

Universidad Nacional  
**Federico Villarreal**

**VRIN** | VICERRECTORADO  
DE INVESTIGACIÓN

**FACULTAD DE HUMANIDADES**

**«LA ÚNICA PALABRA QUE NO TE NOMBRE»: *DAS DING*  
EN EL DEVENIR DE LOS PROCESOS DE ESCRITURA EN  
*PIOLA PETERO* (2008) Y *PIJA BIRRA FASO* (2009) DE  
IOSHUA A TRAVÉS DE LA CRÍTICA GENÉTICA DESDE UN  
ENFOQUE RIZOMÁTICO**

**Línea de Investigación:**

Procesos sociales, Periodismo y Comunicación  
(Análisis del discurso escrito)

Tesis para optar el Título Profesional de Licenciado en Literatura

**Autor:**

Peralta Luis, Giancarlos Nathanael

**Asesora:**

Paredes Morales, Judith Mavila  
(ORCID: 0000-0002-8566-9760)

**Jurado:**

Salazar Vargas, Lucy María  
Saavedra Vásquez, Edgar Joren  
Pacheco Quispe, Jhonny Jhoset

**Lima-Perú  
2023**

*A mi Lupita, porque solo con su amor  
he podido llegar hasta aquí y a esta hora.*

*A mi Tati, por siempre  
colmarme de ternura y de dicha.*

*A Sofi, por enseñarme que  
ser feliz es también mi revancha.*

*A D., porque ninguna metáfora  
alcanzará si quiera para nombrarte.*

*A todxs lxs pibes queer que, como Ioshua,  
han encontrado en la poesía un cielo donde amar.*

*«[...] ¿por qué un hombre o lo que sea, un perro,  
o un puto, no puede ser sensible si se le antoja?».*

Manuel Puig

## AGRADECIMIENTOS

Al lenguaje, mis palabras y a esta tesis no les alcanzaría el corazón para simbolizar lo agradecidx que estoy con estas personas; sin embargo, me propongo la difícil tarea de, como muy dentro de mí, contenerlos en un espacio tan pequeñito como estos agradecimientos. Cada unx de ustedes merece más de lo que pueda decir en estas páginas.

Así, pues, nada podría ser posible sin mi Lupita, gracias por demostrarme que, en efecto, tu amor sí lo puede todo. Asimismo, a mi Tati y Vincent, por enseñarme que el futuro, aunque incierto, está lleno de poesía. También a Sharon, por siempre promover en mí la ternura y hacer de mí una mejor persona; y al papá Carlitos, por el orgullo de sus abrazos. Mi familia —mi Cuchita y mi abuelita Teo—, estas personas son mi patria, mi felicidad.

De manera muy especial, agradezco infinitamente a Judith Paredes, mi entrañable profesora, asesora severa e impasible, mi mejor amiga y mi cómplice incondicional. Gracias por nunca haberme dejado caer; por tu entrega sin medida, aprendí lo mejor del oficio de literatx y la amistad más sincera. Estoy hechx a la medida de lo que tu corazón ha hecho del mío. Solo tú conoces el tamaño de mis afectos.

El camino sería oscuro sin las personas que motivaron en mi carrera la luz de la experiencia, la sabiduría y el cariño: gracias a Dorian Espezúa, por sus consejos dentro y fuera del aula, por enseñarme que la interpretación podía ir más allá y por siempre hacer del rigor el mejor de los halagos; de la misma manera, gracias a Nécker Salazar, por su paciencia y generosidad con la que siempre demostró el lado humano de la literatura; y gracias a Richard Leonardo, por alentarme con mis temas de investigación y por darme la oportunidad, en su calidad de jefe de Investigación de la Facultad de Humanidades, de competir y demostrar mi valía, y salir victoriosx. De igual manera, agradezco encarecidamente a Germán Peralta y a María Inés Valdivia, el calor de su hogar y sus críticas me formaron en lo más cruento de la batalla y sus afectos son responsables de haberme enseñado la lucidez necesaria para ver y ser

vistx. Todos ellos son la prueba fehaciente de que un buen profesor puede determinar el destino de sus estudiantes.

A su vez, doy las gracias, nostálgicas y felices, a todxs quienes formaron parte del Museo de Antropología y Arqueología Federico Villarreal, un espacio donde aprendí de la amistad, el compañerismo, la lealtad y la fraternidad: a Eloy Prudencio, por darme la confianza y el lugar para aprender y desarrollarme como colega y amigo; a John Oscátegui, por enseñarme que la universidad podía ser un espacio de conquista; a Mellina Crespo, por su templanza y travesuras cuando todo parecía perdido; a Martín Acuy; Johan Almeida; y Andrés Ramírez, por su amistad y compañerismo. De entre ellxs, agradezco con todo mi cariño a Iván Sánchez, leal amigo y hermano, por enseñarme el camino, alentarme a no rendirme y siempre tener la mirada en alto; con él aprendí todo lo que la universidad no pudo ni podrá enseñarme. Hermano, las casualidades no existen, hasta la victoria, siempre.

Asimismo, las personas que convivieron conmigo todos estos años merecen una mención aparte; por un lado, doy las gracias a mis compañerxs de la base XVI Jhonatan Eugenio, Olenka Silva y Erick Saavedra, quienes le dieron el más alturado nivel a los debates en el salón y cuyos comentarios incisivos estimularon en mí una exigencia continua y una búsqueda constante por aspirar a sus talentos. Gracias por haber formado el equipo de CILLOR junto a Daniela Montalván y todo lo que logramos con él. Por otro lado, agradezco con mucho afecto y deferencia a Karina Díaz, quien contribuyó a este trabajo significativamente con su mirada fresca y minuciosa, a Fernanda Antúnez, David Cruz y Alonso Romero, por tantas risas, lecturas y admiración mutua; cada unx habita en un lugar especial de mi corazón.

No puedo dejar de mencionar a dos miembros importantes de la Facultad de Humanidades y amigos en las buenas y en las malas: conmovidas gracias a Carmen Pereda y Juan Manco, ellos que siempre me enseñaron la dignidad y la entereza de dar mucho más de lo que dicta el deber. Seguimos firmes y adelante con nuestros sueños.

También, estos agradecimientos estarían incompletos sin mencionar a las amistades, allá en Argentina, que aportaron a esta investigación desde lejos, pero que se sintieron cada vez más cerca: gracias a Graciela Goldchluk, profesora de la Universidad Nacional de La Plata, por introducirme al mundo de la crítica genética, sus desaciertos y devenires, siempre con paciencia y atención a mis intrépidas y temerarias incursiones al marco teórico y metodológico en las tantas sesiones virtuales que, con generosidad y rigor, marcaron estos cinco años de investigación, de la misma manera que su calurosa hospitalidad me hizo sentir parte de la familia del doctorado en Letras de la UNLP; así también, gracias a Sebastián Goyeneche, editor de Ioshua, por darme los permisos y el acceso a sus archivos, absolver mis dudas y anotar precisiones sobre su vida y obra, la labor encomiable de su editorial junto con Grau Hertt al preservar no solo el archivo Ioshua, sino que también ponerlo en circulación en una edición sumamente cuidada hace que su memoria siga viva.

De igual forma, soy consciente que en estos agradecimientos no están todas las personas con las cuales estoy en deuda por haberme apoyado durante todos estos años. Espero que me alcance la vida para agradecerles personalmente; mientras tanto, a todxs ellxs, parafraseando a Alfonsina Storni, les doy gracias por existir sobre la tierra y respirar a mi lado. Si pudiera, ensancharía nuestras manos unidas en un círculo que, partiendo del Atlántico, ensartara con la cordillera y enfilara a la pampa para formar un abrazo.

Finalmente, con ese mismo ímpetu, gracias también a todos quienes supusieron un obstáculo en este devenir, el tiempo se ha encargado de poner a cada uno en su lugar en la historia. Sí, a todos ellos, gracias, porque en mi ser *queer*, disidente del sistema sexo-género, sudaca, mestizx, molecular y desterritorializadx, les puedo decir una vez más que, en palabras de Pedro Lemebel, yo no pongo la otra mejilla, pongo el culo, compañerxs.

## ÍNDICE

Resumen.....	9
Abstract.....	10
I. Introducción.....	11
1. 1. Descripción y formulación del problema.....	16
1. 2. Antecedentes .....	20
1. 3. Objetivos .....	35
1. 3. 1. Objetivo General.....	35
1. 3. 2. Objetivos Específicos.....	35
1. 4. Justificación .....	35
1. 5. Hipótesis .....	41
1. 5. 1. Hipótesis General.....	41
1. 5. 2. Hipótesis Específicas .....	41
II. Marco Teórico .....	42
2. 1. La crítica genética y el enfoque rizomático .....	43
2. 2. La invocación de la Cosa .....	56
2. 3. La metáfora molecular .....	61
III. Método .....	66
3. 1. Tipo de investigación .....	66
3. 2. Ámbito temporal y espacial .....	66
3. 3. Variables.....	67
3. 3. 1. Variable dependiente .....	67
3. 3. 2. Variables independientes.....	67
3. 4. Población y muestra.....	67
3. 5. Instrumentos.....	67

3. 6. Procedimientos.....	67
3. 6. 1. Localización de todo el material posible .....	68
3. 6. 2. Datación .....	69
3. 6. 3. Desciframiento.....	70
3. 6. 4. Transcripción.....	70
3. 6. 5. Reorganización de todo el material.....	71
3. 6. 6. Descripción .....	71
3. 7. Análisis de datos: <i>Solve et coagula</i> .....	86
3. 7. 1. «Herb Ritts».....	86
3. 7. 2. «Life in the streets».....	93
IV. Resultados .....	97
V. Discusión de resultados .....	99
VI. Conclusiones.....	102
VII. Recomendaciones.....	103
VIII. Referencias.....	104
IX. Anexos .....	108

## RESUMEN

**Objetivo:** analizar a través de la crítica genética con enfoque rizomático el devenir de los procesos de escritura de *Piola petero* (2008) y *Pija Birra Faso* (2009) de Ioshua. **Método:** la investigación es de carácter cualitativo, donde se ha hecho uso de la crítica genética desde un enfoque rizomático. Utilizamos la fase heurística para la conformación de un dossier rizomático y, consecuentemente, la fase hermenéutica para el análisis de los datos obtenidos, sobre los cuales aplicamos la metáfora molecular como paradigma de la invocación de la Cosa lacaniana en el devenir de los procesos de escritura del texto inestable *Piola petero* (2008) y el texto establecido *Pija Birra Faso* (2009) de Ioshua. **Resultados:** la fase heurística ha dado como resultado la constitución de un *dossier* rizomático, donde hemos focalizado la convergencia de fuerzas que han llevado a la inestabilidad o establecimiento de los textos; es decir que hemos propiciado el enfoque rizomático como política de lectura, en tanto constituimos la virtualidad de los textos expuestos a voluntades propias del escritor como de terceros; mientras que, en la fase hermenéutica, nos ha dado como resultado la comprobación de que es posible evidenciar la movilidad de un objeto de deseo que remite, a su vez, la existencia de la Cosa, mediante el uso de la metáfora molecular, las cadenas de semas nucleares pudieron mantener una relación de no reciprocidad, pero que revelaron cómo las variantes son parte de los procesos de escritura de forma no evolutiva, sino que virtual y paralela. **Conclusión:** Hemos logrado analizar el devenir de los procesos de escritura en *Piola petero* (2008) y *Pija Birra Faso* (2009) de Ioshua a través de la crítica genética desde su inflexión rizomática. De manera que hemos hecho uso de las fases heurística y hermenéutica para dichos propósitos, los cuales nos han ayudado a demostrar que la crítica genética con un enfoque rizomático nos permite entender la virtualidad de los textos puestos en tensión.

**Palabras clave:** crítica genética, procesos de escritura, la Cosa, rizoma, metáfora, molecularidad, Ioshua.

## ABSTRACT

**Objective:** to analyze through genetic criticism with a rhizomatic approach the evolution of the writing processes of *Piola petero* (2008) and *Pija Birra Faso* (2009) by Ioshua. **Method:** the research is of a qualitative nature, where genetic criticism has been used from a rhizomatic approach. We use the heuristic phase for the formation of a rhizomatic *dossier* and, consequently, the hermeneutic phase for the analysis of the data obtained, on which we apply the molecular metaphor as a paradigm of the invocation of the Lacanian Thing in the evolution of the writing processes from the unstable text *Piola petero* (2008) and the established text *Pija Birra Faso* (2009) by Ioshua. **Results:** the heuristic phase has resulted in the constitution of a rhizomatic dossier, where we have focused on the convergence of forces that have led to the instability or establishment of the texts; that is to say, we have propitiated the rhizomatic approach as a reading policy, insofar as we constitute the virtuality of the texts exposed to the writer's own wills as well as those of third parties; while, in the hermeneutic phase, it has resulted in the verification that it is possible to demonstrate the mobility of an object of desire that refers, in turn, to the existence of the Thing, through the use of the molecular metaphor the chains of nuclear semes could maintain a non-reciprocal relationship, but they revealed how the variants are part of the writing processes in a non-evolutionary way, but in a virtual and parallel way. **Conclusion:** We have managed to analyze the becoming of the writing processes in *Piola petero* (2008) and *Pija Birra Faso* (2009) by Ioshua through genetic criticism from its rhizomatic inflection. Thus, we have made use of the heuristic and hermeneutic phases for said purposes, which have helped us to demonstrate that genetic criticism with a rhizomatic approach allows us to understand the virtuality of texts placed in tension.

**Keywords:** genetic criticism, writing processes, the Thing, rhizome, metaphor, molecularity, Ioshua.

## I. INTRODUCCIÓN

¿Cómo introducir aquello que no tiene principio ni fin? De la mejor manera que el ser humano ha encontrado: contando historias. Esta tesis, pues, en sus múltiples facetas y «tubérculos», es también un rizoma. Las siguientes líneas no pretenden ni, mucho menos, son el inicio ni el final de una investigación: son el proceso mismo, la conexión infinita que, por una toma de poder y las subjetividades que de esta se desprenden, está dispuesta en estas páginas a modo de captura en el instante en el que se escriben. Entender esta episteme no secuencial constituyó un reto, ya que la gran mayoría de lo que se aprende dentro como fuera de los estudios literarios contemporáneos apela a una cadena contingente de causas y consecuencias que llevan a un fin unívoco: encontrar el sentido del texto literario.

Sin embargo, qué sucede cuando somos conscientes que el texto del que hablamos no es uno solo, sino uno entre varias e infinitas posibilidades. Fue, allá por el 2018, que me encontraba cursando el sexto ciclo de la carrera cuando me inscribí en un taller de tres días sobre *La traición de Rita Heyworth* de Manuel Puig en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Bastaba el nombre de Puig para que me sintiera atraído a participar del seminario; no obstante, llamó mi atención la propuesta: «Taller de Crítica Genética». No encontré referencias que me dieran luces sobre de lo que trataba. Fue entonces cuando el taller propuesto por la profesora Graciela Goldchluk me hizo cuestionar mis conocimientos y la forma cómo, hasta ese entonces, realizaba los análisis y posteriores procesos hermenéuticos a los textos literarios que leía: dejar de pensar en una linealidad que solo admitía un inicio y un final.

Este acercamiento al análisis ¿literario?, ¿textual?, ¿escritural? se nos presentaba como un desafío por dos razones: la primera es la posibilidad de admitir que todo lo aprendido debía ser y sería completamente cuestionado y, la segunda, encontrar autores y sus producciones escriturales que exigieran ese tipo de análisis no solo era difícil, sino que se caracterizaba por ser prácticamente inexistente en el panorama crítico-literario nacional. A su vez que, siempre

acostumbrado a lecturas totalizadoras, la crítica genética ponía en cuestionamiento la linealidad que se seguía en la hermenéutica tradicional y me hacía repensar en las posibilidades que esta metodología podría proporcionar a los estudios literarios. Pero, ¿por dónde empezar? Desde el planteamiento de esa pregunta ya me encontraba con un error. Había que desprenderse de la idea de temporalidad para con la escritura y, también, para la investigación.

¿Qué autores, escrituras, textos, gestos literarios exigen este tipo de análisis? Es difícil cuestionar una necesidad implícita: el texto literario, la escritura, va a exigir qué teoría, nociones, categorías y metodología aplicar para acercarnos a algo parecido a encontrar un sentido. De lo que sí estaba seguro es que la crítica genética respondía a una necesidad propia, a una inquietud que se volvió motor en mi quehacer literario: hay algo más en los libros que leemos, existe un otro u otros.

No fue hasta tiempo después que había dejado entre mis notas y apuntes personales las clases del taller de crítica genética en la PUCP, cuando encontré o, mejor dicho, Ioshua me encontró. Hasta ese momento, mis intereses se focalizaron en las literaturas de la disidencia sexual y de género, los clásicos autores latinoamericanos y la poesía intimista y de vanguardia. Ioshua captó inmediatamente mi atención por catalizar y, a la vez, divergir en todos estos puntos: era un autor de la disidencia sexual y de género que, sin embargo, cuestionaba y subvertía las relaciones sexo-afectivas de las disidencias; no es un autor clásico latinoamericano, pero había alcanzado cierto estatus de leyenda dentro de los círculos poéticos bonaerenses, lo que lo convertía en un escritor de culto; y su poesía, íntima, pero con la distancia que le otorgaba una peculiar capacidad de lucidez, con un lenguaje que apelaba al lunfardo y a la jerga de modo que ponía al habla de la calle a expresar la ternura, el coraje y el amor. Su propuesta, tanto pictórica como literaria, es particularmente extraña dentro del panorama literario contemporáneo por la visceralidad, la violencia y los afectos al mostrar al conurbano con los códigos que históricamente les habían sido negados, y, sobre todo, de una

manera que resultara coherente, con una dirección y una propuesta estética constante. Por mucho tiempo no consideré que la academia estuviese lista para compartir mi visión sobre la obra de Ioshua. A pesar de mis dudas, seguía referenciando su obra en las tareas de la universidad. Para entonces, la editorial Nulú Bonsai ya había reunido las obras completas de Ioshua en un solo volumen. Al leerlo, me doy con la sorpresa que se adjuntaba, de modo facsimilar, un cuadernillo de lo que sería un texto manuscrito previo a la publicación de su primer poemario. Este hallazgo propició mi retorno a un interés anterior: la crítica genética. El manuscrito de Ioshua se planteaba como un proceso de escritura directamente relacionado con sus futuras publicaciones. Un análisis a ese punto, que considerara los manuscritos y sus relaciones con los textos publicados, solo podía ejecutarse desde el aparato teórico-metodológico de la crítica genética. De esta manera, había encontrado un autor, escritura, texto que exigía ser analizado por una categoría y método específico.

El manuscrito, sin embargo, huía a un concepto ligado a la crítica genética: no había tal génesis. Es decir que las relaciones que se situaban en la búsqueda de un principio, una linealidad, una cartografía y hasta una genealogía se desprendían de los procesos escriturales de Ioshua. Nuevamente, la crítica genética planteaba problemas a solucionar para con un manuscrito y proceso de escritura como era el de Ioshua. No obstante, en las notas sobre el taller encontré el concepto de rizoma. Lo que parecía ser una categoría a investigar y que completaría análisis futuros, se convirtió en pieza clave para solucionar los vacíos planteados por la crítica genética tradicional. Autoras como Elida Lois habían previsto un enfoque rizomático a los estudios genetistas.

El propio texto de Ioshua y su escritura también proporcionaban más dudas y desafíos. Desde el análisis formal, los poemas de Ioshua constantemente hacen uso de la metáfora, de imágenes corporales y registros significantes no convencionales. Lo que llamaba la atención era los cambios sutiles, pero radicales, que transformaban la cadena semántica del verso. Nos

habíamos topado con una escritura viva, una dinámica escritural que nos permitía poner en virtualidad todos los textos obtenidos hasta el momento. Es aquí donde remito nuevamente a la constitución de esta tesis, hay una necesidad por la conexión infinita: todo aquí parece conectado. Una forma de abordar este tipo de proceso escritural de Ioshua la encontré gracias a anotaciones de las clases de retórica y a mi asesora. La Cosa lacaniana, explicada desde la invocación propuesta por Martine Broda, ayudaría a entender cómo funcionaban esos cambios.

De igual forma, la metáfora también representaba un reto en su aplicación formal, pues no se ajustaba con el carácter rizomático de los demás procedimientos. La noción de metáfora que habíamos previsto era altamente estructuralista, propuesta desde el Grupo  $\mu$ , y tampoco respondía a las necesidades propias de los poemas de Ioshua, ya que, al haber cambios en las cadenas semánticas, estas no podían ser inconexas. La propia estructura de sinécdoques generalizantes y particularizantes, y sus bases metonímicas solo hacían que las cadenas semánticas se distanciaran más. Ante esto, se planteó una categoría propia que, al unir el concepto de metáfora según el grupo de Lieja y la molecularidad deleuziana, pudiera sintonizar y conectar las cadenas semánticas: la metáfora molecular.

Durante el proceso de escritura de esta tesis, se planteaba una redacción con un enfoque rizomático: una gran captura del proceso de investigación. Sin embargo, tenemos la necesidad de cumplir con una estructura que se adapte a los requerimientos propios de la Universidad Nacional Federico Villarreal. Por ello, en este primer capítulo, el de la introducción, hemos dado cuenta de cómo llegamos a aproximarnos al texto, la escritura, el autor y los temas planteados. Asimismo, en la descripción y formulación del problema se hace imperativo presentar el tema y el objeto de estudio, así como al autor y una breve biografía, y los fenómenos observables que han hecho posible plantearnos las preguntas que delimitaran nuestra investigación. Después, haremos un recuento de los antecedentes que, aunque breves, evidencian un lugar de enunciación de los estudios literarios latinoamericanos

contemporáneos. En seguida, plantearemos los objetivos, acciones a realizar para la obtención de la comprobación de nuestras hipótesis; la justificación de por qué nuestro tema y metodología son relevantes para los estudios literarios; y, por último, las hipótesis, las cuales responde provisoriamente a las preguntas formuladas.

En el segundo capítulo, el marco teórico, mostraremos tres líneas teórico-metodológicas con las cuales sustentaremos nuestro análisis y el tema de investigación: en primera instancia, abordaremos las nociones propuestas por la crítica genética, cómo se presenta como una alternativa a la hermenéutica textual filológica y cómo el mismo análisis genetista requiere de un enfoque rizomático para adecuarse a las exigencias del análisis del proceso escritural de Ioshua; en la segunda, enfocaremos el fenómeno de la invocación a través de la Cosa lacaniana; y, por último, cómo la noción de metáfora propuesta por el Grupo  $\mu$  posibilita tal invocación, de modo que su segmentación estructural requiera la convergencia con la propuesta de molecularidad deleuziana para ser efectiva en el análisis.

En el tercer capítulo, el método, presentaremos el tipo de investigación, relacionada con la propuesta teórico-metodológica acorde a la base científica humanista y literaria; el ámbito temporal y espacial que nos remite a la idea de diacronía y sincronía; las variables, tanto dependiente como independiente; la población y muestra, adaptada a la investigación; los instrumentos de los que nos hemos valido para constituir el análisis subsecuente; el procedimiento, el cual tomará en cuenta los procesos heurísticos como también los procesos aplicativos retóricos; y el análisis de datos, los cuales se presentan a partir de los procesos de escritura de Ioshua.

En el cuarto capítulo, los resultados evidenciarán la información obtenida en el análisis, los mismos que, en cotejo con los antecedentes, harán posible un quinto capítulo: la discusión de resultados, donde pondremos en diálogo los antecedentes con los resultados obtenidos. Subsecuentemente, el sexto capítulo englobará las conclusiones a las cuales hemos llegado,

relacionadas con los objetivos planteados. Así, continuaremos con el séptimo capítulo: las recomendaciones, en el cual daremos los alcances pertinentes para futuros trabajos e investigaciones sobre los temas propuestos. Para finalizar, presentaremos el apartado de las referencias y, luego, los anexos, donde adjuntaremos la transcripción del manuscrito *Piola Petero* (2008) de Ioshua.

Este es solo un segmento de las múltiples líneas que forman este rizoma. Esta investigación no pretende agotar el análisis ni la discusión sobre la crítica genética, el enfoque rizomático, la Cosa, la invocación, la metáfora, la molecularidad o la obra de Ioshua, sino que aspira a evidenciar un gesto de escritura, poner en tensión los conceptos establecidos, releer nuestra tradición poética latinoamericana, abrir la discusión sobre los aspectos tratados en estas líneas y plantear las bases para un línea de investigación que, hasta este momento, no había sido objeto de una tesis de licenciatura en el Perú.

### **1. 1. Descripción y formulación del problema**

Esta tesis aspira a evidenciar un paradigma alternativo que, de algún modo, cuestiona los códigos tradicionales con los cuales se desarrolla la crítica literaria; especialmente, la latinoamericana en la primera década del siglo XXI, debido a que se considera urgente la valoración, por parte de la academia, de aquellos discursos que, por uno u otro motivo, son relegados a la marginalidad y no entran al espacio de la crítica ni de los estudios literarios contemporáneos.

Particularmente, nos centraremos en la poesía bonaerense de 2008 y 2009, puesto que es en estos años fue cuando empieza la producción literaria de Ioshua<sup>1</sup>, seudónimo de Josué Marcos Belmonte<sup>2</sup>, nacido en Haedo un 4 de septiembre de 1977, creció en Merlo rodeado de

---

<sup>1</sup> Sobre la elección de su seudónimo, Facu Soto cita una conversación personal que Ioshua tuvo con Javier Gover en 2010: «Es de algún modo el lado travesti de mi identidad: abandonar mi pasado y el nombre que me dieron por lo que yo mismo quise construir de mí» (2020, p. 11)

<sup>2</sup> Esta breve biografía se ha realizado con los datos disgregados que se encuentran en la red, obituarios, testimonios del editor y amigos cercanos, entre otros que se han considerado en las referencias. Además, anotaremos cierta información que, con perspicacia, tomamos del libro *Ioshua. La biografía* (2020) de Facu Soto,

una familia conflictuada por la violencia doméstica y la pobreza que caracteriza al espacio conurbano. Llegó a escapar de su casa a los catorce años y vivió por mucho tiempo en las calles; mientras tanto, experimentaba con toda clase de sustancias, se prostituía y comenzaba a frecuentar el ambiente *under* de la capital argentina. Paralelamente, aprendía de manera autodidacta sobre diseño, música y cualquier otro oficio que le permitiera solventarse. A pesar de toda la vorágine de vivencias que lo rodearon desde muy joven, Ioshua destacaba por su agudo sentido crítico y cuestionador sobre la sociedad, incluso dentro de los espacios de la diversidad sexual y de género. Con el tiempo, y con un bagaje de lecturas que iban desde los clásicos españoles e ingleses hasta llegar a Carver, Ioshua empieza a escribir como una manera de mostrar la belleza dentro de la marginalidad: «escribir sanar»<sup>3</sup>. Así, llegó a ser poeta, escritor, ilustrador, editor, documentalista, bloguero, *DJ* y activista por los derechos de las minorías sexuales y contra la violencia institucional. Finalmente, falleció solo y con dolor en Barrio Libertad un 23<sup>4</sup> de junio de 2015 a causa de complicaciones derivadas del sida y un cáncer que lo aquejaba desde hacía mucho tiempo<sup>5</sup>.

Su obra se extiende a diversas expresiones literarias como la poesía en *Pirola petero* (2008), *Pija Birra Faso* (2009), *Loma hermosa* (2009), *En la noche* (2010), *Una señal blanca* (2010), *Malincho* (2012), *Las penas del maricón* (2012), *Campeón* (2013) y *El violeta es el color del odio* (2013); los cómics *Cumbiagei. Puro comic gay bonaerense cabeza* (2009), *Cumbiagei. Cómics XXX. Para vos wachin* (2011) y *Kapo. Cuaderno de bocetos* [inédito] (2015); las plaquetas y fanzines *Eat my ass* (2007), *Not dead* (2007), *Para los pibe* (2008),

---

ya que, antes del término de la redacción de esta tesis, se realizó un viaje a Buenos Aires para recoger material final que nos ayudara a entender eventos que, por el contexto, no estaban del todo claros; ahí, diversos amigos de Ioshua dieron fe que mucha de la información puesta en el libro era «imprecisa». Por todo ello, la versión biográfica puesta en esta tesis solo recoge aquellos datos objetivos que han sido corroborados por más de dos fuentes relacionadas y no relacionadas.

<sup>3</sup> Publicación en el Facebook personal de Ioshua del 7 de mayo de 2015.

<sup>4</sup> Contrario a lo que circula en obituarios en línea, Ioshua fallece, según el parte médico, en la fecha señalada, mientras que la noticia empieza a circular el 25 de junio. El único sitio que recoge la noticia el día después del fallecimiento del poeta es <https://tallerdeteoriaqueer.wordpress.com/2015/06/24/una-triste-noticia-fallecio-josue-marcos-belmonte-ioshua/>.

<sup>5</sup> Sus restos fueron cremados y, en la actualidad, las cenizas son custodiadas por una amiga suya.

*Vamo los pibe!* (2009), *De la calle a tu corazón* (2010), *Tapir* (2010), *Amor de barrio* (2013), *Por el barrio* (2013), *Yo no soy un héroe* (2013), y *Guarda bien este secreto* (2015); el manifiesto/ensayo *Clasismo Homo. Política de géneros, identidad y revolución* (2010); las compilaciones *Es la noche que brilla en tus ojos* (2009), *Cumbia gay* (2009), *Ioshua -el libro negro-* (2009), *Narrativa gay bonaerense* (2010), *Tembó Kumbiero* (2010), *Los sentimientos* (2011); asimismo, varios de sus poemas aparecen en las antologías *Luz y fuerza. Pequeña antología de poemas contemporáneos* (2008), *Atada a la reacción. Antología de poesía unisex* (2010), *Nueva poesía contemporánea* (2010), *53/70 Poesía argentina del siglo XXI* (2015); y, por último, los documentales *1716* (2008), *Klaudia con K* (2010) y *Ioshua not dead 2004-2009* (2011).<sup>6</sup>

Como vemos, tenemos a un autor multifacético que se ha desenvuelto en diferentes discursos: poesía, ilustración, ensayo y documentales; además que era *performer*, *DJ* y activista. Es, tal vez, el más resaltante de entre estos discursos su producción poética, misma que se desarrolla de tal manera que hace imposible analizarla con los paradigmas de la crítica textual. Esto se debe a lo que el poeta entendía por libro, su publicación y, posteriormente, su difusión. Conocemos, por ejemplo, que Ioshua escribía a mano algunos fanzines y plaquetas. El primero de estos aparece de forma disgregada como un cuadernillo que adquirió diferentes denominaciones, como *A quien me ame*, *El libro negro* o simplemente *Ioshua*, a este último sin título se le nombra de esta manera por la etiqueta autografiada que tenía en la tapa. Se trata, pues, de aproximadamente 50 ejemplares manuscritos (la mayoría actualmente perdidos) con los que Ioshua empezó su incursión en el panorama poético bonaerense entre los años 2008-2010.

---

<sup>6</sup> Además, hemos podido corroborar la existencia de una breve pieza teatral inédita puesta en circulación por Ioshua en uno de sus múltiples *blogs* con fecha del 11 de abril de 2008: <http://lapalabraamorsinlalettrar.blogspot.com>. Con lo anterior reforzamos la idea de que Ioshua ha dejado una obra diseminada por el Internet y que aún falta recopilar.

Uno de estos cuadernillos manuscritos es recogido de forma facsimilar en *Ioshua. Todas las obras acabadas* (2015) con el nombre de *Piola petero*, fechado en octubre de 2008. Este manuscrito presenta 33 poemas en verso libre y 14 dibujos a lapicero, donde se desarrolla de manera incipiente un proyecto estético en el que se evidencian las distintas formas de la marginalidad, como el deseo homoerótico, la diferencia racial y los estratos sociales desfavorecidos, los cuales pasan a través de un yo que les otorga un lugar en el mundo, haciendo que sea posible una retórica de espacios poco frecuentados en la tradición literaria latinoamericana; pues logra mostrar la belleza donde el sistema hegemónico solo ve marginalidad.

Durante el 2008 y 2010, Ioshua socializó estos cuadernillos entre sus amigos, conocidos y asistentes a sus recitales, muchos de estos eran firmados con su propia sangre, producto de la automutilación que se propinaba como parte de su *performance*. Es así que la recuperación de uno de sus manuscritos constituye un testimonio valioso desde la materialidad literaria, no solo porque, como bien habíamos dicho, supone una singularidad por la forma múltiple en la que representa la marginalidad, sino que también nos permite conocer una forma más íntima de relación con los procesos de escritura.

Por ello, abordaremos el análisis del manuscrito *Piola petero* (2008) y el poemario *Pija Birra Faso* (2009) a partir de la crítica genética desde un enfoque rizomático. La elección de estos textos se debe a la relación que existe entre ambos. El primero es el manuscrito donde aparecen varios de los poemas publicados en el poemario *Pija Birra Faso*; lo que nos hace suponer que ha habido cambios o procesos de escritura entre uno y otro texto. De ahí que la crítica genética sea un método de análisis literario adecuado para estos textos, ya que cuestiona los paradigmas propuestos por la crítica textual, donde el análisis de un texto literario toma como referencia aquello que se puede denominar como «texto confiable». Es decir, un texto

que por convención y arbitrariedad se toma como punto de partida para su lectura, análisis o interpretación.

No obstante, esto limita a los estudios literarios que pretenden desmitificar la idea de autoría como una relación de causa y efecto. Parte de esta limitación es considerar al texto publicado como producto de su tiempo o del genio del autor. Es por ello que se necesita cuestionar una duración temporal diferente a la inmediatez que supone la crítica textual. Para ello, la crítica genética niega el concepto de «texto final». Ya que, a partir de una lectura rizomática, los textos como manuscritos, notas, grabaciones, pruebas de imprenta y transcripciones son parte de un proceso de escritura; esto desde los paradigmas que facilita la crítica genética, pues estos textos no formaban parte de aquellos textos admisibles para los usos de la crítica textual tradicional. En contraste, la crítica genética nos dice que el texto es en realidad rescritura, sometido a cambios en distintos niveles: semántico, lógico, sintáctico, entre otros. Es por ello que dejan de ser otros textos y se convierten en el otro del texto.

Así, pues, nos hacemos la siguiente pregunta general: **¿Cómo funciona la crítica genética para entender los procesos de escritura de *Piola petero* (2008) y *Pija Birra Faso* (2009) de Ioshua?** La cual, a su vez, nos suscita las siguientes preguntas específicas: **¿Cómo se articula el enfoque rizomático en la crítica genética en *Piola petero* (2008) en relación con *Pija Birra Faso* (2009) de Ioshua?; y ¿Cómo se manifiesta el *das Ding* en el devenir de los procesos de escritura de *Piola petero* (2008) y *Pija Birra Faso* (2009) de Ioshua?**

## 1. 2. Antecedentes

La muestra de trabajos sobre el manuscrito *Piola petero* (2008) y el poemario *Pija Birra Faso* (2009) de Ioshua es, sin lugar a dudas, mínimo y disperso. Ya sea por el poco interés de la crítica especializada o de la incomprensión de los textos por la barrera de los diversos códigos con los cuales el autor construye su proyecto poético, la escasa bibliografía que hable sobre el autor y su obra se limita a un puñado de artículos y varios comentarios en *blogs*, revistas de

baja circulación, alusiones en otros textos y una tesis de maestría. Es así que nos proponemos a recopilar la bibliografía disponible sobre el autor y su obra. Asimismo, comentaremos la naturaleza de estos discursos que se circunscriben sobre Ioshua. Desde ya, advertimos al lector que mucha de la información citada se cruza entre las demás fuentes. Esto hace de la repetición entre uno y otro texto una complicación que hemos querido subsanar con los comentarios hacia las citas propuestas.

Como bien hemos señalado líneas arriba, la obra de Ioshua ha sido poco estudiada desde la academia. En este sentido, dos autores sobresalen por los textos que le han dedicado a Ioshua, estamos hablando de Enzo Cárcano<sup>7</sup> y Jorge Luis Peralta<sup>8</sup>, quienes tienen diversos estudios sobre la marginalidad y las diferentes maneras en las cuales se construye la ficción de la diversidad sexual y de género. De la misma manera, María Agustina Ganami<sup>9</sup> también le ha dedicado su investigación a los dibujos de Ioshua. Finalmente, Judith Paredes aporta su lectura en torno a la poesía de Ioshua, mientras que Virginia Holzer, en su tesis de maestría, se propuso a analizar las representaciones de las sexualidades transgresoras en el caso de Ioshua enmarcado en la literatura contemporánea argentina.

Empecemos por Enzo Cárcano, quien hizo la primera mención sobre Ioshua en un artículo publicado en *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias sociales de la*

---

<sup>7</sup> La biografía puesta en su libro *Leopoldo Marechal y el canon del siglo XXI* (2017) del cual es coautor junto a María Rosa Lojo señala que es «Doctor, profesor y licenciado en Letras por la Universidad del Salvador (USAL, Buenos Aires). Becario del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) en el Instituto de Literatura Argentina Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires (ILAR, UBA). Máster en Lengua Española y Literaturas Hispánicas por la Universitat de Barcelona (España). Actualmente, trabaja en la USAL como investigador del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales (IIFLEO) y como profesor adjunto de Teoría Literaria».

<sup>8</sup> En el sitio web de la Universidad de Barcelona figura que es «[...] investigador postdoctoral de ADHUC—Centro de Investigación Teoría, Género, Sexualidad, es doctor en Teoría de la Literatura y en Literatura Comparada por la Universitat Autònoma de Barcelona. Forma parte del proyecto “Diversidad de género, masculinidad y cultura en España, Argentina y México” (FEM2015-69863-P MINECO-FEDER). Es autor de *Paisajes de varones. Genealogías del homoerotismo en la literatura argentina* (Icaria, 2017). Entre sus ediciones pueden mencionarse los volúmenes *Memorias, identidades y experiencias trans* (Biblos, 2015, con R. M. Mérida Jiménez), *Cuerpos minados. Masculinidades en Argentina* (EDULP, 2017, con J. J. Maristany) y *Antes del orgullo. Recuperando la memoria gay* (Egales, 2019)».

<sup>9</sup> Es graduada del profesorado en Letras, en la Universidad Nacional de Tucumán. Trabaja de asistente estudiantil en la cátedra de Latín I de su carrera y enseña italiano.

*Universidad de Jujuy* (2018) titulado «“Yo no creo en los chicos malos”: La autofiguración homoerótica en la poesía de Osvaldo Bossi». Aquí, el autor compara a Ioshua con Bossi, este último es un poeta argentino que se mueve por la autorreflexión sobre las distintas formas de violencia; además, sus textos se encuentran recientemente recogidos en una próxima edición completa de su obra, y su importancia radica en las formas poéticas con las cuales problematiza sobre las relaciones familiares, espacialmente con la madre. Así, Cárcano sostiene que

En este sentido, salvando las notables distinciones en lo que hace al lenguaje poético que cada uno construye, la poesía de Bossi, desde el cuarto poemario, se acerca a la del también argentino Ioshua, pseudónimo de Josué Marcos Belmonte: ambos vuelven su mirada a los habitantes de aquello que Butler supo definir como “lo abyecto” [sic] y los reivindican como alteridades posibles a través de la palabra, del deseo que en ella se expresa. (p. 15 [147])

En esta cita podemos observar que el autor otorga una relevancia estética a la obra de Ioshua, pues se usa como punto de comparación sobre la temática que aborda otro poeta, en este caso Bossi, autor conocido por movilizarse dentro de los paradigmas homoeróticos de la poesía argentina de principios del siglo XXI. Es, pues, lo que los une, la mirada sobre lo abyecto y las múltiples caras que sobre esto habitan los deseos. Se hace alusión a esta cita por los contados casos donde Ioshua se impone frente a otros autores. Las comparativas resultan esquivas con Ioshua, ya sea por el desconocimiento sobre su obra o por un afán de invisibilización por cuestiones extraliterarias; no obstante, esto ya genera un retorno de mirada sobre su obra al formar los vínculos temáticos que lo configuran dentro del espacio referencial para con otros autores.

Un año después, Cárcano publicaría en la revista *Inti* un artículo mucho más extenso y focalizado sobre Ioshua titulado «“Los pibe de mi barrio son hermosos”: el homoerotismo como “recuperación” de los marginales en la poesía de Ioshua (Josué Marcos Belmonte)». En

este texto, el autor hace más gala de su conocimiento sobre la tradición literaria de la diversidad sexual que de la obra del propio Ioshua. Esto no deja de ser relevante para la constitución de un panorama crítico sobre su obra, puesto que nos acerca significativamente a una tradición donde las manifestaciones homoeróticas han tenido un papel relevante en la narrativa; no obstante, esto no sucede con la poesía, sino que la elude. Ya en las páginas siguientes, el autor incluso se extiende por varias páginas resumiendo el texto de Judith Butler *El género en disputa*. Es recién a la mitad del artículo donde esboza la propuesta de Ioshua en su aparato poético. Sobre esto afirma que

La mirada del “yo” que construyen los textos se detiene precisamente en esas características que identifican a los “negros cabeza”<sup>10</sup> como seres subalternos, pero no para criticarlas, sino para reivindicarlas como rasgos eróticos que los salvan de la segregación y los sitúan en el lugar de objetos de deseo, de alteridades posibles. Esa empatía del hablante lírico responde, según creo, a que pertenece también a la esfera de la abyección. Casi siempre desde la primera persona singular, aparece, ya en *Pija Birra Faso*, como uno de esos “pibes del barrio” expuestos a la precariedad de los que transitan los bordes: el paco, la prostitución, la vida en la calle, el sufrimiento y el desamparo son elementos familiares para él. Podría pensarse que es en esa obra inaugural de la poética de Ioshua donde se configura ese emplazamiento, esa mirada empática que se mantendrá inalterable en los poemarios siguientes. Por esto mismo, ese verdadero mapa de la marginalidad urbana que es el primer libro no está vertebrado por un interés etnográfico ni nada parecido, sino por el afán de darles un lugar de posibilidad a esos personajes estigmatizados. (p. 9 [64])

---

<sup>10</sup> Esta fórmula despectiva propia de la discriminación hacia las poblaciones mestizas del conurbano bonaerense es muy usada por Ioshua. Se entiende esto como una apropiación y posterior resemantización de la frase para otorgarle una significación erótica y asimilación identitaria.

Entonces, Cárcano manifiesta que hay una erotización sobre la marginalidad que se afirma sobre la carga racial de los denominados «negros cabeza». Así, el autor expone una constante que seguirá a los demás poemarios de Ioshua: la posibilidad de visibilizar los deseos desde la marginal de las disidencias sexuales y de género intersecada por la marginalidad de los estratos raciales. Ya vemos que esto va a continuar no solo desde la perspectiva como escritor, sino que también cómo la recepción ha hecho del texto un lugar de desplazamiento para todo aquello que escapa de la mirada inquisidora sobre el color de la piel y la condición económica. Esto es, pues, que los denominados «negros cabeza» no están solo relacionados con el color de su piel o cabello, sino que adquieren la carga simbólica de la marginalidad por la pobreza en la cual están sumidos. Es, así, que se hace la asociación para generar una relación de subalternidad enunciativa desde un otro que los nombra.

En cuanto a Jorge Luis Peralta, quien, en su tesis doctoral en la Universidad de Barcelona, *Espacios homoeróticos en la literatura argentina (1914-1964)*, nos muestra una nota sobre el poeta:

Debería valorarse, sin embargo, como antecedente de una tendencia mucho más reciente en la literatura de temática homoerótica, donde se explora la disidencia sexual en el ambiente de las villas miserias; sería el caso de los volúmenes de relatos *Loma hermosa* (2009) y *Pija, birra, faso* (2010) de Ioshua [sic.] [...]. (Nota 107, p. 179-180)

Aquí hay un error en la fecha de publicación de ambos textos. Al igual que la mención de Cárcano, una nota al pie de página en una tesis de más de 500 solo hace llamar la atención hacia los antecedentes que se pueden rastrear sobre la obra de Ioshua. En ese momento, el autor gozaba de cierta popularidad por las publicaciones independientes que se hacían. Es por ello que una mención previa a la muerte del poeta pone en palestra la discusión sobre dos momentos: el primero sobre la importancia de este en vida y, la segunda, sobre su fama, constituida en leyenda, posterior a su muerte.

Posteriormente, Peralta publica el texto «Alto guacho. Corporalidades marginales en la poesía de Miguel Ángel Lens y Ioshua» (2018) en el libro *Cuerpos perfectos o el disciplinamiento de los placeres*. Aquí, el autor reafirma algo que ya habíamos señalado sobre Cárcano, en tanto se aborda sobre una poética marginal:

Los poemas, cómics e ilustraciones de Ioshua son ejemplos de nuevas formas de representación de la disidencia sexual, emplazada en un territorio nítidamente delimitado por variables socio-económicas. Los vasos comunicantes con otros estratos del circuito gay son escasos, a diferencia de lo que sucedía antes, cuando los homosexuales de clase media se internaban en el “bajo mundo” y establecían relaciones con obreros y lumpenes. El homoerotismo emerge ahora en el interior mismo de ese “bajo mundo”, articulado con una lógica intra-clasista. Los sujetos retratados —“pibes cabeza”, “chorros”, “wachines”— se desean y enamoran entre sí, sin la necesidad de una adscripción identitaria, de allí que “gay”, como palabra y como concepto, esté prácticamente ausente en el universo de Ioshua. Puede haber, claro, relaciones con varones de otras clases sociales, pero el valor erótico se mantiene circunscripto a este universo; así, en el poema “Abel Ayala es todo” el protagonista tiene sexo con un “cheto” (joven de clase alta) pero fantasea con Abel Ayala, un actor conocido por interpretar a “pibes de barrio” en cine y televisión. (pp. 10-11 [27-28])

De esta manera también se muestra no solo la marginalidad dentro de la obra de Ioshua, sino que se muestra un distanciamiento sobre la homosexualidad, pasando a ser homoerotismo. Hacer la diferencia entre uno y otro nos va dando luces sobre la direccionalidad de la propuesta poética de Ioshua, misma que se ve enfrascada no en el panfleto de la diversidad de la condición sexual, sino en la visibilización de las prácticas homoeróticas. A su vez, representar escenarios como los lugares de enunciación en la voz de su yo poético o alocutarios fuera del paradigma de extraterritorialidad exotizada tantas veces en la literatura argentina (Melo, 2011, p. 353)

—y, por qué no, en la latinoamericana también— nos permite atender a una propuesta estética que repiensa los espacios, se apodera de ellos y visibiliza su mirada y no como otros lo ven.

A continuación, en el 2019, publica el texto «Resistencias deseantes frente al vih/sida: literatura argentina “trash”», donde el autor expone sobre las relaciones entre la enfermedad, específicamente sobre el VIH que padecía el autor, y las fronteras de la obra de Ioshua, aduciendo que el poeta

[...] despliega un universo homo/erótico de fronteras muy precisas: las relaciones sexuales y sentimentales se dan siempre entre «pibes» de barrio, de edad similar y paradigmáticamente masculinos, como se puede apreciar en los cómics e ilustraciones del propio autor. Este paisaje masculino se emplaza en un paisaje social más amplio de exclusión y vulnerabilidad. (p. 9 [262])

Pues esta es otra constante en el proceso de poetización en el que Ioshua se enmarca: las relaciones de exclusión y vulnerabilidad. Los jóvenes que mantienen relaciones sexuales con otros no se asumen como homosexuales, sino que mantienen relaciones homoeróticas; es decir, solo satisfacen su apetito sexual sin el componente afectivo. La división puede ser más peligrosa, puesto que los poemas de Ioshua hay uno que desea y otro que siente los afectos. A este punto, la homosexualidad se posiciona como una etiqueta de clase a la que estos «pibes» no les pertenece debido a una doble marginalidad: ser «negros» y de la villa. Agregamos, pues, como vimos líneas arriba que esto tampoco resulta gratuito, sino que responde a una marginalización por la situación económica asociada al conurbano.

En otra cita del mismo texto se puede ver otro aspecto de la obra de Ioshua, donde la sexualidad se combina con las prácticas furtivas del sexo al paso —*cruising*—, un ambiente donde el sexo anal pone en manifiesto los miedos y deseos de jóvenes en conflicto con sus sentimientos y percepciones sobre el mundo:

La obra de Ioshua articula esta dimensión subversiva del placer anal con la abyección característica de los ambientes en que se desarrollan sus historias. Habitantes de los márgenes, sus personajes se ubican en un más allá de las convenciones sociales y sexuales. Se trata de cuerpos precarios que reivindican su derecho al placer mediante prácticas sexuales disidentes. El hablante lírico parece no ignorar el peligro, o incluso buscarlo —«Yo me deseo lo peor», afirma en otro poema—, pero la amenaza que encierran esas prácticas no sería mucho peor que las muchas otras amenazas que acechan las vidas de los «pibes de la calle». En un escenario social desolador, renunciar al cuidado y explorar el placer sexual en sus formas más subversivas constituye también un gesto político. (p. 11 [264])

Y es justamente este gesto político lo que pone en manifiesto una realidad que compromete a la poética de Ioshua con una realidad más permeable, no para exotizar o concientizar a modo de pedagogía sobre las prácticas del sexo con desconocidos o relaciones sin protección, sino como arma de reafirmación sobre las prácticas sexuales que forman parte de una sexualidad relegada a espacios no hegemónicos. Pues, el acto anal, oral, furtivo, sucio, etc., se constituye como un artefacto político temido y, a la vez, reapropiado por las disidencias sexuales y de género, pero que en la obra de Ioshua se convierte en la única posibilidad de experimentación y agencia de cuerpos excluidos por la mirada hegemónica y que reafirman su voluntad a ser cuerpos gozosos.

Otro aspecto resaltante sobre la obra de Ioshua es también su producción plástica, pues esta se combina de manera coherente con sus poemas y prosa. Así, María Agustina Ganami presentó en 2018 una ponencia en VII Jornadas del Norte Argentino de Estudios Literarios y Lingüísticos en Jujuy, titulada «“Para vos guachín. Ya no va a doler” Un análisis de las representaciones sociales en la historieta de Ioshua». En la ponencia, la autora elabora un

análisis sobre las representaciones sociales de las historietas de Ioshua; así, afirma sobre los dibujos que es necesario

[...] problematizar la idea y las formas de la representación de la identidad homosexual (atravesada en Ioshua de erotismo, pero también de ternura) en un producto narrativo gráfico híbrido y transgenérico por definición, con el objetivo de indagar en las construcciones de imágenes y proyecciones disidentes de sujetos y espacios tradicionalmente estigmatizados, que se hacen presentes en los discursos en el marco de una serie de disputas por el “lugar común” [...]. (p. 4)

Esta puesta en tensión por el derecho a ubicarse en los espacios comunes de los afectos entre los pibes que Ioshua representa en sus dibujos no hace más que evidenciar la toma de posesión sobre los tópicos propios de los discursos hegemónicos que no han considerado que dos niños o adolescentes puedan ejercer una sexualidad y unos afectos a fin de afirmar sus deseos que escapan a las convenciones de la heteronorma. El barrio representado es un híbrido donde recae el homoerotismo, la marginalidad y la ternura.

Esto mismo lo amplía Ganami en un artículo publicado en la revista *Jornaler@s* un año después, titulado «Cumbiagei: pibes de barrio, homoerotismo y representaciones sociales en disputa». Ahí también hace un estudio sobre los dibujos e historietas de Ioshua, enfocándose en las representaciones sociales en conflicto, por ello apunta que

Así, en contra-posición a una mirada binaria y heteronormada, Ioshua propone que el género se construye libremente, impugnando los binarismos y la visión esencialista en torno a las identidades sexuales. Se opone, en este sentido, a los discursos autorizados y producidos por sectores hegemónicos que tienden a mantener las jerarquías sexuales vigentes. “Encontrar una identidad, reclamar un derecho, incomodar al sistema y amar libremente. Eso es ser homosexual. LIBRE O NADA. Nuestra revolución es amarnos y ser felices” dice Ioshua, quien reconoce y lucha contra el miedo al deseo y al placer

homoerótico, en una sociedad que considera el erotismo sobre la base del desprecio de la diferencia. Desde ese lugar, Ioshua elabora un locus de enunciación disidente y marginal que reivindica el goce y la intimidad gay como categorías políticas. (p. 6 [198])

Entonces, podemos observar que la forma en la cual Ganami atribuye una práctica que disocia la norma está enmarcada en los nuevos espacios donde Ioshua transita. Estos son los diversos registros de los cuales hace uso para configurar una poética visceral, misma que resulta ser política por las implicaciones en torno a los cuestionamientos que se le hace al *statu quo*. A la vez que reafirma la necesidad por incomodar al sistema. Sobre ello hacemos una apreciación, pues cuál es ese sistema al que ha que incomodar. En principio, incomodar no viene de Ioshua en tanto poeta, disidente sexo-genérico, sino que es propio de la mirada cisheteropatriarcal, la que se ve neutralizada por las propias barreras que ha impuesto a los sujetos del conurbano, la propia marginalidad, la pobreza y la racialización que sobre ellos recae, les permite incomodar sin ser sometidos al juicio social, lo cual no impide que estén proclives a ser confrontados por otras instancias dentro de su propio espacio.

Esta misma concepción sobre la actividad contestataria de Ioshua, se puede ver en el artículo escrito por Judith Paredes para la revista *Crónicas de la diversidad*, titulado «Literatura de transgresión: anotaciones sobre *Todas las obras acabadas* de Ioshua». Aquí, Paredes analiza varios poemas de Ioshua en los que prima la mirada erótica de la marginalización y, además, la contrariedad hacia los binarismos. De tal manera, Paredes sostiene que

[...] Ioshua no se queda en una división binaria de lo heterosexual y homosexual, sino que su obra artística se moviliza a otros cuerpos, donde las señas de la heteronorma no existen, son borradas y vueltas a dibujar con formas propias que pasan por la sexualidad y la condición socioeconómica. (p. 32)

Paredes confirma lo que se ha visto previamente, las constantes en la obra de Ioshua transitan por la marginalidad, la no convencionalidad de las representaciones de género y sexualidad y un discurso que amenaza al orden establecido, incluso dentro de los espacios de las comunidades de la disidencia sexual y de género. No significa que esta puesta en tensión sirva a los intereses por desvirtuar las relaciones sexo-afectivas de las personas no cisheterosexuales, sino que confronta la comodidad desde donde los sujetos con agencia y, por supuesto, los mismos sujetos de la comunidad, no se ven afectados por la racialización y estigma que sufren los pibes del conurbano.

Para finalizar el aparato de referencias académicas, recientemente pudimos tener acceso a la tesis<sup>11</sup> de maestría de Virginia Holzer de la Universidad de Berna, Suiza, en el que se propone

[...] analizar la representación de sexualidades transgresoras, populares y subalternas en un corpus de poemas y relatos breves pertenecientes a Ioshua, pseudónimo de Josué Marcos Belmonte, escritor argentino contemporáneo. Estas escrituras incorporan en el mapa literario, personajes que transgreden la normalización en la representación del sujeto homosexual porque pertenecen a los estratos sociales más desplazados y habitan ámbitos urbanos, pero periféricos. (2018, p. 2)

Aquí, la autora cuestiona la fijación histórica que ha tenido el homosexual de clase media, blanco y asimilado a la heteronorma al evidenciar la producción poética de Ioshua al dar muestra de su capacidad de representación y lucidez frente a los cambios políticos y sociales de principios del siglo XXI. Además, permite dejar constancia de una realidad que es ignorada por la sociedad hegemónica y muestra la sensibilidades y conflictos de los sujetos *queer* desplazados en estas áreas. A propósito de esto, creemos sumamente necesario el

---

<sup>11</sup> En correos electrónicos, la profesora Holzer tuvo a bien compartir la carátula, índice, introducción y bibliografía de su tesis de maestría. Lamentablemente, no pudo enviarnos el trabajo completo ya que aún, al cierre de la redacción de esta investigación, no ha sido publicado en su totalidad.

tratamiento teórico y metodológico para la valoración de la obra de Ioshua, a la vez que conjuga la historiografía social de la primera década de los 2000 con la producción literaria en el conurbano representado por Ioshua.

Como hemos visto, esta es la crítica que hace la academia en torno a Ioshua de forma breve y repleta de lugares comunes que se conectan entre uno y otro, pero que reafirma una temática que ha sido identificada por un puñado de investigadores y que, a pesar de todo, ponen en relieve la figura del autor como un desestabilizador del sistema hegemónico y los binarismos sexo-genéricos.

No obstante, hay otro grupo de textos que no pertenecen a la academia, los cuales exponen una mirada variada sobre la propuesta poética de Ioshua, todo ello desde su propio espacio de enunciación, la calle. De esta manera, María Cristina Pachón «resume» a Ioshua de la siguiente manera:

Josué Marcos Belmonte “Ioshua” a veces dormía solo, fundó la editorial “Wacho del barrio”, leía Carver, entregaba la cola, consumía merca, era villero (nacido en Haedo) y murió de cáncer y sida. Los malos modales, el fútbol, la cumbia y la birra. Lo suyo era político, en contra de toda institución y de la homosexualidad entendida desde el privilegio de clase. Hablar desde lo marginal, lo que era ser gei de barrio y poeta de la calle. (2016, párr. 2)

De nuevo, la calle y lo marginal como pieza clave de su propuesta estética se hace presente de parte de quienes lo conocieron. Es preciso mencionar que agrupamos los textos aparecidos en sitios de Internet por dar cuenta del espacio predilecto por Ioshua, es lógico que sea el espacio donde más se difunda su obra y su memoria.

De la misma manera, Carlos Godoy, en *Revista Paco*, habla así sobre la obra de Ioshua, específicamente sobre *Cumbiagei*:

Ioshua es un poeta de Haedo, Provincia de Buenos Aires. Su edad es desconocida, pero anda pisando los treinta. Tiene muchísimos blogs, un fotolog y muchísimas plaquetas publicadas, tanto de poesía como de comics. Escribe poemas, canta, hace performances, dibuja, es dj y videoartista. Siempre tiene puesta una remera con la impresión QUEER en el pecho. Y vende poemas, revistas, ropa, discos, fanzines, sus shows. Pero la mejor forma de presentarlo es transcribiendo un pequeño poema de su autoría que se llama El original: “Dame / pija, merca / pija, merca / dame duro. / Dame / pija, merca / pija, merca / dame re zarpado. / Dame / pija, merca / pija, merca / dame a cara de perro. / Dame / pija, merca / pija, merca / dame / bardeala / yo me deseo lo peor, / vos, / dame” Ok. El lector sabrá dirigir su entusiasmo y su emoción hacia la forma más práctica de acomodar este poema en algún lugar de su espíritu o simplemente tratará de olvidarlo rápidamente. Esa es la primera instancia de la poesía de Ioshua. Poner al lector en situación de elegir, de decidir. Representa a esa región del arte adolescente destinada a provocar. En este caso apelando a un erotismo gay, violento, cabeza.

Es como un Perlongher que configura una zona hostil para anunciar su realidad, pero desde otro tipo de trinchera: cumbia, cocaína, birra, pibes con gorritas que se sacan fotos en cueros y las suben a las redes sociales.

Este chico es la sensación de todas las editoriales under de la CABA y tiene publicadas plaquetas por todas partes. Si se sintieron tocados, pueden entrar al más “oficial” de sus blogs: [pijabirrafaso.blogspot.com](http://pijabirrafaso.blogspot.com). (2013, párrafo 6-8)

Aun en ese lejano 2013, Ioshua solo era conocido en un espacio reducido de la movida cultural bonaerense. Sin embargo, quienes lo conocieron pueden dar fe de la manera en cómo su vida se trasladaba a su obra, su diversa obra que hizo eco después de su muerte.

Es tanta la influencia de Ioshua que recientemente se ha empezado por revalorar su obra a nivel institucional. En este sentido, una compilación de sus textos se puede ver gracias a la

inversión de la Municipalidad de Rosario. Algunos poemas suyos forman parte de la antología *53/70, Poesía argentina del siglo XXI* (ES, EMR y CCPE/AECID, Rosario, 2015).

Además, el Ministerio de Cultura de Argentina puso uno de sus poemas por debajo de los de Borges y de Pizarnik en un recuento titulado «11 poemas para conocer sobre la poesía argentina». Esto, sin duda, es la prueba de que Ioshua se está consolidando como autor de culto en lugares donde antes era marginado, lugares que de alguna manera también le fueron esquivos por su personalidad imponente, por dar la contraria y su habilidad por decir las cosas como le parecía.

Ha de ser por ello que muchas páginas de noticias afirman que Ioshua escribía con una sutileza y austeridad que lo hacía ser asequible para todos. En este sentido, Andrea Kain publica una entrevista hecha a los editores de la obra reunida de Ioshua, uno de ellos, Sebastián Goyeneche, afirma:

Ioshua escribía con un lenguaje coloquial y accesible, pero con contenido profundo y sensible que acercó a muchos jóvenes a la poesía. En cuanto a sus procesos de escritura, contó que, tras plantearse un campo de trabajo, Ioshua iba a la acción. “Involucraba su mirada y su cuerpo e iba en búsqueda de situaciones y lugares en los que no era habitué —explicó—. Para escribir *Campeón*, por ejemplo, fue a varios partidos de fútbol, aunque él no era futbolero. Era un modo de construir su imaginario”. (2016, párr. 9)

Como vemos, la obra de Ioshua no estaba sujeta a una producción meramente sensitiva y esporádica, sino que, por el contrario, era producto de un trabajo de investigación que hacía en torno a sus textos, temas e intereses. Asimismo, como veremos en capítulos posteriores, había un perfeccionismo que lo motivaba a ser la mejor versión de sí mismo o, en el peor de los casos, la mejor versión de su arte. De esta manera, su obra se hace presente por el trabajo que había detrás, sus influencias y la forma en cómo nutría sus insumos creativos.

En el 2020, Facu Soto publicó una biografía sobre Ioshua. Un texto que le tomó varios años en escribir y del cual ya comentamos anteriormente. No obstante, se hace propicia la oportunidad para mencionar una entrevista que se le hace para el sitio web *WhR*, donde Flavio Lo Presti cierra la nota sobre la noticia de la biografía preguntándose sobre una cuestión que consideramos que se puede trasladar a la literatura:

Subsiste, sin embargo, la duda sobre qué hubiera sido de un Ioshua que no dejase el trabajo en la carnicería, un Ioshua reprimido y normalizado y, de paso, con un carnet de obra social. Un Ioshua gris y longevo. Podemos responder que hay millones de esos Ioshua cuyos nombres desconocemos, y a los que él colgó en las galerías de la ciudad letrada después de romper puertas a patadas. (2020, párr. 6)

Ioshua, al igual que su literatura, es esa *rara avis* que hizo del dolor, su sexualidad y su amor otra forma de ver el mundo, de cuestionarlo e incomodarlo. Es, pues, su singularidad lo que lo hace tan atractivo para los académicos que forman parte de la crítica especializada, hoy por hoy, y, al mismo tiempo, repelido por esta.

Lo que se deja al descubierto en este capítulo es el lugar de enunciación por parte de la crítica y las referencias en el Internet sobre Ioshua. La primera dimensión nos hace pensar en el derecho a ser observado por el otro: qué hay en Ioshua que la academia no quiere mirar. La segunda dimensión, por contraparte, nos remite a la pregunta de por qué todos ellos ven lo mismo. Hay una grieta que diverge más a medida que profundizamos en este razonamiento. En la ausencia, tal vez encontremos una presencia que confronte a la mirada institucional aún más de lo que ya hace Ioshua de manera explícita; mientras que en la compulsión repetitiva y locuaz de sus pares cibernéticos encontremos un síntoma que ha sido pasado por alto. Sea cual fuere el espacio donde nos lleve estas preguntas, los antecedentes aquí reunidos demuestran las carencias y desaciertos, tópicos y acercamientos, y la necesidad por saldar una deuda pendiente desde los estudios literarios sobre Ioshua y su obra.

### 1. 3. Objetivos

#### 1. 3. 1. *Objetivo General*

Analizar a través de la crítica genética con enfoque rizomático el devenir de los procesos de escritura de *Piola petero* (2008) y *Pija Birra Faso* (2009) de Ioshua.

#### 1. 3. 2. *Objetivos Específicos*

- Constituir un *dossier* rizomático que sistematice la virtualidad de *Piola petero* (2008) en su devenir a *Pija Birra Faso* (2009) de Ioshua.
- Desarrollar un proceso hermenéutico en torno a la invocación del *das Ding* que muestre el devenir de semas en la constitución de la metáfora molecular en *Piola petero* (2008) y *Pija Birra Faso* (2009) de Ioshua.

### 1. 4. Justificación

En los borradores de esta investigación, los argumentos sobre los cuales se sostiene la imperiosa necesidad de llevarla a cabo nunca fueron cuestionados. Solo ahora, cuando la redacción de esta tesis está en su fase redaccional, caímos en cuenta de lo contradictorio que era plantear una justificación a expensas de una lógica arbórea<sup>12</sup>, ya que el propio carácter rizomático de esta investigación implica no preguntarnos un por qué o un para qué, sino un cómo. La dos primeras preguntas buscan el origen, la fuente y los fines que requiere la adquisición de competencias para un medio productivo. Ante ello, la profesora Goldchluk sostiene que

[...] Por qué, para qué, son las dos caras del mismo pensamiento caduco que insiste en encontrar un origen que al mismo tiempo sea un motivo, un interés y una falta. El *por qué* vendría a querer reparar una falta pero además indicaría un interés, *por qué* esconde un *para qué*. En la religión capitalista encontrar un motivo implica develar un interés oculto. (2022, p. 7)

---

<sup>12</sup> El sistema arbóreo plantea una lógica de causas y consecuencias en una secuencialidad y cronología.

¿Por qué realizar esta investigación? ¿Para qué realizarla? La formulación de ambas remite a un motivo, un interés y una falta asociadas a la reparación, el regreso a los mismos conceptos y corregirlos; sin embargo, nuestro motivo, interés y faltas están relacionados, por el contrario, a evidenciar y dar cuenta de un acontecimiento, un evento que ha escapado de las otras miradas. Nuestra justificación ha de versar, entonces, sobre este asunto: *desocultar* estos temas de investigación. Hacerlos visibles de forma teórica y metodológica habrá de imprimir un para qué distinto, una oportunidad por cambiar de dirección, donde los intereses se aparten de una individualidad y pasen a una necesidad de agenciamiento. De esta manera, repensemos esta justificación en tres ejes que nos permitan evidenciar una necesidad y buscar alternativas de redireccionamiento ante las preguntas que nos planteamos: justificación temática, teórica y metodológica.

Primero, en cuanto a la justificación temática, partamos de la observación sobre el acto mismo de la escritura: ¿Cuáles son esos temas que nos impulsan a escribir? ¿A quién escribimos? Los grandes temas en la literatura, como el amor, la muerte, la pérdida, el dolor, la felicidad y tantos otros, están enmarcados en el momento y lugar donde acontece la escritura. Asimismo, nuestras lecturas y experiencias, traumas y pulsiones, deseos y fobias van a trasladarse a lo que escribimos. La literatura, pues, como artefacto cultural dependiente del lenguaje, es lo que reconocemos como la convergencia de múltiples discursos y los efectos del poder que sobre esta han dispuesto la censura, la edición o la publicación. Sobre esto volveremos más tarde al hablar del aparato teórico-metodológico de la crítica genética; no obstante, debemos reconocer que lo que ha subsistido hasta nuestros días como algo parecido a un «canon occidental» es más el producto de una toma de decisión arbitraria, como todos los argumentos desde el poder, que una prevalencia de las tecnologías de la escritura sobre las temáticas e intereses de los actores sociales con agencia.

Entonces, las temáticas que puedan surgir van a ser revisadas y cuestionadas por entidades como la academia, la política, la religión y la sociedad, producto de todas las anteriores. Uno de estos temas es el que nosotros identificamos como las literaturas/escrituras de las disidencias sexuales y de género. ¿Por qué no afirmamos la categoría de literatura gay, lésbica o trans? La discusión sobre este aspecto es extensa y no se ha agotado dentro la crítica como de los espacios creativos que se identifican con uno u otro. Sin embargo, reconocemos que la limitación de las categorías no hace más que encasillar escrituras que puedan transicionar entre las múltiples representaciones de la sexualidad y el género, aunado a que atribuirle esos adjetivos propios de las características humanas recae en una imprecisión. Además, planteamos a estas literaturas/escrituras como de la disidencia puesto que escapan a las representaciones convencionales de prácticas sexuales hegemónicas y del sistema binario del género (Preciado, 2002, p. 18), de modo que, ya sea por una impronta de representación escritural, personajes o lugar de enunciación, esta clasificación engloba a cada uno de ellos en tanto no apele ni a una representación de dichas prácticas sexuales o se adhiera a la constitución binaria del género.

Por lo anterior, asumimos que las practicas escriturales de las literaturas de las disidencias sexuales y de género han sido examinadas desde la mirada cisheteropatriarcal, ya que su tratamiento ha sido, en muchos casos, censurado y neutralizado, haciendo que donde se muestre escenas sexuales no heterosexuales haya una omisión de las mismas, donde se muestre el afecto y los deseos de una escritora con otra solo haya amistad, y donde se hable del descubrimiento sexual adolescente solo haya perversión. Es por ello que tomar una propuesta escritural como la de Ioshua nos permite poner en evidencia las lecturas desde los lugares de enunciación hegemónicos y ponerlos en tensión.

A propósito de esto, Barthes (1978) afirma que «[...] en lo que escribe, cada cual defiende su sexualidad [...]» (p. 167). No dice «en la literatura, poesía o prosa que produce», sino que apela al acto escritural. Es decir que la escritura, independiente de la forma y de los

registros, conduce a una defensa de las prácticas sexuales. Es por ello que existe una necesidad por abordar los discursos de las literaturas/escrituras de las disidencias sexuales y de género, ya que evidencian las sexualidades de un otro no tomado en cuenta por la academia, los códigos con los que se hace efectivo el gesto escritural de esas disidencias y las rupturas con los procesos de circulación establecidos.

La escritura de Ioshua muestra estas tensiones al exhibir su disidencia sexual fuera de los paradigmas heterosexuales atribuidos a los espacios del conurbano e, incluso, de las relaciones sexo-afectivas homoeróticas, puesto que son atravesadas por la marginalidad de clase y fenotipo, lo que produce un rechazo dentro de la propia comunidad por la forma visceral y mórbida en cómo son poetizadas. Además, su lenguaje, el uso del lunfardo y los códigos urbanos, imposibilita el acercamiento de sensibilidades más puristas y asimiladas a una tradición literaria regida por el higienismo que caracteriza a la academia desde el siglo XIX; a su vez que la secuencialidad en los procesos editoriales son subvertidos por una autopublicación, autogestión y autoedición que fue lo que permitió que su escritura permaneciera dinámica y en consonancia con su agenciamiento performático.

Por otra parte, entorno a la justificación teórica y metodológica, la escritura de Ioshua se manifiesta como un destabilizador para el análisis hermenéutico y filológico, ya que la crítica textual se vale de un texto estable<sup>13</sup>, fijo o publicado, e, incluso, de ediciones críticas «corregidas y depuradas» para su posterior lectura y análisis. Así, pues, muchos críticos literarios consideran, como lo afirma Flores Heredia (2018), que es imprescindible contar con una edición fija para un «adecuado» examen e interpretación científica del texto literario (p. 8), podemos poner como ejemplo —cercano a nuestra tradición crítica literaria peruana— a lo que Bendezú (1975) sostiene precipitadamente al afirmar que no ha habido, en la crítica literaria peruana, «[...] el desarrollo de una filología que pudo habernos proporcionado textos

---

<sup>13</sup> Esta noción de estabilidad de los textos o escrituras se profundizará en el apartado del marco teórico.

limpios y fijos, que son condición esencial para el trabajo científico o para la crítica rigurosa [...]» (p. 282), lo que esto significa es que solo es posible dicha crítica rigurosa con textos fijados, es decir, donde haya desaparecido la huella de una escritura en movimiento y solo nos deje con el producto, la elección de una palabra, una voluntad. Otro ejemplo que muestra esta impronta más aún es cuando Cornejo Polar afirma temerariamente que no contar con «[...] ediciones críticas y a veces ni siquiera [...] ediciones razonablemente correctas [es] uno de los problemas más graves y más agudos en el desarrollo de la investigación literaria [...]» (2016 [1976], p. 146). Con lo anterior, el crítico literario asume como problema la inexistencia de ediciones «razonablemente correctas», este pensamiento caduco es producto de una hermenéutica secuencial. Sin embargo, donde unos ven carencias y problemas esencialistas, nosotros vemos una oportunidad para encontrar alternativas de interpretación y análisis.

Existen escrituras cuyo fin no es el de la publicación, son textos que han quedado como parte de un proceso creativo y del cual podemos valernos para ampliar nuestra perspectiva sobre la literatura. Una alternativa es la crítica genética la cual plantea la puesta en valor de todos aquellos textos y escrituras que quedaron fuera de esa edición publicada, que busca el origen de un proceso creativo. Tradicionalmente, ha sido reservada para autores con una conciencia de archivo, es decir, la intención de preservar los documentos o fases redaccionales de sus textos. Estos autores resultan formar, en la mayoría de los casos, parte del canon literario.

Hacer uso de la crítica genética en los procesos de escritura de Ioshua subvierte ambos aspectos de legitimación que otorga el análisis de los manuscritos de un autor: la conformación de un archivo requiere de recursos materiales y de tiempo para ser conformados, y el archivo de un escritor debe estar pensado para ser preservado es un espacio que mantenga una infraestructura y capacidad de almacenamiento, como las universidades, bibliotecas, colecciones privadas y organismos gubernamentales, y, a su vez, estos espacios se interesan por autores, en su gran mayoría, canónicos; entonces, ¿cómo la escritura de Ioshua, que no es

producto de la mano de un escritor consagrado por la crítica literaria ni mucho menos tuvo conciencia de la preservación de sus textos como parte de un archivo, puede exigir las herramientas teórico-metodológicas de la crítica genética para ser analizadas e interpretadas?

Precisamente, creemos que Ioshua no tenía una conciencia de archivo, pero que dejó los rastros de escritura de forma no intencional en textos que fue dejando de lado por diversos motivos y que han llegado a nosotros como parte de la investigación. Conformar el archivo Ioshua es un proceso inacabado en la actualidad, pero que sus editores aún están realizando. Entonces, vemos que es posible constituir un archivo a expensas de la voluntad del escritor, no como material arqueológico de monumento literario, como sí lo es en los casos de escritores consagrados, ni mucho menos como fetiche material, como en las colecciones privadas y estatales, sino como una necesidad de revaloración de una escritura compleja y que da cuenta de una realidad que habita fuera del ilusorio sentido de estabilidad de la academia.

En esta misma línea, la metodología de la crítica genética asume, como lo veníamos diciendo anteriormente, una necesidad por buscar o sugerir la idea de un principio —una génesis—, ya que, al mismo tiempo, esta búsqueda remitirá la existencia de un fin, un texto que se fija, es decir que ha sido concebido desde un inicio como unívoco en su materialidad para ser redactado y publicado, la fuente de un genio creador de los textos al cual debemos seguirle la pista. Este vacío ha sido cuestionado muchas veces, pero creemos que es necesario la aplicación explícita un enfoque rizomático, pues nos permite repensar la secuencialidad de los procesos de análisis literarios que toman en cuenta una linealidad de causas y consecuencias en la toma de decisiones que llevan a una escritura a ser un texto «final».

Además de todos estos aspectos, un análisis desde la crítica genética desde su inflexión rizomática es pertinente, urgente y necesario dentro de la investigación literaria peruana. Ya que un estudio, elaboración de una bibliografía esencial o planteamiento de soluciones a los procesos con base en esta metodología representaría la renovación de paradigmas en torno a la

recepción del texto literario, pues nunca antes había sido abordado desde la academia. Al mismo tiempo que podría dar pie a nuevas investigación y puesta en valor de los manuscritos, archivos y escrituras como parte fundamental de la investigación literaria nacional y regional.

## **1. 5. Hipótesis**

### ***1. 5. 1. Hipótesis General***

La crítica genética funciona como un aparato teórico-metodológico alternativo a la filología y hermenéutica textual y que, al hacer uso de la perspectiva rizomática, nos permite entender, a través de la fase heurística y hermenéutica, el devenir textual en los procesos de escritura de *Piola petero* (2008) y *Pija Birra Faso* (2009) de Ioshua.

### ***1. 5. 2. Hipótesis Específicas***

- El enfoque rizomático, como episteme de multiplicidades, se articula en la crítica genética como una línea de fuga que nos remite a evidenciar la relación de virtualidad y potencialidad entre los procesos de escritura de *Piola petero* (2008) y *Pija Birra Faso* (2009) de modo no secuencial ni temporal.
- El *das Ding* se manifiesta en el devenir de los procesos de escritura de *Piola petero* (2008) y *Pija Birra Faso* (2009) de Ioshua a través del uso de la metáfora molecular, concepto que articula la retórica formal en torno a este tropo propuesto por el Grupo  $\mu$  y el devenir y la molecularidad propuesta por Deleuze y Guattari, donde el cambio de los semas al momento de invocar al alocutario no representado evidencia las grietas del lenguaje en su intento por simbolizar el paso de su objeto deseo, la Cosa, a un sujeto de deseo.

## II. MARCO TEÓRICO

En este capítulo, nos proponemos a sistematizar los conceptos, categorías y nociones que nos servirán para nuestro análisis posterior sobre los procesos de escritura de Ioshua. Los tres apartados que componen este capítulo sustentan dos ideas centrales: la primera, tanto la crítica genética como la invocación y la metáfora propuesta por el Grupo  $\mu$  son, individualmente, marcos de referencia teórica y metodológica inusuales para la hermenéutica literaria, ya sea por la exigencia de materiales específicos o por sus procedimientos transversales con otras ciencias o disciplinas; y, segundo, en cada uno de ellos, hemos encontrado problemas a solventar gracias a la convergencia con otras categorías, como el enfoque rizomático, la metáfora en la Cosa lacaniana y la molecularidad. Todo esto tiene el afán de proponer un sentido que sea coherente con los paradigmas planteados en la introducción de esta investigación a modo de engranaje y no como una búsqueda unívoca de ese origen para el entendimiento de un texto, literatura o escritura, sino como parte de un proceso de multiplicidades, donde se evidencie la huella que ha dejado un proceso, una línea de fuga. A propósito de esto, Derrida (1986) confirma esta necesidad, ya que «[...] sin una huella que retuviera al otro como otro en lo mismo, ninguna diferencia haría su obra y ningún sentido aparecería» (p. 81); aquí el autor manifiesta que existen procesos que están ocultos en el texto en sí, puesto que un texto no produce sentidos por los signos que lo componen, sino por la huella rastreable en esos signos, lo que se puede traducir en que un texto es la suma de la experiencia social, contextual y voluntaria que ha permitido entender a un texto como tal, es decir que esta denominada huella es lo que ha dejado una voluntad en sí misma y, además, se hace evidente en un rastro atemporal, o sea, que no responde a una cronología, sino que se manifiesta en paralelo, pues las fuerzas que intervinieron para dar cuenta de su sentido se modifican mientras se ejecutan los sentidos que ya contenía el texto; de ese modo, podremos encontrar múltiples sentidos en tanto se evidencie esa huella en sus diferencias y variantes.

## 2. 1. La crítica genética y el enfoque rizomático

El análisis textual, proveniente de la filología, se sistematiza como un proceso hermenéutico, como lo conocemos hoy, a partir de finales del siglo XIX, y se consolida como una metodología científica durante todo el siglo XX principalmente en Europa y Norteamérica. Este sistema de análisis toma en cuenta, independientemente de sus complementos teóricos, la necesidad de un objeto de estudio: el libro, posteriormente tensionado con la noción de texto. El objeto libro consolida, petrifica si se quiere, una voz, es decir, la constitución de un lenguaje a través de la concesión de sus signos y su lectura por parte de un receptor. La literatura como ciencia, en concreto, metodología de análisis discursivo textual, asume en una suerte de pacto bibliográfico la idea que el texto dentro de la tecnología del objeto libro es fiable. No hablamos del pacto ficcional según Eco propiamente dicho como la licencia de verosimilitud que hay sobre el contenido de un discurso literario, sino como hecho consecuente a una cronología de eventos para la producción del objeto libro y su contenido textual.

De esta manera, el lector, ya sea académico o casual, asume que lo escrito en esas páginas proviene de un «genio creador». La visión griega de la inspiración, por su parte, se usa en tanto se manifiesta como una caricatura de lo que acontece a en el proceso que ha llevado al libro desde la conciencia del escritor hasta las manos del lector. Los momentos que se asumen son consecuencia de otros inmediatamente anteriores: el escritor tiene una idea, se inspira, escribe, manda a la imprenta, se produce, se distribuye y alguien lee el libro. Todo este proceso no es tomado en cuenta por los lectores, sino que se asume sin más, pues la lectura subsecuente dará paso a una visión del mundo y esta, a una toma de sentido.

Así, pues, el lector académico o el crítico literario analiza el contenido puesto en el libro por medio de marcos teóricos específicos y otras metodologías. Por tomar un ejemplo, Paco Yunque es un texto único. Conocemos cómo empieza y termina, incluso, podemos citar de memoria algunas partes que serán reconocidas por otros lectores de la obra de Vallejo. No hay

otro *Paco Yunque*. Esa estabilidad en reconocer a un texto como único da una falsa percepción de seguridad al quehacer literario, pues un texto autosuficiente no podrá ser puesto en duda, aún más, cuando se haga una arqueología de los textos, ediciones con variantes remitirán a la mera anécdota o «mala edición».

Ciertamente, la hermenéutica a los textos por medio del análisis del discurso escrito tradicional nos ha permitido entender el complejo engranaje testimonial que representa un texto literario como producto de su tiempo y su actualidad para con los temas contemporáneos a la época en los que se lee, dando visiones diacrónicas o sincrónicas de la obra en cuestión. Sin embargo, esta historia secuencial y cronológica de cómo llega a nosotros el genio creador de un escritor dista mucho de la realidad. La escritura es un campo de conflicto, de tensiones y rupturas con lo que se escribe y con lo que se lee.

En el proceso creativo convergen materiales diversos y que no corresponden a una secuencialidad fija. De la misma manera, no existe algo como el primer escrito donde se funda una idea, pues esta es producto de escrituras, reescrituras y lecturas que podríamos rastrear de forma infinita desde la adquisición de la habilidad escritural por parte del escritor. La conexión que revelan los materiales evidencia los avatares que han hecho posible la conformación de una multiplicidad de textos, ediciones, pérdidas y sobrevivencias que, por una toma de poder, llegan a no ser, y que solo uno se fije como publicación y puesto en circulación.

Claramente, existen excepciones, escritores que editan o reescriben sus textos y «actualizan» sus obras. No obstante, todos tienen la mira en «mejorar» un texto, que la siguiente edición sea la «definitiva». Este afán totalizador que impregna a la literatura, tanto como creación y como ciencia, pueda deberse a una necesidad social o cultural. El periodo de guerras durante la primera mitad del siglo XX en Europa cambió drásticamente la forma en la cual se pretendía tomar una postura frente al horror y la muerte. No profundizaremos sobre estos aspectos pues exceden a los objetivos planteados en esta investigación. Sin embargo, es

propicio resaltar que mucha de nuestra experiencia de recepción hacia los textos literarios y la forma en como los analizamos depende en gran medida de factores externos, contextuales, como internos, personales.

Ya a partir de la segunda mitad del siglo pasado, con el auge del estructuralismo, la *nouvelle critique* propicia la aparición de una nueva metodología de análisis literario, un sistema que toma en cuenta a los materiales previos a la publicación de un libro, pero ya no como una búsqueda por la psicología del autor al emplear una u otra estrategia narrativa o poética, sino con el afán de encontrar en la génesis de un texto los procesos que llevaron a este a ser publicado y los materiales que se dejaron atrás, así es como «nace» la crítica genética o genética textual<sup>14</sup>.

La crítica genética es un aparato teórico metodológico alternativo al análisis y hermenéutica textual que se enfoca en la recuperación, análisis y circulación de los manuscritos de textos literarios y de sus procesos de escritura. Asimismo, para Pastor Platero (2008) es

[...] un movimiento crítico, surgido del estructuralismo formalista y desarrollado en Francia, [el cual] pretende renovar el conocimiento de los textos modernos y contemporáneos por medio del estudio de los manuscritos de trabajo preparatorios de una obra dada, es decir, el estudio de sus borradores o ante-textos. (p. 9)

Efectivamente, se trata, sobre todo, de un movimiento crítico, ya que agrupa a investigadores y estudiosos de la literatura, venidos de la escuela estructuralista francesa, sobre un problema: hacer frente a la noción estructural de que la obra sea autosuficiente (Hay, 1986, pp. 313-328). Nació, precisamente, en Francia, pero de la mano del germanista Louis Hay, quien, como parte de su investigación doctoral, llega a dar en los años 60 con los manuscritos de Heinrich Heine. Además, no es hasta 1972, año en que podemos decir que se funda la crítica

---

<sup>14</sup> A pesar de los múltiples debates, nos sumamos a la decisión de emplear ambos términos de forma equivalente. En esta investigación, nos decantamos por crítica genética por ser de uso extendido.

genética como tal, que el concepto de *avant-texte* es descrito y usado como categoría de análisis propuesta por Jean Bellemin-Noël en el estudio de la génesis de un poema de Miłosz titulado *Le texte et l'avant texte. Les brouillons d'un poème de Miłosz* (1986), del cual proviene gran parte de la terminología y nociones que se siguen usando en la crítica genética. Este concepto, el del *avant-texte* —que en español se conoce como pre-texto—, es clave para el análisis en cuestión, ya que da cuenta de una multiplicidad de materiales previos al texto publicado. Los pre-textos son todos aquellos materiales escriturales que han formado parte de los procesos de escritura de un autor y su obra. Estos materiales remiten a un conflicto escritural que es la reescritura, tachaduras y enmendaduras que revelan el tránsito de los escritos a un producto «acabado». Se reconoce, así, la relevancia de esos otros materiales de escritura como parte de una compleja red de convergencias y divergencias en los procesos creativos y no solo su puesta en valor como piezas de museo o de resguardo archivístico en una biblioteca o museo.

En torno a este acercamiento monumental sobre los manuscritos de un escritor, la crítica genética pone distancias con la filología, aunque reconoce sus aportes. La investigación literaria ya no se encausa a encontrar la mejor versión de un texto literario con el objetivo de producir ediciones críticas, ni mucho menos hacer el cotejo con sus manuscritos en la búsqueda de un «mejor» texto, sino que la crítica genética se propone en estudiar los manuscritos que dan cuenta de un proceso creativo y que, en conjunto, remiten a la noción de una obra aparentemente «terminada».

La palabra «terminada», puesta en cuestión por la crítica genética, nos lleva a dos conceptos tensionados: variante<sup>15</sup> y virtualidad. Ambos han sido centro de debate en el Institut de Textes et Manuscrits Modernes (ITEM), institución creada a partir del nacimiento de la crítica genética, por parte de Espagne (1998) quien asegura que referirnos a variante remite a

---

<sup>15</sup> No hacemos referencia a la escuela italiana paralela a la crítica genética, ya que nuestra perspectiva dista mucho de sus aportes y tradición literaria.

la fijación por parte de la filología por encontrar alternativas al texto terminado y que solo son piezas de cotejo para la comprobación de un trabajo previo, otorgándoles un estatuto de subalternidad o de posibilidades desechadas (pp. 1-7). Sobre esto, la investigadora argentina Élide Lois (2005) sostiene que

Una variante no es otra cosa que una lección diferente de la que normalmente se admite; sin embargo, porque su presencia se transforma en una amenaza eventual para el trabajo del filólogo, constituye una afirmación de la índole virtual de todo texto. De este modo, en esos restos que ha dejado tras sí la "legislación" sobre el texto —la misión que se autoadjudicaba la filología tradicional— está la raíz de un perpetuo cuestionamiento, y la moderna filología ya no podrá considerarse "crítica" por ostentar la pretensión de separar lo verdadero de lo falso sino por asumir esa concepción cuestionadora en su tarea. (pp. 62-63)

Es decir que la variante no se aleja mucho de lo que conocemos como texto «fijo», sino que se trata de una toma de poder distinta a la que, por el contexto o imposición, un texto ha sido tomado, ha sido establecido. Esto conlleva a un peligro para la búsqueda de una edición crítica o definitiva, ya que poner al mismo nivel tanto los manuscritos como los textos publicados rompe con la noción de estabilidad. Esta toma de poder sobre los textos le ha sido arrebatada a la filología y depuesta por la crítica genética para no dar una versión final, sino plantear preguntas sobre el proceso en sí.

De esta manera, asumir la virtualidad de los textos, independientemente si son variantes, desde el punto de vista de la filología, o si se trata de un texto fijado, nos permite ampliar la visión sobre el gesto escritural. Ahora bien, estas variantes cuentan una historia, un proceso. Se hace indispensable, por ello, la conformación de un archivo mediante tres acciones: registrar, organizar e interpretar; las dos primeras pertenecientes a la fase heurística y la segunda, a la fase hermenéutica. A propósito, volvemos sobre lo que nos dice Lois (2005):

[...] Cada variante textual se vincula con un correlato cultural y esta interdependencia conduce a otras clasificaciones e interpretaciones de las lecciones alternativas. Por otra parte, en tanto las variantes son recopiladas y clasificadas constituyen un archivo, y desde esa condición, impulsan a confrontar el texto que en determinado momento se presentó como acabado y estable con los testimonios de su historicidad. [...] es el vínculo sustancial que permite arrancar a las variantes de la insularidad en donde las confinaba la filología tradicional, renovando simultáneamente la disciplina al restaurar una raigambre historiográfica que pertenece a su campo desde los orígenes. (p. 63)

Esa vinculación con el correlato cultural muestra la relación que existe entre la materialidad del proceso de escritura en su virtualidad con el momento y el espacio en el que se ha producido, apelando a una temporalidad. Volveremos sobre esta consideración más adelante. Conviene, ahora, subrayar la conformación del archivo como una respuesta de sistematización de estos materiales (variantes) textuales y sus testimonios diacrónicos. Es decir que el archivo constituido aporta un relato y da cuenta de las decisiones, y sus causas, de las cuales ha hecho uso el escritor. Esto desestabiliza al texto final al mostrar el recuento de las decisiones que han posibilitado desde su llegada como tal hasta su fijación.

Ciertamente, se plantea como una apropiación de conceptos propios de la filología, pero cuestionados por parte de la crítica genética. Sobre esto, Louis Hay (1994) apunta que uno de sus aportes es «[...] haber demostrado la inestabilidad esencial del texto: inmerso, a la vez, en un proceso genético del que es un término (aun en su provisoriedad) y en un proceso de lectura del que es origen» (p. 23). Lo que quiere decir que la inestabilidad del texto es propiciada por la vuelta de mirada hacia el proceso de escritura en sí y de la lectura del mismo que es el que tensiona la idea de unicidad. Así, pues, la metodología que se utiliza para adentrarse en los procesos de escritura de los textos literarios proviene de la filología, pero con los matices propios de la crítica genética, desde los procesos de escritura, como dijimos, pero, sobre todo,

desde una forma de leer. La crítica genética es, a su vez, una propuesta de lectura o, como diría Goldchluk (2015), «[...] una política de lectura [...]» (p. 9). Esto quiere decir que la forma en cómo cambia la manera en la que leemos: nuestro objeto de concesiones ya no es el libro, sino, los textos; nuestra lectura no secuencial, sino que, paralela; y nuestro análisis no pretende encontrar el sentido del texto, sino mostrar las líneas de fuga en la virtualidad de los mismos.

Es por ello que cada texto exige un modelo de abordaje distinto. Para ello, Pierre-Marc de Biasi (1998) dio un aporte necesario para la operatividad de la crítica genética: la tipología de los documentos de génesis. En este, se hacía la diferencia bien marcada de los estados, fases, funciones operatorias y tipos de documento. No obstante, no todos los procesos de escritura dejan trazos documentales tan variados como los que expone De Biasi; no se puede asumir, pues, que hay solo una receta: cada archivo exige su propio proceso; es así que es innegable la identificación de las dos fases metodológicas que mencionábamos líneas arriba: heurística y hermenéutica.

Por una parte, la fase heurística comprende, en su amplio espectro, las acciones de registrar y organizar para la conformación de un archivo<sup>16</sup> —*dossier* genético—. Es la búsqueda por todos los materiales posibles que conforman los procesos de escritura del mal llamado «texto acabado»; su datación si se encuentra fechada o si da cuenta de indicios que remitan a una fecha de realización; desciframiento de las grafías y modos de dactiloescritura; transcripción del manuscrito a una versión «limpia» que refleje cada detalle de forma sistematizada; clasificación cronológica y tipológica; reorganización de todo el material para su ubicación y mejor maniobrabilidad; descripción de las diferencias o hallazgos encontrados; y análisis del material obtenido.

---

<sup>16</sup> Preferimos el término «archivo» y sus procedimientos al abordar los manuscritos de Ioshua para la presente investigación.

Por otra parte, la fase hermenéutica nos remite a la necesidad de la crítica genética por no dejarse llevar por la impronta filológica del mero descriptivismo de los materiales escriturales encontrados a modo de leyenda museográfica, sino que se trata de la aplicación de un enfoque teórico que permita interpretar el cúmulo de análisis que ha provisto la fase heurística. Es decir que la aplicación de un marco de referencia se hace indispensable para evidenciar cómo las huellas de la escritura de un autor proponen, en su virtualidad, la potencia de los textos manuscritos y qué imposición los hizo no ser parte de la secuencia de eventos que llevaron a uno a ser publicado y al otro no; además, de contar una historia de conflictos. Sobre esto, Levaillant (1982) afirma que

La génesis no es lineal, sino que tiene dimensiones múltiples y variables [...]. El borrador no cuenta la “buena” historia de la génesis, la historia correctamente orientada hacia el final feliz: el texto. El borrador no cuenta, sino que muestra: la violencia de los conflictos, el corte de las opciones, las terminaciones imposibles, el límite, la censura, la pérdida, la emergencia de intensidades, todo lo que está escrito –y todo lo que no lo está. El borrador ya no es más la preparación del texto, sino el otro del texto. (p. 30)

Hablar de linealidad en estos términos es hablar de direccionalidad. No obstante, la génesis sí tiene una dirección y remite a una secuencia. Resulta complejo evaluar la contradicción que esto supone, pues decir que tiene dimensiones múltiples y variables da cuenta de un proceso mucho más amplio que solo indagar los caminos que llevan a la fuente. Incluso la propia afirmación en cuanto a la otredad de los textos previos a su publicación da cuenta de una historia, de una cronología, una jerarquización, un origen.

Todos los autores hasta este momento mantienen un gesto inefable en relación a lo que proponen como metodología genetista: el rizoma. Los aportes teóricos de la crítica genética bien cuentan con la carga conceptual de líneas de fuga, otredad, no direccionalidad, multiplicidad y virtualidad, pero persisten en la impronta de la génesis y no nombran la

influencia de la propuesta deleuziana. Dos autores son claros en cuanto a la influencia del rizoma en la puesta metodológica de la crítica genética. Por una parte, Almuth Grésillon (2013) afirma que

El núcleo central de la labor genética consiste en aclarar tanto las líneas de fuerza como los fallos de la invención, las ambivalencias y la dinámica borrosa de estos procesos de escritura que, en realidad, más a menudo hacen pensar en la teoría de las catástrofes, y no en la arborescencia ajustada de los *stemmas* filológicos; en los rizomas de Deleuze y Guattari, y no en la lógica binaria del razonamiento estructural; en las constelaciones hipertextuales, y no en el Texto con una T mayúscula. (p. 79)

A pesar de efectuar su consonancia con la labor genética y cuál debería ser esta, Grésillon acierta en la oposición de los sistemas arborescentes ligados a las metodologías filológicas y su apuesta por el rizoma de Deleuze y Guattari. Sin embargo, la contradicción es evidente. De la misma manera, Gagliardi (2016), a partir de su lectura constelada gracias a la influencia de Rasic, sustenta que la crítica genética

[...] nos permite agrupar elementos o puntos dentro de la génesis escritural de la obra y efectuar una interpretación que es a la vez personal y basada en evidencia. Esta figura de lectura, que cree en la posibilidad de conexiones múltiples y multidireccionales puede compararse con la figura del rizoma propuesta por Giles Deleuze y Félix Guattari [...]. (pp. 231-232)

La propuesta de lectura, si bien personal y evidente, no pasa más que ser una posibilidad dentro de la figura del rizoma. El autor sí atina a evidenciar la proyección de esta categoría dentro de las materialidades de los procesos de escritura. ¿Por qué, entonces, los autores no hacen evidente el influjo rizomático en la crítica genética? La principal razón, creemos, es que evidencia una contradicción fundamental: la idea de rizoma es incompatible con la noción de «génesis».

De esta manera, podemos identificar tres dimensiones donde la crítica genética conflictúa su relación con el rizoma: la temporalidad, la virtualidad y el origen. La primera tiene dos facetas: la temporalidad material cronológica, la cual refiere a la innegable posibilidad de datación de los materiales «pre-textuales», donde la crítica genética ve a los archivos como materia del momento en el cual fueron escritos, trazados, y donde, sin embargo, son el resultado de una serie de convergencias en las que la voluntad del escritor afirma su necesidad de redacción o, también, en las que esquemas psíquicos se imponen ante la espontaneidad y resultan en borradores preparatorios; y la temporalidad escritural de fuerzas, la cual refiere y da cuenta que existe un tiempo y una sucesión de eventos donde el primero es complementario o anecdótico del acto escritural, en el que muestra que, más que una cronología y datación de los hechos, existen eventos y acciones de voluntad que han dado paso a los materiales «pre-textuales». Es así que la cronología consigna momentos en los cuales se efectúan acciones específicas, mientras que el rizoma no da cuenta del tiempo, sino de la fuerza. Esto significa que la ubicación de los manuscritos en una línea de tiempo limita la visión del fenómeno literario en sí por decantarse sobre la afirmación cronológica de una materialidad; sin embargo, «[e]n un rizoma no hay puntos o posiciones, como ocurre en una estructura, un árbol, una raíz. En un rizoma sólo hay líneas» (Deleuze y Guattari, 2020, p. 14), las cuales se intersecan, se multiplican y forman conexiones, de tal manera que muestran los avatares, flujos e influjos invisibles que han posibilitado que haya repeticiones, quiebres y fugas.

La segunda relación es la de virtualidad en los textos. La crítica genética apunta a la idea de que no existe texto final, sino que lo pone en tensión, lo que se encuentra acorde al concepto de rizoma, incluso la idea de que las materialidades heterogéneas de los textos manuscritos son potenciales en tanto lo son al igual que los llamados textos «acabados» también entran en consonancia con la propuesta deleuziana. Entonces, dónde radica el conflicto. Pues, es necesario reconectar con la cuestión en torno a la temporalidad, ya que la

noción de pre-texto infiere sobre un momento anterior a las instancias de publicación, lo que exporta la idea de separación entre unos y otros por el momento y no por la fuerza. Claro que las instancias de publicación aportan la inherencia sobre la voluntad del escritor u otro externo sobre los textos para ser puestos en circulación, pero la nomenclatura hace imposible dar cuenta de ello. Para nosotros el texto es un tejido (*textum*) que ha sido segmentado, pero que, observado atentamente, aparece el rizoma. Puesto que un tejido está hecho de hilos, líneas, las cuales, a su vez, también están entrelazadas por hilos más pequeños, sueltos y de diferente grosor, las líneas del rizoma son también estos hilos. Todos, tanto textos publicados como los llamados pre-textos, se encuentran en un mismo nivel de potencialidad para el modo de lectura propuesto desde el enfoque rizomático, con las potencialidades que esto significa, pero que reconocemos, de igual manera, su materialidad heterogénea. De forma que no hay libro, solo texto. Incluso las tachaduras, marcas, borrones, dibujos, impresiones, adherencias y todo lo que dé cuenta del acto escritural es texto. En este punto, es necesario asumir la propuesta derridiana donde todo es texto<sup>17</sup> en tanto exista un decodificador que procese e interprete lo plasmado en un canal. No para dilucidar qué sentido tiene una novela o un poema, sino para evidenciar su funcionamiento, su proceso:

Nunca hay que preguntar qué quiere decir un libro, significado o significante, en un libro no hay nada que comprender, tan sólo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya, con qué cuerpos sin órganos hace converger el suyo. Un libro sólo existe gracias al afuera y en el exterior. (Deleuze y Guattari, 2020, p. 10)

Más que un libro, un texto solo existe gracias al afuera y el exterior, espacios donde una voluntad ha ejercido una fuerza que ha cambiado su destino. Entonces, se hace necesario

---

<sup>17</sup> No debemos confundir la premisa «*Le texte n'est existe pas*» de Louis Hay, donde hace referencia a texto como texto final o acabado.

cambiar la taxonomía de los textos para mostrar dichos procesos, claro está, sin contar con el sesgo de la temporalidad o cronología. Nos interesa, pues, establecer esos actos de fuerza y voluntades presentes en los cambios y procesos escriturales. Para ello proponemos las nociones de textos inestables, establecidos y desestabilizados.

Un texto inestable es aquel que no ha pasado por la voluntad, propia del escritor o externa, de ser fijado para su publicación y circulación. Dentro de esta categoría podríamos englobar a los manuscritos, escaletas, esquemas preparatorios, notas, borradores, pruebas de imprenta, dibujos, etc. Mientras que un texto establecido es aquel que ha sido seleccionado y publicado para ser puesto en circulación como parte de los procesos editoriales, aquí podemos encontrar a las primeras ediciones, capítulos publicados como avances en otros medios impresos o digitales, ediciones críticas o «definitivas», etc. Y, finalmente, los textos desestabilizados son aquellos que han pasado de ser establecidos y puestos en tensión por convergencia con otros textos o actualizados, entre ellos podemos tener a las traducciones, ediciones censuradas y cualquiera que rompa su condición de fijación y univocidad. Esta propuesta, al tratarse de un enfoque rizomático, permite ser permeada entre las categorías y hacerlas porosas para que puedan ser utilizadas según las necesidades de cada archivo, abriéndose a nuevas posibilidades y a ser resemantizadas. Cabe señalar que no contamos con la noción de texto estable porque creemos que ninguno lo es, ya que todo texto publicado o no corre con la posibilidad de ser desestabilizado en cualquier circunstancia y por cualquier poder que de este se valga.

Por último, la tercera relación en conflicto es la de origen. La discusión planteada al inicio, en la cual recurrimos al parentesco de la palabra «génesis» con origen, bien puede ser suficiente para establecer la contradicción con el enfoque rizomático por apelar a una estructura arbórea y ser generativista; sin embargo, es propicio dar cuenta de los argumentos y por qué rompe con los procesos de escritura la búsqueda de tal principio. Remitir a un origen es

consignar una causa, una vez que la rastreemos hasta cierto punto esta puede seguir siendo conectada hasta el infinito, haciendo imposible encontrar dicho origen. Uno escribe para que otros lo lean, es cierto, pero el por qué escribimos y que no genere una respuesta que se conteste con un «para...» solo plantea una cuenta sin fin, infructuosa por su carácter múltiple, pero que deja de ser un origen para dar paso al rizoma. Ese es precisamente el conflicto con la génesis en la crítica genética, no existe un origen, sino infinitos orígenes para el acto escritural. Que nuestra incapacidad de verlos todos no nos haga pensar que no están ahí, pues perdidos, archivados, legados, ocultos y tantos otros, esos textos inestables esperan por ser descubiertos, incluso las ausencias dejan una marca. El enfoque rizomático de la crítica genética bien puede dar cuenta no de un sentido sino de sus procesos, no dar la lectura definitiva de un texto, sino abrir las posibilidades para otras lecturas. Ante ello, evitamos la unívoca senda del origen pues «el eje genético o la estructura profunda son ante todo principios de calco reproducibles hasta el infinito. La lógica del árbol es una lógica del calco y de la reproducción» (Deleuze y Guattari, 2020, p. 17). Incluso en su estructura arborescente, sigue apareciendo el rizoma, esta vez para advertir sobre las lógicas del calco.

La base aristotélica de la creación verbal es la mimesis, acto en el cual se realiza la representación de la sensibilidad que remite a un afuera. La literatura, por extensión, se ha entendido como una asimilación del mundo y sus posibilidades de representación. Pero más allá de ser un calco de la realidad, el rizoma apela a la idea de que no existe tal imitación, calco o representación sensible de lo que sucede, sino que hay una captura de códigos que pasan por un inconsciente y son simbolizados (Deleuze y Guattari, 2020, pp. 15-16). Así, desde lo rizomático, no existen tales calcos, ya que no existe un origen; existen las capturas de códigos por las líneas múltiples que las afirman. De la misma forma, podemos decir que la propuesta de lectura rizomática en torno a la crítica genética debe desprenderse de la búsqueda de esos calcos y optar por la evidencia de dicha captura de códigos, no desde el momento en el cual se

han efectuado, sino más bien de los procesos, la violencia, las fuerzas y las voluntades que dan cuenta de ellos:

En general, la historia de una cosa es la sucesión de las fuerzas que se apoderan de ella, y la coexistencia de las fuerzas que luchan para conseguirlo. Un mismo objeto, un mismo fenómeno cambia de sentido de acuerdo con la fuerza que se apropia de él [...]

El sentido es pues una noción compleja: siempre hay una pluralidad de sentidos, una *constelación* [...] (Deleuze, 1998, p. 10)

De tal manera que no es lo mismo una sucesión de hechos que una secuencia, pues la primera no refiere a una relación de causa-consecuencia como sí lo hace la segunda. Las contradicciones presentadas en estas tres relaciones son también parte del rizoma en tanto aparecen como líneas de fuga o segmentación externa, de la misma manera que la propuesta que planteamos sobre la crítica genética y su enfoque rizomático muestra una contradicción que no supone un desacierto, sino que deja ver el aporte de la variante como línea de fuga dentro del rizoma. Esto quiere decir que no desvirtúan el planteamiento de la crítica genética como propuesta innovadora de lectura y análisis hermenéutico, sino que son parte misma rizoma y que, por el contrario, aparecen líneas e hilos que se dividen y encuentran para formar algo más, hacer un tejido más complejo, otro rizoma fuera y dentro del rizoma, otra multiplicidad, otra forma de leer y pensar los textos literarios, o, por qué no, cualquier otro texto.

## **2. 2. La invocación de la Cosa**

Cuando leemos un poema, solemos caer en el error, por ejemplo, de decir: «Pizarnik, en el poema X, dice...». ¿Pizarnik, o cualquier otro poeta, nos habla? Esta cuestión suele resolverse fácilmente prestando atención a las palabras que evidentemente nosotros leemos en el poema. En efecto, Pizarnik, o cualquier poeta, no habla como sujeto corpóreo capaz de emitir sonidos ni codificar un mensaje. El poeta da paso a su voz, que no es la persona en sí, sino que,

a través de una función metonímica, hace posible que aparezca un *yo* que *a priori* es neutral en todos los sentidos, pues carece de género, de intención, de sentir, de origen, etc., y solo se articula con características humanas, es decir que se personifica o se prosopopeyisa, en tanto se manifieste en el poema y lo que se diga de sí. Es por ello que no hablamos de un poeta, sino de una voz poética, un *yo* poético, un locutor, de un sujeto lírico, etc. Posicionamos a este mediador como foco del fenómeno poético, pues cataliza las emociones y deseos que atribuiríamos a un autor. Sin embargo, no es este *yo* al que debemos poner atención, sino a cómo llega a enunciar a un *tú*.

En el poema, el *yo* se dirige a un *tú*, este puede ser quien sea, incluso el *yo* desdoblado en otro o en varios, una persona, una idea, una cosa, pero que adquiere la característica de la escucha. Este alocutario puede ser representado como no representado, es decir que puede explicitarse ese *tú* como también permanecer tácito. De esta manera, el *yo* poético enuncia un mensaje, se manifiesta, en tanto haya un receptor al que se pueda dirigir. A propósito, se ha pensado e investigado mucho en este ente abstracto y lo que dice el *yo* poético, en tanto este sujeto sea el centro del fenómeno poético. No obstante, este *tú* y cualquier forma que tome no es más que un fantasma. Para la crítica literaria francesa Martine Broda (2006) se hace preciso un cambio de focalización:

No es la cuestión del *yo* la que plantea el lirismo, como se ha creído durante demasiado tiempo, sino más bien la del deseo, a través del cual accede el sujeto a su carencia de ser fundamental. "El deseo del hombre es el deseo del Otro" (Lacan). [...] Su problema es el tuteo, la invocación tuteante. Es enviada al Otro, considerado como esencialmente ausente, pero ese envío es lo único que produce el sentido. (p. 27)

Entonces, el deseo es el espacio al que debemos prestar atención, no al sujeto, ya que, de esa manera, podremos acceder a una especie de acercamiento a esa carencia fundamental que sitúa Lacan en el *Seminario VII: La ética del psicoanálisis* (1990), donde afirma que la

Cosa es el «[...] Otro absoluto del sujeto, es lo que se trata de volver a encontrar [...]» (p. 68), es decir, en palabras de Broda, «[ese] Otro primordial del sujeto del que se desprenderá el objeto del deseo como objeto siempre recuperado, y que postula por tanto una pérdida originaria [...]» (p. 211). Esto quiere decir que, en tanto nos refiramos a un *tú*, exponemos y encubriremos una necesidad, una carencia, pero que esta, a su vez, es imposible de acceder, ya que se sitúa en la llamada «pérdida primordial». Claro que para Lacan esta pérdida es pérdida de ninguna cosa, debido a que no reconocemos qué es lo que se ha perdido, y el *das Ding* es, pues, la carencia misma. Es así que podemos decir que la Cosa se encuentra en el registro de lo real y que, por lo tanto, no puede ser simbolizado. Ahora bien, el tuteo, enunciar a un *tú*, nombrarlo, es lo que sustituye al objeto de deseo que da cuenta de la existencia de la Cosa:

Simbolización aparte, el lugar que designa ese "Tú" es el de un no decible y no figurable. Es el lugar de la Cosa, del Otro absoluto del sujeto, que hace esperar la plenitud y al mismo tiempo la afirma como imposible. Lugar de una pérdida originaria, nos dice Lacan, sin que haya habido en ella pérdida de cualquier cosa, propiamente hablando, y pura carencia de la que procede todo deseo. (p. 29)

¿Cómo puede, entonces, el *tú* codificar aquello que no puede ser representado por el lenguaje? Al ser la Cosa innombrable, aparece el objeto de deseo que es movilizado por un sujeto deseante. Esto quiere decir que la Cosa hace posible la existencia de relación entre un sujeto y su deseo, el cual, al formar parte del registro de lo real, no puede ser simbolizado, pero que gracias al objeto de deseo permite el reconocimiento de una carencia. Esta falta se puede trasladar de manera infinita («[...] una metonimia sin fin [...]» [p. 11]) a otros significantes y posicionarse en un sujeto de deseo. Para Martine Broda, este paso de objeto de deseo a sujeto de deseo, que evidencia a la Cosa, se hace posible por medio de nombrar a un *tú*, de invocarlo. La traslación de los deseos de un sujeto puede estar atada a muchos significantes. La poesía es

finalmente donde se puede simbolizar el aparato imaginario, el cual ha sido vehículo para acarrear el acercamiento a lo real, a la Cosa:

Es, sin duda, el movimiento de nostalgia lo que transporta al lirismo hacia la Cosa, haciéndolo finalmente sacrificar o abrasar todo objeto de deseo, lo que explica que, desde un extremo a otro de la tradición, las obras líricas nazcan de una mujer inaccesible, perdida, muerta, si no puramente ficticia. O, más bien, a partir de su nombre, simplemente: como los nombres ilustres de dama que jalonan la tradición [...]. Si es precisa una mediación entre el plano de la Cosa, homólogo al incondicional absoluto kantiano, y el de los amores empíricos o biográficos, parece que habría que buscarla en el nombre. (pp. 31-32)

Ese nombre con el que se invoca al objeto de deseo para que devenga en sujeto de deseo hace que sea posible la manifestación de la Cosa. Este acto tiene una gran tradición en la lírica trovadoresca, la cual inventa nombres para no nombrar a los amores reales. Algo muy parecido a lo que sucede con ejemplos más cercanos al llamar a las personas con otros nombres o con objetos. Si tal como nos recuerda Broda (2006) sobre Lacan, donde «"El símbolo es el asesinato de la Cosa, y esa muerte constituye en el sujeto la eternización de su deseo" [...]» (p. 117). Plasmar con palabras lo inefable, pretende, por lo infructuoso del acto, no hacer más que prolongar una larga cadena de significantes hasta el punto de eternizar el vacío, la carencia, el deseo. Pero es ese precisamente el objeto de la Cosa, intentar ser simbolizado: «La Cosa, como corazón vacío y negro del deseo y de la representación como sin-nombre, en torno al cual se teje toda operación simbolizante [...]» (p. 171). Esto quiere decir que el propio acto de la simbolización con el cual es imposible acceder a la Cosa no es más que su forma de eternizarla, y el objeto de deseo son las formas que recreamos y donde depositamos nuestra carencia. Esto hace que la poesía capture los códigos de una realidad que no es, sino que imaginada, y da cuenta de nuestros deseos y pulsiones.

Para Broda, es el nombre con el que simbolizamos al *tú* el que desplaza al sujeto de deseo y que, por metonimia, se configura como el objeto *a* u objeto causa del deseo. La también poeta toma en consideración el estudio *El deseo puro* (1992) de Bernard Baas para ver cómo funciona la idea de la mediación, así, Broda afirma:

[...] Si es cierto que la Cosa es un "fuera de significado", absolutamente irrepresentable y homólogo al incondicionado absoluto kantiano, es necesario un objeto mediador para que la facultad de desear *a priori*, que procede de la pura carencia, pueda aplicarse a objetos de deseo empíricos [...]. Accesible tan solo en el fantasma, es el objeto *a*, el objeto causa del deseo, el que hace deseables los objetos deseados porque lo encubren [...]. (p. 212)

Sin embargo, el lenguaje, la simbolización del propio sujeto deseante, posibilita que existan otros mediadores del objeto causa del deseo. En otras palabras, ese *tú* representado metonímico podría manifestarse mediante su invocación a través de la traslación de significantes. Es ahí donde gira nuestra propuesta, el alocutario no representado ciertamente da cuenta de la Cosa por ser el catalizador del objeto de deseo, pero acercarse a él solo hace manifiesta la carencia, pero no los modos de esta.

El enfoque rizomático de esta investigación no dispone de la búsqueda de esas carencias supuestamente originarias o primordiales, sino que se propone en evidenciar los modos en la que esta se revela. La Cosa es ciertamente imposible de acceder, de ahí que sea vital la crítica genética desde su inflexión rizomática pues nos permite el análisis del lenguaje no desde un acercamiento molar ni mucho menos fijo, sino desde sus variantes, las cuales dan cuenta del aparato inconsciente que se muestra por medio de los usos del lenguaje literario, de sus intensidades y velocidad con las que se han llevado a cabo los procesos de simbolización, la captura de los códigos de la realidad sensible. El deseo ya no permanece estático en un nombre, sino que se mantiene móvil en las variantes de un poema, de un verso. Es por ello que, para

mostrar esas grietas por donde poder acercarnos a la Cosa, nuestra propuesta de análisis va a trasladar al lenguaje del *yo* por medio de la metáfora como paradigma de la invocación de la Cosa, con la capacidad de encubrir como de desvelar lo que se escapa de la simbolización de un imaginario que busca acercarse a lo real.

### 2. 3. La metáfora molecular

¿La metáfora oscurece o esclarece la captura de los códigos de la realidad sensible? Esta pregunta, no exenta de divergencias teóricas, ha sido centro de debate desde la concepción aristotélica del tropo en su forma básica de «A es B» hasta los postulados del Grupo  $\mu$ , donde la metáfora pasa a ser un metasemema, el cual no escapa a su relación constitutiva de figura de desplazamiento o sustitución, sino que lo componen semas nucleares —es decir, las unidades mínimas de significación—, los cuales no se plantean sobre la sustitución de los sentidos, pues estos son, más bien, modificados en su sentido semántico.

Para el Grupo  $\mu$  (1987), la retórica pasó de ser un artefacto estilístico a ser una cuestión de estructura cerrada y delimitada por el estudio pormenorizado de sus elementos constitutivos para un reordenamiento estructuralista de los mecanismos del discurso no solo poético, sino que literario en general. Así, pues, se ejecutan dos operaciones de descomposición semántica en la forma como entendemos a la metáfora: la primera es el modo  $\Pi$ , donde un término se puede descomponer en distintas partes, lo que lo hace referencial; mientras que la segunda es el modo  $\Sigma$ , donde un término se descompone en especies o distribuciones, lo que lo hace conceptual. Estos modos de descomposición semántica se pueden combinar con los procesos de relación entre los términos de partida (P) y de llegada (L) que se establecen por medio de un término intermediario (I), para dar paso a la configuración de sinécdoques tanto generalizantes como particularizantes.

Esto quiere decir que el proceso metafórico se sustenta en la relación  $P \rightarrow (I) \rightarrow L$ , donde, como lo explica Masid Blanco,

«P es el término de partida y L el término de llegada. El paso de uno a otro se hace a partir de I, término intermediario que siempre está ausente en el discurso [, pero del cual hay referentes específicos vinculantes] y que, según el punto de vista adoptado, es una clase límite o intersección sémica [, lo que es igual a decir que plantea una guía de sentido que puede delimitar los alcances de multiplicidad de significantes a partir de su relación con P y L]. A partir de esta descomposición señalan que I es una sinécdoque de P y L una sinécdoque de I» (2019, p. 40).

De esta manera, para Grupo  $\mu$ , la metáfora es una concatenación de dos sinécdoques (1987, p. 176). De la misma forma, entendemos que partir de la idea que estas dos sinécdoques, al ser constitutivas de forma explícita, en sus funciones P y L, e implícita, en su función I, son una reducción o variante cuantitativa de la metonimia, donde no solo el cambio de nombre se ejecuta en su relación semántica, sino también en su proyección de significado. Por consiguiente, los semas nucleares, aquellos que sustituyen por extensión los conceptos sobre los cuales se erigen, se modifican para formar la sinécdoque tanto generalizante como particularizante y, de esta forma, hacen posible que la reducción metonímica produzca una metáfora. En síntesis, la propuesta del Grupo  $\mu$  responde a una secuencialidad en cadena mediante la descomposición semántica; esto quiere decir que la metáfora es producto de dos sinécdoques que se establecen mediante los términos en descomposición de las funciones  $\Pi$  y  $\Sigma$ , las cuales, a su vez, son producto del desplazamiento de una o varias metonimias.

Es precisamente aquí donde interviene nuestra propuesta, ya que a este punto es necesario entender que ambos procesos sinecdóticos se establecen en tanto procesos arbóreos, los cuales a su vez esta formados por otros procesos arbóreos, pero, esta vez, de metonimias. Ambos brazos que se desprenden de una metáfora, planteada en términos de metasememas concatenados en procesos de adición o supresión infinita, se abren en cadenas de significación no vinculantes entre sus extremos. Esto hace que los términos constitutivos en cada brazo se

alejen de manera que resulten inconexos. Al final, los semas nucleares forman segmentos que, si bien son estructurales, pierden su capacidad de relación. Por ello, nosotros proponemos el concepto de metáfora molecular, ya que hacemos converger a la noción de metáfora propuesta por el Grupo  $\mu$  con las categorías de devenir y molecularidad de Deleuze y Guattari.

En consecuencia, el acto de devenir vendría a ser, según la propuesta deleuziana, ceder a las fuerzas que nos permiten cambiar de estado, de uno fijo y concreto a uno inestable y potencial, el cual manifiesta su ambigüedad e indefinición. Deleuze y Guattari afirman sobre este punto que

Un devenir no es una correspondencia de relaciones. Pero tampoco es una semejanza, una imitación y, en última instancia, una identificación. Toda la crítica estructuralista de la serie parece inevitable. Devenir no es progresar ni regresar según una serie. Y, sobre todo, devenir no se produce en la imaginación, incluso cuando ésta alcanza el nivel cósmico o dinámico. (2020, p. 314)

Si no son estas correspondencias de relaciones, el devenir, en este caso, de los semas nucleares, entonces estamos frente a una acción que no responde a una relación consecuente de descomposición. Es decir que la cadena de significación propuesta por el Grupo  $\mu$  no puede *devenir* en sí misma, sino que debe dar paso a las relaciones imposibles, no correspondientes. Este proceso debe ser también no arborescente, es decir, rizomático. Para entender esta no relación conviene volver al concepto de rizoma, ya que plantear que las cadenas de significantes se extiendan en forma de pivote cierra el análisis a la repetición de sentidos. El devenir es el paso a lo particular, a lo específico que escapa a la noción general. Es pues encontrar una línea de fuga dentro del texto, otros significantes:

Devenir es un rizoma, no es un árbol clasificatorio ni genealógico. Devenir no es ciertamente imitar ni identificarse; tampoco es regresar-progresar; tampoco es corresponder, instaurar relaciones correspondientes; tampoco es producir, producir una

filiación, producir por filiación. Devenir es un verbo que tiene toda su consistencia; no se puede reducir, y no nos conduce a "parecer", ni "ser", ni "equivaler", ni "producir". (p. 316)

Es el acto de devenir dentro de la metáfora, aquí llamada molecular, lo que permite a un sema nuclear entenderse con los códigos de otro y viceversa. Por ejemplo, cuando decimos «Fulano es un león». Esta metáfora es constitutiva en su función «A es B», donde existe una sustitución de características. No obstante, la metáfora molecular, en su impronta de devenir, sugiere la asimilación de tales características de forma coordinada y bidireccional. Es decir que «fulano» deviene «león», sus características, su estado animal, todo se traspuesto en la forma en la que el lenguaje ha capturado los códigos que sugiere su significación. Mientras que «león» deviene también «fulano». Esta no es una equivalencia ni la búsqueda por las cosas en las que se parecen uno en el otro, sino las palabras que significan en tanto uno se reconozca como «fulano» y el otro «león». Solo se deviene, pues en lo que cambia de naturaleza, se traspasa a otro orden, se ejecuta fuera de lo general y se hace particular: donde lo molar deviene molecular:

Nosotros hacemos más o menos lo mismo cuando distinguimos multiplicidades arborescentes y multiplicidades rizomáticas. Macro y micromultiplicidades. Por un lado, multiplicidades extensivas, divisibles y molares; unificables, totalizables, organizables conscientes o preconscientes. Por el otro, multiplicidades libidinales, inconscientes, moleculares, intensivas, constituidas por partículas que al dividirse cambian de naturaleza, por distancias que al variar entran en otra multiplicidad, que no cesan de hacerse y deshacerse al comunicar, al pasar unas a otra dentro de un umbral, o antes, o después. Los elementos de estas últimas multiplicidades son partículas; sus relaciones, distancias; sus movimientos, brownianos; su cantidad, intensidades, diferencias de intensidad. (p. 48)

Entonces, el acto de devenir permite salir de lo establecido y entrar a la variante, a lo múltiple, a lo infinito. No se deviene en algo mejor o peor, pues estas consideraciones positivas o negativas, estas puestas en valor, lo blanco y lo negro, las dicotomías, etc., pertenecen al espacio de lo molar, sino en algo diferente, lo cual es la molecularidad. Así, es, pues, entrar en el rizoma. La metáfora molecular que proponemos pasa, de esa forma, de ser una estructura molar, donde intervienen cadenas de significación general y fija en sus funciones  $\Pi$  y  $\Sigma$ , pasando por las constituciones sinecdóticas generalizantes y particularizantes y sus desplazamientos metonímicos, en un tejido molecular, donde cada estructura devenga en partículas divisibles y recombinadas, donde los semas nucleares se dividan y converjan para mostrar nuevos procesos de capturas de códigos, y no mantener relaciones habituales con los conceptos establecidos, lo que posibilita nuevas formas de análisis e interpretación tanto del gesto escritural como de los modos de lectura.

De esta manera, cuando hablamos del devenir de los procesos de escritura, asumimos la política de lectura de ver cada proceso como una convergencia de fuerzas que han hecho posible evidenciar un acto del lenguaje, donde, a la vez, encontremos la huella de la Cosa, la cual no se mostrara mediante la enunciación de un nombre, sino que la metáfora molecular, por sus actos de devenir en la constitución de sus semas nucleares, será otro paradigma que revele las operaciones móviles del deseo.

### III. MÉTODO

#### 3. 1. Tipo de investigación

En vista de que nuestro trabajo se orientará al análisis e interpretación de los manuscritos y sus procesos de escritura en el discurso poético, nuestra investigación será cualitativa. No obstante, es oportuno mencionar que, como aclaramos en la introducción, la propuesta rizomática que impregna toda la redacción de esta tesis no responde a estructuras ni secuencias, lo que hace que adaptarla a una estructura fija sea imposible. Es por ello que pretendemos seguir con la mayor rigurosidad la camisa de fuerza que supone la estructura metodológica tradicional, pero que reafirmamos nuestra necesidad por encontrar otras formas teórico-metodológicas de analizar e interpretar dentro del quehacer de la investigación académica especialmente en el campo de la literatura.

#### 3. 2. Ámbito temporal y espacial

Esta investigación toma en cuenta, para este punto, la materialidad temporal cronológica, pues es la que encontramos grabada en los materiales que usaremos para nuestro análisis e interpretación. Es así que, por una parte, los textos manuscritos de Ioshua fueron escritos, archivados y preservados durante la primera década del siglo XXI en la ciudad de Buenos Aires, Argentina, y que la versión de la que disponemos es una de las más de medio ciento que circularon entre amigos durante el 2007 y 2008, y que ha llegado a nosotros gracias a sus herederos Sebastián Goyeneche y Grau Hertt.

El análisis comprende un doble carácter espacio-temporal: diacrónico y sincrónico. Los mismos que serán cuestionados por el concepto de rizoma, ya que también consideramos la temporalidad escritural de fuerzas, que dan cuenta de las relaciones potenciales externas e internas de los procesos de escritura en un espacio y tiempo determinado, pero que no suponen una relevancia preponderante en la ejecución hermenéutica.

### 3. 3. Variables

#### 3. 3. 1. *Variable dependiente*

Los procesos de escritura en *Piola petero* (2008) y *Pija Birra Faso* (2009) de Ioshua.

#### 3. 3. 2. *Variables independientes*

La Cosa, la crítica genética con enfoque rizomático y la metáfora molecular.

### 3. 4. Población y muestra

Población no relacional al tipo de investigación. No obstante, nuestra muestra corresponde a 62 páginas manuscritas, llamadas *Piola petero*, de las cuales encontramos 33 poemas en verso libre y 14 dibujos a lapicero. A su vez, estos manuscritos y los procesos de escritura que de estos se desprendan se pondrán en tensión con la primera edición de *Pija Birra Faso* de Ioshua.

### 3. 5. Instrumentos

Por una parte, para el procesamiento de los manuscritos, hemos hecho uso de un escáner de escritorio a 400 ppp<sup>18</sup>. A su vez, se ha utilizado las herramientas de procesador de textos y de la primera edición del poemario *Pija Birra Faso* de Ioshua.

Por otra parte, se han usado las categorías y recursos propios de la crítica genética en su inflexión rizomática y el análisis retorico sugerido por nuestra propuesta de la metáfora molecular de los poemas con especial énfasis en su forma de paradigma de la invocación de la Cosa lacaniana.

### 3. 6. Procedimientos

Como lo hemos señalado en la parte del marco teórico, utilizaremos las herramientas metodológicas propuestas por la crítica genética, pero desde su inflexión rizomática. Para lo cual, nos proponemos hacer uso de las dos fases para la constitución de este marco de referencia: la fase heurística y la fase hermenéutica.

---

<sup>18</sup> Puntos por pulgada, hace referencia a la resolución de una imagen.

Para el proceso la fase heurística, tomaremos el esquema propuesto por Elida Lois, quien esquematiza los pasos generales para el proceso preliminar al análisis genético; después, para la fase hermenéutica, realizada en el apartado de análisis de datos, aplicaremos los tres ejes teóricos: el enfoque rizomático aplicado a la crítica genética, la metáfora como paradigma de la invocación de la Cosa lacaniana y, por último, la metáfora molecular como parte de los procesos de escritura.

Comencemos con la elaboración preliminar de un *dossier* rizomático:

### **3. 6. 1. Localización de todo el material posible**

Según Sebastián Goyeneche, editor de Ioshua, el manuscrito *Piola petero* (2008), el cual es un texto inestable para nuestra investigación, fue escrito por Ioshua durante el 2007 y 2008. En primera instancia, se trataba de un cuaderno autoconfeccionado por el autor que iba circulando entre amigos y editores, o como parte de su acto de performance durante los recitales poéticos en la ciudad de Buenos Aires. Muchos de estos ejemplares eran firmados con la sangre del propio Ioshua. Se cree que exigieron poco más de medio centenar de estos manuscritos, cada uno de ellos tenían variaciones en sus poemas y dibujos, no había dos iguales. Por lo tanto, el manuscrito que nos ha llegado es uno entre los múltiples textos inestables que siguen perdidos.

Se es necesario contar con todo el material posible para el desarrollo del análisis. En este punto, no resulta contraproducente la escasez del material encontrado, sino todo aquel documento que haga posible la lectura de los procesos de escritura de un texto a otro. Es decir que no es un limitante el haber encontrado solo un poemario manuscrito de Ioshua sobreviviente a todos estos años, sino que supone un acercamiento a su obra y sus procesos de escritura. Es así que, al término de la redacción de esta tesis, el Archivo Ioshua cuenta con un solo ejemplar manuscrito de este texto inestable, pero también lo conforman otros que siguen a la espera de futuras investigaciones.

### 3. 6. 2. *Datación*

La materialidad temporal cronológica supone un acercamiento a la datación que forma parte del proceso de confección de un dossier genético, ya que este sí toma en cuenta como parte esencial de su proceso de análisis la cronología que figura en los materiales inestables; no obstante, como este es un proceso para la elaboración de un dossier rizomático, hacemos uso de la temporalidad escritural de fuerzas, que dan cuenta del momento en relación a las fuerzas que han convergido para que acciones concretas se lleven a cabo en los procesos de escritura o el establecimiento de los textos de inestable a establecidos.

De esta manera, fue evidente dar con la materialidad temporal cronológica del texto inestable denominado *Piola petero*, ya que en la página 60 del manuscrito se encuentra la inscripción dedicatoria, el lugar y la fecha de escritura del mismo: «octubre 2008». No hay razón para suponer que Ioshua mintiera al redactar esta fecha, ya que, en esos años, se encontraba trabajando como diseñador gráfico, lo cual le permitía disponer de poco tiempo y siempre estar atento a los recitales poéticos de la ciudad. De la misma manera, sus amigos y editores confirman esta versión.

Por otra parte, la temporalidad escritural de fuerzas da cuenta que Ioshua escribía en un momento de efervescencia creativa, pues buscaba donde publicar sus manuscritos. Este afán por ser publicado o autopublicarse a falta de editor, hacia que el trabajo de Ioshua sea múltiple en todos los sentidos, es decir que el texto manuscrito que tenemos es un documento que ha pasado por reescrituras previas que no disponemos. Llegamos a esta conclusión por la «limpieza» de la escritura y por ser una variante de las muchas que se encuentran perdidas. Además, en el Archivo Ioshua, hemos detectado otros textos inestables preparatorios que dan cuenta de esta impronta.

Así, pues, durante el 2007 y 2008, los procesos de escritura de Ioshua eran atravesados por una necesidad de circulación, lo que lo llevo a realizar manuscritos variados que son parte

de procesos escriturales previos y preparatorios. Las fechas no disponen de un orden secuencial como se puede pretender en primera instancia, sino que dar cuenta de las voluntades que han evidenciado los cambios, nos permite acercarnos al proceso y como este se asimila a factores externos.

### **3. 6. 3. *Desciframiento***

Todo material manuscrito supone la complejidad de la tipografía propia del autor. Aun si los manuscritos fueran legibles, existen cambios entre la escritura manuscrita y la impresa, lo cual hace necesario identificar esos cambios y prepararlos para la transcripción.

En el caso de Ioshua, su escritura no fue un reto de desciframiento, salvo, tal vez, en los usos de las mayúsculas y minúsculas, los cuales hemos podido solventar al prestar atención a todo el poemario como sus manías ortográficas y de puntuación.

Apropósito, solo existe una tachadura por parte de Ioshua en el poema «Mañana tarde» (p. 39), donde en la palabra «sos» se ha escrito encima de la «s» la letra «n», pasando a ser «son».

### **3. 6. 4. *Transcripción***

Una vez que se ha identificado todo aquel signo escritural que fuera problemático en su lectura, se procede con la transcripción de los textos. Aquí se confecciona la transcripción ordenada de cada material manuscrito. Para ello, hemos realizado una lectura pormenorizada de cada una de las 62 páginas que conforman *Piola petero* y se ha hecho una transcripción fiel a los «errores» y marcas que pudo tener Ioshua al momento de escribirlo. Para crítica genética, no existen tales errores, pues forman parte necesaria del proceso escritural. Aún más, para la perspectiva rizomática, se demuestra que los procesos de escritura no han pasado por voluntades externas que presionen la redacción de los textos.

Asimismo, se ha respetado la disposición de los poemas o escritos, y se ha usado los corchetes para mostrar elementos descriptivos en torno a los dibujos o marcas no redaccionales.

### 3. 6. 5. *Reorganización de todo el material*

Se pone en orden todo el material disponible, transcripciones y cada clasificación y datación posible. Este orden responde a las necesidades de cada archivo; no obstante, consideramos que el orden en el cual se encuentra un manuscrito o cualquier otro texto inestable debe ser mantenido y trabajado sobre ese estado.

La reorganización del manuscrito *Piola petero* se ha llevado a cabo siguiendo la premisa anterior. Damos cuenta que el orden de los 33 poemas es diferente al orden establecido en la primera edición del poemario *Pija Birra Faso*.

### 3. 6. 6. *Descripción*

Se hace una síntesis de los cambios sustanciales encontrados, tanto como los detalles del manuscrito y su transcripción. La descripción muestra los datos relevantes obtenidos del cotejo entre el manuscrito *Piola petero* y el poemario *Pija Birra Faso* de Ioshua. De esa manera, realizamos la muestra de los datos obtenidos de la fase heurística, en tanto anotamos las siguientes consideraciones:

**El tercer poema «Ruta 22» del manuscrito *Piola Petero* (2008, p. 10) es variante del poema con el mismo título en el poemario *Pija Birra Faso* (2009, p. 42):**

Se observa que las palabras pudriéndose (v. 4), atrás (v. 5) y bellísima (v. 7) se encuentran tildadas en el poemario *Pija Birra Faso*, mientras que en el manuscrito *Piola petero* están sin tilde. Por otra parte, el verso 7 y el verso 8 de *Piola petero* se han unido en el poemario *Pija Birra Faso* quedando de la siguiente manera: «La bellísima piel de su espalda ardiendo al sol;». Ahora, en ese mismo verso se ha empleado un punto y coma, caso contrario al manuscrito, donde se utiliza la coma. Del mismo modo ocurre al final de los versos 8, 9 y 10.

**El cuarto poema «El original» del manuscrito *Piola Petero* (2008, p. 13) es variante del poema con el mismo título en el poemario *Pija Birra Faso* (2009, p. 74):**

En el verso 10 del manuscrito *Piola petero*, la palabra «pija» se encuentra acompañada de la palabra «merca», caso contrario a la edición de *Pija Birra Faso*, donde “pija” está en el verso 9, formando el verso «Dame pija». Lo que ocurre a continuación se da en la tercera estrofa, notamos que los versos 10 y 11 del manuscrito aparecen en *Pija Birra Faso* en los versos 12 y 13. Asimismo, el verso 12 del manuscrito aparece en el poemario en el verso 11. Por su parte, el verso 13 del manuscrito, pasa al verso 15 en el poemario. Al final, tenemos que, en el poemario *Pija Birra Faso*, el poema consta de 18 versos, mientras que en el manuscrito *Piola Petero* consta de 17 versos.

**El quinto poema «All man» del manuscrito *Piola Petero* (2008, p. 14) es variante del poema con el mismo título en el poemario *Pija Birra Faso* (2009, p. 70):**

No se tilda ‘volví’ en el verso 6 del manuscrito, mientras que en *Pija Birra Faso* sí. En los versos 2 y 3 se ha hecho un intercambio de los verbos, mientras que en el manuscrito el verso 2 dice: «remendando tu nombre», y el verso 3 dice: «rumiando tu mirada»; en *Pija Birra Faso*, el orden se invierte. Ahora, el verso 6 «Ay» en el poemario se ha aumentado, ya que en el manuscrito este verso no existe.

**El sexto poema «Herb Ritts» del manuscrito *Piola Petero* (2008, p. 15) es variante del poema con el mismo título en el poemario *Pija Birra Faso* (2009, p. 60):**

No se tilda “varón” en el verso 4 de *Piola petero*, como sí sucede en el poemario. Además, se ha cambiado el verbo «lanza» del verso 2 del manuscrito por «tirame» en el mismo verso, pero en el caso del poemario. A su vez, en el verso 2 del manuscrito, la preposición «de» finaliza el verso, solo que es un encabalgamiento sirremático; a diferencia de *Pija Birra Faso*, donde el verso 2 finaliza en coma y la preposición «de» desciende para comenzar el tercer verso.

**El séptimo poema «Lecheros» del manuscrito *Piola Petero* (2008, p. 16) es variante del poema con el mismo título en el poemario *Pija Birra Faso* (2009, p. 59):**

En el manuscrito *Piola petero* no se tilda la palabra «sábanas» en el verso 9, a diferencia de *Pija Birra Faso*, donde sí se tilda en el verso 9. Además, cabe señalar que los versos 5 y 6 forman individualmente la segunda y la tercera estrofa en el poemario, mientras que en el manuscrito forman parte inicial de la segunda estrofa.

**El décimo poema «NO PIBE NO» del manuscrito *Piola Petero* (2008, p. 22) es variante del poema con el mismo título en el poemario *Pija Birra Faso* (2009, p. 30):**

En este poema los encabalgamientos varían en los siguientes versos: 1, el tipo de encabalgamiento es oracional, varían con *Pija Birra Faso* en la posición de la preposición «de», pues en el manuscrito está en el verso 2.

En el verso 2 del manuscrito, el tipo de encabalgamiento es sirremático: «[...] la casa de/ algún amigo», mientras que en el poemario es oracional. Así, vemos cómo en *Pija Birra Faso* los versos se extienden; en el caso del verso 3 el encabalgamiento es de tipo sirremático en ambos casos, pero se diferencian en que, en el poemario, el verso termina en «[...] por la», mientras que en el manuscrito finaliza en «[...] mirar un». En el caso del verso 4, hay una variación en cuanto al verbo «coger» escrito el manuscrito con “j”, mientras que en *Pija Birra Faso* se escribe con «g». Por el lado de los encabalgamientos, en el verso 4 de *Piola petero* termina en punto final, caso contrario sucede en *Pija Birra Faso*, donde se produce un encabalgamiento sirremático al subir «Fumar base en la casa», parte del verso 5, como está escrito en el manuscrito.

En el verso 5 del manuscrito también se da un encabalgamiento oracional en “comprar/ una birra”, más no en el poemario, donde vemos un encabalgamiento sirremático en «la vieja de la/ vuelta»; así, en el verso 7, «Gastón» va sin tilde, más, en el poemario, lo vemos tildado en el verso 6.

En el caso del verso 7 de *Piola petero*, vemos un encabalgamiento sirremático en «Volver/ a leer», pero, en *Pija Birra Faso*, el verso 7 corresponde a un encabalgamiento

sirremático en «conseguir/ cigarrillos»; de modo que estos versos no coinciden, pues como hemos visto en el poemario, donde se ha realizado una fusión de versos que tiene como consecuencia variaciones versales que acortan el poema.

En el verso 10 del manuscrito, se ha utilizado «sonreirle» sin tilde, caso contrario a lo escrito en el poemario en el verso 8. El verso 11 del manuscrito no coincide con el de *Pija Birra Faso*, pues, en el primero, el verso termina en punto aparte, mientras que, en el poemario, tenemos un encabalgamiento sirremático en el verso 9: «Chupársela/ a Gustavo». En el verso 11 del manuscrito también encontramos el verbo «chuparcela» sin tilde.

En el verso 13 notamos un encabalgamiento sirremático, mientras que en *Pija Birra Faso* este verso corresponde al 11, donde se da un encabalgamiento léxico en «las zapa-/ tillas.». Asimismo, en el verso 13, el «mas» está escrito sin tilde.

En el verso 12 del manuscrito, es «Tomar otra birra. Pasar por la casa de/ Rodri», donde observamos un encabalgamiento sirremático, a diferencia del poemario, donde el verso 12 termina en «[...] y poner “No pibe” de/ Manal [...]», lo que también es un encabalgamiento sirremático. De manera que el poema en el manuscrito tiene 15 versos, mientras que, en el poemario, el poema termina en el verso 13.

Podemos hacer la suposición que, en *Piola petero*, había una decisión por realizar versos bien definidos, pero que, en el proceso de fijación de *Pija Birra Faso*, el poema cambió de ser versado a ser un poema en prosa.

**El décimo primer poema «Eh! guacho» del manuscrito *Piola Petero* (2008, p. 23) es variante del poema con el mismo título en el poemario *Pija Birra Faso* (2009, p. 57):**

En este poema, ocurre que en el manuscrito se tilda «límpiate» en el verso 8 y en el poemario, no. Las palabras no tildadas en el manuscrito son «ahí» (v. 5), «lágrimas» (v. 9) y «adiós» (v. 11).

**El décimo segundo poema «Fede» del manuscrito *Piola Petero* (2008, p. 24) es variante del poema con el mismo título en el poemario *Pija Birra Faso* (2009, p. 52):**

Palabras no tildadas en el manuscrito son «frío» (v. 2), «hundirá» (v. 7) y «dejará» (v. 9). En este último, el verso del manuscrito termina en un encabalgamiento sirremático que separa «lo suyo/ viniendo»; sin embargo, en el texto establecido, el gerundio «viniendo» se ha mantenido en el verso 9.

Por otro lado, en el verso 10 del manuscrito no aparece la estructura verbal «a hundirse», caso que sí sucede en el poemario en el verso 10. Con esto, en *Piola petero* los versos del 1 al 5 forman una sola estrofa, mientras que, en *Pija Birra Faso*, los dos primeros versos forman la primera estrofa, los versos 3-5 forman la segunda, y los versos del 6 al 12 forman una sola en ambos textos potenciales.

**El décimo tercer poema «(sin título)» del manuscrito *Piola Petero* (2008, p. 26) es variante del poema «En estos pies me puse a volar...» en el poemario *Pija Birra Faso* (2009, p. 92-93):**

En el manuscrito, el poema carece de título, pero en el poemario el primer verso ha pasado a ser el título fijado, con la única diferencia que la coma en el manuscrito pasa a ser puntos suspensivos en el primer verso/título del poema en *Pija Birra Faso*.

Las palabras que se encuentran tildadas en el poemario, mas no en el manuscrito son «entregué» (v. 2), «perdí» y «vergüenza» [diéresis] (v. 3), «temblé» (v. 4), «lloré» (v. 7), «negocié» (v. 8), «regalé» (v. 10), «arruiné» (v. 11), «nací» (v. 12) y «chupándotela» (v. 13).

En *Piola petero*, los versos parecen estar separados a pesar de tener una consistencia sucesiva, pero, en *Pija Birra Faso*, los tres últimos versos parecen formar una sola estrofa formal.

**El décimo cuarto poema «HMR» del manuscrito *Piola Petero* (2008, p. 27) es variante del poema con el mismo título en el poemario *Pija Birra Faso* (2009, p. 50):**

El único cambio es la tilde en la palabra «más» en el segundo verso en *Piola petero* a diferencia de *Pija Birra Faso*.

**El décimo quinto poema «Pasta base» del manuscrito *Piola Petero* (2008, p. 28) es variante del poema con el mismo título en el poemario *Pija Birra Faso* (2009, p. 48):**

En el verso 4 del manuscrito no se emplea punto y coma, caso contrario al verso 4 de la versión del poemario fijado. La palabra que no se ha escrito con tilde es «vacío» en el verso 5. Además, en *Pija Birra Faso*, los tres últimos versos forman una sola estrofa.

**El décimo octavo poema «Trueno» del manuscrito *Piola Petero* (2008, p. 34) es variante del poema con el mismo título en el poemario *Pija Birra Faso* (2009, p. 51):**

Las palabras que no se han tildado en el manuscrito son «relámpago» (v. 2 y 5) y «párpados» (v. 4). En el verso 9 del manuscrito solo tenemos al pronombre «yo», mientras que en el poemario, en el verso 9, hay una fusión de versos, pues sube el verso 10 del manuscrito. Al final, el poema en *Pija Birra Faso* tiene 10 versos, mientras que el manuscrito cuenta con 11 versos. En *Piola petero*, los versos del 1-3 forman la primera estrofa; los versos del 4-6 forman la segunda estrofa; los versos 7 y 8 forman la cuarta estrofa; y los versos del 9-11 forman la quinta estrofa; mientras que, en *Pija Bira Faso*, el primer verso forma la primera estrofa; los versos 2 y 3 forman la segunda; los versos del 4-6 forman la tercera; los versos 7 y 8 forman la cuarta; y los versos 9 y 10 forman la quinta.

**El décimo noveno poema «(sin título)» del manuscrito *Piola Petero* (2008, p. 35) es variante del poema «Un rayo furioso...» en el poemario *Pija Birra Faso* (2009, p. 49):**

Este poema está sin título en el manuscrito *Piola Petero*, pero en *Pija Bira Faso* se ha titulado «Un rayo furioso...», tomando el primer verso a modo de título. Las palabras que no se han tildado en el manuscrito son «abrí» (v. 13), «tomá» (v. 14), «ganás» (v. 15) y «dejártela» (v. 16), pero que en el poemario sí se tildan.

Los versos 13 y 14 del manuscrito se han fusionado en el poemario en el verso 12, terminando en un encabalgamiento sirremático. Ahora, en el verso 15 sucede algo similar, el «por», en el manuscrito, corresponde al inicio del verso 16, mientras que en el poemario está al final del verso 13, ocurriendo, de ese modo, un encabalgamiento de tipo sirremático.

A su vez, en *Piola petero*, los versos del 1-4 forman la primera estrofa; los versos del 5-8 forman la segunda; y los versos del 9-16 forman la tercer; mientras que, en *Pija Birra Faso*, los versos del 1-3 forman la primera estrofa; los versos 4-7 forman la segunda; los versos del 8-10 forman la tercera; y los versos del 11-14 forman la cuarta estrofa.

**El vigésimo poema «Mañana tarde» del manuscrito *Piola Petero* (2008, p. 39) es variante del poema con el mismo título en el poemario *Pija Birra Faso* (2009, p. 45):**

Palabras que no se han tildado en manuscrito: «enfría», «todavía» (v. 5) y «más» (v. 5 y 9). Observamos en el verso 6 un borrón hecho a mano por el autor en el que se cambia la palabra «sos» por «son»; se mantiene esta última en el poemario fijado.

**El vigésimo primer poema «(sin título)» del manuscrito *Piola Petero* (2008, p. 40) es variante del poema «Hubo un día...» en el poemario *Pija Birra Faso* (2009, pp. 53-54):**

Este poema se presenta sin título en el manuscrito *Piola petero*, pero en *Pija Birra Faso* se le coloca el primer verso a modo de título «Hubo un día...». Las palabras que no se han tildado en el manuscrito son «día» (v. 1, 5, 10 y 12), «había» (v. 3), «corazón» (v. 4), «ahí» (v. 7), «más» (v. 12), «detrás» (v. 16), «mío» (v. 16), «llevándome» (v. 17) y «ataúd» (v. 18).

En el verso 6 vemos que la conjunción «y» no finaliza el verso, sino que da inicio al siguiente; por su parte, en *Pija Birra Faso*, este verso corresponde al quinto, donde la preposición «y» finaliza el verso. Lo mismo sucede en el verso 6, ya que «cama», en el manuscrito, corresponde al inicio del siguiente verso. Entonces, en ambos casos se presencia encabalgamientos oracionales.

En el manuscrito solo existe una sola estrofa, mientras que en el poemario hay cinco (vv. 1-3, vv. 4-8, vv. 9-13, v. 14, vv. 15-17).

**El vigésimo segundo poema «Life in the steerts» del manuscrito *Piola Petero* (2008, p. 41) es variante del poema con el mismo título en el poemario *Pija Birra Faso* (2009, p. 58):**

Las palabras que no se han tildado en el manuscrito son «frío» (v. 2) y «poxirán» (v. 4); no obstante, la palabra POXI-RAN es una marca de adhesivo de contacto, la castellanización que hace Ioshua corresponde a su uso local.

En el verso 2 de *Piola petero* se emplea punto y coma al final del verso, mientras que en *Pija Birra Faso* vemos puntos suspensivos. Asimismo, en el verso 3 del manuscrito leemos «sus labios son», mas, en la edición fijada, se cambia por «su boca es».

**El vigésimo cuarto poema «Amor en bici» del manuscrito *Piola Petero* (2008, pp. 45-46) es variante del poema con el mismo título en el poemario *Pija Birra Faso* (2009, pp. 88-89):**

En *Piola Petero*, las palabras que no tildadas corresponden a los siguientes versos: «corazón» (v. 1 y 7), «cómo» (v. 1), «más» (v. 4 y 11), «sé» (v. 5), «así» (v. 12, 23, 30 y 31), «sólo» (v. 14), «varón» (v. 18), «sí» (v. 12 y 23), «hinchándose» (v. 24), «humedeciéndote» (v. 25) y «después» (v. 28). Mientras que las palabras que se han tildado en *Pija Birra Faso* corresponden a «corazón» (v. 1 y 6), «cómo» (v. 1), «más» (v. 4 y 10), «sé» (v. 5), «así» (v. 11, 19 y 25), «sólo» (v. 12), «varón» (v. 15), «sí» (v. 11 y 19), «hinchándose» (v. 20), «humedeciéndote» (v. 21) y «después» (v. 24).

En el primer verso vemos una variación, pues en el manuscrito este finaliza en punto, mientras que, en el poemario, se produce un encabalgamiento sirremático; asimismo, se une parte del segundo verso al primero. En el verso 2 del manuscrito observamos el empleo de la coma, mientras que en el poemario se ha cambia por el punto aparte.

En el verso 4 del manuscrito, se presenta un encabalgamiento sirremático a diferencia del poemario, donde vemos un encabalgamiento versal. Siguiendo ese orden, en el verso 5 se observa un encabalgamiento sirremático; sin embargo, en la edición fijada se emplea un encabalgamiento oracional en el verso 5. En el verso 6 en *Piola petero* vemos un encabalgamiento sirremático: «si tu/ corazon se queda connmigo», mientras que en *Pija Birra Faso* se emplea un encabalgamiento sirremático en «connmigo/ en esta pieza [...]».

En el verso 7 del manuscrito hay un encabalgamiento versal: «en esta pieza/ ... a la mierda con todo.». Mientras que en el poemario hay un encabalgamiento de tipo sirremático en: «Yo con/ vos me meto entero hasta las bolas».

En el verso 8 se presenta un encabalgamiento de tipo sirremático: «Yo con vos/ me meto entero hasta las bolas.», mientras que en el verso 8 de *Pija Birra Faso* hay un encabalgamiento de tipo oracional: «Ay, por vos/ guacho». Pasando al verso 9, en el manuscrito, hay un encabalgamiento de tipo versal: «Ay, /por vos guacho», a diferencia de *Pija Birra Faso*, donde, en el verso 9, hay un encabalgamiento de tipo sirremático: «ni un/ poco[...]». El verso 10 del manuscrito finaliza y da inicio al siguiente verso: «a tener miedo/ niai... ni un poco», lo que se trata de un encabalgamiento sirremático, a diferencia del poemario, donde el verso 10 es el final de la segunda estrofa, además que, en el poemario, se une la palabra «atener».

En el verso 11 del manuscrito vemos que corresponde al final de la segunda estrofa, a diferencia del poemario donde tenemos un encabalgamiento de tipo versal. Seguido, el verso 12 de *Piola Petero* corresponde a un encabalgamiento de tipo sirremático, mientras que en *Pija Birra Faso* observamos un encabalgamiento léxico. El verso 13 del manuscrito coincide con la pausa final, por lo que es un encabalgamiento versal, a diferencia de la edición establecida, donde el verso 13 termina en un encabalgamiento de tipo sirremático.

En el manuscrito Piola Petero, el verso 14 es distinto a la versión del texto establecido; sin embargo, ambos presentan encabalgamientos sirremáticos, veamos el caso del manuscrito: «lo que cualquier pibe/ quiere». Por su parte, en la primera edición, el verso 14 corresponde: «venga a buscarte el/ varón». A su vez que, en el texto fijado se agrega la palabra «otro» a «pibe».

En el caso del manuscrito, el verso 15 es distinto a la versión de *Pija Birra Faso*, pero también con encabalgamiento sirremático, veamos: «quiere en esta re puta vida: que al/ menos una vez [...]». Por su parte, en la edición establecida, el verso 15 termina en un encabalgamiento sirremático: «a pasear en/ su bici [...]».

En el caso del verso 16 del manuscrito se observa un encabalgamiento sirremático: «venga a/ buscarte el varon [...]». Por su parte, en *Pija Birra Faso*, el verso es distinto, a pesar de que también evidenciamos un encabalgamiento sirremático: «giladas y dar/ un par de [...]». El verso 17 en el manuscrito presenta un encabalgamiento sirremático: «te gusta para/ llevarte [...]». A diferencia de *Pija Birra Faso*, donde el verso 17 corresponde al verso final de la tercera estrofa.

El verso 18 del manuscrito termina en un encabalgamiento sirremático: «y tomar/ una birra [...]». Mientras que en *Pija Birra Faso*, el verso 18 inicia la cuarta estrofa y en él, también, observamos un encabalgamiento sirremático: «ir sentado en el/ caño [...]».

El verso 19 presenta un encabalgamiento sirremático, a diferencia de *Pija Birra Faso*, donde termina en un encabalgamiento versal. En el caso del verso 20, en el manuscrito corresponde al verso final de la tercera estrofa, mientras que en *Pija Birra Faso*, observamos un encabalgamiento sirremático. Ahora, en el verso 21 del manuscrito vemos que inicia la cuarta estrofa, mientras que en *Pija Birra Faso* observamos un encabalgamiento sirremático.

Continuando con el verso 21 en el manuscrito, vemos que este termina en un encabalgamiento sirremático que rompe con el símil «[...] como ir sentado/ en el caño de la

bici [...]», a diferencia del poemario, donde el verso 21 termina en un encabalgamiento sirremático. En el verso 22 del manuscrito vemos un encabalgamiento de tipo sirremático: «en el caño de la bici del pibe de tus/ sueños.». Mientras que, en *Pija Birra Faso*, se emplea un encabalgamiento sirremático en: «El sol y el/ vientito de frente».

En el verso 23 del manuscrito *Piola Petero*, vemos que el encabalgamiento: «Sintiendo su pecho/ cumbiero» es sirremático. A diferencia de en *Pija Birra Faso*, donde se da un encabalgamiento versal. El verso 24 del manuscrito termina en un encabalgamiento sirremático: «en tu espalda/ y su voz[...]». Por su parte, en el texto establecido, corresponde al verso final de la cuarta estrofa. En el verso 25, observamos un encabalgamiento de tipo sirremático, mientras que en *Pija Birra Faso* vemos un encabalgamiento léxico. El verso 26 del manuscrito termina en un encabalgamiento sirremático, mientras que, en *Pija Birra Faso*, el verso 26 es el final de la cuarta estrofa. El verso 27 del manuscrito finaliza en un encabalgamiento sirremático, a diferencia del verso 27 del poemario donde vemos un encabalgamiento oracional. En el verso 28 hay un encabalgamiento oracional, mientras que en el verso 28 del texto establecido vemos un encabalgamiento sirremático. En el verso 29 del manuscrito corresponde al verso final de la cuarta estrofa, mientras que en el verso 29 de *Pija Birra Faso* hay un encabalgamiento sirremático.

En el verso 30 del manuscrito, observamos un encabalgamiento de tipo sirremático, a diferencia de la primera edición, donde corresponde al final del poema. Pero no solo eso, debido a la fusión de versos que podemos notar que, en *Pija Birra Faso*, el poema termina en el verso 30, mientras que en el manuscrito el verso continuo hasta el verso 36.

Finalmente, en este poema hemos notado que en el verso 17 del manuscrito no aparece el adverbio «más», a diferencia de *Pija Birra Faso*, donde se ha añadido y lo encontramos en el verso 15. Caso parecido sucede en el verso 19 del manuscrito, pues no vemos la expresión «un par de», pero sí la vemos en el verso 17 de *Pija Birra Faso*.

En el verso 28 del manuscrito aparece «sin apuro», a diferencia de *Pija Birra Faso*, donde notamos que se ha omitido en el verso 23. En el siguiente verso, el 29 del manuscrito, se ha escrito «cojemos», mientras que en *Pija Birra Faso* la palabra «cogemos» se ha escrito con “g”. Esto ya nos da una idea que apela al devenir de los procesos de escritura, donde el texto fijado no necesariamente es la mejor versión, sino que se trata de una propuesta escritural diferente. Además, se ha omitido parte del verso 30 del manuscrito *Piola Petero*, precisamente el siguiente extracto: «Si. Si Loco. Ya se». Este verso corresponde en *Pija Birra Faso* al verso 25.

En el verso el verso 33 de *Piola petero* vemos la palabra «guachín», pero en el verso 27 de *Pija Birra Faso* se ha cambiado la palabra por «guacho». En el verso 34, vemos puntos suspensivos, sin embargo, en el verso 28 de *Pija Birra Faso* se han omitido.

Como vemos, la versificación en el manuscrito responde un poema en prosa, lo que se evidencia aún más en la primera edición con 6 estrofas/párrafos bien definidos.

**El vigésimo quinto poema «(sin título)» del manuscrito *Piola Petero* (2008, p. 47) es variante del poema «Cada día más» en el poemario *Pija Birra Faso* (2009, p. 46):**

Este poema no tiene título en el manuscrito *Piola Petero*, el primer verso ha sustituido al título en *Pija Birra Faso*. Las palabras que no se han tildado son «día» y «más» en el primer verso.

**El vigésimo sexto poema «Amistad o nada» del manuscrito *Piola Petero* (2008, p. 48) es variante del poema con el mismo título en el poemario *Pija Birra Faso* (2009, p. 37-38):**

En el verso 6 del manuscrito se ha empleado la coma, mientras que en *Pija Birra Faso* se emplea punto y coma. También se omiten las tildes en las palabras «mogólicos» (v. 13) y «mí» (v. 15). Además, en el texto fijado se hace la separación por cuatro estrofas (vv. 1-4, vv.

5-8, vv. 9-14, vv. 15-17), a diferencia del manuscrito, el cual se encuentra versado sin separación.

**El vigésimo séptimo poema «(sin título)» del manuscrito *Piola Petero* (2008, p. 49) es variante del poema «Yo,» en el poemario *Pija Birra Faso* (2009, p. 44):**

Las palabras que no se han tildado en el manuscrito son «todavía» (v. 2), «daría» (v. 3), «están» (v. 7), «vacías» (v. 10) y «acordó» (v. 13). El verso dos de *Piola petero* coincide con el verso uno de *Pija Birra Faso*, con la única diferencia que, en este último se agrega una coma que da sentido de aposición con el título.

El poema se muestra sin título en el manuscrito, pero el texto establecido toma el primer verso más una coma final a modo de título. Salvo ese detalle, la conformación de las estrofas permaneces como en el texto inestable.

**El vigésimo octavo poema «Terry Berg» del manuscrito *Piola Petero* (2008, p. 50) es variante del poema con el mismo título en el poemario *Pija Birra Faso* (2009, p. 72):**

En el primer verso del manuscrito vemos que se emplea punto y coma después de «sangre», y punto seguido al final de «hierve», pero, en la primera edición, se ha omitido, asimismo, «hierve» se ha pasado al verso 2 sin el punto final y «sangre» ya no antecede al punto y coma. Lo que ocasiona que el poema en *Pija Birra Faso* tenga 10 versos y en *Piola petero* tenga 9.

En el verso 2 del manuscrito notamos el punto después de “Mancha”, punto que se ha omitido en la edición fijada. Finalmente, en el verso 9 la palabra «glace» (escrita como en el manuscrito), se ha convertido en «glassé» en el verso 10 del poemario.

**El vigésimo noveno poema «Los Ramones» del manuscrito *Piola Petero* (2008, p. 52) es variante del poema con el mismo título en el poemario *Pija Birra Faso* (2009, p. 25):**

Siguiendo el orden, en el poema «Los Ramones», encontramos que se emplean punto y coma (v. 1 y 5) y coma (v. 2) al finalizar los versos, signos de puntuación que se omiten en

la primera edición. Asimismo, en el verso 3, «quizás» no lleva tilde, al igual que en el verso 7 el verbo «sorprendes» está sin tilde, a diferencia de la edición establecida.

**El trigésimo poema «(sin título)» del manuscrito *Piola Petero* (2008, p. 53) es variante del poema «Llegó...» en el poemario *Pija Birra Faso* (2009, p. 43):**

Este poema en el manuscrito está sin título, pero en *Pija Birra Faso* se ha titulado «Llegó...», tomando el primer verso como título. Asimismo, no se ha tildado «último» en el verso 4 del manuscrito, que sí lo encontramos tildado en la primera edición en el verso 3.

**El trigésimo primer poema «Un pibe con la remera de Greenpeace» del manuscrito *Piola Petero* (2008, pp. 55-56) es variante del poema con el mismo título en el poemario *Pija Birra Faso* (2009, pp. 28-29):**

En el verso 1 y 5 del manuscrito se han utilizado solamente un signo de interrogación final; caso contrario vemos en *Pija Birra Faso*, donde vemos los dos signos de interrogación. Luego, en los versos 2 y 3 se dan encabalgamientos sirremáticos en el manuscrito *Piola Petero*, ya que los versos terminan antes: «Si mi corazon crece en esta piezita/ y sola de tu boca sale lo que quiero /escuchar y solo en tus manos esta lo/ que quiero recibir.». Mientras que en *Pija Birra Faso* hay fusión de versos, por ejemplo, parte del verso 3, sube al verso 2 y parte del verso 4 sube al 3, en comparación con el manuscrito.

En los versos 7 y 8 de *Piola petero* se da la siguiente estructura versal: «si acá, estos pibes, jugamos a/ enamoramos y a ponernos re duros,», mientras que en *Pija Birra Faso* vemos encabalgamientos sirremáticos, donde parte de los versos como están en el manuscrito suben, generando, así, un alargamiento de versos. Observamos como nuevamente los versos se extienden para que las estrofas sean de 4 versos. También notamos que se han agregado las comas en el manuscrito, específicamente en los versos 7 y 22, que en *Pija Birra Faso* no aparecen.

En el verso 12 tenemos los puntos suspensivos al inicio del verso, pero en *Pija Birra Faso* los vemos al final del verso 9. Ahora bien, en el verso 13 del manuscrito la palabra «palo» genera un encabalgamiento con el verso anterior, produciéndose un encabalgamiento sirremático. Mientras que en el texto establecido se ha modificado el final del verso, pasando «palo» a formar parte del verso 10.

En los versos 14 y 15 del manuscrito notamos que se emplea «me la/ banco» como un encabalgamiento sirremático, pero en *Pija Birra Faso* se omite, ello lo notamos en el verso 12. De igual manera, en la primera edición, en el verso 14 se ha aumentado el pronombre «nos», que, a diferencia del manuscrito, correspondería al verso 17, este no se emplea.

En el verso 22 observamos una coma vocativa; sin embargo, esta se omite en *Pija Birra Faso* en el verso 19. Asimismo, en el verso 24, «y la» inicia el verso, a diferencia del texto establecido, donde se realiza un encabalgamiento de tipo sirremático en el verso 20.

Como vemos, este es otro poema en el cual aparece una versificación distinta, ya que la separación de las estrofas en el texto fijado responde a la forma de poema en prosa, de los cuales se separan en seis estrofas/párrafos de entre 4 y 3 versos cada uno.

**El trigésimo segundo poema «Dan Bomm (Rituel)» del manuscrito *Piola Petero* (2008, p. 58) es variante del poema con el mismo título en el poemario *Pija Birra Faso* (2009, p. 79):**

Las palabras que no se han tildado en el manuscrito son «está» (v. 2 y 9), «cárcel» (v. 13) y «algodón» (v. 13). En el verso 3 del manuscrito, notamos que finaliza en «oportunidades», a diferencia de *Pija Birra Faso*, donde tenemos una fusión entre los versos 3 y 4 del manuscrito. Lo mismo ha sucedido en el verso 5 de *Pija Birra Faso*, al subir «rápido», pues en el manuscrito corresponde al verso 7.

En el verso 7 de *Pija Birra Faso*, se ha aumentado «en tus rincones», ya que en el manuscrito no se encuentra. Por otra parte, en el verso 10 se ha aumentado todo el verso

siguiente y parte del subsiguiente, los que corresponderían en el manuscrito *Piola Petero* a los versos 12 y 13: «en tus/ rincones». De modo que, en el verso 10 de *Pija Birra Faso* se produce un encabalgamiento oracional.

**El trigésimo tercer poema «(sin título)» del manuscrito *Piola Petero* (2008, p. 59) es variante del poema «Mi amor» en el poemario *Pija Birra Faso* (2009, p. 85):**

En el manuscrito no tiene título; sin embargo, en el poemario, se duplica el primer verso para tomarlo como título del poema. En *Pija Birra Faso*, se ha aumentado el verso 2: «Ay», el cual no se encuentra en el manuscrito *Piola petero*. En este, los versos son individuales y no forman estrofas, en cambio, en el poemario, el primer verso es la primera estrofa, el segundo verso la segunda, y los versos 3 y 4 forman la tercera y última estrofa.

### **3. 7. Análisis de datos: *Solve et coagula*<sup>19</sup>**

En esta sección, continuaremos con la fase hermenéutica de la crítica genética, pero desde su inflexión rizomática. Para ello, analizaremos dos poemas que han evidenciado la virtualidad de los procesos de escritura y las líneas de fuga de acuerdo a sus variantes en el texto inestable manuscrito *Piola petero* (2008) y el texto establecido *Pija Birra Faso* (2009) de Ioshua: «Herb Ritts» (*Piola Petero*, p. 5; *Pija Birra Faso*, P. 60) y «Life in the streets» (*Piola Petero*, p. 41; *Pija Birra Faso*, P. 58).

#### **3. 7. 1. «Herb Ritts»**

Una vez hecha la transcripción y descripción del manuscrito *Piola petero*, en la página cinco encontramos el poema «Herb Ritts», en tanto que en la página sesenta de la primera edición de *Pija Birra Faso* encontramos la variante con el mismo título. Sobre ello, la perspectiva rizomática de la crítica genética nos remite a la importancia de considerar a ambos textos como potenciales, es decir, que mantienen una virtualidad, ya que se configuran como

---

<sup>19</sup> Locución latina que significa «separar y unir», hace referencia a los procesos de análisis y la fase hermenéutica de esta sección, a la vez que remite a un tatuaje en el pecho de Ioshua.

segmentos materiales de los procesos de escritura. Es así que la «comparación» que se propone aquí no hace más que el corte voluntario que hacemos para usos de la investigación y que suponen solo una parte del tejido que compone la compleja red rizomática que es el proceso creativo de Ioshua. De esta manera, ponemos la transcripción<sup>20</sup> del poema y, al lado, la versión de *Pija Birra Faso*:

***Piola petero (2008)***

“HERB RITTS”

Gil,  
lanza el golpe pardo de tus ojos, de  
boca hambrienta, húmedo.

Varon  
guacho  
perdido en la silla  
sobre tu culo de Virreyes.

Gato  
te re caben los baños.

Pibe  
yo quiero ser vos.

***Pija Birra Faso (2009)***

***Herb Ritts***

Gil,  
Tírame el golpe pardo de tus ojos,  
De boca hambrienta, húmedo.

Varón  
Guacho  
Perdido en la silla  
Sobre tu culo de Virreyes.

Gato  
Te re caben los baños.

Pibe  
Yo quiero ser vos.

Procedemos a realizar la segmentación del poema, el cual está dispuesto en formato de verso libre y sin métrica regular. Por una parte, el título hace referencia al fotógrafo estadounidense Herb Ritts, quien se caracterizaba por retratar en sus fotografías a celebridades y a modelos en poses eróticas, todas estas en blanco y negro. La relación con el poema no parece evidente, sino que responde a una activada frecuente en Ioshua, ya que el autor tomaba inspiración de elementos que le produjeran excitación u obsesión, tal como nos comenta su editor. Esta conexión poco aparente deja ver cómo sus estímulos externos influían en su proceso creativo. Podemos decir también que el poema aquí analizado se puede leer con los códigos de

---

<sup>20</sup> En la sección de anexos, se encuentra el manuscrito *Piola petero* reproducido de forma integral, así como su transcripción.

una fotografía, de una petrificación del momento, del asesinato del tiempo como vehículo de la experiencia sensible del yo poético.

La primera segmentación la podemos ubicar en la primera estrofa, desde el verso 1 hasta el verso 3, y la nombraremos «el deseo del yo poético por la corporalidad del alocutario representado». A pesar que no se nombre como tal, el locutor hace uso de múltiples nombres adjetivales para llamar al sujeto de deseo. Como parte de la invocación de la Cosa, el yo poético otorga diversos nombres al sujeto de deseo por su incapacidad de expresar lo que quiere de este, es decir, de su objeto de deseo que da cuenta de la Cosa. Claramente, el objeto de su deseo es sinecdótico al sujeto deseado —el alocutario— ya sea por su capacidad erótica, la metonimia presente en relación a las partes de su cuerpo o por la necesidad de devenir en otro. A propósito de esto, volveremos más adelante para desarrollar esta idea.

La segunda segmentación estará dispuesta en la segunda y la tercera estrofa, desde el verso 4 hasta el verso 9, y la llamaremos «descripción de las prácticas sexuales del alocutario representado». Aquí podemos observar dos momentos que el yo poético evoca sobre el sujeto de deseo: el primero corresponde al verso 6 y al verso 7, donde dice «perdido en la silla/ sobre tu culo de Virreyes», al inicio presenciamos la hipérbole que hace el yo poético, ya que el verso 6 responde a una metáfora que da cuenta el largo tiempo que lleva sentado el alocutario, lo anterior entra en consonancia con el siguiente verso, el cual ubica de forma sinecdótica al alocutario en Virreyes. Este lugar es la plaza Virreyes al oeste de la ciudad de Buenos Aires, donde también se encuentra una estación. Es conocida por ser uno de los espacios más populares de la ciudad para realizar *cruising*, es decir, sexo en lugares públicos con desconocidos. Con esta información, logramos identificar que el alocutario puede ser quien busque o espere uno de estos encuentros fortuitos. Eso respondería a por qué el yo poético utiliza nombres genéricos propios del argot urbano para referirse a él y no nombrarlo. Su deseo escapa a la formulación del nombre, solo se ubica en el espacio de su cuerpo, como veremos a

continuación; ya que, el segundo momento corresponde a los versos 8 y 9, donde nuevamente, el yo poético llama al sujeto de deseo y afirma sobre él «te re caben los baños», lo cual reafirma nuestra propuesta por tratarse de una actividad sexual en espacios públicos, es decir que, en los códigos del homoerotismo callejero, los baños masculinos son un espacio de encuentro para mantener relaciones, ya que su privacidad y anonimato, además de su ausencia de mujeres, lo hace ideal para tales fines. Es así que el yo poético mantiene una ambigüedad con el alocutario representado, pues no podemos identificar si es este quien busca o está a la espera de un cuerpo al que poseer. Esta imposibilidad de reconocimiento se extiende y se hace palpable en el siguiente segmento.

La tercera y última segmentación corresponde a la cuarta estrofa, los versos 10 y 11, al que llamaremos «el devenir en el otro». En este segmento, específicamente en el verso 11, el yo poético manifiesta su deseo por ser el alocutario: «yo quiero ser vos». Lo que nos ha llevado hasta este verso es un contacto con el sujeto de deseo que ciertamente no responde al yo poético, pero que da pie a manifestar por medio de varios nombres la intermitencia de su deseo, al final el acto querer devenir en el otro es una especie de pacto donde, como en el acto sexual del cruising, la normalidad —molaridad— de quien accede a estos espacios se desterritorializa y pasa a ser homoerótico molecular. Estos espacios están vedados para la «sociedad de bien», incluso hay una prohibición por parte de las comunidades de la disidencia sexual y de género que demonizan esas prácticas por haberse asimilado a la lógica de la heteronorma e, incluso, como en otros poemas de Ioshua, a un espacio de clase que mantiene a estas actividades como prácticas del margen, de la periferia, de la no ciudad.

A partir de ello, nuestra visión sobre la captura de códigos de la realidad inmediata a la cual hace referencia el yo poético muestra el proceso de contacto, personal y transferible, que realiza un yo para poder nombrar su deseo, la búsqueda de este y, finalmente, la voluntad por ser parte de un otro, de lo que es, de lo que hace y, a la vez, de sus deseos.

Por otra parte, es necesario volver a la primera segmentación, ya que encontramos, tanto en la virtualidad del texto inestable como del texto establecido, una variante que da cuenta del proceso creativo de Ioshua. En el segundo verso del manuscrito *Piola petero*, el yo poético enuncia «lanza el golpe pardo de tus ojos, [...]», mientras que, en la primera edición del poemario *Pija Birra Faso*, el yo poético dice «Tírame el golpe pardo de tus ojos,». Como podemos observar ha habido un cambio en el verbo, ya que por una parte encontramos «lanza» y, por otra, «tírame». Al respecto, la crítica genética vería una secuencia en el proceso redaccional de los versos, pues apelan a una cronología de los eventos, más que de las fuerzas. Esto quiere decir que, desde esa perspectiva el verbo «lanzar» es anterior y preparatorio al verbo fijado «tirar». No obstante, nosotros no consideramos que sea una consecuencia del otro, ni que haya habido una efectividad lingüística que reafirme una mejor versión del poema, sino que, sobre los conceptos de la perspectiva rizomática, sostenemos que este cambio de verbos responde a un acto de devenir. Es decir que «lanzar» deviene en «tirar» y viceversa.

Ambos versos dan cuenta de la invocación de la Cosa, al igual que el resto del poema. De esta manera, entendemos que el uso de los nombres «Gil» (v. 1), «Varón» (v. 4), «Guacho» (v. 5), «Gato» (v. 8) y «Pibe» (v. 10) corresponden a la enunciación de un *tú* por parte del yo poético. Las diferentes formas de nombrar a este *tú*, que no es otro que el sujeto de deseo, dan cuenta que ha devenido del objeto de deseo y que este, a su vez, manifiesta la existencia sin simbolizar de la Cosa, es decir, su invocación. Para ello, debemos tener en cuenta que el *das Ding*, como decimos en el marco teórico, es el deseo original que antecede a todo deseo, la carencia misma, pero que, por pertenecer al espacio de lo real, es imposible de simbolizar; así que, el imaginario se encarga de intermediar la existencia de la cosa mediante el objeto de deseo, este es inaprensible y siempre cambiante, no hace insatisfechos como seres humanos, pero que nos ayuda a evidenciar la gran carencia, esta puede tener muchas formas, como la muerte, el amor, el sexo, etc.; pero que forman parte del registro inconsciente. El objeto de

deseo deviene en el sujeto de deseo, pues este busca ser simbolizado mediante códigos de la realidad. Es así que encontramos los nombres con los cuales el yo poético busca simbolizar su deseo, este recae en un chico que, al encontrarse en el espacio del anonimato que promueven los baños donde se realiza el cruising, adquiere distintos *tú*.

No obstante, ubicar a este *tú* no es lo que nos interesa como proceso de escritura en el poema de Ioshua, sino en los medios que utiliza para recrear a la Cosa. Dicho acto imposible puede tener sus efectos en la incapacidad del lenguaje por aprehender los códigos del deseo. Así, pues, el uso de la metáfora se hace evidente, pero no la metáfora que nos lleve a cadenas semánticas de significación inconexas, sino que den cuenta del acto del devenir, hablamos, pues, de la metáfora molecular. A este punto conviene aclarar una doble dimensionalidad a la cual está sujeta la metáfora molecular: por una parte, la metáfora es el uso voluntario del lenguaje de forma consciente, es decir, que la construcción de dicho tropo retórico muestra una imagen, a partir de la captura de los códigos de la realidad, que el escritor ha querido plasmar, no hablamos de intencionalidad, sino de una fuerza que lo ha llevado a escribir una metáfora; mientras que, por otra parte, las cadenas semánticas y de significación son esquemas inconscientes que se extienden sin la consideración completa del escrito y, mucho menos de su proceso, pero que, desde el devenir y su molecularidad, propician el análisis de la parte inconsciente de un acto que *a priori* revela una voluntad consciente.

Entonces, veamos donde se manifiesta tal metáfora molecular: por una parte, «lanza el golpe pardo de tus ojos, [...]» podemos dividirlo en dos partículas, la del verbo y la del objeto; la primera, a diferencia de la variante fijada «tirame», evidencia una intensidad mucho mayor, ambas constituyen una orden, desiderativo, pero solo la segunda es reflexiva al yo poético. Esto quiere decir que, mientras el texto inestable tiene mayor fuerza al momento de pedir el objeto, pero no es explícita su direccionalidad referente, la variante fijada muestra una intensidad menor, pero está dirigida de forma explícita hacia el yo poético. Claro está que la relación

metafórica del verbo y su objeto se sustentan también en relaciones metonímicas, en el caso del verbo, ambas variantes no refieren a que el alocutario lance o tire en realidad el objeto que analizaremos a continuación, sino que remite al acto de mirar, de enfocar la mirada, tener el derecho a ser mirado. Es así que, por otra parte, el objeto muestra, en ambos casos, la sinécdoque del color por el objeto, es decir que «el golpe pardo de tus ojos» refiere al color de los ojos del sujeto de deseo y que, a su vez, refieren al iris. Lo anterior se complementa con el siguiente verso donde también se hace uso de la metáfora: «de boca hambrienta, húmedo». La boca hambrienta es metonímica al agujero sin fondo, al espacio deseoso por ser ocupado. Consideramos, pues, que hace referencia a la pupila, pues es donde cae la luz y se refracta en el interior del ojo, lo que, al mismo tiempo, hace que tenga un doble sentido sexual, ya que la palabra que sigue es «húmedo», característica de los genitales en la excitación sexual como estado permanente del ojo.

Esta captura de códigos por medio de la metáfora no hace más que evidenciar como el sujeto de deseo deviene en ser una parte de sí mismo, el *tú* deviene en ser ojo, el ojo deviene en ser el iris y la pupila, los cuales el yo poético desea constantemente como forma de acercarse a su sexo. De la misma forma que el ojo, metáfora del sexo, deviene también en ser ese tú. Los procesos de escritura, en tanto sus variantes como testimonio de las fuerzas que han intervenido en su redacción, proponen dos modos complementarios de abordar el deseo, uno ejerce una mayor intensidad, pero sin dirección, mientras que el otro tiene menor intensidad, pero es preciso en la ubicación de su orden. Todo ello revela una molecularidad, un devenir, tanto de fondo como de forma, que posibilita mostrar como el lenguaje, por medio de la metáfora, es en sus grietas una forma de simbolizar al esquivo objeto de deseo que, como en el poema, adquiere distintos nombres y, por lo mismo, el deseo sexual en con múltiples y distintas personas, una sed que no se satisface, una búsqueda infructuosa por acercarse a lo real, a la Cosa.

### 3. 7. 2. «*Life in the streets*»

Otro ejemplo de cómo las variantes dan cuenta de un proceso de escritura donde la metáfora se hace presente para enunciar el deseo del yo poético puede ser encontrado en la página cuarenta y uno el poema «*Life in the streets*» del manuscrito *Piola petero*, en tanto que en la página cincuenta y ocho de la primera edición de *Pija Birra Faso* encontramos la variante con el mismo título. De la misma forma que en el caso anterior, pondremos en paralelo ambas versiones para su cotejo, ambos poemas presentan una confirmación en verso libre y sin métrica constante:

#### *Piola petero* (2008)

##### “LIFE IN THE STREETS”

Yo no quiero comprender.

Yo me transo al frío;

sus labios son una bolsita  
y su lengua es de poxiran.

#### *Pija Birra Faso* (2009)

##### *Life in the streets*

Yo no quiero comprender.

Yo me transo al frío...

Su boca es una bolsita  
Y su lengua es de poxirán.

Para comenzar, el título se encuentra en inglés, la traducción literal de la frase sería «Vida en las calles». Desde este punto ya podemos pensar en el tema que nos sugiere el resto del poema. Recordemos que Ioshua busca poetizar lo que hasta ese momento nadie había hecho: mostrar, como él lo vivió, el día a día en el conurbano bonaerense de principios del siglo XXI, a la vez que era homosexual, *queer*, mestizo (negro cabeza) y pobre. Con esto en mente, podemos enfocarnos brevemente en los títulos del manuscrito y del poemario. De un lado, el manuscrito llevó por mucho tiempo distintos nombres, el que tenemos a disposición tiene por título *Piola petero*. Esta frase es una expresión que se compone de «*piola*», en el argot argentino funciona como afirmación de la característica positiva de simpatía, situación de estar conforme, mantenerse al margen de un evento y ser elegante al realizar una acción; y de «*petero*», es decir, quien realiza el acto de la felatio (sexo oral) generalmente de corte homoerótico. Entonces,

podemos colegir que esta expresión da cuenta de que una persona realiza de buena forma el sexo oral o que es un sujeto homoerótico que se caracteriza por ser elegante o simpático. De cualquier forma, el uso del lunfardo no hace más que remitir a la idea de una forma de vivir en relación directa con la sexualidad y el erotismo entre chicos del conurbano.

De otro lado, tenemos el título del primer poemario de Ioshua *Pija Birra Faso*. Este hace referencia directa a la película argentina de 1998 *Pizza, birra, faso* (Bruno Stagnaro y Adrián Caetano, dirs.), la cual narra la historia de un grupo de jóvenes muy pobre, lo cuales realizan pequeños robos en el centro de la capital. La película se caracterizó por el uso pionero del lenguaje de la calle, las jergas de los ladrones y por mostrar las partes más marginales de la ciudad porteña. Esto permitió que se abriera una nueva tradición en el cine argentino y se trataran temas que hasta entonces no se habían puesto en la pantalla grande. En tanto Ioshua, conocedor de lo transgresor y novedoso que había sido el estreno de esa película, encontró símiles con lo que él quería hacer. La toma del habla de la calle en torno a la poesía no era nueva en el medio donde se movilizaba Ioshua; sin embargo, él lo hizo transicionar con los temas del homoerotismo y lo explícito de la visceralidad del sexo entre chicos pobre, marginados, mestizos, drogadictos y que vendían su cuerpo. Razón por la cual, tal como figura en el título de la película, los tres elementos por los que los muchachos roban durante las escenas son la comida, la cerveza y el cigarro, mientras que para Ioshua son el sexo, el alcohol y las drogas. Es por ello que este poema condensa una impronta que venía como parte del proceso escritural de Ioshua y la necesidad por tomar la calle y trasladarla a la literatura como no se había hecho hasta entonces.

Precedemos, así, a la segmentación del poema. Podemos ubicar la primera segmentación en los dos primeros versos: «Yo no quiero comprender. / Yo me transo al frío [...]», la llamaremos «negación y aceptación del yo poético». Aquí, el locutor se niega a comprender algo que desconocemos hasta el momento, pero que entra en oposición con el acto

de ceder ante el frío, desde luego que el de la calle. Podemos inferir que un tercero individual o colectivo intenta persuadirlo de ir a la calle, al espacio donde, desde el sentido común, representa lo negativo, y que, a pesar de los argumentos, el yo poético ha elegido no comprenderlos. De esta manera, acepta que puede habitar ahí; ahora bien, «transar» no es solamente ceder ante algo, también es encontrar formas de adecuarse a él. Es por ello que los siguientes versos muestra la forma en como el yo poético palea el frío.

La segunda segmentación la ubicaremos en el verso tres y cuatro, y la llamaremos «la corporalidad deseante del alocutario no representado». En estos versos, encontramos las variantes del verso tres: por una parte, en el manuscrito se lee «sus labios son una bolsita», mientras que, por otra parte, el texto establecido dice «Su boca es una bolsita»; en ambos casos, el cuarto verso permanece igual, salvo la tilde: «y su lengua es de poxirán». Como vemos, la metáfora en el tercer verso es evidente. No obstante, la variante nos muestra dos partículas sinecdóticas constitutivas para la metáfora: «labios» y «boca»; a la vez que muestra la relación que tiene con «bolsita», esta última se entiende con el siguiente verso, el cual señala que su lengua es de un pegamento usado comúnmente como droga altamente adictiva y barata. Es así que lengua es sinécdoque de sexo, en tanto que poxirán es sinécdoque de droga, ambos remiten de forma metonímica a «vicio». De esta manera, la «bolsita» remite al espacio donde se encuentra el vicio del yo poético y la dualidad con la que pretende sortear el frío de la calle.

Ahora bien, volvamos a las variantes. Tenemos a la sinécdoque constitutiva a la metáfora del verso tres en el manuscrito como «labios», esto remite a la forma que adquiere una bolsa por donde aspirar el pegamento: se forma una suerte de hiato con el pulgar y el índice de modo que se forme una abertura en donde encajar los labios. En tanto que, en el texto establecido, la sinécdoque no hace referencia solo a los bordes de la cavidad, sino que «boca» en general da cuenta de toda la abertura y su contenido. Ambas versiones no suponen que haya

una impronta por mejorar las sinédoques que componen la metáfora, sino que ubican la corporalidad del sujeto de deseo en dimensiones distintas.

Como parte del proceso de escritura, Ioshua nos muestra que, incluso con metáforas muy parecidas, aun se puede mostrar varias dimensiones de las imágenes capturadas. En general el poema da cuenta como el yo poético ubica su deseo en otro no identificable, es por ello, tal vez, que ese *tú* pueda ser cualquiera individual o colectivo, y que, sobre todo, de descorporalice y pase a ser el sujeto de deseo una de sus partes, los labios o la boca, por ejemplo, lo que a su vez también supone que las partes mencionadas devienen en ser el sujeto de deseo. Todo esto nos remite a que la búsqueda del objeto de deseo movilizadado en un sujeto de deseo no permanece en este, sino que se va despersonificando y toma constantemente nuevas formas de evidenciar su deseo latente. La metáfora que da cuenta de este devenir, su molecularidad, no es más que el vehículo que permite mostrar los usos que hace el lenguaje de forma consciente, pero que devela una rizomaticidad inconsciente capaz de acercarnos a los deseos, a la Cosa.

#### IV. RESULTADOS

El proceso heurístico ha dado como resultado la constitución de un *dossier* rizomático, para cual hemos empleado las bases de la crítica genética expuestas desde la tradición como los últimos avances y propuestas de edición y tratamiento de archivos, pero sin contar con su focalización por la secuencialidad ni la cronología, sino que, más bien, hemos focalizado la convergencia de fuerzas que han llevado a la inestabilidad o establecimiento de un texto o de otro; es decir que hemos propiciado el enfoque rizomático como política de lectura, en tanto constituimos la virtualidad de los textos de forma que no apelen a una temporalidad, sino que se muestren en su configuración de materialidades que han sido expuestas a voluntades propias del escritor como de terceros. Esto supone la puesta en marcha de otra manera de acercarse a los textos literarios y que ha mostrado la potencialidad de los textos inestables como establecidos y que no remiten a una secuencia, sino que, a un estado dinámico en paralelo, un rizoma. De la misma manera, el análisis de la descripción del manuscrito *Piola petero* da cuenta de una escritura con una dimensionalidad espontánea, pero que, a la vez, es un segmento de las líneas de fuga que suponen la conformación de los procesos escriturales. De entre todos los manuscritos datados, ordenados, descifrados y transcritos, dos llamaron nuestra atención para la fase hermenéutica: «Herb Ritts» y «Life in the streets».

En la fase hermenéutica se ha hecho uso del concepto de la invocación de la Cosa propuesto por Martine Broda y la metáfora molecular como paradigma de dicha invocación en reemplazo de la búsqueda del tú. De esta manera, hemos realizado el análisis de los dos poemas arriba mencionados y cómo estos no suponen un cambio secuencial entre el texto manuscrito y la primera edición publicada, sino que representan un devenir en tanto de uno hacia el otro como en viceversa. Dicho análisis nos ha dado como resultado la comprobación de que es posible evidenciar la movilidad de un objeto de deseo que remite, a su vez, la existencia de la Cosa, espacio imposible de simbolizar y que remite a la carencia y los deseos más primigenios.

De igual forma que esta movilidad del objeto de deseo se da por los procesos mediante los cuales se plantea representar un *tú*, es decir, un alocutario. Para ello, el uso de la metáfora resultó esencial, pues este tropo nos ha permitido mostrar cómo funcionan los procesos de simbolización o captura de códigos para con el lenguaje poético. Sin embargo, las cadenas de semánticas de significación propiciaban que estas se mantuvieran inconexas y se alejaran de un sentido. En cambio, al complementar la metáfora estructural con el concepto de devenir y la molecularidad propuestos por Deleuze y Guattari, las cadenas de semas nucleares pudieron mantener una relación de no reciprocidad, pero que revelaron como las variantes son parte de los procesos de escritura de forma no evolutiva, sino que virtual y paralela.

El análisis de los poemas arrojó la prevalencia del uso de semas poco convencionales en la tradición poética en lengua castellana, lo cual no es un desmerito, sino que supone la asimilación de los códigos de una realidad que es imprescindible poner como espacio de conflicto social e identitario. A la vez que los poemas mostraron que la complejidad de las imágenes y los recursos utilizados dan cuenta de procesos de escritura bien pensados y trabajados, de modo que muestran versiones en distintos momentos, pero, sobre todo, cuentan las fuerzas que llevaron a unos a ser publicados y otro, no. Lo anterior también resulta poroso, como lo demuestran los datos obtenidos, ya que ambos textos sí circularon de forma paralela. La elección de que convivieran y no supusiera una legitimación mayor que la de la publicación y venta de uno en comparación a la artesanía de otro solo nos muestra la relación del escritor con su trabajo, dinámico e inaprensible, que escapaba de la lógica productivista del mercado y que proponía, sabiéndolo o no, una nueva forma de hacer poesía, una forma múltiple, variable, virtual, innovadora, molecular, pero, sobre todo, transparente, rizomática.

## V. DISCUSIÓN DE RESULTADOS

Estamos satisfechos con los resultados obtenidos, pero debemos agregar que es necesario un acercamiento mayor al archivo aun insipiente. Por lo demás, las escasas referencias en torno al estado de la cuestión, es decir, los antecedentes, podrían hacer que la discusión de estos resultados sea repetitiva y tautológica. No obstante, la novedad que supone el tratamiento de los procesos de escritura de un autor como Ioshua suele tener este tipo de salvedades, además que hemos hecho uso de tres vertientes teórico-metodológicas que ya de por si son innovadoras y que, aunado a ello, hemos actualizado con nuestras propuestas respectivas para cada una de ellas. Así, pues, desde la discusión de resultado, haremos un diálogo con los pocos antecedentes y el marco teórico propuesto.

En relación a los antecedentes, estamos de acuerdo con la aseveración que hace Cárcano sobre la representación de lo abyecto en los textos de Ioshua. Sin embargo, reconocemos que no es por una reivindicación como deja entrever en sus páginas, sino que es una toma del espacio de enunciación que se les fue negado y de la muestra de sus deseos a través de la literatura. De la misma manera, no creemos que haya una reivindicación de una sexualidad o de una cuestión identitaria, más bien persiste la conquista de los códigos pertenecientes a la hegemonía, se trata de molestar, no impregnarla con su legitimidad. Ahora bien, tampoco compartimos la idea de empatía por parte de Ioshua, ya que este no se encuentra fuera del espacio marginal como para ponerse en el lugar del otro, ya que él mismo es el otro del que habla. El yo poético presente en sus poemas da cuenta de un devenir constante, en el que su propia otredad anhela ser otro, pero no uno hegemónico, sino otro tipo de marginalidad, otra dimensión de su sexualidad y erotismo.

Por otra parte, estamos de acuerdo con Peralta al mostrar que la literatura de temática homoerótica ha capturado la estela de lo que ocurre en los espacios marginales. No obstante, es menester señalar que no solo las temáticas homoeróticas se hacen presentes, sino que las

disidencias sexuales y de género forman parte de un creciente movimiento que busca ganar espacios para enunciar sus deseos. Asimismo, coincidimos con Peralta, en que la literatura contemporánea se aleja más de la impronta de los espacios clasemedios, y ahora emergen desde los espacios marginales nuevas propuestas que no requieren de un otro como agencia para ponerlos en circulación ni coincidir con su agenda, sino que son autogestionados, artesanales y que hablan por sí mismos. Incluso, hace eco de las sexualidades adolescentes constantemente emplazadas por un prejuicio de clase o de raza y que Ioshua ha sabido mostrar en los dibujos que acompañan sus escritos. Lamentablemente un análisis pictórico excedía los objetivos planteados en esta investigación.

A su vez, los resultados muestran una clara coincidencia con lo que la crítica hasta este momento ha evidenciado: Ioshua tiene una necesidad por evidenciar la realidad del conurbano desde la poesía. Lo que hace de nuestra propuesta diferente, es la búsqueda de los mecanismos por los cuales esta impronta ha sido constituida, y no verla como un fin en sí misma, sino como parte un proceso mayor, esta vez, de los procesos creativos y de escritura.

Coincidimos también con Paredes, quien esboza la no nomenclatura de la sexualidad y del género en Ioshua, sino que propone una poética del erotismo siempre deviniendo en otros códigos y prácticas.

En torno al marco teórico, los resultados en la fase heurística han demostrado la importancia y la necesidad por el uso del enfoque rizomático en la crítica genética. Esto se puede comprobar en la medida en que no se ha cerrado la posibilidad de otros textos o tomarlos en cuenta según una cronología que los separe por un momento de publicación o no, sino que ha primado las voluntades y fuerzas que han llevado a los textos potenciales a estar en tensión. De esta manera, el enfoque rizomático propone una solución viable al problema de la génesis y como esta no puede soportar un enfoque que pretenda ver los procesos a expensas de la búsqueda de un origen, cosa que no sucede desde la inflexión rizomática, pues para esta no

existe tal origen, sino un tejido infinito a expensas de las fuerzas y velocidades que sobre este han sido impresas.

De la misma forma, la metáfora como paradigma de la invocación de la Cosa resulto provechosa, ya que evidenció otras formas en las que el lenguaje daba cuenta de la movilidad del objeto de deseo, ya no desde el nombramiento de un tú, sino desde proceso mismo de enunciarlo por medio de la metáfora, esto ha hecho que nos acerquemos a los mecanismos por donde se da cuenta de la existencia de la Cosa. Creemos que este cambio de perspectiva en torno al objeto de estudio de la Cosa lacaniana en el espacio poético resulta eficaz en el análisis y procesos hermenéutico. Además de ello, complementarlo con las variantes, resultado del proceso heurístico propuesto por la crítica genética con enfoque rizomático, propicia la multiplicación de sentidos potenciales que puede tener un poema y no se encasilla en la univocidad que pretende encontrar la hermenéutica textual tradicional.

Finalmente, la modificación a la metáfora estructural del Grupo  $\mu$  con las nociones del devenir y la molecularidad potenció nuestro análisis en torno a la invocación, ya que una metáfora estructural solo remitía a cadenas semánticas alejas de los sentidos de la imagen poética; sin embargo, el uso de los conceptos del devenir entre sema y sema, junto con la molecularidad no establecida en dichas relaciones, hizo que las referencias entre las variantes fueran más claras y evidenciaran las grietas inconscientes en el lenguaje que el propio acto consciente de la metáfora tiene de por sí.

## VI. CONCLUSIONES

Imposible terminar: las siguientes líneas son una captura del momento en el que son escritas y responden a una voluntad externa. Así, pues, **a)** hemos logrado analizar el devenir de los procesos de escritura en *Piola petero* (2008) y *Pija Birra Faso* (2009) de Ioshua a través de la crítica genética desde su inflexión rizomática. De manera que hemos hecho uso de las fases heurística y hermenéutica para dichos propósitos, los cuales nos han ayudado a demostrar que la crítica genética con un enfoque rizomático nos permite entender la virtualidad de los textos tanto inestables como establecidos puestos en tensión.

Además, **b)** hemos elaborado un *dossier* rizomático, el cual ha tomado las nociones de la crítica genética, pero sin tomar en cuenta su búsqueda por el origen de los procesos escriturales, sino que, más bien, las fuerzas y tensiones puestas en la virtualidad de los textos *Piola petero* (2008) en su devenir con *Pija Birra Faso* (2009) de Ioshua. Es esta perspectiva múltiple lo que ha propiciado en diversificar la propuesta de los procesos de escritura del autor y su tratamiento en la fase heurística.

Así, **c)** hemos constituido una propuesta de análisis a partir de la fase hermenéutica, la cual considera a la metáfora molecular, construida sobre la base de la metáfora estructural del Grupo  $\mu$  junto a las nociones del devenir y la molecularidad, como paradigma de la invocación de la Cosa lacaniana, ya no desde su búsqueda por enunciar un tú, sino focalizado en el devenir de los semas constitutivos a los procesos de escritura, sus grietas y potencialidades en sus variantes que dan cuenta de la existencia de la Cosa. Dicho análisis ha tomado en cuenta los poemas «Herb Ritts» y «Life in the streets», los cuales han sustentado los resultados obtenidos.

Finalmente, concluimos que es posible, necesario y urgente encontrar nuevos paradigmas de análisis e interpretación literaria que nos permitan ampliar nuestros enfoques ya no en la búsqueda de sentidos, sino en la multiplicidad de los procesos, infinitos, cambiantes, moleculares, de forma que sea posible hacer mapas, como los de la avispa con la orquídea.

## VII. RECOMENDACIONES

Esta investigación es, nuevamente, un rizoma. Es por ello que la recomendación general sería por la de plantear una revolución molecular tal como lo pensó en su momento Deleuze y Guattari. Sin embargo, hay elementos que no han sido agotados —lo que sería imposible— en esta investigación y que suscitan, como lo aclaramos en la introducción, abrir caminos para otras investigaciones más rigurosas que la nuestra. En ningún caso hemos pretendido agotar el dialogo, sino que más bien hemos querido posibilitar nuevas formas de entender los procesos escriturales en torno a la poesía, la literatura. Es por ello que haremos tres propuestas:

**7. 1.** La primera recomendación gira en torno al autor que hemos estudiado en estas páginas, Ioshua. Es imperativo que la crítica literaria amplie su campo de visión a nuevas y complejas formas de poetización, donde se muestre cómo la experiencia de vida no es más que la acumulación de códigos infinitos que esperan a ser puestos en una hoja. Este, pues, es un llamado de atención a los profesionales en letras por buscar salir del molde, hacer rizomas y dejar que un autor nos encuentre de tal manera que hagamos nuestros sus afectos, testimonios y avatares por medio de la literatura.

**7. 2.** La segunda recomendación es actualizar las propuestas teórico-metodológicas que busquen encontrar un solo sentido al texto literario. Este es un tejido compuesto por infinidad de hilos que hemos decidido cortar. Que nuestra incapacidad por no poder ver otras formas de análisis no nos impida arriesgarnos por encontrar soluciones novedosas o, simplemente, otra forma de ver la escritura.

**7. 3.** La tercera recomendación va sobre la necesidad de instaurar una línea de investigación literaria peruana que promueva la crítica genética desde su inflexión rizomática para el tratamiento de los archivos literarios y su interpretación. Hasta esta investigación, no se ha realizado estudios ni hay especialistas sobre este tema en el territorio nacional. Es por ello que nuevos paradigmas y enfoques deben ser promovidos y, por qué no, ser revolucionarios.

## VIII. REFERENCIAS

- Álvarez, R. (2015, 20 de octubre). Ioshua: vida y obra de un poeta maldito. *Diario Contexto*. Disponible en: <https://www.diariocontexto.com.ar/2015/10/20/ioshua-vida-y-obra-de-un-poeta-maldito/>
- Barrientos, R. (2018, 18 de enero). Che, Carlitos: los pibes se aman. *Revista Wacho*. Disponible en: <https://www.revistawacho.com/>
- Barthes, R. (1978). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Kairós.
- Bellemin-Noël, J. (1986). *Le texte et l'avant-texte: les brouillons d'un poème de Milosz*. Larousse.
- Bendezú Áybar, E. (1975). Deslinde teórico sobre la crítica actual en el Perú. *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae*, 17 (1-2), 281-283.
- Broda, M. (2006). *El amor al nombre. Ensayos sobre lirismo y la lírica amorosa*. Losada.
- Cárcano, E. (2019). “Los pibe de mi barrio son hermosos”: el homoerotismo como “recuperación” de los marginales en la poesía de Ioshua. En *INTI. Revista de Literatura Hispánica*, 89-90, 56-74.
- \_\_\_\_\_ «“Yo no creo en los chicos malos”: La autofiguración homoerótica en la poesía de Osvaldo Bossi». En *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Cs. Sociales*, 53, 133-159. Universidad Nacional de Jujuy.
- Cornejo Polar, A. (2016 [1976]). *El lugar de la crítica. Conversatorios y entrevistas*. Edición de Mauro Mamani Macedo. Centro de Estudios Literarios ACP/Latinoamericana.
- De Biasi, P.-M. (1998). Qu'est-ce qu'un brouillon ? Le cas Flaubert; Essai de typologie fonctionnelle des documents de genèse. En Contant, M. y Ferrer, D. (eds.), *¿Pourquoi la critique génétique ?*, 31-60.
- Deleuze, G. (1998). *Nietzsche y la filosofía*. Anagrama.
- Deleuze, G., y Guattari, F. (2020). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos.

- Derrida, J. (1986). *De la gramatología*. Siglo veintiuno editores.
- Espagne. M. (1998). *De l'archive au texte. Recherches d'histoire génétique*. Presses Universitaires de France.
- Flores Heredia, G. (2018). *La tesis de César Vallejo: el romanticismo en la poesía castellana (1915). Propuesta de edición crítica*. [Tesis de doctorado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Unidad de Posgrado]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.
- Gagliardi, L. (2016). Aportes de la crítica genética a los estudios comparados: reflexiones metodológicas a partir de Amadeus, de Peter Shaffer. En *Tropelias*, 25, 229-243.
- Ganami, M. A. (2018). "Para vos guachín. Ya no va a doler" Un análisis de las representaciones sociales en la historieta de Ioshua. En A. Siles Pavón (coordinación general), *La violencia y sus lenguajes*. Llevado a cabo en las VII Jornadas del Norte Argentino de Estudios Literarios y Lingüísticos, Jujuy, Argentina.
- \_\_\_\_\_ (2019). «Cumbiagei: pibes de barrio, homoerotismo y representaciones sociales en disputa». *Jornaler@s. Revista científica de estudios literarios y lingüísticos*, 4 (4), 193-206.
- Godoy, C. (2013, 17 de enero). Se vino el mariconaje. *Revista Paco*. Disponible en: <https://revistapaco.com/se-vino-el-mariconaje/>
- Goldchluk, G. (7 de agosto de 2015). El archivo como política de lectura: preguntas en torno a la crítica genética (Ponencia). I Jornadas de reflexión sobre la construcción del archivo, Buenos Aires, Argentina.
- \_\_\_\_\_ (2022). *El libro de la vieja (Tiempos de archivo)*. Vera editorial cartonera.
- Grésillon, A. (2013). La crítica genética: orígenes y perspectivas. En *Lo que los archivos cuentan*, 2, 75-85. Biblioteca Nacional de Uruguay.
- Grupo  $\mu$  (1987). *Retórica general*. Paidós.

- Hay, L. (1986). «Nouvelles notes de critique génétique : la troisième dimension de la littérature in Théories du texte». *Texte*, 5-6.
- \_\_\_\_\_ (1994). Critiques de la critique génétique. En *Genesis*, 6, 11-23.
- Holzer, V. (2018). “*Griten putos griten*”: cultura popular y subalternidad en las escrituras de Ioshua. Un análisis de la representación de “sexualidades transgresoras” en la literatura contemporánea argentina (Tesis de maestría). Universidad de Berna.
- Ioshua (2019). *Todas las obras acabadas*. Nulú Bonsai.
- Kain, A. (15 de marzo de 2016). El poeta de los pibes wachos. Agencia de Noticias Ciencias de la Comunicación – UBA (ANCCOM). Disponible en: <https://anccom.sociales.uba.ar/2016/03/15/el-poeta-de-los-pibes-wachos/>
- Lacan, J. (1990). *Seminario VII: La ética del psicoanálisis*. Paidós
- Levaillant, J. (ed.) (1982). *Écriture et génétique textuelle*. Presses de l’Université de Lille.
- Lois, É. (2005). «De la filología a la genética textual: Historia de los conceptos y de las prácticas». En Colla, F. (coord.). *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*. CRLA-Archivos.
- \_\_\_\_\_ (2014). La Crítica genética: un marco teórico sobre la disciplina, objetivos y método. *Revista Creneida*, 2, 57-78. Universidad de Córdoba. Departamento de Literatura Española
- Lo Presti, F. (2020). Ioshua, la poesía de los márgenes. Cuaderno Waldhuter. Disponible en: <https://cuadernowhr.com/tag/ioshua/>
- Masid Blanco, O. (2019). *La metáfora*. Arco Libros.
- Melo, A. (2011). *Historia de la literatura gay en Argentina*. Lea.
- Ministerios de Cultura de Argentina (2019). 11 poemas para conocer sobre poesía argentina. Disponible en: [https://www.cultura.gob.ar/poemas-argentinos-10-obras-maestras-de-poetas-de-nuestra-tierra\\_7270/](https://www.cultura.gob.ar/poemas-argentinos-10-obras-maestras-de-poetas-de-nuestra-tierra_7270/)

- Municipalidad de Rosario (2015). Autores: Ioshua. Disponible en: <http://www.emr-rosario.gob.ar/autor/ioshua/>
- Pachón, M. C. (2016). PIJABIRRAFASO LA POESÍA DE IOSHUA. *Recodo*. Disponible en: <http://recodo.sx/pijabirrafaso-la-poesia-de-ioshua/>
- Paredes Morales, J. (abril, 2020). Literatura de transgresión: anotaciones sobre Todas las obras acabadas de Ioshua / Judith Paredes hace un análisis al libro que recopila la obra del argentino José Marcos Belmonte más conocido como Ioshua. En *Crónicas de la Diversidad*, 9, 30-34.
- Pastor Platero, E. (2008). *Genética textual*. Arco Libros.
- Peralta, J. L. (2013). *Espacios homoeróticos en la literatura argentina (1914-1964)* (tesis doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona, España. Disponible en: <https://tesisenred.net/handle/10803/117190>
- \_\_\_\_\_ (2018). Alto guacho. Corporalidades marginales en la poesía de Miguel Ángel Lens y Ioshua. En List, M., y Méndez, M. (eds.), *Cuerpos perfectos o el disciplinamiento de los placeres*, 17-42. La Cifra-Editorial de la Facultad de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- \_\_\_\_\_ (2019). Resistencias deseantes frente al vih/sida: literatura argentina “trash”. En Mérida Jiménez, R. (ed.), *De vidas y virus. VIH/sida en las culturas hispánicas*, 253-272. Icaria.
- Preciado, P. (2002). *Manifiesto contrasexual*. Anagrama.
- Soto, F. (2020). *Ioshua. Una biografía*. Mansalva.

## IX. ANEXOS

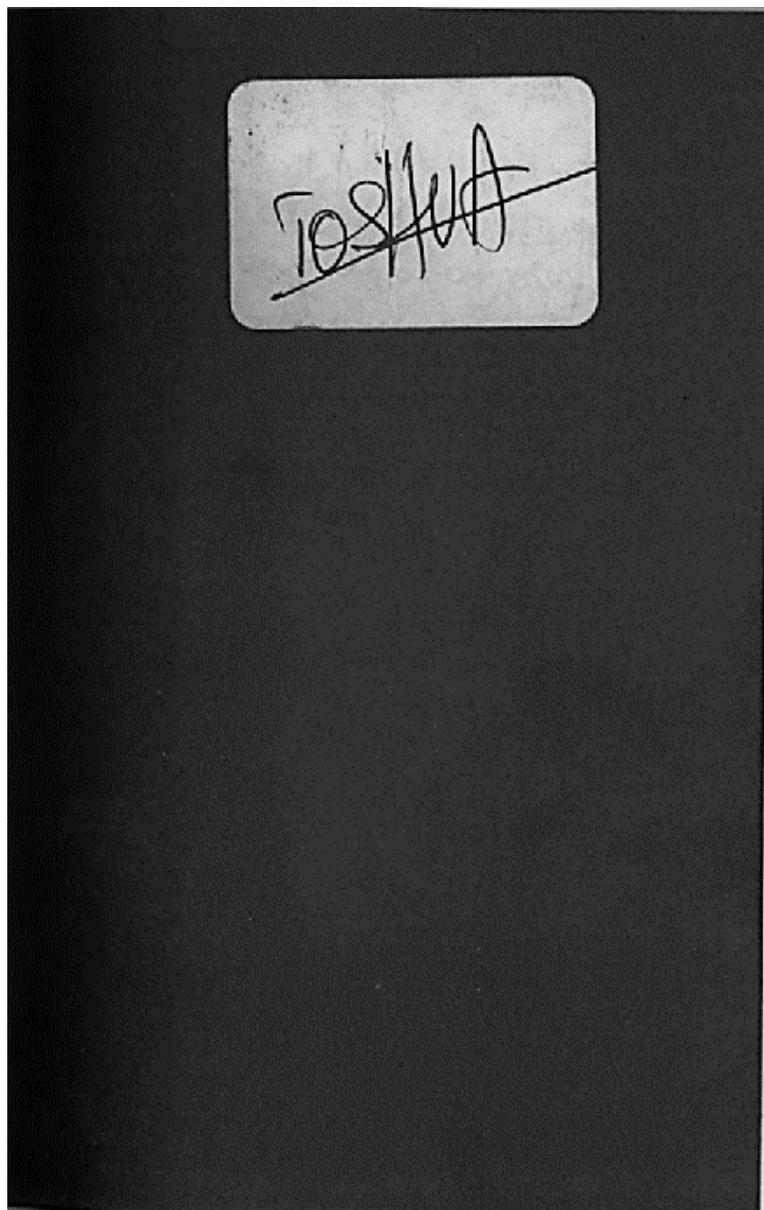
En este apartado, reunimos la reproducción de los manuscritos que conforman el texto *Piola petero* (2008) de Ioshua a modo de *dossier* rizomático. Para la distribución del documento se ha tomado en cuenta el orden en el cual fueron obtenidos por Sebastián Goyeneche y Grau Hertt, editores y herederos de Ioshua, para la conformación de sus obras acabadas; no obstante, hicieron ligeras correcciones o supresiones para ponerlo en circulación.

En primera instancia, optamos por el uso del manuscrito abierto al público; sin embargo, durante el avance de esta investigación, pudimos acceder al documento físico y, posteriormente, al archivo digital del manuscrito que ahora forma parte de un creciente Archivo Ioshua en las instalaciones de la editorial Nulú Bonsai en la ciudad de Buenos Aires, Argentina.

Gracias a la confianza de los editores, ponemos la reproducción del manuscrito para usos de este documento y, como parte del proceso heurístico anteriormente descrito, hemos transcrito la totalidad del manuscrito, ahora texto inestable, respetando escrupulosamente la disposición y forma en la cual fueron encontrados. Asimismo, hemos considerado los comentarios y críticas de la especialista Graciela Goldchluk del doctorado en Letras en la Universidad Nacional de La Plata (Argentina) para la transcripción, y la guía y material de consulta facilitados por Sylvie Josserand Colla, codirectora del Centre de Recherches Latino-Américaines de la Universidad de Poitiers (Francia).

Al tratarse de un archivo generalmente «limpio» y sin marcas que dificulten su lectura, la transcripción ha tomado en detalle las faltas ortográficas y de puntuación como parte del proceso creativo de Ioshua y su análisis está expuesto en la descripción que se encuentra en la sección de procedimientos. Los dibujos no requieren mayor explicación que lo observable, pero siempre hay consideraciones que no hemos tomado en cuenta para explicar a profundidad por escapar a los objetivos de esta investigación.

Anexo 1:



[Portada del manuscrito]

Ioshua

todo pero todo lo que yo  
escribo esta dedicado con  
todo mi amor a  
Emanuel Cañete.

Teshub

deformerecords@hotmail.com  
www.youtube.com/teshusnotdead

todo pero todo lo que yo  
escribo esta dedicado con  
todo mi amor a  
Emanuel Cañete.

Ioshua

deformerecords@hotmail.com  
www.youtube.com/ioshuanotdead

Anexo 3:

PIOLA  
PETERO

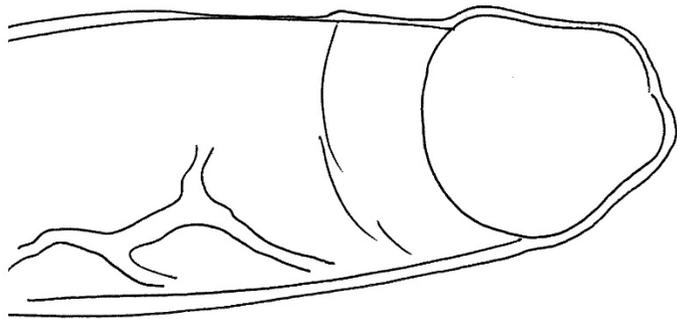
Piola  
Petero

IOSHUA

Ioshua

Anexo 4:

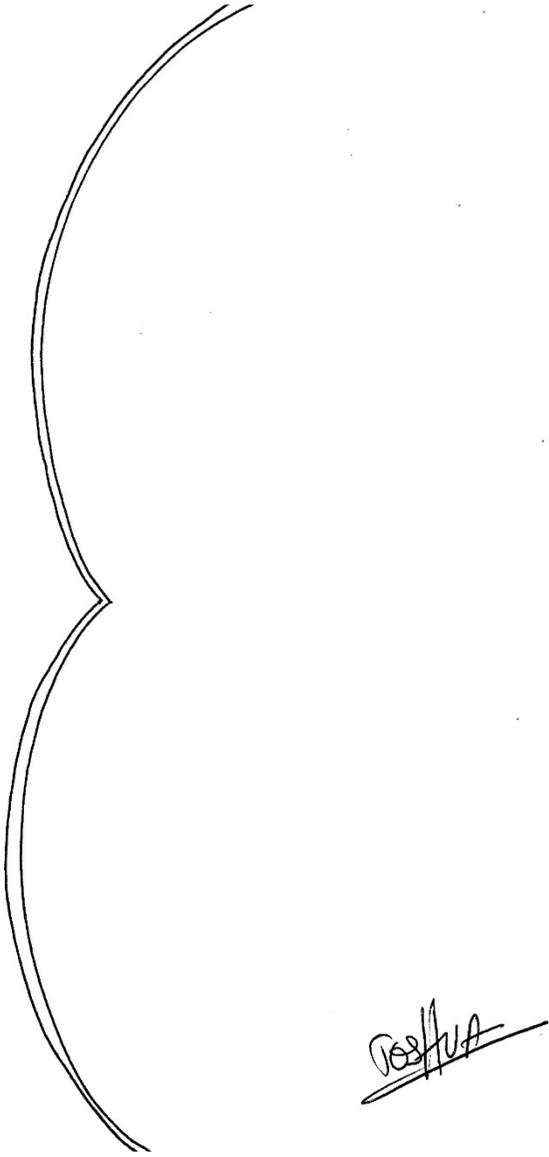
Damela guachin!



Damela guachin!

[dibujo]

Anexo 5:



[dibujo]

Ioshua

[página en blanco]

## Anexo 7:

Me gustan mucho los pibes de mi barrio. Me gusta el pibe de enfrente, el mayor de los tres. No se como se llama pero es re sexy ese guacho. Es musculoso y grandote. Antes usaba anteojos y aveces usa una musculosa gris que le queda re bien.

Tambien me gusta el hermano de la gorda Graciela, pero ese pibe esta re zarpado en bonito. Pelo negro cortito, alto y tiene esos ojazos verdes y esa carita de tierno que me encanta. Es re lindo en serio.

Tambien me gusta el Leandro, el hijo de Susana la tarotista. Ese guacho tiene 19 y una cara de fiestero que mata. Flaco, alto, re viril y medio drogado. Me re calienta ese pibe.

Tambien me gusta el marido de la hermana de Lucas. Ese pibe lo veo pasar por la calle llevando a su bebé en el carrito. Ese pibe es flaquito

Me gustan mucho los pibes de mi barrio. Me gusta el pibe de enfrente, el mayor de los tres. No se como se llama pero es re sexy ese guacho. Es musculoso y grandote. Antes usaba anteojos y aveces usa una musculosa gris que le queda re bien.

Tambien me gusta el hermano de la gorda Graciela, pero ese pibe esta re zarpado en bonito. Pelo negro cortito, alto y tiene esos ojazos verdes y esa carita de tierno que me encanta. Es re lindo en serio.

Tambien me gusta el Leandro, el hijo de Susana la tarotista. Ese guacho tiene 19 y una cara de fiestero que mata. Flaco, alto, re viril y medio drogado. Me re calienta ese pibe.

Tambien me gusta el marido de la hermana de Lucas. Ese pibe lo veo pasar por la calle llevando a su bebé en el carrito. Ese pibe es flaquito

**Anexo 8:**

pero muy esbelto y tiene una cara de tierno total... aunque de un poco pillo tambien. Un dulce. Un fachita re bien. No se, ese pibe me encanta, mucho posta. Con ese pibe tendria una historia. Algo mas que sexo.

Pero tambien hay otros pibes que me gustan:

El morochio ese marido de la hija de la Monica, el rolinga de la vuelta, el Gonzalo de enfrente y claro, el Corcho, el hijo de la Lucy.

Si. Me gustan. Mucho. Posta.

JOSHUA

pero muy esbelto y tiene una cara de tierno total... aunque de un poco pillo tambien. Un dulce. Una fachita re bien. No se, ese pibe me encanta, mucho posta. Con ese pibe tendria una historia. Algo mas que sexo.

Pero tambien hay otros pibes que me gustan.

El morochio ese marido de la hija de la Monica, el rolinga de la vuelta, el Gonzalo de enfrente y claro, el Corcho, el hijo de la Lucy.

Si. Me gustan. Mucho. Posta.

Joshua

## Anexo 9:

(sin título)

Allá  
es mi barrio  
es mi pieza  
a punta de besos  
un pibe chorro  
me robo un  
"si, te quiero."

(sin título)

Allá  
es mi barrio  
es mi pieza  
a punta de besos  
un pibe chorro  
me robo un  
"si, te quiero."

## Anexo 10:

" RUTA 22 "

Su descarado sudor brilla como un faro.  
 Me encanta esa sonrisa falsa desde la puerta  
 del auto y todas esas palabras suaves que me  
 abrazan pudriéndose en el fondo del asiento  
 de atrás.

Y eso es todo...

la bellisima piel de su espalda  
 ardiendo al sol,  
 el pelo mojado,  
 el no de los limpiaparabrisas,  
 el beso de la ventanilla,  
 otra vez un cigarrillo  
 y lo blanco en mi aliento.

Él se saca el shortcito  
 y maneja desnudo toda la noche.

"RUTA 22"

Su descarado sudor brilla como un faro.  
 Me encanta esa sonrisa falsa desde la puerta  
 del auto y todas esas palabras suaves que me  
 abrazan pudriéndose en el fondo del asiento  
 de atrás.

Y eso es todo...

la bellisima piel de su espalda  
 ardiendo al sol,  
 el pelo mojado,  
 el no de los limpiaparabrisas,  
 el beso de la ventanilla,  
 otra vez un cigarrillo  
 y lo blanco en mi aliento.  
 Él se saca el shortcito  
 Y maneja desnudo toda la noche.

Anexo 11:

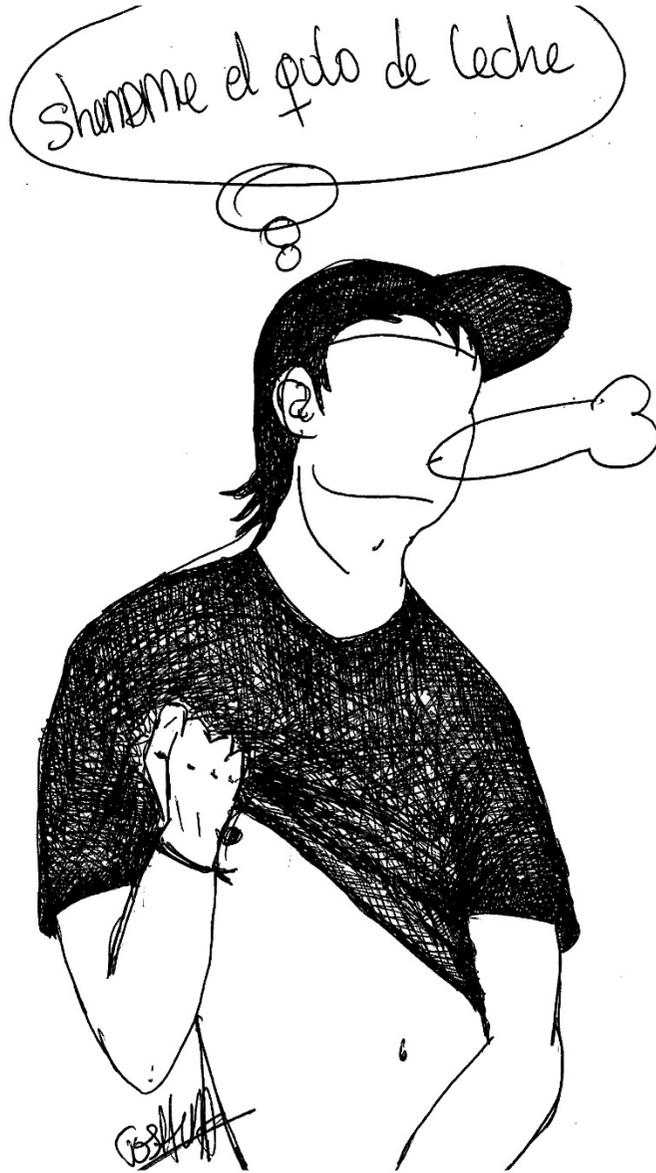


Shename  
el qulo  
de tu  
leche

[dibujo]

Ioshua

Anexo 12:



( Sheneme el qulo de leche )

[dibujo]

Ioshua

## Anexo 13:

"El original"

Dame  
 pija, merca  
 pija, merca  
 dame duro.

Dame  
 pija, merca  
 pija, merca  
 dame a cara de perro.

Dame  
 pija, merca  
 pija, merca  
 dame re zarpado  
 bardeala  
 dame  
 yo me deseo lo peor,  
 vos,  
 dame.

"El original"

Dame  
 pija, merca  
 pija, merca  
 dame duro.

Dame  
 pija, merca  
 pija, merca  
 dame a cara de perro.

Dame  
 pija, merca  
 pija, merca  
 dame re zarpado  
 bardeala  
 dame  
 yo me deseo lo peor,  
 vos,  
 dame.

## Anexo 14:

"ALL MAN"

Caminar por la avenida Rivadavia  
remendando tu nombre  
rumiando tu mirada  
ya es casi un recuerdo  
de casi alguna noche.

Volvi al asco de mis esquinas  
y cante mi tristeza con los pies.

"All man"

Caminar por la avenida Rivadavia  
remendando tu nombre  
rumiando tu mirada  
ya es casi un recuerdo  
de casi alguna noche.

Volvi al asco de mis esquinas  
y cante mi tristeza con los pies.

"HERB RITTS"

Gil,  
lanza el golpe pardo de tus ojos, de  
boca hambrienta, húmedo.

Varon  
guacho  
perdido en la silla  
sobre tu culo de Virreyes.

Gato  
te re caben los baños.

Pibe  
yo quiero ser vos.

"HERB RITTS"

Gil,  
lanza el golpe pardo de tus ojos, de  
boca hambrienta, húmedo.

Varon  
guacho  
perdido en la silla  
sobre tu culo de Virreyes.

Gato  
te re caben los baños.

Pibe  
yo quiero ser vos.

## Anexo 16:

"LECHEROS"

Acá  
 estos pibes  
 derrochamos besos  
 en el pico de la botella.

todo piola  
 todo bien  
 negros cabeza  
 dejamos blancas  
 las sabanas del telo.

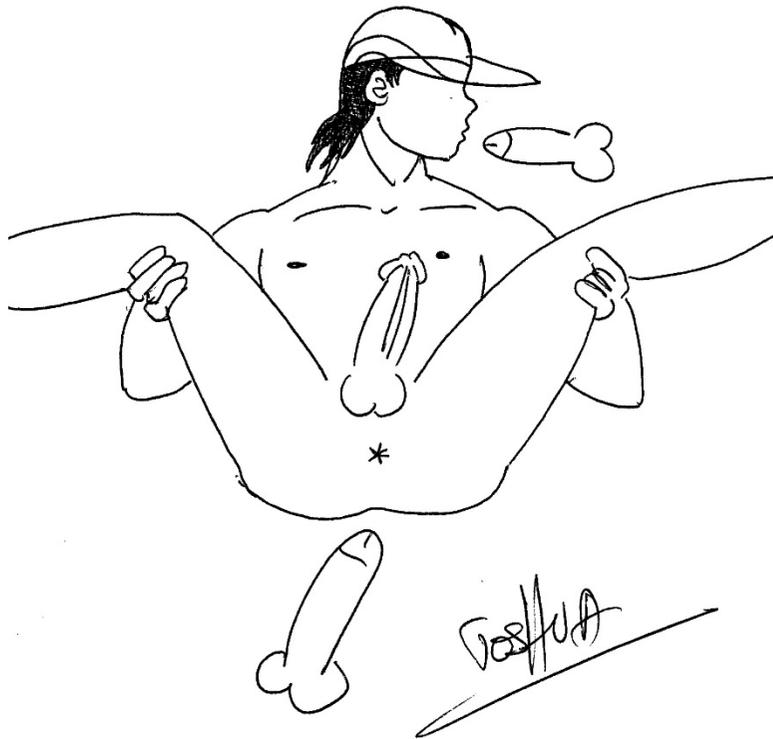
"LECHEROS"

Acá  
 estos pibes  
 derrochamos besos  
 en el pico de la botella.

Todo piola  
 todo bien  
 negros cabeza  
 dejamos blancas  
 las sabanas del telo.

DALE gil

sheneme el qulo de leche



Dale gil

Sheneme el qulo de leche

[dibujo]

Ioshua

**Anexo 18:**

Sr. Me gusta que me cojan los sábados a la mañana cuando llueve por Villa Luro y todavía estoy con resaca.

Sr. Me gusta que me franeleen mucho y me susurren giladas mientras me sacan toda la ropa.

Sr. Me gusta.

Me copa que me laburen con la lengua.

Así. Así como lo hacen los pendejos que escuchan La Renga.

Si. Me gusta.

Me gusta la pija, la birra y el faso.

Tanto como me gustan los pendejos que me laburan con la lengua y me cojen un sábado a la mañana por Villa Luro.

Ioshua

Si. Me gusta que me cojan los sábados a la mañana cuando llueve por Villa Luro y todavía estoy con resaca.

Si. Me gusta que me franeleen mucho y me surren giladas mientras me sacan toda la ropa.

Si. Me gusta.

Me copa que me laburen con la lengua.

Así. Así como lo hacen los pendejos que escuchan La Renga.

Si. Me gusta.

Me gusta la pija, la birra y el faso.

Tanto como me gustan los pendejos que me laburan con la lengua y me cojen un sábado a la mañana por Villa Luro.

Ioshua

## Anexo 19:

"MIS LAGRIMITAS"

¿Que? Otra vez con eso? Ay sonso ¿en serio creiste en lo que te decia ese gil? Ay, che mira que sos bobalicon eh... la gente es asi... y eso ya lo sabes, vos tenes carrera en esto... pero bue ...ahi estas de nuevo, caiste nomas y ahora a sufrir bastante un par de dias. Vos te jodes al pedo... si ya sabes que la gente... bah, esos pibes que ni me imagino de donde los sacas. todos esos pendejos idiotas bien pijudos recontra vagos, gatos que te dejan mogolico a pijazos cualquier tarde, negritos re al palo que siempre pierden el tiempo en la esquina, galancitos berretas que no tienen nada mejor que hacer mas que andar por ahí dando pija a cualquiera que se cope con sus chamuyos de amor fatal.

"MIS LAGRIMITAS"

¿Que? Otra vez con eso? Ay sonso ¿en serio creiste en lo que te decia ese gil?

Ay, che mira que sos bobalicos eh ...

la gente es asi... y eso ya lo sabes,

vos tenes carrera en esto... pero bue

...ahi estas de nuevo, caiste nomas y

ahora a sufrir bastante un par de dias.

Vos te jodes al pedo... si ya sabes que

la gente... bah, esos pibes que ni me

imagino de donde los sacas. Todos

esos pendejos idiotas bien pijudos

recontra vagos, gatos que te dejan

mogolico a pijazos cualquier tarde,

negritos re al palo que siempre

pierden el tiempo en la esquina,

galancitos berretas que no tienen nada

mejor que haces mas que andar por ahí

dando pija a cualquiera que se cope

con sus chamoyos de amor fatal.

**Anexo 20:**

todos esos pibes son asi... pajeros que te chamuytan de amor para ponerla nomas, es asi... y esta bien, no los culpes. Ellos te endulzan un poco... te alagan, exageran... te comen la cabeza y bue, ahí caes.

todos son asi... y no esta mal, que se yo.

Los pibes mienten porque tienen que cojer.

Es así y lo sabes. Pero... ay sonsito... vos te enamoras de cualquier gil que te sacude un poco. Sos un boludo. Dale, ya fue... te ilusionaste sin motivos otra vez, y bue, aguantatela. Dale, ya fue... cambia esa cara tristonaa, dale a ver, regalame una sonrisa. Dale tonto. Así. Dale que no paso nada. Dale bonito, veni veni mas cerca mio. Veni a tomar una birra conmigo.



Todos esos pibes son asi... pajeros que te chamuyan de amor para ponerla nomas, es asi... y esta bien, no los culpes. Ellos te endulzan un poco... te alagan, exageran... te comen la cabeza y bue, ahí caes.

Todos son asi...y no esta mal, que se yo.

Los pibes mienten porque tienen que cojer.

Es así y lo sabes. Pero ...ay sonsito... vos te enamoras de cualquier gil que te sacude un poco. Sos un boludo. Dale, ya fue... te ilusionaste sin motivos otra vez, y bue, aguantatela. Dale, ya fue... cambia esa cara tristonaa, dale a ver, regalame una sonrisa. Dale bonito, veni veni mas cerca mio. Veni a tomar una birra conmigo.

Ioshua

Anexo 21:

ShenAME  
el qulo  
de leche

Dale  
guachín!

*[Handwritten signature]*



Shename  
el qulo  
de leche

[dibujo]

Dale  
guachín!

Ioshua

## Anexo 22:

"NO PIBE NO"

Despertar. Preparar whiscola en una botellita de Pepsi y salir a patear hasta la casa de algún amigo y mientras tanto mirar un par de pibes por la calle. Cojer con pendejos. Fumar base en la casa del Santia. Comprar una birra en la vieja de la vuelta. Chuparcela a Gaston. Comer algo. Volver a leer "Jonathan" de Blas Matamoro. Conseguir cigarrillos. Ensuciar las zapatillas. Sonreirle a un pibe de la conchita. Tocar la guitarra. Chuparcela a Gustavo. Tomar otra birra. Pasar por la casa de Rodri. Tomar otra birra. Ensuciar mas las zapatillas. Volver a mi rancho y poner "No pibe" de Manal a todo volumen.

IOSHUA

"NO PIBE NO"

Despertar. Preparar whiscola en una botellita de Pepsi y salir a patear hasta la casa de algún amigo y mientras tanto mirar un par de pibes por la calle. Cojer con pendejos. Fumar base en la casa del Santia. Comprar una birra en la vieja de la vuelta. Chuparcela a Gaston. Comer algo. Volver a leer "Jonathan" de Blas Matamoro. Conseguir cigarrillos. Ensuciar las zapatillas. Sonreirle a un pibe de la conchita. Tocar la guitarra. Chuparcela a Gustavo. Tomar otra birra. Pasar por la casa de Rodri. Tomar otra birra. Ensuciar mas las zapatillas. Volver a mi rancho y poner "No pibe" de Manal a todo volumen.

Ioshua

## Anexo 23:

"Eh! guacho"

El mal  
tan pequeño y bastardo  
húmedo y triste  
en la esquina de tu jeta.

Ahi  
toda la maldad de un pibe  
bajo la poca luz de este ranchito.

limpiate los labios.  
Secate esas lagrimas.

Eh! guacho  
te estoy diciendo "adios."

"EH! GUACHO"

El mal  
tan pequeño y bastardo  
húmedo y triste  
en la esquina de tu jeta.

Ahi  
toda la maldad de un pibe  
bajo la poca luz de este ranchito.

limpiate los labios.  
Secate esas lagrimas.

Eh! Guacho  
te estoy diciendo "adios."

## Anexo 24:

"fede"

fede viene a las noches.

fede viene en el frío de cada silencio.

Él besa como un vidrio roto  
y deja lo suyo

hundiendo cada mirada en mi bragueta.

fede, que es un kapo,  
me prometio que se hundira en mis besos  
como un vidrio roto  
y que cada noche me dejara lo suyo  
viniendo en silencio  
a mi bragueta.

"Fede"

Fede viene a las noches.

Fede viene en el frío de cada silencio.

Él besa como un vidrio roto  
y deja lo suyo

hundiendo cada mirada en mi bragueta.

Fede, que es un kapo,  
me prometio que se hundira en mis besos  
como un vidrio roto  
y que cada noche me dejara lo suyo  
viniendo en silencio  
a mi bragueta.

Anexo 25:



CUUUUMBIE

[Dibujo]

Ioshua

## Anexo 26:

(sin título)

En estos pies me puse a volar,  
 en esta boca me entregue entero,  
 en estas manos perdi la vergüenza,  
 en este pecho temble de miedo,  
 en el amor me hice pobre,  
 en la soledad me hice vicioso,  
 en estos ojos llore por amor,  
 en este cuerpo negocié mi hambre,  
 en la calle me puse precio,  
 en la noche me regale,  
 en un poema arruine mi vida,  
 en este cuerpo nací varón  
 pero chupándote la pija  
 yo me hice hombre.



(sin título)

En estos pies me puse a volar,  
 en esta boca me entregue entero,  
 en estas manos perdi la vergüenza,  
 en este pecho temble de miedo,  
 en el amor me hice pobre,  
 en la soledad me hice vicioso,  
 en estos ojos llore por amor,  
 en este cuerpo negocié mi hambre,  
 en la calle me puse precio,  
 en la noche me regale,  
 en un poema arruine mi vida,  
 en este cuerpo nací varón  
 pero chupándote la pija  
 yo me hice hombre.

Ioshua

## Anexo 27:

"HMR"

Doy el humo y las cenizas.

Doy un trago mas  
y quiero que digas algo.

Yo soy una desgracia.

Nieva en mi nariz  
un gramo de soledad.

"HMR"

Doy el humo y las cenizas.

Doy un trago mas  
y quiero que digas algo.

Yo soy una desgracia.

Nieva en mi nariz  
un gramo de soledad.

## Anexo 28:

"PASTA BASE"

Me lanzo,  
me estiro y me desgarró,  
sobre mis propias heridas;  
por Merlo  
me lleno de vacío  
y me pierdo  
llorando la brisa.

"PASTA BASE"

Me lanzo;  
me estiro y me desgarró;  
sobre mis propias heridas;  
por Merlo  
me lleno de vacío  
y me pierdo  
llorando la brisa.

## Anexo 29:

↑ Loma Hermosa

Los que están pillos en la jugada, dicen de una, que los mejores pibes, los que te flechan al toque, son los de Loma Hermosa.

Los que ya estamos un poco zarpados y nos gustan los mejores pibes, los lindos guachos, los altos varones, nos enamoramos de cabeza y sin cajetearla de un pibe de Loma Hermosa. Porque un pibe de ahí va y viene en el 111 durante algunos años y alguna vez la cheteo con el skate como cualquier buen hijo de una peluquera de la calle Beruti.

En Loma Hermosa, barrio pobre, los varones son lindos y pretenciosos y no se enganchan con pibitos rotos que se emborrachan y que toman pala y tienen las zapatillas llenas de rivotril.

“Loma Hermosa”

Los que están pillos en la jugada, dice de una, que los mejores pibes, los que te flechan al toque, son los de Loma Hermosa.

Los que ya estamos un poco zarpados y nos gustan los mejores pibes, los lindos guachos, los altos varones, nos enamoramos de cabeza y sin cajetearla de un pibe de Loma Hermosa. Porque un pibe de ahí va y viene en el 111 durante algunos años y alguna vez la cheteo con el skate como cualquier buen hijo de una peluquera de la calle Beruti.

En Loma Hermosa, barrio pobre, los varones son lindos y pretenciosos y no se enganchan con pibitos rotos que se emborrachan y que toman pala y tienen las zapatillas llenas de rivotril.

**Anexo 30:**

A esos pibes no les cabe el bardo.  
 Ta bien, ellos solo se merecen lo mejor,  
 por lindos nomas.

todo bien, posta, todo bien.

Si, pero hacete cargo.

Un lindo guacho de Loma Hermosa es un  
 pibe que te re cabe pero que solo te da  
 onda como amigo... o algo así pero nada  
 mas, durante un par de años, nada mas.

Pero todo piola, posta, todo bien.

Si, pero hacete cargo. Vos te re encajetaste  
 de un pibe de Loma Hermosa. Pero cuidado  
 guachin, ese pibe de Loma Hermosa solo se  
 enamora de jodios petisos y con anteojos  
 que se llaman Pablo y que viven por Once.

Yo te aviso, vos fijate, ese pibe de Loma  
 Hermosa nunca te va a dar cabida... no  
 importa lo que vos digas, ni lo que hagas  
 ni nada, es así gato. Ese pibe de Loma  
 Hermosa no tiene niai su corazón para vos.  
 Nunca y mejor hacete cargo.

Pero todo piola, posta, todo bien.

Capaz ya re fue.

Capaz vos seguís pegado a la falopa,

A esos pibes no les cabe el bardo.

Ta bien, ellos solo se merecen lo mejor,  
 por lindos nomas.

Todo bien, posta, todo bien.

Si, pero hacete cargo.

Un lindo guacho de Loma Hermosa es un  
 pibe que te re cabe pero que solo te da  
 onda como amigo... o algo así pero nada  
 mas, durante un par de años, nada mas.

Pero todo piola, posta, todo bien.

Si, pero hacete cargo. Vos te re encajetaste  
 de un pibe de Loma Hermosa. Pero cuidado  
 guachin, ese pibe de Loma Hermosa solo se  
 enamora de jodios petisos y con anteojos  
 que se llaman Pablo y que viven por Once.

Yo te aviso, vos fijate, ese pibe de Loma  
 Hermosa nunca te va a dar cabida... no  
 importa lo que vos digas, ni lo que hagas  
 ni nada, es así gato. Ese pibe de Loma  
 Hermosa no tiene niai su corazón para vos.

Nunca y mejor hacete cargo.

Pero todo piola, posta, todo bien.

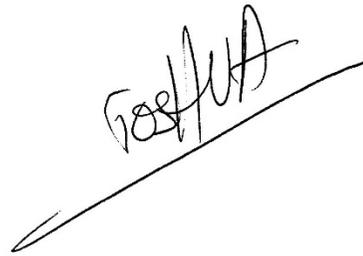
Capaz ya re fue.

Capaz vos seguís pegado a la falopa,

## Anexo 31:

capaz seguís estando re zarpado,  
 capaz lo bardeaste re escabio, capaz  
 vivís roto, capaz sos un bardo, capaz  
 sos carne de la calle, capaz te tira  
 mas el vicio pero capaz te recatas  
 un poco y te acordás que hoy es el  
 cumpleaños de ese lindo guachito  
 de Loma Hermosa y se lo decís, capaz  
 al pibito le pinta una sonrisa y te  
 dice "ojala algún día aceptes mi  
 amistad?"

Capaz, posta... ¿amistad? que se yo,  
 capaz. Capaz.



capaz seguís estando re zarpado,  
 capaz lo bardeaste re escabio, capaz  
 sos carne de la calle, capaz te recatas  
 un poco y te acordás que hoy es el  
 cumpleaños de ese lindo guachito  
 de Loma Hermosa y se lo decís, capaz  
 al pibito le pinta una sonrisa y te  
 dice "ojala algún día aceptes mi  
 amistad."

Capaz, posta... ¿amistad? que se yo,  
 capaz. Capaz.

Ioshua

Anexo 32:



Negro Puto

[dibujo]

Ioshua

## Anexo 33:

(sin título)

Hoy,  
 a lo mejor,  
 estoy despierto  
 pero  
 cada día que olvido  
 es el sueño  
 de otro día que no recuerdo.

Hoy,  
 a lo mejor por extrañarnos tanto,  
 mi propia sombra  
 sueño conmigo.

(sin título)

Hoy,  
 a lo mejor,  
 estoy despierto  
 pero  
 cada día que olvido  
 es el sueño  
 de otro día que no recuerdo.

Hoy,  
 a lo mejor por extrañarnos tanto,  
 mi propia sombra  
 sueño conmigo.

## Anexo 34:

"TRUENO"

El trueno me agita.  
Un relampago blanco me llena;  
me lleva.

Mis parpados oscurecen al mundo,  
relampago blanco  
y luego el trueno.

Maravilloso maquillaje interior;  
eso que exagera mi mueca.

Yo  
pinto mis labios  
con una tibia gota de semen.

"TRUENO"

El trueno me agita.  
un relampago blanco me llena;  
me lleva.

Mis parpados oscurecen al mundo,  
relampago blanco  
y luego el trueno.

Maravilloso maquillaje interior;  
eso que exagera mi mueca.

Yo  
pinto mis labios  
con una tibia gota de semen.

## Anexo 35:

(sin título)

Un rayo furioso  
que parece un grito ahogado  
es un pibe  
por las calles del barrio.

Con un amor furioso  
que parece haberlo olvidado  
es ese pibe  
por las calles del barrio.

No llores, guacho.  
Mejor apura esas topper  
y ya olvidate de ese gil.

No llores, guacho.  
Mejor abri la bragueta  
y toma lo que queda de cerveza  
mientras te ganas unos pesos  
por dejartela chupar.

(sin título)

Un rayo furioso  
que parece un grito ahogado  
es un pibe  
por las calles del barrio.

Con un amor furioso  
que parece haberlo olvidado  
es ese pibe  
por las calles del barrio.

No llores, guacho.  
mejor apura esas topper  
y ya olvidate de ese gil.

No llores, guacho.  
mejor abri la bragueta  
y toma lo que queda de cerveza  
mientras te ganas unos pesos  
por dejartela chupar.



Anexo 37:



Mogólico  
A  
Pijazos

[dibujo]

Ioshua



## Anexo 39:

"MAÑANA TARDE"

Me caigo de mis ojos  
entre todos mis cuerpos.

Mojo la noche en mis dedos  
y cada intento de lamentarlo  
enfria todavia mas mis abrigos.

Mis besos son de vidrio  
y mi latido,  
ese hueco intenso,  
nunca mas.

"MAÑANA TARDE"

Me caigo de mis ojos  
entre todos mis cuerpos.

Mojo la noche en mis dedos  
y cada intento de lamentarlo  
enfria todavia mas mis abrigos.

Mis besos so[s]n de vidrio  
y mi latido,  
ese hueco intenso,  
nunca mas.

## Anexo 40:

(sin título)

Hubo un día  
con algunas pastillas y mucha cerveza  
y ya había muchas distancias  
en esto que llamo corazón.

Hubo otro día (o talvez el mismo)  
con líneas de merca servidas en un plato  
y media botella de whisky ahí en la  
cama y ya había muchas despedidas  
en esto que llamo corazón.

Hubo un día que me fui de todos lados  
pero  
hubo un día mas (o talvez todos)  
con esto que llamo corazón  
lleno de distancias y despedidas.

Yo  
detrás mio  
voy llevandome  
en este cuerpo que es mi ataud.

(sin título)

Hubo un día  
con algunas pastillas y mucha cerveza  
y ya había muchas distancias  
en esto que llamo corazón.

Hubo otro día (o talvez el mismo)  
con líneas de merca servidas en un plato  
y media botella de whisky ahí en la  
cama y ya había muchas despedidas  
en esto que llamo corazón.

Hubo un día que me fui de todos lados  
pero  
hubo un día mas (o talvez todos)  
con esto que llamo corazón  
lleno de distancias y despedidas.

Yo  
detrás mio  
voy llevandome  
en este cuerpo que es mi ataud.

## Anexo 41:

"LIFE IN THE STREETS"

Yo no quiero comprender.

Yo me transo al frío;

sus labios son una bolsita  
y su lengua es de paxiran.

"LIFE IN THE STREETS"

Yo no quiero comprender.

Yo me transo al frío;

sus labios son una bolsita  
y su lengua es de paxiran.

## Anexo 42:

(Sin título)

Yo,  
soy de piedra  
o de barro frío  
o un vaso vacío,  
otra vez.

(Sin título)

Yo,  
soy de piedra  
o de barro frío  
o un vaso vacío,  
otra vez.

Anexo 43:



( Shename el gulo de leche )

[dibujo]

Ioshua

Anexo 44:



( Dale gil )

Dame pija  
Dame pija  
Dame pija

[dibujo]

Ioshua

## Anexo 45:

"AMOR EN BICI"

Ay guacho, como tira este corazón.  
 Vos sos mi verdadero vicio, en serio. Lo otro... lo otro es pena.  
 Loco, lo tuyo es tan puro como la mas pura. Ay por mi viejita, yo no se que mierda me pasa con vos pero si tu corazón se queda conmigo en esta pieza ...a la mierda con todo. Yo con vos me meto entero hasta las bolas. Ay, por vos guacho, no voy a tener miedo niai... ni un poco... nunca mas.

Ay loco... si. Asi de jodido es este amor. Pero yo, como cualquier otro, solo quiero lo que cualquier pibe quiere en esta re puta vida: que al menos una vez, una tarde, venga a buscarme el varon que te gusta para llevarte a pasear en su bici y tomar

"AMOR EN BICI"

Ay guacho, como tira este corazón.  
 Vos sos mi verdadero vicio, en serio. Lo otro... lo otro es pena.  
 Loco, lo tuyo es tan puro como la mas pura. Ay por mi viejita, yo no se que mierda me pasa con vos pero si tu corazón se queda conmigo en esta pieza ...a la mierda con todo. Yo con vos me meto entero hasta las bolas. Ay, por vos guacho, no voy a tener miedo niai... ni un poco... nunca mas.

Ay Loco... si. Asi de jodido es este amor. Pero yo, como cualquier otro, solo quiero lo que cualquier pibe quiere en esta re puta vida: que al menos una vez, una tarde, venga a buscarme el varon que te gusta para llevarte a pasear en su bici y tomar

**Anexo 46:**

una birra hablando giladas y dar vueltas por ahí.

El amor, posta, se siente como ir sentado en el caño de la bici del pibe de tus sueños. Si. Así. Sintiendo su pecho cumbiero hinchiéndose en tu espalda y su voz... su voz humedeciéndote el alma y canchereando al pedalear. El sol y el vientito de frente. Todo re tranqui... sin apuro... si total, despues cojemos toda la noche en mi pieza.

Si. Si Loco. Ya se. Así de jodido es todo esto. Así. Así es como jodidamente se siente este jodido amor.

Ay guacho. Ay por mi viejita que yo te quiero conmigo... para todo. Para lo que dure. Para lo que pinte. Para lo que aguante. Para lo de siempre.

IOSHUA

una birra hablando giladas y dar vueltas por ahí.

El amor, posta, se siente como ir sentado en el caño de la bici del pibe de tus sueños. Si. Así. Sintiendo su pecho cumbiero hinchiéndose en tu espalda y su voz... Su voz humedeciéndote el alma y canchereando al pedalear. El sol y el vientito de frente. Todo re tranqui... sin apuro... si total, despues cojemos toda la noche en mi pieza.

Si. Si Loco. Ya se. Así de jodido es todo esto. Así. Así es como jodidamente se siente este jodido amor.

Ay guacho. Ay por mi viejita que yo te quiero conmigo... para todo. Para lo que dure. Para lo que pinte. Para lo que aguante. Para lo de siempre.

Ioshua

**Anexo 47:**

(sin título)

Cada día mas  
mi tristeza  
se pone tu nombre  
y a caballo de mi voz  
sale a buscarte.

(sin título)

Cada día mas  
mi tristeza  
se pone tu nombre  
y a caballo de mi voz  
sale a buscarte.

## Anexo 48:

"AMISTAD O NADA"

Alto guacho;  
 jeta joya;  
 re piola  
 de boca y sentimientos.

Alto guacho;  
 te doy puro afecto;  
 re al palo  
 es tu boca y sentimiento.

Yo te quiero  
 yo te aguento  
 re piola  
 de una  
 estos besos mogolicos de base  
 son promesa que:  
 vos para mi y yo para vos,  
 por siempre,  
 posta.

Ioshua

"AMISTAD O NADA"

Alto guacho;  
 jeta joya;  
 re piola  
 de boca y sentimientos.  
 Alto guacho;  
 te doy puro afecto,  
 re al palo  
 en tu boca y sentimientos.  
 Yo te quiero  
 yo te aguento  
 re piola  
 de una  
 estos besos mogolicos de base  
 son promesa que:  
 vos para mi y yo para vos,  
 por siempre,  
 posta.

Ioshua

## Anexo 49:

(sin título)

Yo  
 que todavía puedo hablar  
 le daría mi boca entera  
 a la única palabra  
 que no te nombre.

El silencio es  
 los que no están.

la soledad es  
 el pan amargo  
 que se sirve en mesas vacías.

Hoy  
 la muerte  
 se acuerdo  
 de esta casa.

(sin título)

Yo  
 que todavía puedo hablar  
 le daría mi boca entera  
 a la única palabra  
 que no te nombre.

El silencio es  
 los que no están.

la soledad es  
 el pan amargo  
 que se sirve en mesas vacías.

Hoy  
 la muerte  
 se acuerdo  
 de esta casa.

**Anexo 50:**

"TERRY BERG"

Sangre; hierve.  
Mancha.  
tripas como lentejuelas.

las luces aúllan chorros de claridad  
y se callan, de repente.

Piedra; papel;  
piedra; papel;

la noche se puso blanca.

las estrellas son paquetitos de papel glase.

"TERRY BERG"

Sangre; hierve.

Mancha.

tripas como lentejuelas.

las luces aúllan chorros de claridad  
y se callan, de repente.

piedra; papel;  
piedra; papel;

la noche se puso blanca.

las estrellas son paquetitos de papel glase.

Anexo 51:



( Dale loco  
shename el qulo  
de leche )

[dibujo]

Ioshua

## Anexo 52:

"LOS RAMONES"

Casi escondidos;  
 apenas hablando,  
 quizás una sonrisa  
 para tener la excusa de abrazarme.

Apenas hablando de Los Ramones;  
 sospecho una sonrisa  
 y me sorprendes con un beso.

"LOS RAMONES"

Casi escondidos;  
 apenas hablando,  
 quizás una sonrisa  
 para tener la excusa de abrazarme.

Apenas hablando de Los Ramones;  
 sospecho una sonrisa  
 y me sorprendes con un beso.

## Anexo 53:

(Sin título)

llegó  
cuando vos te fuiste.

Justo  
cuando lo último de tu boca  
se borraba de la mía,  
entró.

la tristeza  
me hizo nido  
hueso adentro.

(sin título)

llegó  
cuando vos te fuiste.

Justo  
cuando lo último de tu boca  
se borraba de la mía,  
entró.

la tristeza  
me hizo nido  
hueso adentro.



## Anexo 55:

“ UN PIBE CON LA  
Remera de Greenpeace”

A quien le importa lo que pasa afuera?  
 Si mi corazon crece en esta piezita y  
 solo de tu boca sale lo que quiero  
 escuchar y solo en tus manos esta lo  
 que quiero recibir.

A quien le importa lo que pasa afuera?  
 Si acá, estos pibes, jugamos a  
 enamorarnos y a ponernos re duros,  
 todo... todo menos el corazon que ya  
 estaba duro mucho antes.

Yo no quiero que pase nada malo, pero  
 ...asi es este lio que nos pone al  
 palo. Juntos, claro, siempre juntos.

Pero si, claro, este lio me gusta y me la  
 banco y pongo toda la jeta para darte  
 mas.

Pero si, claro que yo no quiero que pase

“UN PIBE CON LA  
REMERA DE GREENPEACE”

A quien le importa lo que pasa afuera?  
 Si mi corazon crece en esta piezita  
 y sola de tu boca sale lo que quiero  
 escuchar y solo en tus manos esta lo  
 que quiero recibir.

A quien le importa lo que pasa afuera?  
 si acá, estos pibes, jugamos a  
 enamorarnos y a ponernos re duros,  
 todo... todo menos el corazon que ya  
 estaba duro mucho antes.

Yo no quiero que pase nada malo, pero  
 ...asi es este lio que nos pone al  
 palo. Juntos, claro, siempre juntos.

Pero si, claro, este lio me gusta y me la  
 banco y pongo toda la jeta para darte  
 mas.

Pero si, claro que yo no quiero que pase

**Anexo 56:**

nada malo, pero... asi es este lio de  
quererte tanto pero tanto que solo  
hace crecer a mi corazon en tu boca y  
solo entre tus manos.

Bueno. Asi es este lio, mi amor.

Los pibes tambien amamos los payasos  
y la pasta de campeon.



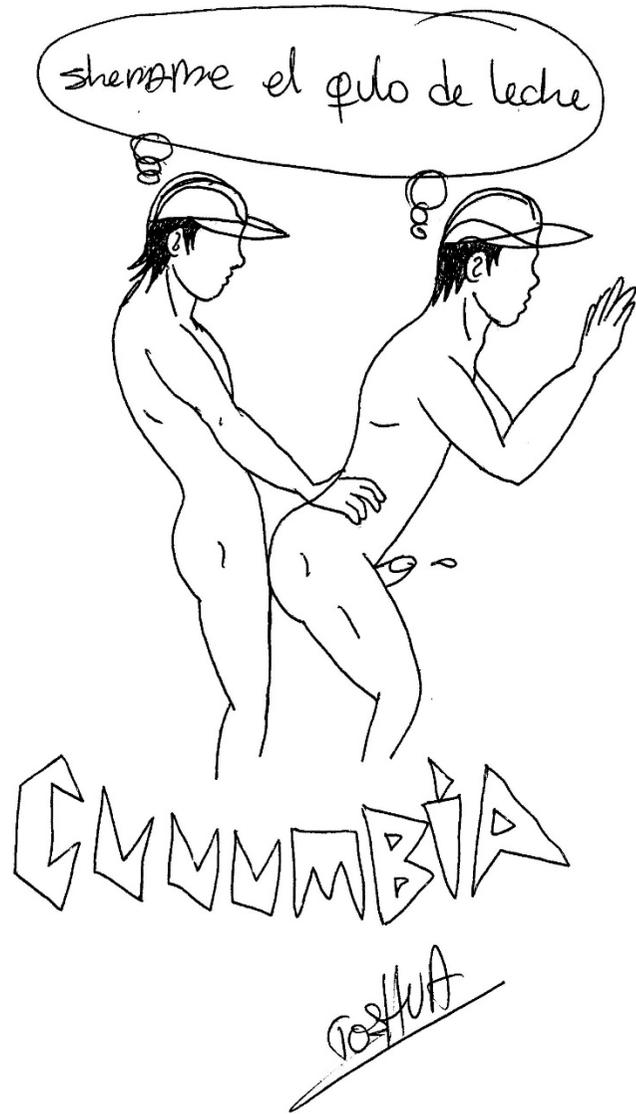
nada malo, pero... asi es este lio de  
quererte tanto pero tanto que solo  
hace crecer a mi corazon en tu boca y  
solo entre tus manos.

Bueno. Asi es este lio, mi amor.

Los pibes tambien amamos los payasos  
y la pasta de campeon.

Ioshua

Anexo 57:



( Shename el qulo de leche )

[dibujo]

CUUMBIA

Ioshua

## Anexo 58:

"DAN BOMM (rituel)"

Rápido, pero lento en las curvas.  
 todo esta encendido  
 en las pocas oportunidades  
 de verte los rincones.

Borro un beso  
 y vuelvo a dibujar otro,  
 rápido.

Estiro las manos  
 apretando todo lo que esta encendido.

Guacho  
 haceme lugar en tu bulto  
 y condename  
 a esa tibia carcel de algodón.

"DAN BOMM (rituel)"

Rápido, pero lento en las curvas.  
 todo esta encendido  
 en las pocas oportunidades  
 de verte los rincones.

Borro un beso  
 y vuelvo a dibujar otro,  
 rápido.

Estiro las manos  
 apretando todo lo que esta encendido.

Guacho  
 haceme lugar en tu bulto  
 y condename  
 a esa tibia carcel de algodón.

## Anexo 59:

(sin título)

Mi amor,  
mi vida es una ruina  
que voy abandonando.

(sin título)

Mi amor,  
mi vida es una ruina  
que voy abandonando.

**Anexo 60:**

todos estos textos y  
dibujos son de IOSHUA.  
Barrio de libertad, Merlo,  
Buenos Aires.  
Argentina.

Octubre 2008.

todos estos textos y  
dibujos son de IOSHUA.  
Barrio de libertad, Merlo,  
Buenos Aires.  
Argentina.

Octubre 2008.

Anexo 61:



M  
MADRE [dibujo en forma de cruz]  
D  
R  
E

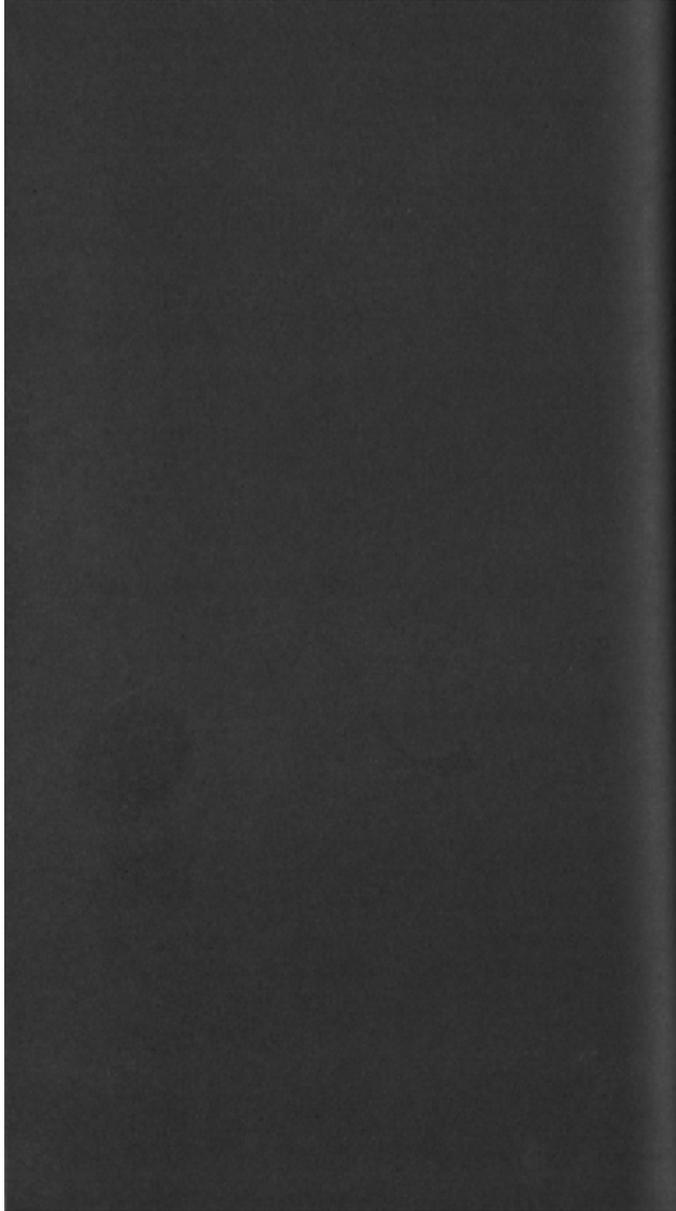
A la memoria de mi mamá.

Josua

A la memoria de mi mamá.

Joshua

**Anexo 62:**



[Contraportada del manuscrito]

[página en negro]