otra” (99).

¹ Personas cuya expresión e identidad de género coinciden con su sexo biológico (Hines 38).

Por lo tanto, desde su perspectiva, cada persona puede estar ubicada en diferentes secciones de ambos espectros. La noción misma de “espectro” fragmenta por completo el binarismo de género y abre un abanico de posibilidades.

No obstante, dentro del concepto que proporciona Hines, la palabra “rasgos” resalta porque alude al género como un aspecto natural en lugar de constituido por convención social como propone Butler. Mientras que Hines se aferra a la concepción de identidad de género, Butler expresa la necesidad de redescribirla porque está inscrita dentro del discurso heteronormativo cuyo propósito es la regulación binaria de los cuerpos (313). Además, Butler señala que “el género está hecho para cumplir un modelo de verdad y de falsedad que [...] contradice su propia fluidez performativa” (311). Es decir, el género es utilizado para validar e invalidar individuos dependiendo de la facilidad o dificultad existente para encajonarlos dentro del marco binario. Esto provoca que las personas descarten la posibilidad de realizar actos performativos que vayan en contra del género que, de acuerdo con la norma, deben seguir, incluso cuando el género posee una fluctuación performativa particular.

Fragmentación del género gramatical estático

Diamante mantiene un proceso de travestismo lingüístico, término acuñado por Krzysztof Kulawik (2009). Es decir, en el poemario se “logra enmascarar, simular o confundir la sexualidad normativa y estable (masculina o femenina) [...] para desvelar su arbitrariedad como ‘construcciones lingüísticas culturales’” (34). Esto se genera mediante una voz poética que se piensa de manera genéricamente fluida creando una constante oscilación de marcas textuales de género gramatical masculino y femenino.

En el primer poema *SÍ...* (5), la voz poética se describe a sí misma como “la que no tiene remordimiento / la comidilla del pueblo” (vv. 4-6). Es decir, esta se configura a través del género gramatical femenino, lo cual, al mantenerse en el segundo poema *Fugaces...* (13), insinúa una cierta fijeza que es fragmentada a partir del tercer poema *06:30...* (19), en donde la voz poética se pregunta “¿por qué no soy yo / el que estira / su cadencioso brazo” (vv. 5-7). A partir de esto, la voz lírica, representada con un

pronombre personal átono femenino, se muestra como unx yo poéticx de género masculino a través de un pronombre de esta misma categoría. Así, la continua fluctuación del género gramatical pone en cuestión la posición de la voz lírica en el marco binario de género que se sugiere al inicio del poemario.

Además, la fracturación a la norma lingüística no se queda en el pensamiento de la voz poética, sino se materializa en el quinto poema, *¿te imaginas...* (35), cuando esta reflexiona sobre su vida precaria y señala que una de las razones que adopta la institución penitenciaria para exponerla a la precariedad es “porque fumada / se [l]e salen las a / en lugar de las o” (vv. 143-145). Entonces, esta no solo subvierte el sistema lingüístico, sino lo utiliza como una herramienta para consolidar la ambigüedad que la caracteriza.

Vaivén performativo en la configuración de la voz poética

Si bien el poemario comienza con la consolidación de unx yo poéticx de género femenino, a partir del poema *06:30...* (19), irrumpe un vaivén performativo de género. De esta manera, en el cuarto poema, *No me acordaba...* (27), al referirse a la lectura de un escrito basado en el tú poético, la voz lírica señala (28):

“confieso

haberme exhibido

ondeando mis piernas

en direcciones todas

queriendo sacar de ellas lenguaje” (vv. 25-29).

A través de estos versos, se plantea una relación directa entre la performatividad y el discurso, la cual sugiere al acto performativo como motor del lenguaje. Esta continúa con: “Como una florecilla ardiente / con viento a favor / que deja entreabierto su cuerpo” (vv. 30-32). Es decir, se establece unx yo líricx que reconoce al género como una construcción discursiva y, de esta forma, indica su intención de presentarse con género femenino. Además, la comparación que traza con la flor ardiente evoca las

imágenes de una vagina o de un ano, el último haciendo referencia al coito homosexual.

Sin límites, continuos devenires

Por otro lado, también podemos aproximarnos a la configuración fluctuante de la voz lírica a través de una lectura del género como un elemento identitario. El poema *SÍ...* (5) comienza con “SÍ / ESA SOY YO / déjame ser” (vv. 1-3). Una afirmación identitaria respecto al género femenino, cuyo énfasis mediante el uso de mayúsculas provoca una sensación de inmutabilidad. No obstante, el travestismo lingüístico y el vaivén performativo señalados previamente nos permiten poner en duda esta afirmación. Se trata de un yo poético que está constantemente deviniendo-mujer. Gilles Deleuze (2004) señala que devenir es “extraer partículas, entre las que se instauran relaciones de movimiento y de reposo, de velocidad y de lentitud, las más próximas a lo que se está deviniendo” (275). Entonces, el devenir no es un proceso de transformación ni de imitación, sino la creación de una alianza molecular con lo que se desea devenir (275). Esto se puede percibir con claridad en el octavo poema, *Florece...* (61):

“hace ya seis días
cepillo
navegando mis trenzas
deseándome
mujer del bufeo” (vv. 56-60).

Estos versos capturan el proceso del devenir siendo este “el proceso del deseo” (275). Además, siendo la mujer una categoría molar, para llevar a cabo este devenir, la voz lírica se contagia de las partículas de microfeminidad que se desprenden de esta y construye dentro de sí una mujer molecular (277). Su incesante devenir-mujer destruye los rasgos identitarios fijos establecidos por el orden social.

De igual manera, el autor señala que siendo robado el cuerpo femenino a través de la noción sexuada imperante, el devenir-mujer es inseparable de la reedificación del cuerpo sin órganos (278); de modo que ese devenir es el

comienzo de todos los devenires (279). Consecuentemente, la voz poética no se limita a un devenir-mujer, sino también deviene-cuerpos orgánicos. En este mismo poema, la voz lírica señala:

“soy alacrán
la flor pócima
que crece sola
en el pozo del bardo” (vv. 20-23).

En primera instancia, se percibe un devenir-animal y de repente hay un cambio, la voz poética entra en alianza con las partículas en movimiento de una flor. Es decir, se trata de unx cuerpox que se encuentra deviniendo interminablemente. Estos versos muestran la intención de Álvarez de romper con la noción del devenir como herramienta usada solo por el hombre blanco colonizador para un devenir minoritario (108). Al contrario, el continuo uso del devenir corresponde a un gesto político del poeta para no situarse nunca en esa posición privilegiada.

Marginalización y precariedad

Beatriz Preciado (2013) postula que los hombres heterosexuales son en realidad “cuerpos castrados de ano” (12). Ella establece una vinculación directa entre el género y la sexualidad, al referir que “[e]l ano cerrado es el precio que el cuerpo paga al régimen heterosexual por el privilegio de su masculinidad” (13). En otras palabras, el hombre para poder encajar dentro del sistema debe referir a su ano únicamente como aparato excretor y solo así podrá acceder al privilegio del género masculino. Mientras que el cuerpo femenino se mantiene doblemente agujereado para que cumpla el rol de la reproducción impuesta por el orden social heteropatriarcal (13). Entonces, el cierre del ano está estrechamente vinculado con los roles de género.

En *Diamante* no se manifiesta una voz lírica con el ano cerrado. Al contrario, se trata de unx cuerpox que ha rechazado la noción naturalizada de la defecación como función única del mismo. El poema *SÍ...* (5) finaliza con: “Quedarme dormida / sobre tu pecho / a medio palo” (vv. 104-106). En primera instancia, estos versos sugieren una reafirmación del

coito heterosexual y ponen en consideración el planteamiento de Preciado sobre la doble perforación del cuerpo femenino. No obstante, desde un comienzo se instaura un quiebre mediante la subversión de la posición sexual heteropatriarcal, al tratarse de una voz lírica ubicada encima de un tú poético masculino. Además, la indeterminación corporal de la voz poética que se presenta al inicio del poemario pone en duda a esta voz lírica con cuerpo femenino.

Es así que la ruptura del sistema de género presenta a unx yo líricx de cuerpo masculino que ha huido de la castración anal. Entonces, el privilegio que recibe este género está por fuera de su alcance. De esta manera, siguiendo con el poema *¿te imaginas...* (35), la voz poética pregunta:

“¿me imaginas?
casada con una mujer gigante
en una casita de paja
roncha purpura
y con tres hijos
hechos de alcohol y fantasía
para que me valide el vulgo” (vv. 30-36).

Si bien los dos primeros versos hacen referencia a una unión marital lésbica, esta idea se rompe cuando se menciona la aprobación del vulgo. Rocío Silva Santiesteban plantea que “el asco es una emoción que nos permite calificar a los otros como subalternos con la finalidad de separarnos de lo que consideramos ‘sucio’ y ‘contaminado’” (17). La voz poética ha pasado por este proceso al ser apartada del sistema social.

Este poema finaliza con:

“imagínate
yo
muerta de gusto
de gargajos y semen

muerta
por algo
tan simple como
el largo de mi cabello
o
el timbre de mi voz” (vv. 175-185).

En estos versos, la voz poética hace visible la profunda violencia a la que puede ser sometida por romper con la imagen que, bajo la imposición heteropatriarcal, debe mostrar a la sociedad. De esta manera, en *Diamante* existe una reapropiación de las categorías creadas por el discurso dominante para encajonar a lxs cuerpxs disidentes. Esto se puede divisar con el epígrafe que introduce al primer poema: “¿Cuántas intimidades hay en el mundo para una mujer como yo? ¿Soy una unidad? ¿Un monstruo? ¿Soy una mujer?” (Anaïs Nin). Este fragmento que da apertura a la escritura de Álvarez cuestiona desde un comienzo la construcción estática del género y pone en duda la etiqueta de “monstruo”. Asimismo, el epígrafe que introduce al cuarto poema establece que “[I]a suciedad siempre es nuestra; la pulcritud es de los otros” (Witold Gombrowicz). De nuevo, se pone en disputa a la categoría de “suciedad” como espacio para enfrascar a lxs sujetxs que no adoptan el orden social.

A pesar de lo mencionado, la voz lírica se manifiesta con un fulgor que le es propio a lo largo del texto poético. Esto se puede percibir en el poema *No me acordaba...* (27) cuando esta declara que desea que el tú poético “vea las centellas / la chispa” (vv. 83-84). Este resplandor puede vincularse a la incorporación del *glitter*, también llamado diamantina, en el maquillaje de algunas tribus urbanas europeas como el *glam rock* en los años 70 y 80, el mismo que jugó parte fundamental en la desestabilización de la idea inmutable del género a partir de una estética caracterizada por una apariencia andrógina. También, se puede asociar con la adopción del *glitter* rosa como símbolo de protesta por el movimiento feminista mexicano contra la inacción de las autoridades hacia la violencia de género en 2019. Es decir, Álvarez utiliza el brillo como una herramienta de reivindicación

frente a la imposición binaria heteropatriarcal con el objetivo de denunciar la profunda violencia que recae sobre lxs cuerpxs minoritarios.

Conclusiones

En primera instancia, se ha examinado al género como una construcción que se muestra a partir del género gramatical en continua fluidez. Esta oscilación representa un travestismo lingüístico, concepto de Kulawik (2009), a través del cual la voz poética subvierte el sistema binario de género y lo desvela como, entre otros elementos, una construcción lingüística.

En segundo lugar, se ha adoptado la visión de Butler (1990) sobre el género como un conjunto de actos performativos representados perpetuamente y delimitados dentro de la categorización binaria. De modo que la voz poética con plena consciencia de dicha demarcación se niega a operar dentro de la performatividad masculina o femenina establecida por el orden social y, en oposición, decide bucear dentro de la oscilación performativa inherente del género.

En tercer lugar, se ha aplicado el “devenir” de Deleuze (2004) para abordar una lectura de la identidad de género de la voz poética distinta a la normada. Por consiguiente, esta lectura, al abordar al género como un aspecto identitario, se muestra opuesta a la performatividad señalada por Butler. Dicha oposición responde a la naturaleza identitaria mutable del devenir. De forma que la voz poética deviene-mujer con frecuencia mediante la coalición con una microfeminidad que da paso a la creación de una mujer molecular. Siendo este devenir el inicio de otros devenires, en el texto poético, la voz lírica acaece de cuerpos orgánicos continuamente.

Finalmente, se ha indicado la vida precaria a la que es expuesta la voz poética por desafiar al mecanismo regulatorio que representa el marco binario de género. Además, la voz poética también es marginalizada por su condición homosexual. Evidenciando esto, Álvarez se reapropia de las etiquetas usadas por la sociedad binaria heteropatriarcal para marginalizar a las disidencias sexuales y de género.

Por lo tanto, pese a que la visión de Butler dista de lo propuesto por Deleuze, las nociones que estxs autorxs defienden señalan al género como

un dispositivo que no es inmutable sino fluctuante. En consecuencia, *Diamante* se presenta como un texto transgresor que desestabiliza la máquina homogeneizante del género a través de una escritura fraccionada que atenta contra las normas lingüísticas y, a su vez, habilita espacios de enunciación para una voz poética de fluidez genérica que ha sido víctima de la violencia ejercida por quienes perpetúan el orden simbólico.

Referencias bibliográficas

- Álvarez, Azael. *Diamante*. Guayaquil: Dadaif [cartonera]. 2019. Impreso.
- Butler, Judith. “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”. *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Maryland: Johns Hopkins University Press, 1990. pp. 270-282.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2004. Impreso.
- Hines, Sally. *¿Es el género fluido?* Barcelona: Blume, 2019. Impreso.
- Kulawik, Krzysztoff. *Travestismo lingüístico: el enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana neobarroca*. Madrid: Iberoamericana, 2009. Impreso.
- Lamas, Marta. “Diferencia de sexo, género y diferencia sexual”. *Revista Cuicuilco*. (2000). Web. 24 de septiembre de 2020. <https://www.redalyc.org/pdf/351/35101807.pdf>
- Preciado, Beatriz. *Terror anal y manifiestos recientes*. Buenos Aires: La Isla de la Luna, 2013. Impreso.
- Silva Santiesteban, Rocío. *El factor asco: Basurización simbólica y discursos autoritarios en el Perú contemporáneo*. Lima: Red para el desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2008. Impreso.