

Alejandro Margulis: *Quién, que no era yo, te había marcado el cuello de esta forma*

In Alejandro Margulis' Roman ist es nicht mehr der Schwule, der – wie bei Arlt – Ort und Zuhörer kauft, mittlerweile weiß er bzw. der Autor um den Marktwert der Homosexualität innerhalb der Literatur. Die *economía narrativa* von *Quién, que no era yo, te había marcado el cuello de esta forma*<sup>290</sup> (1993) folgt den Grundsätzen des Marktes. Margulis setzt den nun darstellbaren homosexuellen Sex, den *sex act* als solchen, dezidiert ein. Durch den Erzähler werden wiederholt tableauartig Szenen aus schwulen *hardcore*-Pornos geschildert, die den Leser – indem sie dessen voyeuristische Lust bedienen – an den sperrigen Text binden.<sup>291</sup> Während der Leser auf seine Distanz zum Text zurückweichen kann, gerät der Erzähler selbst zunehmend in den Strudel der (eigenen) Erzählung, da sich sämtliche Grenzlinien als brüchig und durchlässig erweisen. Eine Trennung zwischen erzählter Realität und erzählter Fiktion ist ebenso unmöglich wie zwischen Hetero- und Homosexualität. Der heterosexuelle Erzähler kann sich seiner eigenen Heterosexualität ebensowenig sicher sein wie der konventionellen Distanz des auktorialen Erzählers.

Der Anfang des Romans führt zum Erzähler in primitiven Gesellschaften zurück, der aus Langeweile und der Angst, überflüssig zu werden, "el encanto de la trama" (11) (er-)fand. Die entfesselte Dynamik fordert ihren Tribut: "sin darse cuenta se transformó en actor, quiero decir protagonista." (12) Unter dem Zeichen des "abandono definitivo de la primera persona" (13) wird der Erzähler selbst zum externalisierten Gegenstand der eigenen Erzählung. Auch Walter, der völlig unzuverlässige Erzähler des Romans, der Lucianos "frustrada historia amorosa con Maximiliano Brodenstein" (12) nacherzählen möchte, verliert zusehends die Distanz zum Erzählten. Margulis er-

---

lich. Seine eigene, in kompatiblen und standardisierten (Meß-)Werten ausgedrückte Männlichkeit bietet der Erzähler am Markt der Kontaktanzeigen feil.

<sup>290</sup> Margulis, Alejandro. 1993. *Quién, que no era yo, te había marcado el cuello de esta forma*. Rosario: Beatriz Viterbo.

<sup>291</sup> Bei Margulis' Roman handelt es sich um einen im Bartheschen Sinne 'schreibbaren' Text *par excellence*. *Quién, que no era yo...* favorisiert eine Vielzahl von Interpretationen und fordert zur mehrfachen Lektüre heraus. Einem eindeutigen Schluß versagt sich der Text.

weitert das Problem des Distanzverlustes von Erzähler und Erzähltem um den Aspekt der Homosexualität und illustriert so auf eindringliche Weise deren deterritorialisierende und fiktionsgenerierende Qualitäten. Wie bei Arlt setzt die Homosexualität Prozesse der Fiktionalisierung in Gang, die verstörendes Potential besitzen. Bei Arlt blieb die direkte 'homosexuelle Fiktion' auf die wenigen Sätze beschränkt, mit denen der Schwule seine (fiktive und fikionalisierte) Lebensgeschichte erzählte. Indirekt aber wirkt die deterritorialisierende Kraft in Silvio weiter: Dieser läßt in seiner eigenen (Erzähler-)Rede "ella" entstehen. Er spinnt die Fiktion des Schwulen weiter und fühlt eine enorme Verunsicherung. In Margulis' Text hingegen sind der homosexuellen Fiktionalisierung keine Grenzen gesetzt. Ein 'homosexueller Erzähler' (wie etwa der Schwule bei Arlt) ist als unmittelbarer Sprecher im Text nicht auszumachen. Die Moderation der homosexuellen Stimme(n) im Roman liegt in den Händen Walters, der sich selbst als heterosexueller Mann positioniert und anfangs in der Sicherheit der heterosexuellen Matrix wiegt. Die gescheiterte Liebe zwischen Luciano und Max läßt Walter und seine Redaktionskollegen zu Erzählern<sup>292</sup> werden, da Lucianos nur über Walter vermittelte Erzählung weder ihren Ansprüchen an Fiktionalisierung noch an Festschreibung und Stereotypisierung gerecht wird:

Nos convencimos de que más terrible que haber incitado Luciano a la depresión había sido el hecho de haber dejado frustrado nuestro deseo de conocer toda la historia. ¿La ficción incompleta podía ser menos traumática que la realidad? Creí a pies juntillas en eso, hasta que la trampa se cerró sobre mi coraza [...] finalmente, nunca habíamos podido determinar cuál de los dos era el pasivo y cuál el activo. La única respuesta que al respecto obtuvo Coca una vez fue: "uranistas, eso es lo que somos." (73f.)

Während seine Kollegin Coca Max' heterosexuelle Reterritorialisierung vornimmt ("Coca imaginó la decisión, y luego el encuentro con la mujer. La Primera Mujer. Lo hizo viril como nunca había sido." 38<sup>293</sup>), ist Max für Walter "una pantalla, un ícono sin ropas, al-

<sup>292</sup> Die verschiedenen Niveaus der Erzählung sind nahezu unauflösbar verwoben. Alle werden jedoch wiedergegeben durch den Filter der Stimme Walters.

<sup>293</sup> Walters Wiedergabe der heterosexuellen Reterritorialisierung, die Coca für Max unternimmt, findet sich vorgeschaltet auf 35f.

guién que también él, como Coca, como todos, utilizó para sus especulaciones" (131). Auf Max projiziert Walter seine nicht akzeptierte eigene Homosexualität, von der in der Redaktion bereits gemunkelt wird ("Cagaste, Wolly. Andá a pretender convencernos de que no sos troló, ahora." 84), er verweigert der Homosexualität einen Ort in sich und versucht, sie durch narrative Grenzziehung zu externalisieren.

Mit Rückgriff auf Lotmans raumsemantisches Modell charakterisiert Michel de Certeau die zentrale Funktion der Erzählung:

Wenn man die Rolle der Erzählung bei der Abgrenzung betrachtet, stößt man sofort auf ihre Hauptfunktion, die Bildung, Verschiebung oder Überschreitung von Grenzen zu *autorisieren*, und – durch eine Schlußfolgerung, die innerhalb des Diskurses gezogen werden kann – auf zwei gegensätzliche Bewegungen, die sich so überschneiden (eine Grenze setzen und überschreiten), daß sie aus der Erzählung so etwas wie ein 'Kreuzworträtsel' machen (ein dynamisches Raster des Raumes), dessen *Grenzen und Brücken* die grundlegenden Erzählformen zu sein scheinen.<sup>294</sup>

Walter erkennt erst zu spät, daß die Erzählung kein Mittel ist, die eigene Homosexualität durch vermeintlich grenzziehendes Erzählen an einen außerhalb des Selbst liegenden Ort zu binden. Die Grenzziehung der Erzählung ist uneindeutig. Die Grenze

spielt ein doppeltes Spiel. Sie macht das Gegenteil von dem, was sie sagt. Sie überläßt den Platz dem Fremden, den sie angeblich ausschließt. Beziehungsweise, wenn sie einen Haltepunkt markiert, so steht dieser nicht still, er folgt eher den Variationen von Begegnungen zwischen verschiedenen Programmen.<sup>295</sup>

Diese Uneindeutigkeit der Erzählung ist in Margulis' Text doppelt markiert. Die erste Ambiguität liegt in Walters Erzählen. Dabei verfährt er selbst im Sinne des Wilderns und des Konsums, d.h. er benützt Lucianos Geschichte und fügt ihr Elemente hinzu (pornographisches Material, Kindheitserinnerungen, Sehnsüchte, fiktive Gespräche). Der entstehende Handlungsspielraum ist "*topologisch*, das heißt mit der Verzerrung von Figuren verbunden, und nicht *topisch*, das heißt er definiert keine Orte"<sup>296</sup>. Die derart konstruierte und im Sinne Certeaus 'verzerrte' Figur Max' ist "un viento, un tiro al aire" (86),

---

<sup>294</sup> Certeau 1988: 228. Kursiv im Original.

<sup>295</sup> Certeau 1988: 236.

<sup>296</sup> Certeau 1988: 236.

besitzt "una personalidad tan poco definitiva" (91) und "una virtud camaleónica" (113). Als negative Identifikationsfigur ist sie denkbar ungeeignet, sie bietet keinen Fixpunkt, von dem eine Abwendung möglich wäre.<sup>297</sup> Die zweite Uneindeutigkeit der Erzählung liegt in der fragmentarischen und nicht linearen Erzählstruktur des Romans, die den Leser nachgerade zum 'Wildern' zwingt. Erzähler und Leser verfolgen die ortlose Homosexualität und versuchen deren Verortung in einer Person. Die narrativen Grenzziehungen bleiben für beide kompliziert. Für den Leser, da er bis zum Ende des Romans in einem Zustand der Ungewißheit gehalten wird, für Walter, da er nicht erkennen will, daß seine eigene Homosexualität durch die Erzählung nur verschiebbar, nicht aber lösbar ist.

"Una historia se construye (la he construido) imitando los cánones clásicos de la literatura o el cine" (161), behauptet der Ich-Erzähler bei Margulis. Ein weiteres Mal muß auf Arlts 'Urszene' des homosexuellen Erzählers rekurriert werden. Der Homosexuelle entwirft dort unter Bezugnahme auf gesellschaftliche Stereotypen und traditionelle Handlungsmuster sein Wunschleben. Die Verwendung des Konditionals erlaubt und ermöglicht die Artikulation dieses Ideals. Als Frau, so der Homosexuelle, könnte er seinen Ort in der Gesellschaft finden. In der Erzählung Silvios nimmt sich der Homosexuelle mit seiner eigenen Erzählung Raum, indem er aus der heterosexuellen Ordnung – einer verorteten Norm – 'etwas macht' (Certeau). Oben wurde bereits auf die verstörende Wirkung der Erzählungen auf Silvio hingewiesen, denn sie "führen also eine Arbeit aus, die unaufhörlich Orte in Räume und Räume in Orte verwandelt".<sup>298</sup> Dennoch gelingt Silvio die Strukturierung der eigenen Erzählung. Eben diese Strukturierung ist Walter zunehmend unmöglich. *Quién, que no era yo...* zeigt eindrucksvoll, in welchem Maße die Deterritorialisierung machistischer

---

<sup>297</sup> Die Figur des Max definiert keinen Ort. Ihr fehlt die eigene Sprache, mit der sie einen Ort reklamieren könnte, da sie im Text nur über die Vermittlung eines Dritten auftaucht und zu Wort kommt. Die geographische Ortlosigkeit (Buenos Aires, New York sowie namenlose Orte) unterstreicht diese Darstellung. An taktischem und deterritorialisierendem Potential mangelt es ihr nicht. Max' Stimme ist eine jener Stimmen, die "leichtfüßig tänzelnd das Feld des Anderen" durchstreifen (Certeau 248). Sie ist, wie Totos Stimme in *La traición de Rita Hayworth* (s.u.), eine ständig durch Dritte wiedergegebene (Erzähl-)Stimme.

<sup>298</sup> Certeau 1988: 220.

Männlichkeit fortgeschritten ist. Die städtische *civilización* besitzt nicht mehr die Macht zur Verortung, sie ist nicht mehr toponymisch, sie etabliert ihre Ordnung nicht mehr darüber, den Orten Namen und Bedeutung zu geben. Dies zeigt sich bereits am Erzähler von *Quién, que no era yo...*, der weder auf die stützenden Erzählungen der Familie<sup>299</sup> noch auf seine (angeblich) privilegierte Stellung als weißer heterosexueller Mann zurückgreifen kann. Aufgrund des Fehlens eines Zieles der Formation von Männlichkeit wird eine Vielzahl von Erzählungen möglich, deren Erzähler sich fortschreitend in der eigenen Erzählung verliert. Da die Grenze zwischen Erzähler und Erzählgegenstand verwischt, wird Max zum erzählten Verführer des Erzählers selbst: "Si yo no hubiera gustado de las mujeres, sin duda ese chico me hubiera enamorado." (74) Der Versuch, erzählend eine Grenzlinie zwischen (eigener) Heterosexualität und (fremder) Homosexualität zu ziehen, muß in einer von der positiven Deterritorialisierung der Männlichkeit geprägten Gesellschaft scheitern. Walter kann die Trennung zwischen fiktionalisierter und/oder fiktiver Person (Max) und seiner im Rahmen des Romans realen Person nicht aufrechterhalten.

¿Max? ¿Qué Max? Ay, otra vez la confusión... Shhhh. ¿Quién está hablando por mi boca ahora? Me siento mal, mal, remal. No soy una persona, soy una multiprocadora de frases dichas por los otros. [...] El Gran Jefe de Redacción del Diario donde Trabajaba Luciano y Coca Nieves y Walter En Persona (antes de que se volviera Personaje), divino, me preguntó cómo me trataban. (137)

Die Figur, auf die er seine Homosexualität projizierte, entwickelt ungeahnte Eigendynamik. Mit Certeau gesprochen, schafft Walters Erzählung von Max ein 'Handlungs-Theater', in dem die zur Figur gewordene Homosexualität den Erzähler zur Grenzüberschreitung herausfordert bzw. diese legitimiert. Das "walterego" spricht sich in den Vordergrund und illustriert sowohl Raumnahme als auch Deterritorialisierung traditioneller Männlichkeit, da diese selbst am Ort des Eigenen – dem eigenen Körper, dem eigenen Sprechen – nicht mehr gesichert ist.

<sup>299</sup> Mit Ausnahme der Texte von Borges und Mercader ist die Familie als Bezugspunkt in allen Texten von 2.1.3 schemenhaft präsent. In keinem stellt sie – anders als bei den unter Abschnitt 2.2.1 'Familie' versammelten Romanen – allerdings den zentralen Rahmen.

Sea como sea, mi nombre quedó grabado ahí, por primera vez. En negrita: **Max Brodén**. (¡Nooooooo: **Walter!**) Ego puto en orto meo. Más puto será tu hermano. El tuyo, el tuyo. ¡Waltrego, walterego! [...] Se me está rompiendo la cabeza. Tengo que parar con esto o me voy a volver esquizofrénico. (140)

Walter besteht dennoch auf seiner Distanz zur Homosexualität. Auch sprachlich bleibt sie eine – allerdings nie moralisch gewertete – Qualität Max' und Lucianos, deren Nennung Walter ausspart, wenn es um seine Person geht. Doch selbst dann unterstreicht er diesen Unterschied zur Selbstversicherung mit einer heterosexuellen Reterritorialisierung.<sup>300</sup>

Fue esa especie de culpa tierna lo que por primera vez me hizo pensar seriamente si yo no sería, en definitiva...? A ver qué opina la rubia que tumbé en la cama el otro día debordando sus grandes tetas fuera del corpiño, ah, pidiéndome lánguidamente que la fornicase.

Metémela, metémela, metémela. Y yo se la metía, se la metía, se la metía. Y ella: más, metémela más, más, más. En el culo. Y yo: ¿en el culo? Y ella: más, sí más, sí más. Y yo. Y ella. Y yo. Y ella. Y además yo: mala, mala, mala, mala, mala. Y ella: sí, ay, aghj, am, yum splich, pluch, iep, uhop. Y yo: jejejeje. Jeje, Jefe. Jefe. Boss. El boss. Tu boss. Mi voz. Con zeta. La mía. (141)

Eine Lösung des Problems stellt die versuchte Reterritorialisierung nicht dar, denn innerhalb des heterosexuellen Rahmens (der seinerseits wiederum allein durch die Erzählung Walters vermittelt wird) sind die Rollen – sowohl des Sprechens als auch des Geschlechtsaktes – klar getrennt. Diese Trennung genießt Walter im Moment des Erzählens: Hier kann er eine andere Rede wiedergeben, ohne daß diese sich seiner bemächtigt. Er ist kurzzeitig *jefe* seiner Stimme. Bei analogen homosexuellen pornographischen Szenen ist diese Trennung unmöglich, selbst wenn Walter die (geistige) Reterritorialisierung versucht ("Volví mentalmente a donde nunca debería haber salido: las polleras femeninas." 157). Die Distanz zur anfangs im theatraischen Rahmen einer schwulen *hardcore-show* (59ff) ausgestellten homosexuellen Sexualität verringert sich zunehmend. Einige Photos

<sup>300</sup> Anders als der Stricher in Tássaras Roman erlebt Walter die Deterritorialisierung als existentielles Problem, dem er sich zu stellen hat. Tássaras Ich-Erzähler war einzig und allein an einer (Über-)Steigerung seiner durch phallische Penetrationsmacht bestimmten Männlichkeit interessiert. Homosexualität verstand er als ausschließliches Problem des Anderen. Er war an der Grenzziehung, nicht aber an der Überschreitung der Grenze interessiert.

tauchen in der Erinnerung Walters auf ("Realismo del hardcore. ¡Qué porquería de fotos! Algo más o menos así, recordé, nos había mostrado Luciano." 129) und setzen nicht aufzuhaltende erotische Phantasien frei ("Pero no quiero seguir adelante con esta porquería. Antes bien, me veo soliviantando a rescatar de la penumbra del olvido lo que pasó después, cuando la fellatio doble fue suspendida [...]" 128f.). Die in der dritten Person imaginierten Szenen sexualisierter Brutalität (128f.), die auf die (ebenfalls imaginären) Dreharbeiten eines Pornofilms folgen, werden wenige Seiten später nahezu parallel in der ersten Person, d.h. von Walter und mit Walter als passivem Part, wiederholt. Das Ringen mit der eigenen Homosexualität findet Ausdruck in der imaginierten eigenen Kastration und Tötung.

Concebir un móvil que explique mi homosexualidad. Lo más cercano posible a nosotros mismos. Por ejemplo, un anarquismo del sexo. ¿Aceptarían Coca o Luciano esa caracterización? Descripciones:

Yo en la cama, con una estaca muy fina clavada en el agujero del culo.

Yo atado en la cama de madera enseñando las nalgas, de las cuales Max me corta lonjas muy finas, ay qué duele, con una navaja para hacerse emparedados.

Yo con el cuerpo lleno de miel, bajo una nube de lenguas.

Yo cortado el pene (¡bueno, basta!) y también las tetillas (¡basta dije!), enculado con una estaca y con ambas manos clavadas a las otras dos (me rindo) hasta morir. (134f.)

Die (eigene) Erzählung beschreibt Entgrenzungen, die sich Walter nicht eingestehen will. Homosexualität visualisiert er ausschließlich innerhalb eines kommerzialisierten<sup>301</sup> pornographischen Rahmens, der auf brutale Weise die Auslöschung der Männlichkeit illustriert. Walter ist es unmöglich, homosexuellen Sex narrativ anders zu fassen als in Formen der Brutalität, Passivität und Kastration. Diese zersetzende Spannung führt zu fortschreitendem Selbstzweifel und Selbstekel ("[...] y mientras pensaba todo esto había empezado a dudar de la seriedad de mi hombría; me sentía asquerosamente un insecto." 146), die die Spirale der reprimierten Homosexualität beständig weiterdrehen. Nach einer Ohnmacht (160f.), die dem Leser eine deutliche Fährte legt, wird Walters Erzählung zunehmend brüchiger und konfusser.

<sup>301</sup> Der Akt des Kaufens soll die 'Korruption' durch die Homosexualität ausschließen.

[P]ero la presencia de él es bien real, me digo, escucho que una voz dice adentro mío, a pesar de la manera repugnante en que está chupando ahora el pene pecoso de la foto, mientras el suyo propio (¡el mío!) se hincha, inocultable, en la bragueta del pantalón. [...] Electrizado por la revelación de mi mismo, dejo caer suavemente la revista [pornográfica] de Max al suelo. (168)

Max, das 'walterego', bleibt auch nach der schmerzhaften Selbsterkenntnis Walters eine Hilfskonstruktion, denn der Prozeß der homosexuellen Identitätsfindung bzw. des *coming-out* ist keineswegs abgeschlossen. "Lo que me guardo es esto: que Max ha comido del árbol prohibido y eso tiene un precio. Que no hacen falta señales para comprender que el chico ya no pertenece a nuestro equipo." (172)

Margulis' Roman löst die verwirrenden Stränge seiner Erzählung nicht auf und endet an einem Kreuzungspunkt verschiedener Fluchtlinien. Seine "Interaktionsgeschichten", die auf einer "Logik der Zweideutigkeit"<sup>302</sup> basieren, erzählen von Umkehrungen und Verschiebungen, von Grenzziehungen und Grenzüberschreitungen, vor die der Mann im Zuge zunehmender Deterritorialisierung männlicher Stereotypen gestellt wird, wie Finkel und Gorbato konstatieren<sup>303</sup>. Einer der wesentlichsten Aspekte der zu beobachtenden Verschiebungen liegt in der Entwicklung neuer Räume für Stimmen, die als Stimmen des Anderen im (erzählenden) Selbst hörbar werden.

*Quién, que no era yo...* unterscheidet sich von den in diesem Kapitel untersuchten Texten durch die deutliche Lust an der Ironie und am Fabulieren ("Relájate y goza, escritor." 129); er stellt die Lust des Erzählens u.a. durch das Erzählen der Lust aus. Als endloses Spiel von Ambiguitäten konstruiert der Text Identität(en), nur um sie sofort wieder zu dekonstruieren. Er führt Paradigmen, Klischees und Stereotypen vor, um sie qua Ironie auszulöschen. Dennoch scheint unter der Maske des vielleicht als 'moderner komischer Roman' zu klassifizierenden Textes wiederholt die ernstzunehmende Herausforderung auf, welche die deterritorialisierte Männlichkeit für die Positionsbestimmung des Einzelnen darstellt.

---

<sup>302</sup> Certeau 1988: 235.

<sup>303</sup> "El nuevo movimiento de liberación masculina pretende establecer una identidad del varón, sin recurrir a los estereotipos machistas." Finkel/Gorbato 1995: 127.