

https://doi.org/10.18485/analiff.2026.38.ns_hw.12
821.134.2(82).09 Колфер Н.

La reina cuir utópica: heroicidad, comunidad y soberanía en *La reina del Paraguay* de Nicolás Colfer

Marcin M. Kołakowski*

Universidad de Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos

 <https://orcid.org/0000-0001-6043-8694>

Palabras clave:

Nicolás Colfer,
La reina del Paraguay,
literatura *queer*
argentina,
heroicidad,
utopía,
comunidad,
afecto,
teoría del personaje

Resumen

Este artículo examina *La reina del Paraguay* (2023), de Nicolás Colfer, como una reconfiguración de la heroicidad disidente en la narrativa cuir argentina contemporánea. Aunque la crítica latinoamericana cuir y trans ha explorado extensamente la marginalidad, la comunidad, el afecto y la resistencia, se ha prestado menos atención a la emergencia de figuras heroicas soberanas o cuasi soberanas dentro de la vida colectiva cuir. Comprender este tipo de figura resulta importante para ampliar el vocabulario crítico disponible para el estudio de la centralidad cuir en la literatura contemporánea. El objetivo principal de este trabajo es demostrar que la tía Lulú no puede describirse adecuadamente ni como una heroína convencional ni como una variación reconocible de figuras ya establecidas, como la loca trágica, la santa profana, la matriarca travesti o la líder comunitaria. Más específicamente, el artículo propone leerla como una reina cuir utópica. Desde el punto de vista metodológico, el estudio combina una aproximación narratológica al personaje con la teoría cuir, los estudios utópicos y la reflexión sobre héroe y antihéroe. Para ello, se apoya en Ducrot y Todorov, Propp, González Escribano, Álamo Felices, Muñoz, Preciado, Sedgwick y Ahmed, con el fin de examinar tanto la centralidad simbólica de Lulú como los procesos comunitarios que hacen posible su legibilidad. El análisis revela que la comunidad herida construye y sostiene a Lulú a través del ritual, la fabulación y la circulación afectiva. Asimismo, muestra que la novela la desplaza desde la devoción camp y la santidad profana hacia una imaginación postestatal y geopolítica de la soberanía. Finalmente, el artículo sostiene que la novela no se limita a cuirizar un modelo heroico preexistente, sino que obliga a pensar una forma distinta de heroicidad: relacional, afectiva, ambivalente y orientada hacia un porvenir habitable en condiciones de colapso. Estos resultados sugieren que *La reina del Paraguay* amplía las concepciones actuales de la heroicidad *queer* al proponer una figura cuya fuerza reside en su capacidad para organizar comunidad, sostener la futuridad e imaginar una vida más allá de la mera supervivencia. (примљено: 15. маја 2026; прихваћено: 25. јуна 2026)

<https://anal.fil.bg.ac.rs>



* Uniwersytet Warszawski
Instytut Studiów Iberyjskich i
Iberoamerykańskich
Wydział Neofilologii
Dobra 55
00-312 Warszawa, Polska
m.kolakowski@uw.edu.pl

1. Introducción

En la literatura cuir argentina contemporánea, son múltiples las subjetividades que, habiendo sido históricamente estigmatizadas y excluidas, han devenido núcleos de memoria, afecto e imaginación política. Gracias a ello, han ido ingresando a zonas cada vez más visibles y legitimadas de la literatura nacional contemporánea (Gallego Cuiñas, 2021). Desde la irrupción de la *loca* en la obra de Manuel Puig, pasando por la radicalización *neobarrosa* de Néstor Perlongher, hasta las reescrituras travesti recientes de Gabriela Cabezón Cámara y Camila Sosa Villada, la narrativa cuir argentina ha ido desplazando sus modelos de heroicidad recurriendo a figuras marcadas por la precariedad, la sacralización de lo abyecto y la invención de alianzas disidentes. Es en este preciso horizonte que se sitúa *La reina del Paraguay* (2023), novela en la que Nicolás Colfer condensa varias de estas líneas en una imaginación narrativa de fabulación comunitaria, desde donde se reformulan las posibilidades de la heroicidad disidente. La obra —que ha sido recientemente publicada en una Argentina en crisis socioambiental y en la que la política del *shock* produce desconcierto, fragmentación del sentido y desposesión simbólica (Máximo, 2024: 7)¹— despliega procedimientos familiares de la literatura cuir reciente, como son la precariedad compartida, la politicidad de los afectos o el cruce entre el delirio *camp* y la catástrofe.

Antes de concretar las hipótesis que orientan este trabajo, conviene detenerse brevemente en la configuración narrativa de la novela, pues es solo a partir de ella que se puede apreciar con una mayor claridad todo el entramado comunitario, afectivo y político de lo aquí propuesto. *La reina del Paraguay* arranca con la fundación del Club de Lecturas Maricas², un espacio de recomposición afectiva que surge tras la pandemia. Durante una celebración en el delta del Paraná, el grupo galardona a la tía Lulú con el premio «Marica de oro», quien es declarada, ya desde el principio, centro gravitacional de esta comunidad. El quiebre narrativo se produce a raíz de un accidente banal: Lulú toma una lancha equivocada y desaparece. Su ausencia, lejos de hacerla caer en el olvido, propicia una fabulación colectiva, que se alimenta de postales que Lulú envía, donde aparece como monarca de un territorio paraguayo fabuloso. Conforme el mito se va extendiendo, la novela va también subrayando la creciente vulnerabilidad material del grupo. Asediadas por la persecución estatal

1 Argentina constituyó durante la década de 2010 uno de los marcos jurídicos más avanzados de la región en materia de derechos LGBTQ+, con la aprobación del matrimonio igualitario (2010) y de la Ley de Identidad de Género (2012); sin embargo, desde la llegada de Javier Milei al poder en diciembre de 2023, el país ha experimentado un endurecimiento de la retórica antifeminista y anti-género, así como el desmantelamiento o debilitamiento de distintas políticas públicas de igualdad y diversidad (cf. Milei, 2025).

2 «Marica» no debe entenderse aquí como una identidad homosexual masculina estable, sino como un término históricamente injurioso del que las disidencias sexuales y de género han reapropiado como forma de autoenunciación; más que una categoría identitaria fija, nombra una posición política y afectiva de desobediencia frente a la masculinidad normativa (Martínez, 2019). La novela no estabiliza la identidad de sus personajes bajo categorías normativas cerradas, sino que construye subjetividades maricas en la acepción rioplatense del término. En consecuencia, el uso recurrente del femenino gramatical («nosotras», «devotas») no funciona como índice de una identidad homogénea, sino como una política lingüística que desestabiliza las fronteras del género y de la autofiguración cuir.

y una inminente crisis ecológica, las protagonistas deciden huir hacia las islas del delta. Allí, el núcleo original se amalgama con otras subjetividades marginales (travestis, lesbianas, habitantes ribereños) que sostienen formas mínimas de supervivencia. El texto, no obstante, evita romantizar este refugio y no esconde la crudeza de una convivencia precaria, atravesada por exclusiones y violencias internas que amenazan su cohesión. En un fuerte contraste, la figura de Lulú pasa de la total devoción grupal a encarnar una promesa colectiva de transformación. Tras un incendio que arrasa el campamento y dispersa a la comunidad, el desenlace introduce un giro reparador. El narrador despierta en un escenario de una plenitud inesperada donde Lulú, finalmente, es emperatriz de un nuevo orden. Si bien el final es deliberadamente ambiguo —va oscilando entre la materialización de la utopía y el triunfo último de la proyección colectiva—, tampoco se cierra a un posible orden alternativo.

La teoría cuir, sobre todo a partir de *Cruising Utopia* (2019) de José Esteban Muñoz, ha pensado con insistencia la utopía como horizonte de la imaginación disidente, crítica de la norma y anticipación de los afectos de un mundo que está al llegar. La crítica latinoamericanista ha atendido a las comunidades no heteronormativas como formas de resistencia (Melo, 2011; Edwards, 2017; Meccia, 2011). Menos frecuente, en cambio, es la especificación de la heroicidad soberana en clave cuir; y es justo ahí donde interviene el texto de Colfer. Sin restaurar la épica tradicional, su novela ensaya modos de reimaginar lo heroico dentro del colapso: la red de cuidados y la fabulación desplazan al héroe individual, sin que ello signifique la renuncia total a una figura central. La principal hipótesis de este artículo sostiene que dicha figura, que la tía Lulú encarna, no puede ser reducida a heroína cuir, ni siquiera en el más amplio de sus sentidos. Tampoco debería ser encasillada como la loca trágica, la santa profana, la matriarca travesti o la líder comunitaria. Muy al contrario, la novela ensaya una figuración específica de la heroicidad: la de una reina cuir utópica, regia, mesiánica y comunitaria, entregada a la promesa de la reparación colectiva. Difiere de los demás arquetipos no solo por su contenido simbólico, sino por cómo se engendra: Lulú ni precede a la comunidad ni la trasciende; emerge de ella y de ella depende su existencia. Esta dependencia no es una limitación, sino una forma de soberanía, que desborda tanto los lenguajes estatales como las gramáticas de género, y que sabe dialogar con la imaginación posnacional de Paul B. Preciado en *Un apartamento en Urano* (2019), donde la crítica al orden sexo-político se articula con la búsqueda de formas alternativas de comunidad y de autonomía que no están supeditadas ni al estado-nación ni al binarismo de género. Aquí se plantea, además, que esa imagen de la reina no emerge en soledad, sino en diálogo con una comunidad y con una genealogía cuir previa. Así, *La reina del Paraguay*, retoma ciertas tradiciones de la literatura del Cono Sur, para desplazarlas y proponer una forma singular de heroicidad marica y utópica.

En cuanto a la metodología aplicada, este trabajo articula una aproximación narratológica al personaje con aportes de la teoría cuir, de los estudios sobre la utopía y reflexiones sobre la heroicidad. El análisis parte de una concepción no esencialista

del personaje, el cual se entiende como una construcción discursiva y funcional más que como una entidad psicológica cerrada, alineándose con los aportes de Ducrot y Todorov (1974). Es por eso que, además de construcción narrativa, el personaje se convierte también en una instancia ideológica; interesa menos su consistencia mental aislada que las funciones que desarrolla dentro de la trama, o la política afectiva que organiza y la heroicidad a la que contribuye con ella. A todo esto se le suma una lectura flexible de las funciones narrativas de Propp (1971), útil, pero no para clasificar de manera mecánica a los personajes, sino para examinar los modos en los que *La reina del Paraguay* tensiona y replantea las funciones que se le atribuyen al héroe tradicional. En esa misma línea, la categoría de motivación de Sławiński (2002), en sus dimensiones social, psicológica, fantástica y metafísica e incluso biológica, ofrece un prisma para indagar la multiplicidad de factores que organizan tanto el estatuto del centro simbólico como la dinámica de la comunidad. En segundo lugar, el trabajo dialoga con las reflexiones de González Escribano (1981) y Álamo Felices (2013) sobre el binomio héroe-antihéroe, más que nada para problematizar el modelo clásico, para tomar algo de distancia del monomito campbelliano y, así, poder evaluar posibles desplazamientos de la heroicidad hacia configuraciones más dinámicas y colectivas. De manera complementaria, la perspectiva bajtiniana apoya el concepto de la comunidad como instancia de plurivocidad y disputa de los sentidos (Bajtín, 2004). En tercer lugar, el artículo recurre a la teoría cuir de la utopía y de la reparación, especialmente a Muñoz (2019), para indagar en los usos políticos y afectivos de la fabulación literaria que enfrenta la crisis prestando atención a lo cuir (*queerness*) como horizonte de potencialidad, a la futuridad (*futurity*) como categoría de apertura y a la dimensión reparativa de ciertas formas de imaginación colectiva. En esa misma dirección, el diálogo con Preciado (2019), Sedgwick (2003) y Ahmed (2004) aporta conceptos críticos para abordar las tensiones entre formas emergentes de autoridad disidente, las dimensiones reparativas de la proyección colectiva y la circulación afectiva que sostiene lo comunitario frente a las gramáticas estatales y las normas sexo-genéricas. Las tres perspectivas no se aplican por turnos; se activan en cada momento del análisis, según la escena y el problema que el texto plantea.

2. De la comunidad herida a la producción de una figura central

El primer paso hacia este tipo de análisis exige un desplazamiento táctico: la mirada centrada en la figura de Lulú debe desviarse —provisionalmente— hacia la matriz que la hace posible. En la novela de Colfer, el Club de Lecturas Maricas trasciende lo anecdótico, es un verdadero sujeto coral y un engranaje afectivo fundamental. Es esta comunidad lectora la que organiza la escena originaria de la investidura. Ya en el capítulo inicial, bajo la sombra de una amenaza latente, el grupo instituye un primer dispositivo de consagración profana al otorgarle el premio «Marica de oro» a Lulú, laureándola como «la de mayor lucidez y trayectoria» (Colfer, 2023: 11). Este gesto exige ser leído más allá de su superficie temática. Si, como recuerdan Ducrot y Todorov, el personaje «no existe fuera de las palabras» y constituye un «ser de papel» (1974: 259), entonces la centralidad de Lulú no puede

entenderse como la manifestación espontánea de una esencia previa, sino como el efecto de una operación de atribución simbólica. A través de ese prisma, la comunidad interviene en la construcción narrativa e ideológica de su figura central y, en una reapropiación cuir de la morfología de Propp, redistribuye aquellas funciones de legitimación y proyección que los modelos heroicos tradicionales suelen reservar al héroe individual. Como recuerda el propio teórico, «una única esfera de acción se divide entre varios personajes» (1971: 93), de modo que la centralidad heroica deja de concentrarse en un solo sujeto y pasa a organizarse como una economía relacional de funciones compartidas. La heroicidad, pues, no antecede al relato como esencia, sino que emerge como el precipitado de una práctica colectiva de nombrar, sostener y celebrar.

Esta dimensión coral adquiere una particular intensidad con la desaparición material de Lulú, que escinde la trama y obliga al grupo a sostener su figura mediante la fabulación. La anécdota termina transformándose en mito, y el Club en un dispositivo de resonancias casi místicas: la lectura compartida de las postales y la espera de un retorno improbable convierten a las integrantes en «un grupito de devotas» que erigen a Lali «nuestra sacerdotisa en esas misas secretas» (2023: 14). La comunidad también aparece como espacio de elaboración afectiva del daño. Desde la «lectura reparativa» de Eve Kosofsky Sedgwick (2003), la relectura ritual de esos fragmentos funciona como una práctica de sostén simbólico frente a la vulnerabilidad del presente, en tanto que permite, por decirlo con Sedgwick, sacar provecho de objetos culturales aun cuando la cultura circundante no esté pensada para socorrer a quienes recurren a ellos (2003: 150). Al mismo tiempo, esta devoción circulante puede leerse a la luz de las «economías afectivas» de Sara Ahmed: el dolor compartido, la espera y la veneración no se estancan en el interior de cada sujeto, sino que circulan y se adhieren a la figura de Lulú, cuyos contornos se van «cargando afectivamente», saturados de afecto, creando «puntos de condensación de tensiones personales y sociales» (2004: 11). Sin caer en el sentimentalismo, la mitificación se muestra como una tecnología afectiva: la repetición y circulación de esa figura, además de intensificar su valor emocional, también contribuye a adensar el grupo, ya que, como sugiere Ahmed, el «yo» y el «nosotras» toman forma solo en contacto con los demás y a través de los límites afectivos que establece ese contacto (Ahmed, 2004: 10, 45).

Con todo, esta economía afectiva no llega a cristalizarse ni en una comunión armónica ni en un bloque identitario compacto. El propio texto acaba con cualquier tipo de idealización cuando subraya que las integrantes del Club eran «muy distintas en todos los aspectos» (2023: 16). Ya desde el comienzo, la comunidad se configura como una formación precaria, heterogénea e internamente tensionada. En este punto, resulta productivo leerla —en diálogo con Preciado— como una constelación articulada menos por la identidad que por una alianza sintética de cuerpos y subjetividades vulnerables, a las que une más la precariedad que una esencia compartida. Se trata, en términos del propio Preciado, de una «somatopolítica hecha de alianzas sintéticas y no de vínculos identitarios» (2019: 43): un ensamblaje de

cuerpos diversos unidos no por su igualdad, sino por la exposición conjunta a la crisis y al colapso del entorno. En sintonía con Bajtín, el Club nunca opera como un coro homogéneo, sino como un espacio de plurivocidad y disputa en el que la figura central se vuelve legible a través de voces, valoraciones y afectos que no siempre coinciden. La investidura de Lulú no nace, por tanto, de la autarquía de ningún sujeto excepcional, sino de toda una red de interdependencias que la produce y la modula. Así, la novela desplaza el eje de la heroicidad desde la integridad del héroe y la hazaña individual hacia una forma relacional de centralidad simbólica, inexorable a una comunidad dolida que, aun cuando fisurada, sigue inspirando la posibilidad de un heroísmo colectivo y político. Como se ha visto, la comunidad deja de ser exclusivamente un dispositivo de consagración afectiva para redefinirse como una formación de supervivencia sometida a la escasez, la vigilancia y la amenaza inmediata. Los capítulos centrales muestran que la continuidad del grupo ya no se basa en la lectura compartida o la fabulación ritual; es, además, economía precaria del agua, la comida y el combustible, de la organización de guardias y de una atención constante a los signos del peligro. El propio lenguaje registra ese desplazamiento: se endurece, se tecnifica y se contamina con un léxico de defensa y asedio —«target», «guardia nocturna», «agentes», «disparo», «escopeta automática», «alambre»— que inscribe la experiencia comunitaria en una lógica cada vez más táctica (2023: 52–56). En este marco, la heroicidad relacional que la novela pone en juego no puede reducirse a una ética del cuidado en abstracto; adopta la forma inestable de una organización minoritaria forzada a oscilar entre la protección mutua y la autodefensa, entre la liturgia compartida y la respuesta estratégica ante el colapso. La superposición de profecía y estrategia —por ejemplo, cuando la NDC reza a la Caacupé mientras el grupo planifica su defensa (2023: 53)— impide distinguir entre mística y logística, mostrando hasta qué punto la comunidad se constituye en el cruce entre la precariedad material, la imaginación visionaria y la necesidad táctica.

Este viraje permite precisar mejor el tipo de centralidad que la novela construye. Lulú no emerge aquí como simple figura compensatoria ni como emblema desligado de las condiciones materiales del grupo. Es más bien la condensación de una serie de impulsos que se intensifican al estar bajo amenaza: la necesidad social de reorganizar la vida, la urgencia afectiva de mantener una promesa compartida y la persistencia de una imaginación que, aun en medio del asedio, se resiste a clausurar el porvenir. Recordando la categoría de motivación del personaje de Sławiński, la novela articula en torno a Lulú una superposición de motivaciones que no proceden de su interioridad, sino de las proyecciones y expectativas de la comunidad: sociales, psicológicas, fantásticas y metafísicas. Más que ofrecer un acceso estable a la motivación propia de Lulú, el texto la construye como punto de condensación de impulsos colectivos —la necesidad de protección, la espera, la devoción, la reorganización de la vida—, a los que solo más tarde se suma, de forma más directa, una «promesa de felicidad» que ya no responde a los guiones normativos que describe Ahmed (2010), sino que aparece reelaborada por la propia comunidad

como horizonte compartido, no estatal y disidente de vida vivible. Asimismo, la futuridad que Lulú concentra no es una trascendencia abstracta, sino la de una orientación precaria y disputada, sostenida desde dentro de la crisis misma. En un sentido cercano al horizonte descrito por Muñoz, la comunidad no imagina un afuera puro del desastre, sino que mantiene abierta, a través de esa figura central, una posibilidad potencial de persistencia, reorganización y mundo compartido.

El límite más incómodo aparece en los tramos finales. Si en las primeras escenas el Club todavía podía generar sentido a través de la premiación, la lectura ritual y la espera, más adelante esa misma maquinaria afectiva convive con la descomposición, el fracaso y el eterno por llegar. El incendio final que arrasa el refugio del grupo, la huida en el último bote en condiciones límite y la obstinada persistencia de la imaginación devocional —todavía aferrada a la posibilidad de que Lulú vea el resplandor del fuego y acuda— llevan a la comunidad hacia un borde claramente antiheroico. La formación coral no solo inviste así a su figura nodal, sino que la somete también a una lógica de aplazamiento, frustración y exceso de fe que impide toda lectura triunfal de la heroicidad. Siguiendo a González Escribano y Álamo Felices, la novela no contrapone héroe y antihéroe como si se tratase de categorías excluyentes, sino que redistribuye inestablemente sus funciones: la comunidad aparece tanto como sujeto de resistencia como espacio de desgaste, como sostén de la esperanza y escenario de exclusión, vulnerabilidad y ambivalencia extrema.

3. Tía Lulú: de loca sagrada a soberana cuir

Si la comunidad herida genera las condiciones de legibilidad de una figura central, la entrada de Lulú en el régimen de la heroicidad no adopta, sin embargo, la forma de una hazaña inaugural ni de una prueba de temple en sentido clásico; se trata más bien de una coronación abiertamente teatral. El premio de la «Marica de oro» funciona ya como un primer dispositivo de consagración profana, que distingue a Lulú como «la mejor del grupo, la de mayor lucidez y trayectoria» (2023: 11), convirtiendo una injuria histórica en título honorífico y reordenando, desde el margen, la economía misma del reconocimiento. En esa escena, además, la dimensión reparadora resulta decisiva: cuando Lulú confiesa que con el Club siente «un poco de justicia para el nene marica que había sido» (2023: 11), la investidura parece menos una celebración de una superioridad asumida que una restitución retrospectiva de una dignidad negada. La heroicidad marica no nace de la excepcionalidad épica, sino de una justicia tardía y compartida, performada por la propia comunidad. De ahí que el texto subraye sin pudor la materialidad antiheroica del cuerpo —«Era un señor pelado» (2023: 11)— para convertirla inmediatamente en sustentáculo de una grandeza no normativa: en el muelle se improvisa «una escena digna de Loba Lamar» y Lulú responde «agarrada a la baranda de cubierta como la actriz de una propaganda de perfume» (2023: 11–12). La teatralidad no corrige aquí la precariedad del cuerpo marica, sino que la transfigura, de modo que la coronación, en lugar de apoyarse en los emblemas solemnes del héroe tradicional, lo hace en gestos de *vedette*, diva y estrella melodramática. En sintonía con lo que plantean González

Escribano y Álamo Felices, lo que emerge aquí no es todavía una heroína cerrada y unívoca, sino una figura cuya centralidad se produce mediante una transfiguración de la precariedad corporal. Despojada de varias de las cualidades que se le atribuyen al héroe —belleza, juventud, nobleza o virilidad—, a Lulú no se la expulsa del régimen de la heroicidad, sino que se reinscribe en él desde una positividad distinta: la de una figura excéntrica, teatral y *camp*, cuya legitimidad nace de la performance y el exceso antes que de la gravedad viril o de la autosuficiencia épica (González Escribano, 1981: 376, 397–398; Álamo Felices, 2013: 191).

Esta lógica de elevación no se agota, sin embargo, en la escena de la coronación, sino que se intensifica en una operación más compleja de transfiguración corporal. La novela insiste en que la grandeza de Lulú no nace de la depuración normativa del cuerpo marica, sino de su reencantamiento fabuloso: en las postales, el cacique habría mandado preparar «un ungüento especial para que a Lulú le creciera el pelo», y el mechón cobrizo enviado como prueba material funciona ya no solo como indicio narrativo, sino como una auténtica reliquia de la nueva santidad marica (2023: 13)³. El cuerpo envejecido, precario y risible no es borrado, sino reinscrito en una economía de glorificación cuir en la que la carencia misma se vuelve potencia simbólica. En ese sentido, el «milagro del cabello» no debe leerse como una simple restauración estética, sino como una forma de justicia corporal que devuelve a Lulú visibilidad, deseo y centralidad. La reliquia no certifica únicamente una transformación física: condensa la posibilidad de que aquello que había sido dañado por la edad, el desprecio o la exclusión pueda volver a adquirir valor, fulgor y futuro. Si en el primer momento la comunidad la coronaba, aquí empieza a consagrarla a través del cuerpo mismo, convirtiéndolo en soporte de prodigio, de devoción y de memoria materializada. La heroicidad de Lulú se desplaza así desde la teatralidad de la escena hacia la sacralización de la carne, pero sin abandonar por ello su espesor *camp*: lo milagroso no corrige la rareza marica, sino que la vuelve aún más legible como emblema de una grandeza no normativa. Leído en clave sedgwickiana, este reencantamiento corporal no remite tanto a una restitución sobria como a una práctica *camp* de signo reparativo, «aditiva y acumulativa», que no corrige el cuerpo dañado según una norma previa, sino que le confiere plenitud mediante el exceso, la sobreinversión estilística y la adhesión amorosa a sus restos (2003: 149–151).

Esta sacralización corporal no se produce, además, en el vacío, sino sobre el trasfondo de un archivo cuir que la novela activa y reinscribe. El segundo paratexto de la novela («CLM @clm_argentina») ya había presentado al Club como una comunidad que lee «a maricas de ahora y de siempre para pensar en nosotras mismas» y que hace, a la vez, «memoria y futurismo» (2023: 9), de modo que la investidura de Lulú no puede entenderse solo como invención contingente, sino también como rearticulación de una genealogía afectiva y estética previa. En el primer capítulo, esa inscripción se vuelve especialmente visible cuando el arroyo

3 El mechón enviado como prueba material funciona, en el sentido de Ahmed (2004: 90–92), como un objeto «sticky», esto es, como una reliquia sobre la que se adhieren signos y afectos diversos, hasta volver inseparables el cuerpo, la devoción y la historia emocional del grupo.

recibe el nombre de «Arroyo Marica» y la voz narradora añade «¡neobarrosa!»⁴, o cuando aparece el pin con la cara de Perlongher (2023: 15): estos signos sitúan la figuración de Lulú dentro de una tradición rioplatense donde barro, exceso, deseo y lengua torcida se convierten en formas de resistencia. Esta figuración heroica no surge, por tanto, *ex nihilo*, sino en el interior de un santoral alternativo que desplaza el repertorio normativo de la santidad y de la ejemplaridad heroica hacia una constelación marica propia. La novela la incrusta en una hagiografía cuir ya disponible, compuesta por reliquias, nombres tutelares, objetos de culto y modos de lectura que convierten el archivo en práctica viva de pertenencia. La centralidad de Lulú se vuelve así doble: es singular dentro de la trama, pero también legible como condensación de una memoria disidente más amplia, en la que lo *camp*, lo neobarroso y la devoción no funcionan como ornamentos laterales, sino como columnas de legitimidad simbólica.

La figuración de Lulú da, sin embargo, un paso más cuando la novela la desplaza desde la órbita devocional de la santa marica hacia una lógica de soberanía, expansión y reorganización territorial. En «Arroyo Marica», Gary deja de transmitir únicamente noticias maravillosas sobre la reina y le atribuye ya un programa de gobierno: Lulú querría «tomar el control de Paraguay» y luego «anexionarle algunas provincias de Brasil y de Argentina» (2023: 27). La Nahuel del Cóndor transforma de inmediato esa información en una lectura casi profética, de modo que la figura hasta entonces vinculada a la reparación afectiva y al milagro empieza a adquirir una densidad geopolítica nueva (2023: 28). Esta torsión no cancela la dimensión *camp* ni el delirio comunitario, sino que los escala: el norte deja de ser solo el lugar de la ausencia fabulosa de Lulú y se convierte en eje de refuerzos, frentes, tiempos de llegada y guerra posible (2023: 55). La novela produce así una inflexión singular en su economía heroica: Lulú ya no es únicamente objeto de culto o figura reparadora; es una potencia soberana en formación, capaz de reorganizar imaginariamente el mapa y disputar el monopolio estatal de la violencia y de la legitimidad. Esta transición de la «tía» mística a la «emperatriz» geopolítica puede leerse, como podría pensar Preciado, en clave de ficción política consolidada que no busca representar a ninguna identidad preexistente, sino agenciar un deseo colectivo de persistencia. El diálogo con *Un apartamento en Urano* se vuelve aquí especialmente productivo. Más que una reina local o una simple hipérbole *camp*, Lulú empieza a perfilar una forma de soberanía cuir que puede leerse en diálogo con categorías preciadianas

4 El término *neobarroso*, acuñado por Néstor Perlongher, radicaliza la teoría neobarroca de Severo Sarduy, para quien el *travestismo* constituía una metáfora privilegiada de la escritura como coexistencia de elementos contradictorios y como espacio de máscara permanente (Sarduy, 1987). En Perlongher, esa fascinación barroca por el artificio se reterritorializa en el «barro social» del margen rioplatense: el exceso verbal deja de ser puro decorado y se vuelve instrumento de exploración de la violencia, la exclusión y la disidencia corporal, condensadas en la figura de la *marica escandalosa*. De ahí que el *neobarroso* pueda entenderse no como una variante estilística del barroco, sino como una poética en la que el lenguaje mismo «se traviste» para inscribir el deseo y la estigmatización en una estética del exceso; su formulación más radical aparece en «Matan a una marica» (1988), texto que José Alirio Peña Zepa lee como un archivo de resistencia frente a la represión y los asesinatos de cuerpos no normativos en la Argentina de los años ochenta (2022: 30–63).

y que resulta difícilmente reducible al lenguaje clásico de la política, similar a lo que Preciado describe como la necesidad de imaginar un «agenciamiento colectivo anarco-*queer*, antiestatal y transfeminista» y de pensar «en términos de relación y potencial de transformación, en lugar de en términos de identidad» (2019: 36–37). En ese sentido, la autoridad de Lulú parece menos interesada en la restauración de un orden previo que en generar comunidad, dirección y porvenir desde un espacio disidente que transgrede los marcos normativos del Estado.

Lo que no propone la novela, desde luego, es un programa coherente de gobierno alternativo; lo que parece ensayar es una imaginación postnacional en la que la autoridad que se le atribuye a Lulú desborda las fronteras estatales. Si en Preciado el «disolvente de los lenguajes normativos» remite de forma literal a la necesidad de inventar nuevos términos y gramáticas críticas para enfrentar la epistemología neoliberal y sexo-política dominante (2019: 37), en el texto de Colfer esa operación se desplaza al terreno de la ficción: no se trata tanto de forjar un nuevo vocabulario teórico como de ensayar un nuevo lenguaje político e imaginario para conceptualizar formas de soberanía disidente, de independencia no estatal y de comunidad fuera de la gramática nacional dominante. Leída en esa clave, la soberanía de Lulú se articula, además, con una comunidad político-afectiva que emerge desde la posición de aquellos a quienes el neoliberalismo transforma en «parias apátridas», en un contexto marcado tanto por el «agotamiento de las formas tradicionales de hacer política» como por la aparición de nuevas prácticas de experimentación social, sexual y política (Preciado 2019, 35–36). Desde ahí, la novela reescribe incluso el relevo del poder en clave grotesca, cuando la caída del régimen anterior no desemboca en una apertura democrática, sino en el endurecimiento punitivo de Bichacruel como «propia Dama de Hierro» de la Argentina (2023: 44). Frente a la parálisis e intemperie de una comunidad amenazada, la figura soberana de Lulú no se limita a resistir, sino que empieza a perfilar otra cartografía posible del territorio y de la vida común. Más adelante, ya en el cierre, esta lógica alcanza su formulación más nítida: Lulú gobierna como «emperatriz del Imperio Yerbatero», negocia una reorganización del mapa político con Bichacruel y mantiene a Gary con vida en una suerte de misión diplomática, de modo que la utopía cuir deja de presentarse como mero refugio y pasa a pensarse como administración disidente del territorio, del conflicto y de la vida compartida (2023: 76–78). El Paraguay de Lulú puede leerse como ese «Urano» preciadiano que no es «ni el reino de Dios ni la cloaca», sino «un trozo de horizonte» (2019: 26); un espacio desde el cual imaginar una soberanía no estatal en medio del colapso.

La soberanía de Lulú no sigue ninguna trayectoria lineal de ascenso, sino que va siendo atravesada por la demora, el fracaso y la suspensión de la promesa. Cuando «el colmo de la ordinariez es que Lulú no haya llegado» (2023: 71), la figura central queda sometida a una desautorización parcial que impide leerla como simple mesianismo redentor: la espera no se resuelve, la comunidad se dispersa y la heroicidad queda expuesta a su reverso antiheroico, hecha de aplazamiento, desgaste y exceso de creencia. En términos de González Escribano y Álamo Felices, la novela no confronta de manera binaria heroína y antihéroe, sino que redistribuye

inestablemente ambas lógicas en una misma figura: Lulú sigue siendo el sostén de legitimidad simbólica, pero esa legitimidad ya no puede asentarse en la eficacia inmediata ni en la plenitud triunfal del héroe clásico. Precisamente por eso, su reaparición final no cancela la ambivalencia previa, sino que la reinscribe en otra temporalidad. Leída desde Muñoz, esta demora no equivale a una derrota pura, sino a la persistencia de una futuridad que se nutre precisamente de la negativa a aceptar el aquí y ahora como horizonte clausurado. Si lo cuir consiste en rechazar el presente e insistir en la potencialidad concreta de otro mundo, entonces la comunidad no obtiene de Lulú una redención plenamente presente, pero tampoco renuncia a proyectar, a través de ella, un todavía-no del mundo. Más aún: la propia trayectoria de Lulú puede leerse dentro de esa temporalidad cuir, una en la que el pasado es un campo de posibilidades desde el cual actuar en el presente, al servicio de una nueva futuridad. Su reaparición final no cancela la demora ni el fracaso previos, sino que los reinscribe en una lógica utópica donde la espera, la memoria y la fabulación siguen manteniendo abierto el horizonte de un porvenir compartido (Muñoz, 2019: 1, 16, 30). De ahí que, cuando la emperatriz promete «que vamos a ser felices» (2023: 78), esa felicidad no deba entenderse como restauración de un orden normativo. Tiene un sentido tan próximo como desviado con respecto a Ahmed (2010), con la formulación de una promesa no estatal, colectiva y disidente de vida vivible. La escena final, en la que Lulú comparece como «emperatriz del Imperio Yerbatero» (2023: 75–78), no elimina las tensiones entre el delirio y la materialidad, la visión y la política, pero las hace habitables. En ello reside, en última instancia, la especificidad de su figura: Lulú no culmina como heroína clásica ni se derrumba como antiheroína pura, sino que emerge como reina cuir utópica precisamente porque ha atravesado la demora, ha sobrevivido al fracaso y ha logrado devolverle a la comunidad —bajo una forma soberana y afectiva— la posibilidad (todavía frágil) de un porvenir compartido.

4. Hacia una tipología de la reina cuir utópica

El análisis anterior permite ahora formular el tipo de figura que *La reina del Paraguay* construye. Siguiendo a Ducrot y Todorov, Lulú importa menos como personaje de profundidad psicológica que como figura-emblema: lo que cuenta no es su interioridad, sino la red de funciones, afectos y proyecciones colectivas que la producen. A la luz de González Escribano y Álamo Felices, la pregunta relevante no es tanto si Lulú es una heroína o una antiheroína; lo que de veras importa es cómo el texto redistribuye la lógica de la heroicidad. La respuesta que emerge del análisis es una figura que reescribe el heroísmo desde una posición cuir, que expone la comunidad como forma última de supervivencia y que exhibe la ambivalencia de toda victoria subalterna.

De ahí que convenga tomar distancia, aunque sea brevemente, de dos marcos que resultan insuficientes. Primero el monomito campbelliano, demasiado ligado a una lógica universalizante de la aventura individual, impide rendir cuenta de una figura cuya fuerza no deriva de la autosuperación solitaria, sino de los afectos, de

la coronación colectiva y de la persistencia compartida. Segundo, cierta tradición del héroe moderno pensada desde la integridad del sujeto y su trabazón con una totalidad histórica coherente —como ocurre en ciertas modulaciones lukácsianas— tampoco le hace justicia a un personaje marcado por la precariedad, la teatralidad, la contaminación de registros y la dependencia de una comunidad dañada. Más que una reinterpretación del paradigma heroico, el texto dicta que pensemos otra heroicidad: una que sea *camp*, relacional, afectiva y postestatal, cuya potencia no se base en la autosuficiencia ni en la plenitud del sujeto, sino en su capacidad de generar comunidad y sentido desde lo marginal.

No se trata, sin embargo, de postular una genealogía lineal ni de sugerir que la novela de Colfer «culmina» sin más una serie preexistente; su novela se sitúa en una constelación de figuras parciales cuya articulación simultánea resulta inusual. El archivo del que se nutre esta figuración tiene raíces profundas: si *Notre-Dame-des-Fleurs* (1943), de Jean Genet, inauguró uno de los modelos más intensos de la santidad profana —invistiendo a un joven asesino con atributos marianos y revelando lo sagrado en el corazón mismo de la abyección—, la literatura latinoamericana pronto territorializó y expandió esa paradoja. En *El lugar sin límites* (1966) de José Donoso, esa santidad marginal muta hacia la figura de la Manuela, una reina *camp* de prostíbulo cuya centralidad, aunque vital para su precaria comunidad, configura una soberanía trágica y sin poder efectivo, siendo continuamente expuesta a la violencia. Lejos de ser condenada a la fatalidad, esta centralidad marica fue adquiriendo progresivamente una espesura táctica y narrativa. Ya en *El beso de la mujer araña* (1976), Manuel Puig aportaba una variante decisiva para la dimensión utópica: Molina no gobierna ningún territorio material, pero va construyendo a través de sus relatos una microutopía que suspende la violencia del encierro, demostrando el poder reparador de la fabulación. Esa misma capacidad de agencia se politiza explícitamente en *Tengo miedo, torero* (2001) de Pedro Lemebel, donde la Loca del Frente abandona la clausura marginal para enredar su sentimentalismo *camp* con la conspiración contra la dictadura, convirtiéndose en una inesperada mediadora entre el deseo y la insurgencia histórica⁵. En la narrativa argentina contemporánea, estos trazos se han consolidado bajo la forma de liderazgos comunitarios. Cleo, en *La Virgen Cabeza* (2009), de Gabriela Cabezón Cámara, amalgama la diva, la santa popular y la médium villera para organizar los afectos y la supervivencia en un territorio precario; una lógica que reverbera en *Las malas* (2019), de Camila Sosa Villada, donde Tía Encarna trasciende el rol de simple cuidadora para convertirse en una matriarca travesti que recodifica la intemperie urbana con un espesor mítico y espiritual. La tradición literaria cuir cuenta ya con un frondoso panteón de santas profanas, locas trágicas, figuras insurgentes y matriarcas fabuladoras. Esta obra, en lugar de inventar *ex nihilo* una figura disidente central, se dedica a orquestar de

5 En un registro afín, *Como si nos tuvieran miedo* (2020), del peruano Juan Carlos Cortázar, sitúa a dos mujeres trans en un Perú atravesado por la violencia política y la marginalidad en la época de Fujimori y Sendero Luminoso, prolongando una línea de figuraciones cuir donde precariedad, afecto e historia se entrecruzan de manera especialmente intensa.

manera simultánea todos estos registros dispersos que desembocan en una figura inédita: una soberanía regia, reparativa y utópica que ya no se conforma con el refugio afectivo de los márgenes, sino que proyecta una reorganización geopolítica del mundo⁶.

La singularidad del texto se percibe con mayor nitidez si se lo confronta con un contramodelo decisivo: *Salón de belleza* (1994), de Mario Bellatin. En esa novela, el antiguo salón regentado por el protagonista deja de ser un espacio de embellecimiento para transformarse en una heterotopía terminal, esta antesala de la muerte, donde se recibe a enfermos abandonados y donde el centro simbólico solo aporta las condiciones materiales, afectivas y espaciales del deterioro y del morir. En ese espacio, marcado por la metáfora asfixiante de los acuarios artificiales y de los peces que perecen irremediabilmente, el protagonista ejerce una gestión austera y ambivalente del final. Su centralidad posee, sin duda, una densidad estética, afectiva e incluso cuasi sacral, pero se despliega en un régimen de clausura, esterilidad y duelo, sin promesa de reparación colectiva ni reapertura del mundo. Justamente por eso, Bellatin resulta tan productivo como contrapunto: permite advertir que la centralidad cuir no es automáticamente emancipatoria ni utópica. Frente a esa «heterotopía terminal», *La reina del Paraguay* desplaza la figura central hacia una «utopía expansiva»; frente a una administración de la muerte, propone una promesa de soberanía afectiva; frente a la clausura de un espacio condenado a extinguirse, imagina una reorganización territorial del porvenir. Aquí el ecosistema no es una pecera cerrada, sino la imagería fluvial y exuberante del delta y del Imperio Yerbatero, asociada a una resistencia vital y a una reapertura del horizonte. Dicho de otro modo, si en Bellatin el centro organiza el umbral entre enfermedad, exclusión y desaparición, en Colfer la figura de Lulú —sin perder por ello su espesor *camp* ni su ambivalencia— reordena la espera, el afecto y la supervivencia hasta volver pensable una comunidad no ya en fase terminal, sino potencialmente reconstituida. Mientras el protagonista de Bellatin acompaña a los cuerpos hacia su extinción, Lulú opera —aun en su ausencia material— como motor de una confabulación política que moviliza el deseo colectivo de persistencia. Es precisamente este salto, de la gestión del final a la figuración de un comienzo, lo que vuelve más visible la novedad específica de la reina cuir utópica.

Definida por contraste frente a tales modelos parciales y a ese contramodelo tanatopolítico, la figura que el texto forma puede designarse, ya sin demasiada

6 Aunque no constituya un antecedente directo para una figura como Lulú, *La mano izquierda de la oscuridad* (1969), de Ursula K. Le Guin, puede leerse como un referente lateral importante para pensar la dimensión utópica y geopolítica de la novela de Colfer: más que ofrecer una «reina» cuir en sentido estricto, la obra imagina un orden político y social que desestabiliza el binarismo de género y reorganiza la relación entre corporalidad, comunidad y mundo. En ese sentido, funciona menos como modelo de la figura central que como horizonte para pensar la utopía cuir en tanto que reconfiguración de la imaginación territorial y política. Además, la visibilidad contemporánea de las culturas *drag* constituye, sin duda, un telón de fondo relevante para la legibilidad actual de figuras como Lulú. Sin embargo, ese repertorio cultural no siempre ofrece una configuración tan densa en términos de sacralización, investidura comunitaria, promesa utópica y proyección geopolítica como la que articula Colfer en *La reina del Paraguay*; funciona, por ello, menos como antecedente directo que como contexto de recepción y sensibilidad.

cautela, como reina cuir utópica: una figura que transmuta la pulsión de muerte del sistema en una política vital de persistencia, afecto y reorganización. No se trata simplemente de una heroína cuir central, sino de una figura en la que convergen al menos cinco rasgos distintivos: una sacralización no normativa, generada desde el margen y no desde la institución; un afecto comunitario que no la rodea desde el afuera, sino que la inviste y la vuelve legible; una función reparativa que transforma la herida compartida en promesa de dignidad y persistencia; una soberanía cuasi-monárquica y no estatal, capaz de desbordar las gramáticas del poder nacional; y, finalmente, una promesa de reorganización del mundo que excede con mucho el simple refugio de los cuerpos vulnerables para proyectarse hacia la fundación material de un ecosistema alternativo, como sugiere, en clave delirante y política a la vez, el Imperio Yerbatero. En este punto, Muñoz permite pensar que la potencia de Lulú no gira en torno a la consumación de un orden nuevo, sino en su capacidad de sostener, contra el aquí y ahora del desastre, «the potentiality or concrete possibility for another world» y de abrir ese horizonte de un todavía-no donde la comunidad puede seguir imaginándose de otro modo (Muñoz, 2019: 1). La confabulación colectiva actúa aquí como motor táctico de esa potencialidad, convirtiendo la espera misma de la reina en una práctica de resistencia. A la vez, en diálogo con Preciado, esa soberanía no debe entenderse como restauración paródica de la monarquía, sino como imaginación política postestatal, nacida desde el lugar de los «parias apátridas del neoliberalismo» y orientada hacia formas de relación, alianza y transformación que ya no se dejan traducir enteramente en el vocabulario del Estado, de la nación o de la identidad fija (Preciado, 2019: 35–37, 43). Lulú no se deja pensar, por tanto, como soberana de una comunidad cerrada ni de una frontera estable. Más bien, su figura remite a una constelación relacional próxima a esa «internacional somatopolítica» sostenida por alianzas sintéticas, y su reino puede ponerse en diálogo con una imaginación postestatal cercana al «Urano» preciadiano: no un territorio soberano en el sentido clásico, sino un espacio de cruce, fuga y recomposición frente al capitalismo tecnopatriarcal. Incluso si se la roza muy brevemente desde Ortega, podría decirse que la heroicidad de Lulú no consiste en la posesión de virtudes clásicas, sino en una voluntad de proyecto: la de ser, junto con las suyas, algo más de lo que la realidad de la violencia y de la intemperie les permitía ser. Leída sobre el trasfondo de un régimen que produce *shock*, desconcierto y desposesión simbólica, la voluntad heroica de esta reina disidente es activa, narrativa y colectiva: inventa un destino mayor que aquel que la biopolítica oficial les había asignado.

Esa misma configuración no produce ni una figura exenta de ambivalencia ni una soberana (en el sentido amplio de la palabra). Aunque Lulú actúa como instancia de rearticulación colectiva del sentido, del territorio y del porvenir, su potencia no procede de una autosuficiencia heroica clásica, sino de su condición de superficie de inscripción de los deseos, miedos y aspiraciones de la comunidad que la inviste. Más que un sujeto plenamente autónomo, la reina cuir utópica es la forma plástica que adopta la voluntad colectiva de persistencia y de intensificación

de la agencia subalterna. Y he aquí la ambivalencia de su promesa: al tiempo que abre un horizonte de mayor subjetividad política y afectiva para los cuerpos disidentes, puede también condensarse en una lógica de repliegue, excepcionalidad y autoafirmación comunitaria que, por momentos, roza la fantasía de una suerte de gueto cuir soberano⁷. La utopía que encarna no debe leerse, por tanto, ni como una reconciliación plena ni como un mero refugio imaginario, sino como una forma tensa de proyección colectiva: una tentativa de volver habitable el colapso sin dejar de exponer los límites, exclusiones y riesgos de toda fantasía de salvación.

Frente al modelo autosuficiente del sujeto excepcional, *La reina del Paraguay* propone una centralidad menos psicológica que simbólica, menos individual que relacional, menos fundada en la interioridad que en la capacidad de condensar funciones, afectos, motivaciones y proyecciones colectivas. Pensando en Ducrot y Todorov, Lulú no importa tanto como personaje de profundidad realista que como figura-emblema cuya densidad depende de la red de voces, rituales y expectativas que la constituyen. Vista desde una lectura flexible de Propp y de Sławiński, su singularidad reside en su habilidad para condensar funciones y motivaciones que la matriz heroica clásica tendería a distribuir o estabilizar de otro modo, volviéndola connatural a la comunidad que la inviste. Su heroicidad no depende de una interioridad psicológica plenamente accesible, sino de una praxis que aun desde la ausencia material, orienta, tensiona y reconfigura los afectos, las decisiones y las formas de acción de la comunidad. Por eso la novela no acaba con la heroicidad, sino que la redistribuye: la desplaza desde la hazaña individual hacia la organización del afecto, desde la conquista personal hacia la sostenibilidad de una comunidad herida, desde el triunfo sobre el mundo hacia la imaginación de otro territorio y otro porvenir posibles. En este punto, la intuición de Muñoz resulta decisiva: el «nosotras» que Lulú ayuda a articular no hace mención a una identidad ya dada, sino a toda una comunidad no del todo consciente de sí misma, invocada en el mismo gesto que la imagina hacia el futuro (2019: 20).

5. Palabras finales

La reina del Paraguay, como se ha visto, no se limita a incorporar motivos reconocibles de la sensibilidad cuir contemporánea —lo *camp*, la fabulación, la comunidad disidente, la utopía afectiva—. La obra consigue reorganizar esos materiales alrededor de una figura central de nuevo cuño. La tía Lulú no comparece

7 Aunque *Las aventuras de la China Iron* también desemboca en una imaginación utópica, no se trata del mismo régimen de utopía que en *La reina del Paraguay*. En la novela de Gabriela Cabezón Cámara, el horizonte final suele leerse como la apertura de una comunidad disidente, afectiva y antipatriarcal, desligada de la lógica del Estado, de la propiedad y de la fijación identitaria; más que instituir una soberanía, proyecta una promesa de convivencia futura, de emancipación y de desbloqueo del deseo en un espacio alternativo. En ese sentido, su utopía tiende hacia una imaginación más pastoral, luminosa y desidentificadora. En Colfer, en cambio, la promesa utópica adopta una forma más *camp*, regia, diplomática y territorializada: no se orienta solo hacia la fuga o la recomposición comunitaria, sino también hacia una soberanía marica explícitamente articulada en términos espaciales y geopolíticos. El contraste permite ver que la clausura utópica de Lulú roza, más que en Cabezón Cámara, la fantasía ambivalente de una excepcionalidad cuir soberana (cf. Croce, 2020: 21; Jaroszuk, 2021: 378).

en la novela como protagonista excéntrica ni como emblema travesti de resistencia, sino como el punto de coagulación de una serie de operaciones simultáneas comentadas a lo largo de este trabajo. Lulú opera como una ficción política necesaria: una máscara colectiva que permite a la comunidad recuperar la capacidad de narrar frente a la parálisis semántica que provoca un presente hostil a las disidencias sexuales, incluso allí donde el reconocimiento jurídico parecía garantizar una forma de inclusión, aunque fuera parcial. Lo que el texto de Colfer construye es una forma de heroicidad disidente atravesada por la ambivalencia, la demora y la violencia, pero también por la capacidad de producir orientación, horizonte y mundo compartido desde una posición históricamente vulnerable. Se trata de una heroicidad que ya no se define por la integridad del yo, sino por una voluntad de proyecto, que se atreve a imaginar una soberanía marica allí donde el Estado solo ofrece desposesión. En este sentido, la novela no se limita a cuirizar una figura heroica previa, sino que obliga a pensar otra posibilidad del héroe: una centralidad no integral, afectiva, *camp*, comunitaria y postnacional, cuya fuerza no reside en la autosuficiencia ni en la conquista individual, sino en la capacidad de articular una vida colectiva desde el margen.

En definitiva, la propuesta de la reina cuir utópica aspira a enunciar no solo la singularidad interna de esta novela, sino sus posibilidades como herramienta crítica para (re)pensar ciertas figuraciones recientes de la centralidad cuir en la literatura latinoamericana. Llama la atención que no designe una identidad fija ni una simple variante ornamentada del liderazgo; habla de una configuración en la que convergen comunidad, afecto, mito, precariedad y capacidad de proyectar una forma ampliada de vida colectiva. Si la narrativa moderna acostumbraba a pensar al héroe como conciencia, trayecto o hazaña, la codificación literaria de la reina cuir utópica obliga a desplazar esa expectativa hacia otra zona: la de una figura cuya fuerza nace de la relacionalidad, de la investidura colectiva y de su poder para volver pensable, aun en medio del colapso, una vida que exceda la mera supervivencia. No por falta de antecedentes en la historia cultural —basta pensar en la larga tradición de figuras mesiánicas, santidades profanas y soberanías simbólicas sostenidas por la consagración colectiva—, sino porque en el texto se articulan de manera específicamente cuir, regia, reparativa y postestatal. La soberanía de Lulú, cristalizada en la imaginación del Imperio Yerbatero, no remite a una fuga hacia la fantasía, sino al esbozo material, afectivo y político de un territorio de cruce donde la exclusión transmute en pertenencia y en agencia. Desde ahí, *La reina del Paraguay* no solo reinscribe la pregunta por la heroicidad en clave cuir, sino que la devuelve al presente como problema político, afectivo y formal todavía abierto: el derecho a fabular, aun en medio del desastre, un porvenir habitable.

Bibliografía

- Ahmed, S. (2004). *The cultural politics of emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Ahmed, S. (2010). *The promise of happiness*. London: Duke University Press.
- Álamo Felices, F. (2013). Introducción a la configuración narratológica de los conceptos literarios de héroe y antihéroe. *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 19, 180–195.
- Bajtín, M. M. (2004). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Croce, M. (2020). Provocaciones al canon: género y crítica acicateados en *Las aventuras de la China Iron*. *Palimpsesto*, 10(17), 15–23.
- Davis, F. (2014). Loca/Devenir loca. En Red Conceptualismos del Sur (Ed.), *Perder la forma humana: Una imagen sísmica de los años ochenta* (pp. 187–191). Sáenz Peña: UNTREF-MNCARS.
- Ducrot, O., Todorov, T. (1974). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Edwards, M. J. (2017). *Queer Argentina: Movement towards the closet in a global time*. New York: Palgrave Macmillan.
- Gallego Cuiñas, A. (2021). Sujetxs pobres: narrativas trans/travestis argentinas en el siglo XXI. En A. Gallego Cuiñas (Ed.), *Novísimas. Las narrativas latinoamericanas y españolas del siglo XXI* (pp. 69–111). Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- González Escribano, J. L. (1981). Sobre los conceptos de “héroe” y “antihéroe” en la Teoría de la Literatura. *Archivum. Revista de la Facultad de Filología*, 31–32, 367–408.
- Jaroszuk, B. (2021). Negociando el mapa de lo posible: *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara. *Studia Neophilologica*, 93(3), 357–378.
- Kosofsky Sedgwick, E. (2003). *Touching feeling: Affect, pedagogy, performativity*. Durham, NC: Duke University Press.
- Martínez, A. (2019). Del homosexual misógino a la marica feminista. Aportes para una desidentificación política más allá del Edipo. *Culturales*, 7, e457, 1–40.
- Máximo, M. (2024). Advertencia. En N. Colfer, *La reina del Paraguay* (pp. 6–8). Buenos Aires: Ojo de Loca.
- Meccia, E. (2011). *Los últimos homosexuales. Sociología de la homosexualidad y gaycidad*. Buenos Aires: Gran Aldea.
- Melo, A. (2011). *Historia de la literatura gay en Argentina*. Buenos Aires: Lea.
- Milei, J. (2025, 23 de enero). *Discurso del Presidente de la Nación, Javier Milei, desde el Foro de Davos, Suiza*. Casa Rosada. Presidencia de la Nación. <https://www.casarosada.gob.ar/informacion/discursos/50848-discurso-del-presidente-de-la-nacion-javier-milei-desde-el-foro-de-davos-suiza>
- Muñoz, J. E. (2019). *Cruising utopia: The then and there of queer futurity* (10th anniversary ed.). Nueva York: New York University Press.
- Ortega y Gasset, J. (2014). *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Alianza Editorial.

- Peña Zerpa, J. A. (2022). Matan a una marica: La lengua de la loca como fuente histórica de represión y asesinatos de locas en la Argentina de los ochenta. *Transdisciplinar. Revista de Ciencias Sociales del CEH*, 2(3), 30–63. <https://doi.org/10.29105/transdisciplinar2.3-34>
- Perlongher, N. (1988). Matan a una marica. *Fin de Siglo*, 16, 20–22.
- Preciado, P. B. (2019). *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*. Barcelona: Anagrama.
- Propp, V. (1971). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- Sarduy, S. (1987). *Ensayos generales sobre el Barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sławiński, J. (2002). Motywacja. En J. Sławiński et al. (Eds.), *Słownik terminów literackich* (p. 326). Wrocław: Ossolineum.
- Wayar, M. (2018). *Travesti: Una teoría lo suficientemente buena*. Buenos Aires: Muchas Nueces.

Fuentes

- Bellatin, M. (1994). *Salón de belleza*. Lima: J. Campodónico.
- Cabezón Cámara, G. (2009). *La Virgen Cabeza*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Cabezón Cámara, G. (2017). *Las aventuras de la China Iron*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- Colfer, N. (2023). *La reina del Paraguay*. Buenos Aires: Ojo de Loca.
- Cortázar, J. C. (2020). *Como si nos tuvieran miedo*. Lima: Animal de Invierno.
- Donoso, J. (1966). *El lugar sin límites*. Barcelona: Bruguera.
- Genet, J. (1948). *Notre-Dame-des-Fleurs*. Lyon: L'Arbalète.
- Le Guin, U. K. (1969). *The left hand of darkness*. New York: Ace Books.
- Lemebel, P. (2001). *Tengo miedo torero*. Santiago de Chile: Editorial Planeta Chilena.
- Puig, M. (1976). *El beso de la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral.
- Sosa Villada, C. (2019). *Las malas*. Buenos Aires: Tusquets Editores.

Marcin M. Kołakowski

Summary

THE UTOPIAN QUEER QUEEN: HEROISM, COMMUNITY, AND SOVEREIGNTY IN NICOLÁS COLFER'S *LA REINA DEL PARAGUAY*

This article explores Nicolás Colfer's *La reina del Paraguay* (2023) as a literary reformulation of dissident heroism in contemporary Argentine queer narrative. Its primary aim is to examine how the novel constructs Tía Lulú as a central figure who cannot be fully explained either through the classical model of the hero or through already familiar queer figures such as the tragic *loca*, the profane saint, the *travesti* matriarch, or the community leader. More specifically, the article proposes reading her as a utopian queer queen, a figure that brings together collective affect, profane sacralization, repair, and a non-state form of sovereignty. The study discusses, first, the role of the *Club de Lecturas Maricas* as a wounded community that produces Lulú's symbolic centrality through ritual, narration, and affective circulation. Rather than presenting heroism as an individual and self-sufficient trait, the novel relocates it in a collective process of naming, sustaining, and investing a figure with symbolic value. The article then examines the transformation of Lulú from a camp object of devotion into a figure of expanded sovereignty, whose political and territorial projection exceeds the boundaries of the nation-state. In this sense, the novel gradually displaces queer centrality from the sphere of survival and affective refuge toward an imagination of geopolitical reorganization. A further argument concerns the ambivalence of this utopian promise: while Lulú opens a horizon of greater agency and shared futurity, her figuration also risks producing forms of exceptionalism or symbolic closure. Methodologically, the article combines narratological analysis with queer theory, utopian studies, and reflections on heroism and antiheroism. It draws on Ducrot and Todorov, Propp, González Escribano, Álamo Felices, Muñoz, Preciado, Sedgwick, and Ahmed in order to analyze the relationship between character, community, affect, and sovereignty. This interdisciplinary framework allows the study to treat Lulú not simply as a fictional character, but as a narrative and ideological construction shaped by communal desire and political imagination. The article concludes that the novel does not merely adapt an existing heroic pattern to a queer context. Instead, he proposes a different possibility of the hero: one that is relational rather than self-sufficient, affective rather than individualistic, and oriented toward a habitable future rather than the restoration of normative order. The main contribution of the study lies in identifying the figure of the utopian queer queen as a useful critical category for thinking about recent forms of queer centrality in Latin American literature.

Key words:

Nicolás Colfer, *La reina del Paraguay*, Argentine queer literature, heroism, utopia, community, affect, character theory

Марћин М. Колаковски

Сажетак

УТОПИЈСКА КВИР КРАЉИЦА: ХЕРОЈСТВО, ЗАЈЕДНИЦА И СУВЕРЕНИТЕТ У ДЕЛУ *КРАЉИЦА ПАРАГВАЈА* НИКОЛАСА КОЛФЕРА

Овај чланак истражује роман *Краљица Парагваја* Николаса Колфера као књижевну преформулацију дисидентског хероизма у савременом аргентинском квир наративу. Његов примарни циљ је да испита како роман конструише Тетка Лулу као централну фигуру која се не може у потпуности објаснити ни кроз класични модел хероја ни кроз већ познате квир фигуре као што су трагична луда, профани светац, травести матријарх или вођа заједнице. Конкретније, у чланку се предлаже њено читање у складу с концепцијом утопијске квир краљице, фигуре која спаја колективни афект, профану сакрализацију, поправку и недржавни облик суверенитета. Студија прво разматра улогу Књижевног клуба „Педерчићи“ као рањене заједнице која производи Лулуину симболичку централност кроз ритуал, нарацију и афективну циркулацију. Уместо да представи хероизам као индивидуалну и самодовољну особину, роман га премешта у колективни процес именовања, одржавања и давања фигури симболичке вредности. Чланак затим испитује трансформацију Лулу из логорског објекта обожавања у фигуру проширеног суверенитета, чија политичка и територијална пројекција превазилази границе националне државе. У том смислу, роман постепено помера квир централност из сфере преживљавања и афективног уочишта ка машти геополитичке реорганизације. Даљи аргумент се тиче амбивалентности овог утопијског обећања: док Лулу отвара хоризонт веће агенције и заједничке будућности, њена фигурација такође ризикује да произведе облике изузетности или симболичког затварања. Методолошки, чланак комбинује наратолошку анализу са квир теоријом, утопијским студијама и размишљањима о хероизму и антихеројству. Ослања се на Дукрота и Тодорова, Пропа, Гонсалеса Ескрибана, Алама Фелисеса, Муњоса, Пресијада, Сеџвик и Ахмеда како би се анализирао однос између лика, заједнице, афекта и суверенитета. Овај интердисциплинарни оквир омогућава студији да третира Лулу не само као фиктивни лик, већ као наративну и идеолошку конструкцију обликовану заједничком жељом и политичком маштом. Чланак закључује да роман не само да прилагођава постојећи херојски образац квир контексту, већ предлаже и другачију могућност јунака: ону која је релациона, а не самодовољна, афективна, а не индивидуалистичка, и оријентисана ка настањивој будућности, а не ка обнављању нормативног поретка. Главни допринос студије лежи у идентификовању фигуре утопијске квир краљице као корисне критичке категорије за размишљање о новијим облицима квир централности у латиноамеричкој књижевности.

Кључне речи:

Николас Колфер, *Краљица Парагваја*, аргентинска квир књижевност, хероизам, утопија, заједница, афект, теорија лика