

**Memorias de un niño extraño: infancia y *underground* marica en  
Papelucho gay en dictadura de Juan Pablo Sutherland (2019)**

**Ignacio Sánchez Osoreo**

University of Notre Dame

*Primera Escena: Papelucho gay o la infancia agraviada de un niño proletario*

En el año 1982, en plena dictadura militar, la prensa local anunciaba que a la escritora chilena Marcela Paz, creadora de la saga *Papelucho*, se le otorgaba el Premio Nacional de Literatura: “*Madre* de Papelucho recibió el Premio ...”, “*Mamá* de ‘Papelucho’ Premio Nacional...” (*La Provincia* 11, énfasis agregado). La reiteración del significante materno ocupa un lugar central en la narrativa que justifica la obtención del premio y revela su prevalencia en tanto símbolo del “ideologema de familia” (Oyarzún 123) promovido por el régimen militar.<sup>1</sup> De acuerdo con el ministro Cruz Johnson, el jurado le confiere el galardón a la escritora debido “a su dedicación especial al cultivo de la literatura, en especial de la narrativa infantil” (*La Segunda* 32). Por tanto, con este gesto se reconoce un relato cuyos ideogramas principales son la familia, “el Niño” y el “futurismo reproductivo” (Edelman 18). En otras palabras, el imaginario social que construye la dictadura recae en una simbólica familiar—por cierto, heterosexual—célula básica de un cuerpo nacional que a la vez que sano se robustece con la implantación del modelo neoliberal.

---

<sup>1</sup> Entiendo por “ideologema de la familia” desde la propuesta de la crítica Kemy Oyarzún, para quien este constituye un “uso imaginario y simbólico, ideológico y político del concepto de familia, y no las formas sociales y concretas de esa institución. En el caso chileno, el ideologema de familia vigente se refiere al autoritarismo heredado del régimen militar y a las estrategias de reconciliación desplegadas durante la posdictadura” (123).

Sin embargo, y a pesar de que es evidente su preocupación por la figura del “Niño”, es la misma escritora quien polemiza con esta ideología: “[Papelucho] nació en la etapa que se estaba hablando de divorcio y yo tomé el lado del niño, lo que para el niño significaba la separación de sus padres, el caos de apoyo que siente un pequeño” (*La Prensa* s.p). La “madre” no da a luz a *Papelucho* para celebrar la institución familiar, sino más bien para revelar sus fracturas. De ahí que para el escritor Alberto Fuguet, la saga compuesta por once volúmenes, se pueda erigir como “la gran novela del siglo XX sobre la familia disfuncional chilena” (Fuguet s.p.). De hecho, algunos *Papelucho* se titulan “casi huérfano”, “¿soy dix-leso?”, connotando así una infancia si no anómala, por lo menos problemática.

En 2019, a 46 años del inicio de la dictadura, el escritor Juan Pablo Sutherland<sup>2</sup> publica *Papelucho gay en dictadura*, retomando el motivo que impulsa a Marcela Paz para dar vida a su criatura: el quiebre de la célula familiar. Este quiebre le sirve a Sutherland para exponer, simultáneamente, la fractura de la nación a causa del Golpe Militar. De este modo, el autor polemiza con la narrativa dictatorial de la infancia proponiendo su propia in-versión de la niñez, esto es, una niñez marica de origen popular que lo habilita para reescribir su particular lectura del niño proletario.<sup>3</sup> En otras palabras, la novela relata desde los ojos de una niñez antinormativa no solo las violencias y vivencias que pueblan el siniestro paisaje nacional, sino también sus figuraciones utópicas.

En particular, *Papelucho gay* narra las vivencias en primera persona de un niño homosexual que crece bajo la dictadura militar chilena de Augusto Pinochet. Al tiempo que descubre su sexualidad, observa cómo la imagen de su familia fracturada se espejea, o tiene su réplica, en el plano nacional. A partir de sus primeras experiencias homodeseantes y de la violencia que inunda al país, el niño escribe sus propios “cuentos de terror” que no son otra cosa que una memoria personal de la dictadura; una que se hilvana precariamente, a través de traducciones y transposiciones de la cultura popular y de los medios de comunicación. Así, la novela deviene en un archivo que no solo recoge la experiencia de una subjetividad infantil en un contexto de represión y violencia política, sino que también en

---

<sup>2</sup> Juan Pablo Sutherland (1967) es escritor y crítico chileno. Ha publicado los libros de cuentos *Ángeles Negros* (Planeta, 1994; Metales Pesados 2004; Mago 2014) y *Santo Roto* (LOM, 1999), ambos reunidos en: *Se te nota* (Los Perros Románticos, 2018) y la novela *Papelucho gay en dictadura* (Alquimia, 2019). En el plano de la no ficción, se suman *Nación marica. Prácticas culturales y crítica activista* (Ripio Ediciones, 2009; Los Perros Románticos 2022), *Ficciones políticas del cuerpo. Lecturas universitarias de género, sexualidades críticas y estudios queer* (Universitaria, 2017) y *Grindrmania, del lígüe urbano al sexo virtual* (Alquimia, 2021). Fue compilador de *A corazón abierto, geografía literaria de la homosexualidad en Chile* (Sudamericana, 2002) y *Cielo dandi: Escrituras y poéticas de estilo en América Latina* (Eterna Cadencia, 2012).

<sup>3</sup> Hago referencia al relato “El niño proletario” de Osvaldo Lamborghini.

radiografía de una serie de espacios contraculturales que permiten reconstruir algunas escenas comunitarias del *underground queer* de la década de los ochenta.

*Papelucho gay en dictadura* forma parte de una constelación o genealogía de narrativas de infancias *queer* en el campo literario local. Los “fragmento[s] de niñe[ces] agraviada[s]” (Sutherland 9), pienso que podrían encontrarse en los primeros relatos de Augusto D’Halmar (*Los alucinados*)<sup>4</sup> de los inicios del siglo XX.<sup>5</sup> Luego en las décadas de los treinta y cincuenta aparecen en las novelas de carácter autobiográfico de Benjamín Subercaseaux (*Niño de lluvia*)<sup>6</sup> y Luis Oyarzún (*La infancia, Los días ocultos*)<sup>7</sup> y, asimismo, en algunos cuentos de Luis Alberto Heiremans (*Los niños extraños*). Entre los años setenta y principios de los dos mil, podemos mencionar las figuraciones de José Donoso (*Casa de campo*), Jorge Marchant Lazcano (“Matar a la dama de las camelias”), Pedro Lemebel (“La historia de Margarito”), Adolfo Couve (*El picadero*) y Mauricio Wacquez (*Frente a un hombre armado, Epifanía de una sombra*).

Podríamos catalogar la mayoría de estas narrativas como burguesas, toda vez que los niños *queer* están “relegados al dormitorio, enfermos, melancólicos, [...] situa[dos] en un lugar privilegiado para criticar la uniformidad del maniquí de provincia que, es finalmente, el macho hegemónico del ideario nacional” (Amaro 242).<sup>8</sup> Al contrario de estos niños “privilegiados” de alcoba, la novela de Juan Pablo Sutherland explora la infancia de un niño marica de origen popular que crece en una población de Santiago, es decir, en un espacio asociado a la pobreza y a la marginalidad: “Mi papá era de San Antonio o más bien de Cartagena, no sé cómo llegó a Santiago, mi mamá decía que era de una familia muy pobre, yo la quedaba mirando con cara de niño incrédulo, ¿más pobres que nosotros? Sí, más pobres que

---

<sup>4</sup> Agradezco a Sebastián Cottenie, quien me entusiasmó a leer esta serie inaugural de cuentos *queer* en el campo literario chileno.

<sup>5</sup> En el ámbito de los estudios teatrales, cabe destacar el libro *Pedagogías letales: ensayos sobre dramaturgias del nuevo milenio* (2011) de Cristián Opazo. En este es posible reconstituir o rastrear lateralmente una genealogía de infancias *queer* que habitan el nuevo escenario del siglo XXI.

<sup>6</sup> En *Papelucho gay en dictadura*, Juan Pablo Sutherland hace patente su afiliación a la novela de Benjamín Subercaseaux, particularmente, cuando Papelucho expresa que se convierte en un “niño de lluvia”: “En mi edad del pavo no estaba preparado para pelear tanto. Ese tiempo me convertí en niño de lluvia” (82).

<sup>7</sup> Lorena Amaro ha estudiado desde una perspectiva autobiográfica las novelas de Benjamín Subercaseaux, Luis Oyarzún y Mauricio Wacquez, destacando el carácter polémico de sus representaciones antinormativas: “Tanto los niños de Oyarzún, como los de Subercaseaux y Wacquez, son pequeños adalides de la estética que proponen visiones alternativas a la formación de la masculinidad por parte de la pedagogía y el higienismo propios de la primera mitad del siglo XX” (190-1). Véanse los capítulos “La reescritura de *La infancia* en *Los días ocultos*, de Luis Oyarzún” y “Wacquez y sus precursores”, ambos del libro *La pose autobiográfica. Ensayos sobre narrativa chilena* (2018).

<sup>8</sup> Una excepción dentro de esta genealogía es Pedro Lemebel, escritor que puede ser considerado un antecedente para la novela de Sutherland, dado que su producción está poblada por personajes populares y marginales.

nosotros, respondía enérgica y segura” (Sutherland 38). El Papelucho de Sutherland es un niño marica que estudia en escuela y liceo público y que no conoce más entretención que las series, películas y programas que transmite la televisión. Muy, por el contrario, de Angelino, el niño *queer* de la *nouvelle El picadero* de Adolfo Couve quien pasea a caballo en una casona aristocrática y de Juan de Warni, el niño *queer* dibujado por Mauricio Wacquez, en la novela *Frente a un hombre armado*, quien se recrea a través de la caza con sus sirvientes.

El niño marica retratado por Sutherland es el de-generador de un quiebre en la narrativa que Marcela Paz, aparentemente, pareciera divulgar a través de su personaje icónico. La preocupación excesiva en estos “sujetos menores” (Jeftanovic 11) que demanda la dictadura es horadada por una subjetividad infantil que desarticula una política, que Lee Edelman denomina como “futurismo reproductivo”, es decir, una cuyos “términos [...] imponen un límite ideológico al discurso político como tal, preservando en este proceso el privilegio absoluto de la heteronormatividad[...]" (18).<sup>9</sup> En otras palabras, el ideograma familiar es inseparable del culto al Niño en tanto figura clave de la constitución y desarrollo de un cuerpo nacional masculino, fuerte y derecho. El crecimiento lateral o desviado del niño rompe un proyecto de familia heterosexual al impedir, por consiguiente, el crecimiento recto del árbol genealógico de la nación. Así las cosas, *Papelucho gay en dictadura* desnaturaliza “la figura política de un niño que construyen de antemano como heterosexual y género-normado. Un niño al que privan de la energía de la resistencia y de la potencia de usar libre y colectivamente su cuerpo, sus órganos y sus fluidos sexuales” (Preciado 63). El escritor demanda al dispositivo de heterosexualización que fundan las políticas del régimen militar desestabilizando una “biopolítica vivípara y pedófila” (64) la que, a pesar de su ortodoxo culto al Niño, revela las contradicciones internas que a sí misma la sostienen.

El excesivo placer en la modelación o plasticidad figural del Niño *cae de golpe* porque a la vez que impulsa una ética proteccionista, también exhibe las ansiedades y fantasías de un régimen político heterosexual y violento que fundamenta y promueve, en palabras del crítico Cristián Opazo, un “sistema pedagógico letal”, pues

por una parte, las prédicas públicas de [sus] intelectuales orgánicos, de jueces civiles y el de legisladores sancionan el abuso en casi todas sus formas; pero, por otra, los “discursos fantasmas” de esas mismas

---

<sup>9</sup> Paul B. Preciado describe esta política en términos de lo que llama “policía de género”, esto es, una que “vigila las cunas para transformar todos los cuerpos en niños heterosexuales. O eres heterosexual o lo que te espera es la muerte. La norma hace la ronda alrededor de los recién nacidos, reclama cualidades femeninas y masculinas distintas a la niña y al niño. Modela los cuerpos y los gestos hasta diseñar órganos sexuales complementarios. Prepara e industrializa la reproducción, de la escuela al parlamento” (64).

autoridades defienden, consciente o inconscientemente, la existencia de los espacios que permiten la preservación de aquellas prácticas que, desde el púlpito, procuran condenar a coro. (9)

Si el “futurismo reproductivo” es la cara visible con la que los Estados declaran su preocupación por la infancia, también lo es su revés invisible en la medida en que encarna una discursividad que deja al descubierto su violento tramado ideológico. Las políticas *invierten* en programas de cuidado y promoción de valores asociados a la infancia—y digo esto porque aquella siempre es heterosexual—pero en realidad descuidan y dejan a la intemperie aquellas niñeces *invertidas* que truncan la reproducción del cuerpo nacional.

Vistas así las cosas, los Papeluchos raros de la nación viven bajo un régimen que invisibiliza sus cuerpos, que los obliga a callar sus deseos y a tolerar la violencia homofóbica que los marca: “Ese niño elefante se hizo real con la injuria en el cuerpo en medio de la violencia cotidiana de un pequeño país al sur del mundo” (Sutherland 15). La injuria y su efecto vergonzante instala su “nacimiento invertido” (Bond 441), esto es, la experiencia en que el niño marica se re-conoce como una subjetividad proscrita, ilegítima: “Siempre me imaginé como un Papelucho-raro, Papelucho-elefante, Papelucho-monstruoso, Papelucho-marica, palabra que nunca quise decir pero que otros solían decir de mí. Ese Papelucho que deseaba ver y leer no existía, pero algo me enseñaba que era yo mismo” (Sutherland 15).<sup>10</sup> Pero Sutherland va más allá, en relación con el “nacimiento invertido” de su criatura, porque nos propone que este no solo se crea en el encuentro con otro niño marica que deviene espejo de sí, sino que también es posible de re-crearse a través de imágenes “raras” del mercado televisivo, en este caso, con la figura de Rodrigo Lira, un poeta excéntrico que aparece un programa de concursos:

Conocí a Rodrigo Lira un día muy aburrido. Veía *¿Cuánto vale el show?*, un programa de mierda que se reía de todo el mundo, vi aparecer a un tipo entero de negro, enorme, de inmensas patillas [...] El tipo era un ánima, alguien de otro mundo [...] Coleccionaba gente rara como yo, por eso me gustaba Rodrigo Lira. (63)

Si el niño marica no puede articular con la lengua franca de la nación su homosexualidad, pues como expresa, “[Soy] un Papelucho en dictadura. Me cuesta todo y a nadie le puedo decir ese secreto, el maldito secreto que guardo en mi cabeza

---

<sup>10</sup> A Eve Kosofsky Sedgwick, la “vergüenza [le] interesa políticamente [...] pues genera y legitima el lugar de la identidad la cuestión de la identidad en el origen del impulso hacia lo performativo, pero lo hace sin ubicar a la identidad en el pedestal de la esencia. Se constituye para ser constituida, que es como decir que está ahí para el mal entendimiento y el reconocimiento errado (necesario, productivo). La vergüenza viviendo, como lo hace, sobre y en los capilares y músculos de la cara parece ser singularmente contagiosa de una persona a otra” (211).

rodeado de estas dos orejas grandes que me rodean” (Sutherland 34), entonces reconocerá su *queer*-idad a través de un cuerpo que resulta extraño y extranjero para el resto. Un sujeto que, al igual que él, encuentra en la escritura un punto de fuga de una sociedad que dice protegerlo, pero que en la práctica no existe. La elección de Rodrigo Lira no es casual si consideramos su lugar en la poesía chilena: es un poeta marginal, un maldito que no solo gustó de parodiar a los poetas canónicos, sino también de incorporar la lengua de la publicidad.<sup>11</sup> Con esta escena, Sutherland devela la estrategia retórica a la que echa mano: asimilación y apropiación de la lengua del neoliberalismo de la que críticamente se sirve—como veremos en los próximos apartados—para realizar su propio trabajo de memoria. En suma, si Rodrigo Lira parodia el género poético y escribe poemas, cuyo modelo retórico es la publicidad; la autoría, al citarlo, refuerza su estrategia discursiva.

La vergüenza que de-genera el “nacimiento invertido” del niño, pienso que es hecha productiva por Sutherland, toda vez que adquiere un valor performativo que pone de manifiesto que esta no es simplemente un “hecho estructurante de la identidad [sino que] tiene sus propias posibilidades metamórficas, poderosamente productivas y poderosamente sociales” (Kosofsky 211). Me parece que en la novela este uso performativo de la vergüenza se advierte en una política de solidaridad y reconocimiento de Papeluchos raros que hacen de la injuria una política de posibilidades imaginativas. El niño marica politiza (con) la vergüenza, dado que ve en ella una posibilidad creativa que le permite resistir y hacerse de un lugar de pertenencia, alejado de la exclusión:

Durante los ochenta fui un niño extraño, ido, autista, que vivía en medio de lo real y la ficción que creaba para protegerme. Imaginaba al fantasma de un poeta suicida con el que hablaba todos los días [...] Ese niño-adolescente al borde de la juventud se asomó a esos fragmentos de memoria: diario de vida, epifanías que convivían con la brutalidad de los días. (Sutherland 15)

El potencial performativo de la vergüenza radica en su poder creador y transformador de realidades hostiles y culturas públicas agresivas que hacen de un cuerpo raro o afeminado un blanco de violencia: “[A un amigo] su papá le pegó tanto la primera vez que lo vio con un vestido de su hermana, que tuvieron que llevarlo a la Posta Central de Avenida Portugal” (Sutherland 88). Ante esto, la

---

<sup>11</sup> Valgan de ejemplo los siguientes versos del poema “Testimonio de circunstancias”: “[...] mientras la mencionada ansiedad está siempre/al borde de transformarse en angustia/ en Angst, para los pedantes y los cultos/ en espera existencial que no es pera ni manzana ni sidra ni chicha ni limoná, algo aliviable/ consumiendo Coca Cola («todo va mejor»)/ y la «chispa de la vida» no incendiará jamás la pradera/ ni provocará holocausto alguno/ de manera que hay que cercar a la ansiedad/ o litizarla (?) con ANSIOLÍTICOS/ de los cuales no menciono marcas: ningún laboratorio/ me pagará un peso ni me hará descuento” (60).

imaginación gesta un espacio utópico en el que es posible no solo criticar un presente que, como dice José Esteban Muñoz, es siempre heterosexual (69), sino también dibujar un mundo “otro” preñado de potencias y distanciado de la violencia homofóbica que moldea aquellos cuerpos que problematizan los dictámenes del género heteronormativo.

En este sentido, el niño marica huye del mundo real y construye sus propias fortalezas en un mundo imaginario en el que logra sentirse a salvo tanto de la violencia sexo-genérica como de la violencia política de la dictadura. Así, la serie de ciencia ficción británica UFO gatilla en Papelucho la posibilidad de articular un horizonte futuro en el que “la vida debería ser más fácil, más simple, como es[as] ecuaciones que arm[a] en su cabeza” (Sutherland 36). En ese futuro que no tiene lugar en un aquí y en un ahora, pero que, al menos sí se vislumbra; los binarismos de género desaparecen, la violencia no existe, las emociones claudican y el niño marica no se ve obligado a ni sacarse los ojos, ni sacarse la piel ni a evitar la respiración:

El futuro se ve mejor cuando veo UFO, incluso en la serie la gente se viste estupendamente pero no sonríen ni se ven alegres, usan pantalones apretados, a los tipos se les ve bien marcado el paquete, las mujeres usan pelucas rubias y moradas con un corte garzón, se supone que todos son del futuro, año 1980, estamos en 1983 y en mi barrio nada es igual a UFO [...] me gustaría vestirme como la gente de UFO, tonos pasteles, patas plateadas y cortes rectos. Los tipos de UFO son delgados, no tienen guata, pero nadie ríe, ni tampoco lloran, parece que en el futuro no tendremos emociones, me gusta esa idea, vivir sin emociones [...] (Sutherland 16)<sup>12</sup>

En su novela Juan Pablo Sutherland propone lo que denomino, *futurismo utópico*, apoyándome en el mundo que Lee Edelman y José Esteban Muñoz habrían imaginado, si hubiesen tenido que fabricar juntos la misma maqueta de Artes Manuales que Papelucho y su compañero marica construyeron. El escritor nos plantea en su novela un *futurismo utópico*, es decir, una política imaginaria que, al tiempo que critica el Culto al Niño en tanto que fetiche de un proyecto ideológico heteronormativo, simultáneamente, proyecta un futuro para aquellos sujetos menores que contravienen las biopolíticas reproductivas que lo alzan como su emblema máspreciado. El *futurismo utópico* es ante todo una posibilidad, una contra-ideología figurativa, una imaginación política de-generadora de cambios o un “hacer en futuridad” (Muñoz 71) que, en su espíritu contestatario, deconstruye las cadenas del género que aprisionan a las subjetividades minoritarias. La performatividad

---

<sup>12</sup> Papelucho expresa: “La vida de barrio para un adolescente es más difícil que la vida de Nino y Bianca de la teleserie Las cosas simples de la vida, ellos se pueden amar, enojar, la Bianca se puede arreglar la cadera chueca, torcida que tiene, pero yo, qué podría hacer, ¿sacarme los ojos, sacarme la piel, evitar la respiración?” (Sutherland 32).

imaginaria que reviste esta política surge desde la “ensoñación del pasado para escribir un futuro distinto” (Sutherland 134), uno que se gesta desde una formación utópica basada en “una economía del deseo y del desear” (Muñoz 70) y que, por tanto, es siempre una apuesta, una proyección productora—mas no reproductora—de destellos de potencialidad imaginativos que al tiempo que suturan el autoritarismo heteronormativo, saturan el mundo de encuentros virtuales. En el *futurismo utópico* “ser hombre o mujer, ser hombre queriendo a un hombre, ser mujer queriendo a una mujer, ser niño queriendo a un niño, ser niña queriendo a una niña” (Sutherland 36) ya no es una prohibición, sino pura posibilidad.

Papelucho e Iván, quienes viven un “presente [que los] embarga [de] pequeñez” (Sutherland 16), imaginan un *futurismo utópico* que los habilita para convivir en un más allá que desarticula las coordenadas espacio-temporales habituales de la ciudad-mundo heteronormativa:

Iván G. fue un compañero de curso de la Escuela Grecia con el que construimos una ciudad del futuro, estuvimos semanas enteras en su casa montando una especie de *utopía adolescente* donde todo fuese posible. Inventamos muchos espacios para esa ciudad. Una plaza sólo para reír, otra para besarse con quien tú quisieras, otra para cantar, mil ideas. Esa maqueta había sido construida para Artes Manuales [...] Al presentarla todos quedaron impresionados por nuestro delirio [...] Iván G. era retraído, mateo y muy frágil, todos en el Octavo básico abusaban mucho de él, y en mi caso mis compañeros no me molestaban pues había uno que era más ‘evidente que yo’. (Sutherland 68-9, énfasis agregado)

La “utopía adolescente” que estos niños maricas proyectan imaginariamente, pero también materialmente, rompe con el espacio reticulado y disciplinante de aquellos cuerpos que no encajan el plan urbanístico heterosexual. El espacio utópico deviene en lugar de lo posible, es decir, en una contra-espacialidad en la que la heterogeneidad de cuerpos, sexualidades y afectos disidentes participan de un tramado comunitario afirmativo que agencia pertenencias en la diferencia. Así, el *futurismo utópico* mapea coordenadas desviadas, orientaciones oblicuas y temporalidades *queer*, o sea, aquellas que horadan el carácter autonaturalizante y reproductivo del “tiempo hétero-lineal” para expandir un “camino y un movimiento en dirección a una mayor apertura del mundo” (Muñoz 69). Pensar un *futuro utópico*, entonces, no es sino pura potencialidad, horizontalidad y proyección imaginativa-afectiva que en un tiempo presente—como el de Papelucho y su amigo marica—es la encarnación de una política de sobrevivencia y resistencia ante un ciudad-mundo mayoritariamente violenta y homofóbica.

En las líneas que siguen, analizo cómo el niño que imagina un *futurismo utópico* construye, a contrapelo de las memorias institucionalizadas, su propio relato memorialístico. En particular, indago en las estrategias retóricas que utiliza el autor

para instalar una *memoria marica*, esto es, un relato lateral, desviado y de-generador de las memorias heteronormativas. La memoria desplegada en la novela disputa un lugar “otro” de enunciación, no solo a través de un “archivo familiar” (Sutherland 134), sino también de un archivo del *underground* de la disidencia sexual. Propongo leer esta novela como un fotograma que narra las monstruosidades y los horrores dictatoriales, pero también los afectos homoeróticos mediante transposiciones visuales de series y programas de televisión. En otras palabras, el niño marica imagina y construye su propia in-versión de la dictadura o *memoria marica* por medio de traducciones visuales y espectaculares de la cultura de masas.

*Segunda Escena: apuntes para una memoria marica*

En la novela, a nuestro Papelucho en dictadura se lo imagina en distintas escenas escribiendo o invocando la máquina de escribir que su madre le obsequia: “Mi madre me dejaba solo en el dormitorio con mi máquina de escribir Olivetti y cada dos horas me llevaba una taza de té. Me preguntaba cómo iba la historia y yo le respondía en desarrollo [...]” (100). La imagen de un niño raro que escribe cuentos de terror funciona como una imagen especular de la propia autoría, quien escribe su propia in-versión del terror dictatorial. El gesto de imaginar(se) escribiendo una historia “otra” de la dictadura militar implica un gesto si no subversivo, al menos desestabilizador, en tanto viene a complicar el archivo de las memorias hegemónicas. Si el archivo “tiene fuerza de ley, de una ley que es la de la casa (*oikos*), de la casa como lugar, domicilio, familia, linaje institución” (Derrida 15); Sutherland se rebela y revela su propio “archivo familiar” (134) ante esta ley que legitima, autoriza y prohíbe determinados enunciados. En otras palabras, a partir de la construcción de un *archivo memorioso marica*, el escritor genera una disputa de sentido y de poder en relación con los marcos de decibilidad que señalan “lo que puede ser dicho y el sistema que rige la aparición de los enunciados” de la memoria (Foucault 170). Así, expone cómo hay ciertas narrativas y sentidos que son válidos de resguardarse, mientras que hay otros que no alcanzan tal estatuto y, por ende, deben ser desplazados al no dar cuenta de los regímenes de verdad instituidos. La elaboración de este archivo alternativo de-genera otros enunciados que no solo disputan un espacio político, sino que también apuestan por la pertinencia y necesidad de fabricar una memoria crítica de la dictadura en clave sexo-disidente.

El *archivo memorioso marica* que advertimos en *Papelucho gay en dictadura* forma parte de lo que González Espitia ha denominado como el “carnero”<sup>13</sup> de la literatura

---

<sup>13</sup> González Espitia retoma el signo carnero porque este contiene dos significados que permiten entender de otra manera su propuesta archivística. El carnero es el nombre que se le daba al lugar al que se relegaban: a) los cadáveres; b) los libros considerados inútiles.

latinoamericana, es decir, el lugar de aquellos relatos que están en el “lado oscuro del archivo” (20).<sup>14</sup> Así pues, la novela de Sutherland de-forma el “archivo abierto” de las narrativas de la memoria que se han resguardado y erigido como verídicas y, por tanto, incuestionables. Sin embargo, este *archivo memorioso marica* no pretende desplazar al archivo abierto de las memorias hegemónicas, sino más bien viene a ocupar el lugar del suplemento, pues pretende “añadir algo a lo que supuestamente ya estaba completo; [a] constitu[ir] una enmienda a la creencia de que el archivo abierto es una unidad sin fisuras” (González Espitia 23).<sup>15</sup> La propuesta archivística de González Espitia viene a revalorizar las novelas decadentes, aquellas que son el revés, *dixit* Sommer, de las ficciones fundacionales. Para el crítico, precisamente, estas narrativas a-fundacionales son relatos que no encarnan el ejemplo, sino que más bien lo desarticulan; sus personajes están perdidos en la “extravagancia, perdido[s] en el exceso [...] son una llaga en el cuerpo de la sociedad. Son “raros” [“extraños”]” (33). *Papelucho gay en dictadura* encontraría en estas ficciones decimonónicas un antecedente, pues al igual que los personajes de estas, en la novela de Sutherland su protagonista es, precisamente, un niño “raro”, un sujeto improductivo que impide el progreso de la nación y que, por consiguiente, encara a la autoridad y expone una serie de crisis (políticas, sociales, económicas, culturales, sexo-genéricas). La decadencia decimonónica signada, a través de la necrofilia, el incesto, las enfermedades venéreas y el vampirismo que amenaza el pacto heteronormativo de las repúblicas; tiene su correlato y actualización en *Papelucho gay en dictaduras* a través de una infancia leída desde el proyecto ideológico como un desvío estéril del árbol genealógico de la nación. El *archivo memorioso marica* está en lado oscuro, porque para los promotores de las memorias del archivo abierto, sus enunciadores son subjetividades desviadas quienes, junto con sus narrativas también desviadas, no deben ver la luz, sino, por el contrario, deben mantenerse en el carnero, o sea, en ese lugar oscuro y oculto donde se depositan los cadáveres.

El archivo memorioso que la novela propone se de-genera a partir de una trama afectiva que cruza disidencia sexual y trauma. Bajo el aura de oscuridad que lo domina, emergen afectos como la vergüenza, el miedo, la rabia, el odio y el deseo, que le dan cuerpo a la *memoria marica*, esto es, la sexúan y generizan. De esta manera, el archivo que la subjetividad *queer* construye está, por tanto, atravesado por la circulación de “economías afectivas” (Ahmed 24) que vienen a polemizar con los argumentos racionales de las “economías salvacionistas” que elabora memoria oficial para justificar, en este caso, la implantación de la dictadura. El *archivo*

---

<sup>14</sup> El significante oscuro cobra un nuevo significado por cuanto la novela que está en el “lado oscuro del archivo” es una ficción de dictadura.

<sup>15</sup> Traducción del autor

*memorioso marica* es, por tanto, un “archivo de sentimientos” (Cvetcovich 22), esto es, un espacio o “zona de contacto” (Ahmed 42) en el que el trauma de una “niñez agravada” (Sutherland 9), debido a su rareza o *queeridad*, entra en íntima conexión con el trauma que experimenta en dictadura. De esta manera, no solo se entreteje “lo personal y lo público, lo individual y lo social, sino que [se] muestr[an] las maneras en las que estos ámbitos adquieren formas a través de los demás, o incluso cómo se dan forma uno a otro” (Ahmed 42). Dicho de otro modo, este archivo *queer* implica un encuentro de corpus/cuerpos que han sido borrados y silenciados por el archivo heteronormativo. Estos, aunque son efímeros, no obstante, tienen la capacidad de dejar sus huellas o rumores en los intersticios, toda vez que son archivos inusuales que al señalar lo efímero del trauma se revelan a sí mismos como efímeros (Cvetcovich 23). Así lo entiende también el teórico José Esteban Muñoz, quien nos advierte que “[l]a clave para volver queer la evidencia, y con ello [...] las formas en las que damos pruebas de y leemos lo queer, es suturarla al concepto de *ephemera* o rastros efímeros. Piensen en los rastros efímeros como huellas, restos, las cosas quedan suspendidas en el aire como un rumor” (134). La novela evidencia su naturaleza *ephemera* en el relato memorioso del niño marica, por medio de una enunciación precaria que se elabora mediante imágenes fragmentarias, recuerdos huidizos y rumores reconstituidos.

El *archivo memorioso marica*, en tanto que archivo poco ortodoxo, pone de manifiesto la relación estrecha entre trauma y disidencias sexuales, toda vez que estas últimas han tenido que bregar por conseguir un espacio que conserve y mantenga a salvo—aun efímeramente—sus experiencias e historias, un lugar que consigne un horizonte que prometa un futuro otro:

yo como el archivador de la familia me he quedado luchando con cierta ensoñación del pasado para escribir un futuro distinto. Todavía tengo cajas de fotografías, cartas de mi madre, postales de mi padre, cassettes de música que ya nadie escucha. La voz de mi abuela ha vuelto y mi hermano Emilio se ha ido. (Sutherland 134)

Sutherland, al proponer este archivo sexo-disidente, instala la pregunta acerca de qué enunciados, qué corpus y qué cuerpos son dignos de conservarse en los anales de una historia que se escribe y reconoce como heterosexual. El escritor impugna a los archivos hegemónicos que convierten en dóciles las narrativas de la memoria y expone que toda elaboración memoriosa debe interrogarse por el género y la sexualidad: ¿qué sujetos cuentan o pueden hacer memoria? ¿cómo se generiza y sexúa la memoria? ¿hay cuerpos/corpus memoriosos que importan más que otros? ¿cómo se fraguan los afectos disidentes en un relato de memoria?

La memoria social entendida como “vínculo de pertenencia y comunidad se expresa a través de imágenes, símbolos, narraciones y escenas [...]” (Richard 14), se erige como una construcción imaginaria cifrada a partir de ciertas imágenes disputables en el plano de las simbolizaciones sociohistóricas. La memoria es un campo político en permanente tensión que no responde simplemente al pasado ni al recuerdo, sino más bien

designa una zona de asociaciones voluntarias e involuntarias que se mueve *entre* el pasado y el presente, ambos concebidos como formaciones incompletas en las que se entrelaza lo *ya consumado* con lo *aún no realizado*. Es porque el pasado es inconcluso que el trabajo residual de la memoria se mueve de escena en escena, a la búsqueda retrospectiva de aquellas intermitencias que aún contienen energías latentes. (Richard 15-16)

La imagen del hueco que sugiere la idea del entre y lo incompleto me parece clave para aproximarnos al del *archivo memorioso marica* que la novela nos propone. Es en ese hueco, significante que connota lo vacío, lo anal y, por contigüidad, a la subjetividad homosexual, donde se hallan los residuos de una memoria sexo-disidente que cuestiona los relatos ya consumados y la lucha por hacer visibles aquellos que – aún no realizados – desean ser escritos. Esta pulsión archivística que persigue dejar registro de las experiencias del trauma vividas por sujetos *queer* en dictadura implica deconstruir y realizar un ejercicio “crítico de la memoria”, entendido este como una crítica negativa del dispositivo de la memoria oficial que no debe sólo encargarse

de revisar y discutir las huellas del pasado archivado por la historia para reanimar contra-interpretaciones de lo sucedido y lo relatado que se mantengan refractarias a la canonización de los hechos y versiones legitimadas. Le incumbe también a la “crítica de la memoria” descifrar los silenciamientos, las reservas, las omisiones y las negaciones, los *lapsus* que desfiguran o socavan la representación histórica con su pasado turbulentamente ubicado en el fuera-de-archivo de las narrativas institucionales y, también, de las disciplinas académicas. (Richard 18)

Juan Pablo Sutherland es un asiduo crítico de la memoria no solo porque propone contra-interpretaciones de la experiencia que vive un niño en dictadura, sino porque se preocupa de develar los silenciamientos, reservas, omisiones y negaciones de la subjetividad *queer* de ese niño. En otras palabras, el escritor entiende que esos silencios y negaciones son de un cuerpo/corpus desobediente que se encuentra “fuera-de[ ]-archivo” heteronormativo de la nación. No se trata simplemente de un archivo disidente que socava las versiones instituidas como “verdaderas”, sino más bien de un archivo sexo-disidente que recurre a la experiencia personal sexuada y generizada para plantear in-versiones que resultan problemáticas. Las in-versiones del archivo indican que la “pérdida traumática de la historia que ha acompañado a la vida sexual y la formación de las políticas sobre el sexo, reafirman el papel de la

memoria y del afecto para compensar la negligencia institucional” (Cvetcovich 320). Así pues, Sutherland enfrenta la pérdida traumática que ha acompañado a los sujetos *queer* para criticar las narrativas mayoritarias excluyentes y ensayar los lenguajes figurativos que le darán cuerpo a su propuesta memoriosa.

Las narrativas en torno a la memoria dictatorial se debaten entre el “serenamiento oficial del pasado consensuado de la memoria de la transición [y] el “dogma partidario del recuerdo militante de izquierda” (Richard 19). Para Nelly Richard, la “memoria trastocada” (19) vendría a polemizar y a desestabilizar estas construcciones memoriosas. Sin embargo, pienso que, aunque trastocada, esta será siempre insuficiente si no tiene en cuenta que todo relato del pasado no solo se escribe desde el recuerdo, es decir, como una cadena de imágenes psíquicas que se actualizan, sino desde un cuerpo que las enuncia y que ha experimentado el trauma. Con esto quiero decir que la memoria antes que una práctica que debe procesarse cerebralmente, es una práctica corporeizada, esto es, que pasa indefectiblemente por el cuerpo y que es, por consiguiente, sexuada y generizada. De ahí que todo debate en relación con las memorias deba preguntarse—como he señalado—por el cuerpo de quién enuncia, por sus silenciamientos y sus excesos, dado que solo así se podrán trastocar las narrativas oficiales.

La *memoria marica* que Sutherland elabora no se afilia a ninguna de las dos construcciones hegemónicas, por el contrario, se articula desde/en el hueco o en el intersticio porque estas niegan o silencian el cuerpo que las escribe. La *memoria marica* constituye un prisma<sup>16</sup> torcido, una narrativa “crítica”, “loca-lizada”<sup>17</sup>, menor, in-vertida, “subterránea”<sup>18</sup> e in-corporada; toda vez que pone el centro la sexualidad y el género como categorías claves en las construcciones de relatos y archivos alternativos a los hegemónicos. Así las cosas, estos rasgos se corporizan local y escrituralmente no solo a nivel de enunciado, esto es, mediante la escenificación de los recuerdos de una subjetividad infantil *queer*, sino también a nivel de enunciación, o sea, a través de las estrategias retóricas que ese narrador infantil utiliza para hilar su memoria. Las percepciones que proponen las narrativas de esta memoria enrarecen o *queerizan* los recuerdos de un pasado-presente en tanto son indicativas

---

<sup>16</sup> Michael Lazzara propone el término “prismas de la memoria” para aludir a “una forma de referirse al lugar subjetivo desde el cual la víctima (o el artista) habla. El prisma, como metáfora, evoca las refracciones (ideológicas, genéricas, o cualquier otra) a las que están sometidas las memorias cuando son contadas. Los prismas ensombrecen; distorsionan y alteran lo que se filtra a través de ellos” (61-2).

<sup>17</sup> Para Marcia Ochoa una narrativa loca-lizada respondería a la enunciación de una subjetividad *queer* (loca) interconectada con una geopolítica particular (cómo y desde dónde se habla) y sus trayectorias (241).

<sup>18</sup> Pollak señala que las “memorias subterráneas” son parte integrante de las culturas minoritarias y dominadas que se oponen a la “memoria oficial”, como es el caso de la memoria nacional (18).

de apreciaciones y relaciones atípicas o desviadas con la historia. El pasado que narra esta memoria no es siempre una construcción imaginaria de un tiempo pretérito porque, precisamente, niega y elige no seguir la lógica habitual de las narrativas lineales y teológicas. En este sentido, el pasado es más bien el punto de intersección de temporalidades aparentemente contradictorias: hay pasados-presentes, presentes-pasados, pasados-futuros y futuros-pasados. La subjetividad que rememora aprehende de modos desviados el pasado, lo oscurece, lo desplaza y lo lateraliza al mirarlo desde una óptica que desecha la epicidad, el consenso, lo acabado, las equivalencias y las visiones acriticas, y por sobre todo, el ojo heteronormativo. En términos retóricos—sin desdeñar, por supuesto, el corte y la fractura de las memorias institucionalizadas—prefiere la desfamiliarización, la desviación, la saturación, el ocultamiento, los extrañamientos y las transposiciones.

*Tercera Escena: Papelucho se mira en la TV y escribe su memoria marica*

Papelucho gay comienza su relato memorioso de la dictadura con una negación rotunda del trabajo de la memoria en relación con el Golpe de Estado 1973, negación que no es sino un mecanismo revelador del trauma: “el golpe es el único episodio que tengo borroso en mi cabeza. Creo que lo borré a propósito, mi memoria de elefante no funciona con el golpe, no funciona el once, no funciona con la voz del Chicho hablando desde la Moneda. No funciona con nada que huela a golpe” (21). La reiteración del significante golpe refuerza la violencia que significa para el niño marica el quiebre dictatorial y, a su vez, revela un acto de negación que le impide aceptar un evento traumático y convivir en medio de profundos cambios estructurales (políticos, sociales, económicos, culturales) y de las violencias que corren aparejadas. Esta negación implica de alguna manera un distanciamiento de las zonas de horror que despliega el paisaje nacional. Negar, por tanto, constituye una especie de amparo ante la posibilidad más certera que improbable de que la dictadura acabe: “Yo creía que la dictadura duraría toda la vida como en España, que el viejo murió de viejo. ¿Pasaría lo mismo con nosotros?” (51). Sin embargo, esta declaración que, en un principio, da cuenta de los “discurso[s] de lo inimaginable” (Didi-Huberman 50) ante eventos traumáticos como el Golpe Militar, termina por convertirse en un potencial memorioso que imagina aquello que para muchos es un imposible.

El niño marica traduce e interpreta sus propias vivencias y experiencias de la dictadura, a partir de una serie de estímulos visuales que precariamente lo habilitan para fabricar su propia in-versión e in-flexión de la memoria

institucionalizada.<sup>19</sup> Papelucho crea su propio guion de la película de terror, polemizando con el de sus padres, una que no deviene en otra cosa que en censura: “Mis padres nunca quisieron hablar de ese día. Todo fue como si hubiesen censurado la película más importante de sus vidas [...] Mi memoria se formó en los años ochenta, cuando todo comenzó a tener sentido” (13). La memoria de los padres del niño deriva en un “discurso de lo inimaginable” (Didi-Huberman 50), toda vez que el trauma imposibilita la capacidad de imaginar-recordar el pasado. Paradojalmente, esta discursividad vacía o inarticulable se convierte en una aliada de las narrativas hegemónicas, que hacen del historicismo un terreno que silencia y oblitera la imaginación memoriosa. Contrariando estos relatos, el niño apuesta por una revuelta imaginaria que se cuenta, a través de imágenes pertenecientes a la economía visual de programas y series de entretenimiento televisivo de la escena local. En otras palabras, la *memoria marica* que el niño nos narra se articula mediante la transposición de imágenes de la cultura de masas y de su consiguiente traducción e interpretación desviada, estrategia retórica, que como veremos, se vincula a un archivo *queer* latinoamericano.

Roland Barthes señalaba que la “infancia es el camino real por el que accedemos al conocimiento exacto de un país. [Es decir], en el fondo no hay más país que el de la infancia” (35-36). Desde esta óptica, la imagen de un niño marica sentado frente a la TV que ve series norteamericanas y programas de televisión locales como *Sábado Gigante*, *Japping con Ja*, *Festival de la Una*, nos permite acceder al “conocimiento exacto de un país” que en dictadura se convierte en laboratorio del neoliberalismo: “Veía el Japping con Ja y Sábados Gigantes. ¿Qué más podríamos ver en ese tiempo?” (Sutherland 42), nos dice el niño. Mientras en Chile se agudiza una crisis económica, Pinochet prometía a la comunidad nacional un “set de prosperidad” para cada familia: “Al final de este período, uno de cada siete chilenos tendrá automóvil, uno de cada cinco tendrá televisión y uno de cada siete poseerá teléfono” (Contardo y García 16). Particularmente, la infancia memoriosa de Papelucho gay y su construcción narratológica, a partir de una saturación de imágenes comerciales, permite constatar que las “tramas del mercado” se convierten en tramas simbólico-poéticas que estructuran la *memoria marica*. Sutherland se apropia críticamente de los códigos y gramáticas del neoliberalismo para polemizar con las narrativas del consenso que este amasa.<sup>20</sup> El escritor parece

---

<sup>19</sup> Como nos recuerda Michael Lazzara, “la literatura recuerda de otras maneras” (65).

<sup>20</sup> Hago referencia al título del libro de Luis Cárcamo-Huechante, *Tramas del mercado: imaginación económica, cultura pública y literatura en el Chile de fines del siglo XX* (2007). De acuerdo con la periodización del crítico, la *memoria marica* urdida en la novela formaría parte, principalmente, de la fase “mercado-autoritarismo” que “iría desde fines de 1975 hasta fines

proponer que la única salida que tiene un niño raro para realizar su propio trabajo de memoria es arrebatarle la lengua del mercado televisivo, pues “pese a [su] propio mundo atiborrado, casi asfixiado, de mercancía imaginaria” (Didi-Huberman 17) le es posible tramar la memoria sexo-disidente que pone en entredicho las narrativas de lo inimaginable.

Sutherland no puede escribir con la lengua patriarcal de los *hijos rectos* de la nación, quienes han registrado sus memorias sobre la dictadura a partir de sus códigos excluyentes. Por tanto, encuentra en la gramática de la cultura popular y los medios de comunicación—santo y seña del modelo neoliberal en el país—los lenguajes figurativos que, desviados y enrarecidos, lo habilitan para construir un relato memorioso minoritario y disidente. La operación retórica del escritor consiste en hurtar estratégicamente los códigos de esa gramática para desviarlos de su sentido funcional (el de un país con una economía pujante) y recomponer una historia dolorosa que, a través de esos mismos códigos construyó a Chile como una nación excepcional (como una economía modélica de la región). Si esa retórica del excepcionalismo ha sido clave en el imaginario político local (Fisher 2016); Sutherland acoge ese excepcionalismo—desde donde se han leído los cuerpos *queer*—para articular su *memoria marica*.

El escritor chileno, al elaborar su *memoria marica* a partir de los medios de comunicación y de la cultura popular, se sitúa en una genealogía de autores *queer* latinoamericanos como Severo Sarduy y Manuel Puig, quienes, a contrapelo de las fórmulas discursivas del archivo letrado, proponen sus propias (in)versiones. Para Carlos Riobó, las novelas de Sarduy y Puig “funcionan como mini-archivos o subversiones de sus respectivos cánones culturales, tanto nacionales como alternativos [...]” (20) que luego constituirán modelos para escritores posteriores.<sup>21</sup> Sutherland legitima su *archivo memorioso marica* en esta tradición desviada de escritores que agujerean el sistema archivístico dominante y heteropatriarcal al poner en el centro producciones culturales consideradas bastardas y poco serias. Al elaborar su memoria, a través de las imágenes que le ofrece el archivo de la cultura popular de los medios de comunicación, Sutherland habilita la voz marica como productora de un relato dominado por la voz masculinista y patriarcal de la nación. Particularmente, el escritor rinde un homenaje a la novela *El beso de la mujer araña* de Puig, pues al igual que el autor argentino, recurre a una misma estrategia retórica: intercala notas a pie de página para parodiar las citas de autoridad, toda vez que en ellas aparecen indicaciones a la cultura televisiva local y global, a los espacios

---

de los ochenta, en un Chile bajo dictadura” y, en menor medida, de la fase “mercado-democracia” (12).

<sup>21</sup> Traducción del autor.

contraculturales *queer* para los jóvenes. Sutherland, al convocar en su *memoria marica* figuras como la de Olivia Newton-John, la extravagancia de un cantante como Florcita Motuda y al describir a los personajes musculados de la serie UFO, instala una *queerización* del archivo memorioso por medio de un código *camp* que actúa como una sensibilidad compartida entre iguales.

Los productos massmediáticos que la población chilena de los ochenta ve en la televisión son aprehendidos por el niño marica como un complejo espacio semiótico que le permite articular una *memoria marica* de la dictadura. Memoria dislocada y construida, a partir de una cadena de imágenes que el niño capta de maneras desviadas, lateralizadas y transpuestas. Por una parte, estas imágenes lo habilitan para recrear sus primeras experiencias homodeseantes y, por otra, para elaborar la violencia, los crímenes y la represión del régimen militar. Las imágenes que pueblan el relato se politizan desde la disidencia sexual y la dictadura cuando se *queerizan*, es decir, cada vez que actualizamos la memoria que el niño raro nos relata desde una mirada que se desvía de su significación mimética e inmediata: “En ese tiempo yo miraba de reojo la realidad, como si fueran fotos veladas, todo pasaba rápido [...]” (Sutherland 21). Así las cosas, la novela es *queer* no solo porque tematiza la historia de un niño homosexual en el período de la dictadura chilena que viene a desestabilizar el ideologema familiar heteronormativo que promueve, sino también porque la construcción de la memoria de este niño raro se fabrica desde una mirada *queer* que obliga al lector a leer de modo desviado, pues para el narrador disidencia sexual y dictadura constituyen dos campos semánticos que se escriben desde el silenciamiento. Ejemplar en este sentido es la transposición de una escena del programa *Sábado Gigante* que el niño observa en compañía de su abuela, mientras esta prepara empanadas:

Don Francisco grita en el televisor Motorola: *¿Dispara usted o disparo yo?*, mientras mi abuela revuelve kilos de pino para sus empanadas escucha al viejo y se ríe [...] Mi abuela escucha el balazo percutido por Don Francisco y ríe pensando que le disparan a otros. El “cabeza de chanco” vuelve a disparar y ella continúa separando las masas de carne molida, cebolla, que reverbera en el fondo como un mar de carne. Él dispara de nuevo y mi abuela incorpora más carne al fondo, más cebollas que hacen llorar, más ají que tiñe todo de rojo [...] Mis piernas quietas, los disparos que golpean unos tras otros sobre el refrigerador, el calefont y el televisor. (84)

Esta escena reviste una alta carga simbólica que revela que el niño marica parece ser más despierto que los adultos, quienes aparentemente, ven en *Sábados Gigantes* solo un inocuo programa de entretenimientos que los anestesia de los horrores que ocurren más allá de las paredes que alojan los televisores. Para Mario Kreutzberger, su animador, el programa creó “[...] una raza de gente, la raza de los concursantes [...] A la gente la obligábamos a venir con algún familiar, le enseñábamos que si

ganaba tenía que festejar. Si no les decías que demostrarán su alegría” (Contardo y García 26). No obstante, la autoría cuestiona esa “raza de gente” y, así mismo, el supuesto no saber o ignorancia que caracteriza a los niños desde una mirada adultocentrista y propone, en cambio, no desestimar sus interpretaciones, perspectivas y percepciones. Papelucho no ríe cuando todos están tristes, por el contrario, decodifica los signos que se suceden a su alrededor desde una óptica desviada que visibiliza los horrores.<sup>22</sup> El concurso “¿Dispara usted o yo?” deviene para el niño una cadena de imágenes de violencia, particularmente, de la serie de crímenes perpetrados en dictadura y de la violación a los derechos humanos.

El ejercicio de transposición, traducción e interpretación congela al niño, de ahí que se describa desde una pose corporal estática ante una simbólica visual generadora de horror y miedo. La narrativa de los disparos que acontece en el plano televisivo es hilada por el niño, inmediatamente, con la tarea doméstica que realiza su abuela. El principio imaginario de la memoria, en tanto que facultad, y del niño, en tanto que sujeto imaginativo, hallan su punto álgido en esta escena. Metonímicamente, la preparación del relleno de las empanadas que su abuela realiza en una olla—en cuyo fondo se agrega más carne—se convierte en ojos del niño, en imagen del mar, aquel espacio en el que son depositados los cuerpos de los detenidos desaparecidos por el régimen militar: la carne que se *in-corpo-ra* al fondo (del mar) se tiñe toda de rojo (sangre). De esta manera, las imágenes transpuestas por el niño hacen que una escena familiar y cotidiana se vuelva siniestra u ominosa.

Otra escena—en las tramas del mercado visual de la televisión chilena—que el niño arrebatada, transpone y traduce para construir su propia *in-versión* o *memoria marica* es el Festival de Viña del Mar, programa televisivo que se transmite cada año en el mes de febrero:

Fernando Ubierno, quien tenía una canción famosa llamada Cuando agosto era 21 donde una niña muere con un bolso de cuero y un corazón dibujado y que ganó el Festival de Viña del Mar dos veces. Yo siempre miraba el patio del liceo soñando que ella no volviera. Esa canción no debía ser su condena. Aunque en esos años mucha gente moría. (Sutherland 13)

La canción “Cuando agosto era 21” de Fernando Ubierno, que Papelucho traduce, relata la historia de una colegiala embarazada que es enjuiciada por la sociedad y cuyo cuerpo, posteriormente, encuentran muerto a causa de un aborto. El deceso de la joven es traducido por el niño como una imagen de los cuerpos de las personas que (des)aparecían en los años de dictadura, principalmente, los de esa “juventud actual”, como reza la letra de la canción, que están ligados a la “inconsciencia”. A

---

<sup>22</sup> Aludo a una frase de la canción central del programa *Jappening con Ja* que es citado en la novela.

partir del recurso de la elipsis, el narrador sugiere que esa condena que “no debía” perseguir a la joven es una condena que sí tuvo lugar en “esos años [cuando] mucha gente moría” y desaparecía por disentir de un régimen violento.

La importación de series y películas norteamericanas al país como *Ultraman*, *El hombre biónico*, *Godzilla* y *Tierra de Gigantes*—al igual que con el programa sabatino—son *loca*-lizadas, in-corporadas y transpuestas imaginariamente por el niño marica para relatar sus propias percepciones memoriosas de dictadura. El mundo representado en estos productos mediáticos a la vez que le permiten reconocerse en su *queeridad*, también lo facultan para interpretar el impacto de la violencia del Estado tanto en su vida personal como comunitaria:

*Ultraman* me gustaba por sus ridículos trajes apretados y dorados. Se le notaba bien marcado su pene de plástico, aunque nunca lo vi tan erecto. Peleaba contra unas criaturas absurdas, monstruosidades que jugaban a dar miedo, pero que no rozaban siquiera la monstruosidad cotidiana que vivía en mi calle de Pudahuel Sur. La monstruosidad era bien distinta, no se necesitaba que una bestia gigante destruyera la ciudad, que ya estaba destruida. Ni tampoco los gritos de *Godzilla* eran comparables a los gritos que pude escuchar decenas de veces en mis propios sueños. (53)<sup>23</sup>

Las imágenes de un superhéroe musculado y sexualmente atractivo, con el que el niño marica se siente atraído, cancela el mito que eleva al “Niño” al estatus de pureza y asexualidad. Papelucho gay, al tiempo que descubre una inclinación erótica hacia un hombre y re-conoce su homosexualidad, también decodifica la pelea entre Ultraman y los monstruos como una escena más de la violencia política y cotidiana que inunda y destruye el paisaje nacional. Sin embargo, la traducción le parece al niño insuficiente, pues la “guerra” representada en la serie ni siquiera alcanza a rozar el nivel de atrocidad de las “monstruosidades” que acaecen en su entorno y que llegan a perturbar sus sueños. Incluso *Godzilla* es una figura que resulta minúscula frente al horror con el que amenaza Pinochet—quien cual monstruo—domina e infunde temor en la población.

La imagen del niño que se recluye en su habitación a escribir en su máquina de escribir Olivetti, cuentos de terror—o más bien, sus *memorias maricas* de terror—es una construcción especular de la autoría quien narra sus propias *memorias maricas* de dictadura: “A los diez años hice un libro de cuentos de terror. Los personajes eran solo monstruosidades. Un tipo perseguido por extraterrestres, con nombre gringo y alucinaciones estúpidas [...]” (Sutherland 55). Para el niño-escritor el tropo

---

<sup>23</sup> Lo mismo ocurre con el programa del Festival de Viña del Mar. En la *performance* del excéntrico cantante, Florcita Motuda, el niño marica reconoce su *queeridad* o rareza. El tropo del monstruo dibuja una sexualidad desviada de la norma: “Veía con mi abuela el Festival de Viña todos los años [...] La canción que me encantó alguna vez del Festival de Viña fue *Gente*, de Florcita Motuda. Me sentí como él, un extraño, un extraterrestre, un loco, un anormal, un monstruo, una nave espacial que no tenía pista de aterrizaje” (57).

de lo monstruoso que aparece en las películas y series de televisión le permite tramar el terror/horror que infunden el dictador y sus secuaces a un país sumido en la violencia. Así mismo, indica un imaginario de alteridad y abyección desde el que se han construido las subjetividades disidentes como la suya. La transposición de imágenes visuales, esto es, de esa lengua de mercado que representan estos productos massmediáticos y que el niño arrebató y hace suya, revela la estrategia de extrañamiento escritural a la que autoría recurre:

*Tierra de Gigantes* fue una serie yanqui de los setenta que en Chile se transmitió en los años ochenta. En ese tiempo me sentía así de pequeño, diminuto, insignificante en medio de una guerra hecha por gigantes, en medio de una familia gigante que no se ponía de acuerdo para vivir en paz. Mi padrastro era un gigante que me miraba con ojos extraños e insolentes. Estoy seguro que yo era su enemigo declarado, enemigo de día y de noche [...] Él se quedaba mirándome como si yo fuese una rareza [...] En esa escena, él era el humano y yo el animal que se escondía cada día ante su amaestramiento [...] Buscaba ansiosamente en el cielo a la *Interprise*, la nave de *Star Trek* para que alguien me salvara de *Tierra de Gigantes*. Yo deseaba ser Spock arrancando de su fatal destino humanizado [...] (Sutherland 27)

La transposición visual que el niño-escritor traslada al papel para escribir sus *memorias maricas*—o como él las llama, sus cuentos de terror—es de naturaleza alegórica en el sentido más laxo del término, es decir, como una serie de metáforas continuas que aluden a otra cosa. En efecto, en el primer plano de esta *transposición alegórica*, los gigantes, aquellos personajes monstruosos de la serie norteamericana, son traducidos y *loca*-lizados por el niño a su realidad más inmediata: su casa. La familia que habita esa casa vive en una permanente guerra y no logran ponerse de acuerdo para vivir en paz. Esta es sostenida por un padrastro autoritario quien no solo mira con insolencia, acosa y convierte al niño marica en su enemigo declarado, sino también ejerce violencia física contra su madre, integrante del “MIR” (Sutherland 19). Ahora bien, en el segundo plano de la *transposición alegórica*, esta casa familiar en guerra y regentada por un padrastro autoritario – por cierto, un padre impuesto – es una representación ominosa de la casa/nación comandada por un dictador que desata la guerra violenta y que no cede ante las presiones extranjeras que persiguen una tregua, en definitiva, un acuerdo de paz. Vistas así las cosas, el niño que se esconde y escribe a hurtadillas en la casa/nación cuentos de terror—de manera cifrada al transponer imágenes televisivas—constituye una alegoría de los escritores disidentes del régimen militar quienes extrañando la lengua, desviando las imágenes, evaden la censura y contestan a las políticas represivas.

*Escena final: fiesta contracultural y cierre de transmisiones*

Si la *memoria marica* que el niño trama—mediante transposiciones visuales de programas y series de televisión—encarna la violencia, la represión y el trauma de la casa/nación en dictadura; también acoge expresiones ideológicas disidentes y creativas como las fiestas contraculturales que animan esa “ciudad triste” (Sutherland 18) de los ochenta. Estos eventos festivos y autogestionados constituyen una respuesta crítica y renovada de una escena artística que es desplazada por el mercado televisivo que obliga a los jóvenes a encerrarse tempranamente a ver TV en sus hogares, a causa del toque de queda. Pero además, estos espacios recreativos gestan comunidades *queer* efímeras, las que, reunidas en torno al teatro, la *performance* y el baile, instalan estrategias de disidencia sexual.

Papelucho se in-corpora a la noche santiaguina de los ochenta y principio de los noventa revelando toda una educación sentimental *queer loca*-lizada, a través de tres espacios contraculturales y, en algunos casos, abiertamente sexo-disidentes tales como el *Trolley*, *Matucana 19*, las Spandex y la discoteca *Fausto*.<sup>24</sup> Así, relata el niño-joven marica sus andanzas y experiencias vividas en Matucana, abrevadero, como ha demostrado el crítico Cristián Opazo (“Pedagogías teatrales”), de prácticas teatrales contrapedagógicas de dramaturgos como Ramón Griffero y Andrés Pérez:

Yo escuché que alguien llamado Daniel Palma organizaba las fiestas más locas e increíbles que se estaban haciendo en Santiago. Un día sin pensar mucho me fui a meter. Ya no iba a fiestas locas desde el tiempo del Trolley con Omar [...] Frente al espejo de mi madre, saqué un abrigo de piel de leopardo sintético de mi tía Lucy, me puse una sudadera debajo de una camisa blanca muy ajustada, y me cubrí con gel mi cabello revuelto con un jopo alto y esponjoso, mi orgullo. Para finalizar, me puse un jean negro y bototos militares que había comprado en Franklin [...] Ese día bailé toda la noche y conocí gente divertida y con mucha rabia. Me quedé con ellos dos días enteros. (Sutherland 124)

Papelucho describe un arco entre dos momentos clave de la escena contracultural de los años ochenta: las rupturistas fiestas del *Trolley*, desarrolladas en las instalaciones de un galpón en la Calle San Martín y las igualmente provocadoras fiestas de *Matucana 19*. Estos espacios constituyen enclaves residuales que albergan todos aquellos sujetos no simpatizantes con el modelo dictatorial quienes son expulsados, literalmente, hacia sus márgenes (maricones, exonerados, retornados, artistas de izquierda). De acuerdo con Opazo, estas fiestas constituyen proyectos alternativos de disidencia artística, política y sexual que, para un teatrista

---

<sup>24</sup> Para un estudio detallado de las fiestas Spandex véanse los artículos de Cristián Opazo “Pedagogías teatrales en el Chile posautoritario” en *Revista A Contracorriente* Volumen 12, Número 1 y “Pedagogía de un bailarín de discoteca: masculinidad y oficio en *La huída*, de Andrés Pérez” en *Revista Iberoamericana* Vol. LXXXVII, Número 275.

homosexual como Andrés Pérez, terminan deviniendo en genuinas pedagogías de la masculinidad y del oficio teatral (422). A partir de los aprendizajes de estos enclaves marginales, Pérez nos enseña, entre otras cosas, que “el desafío de los jóvenes teatristas homosexuales no es “descubrir” la singularidad de la propia sexualidad sino, de ahora en más, aprender a usarla como un recurso biológico, político y poético capaz de cimentar relaciones de insubordinación colectiva” (422). Con todo, Juan Pablo Sutherland en *Papelucho gay...* recoge un archivo de la memoria *queer* que -como ha indicado Opazo- será clave para las artes dramáticas y la historia de la disidencia sexual chilena.

Estas fiestas—espacios de diversión informales—polemizan con el espacio de la peña folclórica, lugar por antonomasia de la izquierda, con el que nuestro protagonista ya comenzaba a sentirse distanciado cuando vio por primera vez *Grease*, la película: “Escuchaba a Silvio Rodríguez y a Víctor Jara, pero cuando vi *Grease* con Olivia Newton-John y John Travolta me encantó una barbaridad. No les dije nada a mis compañeros de juventud comunista para que no me regañaran y acusaran de traicionar la revolución” (Sutherland 23).<sup>25</sup> Contrariando la política partidista, Papelucho disputa la imagen de masculinidad hegemónica, encarnada en el hombre nuevo, a través de una pose marica que intercambia la barba y la chomba de lana por el abrigo de piel de leopardo sintético y el gel. Se trata, entonces, no solo de espacios del *underground* local en el que sujetos disidentes resisten a la violencia dictatorial, sino también de sujetos sexo-disidentes, quienes bailando al ritmo de la música *new wave* se re-conocen mediante gestos efímeros y cómplices, creando comunidades *queer* o alternativas que, de modo provisorio, viven esa utopía que el niño marica imaginaba junto a un compañero en la escuela. Así, con estas noches utópicas se produce un paréntesis o “cierre de transmisiones” (Sutherland 133) del fotograma memorialístico de Papelucho. En suma, el espacio de la fiesta contracultural deviene una ruptura con la retórica del horror que caracterizaba a los cuentos/memorias que el niño escribía. De esta manera, el relato memorioso de la dictadura constituye no solo una reproducción de la violencia material y simbólica, sino también una apuesta vital y afirmativa que hacen del baile, el teatro, la *performance* y la música, el lado B de una narrativa.

---

<sup>25</sup> Así lo consignan Óscar Contardo y Macarena García: “Así surgió el relevo de la generación de la peña y el vino navegado. Las chascas largas, la barba, la chaqueta café y la chomba lila que abundaban en los cultores de esos cantos nostálgicos serían reemplazados por el pelo corto, la ropa sintética y la música bailable en inglés” (210).

*A modo de conclusión*

*Papelucho gay en dictadura* constituye una excepción dentro de las narrativas de infancia *queer* chilenas, en tanto hay una inflexión en la voz que da cuerpo al relato: ya no es el niño burgués quien relata su extrañeza en un entorno heteronormativo, sino un niño proletario que cambia la perspectiva del lugar de enunciación. Bajo un régimen que invisibiliza su sexualidad y que visibiliza la violación a los derechos humanos, el niño marica escribe su propia in-versión de la memoria dictatorial, pero esta vez desde la lengua que amasa el modelo que implantó la dictadura: el neoliberalismo. La saturación de imágenes televisivas deviene en materia prima con la que el niño logra hilvanar simbólicamente una narrativa precaria.

En síntesis, la novela se sitúa en la tradición de relatos del “lado oscuro del archivo” los que, cual fantasmas, siempre están presentes para horadar las narrativas imaginarias dominantes de la nación. El *archivo memorioso marica* que Sutherland construye, menos que erigirse como un relato que busca desplazar la narrativa hegemónica; funciona como suplemento, toda vez que hay un vacío que viene a completar y que, a su vez, viene a multiplicar las versiones oficiales de la memoria desde una enunciación *queer*. Para articular su propia in-versión de la memoria se ampara en una genealogía archivística de autores homosexuales, quienes mediante la retórica de la cultura massmediática y popular dan cuerpo y voz a sujetos subalternizados como mujeres pobres, homosexuales, travestis, entre otros. Al hacerlo no solo se liga a una tradición marica, sino que interviene críticamente las narrativas de la memoria.

**Bibliografía**

- Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*. Ciudad de México: Programa Universitario de Estudios de Género de la UNAM, 2018.
- Amaro, Lorena. *La pose autobiográfica. Ensayos sobre narrativa chilena*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2018.
- Barthes, Roland. *Incidentes*. Barcelona: Anagrama, 1987.
- Bond Stockton, Kathryn. *The Queer Child or Growing Sideways in the Twentieth Century*. Durham, NC: Duke University Press, 2009.
- Contardo, Óscar, y Macarena García. *La era ochentera: tevé, pop y under en el Chile de los ochenta*. Santiago: Ediciones B, 2005.

- Cvetcovich, Ann. *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Traducido por Javier Sáez. Barcelona: Ediciones Bellaterra, 2018.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta, 1997.
- Didi-Huberman, George. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Edelman, Lee. *No al futuro. La teoría queer y la pulsión de muerte*. Traducido por Javier Sáez y Adriana Baschuk. Madrid: Egales, 2014.
- “Esther Huneus o ‘Marcela Paz’. Madre de Papelucho recibió el Premio Nacional de Literatura”. *La Prensa*, ed. 12 de agosto de 1982, pág. 12.
- Fisher, Carl. *Queering the Chilean Way: Cultures of Exceptionalism and Sexual Dissidence, 1965-2015*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2016.
- Foucault, Michael. *La arqueología del saber*. Madrid: Siglo XXI, 2009.
- Fuguet, Alberto. “Papelucho (el niño que ve más que los demás)”. *Paniko.cl*, <https://paniko.cl/fuguet-papelucho-marcela-paz/>. Fecha de consulta: 05 de marzo de 2021.
- González Espitia, Juan Carlos. *On the Dark Side of the Archive: Nation and Literature in Spanish America and the Turn of the Century*. Lewisburg: Bucknell UP, 2010.
- Jeftanovic, Andrea, et al. *Hablan los hijos. Discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea*. Santiago: Cuarto Propio, 2011.
- Kosofsky Sedgwick, Eve. “Performatividad Queer. The Art of Novel de Henry James”. *Nómadas*, vol. 10, 1999, pp.198-214.
- “Mamá de ‘Papelucho’ Premio Nacional de Literatura”. *La Provincia*, ed. 12 de agosto de 1982, pág. 11.
- “Marcela Paz, Premio Nacional de Literatura”. *La Segunda*, ed. 11 de agosto de 1982, pág. 32.
- Muñoz, José Esteban. *Utopía Queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa*. Buenos Aires: Caja Negra, 2020.
- Ochoa, Marcia. “Ciudadanía perversa: divas, marginación y participación en la “localización”. *Políticas de ciudadanía y sociedad civil en tiempos de globalización*, coordinado por Daniel Mato, Caracas, FACES, Universidad Central de Venezuela, 2004, pp. 239-256
- Opazo, Cristián. *Pedagogías letales: ensayos sobre dramaturgias del nuevo milenio*. Santiago: Cuarto Propio, 2011.
- \_\_\_\_\_. “Pedagogías teatrales en el Chile posautoritario”. *A Contracorriente. Una revista de estudios latinoamericanos*, vol. 12, 2014, pp. 125-135.

- \_\_\_\_. “Pedagogía de un bailarín de discoteca: masculinidad y oficio en *La huida*, de Andrés Pérez”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXVII, 2021, pp. 419-434.
- Oyarzún, Kemy. “La familia como ideograma. Género, globalización y cultura, Chile, 1989-1997”. *Revista Chilena de Humanidades*, vol. 20, 2000, pp.115-146.
- Pollak, Michael. *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límites*. La Plata: Al Margen, 2006.
- Preciado, Paul. *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*. Barcelona: Anagrama, 2019.
- Richard, Nelly. *Crítica de la Memoria (1990-2010)*. Santiago: Universidad Diego Portales, 2010.
- Riobó, Carlos. *Sub-Versions of the Archive: Manuel Puig’s and Severo Sarduy’s Alternative Identities*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2011.
- Sutherland, Juan Pablo. *Papelucho gay en dictadura*. Santiago: Alquimia, 2019.