



**Màster en Estudis Comparatius de Literatura, Art i  
Pensament: treballs de fi de màster**

**“Persistir en el pitjor: una lectura creuada de Dinos  
Khristianópulos i les teories *queer* antisocials”**

*13 de juny de 2024*

**INSTITUT UNIVERSITARI DE CULTURA**

Universitat Pompeu Fabra

Barcelona

## Resum

El 1950 irromp en el camp literari grec Dinos Khristianópulos, un poeta amb un estil insòlit fins aleshores en les lletres gregues. Amb una primera i breu fase marcada per la influència de Kavafis, Khristianópulos ràpidament es desempallegarà d'aquesta paternitat literària i cercarà nous espais per donar cabuda a una poesia absolutament amarada d'una sexualitat pertorbadora. Lluny de la militància de partits o associacions LGTBIQ+, la seva obra poètica es mou pels espais més marginals de la seva ciutat, Tessalònica, registrant una sèrie de dinàmiques «fora de la llei». Després de fer, en primer lloc, una ràpida revisió dels moviments d'alliberament homosexual a la dècada dels setanta i dels vuitanta a Grècia, el treball passa a analitzar els espais, les identitats i les dinàmiques sexuals de la generació d'escriptors homosexuals com Khristianópulos. En els tres capítols següents, s'analitza el conjunt de la seva producció poètica a través de la lectura creuada dels estudis sobre les teories *queer* antisocials de Leo Bersani, Lee Edelman i Jack Halberstam, fent especial èmfasi en la pulsio de mort, la negativitat *queer* i l'*affective turn*. L'objectiu és presentar Khristianópulos com no ho havia fet fins ara la crítica literària: el primer autor grec modern que escriu, conscientment, des de la dissidència sexual.

Paraules clau: Khristianópulos, Tessalònica, crítica literària, poesia grega moderna, teoria *queer* antisocial

## Abstract

In 1950, Dinos Christianopoulos broke into the Greek literary field, a poet with a style that was unusual until then in Greek letters. With a first and brief phase marked by the influence of Cavafy, Christianopoulos will quickly detach himself from this literary paternity and look for new spaces to give rise to a poetry absolutely soaked in a disturbing sexuality. Far from the militancy of LGTBIQ+ parties or associations, his poetic work moves through the most marginal spaces of his city, Thessaloniki, registering a series of "outlaw" dynamics. After doing, in the first place, a quick review of the homosexual liberation movements in the seventies and eighties in Greece, the work goes on to analyse the spaces, identities and sexual dynamics of the generation of homosexual writers like Christianopoulos. In the following three chapters, the whole of his poetic production is analysed through the cross-reading of studies on antisocial queer theories by Leo Bersani, Lee Edelman and Jack Halberstam, with special emphasis on the death drive, queer negativity and the affective turn. The aim, therefore, is to present Christianopoulos as literary criticism has not done until now: the first modern Greek author who writes, consciously, from the point of sexual dissidence.

Key words: Christianopoulos, Thessaloniki, literary criticism, modern greek poetry, antisocial queer theory

# Índex

1.	Introducció: un tal Dinos Khristianópulos .....	4
2.	Revistes i moviments d'alliberament homosexual .....	14
2.1.	«Nosaltres som els grecs homosexuals»: Atenes, l'AKOE i la seva revista <i>Amfi</i> .....	15
2.2.	«Qualsevol feina amb ànim de lucre és prostitució»: <i>Kràximo</i> i Pàola Revenioti.....	19
2.3.	«Visca els mariques de Vardari»: Tessalònica, els moviments d'alliberament homosexual i la premsa local.....	20
3.	La generació de l'estigma i la seva (o)posició davant dels moviments d'alliberament .....	23
4.	«Un cos tan sols es queda curt»: Khristianópulos i la pulsio de mort.....	34
5.	«A mi ja no m'interessa el cel»: Khristianópulos, el <i>sinthomosexual</i> grec .....	47
6.	«Les pobres marietes»: l'art <i>queer</i> del fracàs.....	58
7.	Conclusions .....	81
8.	Referències .....	86

## 1. Introducció: un tal Dinos Khristianópulos

L'Eptapírgio, el castell que corona Tessalònica com un símbol agredolç d'un esplèndid passat llunyà i alhora un trist passat proper per haver exercit de presó durant la guerra civil i les dictadures que van devastar Grècia durant el segle XX, és testimoni d'unes paraules que ens permeten, provisionalment, posar en valor la figura de Khristianópulos: «Ara que bona part dels joves – gairebé tots– confonen la naturalesa i el veritable fat de la Paraula Poètica i es consumeix en la cridòria dels seus versos buits, grisos i gens originals –manifestant així, ras i curt, el trontoll natural de l'ànima, l'imprecís però comprensible calfred que recorre els primers anys de joventut i que troba una sortida fàcil en la irresponsabilitat d'un lirisme sofert– el jove Dinos Khristianópulos, avançant interiorment molt més enllà i desplaçant-se cap a un espai poètic, intenta defugir l'estretor del subjectivisme i projectar-se a si mateix en un reflex més ample de l'ànima, revelar el seu cas personal enmig del clima dominant de l'Època; no intenta simplement cantar, sinó expressar situacions més recurrents, transcendir cap a una realitat més universal» (Kókoris, 2011: 21-22). Qui escriu aquests mots és Manolis Anagnostakis en una carta escrita a les primeries de novembre de 1950, quan només tenia vint-i-cinc anys i ja estava condemnat a mort, com a resposta a una *plquette* de poemes titulada *Època de les vaques magres* i publicada amb prou feines feia uns mesos per *Kokhlias*, la revista del cercle avantguardista de Tessalònica. Signa la *plquette* un tal Dinos Khristianópulos, de dinou anys. El final de la carta és revelador: «Amb *Època de les vaques magres*, Khristianópulos ens mostra l'autèntica dimensió de la seva precoç espiritualitat» (Kókoris, 2011: 22). Com han observat alguns crítics literaris, Anagnostakis, en rebre aquest llibret a l'Eptapírgio, ja havia fet escola: els elements característics de la seva poesia, marcada, com s'assenyala habitualment, per un caràcter fortament polític (Kókoris, 2003: 9), gairebé com si fos un «diari o un quadern on registra la seva pròpia participació activa en el moviment d'esquerres» (Friar, 1979: 64), l'allunyen així dels temes i el to de la poesia de la generació de 1930 (Markópulos, 2023: 257-258). Certament, el marxisme i l'existencialisme del poeta l'havien col·locat com a principal representant del que avui anomenem la Primera Generació de la Postguerra i, malgrat la forta influència, pel que fa a la forma, que exerceixen en la seva poesia el surrealisme i el (post)simbolisme de Seferis, Ritsos, Engonópulos o Elitis, l'ala fosca de les experiències viscudes a ciutat durant el Règim del 4 d'agost, la Segona Guerra Mundial, la guerra civil, la postguerra i la Dictadura dels Coronels vola lluny del «sol de la justícia» d'Elitis o la visió dels «marbres com lluen al sol» de Seferis.<sup>1</sup> Versos com «enmig de tantes adversitats cercàvem una sensibilitat mal-mesa», de la col·lecció *Èpoques 2* (1946-1948), o «dempeus i sols enmig de la terrible soledat de

---

<sup>1</sup> Versos dels poemes «La gran sortida», de la col·lecció *Dignum est* (1959), i el XXIII de la col·lecció *Mithistórima* (1935), respectivament. Khristianópulos diu amb molta sornegueria en una narració titulada «L'enfiladís» i escrita el 1964 del recull *Anar a mal borràs* (1963): «Els himnes a les belles platges i al sol em semblen coses passades de moda». L'escena ens mostra a Khristianópulos i un jove escriptor que li porta una narració, massa lírica per al gust del poeta, perquè li'n faci una crítica.

la multitud» de la col·lecció *La Continuació 2* (1954), són un bon exemple d'això.<sup>2</sup> «Porque la poesía no es el modo para que hablemos / sino el mejor muro para que ocultemos nuestro rostro» diu en un poema de *La Continuació 3* (1954).<sup>3</sup> De fet, el propi Khristianópulos en parla de la següent manera:

La contribució d'Anagnostakis a la poesia és la conversa a cau d'orella, a la manera d'una confessió. No més cançons líriques, sinó paraula nua, conversa humana; ja no trobem les envolades de la fantasia i els torrents d'imatges, sinó un intent de dir allò que ens crema, d'expressar la pena que ens devora. Un trànsit del simbolisme al realisme, de l'expressió lírica a la dramàtica, de la fantasia a l'experiència (*Assajos*, 1999: 61).

Amb aquestes paraules, el que està en joc aquí és el posicionament davant de l'acte poètic i els filtres mitjançant els quals l'experiència es converteix en poesia. No és anecdòtic, per tant, allò que el nostre poeta li diu a l'escriptor Thomàs Korovinis el desembre de 1974 mentre fan un tomb per Tessalònica: «Així que escrius, eh? Llavors hauries de sortir de casa sense calçotets, sense llapis ni paper» (Korovinis, 2011: 149). És, si fa no fa, el que diu en el seu manifest poètic *Consells a un jove canalla*: «Poema que s'escriu damunt d'un llibre obert no val més que la ferralla»<sup>4</sup> (Iatrú, 1997: 50). La ironia i el to provocatiu de les seves paraules no són accessoris, sinó que constitueixen aquest posicionament propi i una declaració d'intencions respecte del fet poètic: nuesa de discurs i experiència no mediata per l'imaginari de la generació dels 30. En la seva poesia no trobarem «les platges d'Homer, les antigues columnes i els pins que tant va utilitzar la generació del '30; ara tot això dona pas a tallers mecànics, a solars en construcció, a carrerons enfangats, a les reixes de les fàbriques, als suburbis del proletariat» (Davetas, 2001: 362-363). Així doncs, el camí obert per Anagnostakis el seguiran els i les poetes de l'anomenada Segona Generació de la Postguerra, en la qual s'ubica Khristianópulos, amarada d'un realisme escèptic sorgit del sentiment del desengany de les grans promeses i els grans ideals<sup>5</sup> i orientat cap a un decidit però aparent<sup>6</sup> distanciament respecte dels afers públics; les gran proclames cediran davant

---

<sup>2</sup> Totes les traduccions dels textos grecs, si no se'n diu el contrari, són de l'autor d'aquest treball.

<sup>3</sup> Traducció d'Alfonso Silván Rodríguez a «La poesía de Cavafis en la obra poética de Manolis Anagnostakis: Panorama crítico y observaciones» a *Erytheia: Revista de estudios bizantinos y neogriegos*, no. 18, 1997, p. 211-229.

<sup>4</sup> La crítica literària Maria Iatrú no ho esmenta, però el títol mateix ja és irònic, atès que la paraula “canalla” substitueix el “poeta” i “estudiant” de l'obra del francès Jacob Max, *Conseils à un jeune poète*, seguida de *Conseils à un étudiant*, publicada per Gallimard el 1945.

<sup>5</sup> I aquesta expressió no és errada, atès que un d'aquest grans ideals que van caure en la primera meitat del segle XX a Grècia va ser, precisament, l'anomenada *Megali Idea*, l'intent de recuperar les zones de l'Imperi Otomà on vivia un gran número de grecs i que tradicionalment havien pertangut a l'antiga Grècia: Àsia Menor i la zona sud dels Balcans. Naturalment, aquest moment tan transcendental de la història de la Grècia moderna, que trobem en molts escriptors i poetes grecs com Sikelianós, Kazantzakis, Seferis o Elitis, és un material que queda exclòs de la poesia de les dues generacions de la postguerra.

<sup>6</sup> Jo també crec, tal i com apunta Maria Iatrú, que la poesia de Khristianópulos manifesta molta més sensibilitat per les qüestions socials que no pas els coneguts casos de la literatura militant (1997: 54).

d'una confessió carregada de culpa i desencís (Mul·làs, 1961: 597-598). El 2 de juliol de 1952, Elitis li escriurà en una carta a Khristianópulos:

Estimat Sr. Khristianópulos,  
molts contratemps m'han impedit, en el seu moment, d'agrair-li personalment que m'hagi enviat *Època de les vaques magres*. Ho faig avui, i espero que no em malentengui.  
El seu univers poètic es troba a les antípodes del meu, però això no m'impedeix en absolut valorar i aplaudir el seu gran èxit. Li dono la meva afectuosa enhorabona, així com el meu suport moral per la mesquinesa d'algunes persones que el censuren...  
Salutacions cordials,  
Odiseas Elitis<sup>7</sup>

No hi ha dubte, en efecte, que un dels dos Premis Nobel de què gaudeix Grècia (l'altre és Seferis)<sup>8</sup> es vol distanciar obertament de la poesia del nou poeta tessalonicenc. L'(hiper)realisme de la gran majoria de poemes de Khristianópulos (en *Època de les vaques magres* hom ho pot percebre en el darrer, «Incident a Atenes», que funciona com a frontissa entre aquesta col·lecció i les següents) el situa com una jove veu que allibera la poesia de tot el maquillatge de la retòrica, dels mites romàntics i de les floritures surrealistes (Davetas, 2003: 362). La confessió a què s'ha fet referència, aquesta «conversa a cau d'orella», tampoc actua com un espai de pura i asèptica retòrica, sinó que exerceix de veritable vàlvula d'escapament de les tensions originades exclusivament en la intimitat del poeta, però que ressonen en l'àmbit més social pel que tenen de reflex d'una angoixa generacional. L'epítet que ja fa uns anys que acompanya l'estil de Khristianópulos és el de la «paraula nua»,<sup>9</sup> en la qual venen a reunir-se elements propis de la seva poesia com són la sensibilitat realista, l'honestat i una llibertat excepcionals, característiques recollides no només pels temes i motius que travessen la seva poesia, sinó també per la llengua mateix: l'epigramaticitat, els silencis, la ironia i el sarcasme contribueixen a segellar el seu estil, però també la presència del *kaliardà*, un argot<sup>10</sup> que va sobreviure a Grècia fins a mitjans del segle XX, pel cap alt, i que, en paraules del filòleg i traductor Cèsar Montoliu, era parlat principalment per «transvestites and male prostitutes, but also by homosexuals “on the scene”» (Montoliu, 2005: 299). Considerant que el *kaliardà* va ser creat probablement per parlants bilingües d'origen romaní,

---

<sup>7</sup> De l'arxiu de Dinos Khristianópulos, publicat a l'homenatge que li va dedicar la revista *Entevktírio* al número 95 d'octubre-desembre del 2011 (Khronàs, 2011: 174).

<sup>8</sup> De fet, hi ha un díptic d'allò més sarcàstic que Khristianópulos li dedica el 1989 a Seferis a *El cos i el corc* (1960-2006): «*per allà on viatjo Grècia em fereix / tantes ferides / només les ha pogut guarir el Nobel*». El vers en cursiva és el d'un poema de Seferis, «A la manera de I. S.», de la col·lecció *Quadern d'exercicis* (1928-1937), publicat per Adesiara el 2022 a *Quadern d'exercicis i altres poemes*, en traducció de Joan Frederic Calabuig.

<sup>9</sup> Dimitris Kókoris, crític literari i professor de literatura grega moderna a la Universitat Aristòtil de Tessalònica, va prendre aquest epítet de l'assaig del poeta sobre l'obra d'Anagnostakis per titular un estudi introductori a la poesia de Khristianópulos publicat el 2011 a l'editorial grega Nissides.

<sup>10</sup> Com és el cas de l'anglès polari.

Montoliu afirma que els grecoparlants que convivia amb aquesta comunitat s'hi havien acostumat a sentir-lo, de manera que l'entenien i el van començar a emprar, sobretot com a llenguatge secret en entorns d'una intensa marginalitat i amb un caràcter fort d'homosocialitat, és a dir, en espais eminentment masculins. Tanmateix, Montoliu no és, evidentment, el primer a investigar aquest fenomen lingüístic, però sí que és dels pocs que l'han sabut explicar des d'una perspectiva sociolingüística fiable. Dic això perquè el 1971, Ilias Petrópulos, un etnògraf que es va ocupar sobretot del món grec dels baixos fons, va publicar un diccionari, *Kaliardà: El diccionari dels mariques grecs*, en què recull totes les paraules (i la seva etimologia, a voltes esbojarrada) que anava recollint a través de la seva investigació als carrers d'Atenes. Durant la dictadura dels coronels (1967-1974) va ser durament censurat, però amb la restauració de la democràcia es va convertir en un dels llibres més venuts. En paraules seves, extretes de la introducció (Petrópulos, 1971: 10):

Un bon grapat de polítics, sovint aquells que es volen mostrar com uns homes poderosos, anuncien que han netejat Atenes de mariques. Ni de bon tros. Al contrari, avui dia, en els tres-cents bordells semiclandestins de la capital hi treballa un marica. A més a més, cada dia, després de mitja nit, mariques vestits amb roba femenina es passegen pels voltants de l'hotel Hilton al centre d'Atenes, així com per la zona de Metaxurgio, Kolonos i altres llocs. Aquests mariques formen un grup unitari. Una part d'aquest grup es constitueix dels homes efeminats, que es passegen a la nit pels foscos camins dels parcs o socialitzen amb homes ben masculins en tavernes barates. Totes aquestes persones es coneixen molt bé entre elles. És aquest grup de persones el que parla el kaliardà.

És un bon passatge per destacar dues qüestions cabdals: d'una banda, la idea de col·lectiu, potser no organitzat, previ als moviments d'alliberament homosexual; de l'altra, la consciència d'una identitat lingüística basada en el kaliardà. La introducció de Petrópulos i la seva passió per registrar tota aquesta subcultura és, malgrat les deficiències en precisió lingüística, suficient per considerar aquest diccionari una peça valuosa per conèixer gairebé de primera mà el caràcter "estrany" (*queer*) d'aquesta llengua i el col·lectiu que el parlava. En el cas de Khristianópulos, que també creia que era una barreja de llengües estrangeres (romaní, albanès, aromanès i turc) amb una base sintàctica grega (Khristianópulos, 1996: 9), aquest argot exerceix una funció que hom podria trobar accessòria, gairebé anecdòtica, per la poca freqüència amb què utilitza aquest argot, però el cas és que, quan l'utilitza, és sobretot en aquells poemes (principalment en prosa) on es registren espais homosocials o de prostitució masculina, com ho poden ser els parcs, els cafès, els pixadors o les casernes militars, de manera que, de fet, emprar-lo constitueix un acte d'honestedat, conscient i gens retòric, que reforça el contingut social del poema i l'eleva al nivell de la realitat (més aviat l'hi rebaixa, però lluny de connotacions negatives). No obstant això, en una entrevista de l'octubre de 1996 per a la revista *El desig*, editada pel Grup d'Iniciativa Gai de

Tessalònica, Khristianópulos reconeix que és un sociolecte que «està completament mort» (Khristianópulos, 1996: 9).<sup>11</sup>

Els grans reculls poètics de Khristianópulos en què hom pot percebre en conjunt tot això són, sobretot, *Genolls desconeguts* (1952-1957), *Anhel indefens* (1955-1970), *L'estràbic* (1949-1970), *El cos i el corc* (1960-2006) i, sobretot, *Plaça morta* (1977-1999). Tres reculls més completen el corpus khristianopulià: *La ferida més profunda* (1995-1999), *Estrany, on troba el coratge per florir* (2005-2010) i una *plaquette* de cançons titulada *El lament etern* (1961-1986), on Khristianópulos demostra la gran influència que va exercir en la seva poesia el motiu del rembètiko, un gènere musical que va arribar a Grècia a partir de 1922 amb la crisi de refugiats d'Àsia Menor (principalment d'Esmirna) i que, per tant, és producte, sobretot, de les experiències vitals de persones que vivien en una extrema pobresa i en entorns de profunda marginalitat.<sup>12</sup> Tanmateix, el gran llegat del poeta de Tessalònica el formen els primers reculls esmentats, que constitueixen alhora la base de l'anàlisi d'aquest treball, mentre que als altres tres es farà referència de manera puntual, especialment pel que fa a l'homonacionalisme present en el darrer Khristianópulos.

Tornant, però, al primer poemari que va publicar Khristianópulos, *Època de les vaques magres* és, certament, un recull «precoç», com diu Anagnostakis, o incipient si tenim en compte els elements que s'han comentat fins ara. D'aquesta primera col·lecció, que el va catapultar a la sovint múrria escena literària, se n'ha destacat tradicionalment la vinculació amb dos grans poetes: Kavafis i T. S. Eliot. És sens dubte evident la influència que hi van exercir aquestes dues grans figures de la literatura universal, perquè, d'una banda, Kavafis ja era el referent per a la poesia homoeròtica (i no només la grega) i havia jugat moltíssim a la mascarada de personatges de l'antiguitat per parlar d'algunes de les seves dèries, en tots els sentits de la paraula: poemes de Kavafis com «La malaltia de Klitos», «Per les tavernes» o «Mires: Alexandria del 340 d.C.» ressonen, respectivament, en «El centurió Corneli», «Dimes» i «L'estimat Lluç», d'aquest recull de Khristianópulos, per no esmentar el més evident, «Ítaca». De l'altra, uns versos d'«Allò que va dir el tro» de *La terra eixorca*, d'Eliot, apareixen a la primera pàgina del petit recull amb què debuta el

---

<sup>11</sup> Aquesta opinió contrasta força amb la del fundador del Moviment d'Alliberament Sexual de Tessalònica, Akhil·leas Psaltópulos, que va criticar la publicació de Petrópulos: «El que em preocupava de Petrópulos en aquell moment és que no estàvem convençuts de la bona fe de les seves intencions. Era un tema molt llaminer que causaria sensació i que, per tant, es vendria. Aquí rau el problema i, d'altra banda, el *kaliardà* era el nostre codi lingüístic que no tothom coneixia, de manera que intercanviàvem informació sense que l'altra persona entengués de què parlàvem. Compartir tot això va ser com trencar el codi "secret". I això és una bona cosa, d'una banda, perquè es va fer conèixer l'existència d'altres paraules, altres modismes que fan servir els gais, les persones transsexuals, els anomenats marginats. De l'altra, però, era com si es traís quelcom molt privat. I no crec que, en aquell moment, això ens ajudés» (Tsitiridis, 2017).

<sup>12</sup> *La ferida més profunda* i *Estrany, on troba el coratge per florir* queden, per ara, excloses d'aquesta presentació, tot i que se'n parlarà en capítols posteriors quan s'hagi de tractar el concepte d'homonacionalisme en la poesia de Khristianópulos. Pel que fa a *El lament etern*, se'n farà esment quan calgui.



nostre poeta, en traducció precisament de Seferis, i que reproduceix aquí en la magnífica versió que Agustí Bartra en va fer el 1951, a Mèxic, per a una antologia de lírica nord-americana:

*Amic, tota la sang que s'acumula al cor  
l'afros atreviment d'un instant de feblesa  
que un segle de prudència no pot rescabalar  
per això, únicament, nosaltres hem viscut.*

És clar, aquest «afros atreviment d'un instant de feblesa» el trobem al poema de Khristianópulos «La mort d'Onan» quan li fa dir al personatge bíblic que demanaria un trasllat a Egipte, «tombant tots els obstacles de la moral burgesa / per un instant de feblesa». I són, alhora, aquests instants de feblesa els que captura voluptuosament la poesia de Kavafis, amb títols tan eloqüents com «A la voluptat». Més enllà d'aquest motiu literari, la crítica sempre ha assenyalat del primer Khristianópulos l'ús dels anacronismes temporals i geogràfics o la barreja de símbols com un préstec dels dos poetes (Dikteos, 1951: 30; Lambridis, 1958: 15). Els casos d'Eliot i Kavafis són amplament coneguts en el nostre camp literari, però no ho és pas el de Khristianópulos. Quan llegim, però, a «El centurió Corneli», que un romà sap tocar l'acordió; quan trobem Maria Egipcíaca estudiant música bizantina, Dimes passejant per un barri de prostitució de la Tessalònica del segle XX, Onan a un camp de futbol, o veiem Lluç l'Evangelista en fotografies, entenem el mecanisme que s'ha engegat: un joc de màscares que alguns titllen de «típicament juvenil» i que podria amagar la inexperiència d'un jove poeta en qüestions de sexualitat i l'intent de donar sortida a les tensions que se'n generen (Dikteos, 1951: 34-35). Es podria adduir, però, que, a banda d'aquestes tensions més sexuals, se'n troben d'altres, potser més genuïnes o sinceres, que tenen a veure més amb els atzucacs del desig, amplament entès, que els del sexe, estrictament parlant. Els dos traductors en anglès de l'obra de Khristianópulos, Kimon Friar i Nicholas Kostis, apunten que la gran influència d'Eliot en la poesia de Khristianópulos és la capacitat d'expressar l'agonia cristiana de l'època contemporània i l'estructura moderna del vers, a banda de reconèixer-hi els anacronismes històrics. De Kavafis, per la seva banda, en pren l'expressió agosarada, la claredat en la formulació o els elements prosaics (realisme poètic, en podríem dir), el to confessional i, també, és clar, la fusió d'horitzons històrics (Friar, 1979: 59-60; Kostis, 1995: xv). Val a dir que la introducció de Kostis a la seva traducció beu molt de la de Friar i amb prou feines cap dels dos destaca quelcom que, al meu parer, és crucial: hi ha un conflicte a *Època de les vaques magres*, són textos provocatius, perquè provocatives són les escenes com la del petó de santa Agnès i sant Sebastià en un moment de fervor religiós, o l'amor incondicional que sent el centurió Corneli per l'Andónios, un cristià. Provocativa podria ser fins i tot, a ulls de l'ortodòxia més intransigent de la Grècia de mitjan segle XX, la mateixa disposició trenada de personatges cristians i pagans, gairebé com si fossin un sol cos unit davant de l'agonia, eminentment eròtica. Khristianópulos, de fet, va dir en més d'una ocasió que el llibre havia patit la censura en les edicions posteriors,

amb l'eliminació de versos que eren massa provocatius, i que ell mateix havia deixat de rebre el suport econòmic d'un tiet seu. Però, a més a més, els poemes de Khristianópulos d'aquesta primera col·lecció contenen l'embrió d'una de les característiques més notòries de tota la seva producció: la presència d'un *eros* disruptiu que, turmentant el subjecte que el pateix fins al punt d'arribar gairebé a la seva aniquilació, a la pèrdua de les forces, constitueix un camp d'operacions molt fèrtil per al fet poètic. Em sorprenia, però, l'absència de referències explícites a aquest *eros* disruptiu en la gran majoria d'articles que s'han escrit sobre Khristianópulos, la qual cosa em portava a replantejar-me els pressupòsits de la seva poesia. No obstant això, vaig trobar un comentari sobre les traduccions angleses dels poemes de Khristianópulos on George Syrimis, autor de la ressenya, director del Programa d'Estudis Grecs i professor de Literatura Grega i Literatura Comparada de Yale, expressa aquesta mateixa impressió (Syrimis, 1997: 153):

My only objection to Kosti's analysis is that he may be diffusing much of the disturbing force of Christianopoulos's poetry when he states that "the poet may be homoerotic, but he is first and foremost a man struggling to come to terms with himself while giving literary expressions to the deepest recesses of his being" (xv). Kosti elevates the poetry to an expression of a universal and essential eroticism at the expense of a particular form of eroticism whose expression, including the kind of poetry written about it, is to a great extent determined by the social forces that persecute, oppress, tolerate, facilitate, foster, and/or exploit it. Christianopoulos's poetry creates a cartography of desire whose strategies of concealment, appropriation of liminal sites, and negotiations of roles as well as of prices documents the particularities of the (homo)erotic history of Thessaloniki in the last few decades.

La cita posa sobre la taula moltes de les qüestions que es tractaran en aquest treball. D'una banda, posa en valor la poesia de Khristianópulos pel que té de sacsejadora, disruptiva, poc convencional i nua, lluny dels intents homonormativitzants que acostumen a presentar poetes homosexuals de relleu (inter)nacional esporgats del seu caràcter pertorbador;<sup>13</sup> de l'altra, revela clarament la vinculació existent entre la seva poesia i els debats sobre gènere, poder i sexualitat iniciats per Foucault, així com l'estret vincle entre els espais poètics i els espais reals de la ciutat de

---

<sup>13</sup> En un article, Anna Apostolidou, de l'Hellenic Open University de Patras, en parlar de figures importants de Grècia que eren homosexuals, diu: «cases like those of Tsarouchis and Cavafy, or even Hadjidakis (a famous twentieth-century composer known for his gay identity), constitute exceptions to the rule of homosexuals-as-exiles from the national discourse: note that Cavafy belongs to the handful of writers that are widely considered our "National Poets". As long as they do not injure the *country* by improper behaviour or speech, and at the same time help re-instate the wealth and significance of the *topos* of Greece through their work, they are deemed useful in creating continuity allusions with direct reference to the past and grandiose illusions with reference to the present» (Apostolidou, 2016: 16). Com es veurà més endavant, no podem incloure Khristianópulos en aquesta llista, com tampoc ho fa Apostolidou, malgrat haver guanyat el 2011 el Premi Nacional de Poesia.

Tessalònica. Això és quelcom que amb prou feines s'ha començat a estudiar ara sota l'influx dels estudis culturals i de gènere que a poc a poc arriben a Grècia des del món acadèmic anglosaxó.

És just dir, llavors, que el Khristianópulos d'Època de les vaques magres no és sinó el fill pròdig de la literatura cristiana, lliurat a la provocativa i escandalosa apropiació de la Sagrada Escriptura. És també el fill pròdig del seu poema «Ítaca», en absoluta i contrària correspondència amb el poema de Kavafis, de qui (i això també és just dir-ho), com a mínim en català, tampoc s'ha volgut destacar aquest caràcter disruptiu. El fet és que no és tan acusat,<sup>14</sup> però tot i així Carles Riba ja es va veure entre l'espasa i la paret a l'hora de traduir alguns poemes de l'alexandrí, fins al punt que havia de demanar a la gran Clementina Arderiu, la seva dona, que l'aconsellés a decidir si alguns poemes, que per a ell no eren del tot homoeròtics, es podien fer passar per poemes heterosexuals. Eusebi Ayensa, en el deixant de la tradició ribiana, en què també trobem el professor Alexis Eudald Solà, empra com a mínim el terme “homosexual” en les seves introduccions. Sigui com sigui, en Khristianópulos hi ha quelcom molt diferent de Kavafis i que el fa encara més modern que ell (tot i que Kavafis deia de si mateix que era un poeta del futur). Veiem què en pensava el poeta de Tessalònica (Khristianópulos, 1999: 130-131):

Kavafis és un poeta del desig: l'anhela, en gaudeix i l'idealitza. A vegades parla de deixar una vida decadent, malgrat que no és més que una intenció motivada per la por que sentia de la perversió. Altres vegades, busca la decència [poesia sense un eros explícit], però només perquè el neguiteja la censura del públic. A vegades, al seu torn, el decep la seva “racionalitat” –no pas la consciència–, que l'ha enganyat i fet perdre l'oportunitat de gaudir del sexe. I els seus últims anys es dedica al record de les seves aventures amoroses... Jo soc un poeta de l'agonia eròtica. Tot allò que Kavafis omet són les meves principals preocupacions: satisfacció inassolible, explotació, maltractament físic i psicològic, corrupció moral, autoaniquilació, remordiment, culpa, disgust, desesperança.

Està clar que el tessalonicenc va molt més enllà en aquesta «expressió agosarada» que destacaven Friar i Kostis, de manera que és per això que m'agradaria pensar en aquest caràcter disruptiu de la poesia de Khristianópulos a través del terme «terrorisme textual», encunyat per Roland Barthes en el seu assaig sobre Sade, Fourier i Loyola, i que molt encertadament va recuperar Paul B. Preciado a l'epíleg que va escriure per a *El deseo homosexual*, de Guy Hocquenghem: «son terroristas aquellos textos capaces de intervenir socialmente, no gracias a su popularidad o a su éxito, sino gracias a la “violencia que permite que el texto exceda las leyes que una

---

<sup>14</sup> Khristianópulos mateix ho diu en una entrevista de 1989 per al número 9 de la revista *Kràximo*, editada per l'activista transsexual Pàola Revenioti: «Kavafis parlava amb vaguetat». L'entrevista, en grec, es pot consultar en el següent enllaç: <http://athanatiellinikileventia.gr/?p=3326>. En una altra entrevista, aquest cop en el programa de televisió grec *Sta akra* l'1 d'abril de 2011, va tornar a dir, amb un estil més sorneguer, que Kavafis era un hedonista i un idòlatra, que estava més interessat en el plaer de l'amor que no en el turment amorós. L'entrevista es pot veure sencera en els dos enllaços següents: <https://www.youtube.com/watch?v=oEdcicy-p-J8> (1a part) i <https://www.youtube.com/watch?v=tbcYRx2iMDg> (2a part).

sociedad, una ideología o una filosofía se dan para constituir su propia inteligibilidad histórica”» (2013: 137-138). Certament, la popularitat i l'èxit de Khristianópulos eren afers que a ell mateix no li interessaven, segons ha expressat en moltes entrevistes al llarg de la seva vida. Crec fermament que l'interès que suscita la seva poesia rau en aquest innat caràcter transgressor. Khristianópulos no es disculpa, no s'excusa i no es justifica, com diu també Preciado sobre Hocquenghem. Aquesta és, de fet, la hipòtesi del present treball.

Tornant de moment, però, al tema de les influències, cal dir que Khristianópulos va manifestar més d'una vegada una certa incomoditat davant del fet que la crítica anés a la recerca dels seus «pares» literaris, com si el fet de tenir-ne suposés l'existència d'un dispositiu de control autònom de la seva producció. A banda de les influències que ja s'han comentat superficialment, n'hi ha d'altres amb les quals el tessalonicenc es mostra crític, alhora que sarcàstic. Són certament sorprenents, però les vull recollir precisament per això i perquè em permetran finalment arribar al moll de la seva poesia. Hi ha un text seu, «L'enfiladís», difícilment classificable (quelcom entre l'assaig, la crítica literària i l'autoficció), del recull de narracions *Anar a mal borràs* (1963), en què posa en qüestió les afinitats que troba una crítica literària amb Gidé i Camus. En el diàleg que s'hi reproduceix, diu: «[...] i van començar a arribar les primeres crítiques d'Atenes.<sup>15</sup> Totes favorables – només Alka Thrila<sup>16</sup> hi va veure alguna influència poc reeixida d'Andre Gidé. [...] Alka Thrila, aquella torrapebrot, el va titllar, naturalment, de còpia desafortunada de *La pesta* de Camus». És curiós que, fora d'aquesta ficció, l'escriptor Khristoforos Milionis digui uns mesos més tard, el mateix any de 1965: «Hi ha una angoixa existencial i una desesperança que sovint arriba fins a la nàusea real [...]. Si volguéssim trobar-hi afinitats de debò, seria millor que fullegéssim no pas Kavafis, sinó *Els moneders falsos* de Gidé i *El mur* de Sartre» (Milionis, 1965: 73-74). Salvant les grans distàncies que separen tradicions i gènere, aquesta comparació podria estar motivada, en el cas de la gran novel·la de Gidé, per l'atzucac vital que viuen Olivier i Bernard; en el cas de Sartre, pels monòlegs interiors dels personatges del conte «Intimitat» o temes com la sexualitat, la família i la burgesia, explorats en «La cambra». Però, tal com he dit més amunt, i malgrat les clares influències que presenta el primer recull, Khristianópulos va començar a expressar palesament el rebuig que sentia per allò que ell considerava «filologia». Recullo tot seguit unes paraules que va dir en una entrevista amb Kostas Dadinakis per a la revista *Antí* el 1991: «la poesia que neix de les nostres lectures filològiques és una fotesa. És la poesia que neix de la pròpia vida, la que és interessant» (Iatrú, 1997: 51-52). Paraules grosses per a un filòleg clàssic. Però el

---

<sup>15</sup> Que digui que arriben d'Atenes no és anecdòtic, sinó coherent amb la baixa freqüència amb què visitava la capital grega. És característic tant de la poesia de Khristianópulos com de la seva vida personal l'element local, gairebé provincià, en contraposició a la vida més «cosmopolita» d'Atenes. Iorgos Ioannu, un altre escriptor i poeta de Tessalònica, també ho expressa en alguns textos en prosa, com en el primer capítol de *La capital dels refugiats*, titulat «Tessalònica – Atenes, una comparació eròtica» (1984: 9-28).

<sup>16</sup> El text original l'anomena irònicament així, però a qui es refereix és, gairebé sens dubte, Alkis Thrilos, pseudònim d'Eleni Urani (1896-1971), crítica literària, teatral i escriptora.

cert és que, si Khristianópulos es va presentar mai com un poeta intel·lectual, va ser amb la publicació d'*Època de les vaques magres*: referents clars, cites bíbliques, una llengua més connectada a la tradició literària, personatges mítics... Ara bé, a partir de la següent col·lecció de poemes, *Genolls desconeguts* (1952-1957), les màscares cauen, es comet el parricidi: «sentia dins meu la necessitat de canalitzar la meua expressió d'una manera més directa, de despullar-la, de parlar exclusivament de mi, sense les crosses del mite i la història [...], d'allunyar-me d'Eliot i Kavafis», diu a l'autocrítica literària que va escriure amb el títol *Al meu abast* (Khristianópulos, 1993: 11). Encabir Khristianópulos en una etiqueta és força difícil i la gran majoria pequem en aquest intent catalogador. Ell mateix ens ho adverteix en aquesta mateixa autocrítica: «alguns poetes, bé perquè tenen por de dir el que volen, bé perquè no els agrada provocar, es decanten ara pel simbolisme, ara pel surrealisme, ara per les insinuacions. Pel que fa a mi, prefereixo l'honradesa de la confessió: no vull que cap -isme castri allò que sento i em nego a que cap melodia entorpeixi el meu caràcter provocatiu» (Iatrú, 1997: 48).

Qui és aquest Khristianópulos, doncs? Aquesta és la pregunta que em faig en el present estudi. Com que la resposta no és unívoca, em decantaré pel caràcter «disruptiu» de la seva poesia i que tractaré d'interpretar des de les teories *queer*. D'una banda, no hi ha dubte que Khristianópulos escriu des de la particularitat de la seva sexualitat i que aquesta deixa la seva empremta en la immensa majoria dels poemes i en bona part de la seva prosa. Però també és cert que ell mateix va assegurar més d'una vegada que els seus pitjors lectors són els mateixos homosexuals (Khristianópulos, 1989: 8-15). Això posa el crític de la seva obra davant d'una ambigüïtat o una certa contradicció que no és fàcil de salvar: què hi ha de sexualitat no normativa i de militància en la seva obra i què hi ha d'un intent de desvincular-se de les etiquetes més modernes d'«homosexual» o *queer*? Caldrà entendre, en primer lloc, les dinàmiques socials i d'identificació de la generació de gais de Grècia prèvia al primer moviment d'alliberament homosexual (AKOE); i entendre, en segon lloc, *queer* com ho fa Lorenzo Bernini a *Las teorías queer. Una introducción*: «El *queer* inglés deriva del adjetivo germánico *quer*, que significa “transversal”, “diagonal”, “oblicuo”, y que a su vez proviene del verbo latino *torqueo* (“torcer”, “doblar”, pero también “torturar”), *Queer*, por tanto, puede ser considerado lo contrario de *straight*, que quiere decir “derecho”, “recto” y –desde el momento en que, en un régimen de heterosexualidad obligatoria, la heterosexualidad está tradicionalmente asociada a la rectitud moral– también “heterosexual”. En italiano (o castellano), se puede traducir como “torcido”, “extraño”, “bizarro”, “estrambótico”, pero equivale a insultos como “marica”, “maricón”, “sarasa»» (Bernini, 2018: 98). Però encara ens farà més servei una definició que en fa uns anys abans en un altre estudi en què aborda una de les branques de les teories *queer* menys coneguda i que escasses vegades he vist esmentada en les crítiques sobre Khristianópulos o, en general, la seva generació: les teories *queer* antisocials. L'estudi de Bernini es titula *Apocalipsis queer. Elementos de teoría antisocial* i allà defineix el terme

com «la consciència teòrica deconstructivista según la cual cada identidad se edifica a través de significantes culturales dotados de una historia y por ello movibles y modificables» (Bernini, 2015: 16). Dos són els grans pilars teòrics del seu assaig: Leo Bersani i Lee Edelman, els pioners, de fet, d'aquestes mateixes teories, desenvolupades en els seus llibres fonamentals, *Homos* (1995) i *No future* (2004), respectivament. Així mateix, afegirem el teòric *queer* Jack Halberstam i la seva obra *The queer art of failure* (2011), amb especial interès per la seva crítica al capitalisme i l'heteronormativitat. El perquè de la preferència d'aquesta perspectiva dels estudis *queer* es veurà il·lustrat al llarg d'aquest treball, però el marc general que ens ofereixen aquestes teories és el d'una *queeritat* o una identitat «borda» que rebutja l'ordre social i polític (per tant, també comunitari) i abraça una negativitat vinculada, d'una banda, amb la ironia, la *jouissance* i la pulsio de mort (Bersani i Edelman) i, de l'altra, amb la crítica al positivisme, el progrés i l'alta cultura com a indicadors d'èxit (Halberstam). No és casualitat que aquests tres teòrics hagin hagut d'analitzar en profunditat els referents literaris previs als moviments d'alliberament homosexual, com (Proust, Gide o Genet, en el cas de Bersani); recuperar la perspectiva psicoanalítica en els debats sobre les teories *queer* (Freud i Lacan, en el cas de Bersani i Edelman); o bé endinsar-se en els claroscurs de la relació entre homosexualitat i feixisme (Halberstam). I tot això, tenint en compte que són teories que proposen un alliberament sexual. Les contradiccions que *a priori* presenten aquests posicionaments (no exemptes, però, de fonament, com es podrà comprovar) són presents també en Khristianópulos, de manera que, il·lustrant, mitjançant una anàlisi concreta, el seu corpus poètic a la llum de les aportacions d'aquests tres teòrics, veurem, en un marc més general, que la poesia del tessalonicenc entronca amb un dels debats més polèmics (i, tanmateix, arraconat) de les teories *queer*: els èxits i els fracassos dels moviments d'alliberament homosexual.

## 2. Revistes i moviments d'alliberament homosexual

La pregunta crucial és si cal que existeixi o no una lluita col·lectiva. Personalment, estic en contra de qualsevol projecte col·lectiu, a banda de creure que l'homosexualitat és un problema individual, no pas col·lectiu. Quan decideixes fer front per compte propi als teus problemes personals, has de lluitar de valent, com un heroi. Si decideixes, però, enfrontar-t'hi col·lectivament, les coses es tornen més fàcils: uns altres lluiten per tu i, en conseqüència, treuen alguna mena de profit d'aquesta lluita. A més a més, entrem en els perills de les dinàmiques dels col·lectius i els lideratges. Per què va arribar a decaure tant l'AKOE? Perquè alguns espavilats, com en Val·lianatos, s'hi van unir per aprofitar-se'n, i és per això que les dinàmiques dels col·lectius presenten exactament les mateixes característiques que els partits. Un partit et pot fer totes les promeses que vulgui abans de les eleccions i canviar de parer, d'ideologia, un cop celebrades. Tinc por de les lluites col·lectives, perquè fàcilment deriven en una altra cosa i a tu et deixen a l'estacada [...]. Què succeeix quan decideixes evitar lideratges i lluitar individualment? Que evites que algú et lideri i se n'aprofiti, evites

la corrupció i la manipulació i, a més a més, t'acabes adonant que no calen sindicalismes, sinó educació ètica. [...] Em refereixo sempre a les grans corporacions, organitzades, reconegudes, amb ideologia sindicalista, consell d'administració, despatxos i fax. La vostra revista la considero l'expressió d'un grup reduït de persones que, també amb les seves reduïdes forces, vol combatre per fer o dir alguna cosa de profit. Això ho accepto una mica més. És a dir, com més petit o inexistent és el grup, millor.

Aquestes paraules són part de la resposta que Dinos Khristianópulos va donar el 1996 a la revista *O Pothos* [*El desig*] quan li van preguntar quina era la seva opinió sobre el moviment gai, en el marc d'una entrevista que es va titular «Himne a la bota», en honor a un dels poemes de la seva col·lecció *Plaça morta*, escrits en la seva gran majoria entre el 1977 i el 1999. La trobada amb el poeta es va produir en ocasió de la publicació pòstuma de *Les cançons del pecat* (1996), les versions musicals que Manos Khatzidakis havia fet d'alguns poemes de Khristianópulos i d'un altre poeta gai, Iorgos Khronàs. Era el Grup d'Iniciativa Homosexual de Tessalònica (OPOTH, en les sigles gregues) qui editava la revista, que va circular en dos períodes: el primer, amb nou números publicats des de juliol de 1990 fins a l'estiu de 1995; el segon, amb vint-i-tres números des de l'abril de 1996 fins a l'estiu de 1999. A banda de ser la primera revista gai gratuïta, gaudia d'un gran reconeixement a la ciutat i amb els anys es va convertir en un referent gràcies a la diversitat d'activitats que promovia, com ara la projecció de pel·lícules, l'organització de conferències i l'emissió d'un programa de ràdio, *Κιβωτός* (*Kivotós*, *Arca*), sobre temàtica LGTBIQ+. L'al·legat de Khristianópulos és idoni, d'una banda, per plantejar les qüestions principals del treball, atès que hi trobem les línies generals del seu pensament i ens permetrà posar-lo en disputa amb els moviments d'alliberament gai i en paral·lel amb les teories *queer* antisocials; de l'altra, hi apareixen dades, noms i informació que donen el tret de sortida a aquesta segona part del treball.

### **2.1. «Nosaltres som els grecs homosexuals»: Atenes, l'AKOE i la seva revista *Amfi***

Les proclames de Stonewall i del maig del 68 arriben a Grècia després de la caiguda de la dictadura dita dels Coronels (1967-1974), en el marc d'una sèrie de nous moviments sociopolítics propiciats per un escenari més adient per a aquests debats que no pas el precedent. El període de la *Metapolítevsi* («canvi polític» en grec), marcat pel retorn del president a l'exili Konstandinos Karamanlís, la proclamació de la Tercera República Hel·lènica, la legalització del partit comunista (KKE) i la fundació del PASOK i de Nova Democràcia, va eixamplar els límits que fins llavors havien coartat la llibertat d'expressió i frenat l'expansió d'idees radicals. Tot i aquest ambient, les qüestions sobre les minories sexuals de Grècia no formaven part dels programes de modernització de la societat grega, sinó, ben al contrari, eren la diana de moltes de les lleis que proposava el llavors Ministeri de Benestar Social, a mans de Spiros Doxiadis, del govern de Nova Democràcia de Karamanlís. Sí que va tenir més ressò, pel que fa a la comunitat LGTBIQ+, el

projecte de llei del maig de 1977 «sobre la protecció contra les malalties de transmissió sexual», que preveia, entre altres coses, la persecució i la identificació d'homosexuals, la condemna a un any de presó en cas d'enxampar-los “practicant l'homosexualitat” en carrers i parcs i l'exili a alguna de les illes de l'Egeu. El projecte va caure com una galleda d'aigua freda sobre els intel·lectuals que havien de fundar l'AKOE, el primer Moviment d'Alliberament Homosexual de Grècia.

La tardor de 1976 apareix un manifest signat per la comissió per a la fundació del Moviment d'Alliberament Homosexual de Grècia, «formada per cinc o sis estudiants grecs de l'estranger (França i Itàlia) i encapçalada per Andreas Velissarópulos». Els principals punts del manifest exposen el següent (*Pústrix*, 1997: 4-5):

Nosaltres som els grecs homosexuals. Durant segles hem viscut reprimits, amagats i perseguits perquè la respectiva ideologia del sistema social ens considerava uns «desviats», uns «degenerats», una «ferida social», etc. Avui, units, ens donem a conèixer a la societat del país per tornar a generar debat, perquè entengueu, perquè entenguem, que tota persona té el dret a viure i a decidir sobre el seu cos com millor consideri. Sense la intervenció de la societat, que al seu arbitri cataloga els rols amb etiquetes i col·loca les persones en el lloc corresponent [...]. Creiem que un alliberament total passa per la derogació dels rols amb què la societat engabia les persones. [...] Demanem la col·laboració de tota persona i grup de signe progressista que cregui en un alliberament total. [...] Fem una crida a cada partit i joventut política perquè prengui posició davant de la situació dels homosexuals. Demanem que ens aculli tota la premsa, diaris i revistes. [...] Ja no acceptem discriminacions de cap tipus en el marc social en què vivim.

Andreas Velissarópulos havia estudiat a París i allà havia conegut Guy Hocquenghem (1946 – 1988), autor ja llavors del llibre que encetaria els debats sobre teoria *queer*: *Le Désir homosexuel* (1972), que partint de l'obra teòrica de Deleuze i Guattari critica la influència de la psicoanàlisi freudiana i lacaniana en els debats sobre sexualitat. Hocquenghem, a més a més, havia participat en la revolta del Maig del 68 i pertanyia al Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire (FHAR), que era el primer moviment LGTBIQ+ a França, tenint en compte que l'associació homòfila Arcadie, fundada per André Baudry el 1954 i dissolta, precisament, amb l'aparició dels moviments d'alliberament, pretenia presentar els homosexuals com individus respectables, cultes i dignificats que mereixien una major tolerància social. D'altra banda, Velissarópulos també havia llegit *Kaiadas*, un llibre escrit per Lukàs Theodorakópulos el 1972 i que no es va publicar fins al 1976 per l'editorial Exandas, un cop acabada la dictadura i la censura. Theodorakópulos hi descriu la batuda policial que es va dur a terme contra una festa d'aniversari organitzada per un homosexual a casa seva, en el barri atenès de Kukuvaunes, l'octubre del 1968. La persecució va acabar amb la detenció dels trenta participants, la publicació en els diaris dels seus



noms i les fotografies i un judici, on es va demanar als acusats que ensenyessin la roba interior per saber qui era homosexual i qui no: els qui duïen uns esllips eren homosexuals; els que duïen calçotets llargs, eren homes de cap a peus. L'objectiu del llibre, un dels primers textos d'aquestes característiques publicat a Grècia, és convertir una persecució en una eloqüent narrativa sobre la identitat, un ritual d'humiliació pública en un gest actiu de sortida de l'armari, una història de vergonya en un cant sobre l'alliberament (homo)sexual. De fet, el títol és tota una declaració d'intencions, atès que *Kaiadas* (Cèadas en la transcripció catalana) és el nom del barranc on tradicionalment es diu que els espartans llançaven els criminals. Salvant les distàncies, la batuda de Kukuvaunes del 1968 desencadena una lenta sèrie de fets similars als aldarulls de Stonewall del 1969. Lenta perquè des d'aquell fet fins a la fundació del primer moviment passen pràcticament deu anys.

El cas és que Velissarópulos truca, un dia de 1977, a Theodorakópulos per preguntar-li «si havia llegit el Manifest i per demanar-me si volia participar en el Moviment, la qual cosa vaig acceptar immediatament. Després d'un o dos dies va venir a casa meva amb alguns altres companys i en vam estar parlant. A aquesta, s'hi van sumar altres reunions», escriu el propi Theodorakópulos (Pústrix, 1997: 5). Paral·lelament, Velissarópulos truca també a Kostas Taksís per demanar-li la seva col·laboració. A *Des de la humil talaia* (1992), un recull d'articles, entrevistes i cartes seves, el cèlebre autor d'*El tercer casament* (1962) diu que el jove militant volia «que l'ajudés a fundar un moviment d'alliberament homosexual. Per què jo? Perquè era, va dir, qui més hi encaixava. S'acostava el debat sobre el projecte de llei “sobre malalties de transmissió sexual”. Els transvestits havien entrat en pànic. Estaven preparant una manifestació al teatre Lusitània» (Taksís, 1992: 109-110). Taksís s'hi va negar en rodó (1992: 111):

Fundar l'AKOE a redós de les faldilles d'alguns transvestits que es prostituïen equivalia a fundar un moviment d'alliberament de les dones a redós de les putes del carrer Sokratus. La vinculació seria fatal, el moviment moriria en el moment de néixer, l'únic que aconseguiria seria revifar l'antiga imatge tradicional de la marica. Li vaig dir que s'esperés a l'octubre i que llavors l'ajudaria a organitzar l'AKOE a través d'un debat públic amb convidats de renom, fossin homosexuals o no –fins i tot un transvestit per amanir-ho tot. El moviment donaria les seves primeres passes sobre una base ferma.

Malgrat l'oposició de Taksís a fundar l'AKOE amb la col·laboració dels transvestits,<sup>17</sup> la manifestació al teatre Lusitània es va dur a terme el 25 d'abril de 1977 i va ser tot un èxit. De l'organització se n'havia fet càrrec Betty Vakalidu,<sup>18</sup> una activista transsexual que va llegir durant

---

<sup>17</sup> Val a dir que el propi Taksís també practicava el transvestisme, tot i que sempre va dir que ho feia més com un acte performatiu que no pas com a font d'ingressos.

<sup>18</sup> La pròpia Betty Vakalidu (1950) en diu el següent: «érem unes cinc o sis les primeres que ens vam fer sentir i que ens vam unir a alguns gais, entre els quals destacaven en Nikos Muratidis i els ja morts Andreas

l'acte el poema «Murs», de Konstandinos Kavafis, davant la presència del col·lectiu LGTBIQ+ que s'hi havia aplegat i la policia, que s'estava al final de la sala per evitar aldarulls. Velissarópulos i Theodorakópulos també hi van ser, juntament amb altres membres d'un AKOE acabat de fundar.

El moviment va continuar amb noves iniciatives, com la de publicar una revista, *Amfí*, que va començar a circular la primavera de 1978 sota la direcció de Lukàs Theodorakópulos. El nom el deu a la paraula grega per a «controvèrsia», «discussió» i, per extensió, «protesta» (αμφισβήτηση), perquè, en paraules del propi editor, la revista «estava inspirada en els moviments de protesta i en el Maig francès del 68, quan els gais de París van participar ells també, per primera vegada, en una revolució social» (Theodorakópulos, 2005: 23). La presència pública i efectiva de la revista va fer que fos portada a judici el novembre de 1980, però la denúncia no va aconseguir la cancel·lació del projecte editorial. Uns mesos més tard, en el marc de la votació del projecte de llei sobre les malalties de transmissió sexual, que havia estat sota revisió durant dos anys i que es votava aquella mateixa tarda, l'AKOE va organitzar una nova manifestació, el 26 de gener de 1981, al davant de la Universitat del carrer Akadimias, sent així la primera concentració a l'aire lliure convocada pel moviment. La novetat, a més a més, va ser que Kostas Taksís s'havia presentat aquell mateix migdia a les oficines de la revista per lliurar-los un escrit perquè és llegís a la manifestació, tot i que amb una condició: que fos un altre qui el llegís.<sup>19</sup> La llei no es va votar, finalment, i uns mesos més tard, amb la victòria electoral del PASOK, el 18 d'octubre del mateix any, va anul·lar el projecte de llei de l'anterior govern de Karamanlís.<sup>20</sup>

Al llarg de la seva història, la revista *Amfí* va comptar amb el recolzament d'intel·lectuals de renom com Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Louis Althusser, Roland Barthes, Gilles Deleuze, Felix Guattari,<sup>21</sup> Michel Foucault, Françoise Châtelet, Jules Dassin, Jean Elleinstein, Philippe Sollers i René Schérer. Ara bé, amb el temps, segons el que va dir el seu propi editor a la revista *Pústrix* gairebé vint anys després, tant la revista com el propi moviment van deixar de gaudir de l'èxit inicial i, de fet, van acabar tenint més lectors entre el públic heterosexual que entre l'homosexual, que no veia amb bons ulls el recolzament dels transvestits i que, «amb una mirada individualista, considerava que aquesta vinculació posava en perill el seu estatus social»

---

Velissarópulos i Lukàs Theodorakópulos. Immediatament se'ns hi van unir uns dos o tres més. Tanmateix, ningú no volia denunciar públicament el projecte de llei i reivindicar els drets dels homosexuals. Per això mateix em vaig arriscar finalment a fer-ho pel meu propi compte» (Vakalidu, 2019). Nikos Muratidis és un dramaturg, periodista, músic i productor grec.

<sup>19</sup> No va ser l'únic que no volia exposar-se en aquesta manifestació, perquè, de les cinc-centes persones que s'hi van aplegar, la majoria va dur màscares per ocultar la seva identitat.

<sup>20</sup> Entre algunes de les personalitats públiques i de referència que es van posicionar en contra del projecte de llei trobem Melina Merkuri, que va afirmar que recolzaria totes les propostes de l'AKOE.

<sup>21</sup> Felix Guattari va participar fins i tot en unes conferències, organitzades per l'AKOE, que es van celebrar el 7 de novembre de 1982 a l'Institut Francès d'Atenes. Theodorakópulos va afirmar anys més tard que les conferències van constituir un dels moments culminants del moviment (2005: 44).

(*Pústrix*, 1997: 8). Tot i haver-los inclòs en el moviment, Theodorakópulos, de fet, reconeix en aquest mateix article que un dels problemes principals del moviment va ser la participació dels transvestits, «per una qüestió de les diferències entre les experiències dels homosexuals i les dels transvestits, que reivindicaven el seu dret a la prostitució i que exigien el reconeixement de la seva identitat» (1997: 5). No era correcte que en formessin part, fins i tot per qüestions polítiques de cara a la resta d'homosexuals que se sentien amenaçats per la imatge del transvestit. Així mateix, afegeix, en un altre ordre de coses, que el que va posar de manifest l'AKOE era que «les organitzacions d'aquesta mena, essent antiautoritàries per naturalesa i transversals pel que fa a la seva configuració, davant la impossibilitat de massificar-se sense reproduir les estructures de poder que totes les organitzacions i els partits presenten, han d'aprofitar-se d'aquestes mateixes estructures i de les respectives circumstàncies històriques per exercir pressió, intervenir on puguin i millorar les condicions de vida» (1997: 8). La direcció del moviment i de la revista va anar canviant: del 1984 al 1986 se'n va fer càrrec Iannis Nenes, i el 1987, Grigoris Val·lianatos, any en què es dissol l'AKOE. Tot i que amb molta menys força, l'espai que deixarà l'AKOE l'ocuparà del 1988 al 2008 la Comunitat Gai de Grècia (EOK, en les sigles gregues), que serà dirigida per Vangelis Iannelos, qui també es farà càrrec, tot i que amb aturades, de la publicació de la revista *Amfi* fins al 1994, quan tancarà definitivament.

## 2.2. «Tot treball que té per objecte el guany és prostitució»: *Kràximo* i Pàola Revenioti

El setembre de 1981 apareix als quioscos de les places d'Omònia i Kàningos una de les revistes més *underground* de Grècia: *To kràξιμο* (*To Kràximo* significa, literalment, «escridassada»). Editada, en paraules de la pròpia editora, per la «prostituta transsexual Pàola Revenioti», la revista es caracteritzava per ser un vehicle d'«expressió homosexual revolucionària», acollint entre les seves pàgines textos i entrevistes d'Ilias Petrópulos, Kostas Taktís, Takis Spetsiotis,<sup>22</sup> Iorgos Khronàs,<sup>23</sup> Lukàs Theodorakópulos i Dinos Khristianópulos.<sup>24</sup> El nom de la revista és indicatiu d'aquest caràcter bel·ligerant: amb el significat original d'«escridassada», *kràximo* fa referència

---

<sup>22</sup> Takis Spetsiotis (Pireu, 1954) és conegut sobretot per ser el director de la pel·lícula sobre la vida del poeta Napoléon Lapathiotis, *Meteor i ombra* (1985), per la qual va ser guardonat amb el Premi Nacional a la Millor Pel·lícula. També s'ha dedicat a la novel·la i el teatre i ha escrit una de les biografies de referència de Kostas Taktís, *Taktís – No m'avergoneixo*, Edicions Políkhromos Planitis, Atenes, 2006.

<sup>23</sup> Iorgos Khronàs (Pireu, 1948) és un poeta grec i editor d'una de les revistes literàries més conegudes del país, *Odós Panós*, que s'edita des de l'octubre de 1987.

<sup>24</sup> És interessant esmentar aquí l'opinió que va donar ell mateix sobre aquesta revista en una entrevista que li van fer per al número 9 de la revista (octubre de 1989): «Valoro molt *To kràximo* perquè és el projecte d'una sola persona i no d'un grup. Hi insisteixo. Quan una persona du a terme una lluita solitària, ja sigui pel seu credo o una passió seva, això és el que m'agrada. Ara bé, alguns dels seus textos m'agraden; altres, no tant. M'empipen alguns comentaris i alguns nus fotogràfics. La revista no ha de convertir-se en el succedani d'un fullet pornogràfic. Ha de conservar el seu to seriós. Malgrat les seves imperfeccions, m'alegro que es continuï editant i que segueixi sent la revista de la Pàola i no d'una associació qualsevol». És una opinió idèntica a la que tenia sobre la revista *O Pothos* i que he recollit al principi del capítol.

també a la violència verbal que s'exerceix sobre els membres del col·lectiu LGTBIQ+. Els primers números es van escriure als cafès de la plaça Omònia, al soterrani de l'AKOE i als bancs de la plaça Exàrkhia, el barri comunista. Essent un cas similar al d'*Amfil*, amb el tercer número Pàola Revenioti va haver de fer front a quatre mesos de presó i 30.000 dracmes de fiança.

Pàola Revenioti (1958) és un dels actuals referents LGTBIQ+ de més renom de Grècia, a banda de ser productora de documentals sobre qüestions de gènere i sexualitat i diputada per MeRA25, és a dir, el Front Europeu de la Desobediència Realista de Varufakis. La seva trajectòria, però, va començar a l'avinguda Singrú i al carrer Sokratus, pel barri de Psirí, juntament amb altres transsexuals que es guanyaven la vida prostituint-se, com Betty Vakalidu. Els diners que guanyava eren, de fet, la principal font d'ingressos per al que seria el seu primer gran projecte personal, l'edició de la revista *To kràximo*. Així mateix, Pàola va mantenir una relació relativament estreta amb Khristianópulos, entrevistant-lo en altres ocasions (com el 2017, una de les darreres entrevistes que li van fer al poeta, ja molt malalt) i fent referència a alguns dels seus poemes en documentals que s'han convertit en arxius de gran interès per a l'estudi de tot el que va suposar l'època dels moviments de protesta, com *Kaliardà* i, juntament amb Vakalidu i Eva Kumarianú, *Pikrodafnes* («baladres» en grec, arbust que s'acostumava a trobar en l'avinguda Singrú, on es prostituïen).

El públic de *To kràximo* era, en paraules de Theodorakópulos, «heterogeni: gent coneguda o no d'esquerres, anarquistes, intel·lectuals, *queer*, gai, homes, mariques...» (Theodorakópulos, 1997: 7). Tot i ser un projecte molt personal, Pàola va aconseguir amb *To kràximo* celebrar el primer Orgull de Grècia, el 1992, al turó Strefi, al centre d'Atenes, però al cap de tres anys, l'hivern de 1993, havent-ne publicat catorze números, en va editar el darrer.

### **2.3. «Visca els mariques de Vardari»: Tessalònica, els moviments d'alliberament homosexual i la premsa local**

«Estimat fal·lus, no parlis de fal·locràcia abans no hagin fet una mamada».

L'AMO és debat sobre amor homosexual.

L'AMO ja existia com a idea als parcs, entre els amics, als pixadors, a les cases de les nenes de catequesi i als lavabos de les escoles a l'hora d'esbarjo.

AMO: el *kaliardà* és la llengua del gueto.

AMO, amas, amat... el llatí ens reprimia a l'escola i hem sortit mariques. L'AMO estima els *queer*. Som persones que sintonitzem fàcilment.

L'AMO no té despatxos. Odia els despatxos.

AMO: Visca els mariques de Vardari. Mariques de Vardari: avall l'AMO, amunt el sexe.

L'AMO respecta els «combatents» de l'AKOE. No està bé?

L'AKOE considera que l'AMO no existeix o, com a mínim, que és ridícul.

L'AMO, en el seu any d'existència, ha aconseguit formar un grup dissident fàl·lic que ha editat *BANANES*.

L'AMO està en contra del gueto homosexual.

Els membres de l'AMO es venen per tot arreu.

L'AMO es caga en el suport que ofereixen els partits polítics als mariques.

Si has tingut experiències amb homosexuals i les busques, ets AMO. Si no les busques, NO ho ets. L'AMO no acostuma a interessar-se pels transvestits.

Les persones de l'AMO no amaguen mai els seus desigs.

L'AMO odia els «uniformes» en general. Als mariques els agraden els soldats i els policies.

Als *queer* els agraden les lesbianes.

L'AMO comparteix manifestos.

L'AMO odia els manifestos. S'odia a si mateix com un marica.

L'AMO busca expressar-se.

L'AMO qüestiona la seva existència.

A la capital de la Macedònia Central, Tessalònica, les reaccions a l'escàndol ocasionat pel projecte de llei sobre malalties de transmissió sexual es van produir amb una mica de retard, uns dos anys. Amb l'exitós exemple i model de l'AKOE i la seva revista *Amfi*, el novembre de 1980 el Front d'Alliberament Homosexual de Tessalònica (Απελευθερωτικό Μέτωπο Ομοφυλόφιλων Θεσσαλονίκης, AMOTH, AMOΘ en les se-ves sigles gregues) publica un manifest homosexual, alguns dels punts del qual obren aquest apartat. La primavera de 1980, però, gairebé en paral·lel, s'havia començat a editar una revista, *Bananes*, quan ja feia dos anys que *Amfi* anava en dansa. La revista, però, editada per Akhil·leas Psaltópulos, fundador també del Moviment d'Alliberament Sexual (Κίνημα Σεξουαλικής Απελευθέρωσης, KSA, ΚΣΑ en les seves sigles gregues), no va tenir en absolut la mateixa sort: només en va publicar un número, que s'ha convertit en un clàssic de col·leccionista. El número inclou un homenatge a Pasolini, dedica moltes pàgines a parlar sobre l'ambient gai de la ciutat i, a més a més, inclou tots els punts del projecte de llei sobre malalties de transmissió sexual i un altre manifest. Pel que fa al nom de la revista, el propi Akhil·leas va dir en una entrevista: «M'agradava el disc que havia tret Lou Reed amb *The Velvet Underground & Nico* que mostrava a la portada el conegut dibuix d'una banana d'Andy Warhol. Vaig pensar que la banana ha estat sempre un símbol fàl·lic. A més a més, el plural anglès “bananes” significa: aquell que està boig, que no té seny. Amb aquesta triple idea el nom “Bananes” va triomfar» (Tsitiridis, 2017).

Aquest caràcter desvergonyat és el que, en la mateixa entrevista, destaca Psaltópulos com a característica principal de la revista: «Tot el número era d'alguna manera una provocació. Volem veure les reaccions que tindria, fins a quin punt podíem estirar la situació. I, en efecte, finalment es va considerar que la revista era obscena». Les reaccions van ser variades: «D'una banda, hi havia els "ben fet per atrevir-te a fer-ho, per fi ha arribat el moment de fer alguna cosa, has fet

un pas endavant". Alguns simplement estaven horroritzats i no podien posicionar-se, i n'hi havia d'altres que deien: "No t'avergonyeixes del que estàs fent? T'has begut l'enteniment? No t'adones del que estàs escrivint?". Fins i tot els gais feien comentaris negatius, tot i que crec que en el fons els agradava. Com un plaer culpable. Simplement no ho volien admetre. El nostre objectiu era, malgrat els comentaris i les crítiques, continuar amb l'edició i assegurar-la a la ciutat» (Tsitiridis, 2017). Però això no va succeir mai, atès que el primer número va ser portat a judici. Ara bé, com que l'únic nom que apareixia a la revista era el de l'impressor, el judici es va haver de celebrar només amb ell, qui va dir que desconeixia els noms dels qui estaven darrere de la revista, malgrat que no era cert. Afortunadament, el cas es va arxivar, però Psaltópulos no es va atrevir a continuar amb l'edició, perquè no hi havia ningú, després de tot allò, que s'atrevís a imprimir-ne més números. A poc a poc el moviment es va anar empentint, sobretot perquè els membres fundadors, joves universitaris que van començar a treballar o que van haver de marxar de la ciutat, se'n van desentendre (un fenomen, d'altra banda, similar al de l'AKOE d'Atenes).

La lluita, però, no s'esgota amb la dissolució de l'AMOTH. El 1988 es funda el Grup d'Iniciativa Homosexual de Tessalònica (Ομάδα Πρωτοβουλίας Ομοφυλόφιλων Θεσσαλονίκης, ΟΠΟΘ, ΟΡΟΘ, en les seves sigles gregues) per Nikos Khatzitrífon.<sup>25</sup> L'activitat principal del grup era la difusió de la cultura i els debats *queer*, és a dir, fer visibles les vides i les experiències (i els discursos) que havien romàs a l'ombra. Per fer-ho possible, van organitzar diversos canals: projeccions de pel·lícules, conferències, un programa a la ràdio *Κιβωτός* (*Kivotós, Arca*) sobre el moviment d'alliberament i els seus debats i, a més a més, seguint la tendència dels altres moviments que ja s'han esmentat, la publicació d'una revista, *Ο πόθος* (*O pothos, El desig*). L'edició es va dur a terme en dos períodes: nou números des de juliol de 1990 fins a l'estiu de 1995 i vint-i-tres números de l'abril de 1996 fins a l'estiu de 1999. Amb el número de juny de 1997, en ocasió del Dia Internacional de l'Orgull LGTB, també es va publicar un suplement gratuït, *Pústrix*<sup>26</sup> (que ja s'ha citat en aquest treball diverses vegades), que recollia la història de tots els moviments d'alliberament i de protesta des de mitjan dels anys setanta i que comptava amb textos dels seus propis fundadors, com Theodorakópulos, o de col·laboradors de la pròpia revista, essent així un document de gran importància per la seva singularitat.

---

<sup>25</sup> Així mateix, el 1995 Khatzitrífon funda també l'Associació contra l'Homofòbia (SKO, en les seves sigles gregues) i comença a editar una nova revista, *Vitamins O* (és a dir, «vitamina homosexual»). Durant una temporada, es va unir al diari LGTBIQ+ *Antivirus*, fins al 2006, quan va deixar de circular definitivament. Una de les iniciatives més importants de l'associació ha estat l'organització del Festival de Cinema LGTBIQ+ més antic i de més durada de Grècia, des del 1999 fins al 2022, sempre en col·laboració amb el Festival de Cinema de Tessalònica. Avui dia, a la ciutat, ja no es publiquen, tret d'*Antivirus*, més revistes de temàtica LGTBIQ+.

<sup>26</sup> El nom de la revista és un joc de paraules irònic entre «pustis» (una paraula d'origen turc que fa referència al gai passiu) i el nom de la revista *Tàmarix*, també de Tessalònica, editada per la Direcció Artística per a l'organització de la Capital de la Cultura Europea de 1997, que era Tessalònica.

### 3. La generació de l'estigma i la seva (o)posició davant dels moviments d'alliberament

Fins ara s'ha pogut comprovar que Grècia va haver d'esperar el moment propici per encetar la seva pròpia lluita com havien fet anys abans altres països, com els Estats Units, amb el Front d'Alliberament Gai de Nova York (GLF), fundat el 1968, o França i Itàlia, amb el FHAR i el Fuori! (el Fronte Unitario Omosessuale Rivoluzionario Italiano) tots dos fundats, respectivament, el 1971. Atenent-nos als manifestos que van fer circular, les activitats que van organitzar i el seu caràcter bel·ligerant, els moviments de protesta i del Maig del 68 presenten radicalment els presupòsits del «freudomarxisme»,<sup>27</sup> és a dir, una combinació dels intents revolucionaris del marxisme amb la potencialitat d'alliberament present en les teories freudianes per articular la crítica de la societat capitalista i el concepte de repressió sexual (Bernini, 2018: 118). En aquestes teories, la sexualitat està pensada sobretot com un desig sexual, ofegat pel poder, que pot ser alliberat.

A Itàlia, aquestes teories van arribar sobretot de la mà de Mario Mieli que, en el seu llibre *Elementi di critica omosessuale* (1976), reprèn les tesis de Herbert Marcuse<sup>28</sup> i actualitza alguns dels seus punts que considera “envellits”: d'una banda, per evidenciar l'artificialitat dels binomis masculí/femení i heterosexual/homosexual, Mieli encunya el terme «educastació» per designar el procés educatiu repressiu a través del qual la majoria heterosexual arriba a assolir el gènere i l'orientació sexual que se suposen conformes al sexe de naixement i a la transformació dels desigs homosexuals en menyspreu homòfob. Tanmateix, però, alguns individus s'escapen de l'educastació i desenvolupen una identitat homosexual, renuncien al desig heterosexual i assumeixen el rol social de boc expiatori, funcional per a la descàrrega violenta dels desigs homoeròtics dels homes heterosexuals. De l'altra, fa una crítica del capitalisme avançat, que no es limita a desterrar les perversions, sinó que les fa lucratives. Mieli, al cap i a la fi, confia que les identitats no normatives puguin alliberar-se tant del seu propi masoquisme com de la mercantilització de les seves perversions (Bernini, 2018: 124-125).

A França, com ja s'ha esmentat anteriorment, la primera gran figura que enceta els debats pròpiament *queer*<sup>29</sup> des d'una perspectiva freudomarxista és Guy Hocquenghem. El membre del FHAR publica el 1972 *Le désir homosexuel*, un llibre paral·lel a l'esquizoanàlisi elaborada per Gilles Deleuze i Félix Guattari en els seus volums *l'Anti-Èdipe* (1972) i *Mille Plateaux* (1980), que comparteixen amb el freudomarxisme tant l'anticapitalisme com la perspectiva revolucionària. Aquesta darrera, des de l'experiència d'un jove francès que havia vist com el partit comunista

---

<sup>27</sup> Els orígens del freudomarxisme els hem de fer remuntar fins a la dècada dels anys trenta del segle XX amb la figura de Wilhelm Reich i la seva obra *La revolució sexual* (1936), que Herbert Marcuse va reprendre als anys cinquanta i que es va fer molt populars entre els moviments de la nova esquerra contestatària dels anys setanta.

<sup>28</sup> Cf. nota anterior.

<sup>29</sup> Tot i que molts cops es presenta Foucault com un dels principals filòsofs que prepara el terreny per a les teories *queer*, és Hocquenghem qui realment obre aquest debat amb *Lé désir homosexuel*.

i els nous moviments d'esquerra rebutjaven les demandes del moviment d'alliberament homosexual,<sup>30</sup> queda transformada en *Le désir homosexuel* en una «lluita homosexual» salvatge amb l'objectiu de sexualitzar l'esfera pública en contraposició a la privatització de la sexualitat dins de la família. Aquesta lluita homosexual, a més a més, implica la reivindicació no ja d'una sexualitat reproductiva i genital, sinó de la funció anhelant de l'anús, que capgira les distincions entre allò públic (el fal·lus, l'heteronormativitat) i allò privat (l'anús, la feminitat, la passivitat, l'homosexualitat) i la successió jeràrquica de les generacions.

Hi ha una tendència a creure que no hi ha col·lectiu, comunitat o resistències no normatives abans dels moviments de protesta i d'alliberament, sobretot arran dels propis discursos historicistes de la teoria freudomarxista. L'historiador i sociòleg Geoffrey Huard, que s'ha dedicat a estudiar precisament els anys previs al Maig del 68 i a Stonewall, afirma a *Los antisociales. Historia de la homosexualidad en Barcelona y París, 1945-1975*: «Hasta la fecha, la memoria gay ha recordado solamente la “revolución” de los años 1970. Y los periodos anteriores y posteriores han sido interpretados en los términos de esta revolución. Ahora bien [...] todos los discursos y acciones anteriores y posteriores a los años 1970 [...] también eran revolucionarios aunque no se reivindicaban siempre como tales» (Huard, 2014: 339). Tot i que és cert que no podem parlar d'una «lluita homosexual» com ho fa Hocquenghem o d'una «revolució sexual» com ho fan Mieli i Deleuze i Guattari, és injust negar que hi ha certes formes de resistència en la «passivitat». Les generacions anteriors als moviments d'alliberament van veure amb reticència la seva aparició, com una amenaça a les formes que tenien d'entendre i practicar la seva sexualitat. Als Estats Units, per exemple, va existir l'associació d'homes homosexuals, la Mattachine Society, fundada a Los Angeles el 1951, així com la de dones homosexuals, Daughters of Bilitis, constituïda el 1955 a Sant Francisco. A França, al seu torn, i com ja s'ha esmentat, existia el grup Arcadie, fundat el 1954 per André Baudry, que va aconseguir tenir una projecció internacional i que va ser decisiva, per exemple, en la fundació, el 1972, del Agrupamiento Homófilo para la Integración Social (AGHOIS), que passarà a anomenar-se poc temps després Movimiento Español de Liberación Homosexual (MELH). L'objectiu de totes aquestes organitzacions era promocionar una visió respectable de l'homosexualitat a través de processos d'assimilació i integració, de manera que és fàcil d'entendre, d'una banda, per què rebutjaven la radicalitat de les tesis i de les accions dels moviments d'alliberament i la vinculació amb la imatge de la marica «boja» i dels transvestits, i optaven, de l'altra, el terme «homòfil» més que no pas el d'«homosexual», carregat amb massa significació (Huard, 2014: 308). És important destacar, però, que aquestes associacions i

---

<sup>30</sup> Situació que també veiem a Grècia, on el KKE i bona part dels partits d'esquerra es mostraven reticents, si no hostils, davant de l'AKOE i, en general, de l'homosexualitat (Yannakopoulos, 2015: p 173).



grups es van desenvolupar en contextos gens favorables als homosexuals i que la «timidesa»<sup>31</sup> de les seves accions va ser el blanc de les crítiques dels moviments dels anys setanta. Tot i així, el cert és que van posar les bases del que avui anomenem col·lectiu, no tant des d'un punt de vista historicista, sinó sobretot perquè els socis eren molt nombrosos i més estables que no pas els moviments d'alliberament.<sup>32</sup>

El cas de Grècia presenta algunes particularitats. A les dues ciutats més grans del país, Atenes i Tessalònica, que veuen néixer, com ja s'ha vist, els moviments d'alliberament grecs, no trobem cap rastre d'associació o grup organitzat amb nom i fundació oficial abans dels anys setanta. Sembla com si la història homosexual de la Grècia moderna, és a dir, l'ingrés de les identitats no normatives en la línia oficial del temps, comencés el 1976, o a més estirar el 1972, quan Theodorakópulos escriu *Kaiadas*.<sup>33</sup> La poesia de Kavafis, que era grec per la cultura, però no per nacionalitat, no ens aporta gran cosa a l'hora de traçar una genealogia d'experiències de les persones *queer* en la Grècia moderna; la del poeta Napoléon Lapatiotis (1888-1944) potser ens ofereix alguna pista més, però en tots dos casos la delinqüescència i l'hedonisme dels seus poemes enterboleix la tasca. El que es tracta és precisament d'això: com que no podem traçar un esdevenir històric del col·lectiu LGTBIQ+ previ als moviments d'alliberament, el que cal fer és recercar les experiències individuals d'alguns poetes, registrades, com en el cas de Khristianópulos, en la seva obra, que ens serveixin per construir una genealogia de pràctiques de desig i identitats no normatives.

Per l'objectiu del present treball, però també per qüestions històriques i socials pròpies de Grècia, en què la dona encara era lluny de gaudir dels privilegis de la visibilitat pública, totes les pràctiques i dinàmiques sexuals que esmentaré tot seguit es redueixen a l'àmbit masculí. I és

---

<sup>31</sup> Moltes de les activitats no encaixen dins del que la crítica dels joves dels moviments de protesta considerava com a «timidesa»: projeccions de pel·lícules americanes pornogràfiques, conferències sobre sado-masoquisme i homosexualitat, manifestos contra lleis abusives (com la nova Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social aprovada i ratificada el 4 d'agost de 1970 a Espanya), etc., estan ben a prop de les proclames del FHAR, el Fuori! o, a Grècia, l'AKOE, malgrat el caràcter més «conservador» dels seus membres.

<sup>32</sup> Geoffrey Huard, en *Los antisociales* (2014), afirma que a principis de la dècada dels anys setanta hi havia a l'Arcadie 11.500 homes i 350 dones (p. 307). Així mateix, l'Arcadie es funda el 1954 i es dissol el 1982, mentre que els moviments posteriors resisteixen entre cinc i deu anys (p. 311).

<sup>33</sup> És rellevant el fet que Khatzitrifon, en una entrevista que fa a un antic membre de l'AMOTH per al no. 19 de la seva revista *Vitamini O*, es pregunta si el Front comptava amb els gais de la generació anterior a ells entre les seves files, perquè tret de Khristianópulos, diu, tota aquella generació queda fora de la història dels homosexuals de la ciutat. L'entrevistat respon el següent: «És cert que queda fora. Les circumstàncies que van viure aquestes persones eren completament diferents de les nostres. El boom d'aquesta generació es deu haver donat en plena dictadura, en la dècada dels 60 i 70» (Khatzitrifon, *La Tessalònica de 1980*). Hi ha un poema de Khristianópulos titulat «Joves mundans» de la col·lecció *Anhel indefens* (1955-1970) que dialoga amb aquest tema de la divisió entre les diferents generacions d'homosexuals. Khristianópulos hi diu: «Aquests no en tenen, d'ulls turmentats / ni un somriure amarg, ni un rostre / contret per una pena-oculta. / Els veus cantar frívolament, / anar en cotxe, organitzar festes, / parlar de Freud i de cinema – / impecables les seves paraules i els gestos. / No comparteixen el nostre lament, / totalment confiats en la seva bellesa, / gairebé innocents en la seva afectació, en els seus amors potser més legítims. / Aquests no en tenen, d'ulls turmentats».

que si volem parlar de comunitat o, com a mínim, de «grup unitari», com en deia Petrópulos, cal dir que el desig homosexual es movia per espais d'homosocialitat, és a dir, zones públiques o semipúbliques, com parcs, urinaris, cinemes, tavernes, casernes militars o algunes places cèntriques d'Atenes i Tessalònica on, a certes hores del vespre i ben entrada la nit, es reunien exclusivament homes, gairebé un Edèn sense Eva, com diu el periodista nord-americà Richard Goldstein a *The Village Voice* (Goldstein, 2000).<sup>34</sup> Aquestes relacions, que no necessàriament es consideraven (homo)sexuals i, per tant, no estaven marcades per aquest «estigma», es donaven entre homes que expressaven la seva afectivitat, molt pròpia de la camaraderia. A vegades, aquestes relacions es tornaven eròtiques, sexuals, i estaven caracteritzades per una intensa devoció entre els dos homes, però tot i així tampoc eren etiquetades com a «homosexuals». Kostas Yannakopoulos, professor d'antropologia social i història del gènere de la Universitat de l'Egeu, ha estudiat en profunditat aquest fenomen a Grècia i anomena aquestes dinàmiques homosocials amb el terme «cultura dels *poniroi*». En paraules de Yannakopoulos (2015: 175), el *ponirós*<sup>35</sup> (singular de *poniroi*):

Generally used for the men having homosex, is a man with “manly” appearance who “understands”, i.e., intuitively, the implicit erotic character of an explicit non-sexual communication, a meeting between two men. In this way, a *poniros* “understands”<sup>36</sup> that another man is susceptible to his erotic advances and the reverse: the other man “understands” that someone is making erotic advances and responds to them.

En primer lloc, val a dir que les persones d'aquella generació s'identificaven no tant per la seva orientació sexual, sinó més aviat per l'expressió de gènere o la *performance* de gènere. Així, s'hi distingien els homes que manifestaven una *performance* masculina dels altres que en manifestaven una de femenina. Els *andres*, és a dir, «homes», mostraven una aparença masculina i sempre adoptaven el rol actiu en les relacions que mantenien. Els que adoptaven, però, el rol passiu eren anomenats *pustides* (plural de *pustis*) o *adelfés* (plural d'*adelfi*).<sup>37</sup> El *ponirós*, com diu

---

<sup>34</sup> És interessant recollir aquí la descripció que fa Iorgos Ioannu d'aquests espais, i dels homes que s'hi trobaven, al seu assaig sobre les dinàmiques socials de la plaça atenesa d'Omònia, a *Omònia 1980*: «Allà on acostumen a trobar-se joves soldats, nois de la província i cossos sospitosos, és natural que també s'hi reuneixin homosexuals, és a dir, homes més coneixedors d'aquest mena d'amor» (Ioannu, 1987: 28). Amb «cossos sospitosos» Ioannu fa referència a aquest tipus de dinàmica eròtica implícita que s'explica en aquest capítol i que Yannakopoulos anomena «cultura dels *poniroi*».

<sup>35</sup> Equivalent al nostre «astut» o «sagaç».

<sup>36</sup> Així, aquest tipus de comunicació «encriptada» és molt similar a l'ús que es feia del verb «entender» en castellà durant l'època franquista, quan estava en vigor la llei de «vagos y maleantes» de 1954, reforma de la republicana de 1933 per incloure-hi els homosexuals. Avui dia, de fet, la Real Academia Española accepta l'ús d'aquest verb com a sinònim de «ser homosexual».

<sup>37</sup> L'equivalent en català seria la «marica» o «sarassa», la «boja» o la «lloca», per oferir una àmplia gama de possibilitats de traducció. El fet que a l'hora de traduir aquestes paraules sigui complicat trobar un terme equivalent evidencia el caràcter marcat d'aquestes identitats gregues en aquella època, molt vinculades a la *performance*, davant de la «intercanviabilitat» dels nostres termes, o la incapacitat, en català, de trobar una paraula corresponent que no provingui del castellà, com és el cas de «sarassa». En tot cas, és important

Yannakópulos, només fa referència a l'home que presenta una *performance* masculina, però tant pot adoptar el rol actiu com el passiu, de manera que el terme inclou els *andres* i els *pustides* o *adelfés*. La majoria d'*adelfés* manifestaven una *performance* masculina, tot i que més atenuada que la dels *andres* (només alguns agosarats en manifestaven una de ben femenina, que avui considerariem transvestisme). Ara bé, no s'ha d'entendre aquí «feminitat» a través del significat contemporani, sinó principalment des d'una perspectiva de classe.

El terme *andres* incloïa els homes que participaven d'aquestes dinàmiques homosocials i homoeròtiques i que pertanyien a la classe obrera: podien ser nois joves (*laikà tekna*) que arribaven a les grans ciutats d'Atenes i Tessalònica des dels seus respectius pobles per buscar feina o fer el servei militar, o bé constructors, pagesos, etc. Tots ells vivien en condicions de pobresa, tenint en compte que parlem de l'època de la postguerra. Les seves relacions homoeròtiques estaven validades socialment per la seva *performance* masculina, però també per una qüestió més fisiològica: el fet que les relacions sexuals prematrimonials estaven prohibides i que la pèrdua de la virginitat era un tema tabú per a les dones, sobretot en els pobles, feia que la «necessitat» d'alliberar la tensió sexual, principalment pel que fa als homes, es dugués a terme amb altres homes. Aquests altres homes eren els *adelfés*, homes que treballaven en feines sedentàries, que es consideraven pròpies d'una dona en comparació a l'esforç físic que implicaven els altres treballs, més manuals (Yannakopoulos, 2015: 176). Hi ha un text de Iorgos Ioannu, que forma part del seu recull de narracions autobiogràfiques titulat *Per amor propi* (1964), on s'aprecia molt aquest ambient i aquesta mena de relacions. El que s'hi descriu és un cinema de barri i, malgrat que parla amb un cert malestar sobre l'ambient que s'hi respira, s'hi resigna (Ioannu, 2023: 325-326):

Els [cinemes] que són autènticament de barri es troben en els grans carrers comercials, prop dels mercats i els concessionaris de cotxes. Les dones no els freqüenten gairebé mai, però estan plens d'homes des de primera hora. Entre setmana hi ha molta gent, sobretot al capvespre, que és quan hi van els paletes, els ferrers, els taxistes, els minoristes, els soldats. Aquests s'ensumen immediatament els intel·lectuals. Això em molesta molt. Què hi farem? Sembla que les nombroses lectures i aquesta vida sedentària que duc m'han marcat de per vida [...]. La classe obrera és ben masculina, cria homes atractius que es panseixen, però, molt ràpid. El treball dur embelleix l'home, i alhora el malmet. En canvi, la classe burgesa compta amb belles dones que marquen el seu to general. És d'aquí d'on surten les cèlebres senyores i les mares que tothom ja coneix. Miro de reüll alguns obrers i em pregunto si podrien haver nascut i crescut en una casa burgesa. Segurament els haurien fet mudar la pell i s'haurien pansit abans d'hora. La veritat, però, és que els obrers envegen la vida d'un burgès [...]. Això no està fet per a tu, em dic a mi mateix. De vegades penso que, si hagués

---

assenyalar l'ús de l'article femení pel que posa de manifest de la *performance* femenina d'aquestes identitats.

guardat totes les entrades que he anat esquinçant i ara en fes comptes, em tornaria boig en veure els diners i les hores que he malgastat per ser aquí dins. Gairebé tota una vida.

Es fa evident aquí el que atreia a aquests homes «efeminats» dels cossos dels *andres*: la virilitat vinculada a la robustesa del cos, la fortalesa, la naturalitat del cos masculí, gairebé salvatge. S'acumulen aquí una sèrie de diferències que tenen a veure amb la classe social, però també l'edat i la formació intel·lectual. A més a més, hi havia molts cops un intercanvi material, que no era exclusivament en forma de diners: l'*adelfi* oferia una petita quantitat de diners o algun bé de consum a l'*andras*, de manera que aquesta pràctica entra en l'esfera, d'una banda, del *cruising* i, de l'altra, dels *xapers*. La literatura gai escrita entre els anys 50 i 70, en la qual se situa la poesia de Khristianópulos, conté una gran quantitat de referències a aquesta mena de relacions. A tall d'exemple, un poema en prosa de Khristianópulos, «Vardari 1977», que, a banda d'una descripció similar a la de Ioannu, també posa de manifest l'intercanvi crematístic (Khristianópulos, 2024: 82):

Com un saló ben decorat, Vardari acull cada vespre els seus soldats, i com mestresses de casa les mariques els conviden a magrejades per quatre duros. Uns paios solitaris ronden pels voltants, fins que es resignen i es conformen amb allò de sempre. Dels autobusos dels barris del nord-oest baixen noiassos i pinxos de tota mena, alumnes de karate, treballadors bruts de sutge i obrers que estudien en escoles nocturnes. El seu únic passatemps: futbolins i una palla. El seu sopar: una *bugatsa* i llet. A les columnes d'opinió dominicals sobre futbol, els «malparit» ragen a tort i a dret. Uns carretons amb cassets il·legals fan propaganda d'Angelópulos i Kazantzidis. En furgonetes i samarretes es pot llegir EXISTEIXO. Dels quatre sospitosos cinemes, tres ja són aigua passada i ara es formen cues als *patsatzídika*. Creixen bars com bolets, conservant tant com poden la tradició de Vardari. Els turistes serbis escuren els llocs de menjar preparat, i tribus de groc i negre paren boges per unes pel·lis porno.

Enmig d'aquest mural, em clissareu a mi també, dret en un cantó, jugant amb el *komboloi* de les meves passions.

El poema és força críptic per a una persona que no sigui grega, tant per les referències culturals com per aquesta «cultura dels *poniroi*» que ens ocupa ara. «Les mariques» d'aquest text, que despleguen tota una *performance* femenina («com mestresses de casa»), són els *adelfés* que esperen a la plaça Vardari de Tessalònica (actual Dimokratias) l'arribada de tots aquests obrers (els *andres*) que, mitjançant un codi que només els implicats entenen, probablement acceptaran la petita quantitat de diners que se'ls ofereix a canvi de «magrejades». Aquests obrers desprenen, al seu torn, una virilitat gairebé primitiva marcada, d'una banda, per les seves feines manuals i, de l'altra, per la seva humilitat i manca de formació acadèmica. A més a més, la presència dels «paios solitaris» afegeix al poema una altra capa de realitat, que en aquest cas té a veure amb

l'ambient de «sospita» (com els «cossos sospitosos» del relat de Ioannu sobre la plaça Omònia d'Atenes) que es respira en espais d'homosocialitat i d'absoluta absència de la dona.

Aquest és l'ambient que hom trobava en arribar a alguna d'aquestes dues ciutats, Atenes i Tessalònica, en les dècades prèvies a les dels setanta i vuitanta. Quan Lukàs Theodorakópulos, que no era de la capital, sinó d'Àmfissa (una vila de la Grècia Central), va arribar a finals dels anys quaranta a Atenes «the streets were glowing with eroticism. “There were the parks, some central cinemas around Panepistimiou street, where men picked up men in the back rows while families enjoyed the film in front rows. There were the public baths. But, mostly, there was a sexual availability on the street, in the bus, in the square, in the public area [...]. One could easily pick men up there”» (Papanikolaou, 2014: 158). El context d'aquestes paraules és una entrevista que Dimitris Papanikolaou, professor de grec modern i estudis culturals comparats d'Oxford, li va fer a l'activista el 2012. Una resposta similar és la que rep també Papanikolaou en una entrevista que va fer a un periodista i escriptor anglès de vuitanta anys que va viure gairebé tota la seva vida adulta a Atenes. Jeffrey, un pseudònim que utilitza l'entrevistat, recorda la vida a la capital durant la dècada dels cinquanta i dels seixanta i li confessa: «In the Athens of the 1950s and '60s I had been living before, anybody who wanted to find homo-sex could go out and find it within twenty minutes». L'única diferència respecte de la dècada dels setanta, continua, era que ara «specific places catered to a more homosexually orientated clientele». L'ambient gai en aquell període «was becoming more specific, more narrow even. One could be nostalgic for what had gone before» (Papanikolaou, 2014: 158). És curiós que dos homes gais d'avançada edat, un activista pels drets LGTBIQ+ i un periodista anglès, parlin d'una «pèrdua» a partir de la dècada dels setanta. Queda clar, a més a més, que aquesta pèrdua té a veure, en primer lloc, amb un canvi de paradigma en les dinàmiques sexuals que es produïen en una sèrie d'espais públics que coincideixen amb els que ja s'han esmentat (carrers, cinemes, places, tavernes, urinaris, etc.); i, en segon lloc, amb una reducció de les possibilitats de trobar un amant.

Les causes que es poden adduir són múltiples, però totes elles tenen a veure amb el que podríem anomenar tendències de progrés. En primer lloc, ja s'ha dit que la distinció entre homosexual i heterosexual no era en absolut l'habitual, sinó que més aviat era l'expressió de gènere (masculina o femenina) la que identificava les persones. A més a més, aquesta *performance* estava vinculada alhora a la diferència de classe i, fins i tot, d'edat. Així doncs, els discursos moderns d'identitat, que fan una definició ontològica de l'homosexualitat i l'heterosexualitat basada principalment en l'orientació sexual, no apareixen a Grècia fins que no ho fan els moviments d'alliberament homosexual a partir dels anys setanta. Si reprenem el que s'ha dit sobre la «cultura dels *poniroi*», podrem comprovar que, tot i presentar diferències jeràrquiques entre l'*andras* i l'*adelfi*, és una pràctica que socava aquesta mateixa diferència deixant públicament clar que en el si de la sexualitat heteronormativa masculina i majoritària (el que Adrienne Rich va encunyar com a

«heterosexualitat obligatòria») es troba la «desviació» que sempre ha existit i que el professor Yannakopoulos considera que resulta més *queer* que no pas una definició d'una identitat tancada (Yannakopoulos, 2019: 164).<sup>38</sup> Aquesta nova conceptualització, que trobem clarament expressada en els manifestos dels diferents moviments d'alliberament homosexual que s'han recollit en els anteriors punts, marca, «tant en el discurs quotidià com en l'oficial, els homes “masculins” i “actius” com a “homosexuals/gais”» i les relacions homoeròtiques i d'homosocialitat com a «homosexualitat» (Yannakopoulos, 2019: 155-156). Aquest canvi té a veure amb el pas d'un discurs sobre el desig al d'un sobre la sexualitat i, alhora, amb un pas d'aquest desig i d'aquestes pràctiques fluïdes que ocupaven l'espai públic al paradigma de la parella (casada o no). A més a més, aquest nou model no està fonamentat en la diferència de classe, de formació i d'edat, sinó en una identificació homogènia entre els seus dos membres tant pel que fa a la classe com a l'edat o l'orientació sexual. Així doncs, l'homogeneïtat ve a substituir l'alteritat que constituïa l'atractiu de les relacions homoeròtiques i homosocials de l'*andras-adelfi*. És important assenyalar, però, que és natural que les noves narratives sobre la identitat sexual tendissin a silenciar, ocultar o esborrar les experiències anteriors a les que reivindicaven, perquè eren experiències de repressió, violència i marginalitat, i també que censuressin aquesta virilitat gairebé salvatge i exuberant que es pot veure elogiada en la literatura gai dels anys cinquanta i seixanta, com és el cas de Khristianópulos. Les generacions anteriors, però, tot i identificar aquestes situacions, no les denunciaven com a tal, sinó que les van abraçar com a part fonamental de la seva identitat.

Així mateix, coincidint amb els moviments d'alliberament, la societat grega viu a finals dels anys setanta i principis dels vuitanta un increment de salaris, l'aparició de la protecció i els serveis socials i la intensificació dels processos de gentrificació, que ja havien aparegut en la dècada dels seixanta amb els programes de reconstrucció d'alguns barris marginals tant d'Atenes com de Tessalònica. Entre aquests barris marginals trobem també els espais d'homosocialitat que ja s'han esmentat: cafeteries tradicionals, pixadors, cinemes, places, descampats... Tots aquests espais funcionen com heterotopies i es caracteritzen per una forta càrrega immoral i d'alteritat amb un poder força *queer*, pel que tenen de pertorbador, que a poc a poc es va perdent. Les cafeteries tradicionals es veuen substituïdes pels primers bars gais a partir dels anys setanta i vuitanta, que es venen, d'una banda, com locals de moda, amb un estil absolutament occidental i americà; de l'altra, com a espais exclusivament per a homosexuals, amb el “risc” que això suposa per als homes que no volen ser etiquetats com a tals, perquè s'identifiquen com a heterosexuals tot i que el seu desig inclogui també altres homes, de manera que en queden exclosos. Els urinaris públics

---

<sup>38</sup> És revelador, en aquest sentit, el que Taktisís, que ja s'ha vist que es va oposar no a la fundació de l'AKOE com a tal sinó a que hi participessin els transvestits, va dir el següent en una entrevista per al número 29-30 de la revista *Ilexi [La paraula]* l'any 1983: «seria molt més alliberador el fet que sortissin alguns polítics a dir: “mirin, nosaltres som bàsicament heterosexuals, però ens hem allitat algun cop amb homosexuals, sense que per això hàgim deixat de ser homes”. Però no s'atreveixen a fer-ho, perquè serien cessats immediatament del seu càrrec» (Taktisís, 1992: 166). Cf. Bersani, 1998: 73-74 i 79.

són demolits,<sup>39</sup> en alguns descampats es construeixen nous blocs de pisos i els cinemes que projectaven pel·lícules pornogràfiques perden clientela a l'hora que la televisió guanya nous adeptes.<sup>40</sup> El panorama ve marcat per una privatització dels plaers sexuals i de consum, que és una situació que Khristianópulos denuncia en el poema «Plaça morta»: «ens hem quedat per sempre com unes pobres marietes, els darrers cucs d'un fanguer a punt d'assecar-se, els últims d'una plaça devastada per l'opulència» (Khristianópulos, 2024: 87). Tots aquests canvis queden vinculats en l'imaginari de l'època al nou model econòmic consumista que prometia la mobilitat i l'ascens social, de manera que les diferències pel que fa a la classe social que caracteritzava la «cultura dels *poniroi*» entra en decadència, atès que milloren les condicions de vida d'aquells nois i homes que recorrien a pràctiques que es podrien considerar “de prostitució”, o amb el terme de *xaper*. Els nous béns de consum, ara a l'abast d'aquells homes que fins ara no en podien gaudir si no era gràcies a l'*adelfi*, configuren una “nova masculinitat” més preocupada per l'aparença que per mantenir i reproduir la bellesa natural i “salvatge” pròpia dels cossos dels treballadors, identificada ara com un signe de pobresa. Així doncs, els gais de la generació de l'estigma perceben aquesta nova configuració del cos masculí com un efeminament de l'home, una afebliment de la masculinitat. El propi Khristianópulos en parla en un poema gairebé elegíac, «Masculinitat afeblida», i és força crític a l'hora d'atorgar responsabilitats sobre aquest canvi: «era aquest, llavors, el preu de tanta llibertat?» (Khristianópulos, 2024: 89). Els atributs d'aquesta nova masculinitat tenen més a veure amb els productes de consum de la classe mitjana (perfums, cotxes, rellotges, roba, etc.) que amb els trets virils tradicionals d'un proletari, i per això li diu en un poema a un jove de poble: «No et perfumis, t'ho demano per favor. / Per què t'afanyes a oblidar el teu poble i el taller mecànic? / Què n'has de fer, dels sabonets balsàmics? / Espatllaran la teva masculinitat amb arteria» (Khristianópulos, 2024: 95).

Veiem, així doncs, que, davant de classificacions essencialistes sobre l'heterosexualitat i l'homosexualitat, la generació anterior als moviments d'alliberament homosexual, que aquí anomenem “de l'estigma”, s'identificava clarament a través d'una performance que oscil·lava entre

---

<sup>39</sup> Sobre els urinaris públics que hi havia a la plaça Síndagma d'Atenes, Betty Vakalidu en parla amb molta sinceritat en el documental *Baladres*, dirigit el 2021 per Pàola Revenioti (0:43:18): «En el meu llibre [*Betty*] parlo dels urinaris que hi havia a la plaça Síndagma i els descriu com un temple per a nosaltres. Era un lloc molt conegut per les transsexuals i els gais que hi anaven amb nois heterossexuals [*tsolia*, “xaperos”] que se sentien atrets per gais i transsexuals. D'alguna manera hem estat afortunades d'haver viscut coses així. M'encantaven els urinaris, hi anava a tots, un rere un altre. Tenien una olor especial, aquella dels productes de neteja que utilitzaven. Eren espais agradables, podies anar a fer-hi una ullada per veure si hi havia cap noi que pagués la pena; podies acabar masturbant algú o que et masturbessin, coses així. Potser fins i tot una mamada. Podies escollir».

<sup>40</sup> Així és com explica, per exemple, Geoffroy Huard a *Los antisociales* com eren els cinemes de barri de França el 1960: «Los [cines] más frecuentados por una clientela masculina en busca de relaciones homosexuales eran los de las galerías comerciales de las estaciones Saint-Lazare y Montparnasse. Estos cines, cuando la televisión aún no había invadido todos los hogares, eran muy baratos y los clientes podían quedarse todo el día, lo que les convirtió en lugares propicios para el ligue homosexual y donde las orgías eran frecuentes» (Huard, 2014: 141-142).

posicions masculines i femenines que tenien més a veure amb les diferències de rol, classe i edat que no pas amb un efeminament efectiu de l'expressió de gènere. La masculinitat, independentment de ser desplegada o no per un home heterosexual (etiqueta irrellevant aquí), era venerada pels poetes homosexuals d'aquesta època, com Khristianópulos, no només pel caràcter altament eròtic que pot suposar una masculinitat així,<sup>41</sup> sinó també per la rudesia i la violència implícites en ella: cossos masculins endurits per una feina manual, uniformes militars, fetitxisme i clandestinitat en espais marginals o d'homosocialitat. La cultura dels *poniroi* era una manera subversiva, codificada i supervivent que els homosexuals van trobar com a forma de viure fora de la norma. El fet que no adoptessin com a pròpies les reivindicacions dels moviments d'alliberament homosexual és conseqüència d'haver viscut el desig d'una manera potser més fluïda, més *queer*, com esmenta Yannakopoulos (2019: 163-164), lluny de les polítiques d'identitat i de definicions essencialistes de la sexualitat, que van arribar a Grècia, com s'ha pogut comprovar, a través de figures com Andreas Velissarópulos i Lukàs Theodorakópulos i la crítica postestructuralista. Naturalment, estem parlant d'un desig eminentment masculí i que avui podem etiquetar fins i tot de misogin, però es tracta de veure com aquest món de sexualitat reprimida, molt masculina, violenta i marginal es converteix en un de desig alliberat d'etiquetes, i quines són les possibilitats que ens ofereix per repensar la definició de les identitats sexuals i redescobrir formes de viure el desig allunyades de la militància i les aspiracions comunitàries dels moviments d'alliberament. Per a aquest objectiu, la poesia de Khristianópulos és un punt de partida privilegiat, atès el seu caràcter, que alguns han titllat gairebé d'hiperrealista.

El món dels *poniroi*, amb unes dinàmiques de desig i uns espais heterotòpics determinats, planteja les contradiccions que des dels anys noranta alguns teòrics *queer* han assenyalat en relació amb els moviments de protesta. Què s'ha perdut amb el pas dels anys i quines són les experiències i les identitats que han quedat invalidades o, com a mínim, qüestionades amb el lema de la visibilitat i la lluita pels drets de les persones LGTBIQ+? Per què sembla que, malgrat els drets assolits, hi ha vides *queer* que no encaixen amb el projecte liberal, capitalista i (re)productiu? Què poden aportar al debat les formes de viure el desig des de la passivitat, el marge, la il·legalitat i la invisibilitat? Aquestes preguntes són les que plantegen les teories *queer* antisocials quan la crisi del VIH, la desaparició progressiva dels moviments d'alliberament, la creixent homofòbia i

---

<sup>41</sup> Hi ha tota una tradició de representació eròtica del cos masculí, jove i robust, com a símbol de fortalesa i poder, que es pot percebre clarament, per exemple, en l'imaginari grec des de l'art arcaic fins a la poesia grega moderna del segle XX, passant pel *pathos* profundament eròtic de l'estatuària de bronze hel·lenística. En aquest sentit, el professor de filologia clàssica i bizantinista Ernest Emili Marcos Hierro, de la Universitat de Barcelona, diu que Gregory Woods va incloure Ritsos en el seu llibre *A History of Gay Literature. The Male Tradition* (1998) perquè documenta «la recurrència en la seva obra d'imatges homoeròtiques que ell interpreta dins de la tradició d'exaltació de la masculinitat triomfal dels obrers i els pagesos pròpia de l'estètica comunista. A banda d'aquesta referència indubtable, també és possible adduir la petja de la tradició andròlata grega, arrelada en aquesta cultura, com és ben sabut, des de l'antiguitat, però també present en les obres de grans autors neogrecs dels segles XIX i XX com Kostís Palamàs, Nikos Kazantzakis i Ànguelos Sikelianós» (Ritsos, 2023: 16).



L'adopció, per part dels membres del col·lectiu, de formes de viure normatives (matrimoni, adopció, èxit professional com a moneda de canvi, etc.) posen de manifest els atzucacs dels plantejaments dels propis moviments. Com diu Lorenzo Bernini a *Las teorías queer*, «a diferencia de Marcuse y de Mielí, Foucault y Butler [las teorías queer antisociales] no profetizan el fin de la historia en una sociedad en paz permanente [...], no pretenden para la teoría una función de proyección, previsión, dirección de los movimientos feministas, de los movimientos de liberación homosexual, de los movimientos LGBTQI hacia una *meta final*<sup>42</sup> [...]. Estas esperanzas contrastan con el realismo pesimista de [estas] teorías queer contemporáneas que insisten en el hecho de que la irrupción de la pulsión sexual provoca cada vez más la ruptura del vínculo social y la supresión del sujeto del gozo» (Bernini, 2018: 148). En el marc d'aquests posicionaments, destaquen tres figures fonamentals: els filòsofs Leo Bersani (1931-2022), Lee Edelman (1953) i Jack Halberstam (1961). Els tres teòrics recuperen la crítica psicoanalítica precisament per objectar-la als posicionaments freudomarxistes i constructivistes que havien obert el debat sobre les teories *queer*, de manera que conceptes com «pulsio de mort», *jouissance* i símptoma, però també la recuperació d'allò abjecte, pertorbador, disfuncional, immoral i desagradable seran fonamentals per a la crítica antisocial. La lectura de les seves obres principals (*Homos*, en el cas de Bersani; *No future*, en el d'Edelman; i *The Queer Art of Failure*, en el de Halberstam) em permeten aplicar en el cas de Khristianópulos els mateixos conceptes i la mateixa mirada que ells apliquen als autors que analitzen: Gide, Proust i Genet (Bersani), el cinema de Hitchcock i altres textos literaris (Edelman) i cinema de dibuixos animats, art contemporani i cultura popular (Halberstam). Per tal de mantenir un discurs orgànic, la postura d'aquests teòrics i les línies principals del seu pensament es desenvoluparan a mesura que s'apliquin els conceptes en la lectura del corpus poètic de Khristianópulos.

---

<sup>42</sup> La cursiva és meva.

#### 4. «Un cos tan sols es queda curt»: Khristianópulos i la pulsó de mort

Ja hem vist com Khristianópulos qüestionava la necessitat de fundar un moviment d'alliberament homosexual, perquè considerava que l'homosexualitat era una qüestió personal, individual, i que els moviments reproduïen aquelles estructures de poder que teòricament volien abolir. Així mateix, amb les exigències de visibilitat i suport institucional d'aquests moviments, quedava anul·lada l'*ars cupiendi*<sup>43</sup> que havia caracteritzat la seva generació: d'una banda, la tendència a definir-se a través de l'expressió de gènere i el tipus de desig; de l'altra, la violència implícita en segons quina mena de relacions i d'espais, majoritàriament homoeròtics i heterotòpics. Malgrat que hi trobem unes dinàmiques de desig que involucren homes blancs, cis i amb una expressió de gènere masculina, la cultura dels *poniroi*, de fet, no ofereix una visió respectable de l'homosexualitat, sinó que, ben al contrari, manifesta unes pràctiques que trenquen amb els fonaments del que entenem avui dia per col·lectiu o comunitat LGTBIQ+ i amb una definició política, liberal i (re)productiva amb què força cops se l'ha volgut representar. Bersani diu al seu llibre *Homos* (1998: 65-66):

Deberíamos cuestionar el valor de la comunidad y, aún más fundamentalmente, la noción misma de relacionalidad. Sería necio e injusto negar que la calidad de vida de los hombres y las mujeres gays de Norteamérica ha experimentado una notable mejora, precisamente porque exista una politizada comunidad gay y lesbiana. Pero como también es cierto que ese progreso ha dejado intactas estructuras sociales opresivas, tal vez quisiéramos cultivar los impulsos *anticomunitarios* inherentes a la homocidad (*homoness*). [...] Si hay, digamos, poca autocrítica dentro de la comunidad gay y lesbiana, esto se debe en parte al temor a la policía académica del pensamiento (cualquier crítica que se haga de la autopromoción gay y lesbiana se condena como homofóbica).

Aquesta condemna que critica Bersani és clarament visible, per exemple, en un article escrit el 2015 pel propi entrevistador de Khristianópulos per a la revista *O Pothos* i que recull, digitalitzada, tota l'entrevista. El títol de l'article resa: «Una entrevista gens gai».<sup>44</sup> De quins presupòsits parteix aquesta declaració? Sembla reproduir exactament el que Bersani assenyala com un perill: els intents d'estabilitzar una identitat com si d'un projecte disciplinari es tractés (1998: 15). És evident que posicionaments com aquests tendeixen a reduir del tot a dispositius socials nocius, com podria ser la cultura patriarcal, les contradiccions que presenta qualsevol mode d'expressió sexual, inclosa també la masculinitat gai. Semblaria que hi ha certes identitats, sobretot les sexuals i oprimides, que han de suportar el pes d'una ètica irreprotxable, que han de brandar l'estendard de les revolucions socials amb l'objectiu d'alliberar el món de la màquina opressora

---

<sup>43</sup> Em refereixo, amb aquest petit canvi del gerundi llatí, a l'obra que li va costar l'exili a Ovidi, *Ars amandi*.

<sup>44</sup> L'article, en grec, es pot consultar en aquest enllaç de la pàgina *Athanati Elliniki Leventia*: <https://athanatiellinikileventia.gr/?p=2283> (recuperat el 14/05/2024).

de l'Estat i la cultura heteropatriarcal, i que per això s'han d'exposar i manifestar obertament la seva condició, com si el *coming out* fos un dels actes de resistència més efectius contra el dispositiu de la sexualitat. És interessant, en aquest sentit, un exercici de reflexió que proposa Bersani per obrir *Homos*: «es posible simpatizar con todas las lesbianas y gays encubiertos que temen, con razón o sin ella, catástrofes personales y profesionales en caso de que se revele su condición. Mucho más mistificadora es la aversión a la “homosexualidad” por parte de los activistas y teóricos que se autoidentifican como homosexuales» (1998: 13-14). La visibilitat que es reclama amb els moviments d'alliberament homosexual, diu Bersani sobre el context nord-americà, ha conduït paradoxalment a un increment de l'homofòbia: les victòries que van aconseguir una major acceptació social dels homosexuals van fer que incrementés en proporció directa la virulència homòfoba (1998: 29). Havent comprovat la dura crítica que des dels moviments d'alliberament es va fer del tipus de vida que havien escollit aquells homosexuals de la generació de l'estigma<sup>45</sup> i tenint en compte que l'objectiu d'aquesta crítica (en essència, el constructivisme radical de Foucault i Butler) era dibuixar una identitat gai despullada de contradiccions polítiques i activament rebel, la proposta de Bersani d'enfrontar-nos a algun fet políticament desagradables de les ambigüitats de ser gai ens permet trobar «un camino de resistencia mucho más amenazador para los órdenes sociales dominantes que los desdibujamientos vestimentarios de la diferencia sexual y las separaciones posiblemente subversivas del sexo y el género» i obre la porta a la possibilitat de «pensar que la homosexualidad es verdaderamente desorganizadora, una fuerza no limitada a las modestas metas de la tolerancia de diversos estilos de vida, sino que exige la elección políticamente inaceptable y políticamente indispensable de una existencia fuera de la ley» (1998: 89).<sup>46</sup> És inevitable pensar en una pregunta retòrica que deixa anar Khristianópulos en aquella mateixa entrevista: «Per què voleu que tot sigui convencional? Què hi ha de dolent en una mica d'il·legalitat?» (Khristianópulos, 1998: 8).

No és sorprenent, així doncs, que el projecte de Bersani recuperi la perspectiva psicoanalítica en els estudis *queer*, essent el primer a abraçar el concepte de pulsio de mort i celebrar-lo «como aquello que confiere a las perversiones sexuales su más precioso valor –el valor negativo de la improductividad, de la abyección y de la asocialidad» (Bernini, 2015: 33). El teòric estatunidenc entén aquesta pulsio no només com la recerca del dolor físic i la tendència al suïcidi (masoquisme) i el narcisisme primari, sinó sobretot com la *jouissance* produïda per la dissolució simbòlica de la identitat i la cancel·lació dels límits que separen el subjecte del món i el menen a un estat de passivitat que podem observar sobretot en el sexe: «lo sexual emerge como la

---

<sup>45</sup> Cf. el capítol 2 del present treball.

<sup>46</sup> Lorenzo Bernini defineix l'objectiu d'*Homos* d'una manera molt clarificadora: «retar la *political correctness* de los años noventa para evidenciar el carácter perturbador que la homosexualidad asume cuando no se rige heroicamente como paladín de la tolerancia y del pluralismo, sino que yace blandamente replegada en una existencia fuera de la ley que reta todo orden social» (Bernini, 2015: 46).

*jouissance* de la explosión de los límites, como el sufrimiento estático durante el cual el organismo humano se sumerge momentáneamente al ser «empujado» más allá de un cierto umbral de resistencia. La sexualidad, como mínimo en el mundo en el cual es instituida, podría ser una tautología del masoquismo» (Bernini, 2015: 38). Hi ha un poema de Khristianópulos absolutament il·lustratiu sobre aquesta «empenta» que duu el subjecte a la seva dissolució: «Egnàcia», de la col·lecció *El lament etern* (1993 [1981<sup>1</sup>]). Es tracta d'una cançó popular, a l'estil del rembetiko,<sup>47</sup> i això ens posa davant d'un fet de caràcter formal, però gens frívol: la cançó, per definició, té una tornada. Així doncs, és interessant, malgrat el caràcter anecdòtic que s'hi pot adduir, la relació estreta entre un gènere musical amb tornada i el contingut pulsional de la pròpia cançó, que repeteix «Avui l'Egnàcia torna a devorar-me» al primer vers de la primera i la darrera estrofa i que acaba afirmant que «el Gòlgota no té cap aturall» (Khristianópulos, 2024: 108). El carrer Egnatias (l'antiga Egnàcia romana) és l'artèria principal de Tessalònica i connecta la Torre Blanca, símbol de la ciutat, amb la plaça Dimokratias (la famosa Vardari dels poemes de Khristianópulos). En l'imaginari popular, l'Egnatias és en si mateixa una «ciutat-camí [que] reuneix hotels de prostitució, mercats orientals, establiments de bugatsa i patsàs, és un camí-ànima», com diu molt encertadament Khristos Zafiris sobre el paisatge urbà de la ciutat en el seu assaig *Paisatge de Tessalònica* (Zafiris, 2006: 17). Les evocacions literàries d'aquest carrer giren sobretot al voltant del seu caràcter «legendari i eròtic», gairebé màgic i simbòlic, sense caure, però, en retoricismes: aquest carrer i els barris del voltant, juntament amb les tavernes, els cinemes, els parcs i els foscos carrerons, constitueixen l'espai heterotòpic<sup>48</sup> de la poesia i la vida de Khristianópulos.

El carrer Egnatias, doncs, devora, desfà, desuneix la integritat del subjecte poètic. Aquest procés de desintegració es produeix a través d'un acte pulsional que el segon vers de la primera i l'última estrofa metaforitzen de la següent manera: «voltant amunt i avall tota la nit» i «de la bellesa soc un nou vassall»,<sup>49</sup> respectivament. La pulsio de Khristianópulos és una inevitable recerca nocturna de sexe i, per aquest mateix motiu, és pulsio de mort, perquè «quando es sexual impulsa al sujeto hacia la muerte —entendida freudianamente como descomposición temporal de la unidad del yo—» (Bernini, 2015: 38). A més a més, d'una banda, el caràcter mortal és reforçat

---

<sup>47</sup> Val a dir que Khristianópulos era un gran amant i estudiós del gènere musical del rembetiko: en *El lament etern* trobem 25 cançons escrites en aquest estil, però gairebé en tots els altres reculls també llegim més d'un poema en què el rembetiko apareix com a *leitmotiv* d'una vida marginal, humil i de fracàs.

<sup>48</sup> A banda de poder caracteritzar-los com a espais heterotòpics, podem parlar-ne també com d'espais marcats seguint el que Roland Barthes diu en el capítol que li dedica a la semiologia i l'urbanisme a *La aventura semiològica*: «existe una evidencia cada día más grande de que una ciudad es un tejido formado no por elementos aislados cuyas funciones se pueden inventariar, sino por elementos fuertes y por elementos neutros o bien, como dicen los lingüistas, por elementos marcados y elementos no marcados» (Barthes, 1993: 260). En aquest sentit, l'heterotopia foucaultiana recolliria com a espais no hegemònics els espais marcats amb un caràcter pertorbador, intens, incompatible, contradictori o transformador, que no només es distingeixen per una juxtaposició física (com bordells o banys públics) sinó també per una juxtaposició temporal: la nit o el dia.

<sup>49</sup> El vers, literalment, diu «anant a la cacera de la bellesa».

per la presència de la passió de Crist, recollida en l'últim vers del poema: «El Gòlgota no té cap aturall»; de l'altra, en no tenir fi, un aturall, aquesta pujada al Gòlgota és el paral·lel metafòric de la pulsio que condueix el subjecte a una repeticio que anul·la la sobirania de la seva consciencia. L'Egnatias actua com a catalitzador d'una pulsio vinculada a una passeig incessant i turmentador que porta el subjecte per espais heterotopics a la recerca d'una «felicitat entre brutors», un motiu recurrent en el conjunt de la seva produccio.

En un poema escrit el 1960, titulat «Ruina» i inclòs en la col·leccio *Anhel indefens* (1955-1970), Khristianópulos descriu el seu desig com segueix: «D'una manera o altra em consumeix / el meu fosc anhel de lliurar-me, el meu afany per arruinar-me» (Khristianópulos, 2024: 49). El motiu d'aquesta autosentencia de mort és la certesa que la nit i els carrers el duren a repetir una dinamica que el deixarà «fet pols». Aquesta consciencia és prèvia al moment pulsional, no té res de repressiva: «soc conscient de l'estat en què tornaré», diu en un gest de fatídica il·luminacio. El text grec és dur en aquest sentit, perquè el títol també es podria traduir com «Aniquilacio» atès que el substantiu ἐξόντωση deriva d'un verb d'accio format pel preverbi ἐξ (“fora de”) i el participi ὄντας (del verb “ésser”), de manera que literalment significa “deixar de ser”, però en el moment en què aquest “deixar de ser” és motivat no per un altre, sinó per la pulsio del subjecte, l'aniquilacio és la ruina que un és d'un mateix durant la pèrdua de la fixesa o els límits del subjecte. La manca de coherencia interna del subjecte no és sorprenent si tenim en compte, com diu Teresa de Lauretis a *Freud's Drive* (2008), que «el carácter “obstinado” de la pulsio posee el fin de evitar el error de pensamiento según el cual el deseo puede ser fácilmente manipulado por la razón y subordinado a un proyecto de vida personal o a un programa político colectivo» (Bernini, 2015: 35). En un poema de la mateixa col·leccio, escrit a finals dels anys seixanta i titulat suggeridorament com a «Fi», Khristianópulos descriu aquesta incoherencia subjectiva: «Ara que ja he trobat una abraçada / més dolça fins i tot que no pas desitjava, / ara que tot em va com jo volia / i començo a avesar-me a la meva joia oculta, / sento que alguna cosa se'm podreix a dins». La pulsio ve a pertorbar l'estabilitat del subjecte, l'esperança en la consecucio per part seva del projecte vital del que parla De Lauretis.

El Gòlgota no té cap aturall, perquè la pulsio a banda de ser una repeticio, pot augmentar d'intensitat i arribar a ser excessiva: «als imperceptibles murmuris del vespre, / a les secretes crides de la nit, / tu també, ànima meva, has començat a aventurar-te / cada cop més» (Khristianópulos, 2024: 41), es diu a si mateix Khristianópulos el 1957 en el poema que clou la seva segona col·leccio de poemes, *Genolls desconeguts* (1952-1957), i on acaba reconeixent que sent una predisposicio a la «disbauxa» (o «l'excés de pulsio»). Ens podem preguntar si hi cap la possibilitat d'una redempcio, i ho podem fer a través d'un altre poema, «Avesar-se a la destruccio», escrit a finals dels anys cinquanta i inclòs a *Anhel indefensable*, que diu:

No vull morir ni tampoc guarir-me,  
només avesar-me a la meva catàstrofe.  
Quan de nit pari boig per un cos,  
trobar un home que em deixi satisfet.  
Quan m'enfonsi en fàcils excitacions,  
trobar algun escarni que em recompongui.  
Quan recorri foll els viarons de la passió,  
trobar una visió que m'enlluerni.  
Quan m'arravati per una mica de tendresa,  
trobar dues mans que em turmentin.  
Però en plena apoteosi de l'espasme,  
que aniquila qualsevol altra bellesa,  
trobar la força i dir: «Ja n'hi ha prou, Senyor» –  
tot reduint les hores extremes de la meva catàstrofe.

La manera com està escrit el poema nega la possibilitat de desfer-se de l'excés de pulsíó, de «les hores extremes de la meva catàstrofe». L'inici del poema nega aquesta possibilitat i tota la resta recorda la ironia, a tall d'exemple, amb què el banquer Alfi de l'epode IX d'Horaci somia amb una vida feliç que no tindrà, perquè en el fons no la vol tenir. La catàstrofe o l'autodestrucció i aniquilació queden en aquest poema pertorbadorament vinculades al plaer. Abans hem dit que Bersani associa la pulsíó de mort a la *jouissance* («el goig») que es produeix per la desintegració simbòlica de l'estabilitat del subjecte, però, a més a més, el filòsof americà, seguint Freud, defineix allò sexual com una «inclinación a la derrota del poder a través del placer, la tendencia a un goce del sujeto humano en el cual el sujeto es deshecho momentáneamente» (Bernini, 2015: 34). A Bersani, a diferència de Foucault, com li agradava dir,<sup>50</sup> li interessa sobretot el sexe (o la sexualitat) sense els intents d'alliberar-lo d'allò abjecte i presentar-lo amb una imatge ensucrada, de manera que el masoquisme i el sexe anal li serveixen en aquest sentit com a base conceptual (i pràctica) de la vinculació entre la pulsíó de mort i el plaer. La crítica ve fonamentada en el context en què sorgeix: la crisi de la sida, arran de la qual l'opinió pública va assimilar el sexe homosexual i el «recte» amb una «tomba», perquè amb la malaltia s'havia tornat literal l'amenaça de mort que el sexe homosexual ha representat sempre en l'imaginari heterosexual, que, d'altra banda, sempre ha assimilat el rol passiu del sexe homosexual a la feminitat i, per tant, a la renúncia al seu propi rol «natural» actiu-penetrador. A més a més, s'hi afegeix una altra capa simbòlica al sexe

---

<sup>50</sup> El seu famós article «¿Es el recto una tumba?» s'obre amb una afirmació contundent: «Existe un tremendo secreto respecto al sexo: a la mayoría de la gente no le gusta» (Bersani, 1995: 79). La crítica que farà es dirigeix contra la dessexualització del sexe que considera que Foucault duu a terme en plantejar-lo des de la política i hi assenyalarà «una cierta *repugnancia*; una repugnancia que no equivale a una represión, y que puede coexistir bastante cómodamente con, por ejemplo, la más entusiasta adhesión a los principios de una polisexualidad con parejas múltiples» (1995: 80).

homosexual: la del desig insaciable, la promiscuïtat (Bersani, 1995: 99), de manera que la sexualitat masculina homosexual queda definida com inherentment desenfrenada y malaltissa. Bersani, al contrari d'altres tendències liberals, recomana als gais que, «rechazando los imperativos de lo políticamente correcto, deberían en cambio reconocer y reivindicar la naturaleza masoquista no solo del propio placer» (Bernini, 2015: 41). I aquesta recomanació la fa extensiva a una altra particularitat que ell destaca del desig homosexual: la identificació eròtica amb el propi enemic, és a dir, el subjecte hegemònic (mascle, heterosexual, blanc) i, per tant, també amb el masclisme, el fal·locentrisme i l'homofòbia. A *Homos* dirà: «en sus deseos, el varón gay siempre se aventura a identificarse con imágenes culturalmente dominantes de masculinidad misógina. Puesto que las pulsiones sexuales de los hombres gays, después de todo, se extienden bastante más allá del estrecho círculo de otros hombres gays políticamente correctos» (Bersani, 1998: 76). Amagar aquestes particularitats, segons Bersani, impedeix precisament poder acabar algun dia amb el «cos ideològic» masculí com a objecte d'una identificació perversa i una font sempre renovable d'excitació, una idea que ja apareix al seu celebrat article «¿Es el recto una tumba?», del 1987: «Una verdadera identidad política gai implica, entonces, una lucha no sólo contra las definiciones de la masculinidad y de la homosexualidad tal y como son reiteradas e impuestas por los discursos sociales heterosexistas, sino también contra esas mismas definiciones tan seductora como fielmente reflejadas por aquellos cuerpos masculinos [...] que llevamos en nosotros mismos como inagotables fuentes de excitación» (1995: 96). Per això defensa poder acceptar provisionalment el dolor d'abraçar una representació homòfoba de l'homosexualitat i la identificació amb la pulsio de mort a través del masoquisme i el propi narcisisme. Així, podem llegir un poema en prosa de Khristianópulos, «Amant», escrit entre 1982 i 1983, de la col·lecció *Plaça morta* (1977-1999):

Sempre he seguit el mateix camí a la vida. A un amant el seguia un altre, noves decepcions s'amuntegaven sobre vells patiments, homes de negres bigotis a voltes revifaven la meua destrucció. I jo, incapaç de treure profit de tanta experiència, aquell que em calava foc el prenia per bomber.<sup>51</sup>

I ara que em semblava que ja m'havia escapolit d'aquella perillosa edat, m'ha sorprès un nou amant que m'ha fet ben a miques. Un nou bigoti negre me les fa passar putes.

Tanmateix, sempre he mantingut una ànima fresca. Sempre hi ha un amant que em renova els sentiments amarant d'humitat el meu fang, i sempre hi ha un cabró que m'apropa més a la redempció,<sup>52</sup> sense saber el favor que em fa.

---

<sup>51</sup> La figura del bomber torna a aparèixer en un poema de *Plaça morta*, «Uniforme, bigoti, botes», on descriu com un bomber entra a una pastisseria a comprar uns dolços amb un company seu. Amb aquella imatge, diu «tot jo em vaig encendre».

<sup>52</sup> El text fa un joc de paraules intraduïble al català, perquè «cabró» en grec aquí és «kátharma», de la mateixa família lèxica que «kátharsi», «redempció», «neteja» o fins i tot «expiació».

Es fa complicat no veure-hi aquí la relacionalitat homosexual dels *poniroi*,<sup>53</sup> una en què Khristianópulos és el *pustis-adelfi* i els «homes de negres bigotis» els nombrosos *andres* que ha conegut, amb una evident expressió de gènere que a Grècia està vinculada a un tipus tradicional de masculinitat. Només cal recordar, en aquest sentit, l'estètica tan característica dels euzons, els soldats d'infanteria lleugera de l'exèrcit grec i membres de la Guàrdia Presidencial grega, que custodien el Parlament grec i la Tomba del Soldat Desconegut de la plaça Síndagma. Al lector avesat a la cultura homoeròtica grega també li ressonen en el text de Khristianópulos les fotografies que Thanos Velúdios<sup>54</sup> va fer a una sèrie d'*andres* entre 1950 i 1960 i el llibre on les va incloure l'escriptor i editor Iorgos Khronàs, titulat *Estàtues gregues. Fotografies d'homes 1950-1960* (Odós Panós, 1992); o també els quadres que va pintar Iannis Tsarukhis de soldats, policies i mariners, tot i que no sembla que els bigotis negres inflamessin tant la imaginació i els sentits del pintor del Pireu. En tot cas, l'experiència dolorosa de l'homosexualitat, irremeiablement pulsional, condueix en aquest poema a una catarsi, una redempció del subjecte que es produeix en termes necessàriament negatius, per bé que favorables. Però Khristianópulos s'expressa amb una honestedat encara més dura quan diu el 1980 en el poema «Masculinitat afeblida», de la col·lecció *Plaça morta*: «És sobretot els mascles que han perdut la seva masculinitat. Per més que cerco, no en trobo cap de trempat, només *homenets*<sup>55</sup> impotents per fer l'amor i ser violents». Els «home-nets» és precisament, en grec, *andràkia*, el diminutiu despectiu dels *andres*, que representen el «cos ideològic» del que parla Bersani, objecte de la identificació perversa de tota una generació d'homosexuals. En l'entrevista que Pàola Revenioti li va fer a Khristianópulos el 1989 per a la seva revista *To kràximo*, el poeta afirma que «no existeix homosexualitat activa en els homosexuals. Això és un mite. Tampoc m'interessa l'escalafó que va d'un home de debò a un home de pacotilla. Jo, tant bon punt m'ensumo que un home va faltat de virilitat, em faig enrere» (Khristianópulos, 1989). En aquest sentit, la crítica que li fa Bernini a Bersani de les mancances de la seva teoria es fan aquí paleses (Bernini, 2015: 53-54):

Bersani termina *de hecho* por asimilar *toda* la homosexualidad masculina a las relaciones anales pasivas, asumiendo que, a su entender, la posición masoquista es característica de la sexualidad femenina [...]. Los gais exclusivamente «activos» o «*top*» no son considerados

---

<sup>53</sup> En un article titulat «Fantasmes del passat en el present», Kostas Yannakopoulos, parlant de les relacions entre els *andres* i les *adelfés*, diu que es poden descriure com relacions de dominació i submissió i que ressonen en l'imaginari eròtic dels poemes de Khristianópulos (Yannakópulos, 2019: 157). Però, a més a més, afirma que aquesta mena de relacions també es poden entendre des de la cultura moderna del S/M i el BDSM i remet, de fet, a l'entrevista que li van fer a Khristianópulos des de la revista *O Pothos* el 1998 (2019: 157, n. 22).

<sup>54</sup> Thanos Velúdios (1895-1992) va ser un militar, folklorista, músic, actor i artista grec, molt influït pel dadaisme, moviment que havia conegut durant els seus estudis d'enginyeria a Suïssa. Mestre, entre d'altres, del propi Iannis Tsarukhis i el gran compositor grec Manos Khatzidakis, Velúdios destaca també per la seva col·laboració amb Ànguelos Sikelianós i Eva Palmer en la preparació d'una coreografia militar, el ball del pirriqui, amb la participació dels soldats de l'exèrcit grec durant els Festivals Dèlfics de 1927 i 1930.

<sup>55</sup> L'èmfasi és meu.



como propiamente gays, sino que aparecen como simples instrumentos del masoquismo de los gays «pasivos» o «*bottom*».

La crítica està ben fonamentada en el sentit que, efectivament, en els textos de Bersani es fa una descripció molt reduccionista de la complexitat de relacions que es donen en la comunitat gai, però aquesta crítica obvia el que jo considero que és l'objectiu de Bersani: convocar una sèrie de textos que possibilitin qüestionar «la compatibilidad de la homosexualidad con el servicio cívico» (Bersani, 1998: 135), és a dir, posar en valor les existències *queer* fora de la llei (entesa en el sentit polític, però també simbòlic) que rebutgen no una representació homòfoba de l'homosexualitat, sinó que l'abracen com a potència desestabilitzadora de la persona, el subjecte i, també, la societat i l'Estat. Així doncs, en la seva croada particular, que després seguiran Edelman, particularment, i Halberstam, en menor grau, Bersani presenta una homosexualitat masoquista i suïcida,<sup>56</sup> eminentment passiva, que demana un botxí. En Khristianópulos, aquesta posició és

---

<sup>56</sup> Des d'aquesta perspectiva suïcida, Bersani posa sobre la taula una qüestió transcendental per a la història dels moviments d'alliberament homosexual que, de fet, va marcar-los irremeiablement: la crisi de la SIDA. Per al teòric americà, aquesta crisi suposa l'element principal de la seva crítica tant en el seu primer article més celebrat, «¿Es el recto una tumba?», com en el seu primer llibre més celebrat, *Homos*. Totes dues anàlisis comencen amb una reflexió sobre aquesta malaltia. M'agradaria fer èmfasi en el seu article i començar per una pregunta que Bersani fa en relació a la tendència de culpabilitzar els homosexuals de la transmissió de la SIDA i presentar-los com uns assassins: «¿Qué es exactamente lo que hace de ellos unos asesinos?» (Bersani, 1995: 99). L'autor estableix una comparació molt encertada entre la criminalització que havien patit les prostitutes durant el segle XIX com a transmissores de malalties venèries i la nova representació homòfoba dels homosexuals arran de la crisi de la SIDA, una comparació que estableix amb la tradicional idea, molt psicoanalítica, d'altra banda, d'una sexualitat promiscua, anorgàsmica, completament lliurada al plaer per la penetració (vaginal o anal) i, per tant, malaltissa. La promiscuïtat, diu, «es el signo mismo de la infección» (1995: 100). L'èxtasi d'aquesta sexualitat és suïcida, desitjosa de destrucció, i, segons les tesis de Bersani, hi ha una incompatibilitat legal i moral entre la passivitat sexual i l'autoritat cívica. L'homosexualitat queda, d'aquesta manera, vinculada a una sexualitat femenina desproveïda de l'activitat i la dominació d'una sexualitat purament masculina i misògina. Per a ell està molt clar que el que més rebuig provoca en les consciències no només heterosexistes, sinó també en la d'autors com Foucault, Catherine MacKinnon o Andrea Dworkin, és el cantó fosc del sexe, aquest caràcter abjecte, homòfob i misogin o fal·locèntric. Bersani, però, afirma que la seva denúncia del sexe «ha tenido el efecto tremendamente deseable de publicitar, de exponernos lúcidamente, el inestimable valor del sexo como [...] anticomunal, antiigualitario, antimaternal, antiamoroso» (1995: 106). I afegeix que el sexe homosexual (que per a ell és, com encertadament ha criticat Bernini, eminentment passiu) i el femení tenen en comú l'absència de poder i això el condueix a parlar d'aquesta radical desintegració i humiliació d'un mateix, seguint les valoracions que Georges Bataille fa del masoquisme. Tot i que Khristianópulos no té cap poema en què faci una menció específica sobre la crisi de la SIDA, sí que és rellevant esmentar, com a mínim en una llarga nota a peu de pàgina, el que en diu a l'entrevista que *To kràximo* li fa el 1989. En una línia molt semblant a Bersani (i també a Edelman), opina que la por que ha generat la malaltia s'ha emprat políticament per controlar els col·lectius «molestos»: «¿sabeu que el govern estatunidenc, en el seu intent de fer front a tots els grups dels parcs, que són difícilment controlables amb polis, batudes, quàquers, mossens i esglésies, amb res en definitiva, ha entès que l'única arma efectiva és el terrorisme?». A més a més, en consonància amb Bersani, que comparteix amb Simon Watney que «El sida está siendo efectivamente utilizado en Occidente como un pretexto para “justificar” llamamientos a una creciente legislación y regulación de las personas consideradas socialmente inaceptables» (1995: 84), afegeix que és curiós com aquest discurs terrorista, que en teoria va dirigit a tothom, en realitat només s'adreça als «immorals, els incontrollables, perquè els que tan sols jeuen amb la seva doneta no han de tenir pas por de res». Després de denunciar el desvergonyiment que suposa «introduir entre dos cossos la por», acaba amb una polèmica exhortació: «Feu l'amor i no tingueu por de res! Avall els condons! [...] Encara que la meva opinió sobre la SIDA no sigui correcta, la manera com afronto el tema crec que sí que ho és [...]. Si la SIDA és capaç de matar el sexe, prefereixo

clarament visible i, de fet, com es pot comprovar en el poema anterior, el que «renova» l'excitació és una masculinitat violenta,<sup>57</sup> misògina i homòfoba i que, en cas de no ser-ho, es trobarà més propera a la feminitat i la impotència: «m'esgarrifo cada cop que penso com s'ha escampat arreu la impotència: a l'exèrcit, als barris humils, fins i tot als pobles. Era aquest, llavors, el preu de tanta llibertat?» (Khristianópulos, 2024: 89), es demana retòricament al final del poema, una pregunta llançada clarament contra els moviments d'alliberament homosexual<sup>58</sup> i que trobem d'una forma similar en un altre poema del mateix recull, «Escoltant una casset de cançons polítiques italianes»: «Però ara tot és llibertat, pots escollir la merda que vulguis. En comptes d'ensangonarte amb les espines del roser, et conformes amb les ortigues» (2024: 93).

Bersani afirma a *Homos* que «el S/M planteja, si bien crudamente, importantes cuestiones sobre la relación entre el placer y el ejercicio del poder» i afegeix que «lo más significativo es que, por lo menos en el S/M gay masculino, se adora la masculinidad convencional» (Bersani, 1998: 103-105). El teòric *queer* proposa tot un seguit de definicions sobre la pràctica del sadomasoquisme: la de Geoff Mains com a teràpia i forma de resistència passiva; la de Ian Young com a forma de prendre consciència dels elements de dominació i submissió existents en totes les relacions; la de Pat Califà, com a paròdia de l'autoritat, molt semblant a la tesi de Foucault sobre el S/M no com a reproducció de l'estructura del poder, sinó com a actuació d'aquestes estructures mitjançant un joc que proporciona plaer; i la de Robert Hopcke, com a forma que han trobat els homes gais d'accedir al poder d'allò Masculí i refutar la idea de l'efeminament i la immaduresa que tradicionalment se'ls ha atribuït. Per a Bersani, totes aquestes definicions, que flirtegen amb allò polític, amaguen el que té l'S/M de reproducció efectiva de les violències visibles no en un joc, sinó en la societat, i que estetitzar o teatralitzar el que té de pertorbador i violent per mor d'un atractiu joc i desvincular-lo de les ideologies polítiques que l'exploren no explica per què la pràctica de la dominació i la submissió és una font tan atractiva de plaer. Ell opta per una definició molt més psicològica i relacionada amb la renúncia al poder: «La función más radical del S/M no consiste sobre todo en exponer la centralidad hipócritamente negada que el poder eróticamente estimulante asume en la sociedad “normal”; está más bien en la chocante revelación de que, a favor de esa estimulación, es posible que los seres humanos estén dispuestos a renunciar al control

---

morir de SIDA pel sexe». Cal dir, d'altra banda, que Khristianópulos també denuncia la situació generada per la SIDA des d'una perspectiva anticapitalista amb uns tons nacionalistes quan diu: «Així, els Estats Units, després d'haver-nos passat els texans, la Coca-Cola i la brioixeria industrial, ara ens passen també la por». L'entrevista es pot llegir completa en el següent enllaç de la pàgina web *Athanati Elliniki Leventia*: <https://athanatiellinikileventia.gr/?p=3326>.

<sup>57</sup> La violència, per exemple, també es fa palesa en un poema suggeridorament titulat com a «Soga» (1954-1955), del recull *Genolls desconeguts*: «Ara que del meu cor ja t'he esborrat / tornes amb molta més obstinació, / desitges dominar-me encara més: / no tenen els teus ulls pietat de mi, / no tenen els teus mots un bri d'afecte, / els teus dits s'han tornat més implacables, / més aptes s'han tornat per al meu coll» (Khristianópulos, 2024: 39).

<sup>58</sup> És cruament revelador d'això un poema breu escrit entre 1971 i 1972 que diu: «ofega la teva revolta / en la meva sang».

sobre su medio ambiente» (1998: 114). Proposa una definició de l'S/M com a auto-trossejament (o, segons ell, també *jouissance*) d'un jo que renuncia al seu poder sobre el món, de manera que en el binomi S/M col·loca el masoquisme en un lloc de primacia i demostra que la reversibilitat dels seus rols implica sobretot la possibilitat de l'auto-dissolució com a intrínseca a una autoafirmació hiperbòlica: «el S/M desnuda las defensas contra el goce de la autodisolución; [...] levanta una represión social cuando pone al desnudo la realidad tras los subterfugios, pero en su abierta adhesión a las estructuras mismas y su indisimulado apetito por el éxtasis que éstas prometen, es plenamente cómplice de una cultura de muerte» (1998: 116). Vet aquí la pulsio de mort.

Hi ha un poema de Khristianópulos titulat «De cos en cos» (1956), d'*Anhel indefens*, on diu: «he arribat allà on la mort es torna una amb la teva sang, / pren el teu rostre, t'embolcalla, t'esclafa, / et fa més miserable, et duu al límit – / i ja no hi ha llavors silenci o integritat / que et salvi». El motiu de la sang apareix en un altre de la mateixa col·lecció, «Posta de sol» (1962-1963): «no em parlis de vostè, / penetra'm tant com puguis fins al moll de l'os, / escorre en la meva sang la teva solitud. / Troba maneres d'allargar la nit». En el primer, apareix aquesta tendència gairebé suïcida en l'acte sexual, perquè el títol deixa ben clar que aquesta pulsio, el «consum» de cossos, condueix indefectiblement, i en un procés *in crescendo*, al límit que marca la mort del subjecte; mentre que en el segon, aquest caràcter mortal de la pulsio és aquí del tot suïcida, perquè és el subjecte que li ho demana. En tots dos casos, però, la sang hi apareix fent present, com si fos de nou la passió de Crist (i el Gòlgota),<sup>59</sup> la deriva de mort que el sexe duu en si mateix. Aquest acte suïcida és encara més evident en «Com més em fereixes», un dels escassos sonets que Khristianópulos devia escriure entre el 1957 i el 1958 per al recull titulat *L'estràbic*:

És quan em lliuro del tot a l'amor,  
que no hi ha res que em faci més feliç  
que fondre'm en el teu esguard atroç  
i ser-te sempre el teu esclau submís.  
Quan em poso als teus peus de genollons,  
deixant anar les mans amb desencís  
i tu m'apartes, sento un gran dolor,  
un goig com el d'un gos que algú colpís.  
Maleït noiet, com més em fereixes,  
encara més felicitat em dones,  
l'ànima meva, ensagnada, fremeix  
i tremola de por en pensar que un dia

---

<sup>59</sup> En un poema de la col·lecció *Genolls desconeguts* titulat «Solitud perillosa» (1952-1953) li demana al seu amant: «¿I doncs, què esperes? Clava'm els claus de les teves botes», en una imatge que remet clarament al martiri de la crucifixió. De fet, el poema que el segueix, «Balanc de solitud» (1953), on diu que aquesta el porta a «sotmetre fins i tot el meu esperit, oferir-lo com a darrera submissió», sembla culminar la Passió i dir: «Jo, per què m'has abandonat?».

et tornis més delicat –perquè sap  
alegrar-se únicament quan pateix.

A banda de la presència de la sang, que amara l'ànima del poeta com si fos aigua beneïda que el duqués a l'èxtasi pentecostal, tot el poema gira entorn de la idea de la submissió a l'amant, representat aquí amb tot els signes de la violència: una mirada cruel, el rebuig de qui té el rol actiu i la violència física, en el marc d'una *jouissance* (“alegria”, “felicitat” o “goig”, com emfasitza triplement el text) que trosseja el subjecte pulsional, passiu i suïcida. Val a dir que el text en català diu “amor” allà on el grec diu «érotas», que té també el significat de sexe, de manera que, si hi havia algun dubte sobre l'escena en què el poema se situa, podem confirmar ara la plena vinculació entre sexe, masoquisme i pulsio de mort. Algú podria objectar que la influència de la figura religiosa de l'*homo patiens*, de l'ascesi o la passió anul·la la insistència pulsional, masoquista i suïcida amb una retòrica melodramàtica, i no aniria errat en el sentit que Khristianópulos ha rebut una forta educació religiosa que es veu clarament en el seu primer recull de poemes *Època de les vaques magres*, però també és cert que no hi ha res que impedeixi la vinculació del masoquisme amb la més purista de les tradicions religioses. Què és la Passió reproduïda en la Setmana Santa sinó una lloança al subjecte sacrificial que es disposa voluntàriament al trossejament, a la dissolució? Què són els càstigs infligits en el cos que, com més cruels i sanguinaris, més l'acosten a la santedat? Què és el *vallis lacrimarum* sinó una ascési dolorosa prèvia a la desintegració del subjecte en la gràcia i la joia de Déu? Si hi ha res de tot en això en Khristianópulos és perquè ha vist la profunda correlació de l'amor i el sacrifici del Crist en el caràcter masoquista i suïcida d'allò sexual. Com he dit, *Època de les vaques magres* és un recull a vessar d'aquest missatge. Per això fa dir a Magdalena: «I si un dia abraço el cristianisme, serà pel seu amor, / i si pateixo el martiri per Ell, serà el seu amor que m'inspirarà» (Khristianópulos, 2024: 18); i presenta a un Sant Sebastià (clarament un símbol tradicional del turment de l'homosexual) que despullat és encara més sant: «No hi ha res entre ells i el teu pit / només les seves fletxes que t'elevaran al cel», li fa dir a Santa Agnès (2024: 23).

El motiu religiós de la submissió és fonamental en tota la trajectòria poètica de Khristianópulos, sembla una condició necessària per a l'amor-sexe: «l'amor es guanya amb submissió» (Khristianópulos, 2024: 47), diu en un poema d'*Anhel indefens*, «Amor» (1959-1960), que comença amb una carnalitat gairebé palpable: «llepar-te les mans, llepar-te els peus». El trobem anteriorment, el 1952, en «Sant Sopar», un poema de la col·lecció *Genolls desconeguts* on Khristianópulos recrea el moment del rentat de peus dels apòstols, i molt posteriorment en el poema «La venerable Passió» (1987), de *Plaça morta*, tot i que amb una reserva respecte de la vinculació entre l'element sexual i el reverent: Khristianópulos comença planyent-se de no haver tingut la possibilitat de rentar-li els peus a cap «Pere» en la seva vida, però acaba dient: «mil vegades millor de no haver-ho aconseguit. Que les escenes de sacrifici i humilitat supremes no les taqui la meva

excitació amb imitacions». Aquesta reserva no nega, però, el plaer que sent com a subjecte que s'humilia davant la font d'excitació, sinó que probablement Khristianópulos percep l'abisme que separa l'asceti del sant del masoquisme brut que representa la seva sexualitat. Tanmateix, això succeeix només en aquest cas, perquè en tota la resta de poemes similars la vinculació és gairebé una barreja indestruïble, com, per exemple, en «Prostracions» (1969-1970), d'*Anhel indefens*: «De ben petit em vaig acostumar a prostrar-me / i besar mans de mossens i imatges sagrades; després vaig fer-ho amb peus que m'estimava. / Quin embolic! No sé què vol dir ja prostrar-se» (2024: 54). A banda de l'element irònic, de què es parlarà més endavant, l'imaginari eròtic d'un Khristianópulos adult queda en aquest poema completament embullat amb l'imaginari religiós d'un Khristianópulos que assisteix a les classes de catequesi. El fervor religiós és, per al poeta de Tessalònica, un fervor eròtic, sacrificial i masoquista, una identificació que a les ments més obtuses pot semblar una blasfèmia, però que Jacques Lacan, per exemple, va percebre claríssimament en l'*Èxtasi de Santa Teresa* de Bernini: «Ustedes no tienen más que ir a mirar en cierta iglesia en Roma la estatua de Bernini para comprender inmediatamente, en fin, ¿qué?, ¡que ella goza (*jouir*),<sup>60</sup> de eso no hay duda!» (Lacan, 2013: 23). L'ús del verb *jouir* no és de cap manera frívol aquí, sinó completament intencionat: Teresa de Jesús es desfà en aquest moment, com diu ella, de «arrobamiento», de pèrdua dels sentits, de dissolució. La *jouissance* és el fervor i l'èxtasi. Així, podem llegir el següent poema, «Genuflexió» (1978) que recupera l'agenollament que s'ha vist en l'anterior sonet (Khristianópulos, 2024: 85):

La història comença amb una frase teva:  
«Apa, mans a l'obra».  
M'agenollo davant teu amb aflicció,  
abraço dolçament els teus peus,  
em llanço tot delerós a les teves cames.  
Tu et dreces immòbil,  
més bell quan et miro des de baix,  
més tranquil ara que l'amor neix de cintura en avall,  
una força indefinible inflama la teva virilitat.  
Em mires des de dalt predisposat,  
amb pena per la meva degradació,  
amb tendresa per la meva feblesa,  
amb evident agraïment mentre t'alliberes –  
gràcies per acaronar-me els cabells.  
(Una altra nit perillosa  
que acaba amb fervor.  
un altre incendi que,

---

<sup>60</sup> L'èmfasi és meu.

en comptes de cremar-me, m'escalfa).

En el marc d'unes relacions amb uns rols clarament definits i performatius, com el de l'home viril marcat per una activitat dominadora (posició hieràtica, «força» i virilitat inflamada) i l'home que incorpora la passivitat (la «feblesa» i la «degradació» que apareixen en el text) en la figura del masoquista que es lliura al plaer renunciant a la possibilitat del domini que com a home podria assumir, l'agenollament funciona com a acte performatiu d'aquesta renúncia.<sup>61</sup> El fervor, així, marca el to general del poema i l'acosta a un altre on també trobem trenats el fervor religiós i l'eròtic. «La caixeta d'enllustrar» (1980), de *Plaça morta*, descriu l'objecte que un amic de Khristianópulos ha trobat en un mercat i que provoca en el poeta el següent (2024: 88):

De cop i volta em va venir al cap una imatge: un soldat que s'està dret amb un peu damunt la caixeta, mentre l'enllustrador, ajupit al seu davant, li neteja les botes. De lluny semblen un grup escultòric: algú prostrat davant del seu amo o el seu estimat.

Déu meu, vaig pensar, quin munt de botes no deuen haver oït missa en aquest altar, quin munt de peus es deuen haver venerat damunt d'aquesta caixeta.

El que Bersani destaca com a pertorbador de l'S/M no és, en clara disputa amb Foucault, la possibilitat d'elaborar relacions i modes de vida no previstos per la societat heterosexista, sinó la degradació d'un home a la passivitat masoquista femenina, i afegeix que: «la estructura polaritzada del amo y el esclavo, de la dominación y la sumisión, es la misma en el nazismo y en el S/M, y es ella [...] lo que proporciona placer [...]. Lejos de disociarse de una relación amo-esclavo fascista, el S/M confirma en realidad una identidad entre ella y sus propias prácticas. Elimina a amos y esclavos de las superestructuras económicas y raciales, y confirma con ello el erotismo de la configuración que los une» (Bersani, 1998: 107-109). Deixant de banda les relacions eròtiques amb el nazisme, que il·lustraré més endavant a través d'una lectura creuada entre Khristianópulos i Jack Halberstam, el que és interessant de destacar aquí és que el poeta, en cedir als atractius d'una masculinitat exuberant, violenta, performativa i dominant, aconsegueix explotar aquesta mateixa masculinitat des de dins i capgirar-la, fer-la trontollar, perquè evidencia que en ella ja es troba també el germen d'un desig homosexual, el germen de la desviació. A més a més, posa de manifest el que per a Bersani implica una font indubtable de plaer: l'alteritat dins de les relacions

---

<sup>61</sup> La renúncia, a més a més, es podria veure com una impotència del subjecte a exercir la violència o una incapacitat de gaudir d'una sexualitat no malaltissa. Per això, diu en el poema «No fet per a la tendresa» (1962-1963), d'*Anhel indefens*: «Ets el primer a oferir-me fer l'amor. La teva oferta em desconcerta. No estic fet per a la tendresa. Fins ara retopava de paret en paret. M'he acostumat a pidolar rosegons. // Digues-ne masoquisme, digues-ne com vulguis, / no estic fet per a la tendresa» (Khristianópulos, 2024: 50). O encara un altre poema, «Els dolços lliars» (1955-1956), de *Genolls desconeguts*, on Khristianópulos explica que és incapaç de rebutjar l'amor del seu amant, per menys tendre, amable i afectuós que sigui.

S/M gai masculines, que es poden posar en paral·lel amb aquelles diferències de classe, edat i expressió de gènere de la cultura dels *poniroi*.

##### 5. «A mi ja no m'interessa el cel»: Khristianópulos, el *sinthomosexual* grec

«Per què voleu que tot sigui convencional? Què hi ha de dolent en una mica d'il·legalitat?», es demana Khristianópulos en l'entrevista a *O pothos*, com s'ha vist en el capítol anterior. El fet és que aquesta reflexió ve motivada per una pregunta que li fa l'entrevistador: «Què pensa del matrimoni homosexual per l'església, del dret a la convivència i a l'adopció per part d'homosexuals o parelles d'homosexuals o, en general, persones solteres?» (Khristianópulos, 1998:7). La resposta és clara i concisa: «Eestic en contra de tota convivència i tot matrimoni. I, pel que fa a l'adopció, m'és indiferent. De tota manera, desitgeu un matrimoni d'aquesta mena. Sapiguen que el matrimoni no té res d'innocent. El matrimoni és un embolic, un atzucac, i ho sabem prou bé pels matrimonis normatius. Doncs bé, en els matrimonis homosexuals els problemes també són esgarrifosos. I, de debò, per què us interessa tant el dret de convivència?» (1998: 7-8). En aquesta tendència seva de negar tot allò que podria donar-li carta de naturalesa legal o una certa acceptabilitat o respectabilitat social a l'homosexualitat, Khristianópulos insisteix en la seva ferma voluntat de no emascarar o maquillar el caràcter abjecte, antisocial i immoral, és a dir, estigmatitzant, d'una sexualitat que considera una desviació, un trencament amb la norma. En l'entrevista a la revista *To kràximo* (1989), Khristianópulos és encara més dur contra les noves generacions gais, perquè, quan li pregunten quina és la seva opinió sobre les relacions homosexuals occidentals, diu (Khristianópulos, 1989):

Aquestes relacions em semblen un despropòsit. I malauradament és el futur. Si tots dos porten a dins el microbi, quina mena de sexe han de tenir? Quan un fa de clau i l'altre de pany, com es pot tenir una relació entre dues claus o dos panys? No puc entendre-ho. Jo soc de la vella escola i no és fàcil fer-me canviar d'opinió. A vosaltres us deixo totes les barreges possibles i impossibles i tot el popurri que ens arriba dels Estats Units. Amb totes les pastes de xocolata i les Coca-coles també han arribat les lloques que s'ho munten entre elles. Això és al que em refereixo a *Plaça morta*. Quina llàstima! Aquest serà, malauradament, el futur de la desviació.<sup>62</sup>

I a la següent pregunta sobre el perquè de l'ús del terme «desviació» respon: «utilitzeu vosaltres el terme que us vingui de gust. Per a mi, el terme més seriós és “perversió sexual”, per

---

<sup>62</sup> El motiu de la Coca-Cola surt en un poema de clara crítica anticapitalista del recull *La ferida més profunda*, escrit el 1995 i titulat «Esclaridor»: «Al costat de l'estàtua de l'heroi Kassomulis, que va lluitar a Messolongui el 21, l'Ajuntament de Tessalònica ha col·locat un anunci lluminós de Coca-Cola. L'eslògan és esclaridor: “Això no és Mesolongi, és Texas”». Nikólaos Kassomulis (1795-1872) no només va lluitar a la revolució de 1821 contra l'imperi otomà, que tradicionalment s'ha dit que va començar a Mesolongi, sinó que també va deixar una obra escrita sobre la revolució mateix.

més que no els agradi als moderns i s'enfilin per les parets» (Khristianópulos, 1989). Sens dubte, hi ha una homofòbia interioritzada que fa de mal llegir, acostumats com estem a la respectabilitat tan visible avui en el col·lectiu LGTBIQ+, i el que també anomenem la societat de les cures. Si avui alguna persona LGTBIQ+ es pronunciés en els mateixos termes, podem imaginar-nos que seria censurat i condemnat a l'ostracisme social. No estem preparats, suposo que afortunadament, a sentir un altre integrant del col·lectiu a fer gala d'una repulsió a un tipus molt concret d'homosexualitat, la «de la ploma», l'homosexualitat «efeminada», malgrat que també estem acostumats a sentir parlar de «plumofòbia». A banda d'aquestes qüestions, importants i cabdals, però imperitins en aquest treball, el que és interessant aquí és assenyalar un seguit de motius que ens serviran per traçar el camí no només d'aquest nou capítol, sinó també dels darrers: d'una banda, una clara negativitat expressada a través de l'acceptació del caràcter abjecte i antisocial d'una sexualitat perversa o desviada; de l'altra, i en relació al tema que ja s'ha tractat anteriorment, una claríssima divisió entre els rols sexuals; però també una *a priori* sorprenent vinculació entre productes de consum clarament capitalistes i fruit de la globalització, com poden ser la brioxeria industrial i la Coca-cola, i un nou model relacional que, pel que sembla, és inaudit a Grècia.

De moment tindrem en compte aquesta acceptació del caràcter abjecte i antisocial de l'homosexualitat. Ja hem vist que Bersani feia una crida als *queer* a abraçar una representació homòfoba de l'homosexualitat i la identificació amb la pulsio de mort a través del masoquisme i el propi narcisisme. Lee Edelman és una de les baules principals en el discurs que defensen les teories *queer* antisocials. El 2004 escriu el que havia de convertir-se en una de les seves obres més reconegudes, *No future: Queer Theory and the Death Drive*, que és una absoluta declaració de guerra al «culte del Nen» (“the cult of the Child”) com a símbol o fetitxe del futur al voltant del qual es construeix tot significat. Lee Edelman pren la figura del Nen per posar de manifest com les retòriques tradicionalistes se n'aprofiten per atacar l'homosexualitat, presentada com una força perversa que amenaça la família reproductiva i la infància, és a dir, el futurisme reproductiu que preservaria «el privilegio absoluto de la heteronormatividad al hacer impensable la posibilidad de una resistencia queer ante este principio organizador de las relaciones colectivas, dado que la deja fuera del terreno político» (Edelman, 2014: 18-19). Davant d'un moviment lèsbic i gai estatunidenc preocupat més per les reivindicacions del dret al matrimoni, la paternitat, l'adopció i la reproducció assistida, és a dir, en la «trampa de la civilització», Edelman insta els *queer* a rebutjar radicalment els valors de la societat heterosexual i la política liberal (2014: 57):

La *queeridad* que proponemos, en palabras de Hocquenghem, «ignora la sucesión de las generaciones como etapas hacia una vida mejor. No sabe lo que significa el sacrificio para las generaciones venideras [...] sabe que la civilización es mortal, y sólo ella». Más aún: se deleita en esa mortalidad como la negación de todo aquello que se definiría a sí mismo, de manera moralizante, como pro-vida.



Edelman fa referència a les paraules amb què Hocquenghem clou *Le désir homosexuel* (2009: 127-128). Tot i que Hocquenghem no se situa dins dels discursos antisocials, aquest fragment li permet a Edelman articular el seu projecte de definir la *queeritat* com a obstacle per a tota mena de realització de la futuritat, la resistència, interna a allò social, a tota estructura o forma social (Edelman, 2014: 21). Un dels conceptes cabdals de *No al futuro*, un dels primers a ser definit, és el de la negativitat *queer*, entesa com un desafiament al valor tal i com és definit per allò social i, per tant, com un desafiament radical al propi valor d'allò social *per se* i la narrativa de la política projectual, tant d'esquerres com de dretes. Es com si hi hagués una incompatibilitat entre l'acció política, el «servei cívic» del que parla també Bersani, i algunes identitats *queer* (o, segons aquests dos autors, totes elles), de manera que les teories *queer* antisocials venen a salvar-les de la caiguda en la lògica de la projectualitat política. A l'article «¿Es el recto una tumba?», Bersani desenvolupa plenament aquesta qüestió i posa les bases per a la principal crítica que les teories encetades per ell faran dels destrets dels moviments d'alliberament homosexual (Bersani, 1995: 90-91):

Desear una relación sexual con otro hombre no es exactamente una credencial para el radicalismo político; algo reconocido y negado simultáneamente por el movimiento de liberación gai y lésbico de finales de los años sesenta y primeros setenta [...]. No es ningún secreto que muchos homosexuales se resistieron a participar, o simplemente fueron indiferentes a este “estilo de vida subversivamente político”, para pasar a estar, como si dijéramos, des-homosexualizados, y entrar así a formar parte de [...] una identidad social definida no por nociones de “esencia” sexual, sino por una relación de oposición con respecto a las instituciones y los discursos de la medicina, la legislación, la educación, las políticas de vivienda y protección social, etc.»

Aquestes friccions que es poden originar entre un subjecte *queer* que encarni la negativitat de què parla Edelman i els moviments de lluita com, per exemple, l'obrer i LGTBIQ+, són clarament visibles en un poema de Khristianópulos titulat «L'espina» (1966), de *L'estràbic* (un recull, precisament, en què la metàfora de l'estrabisme està motivada per les tensions entre subjecte i societat). El marc general del poema és el record de l'agressió que Grigoris Lambrakis, diputat d'Esquerra Democràtica Unida, va patir a mans de l'organització parapolicial de l'Estat tres anys abans, la primavera de 1963. Les lesions van ser funestes i Lambrakis va morir el 27 de maig del mateix any, generant un seguit de protestes que van acabar amb la dimissió de Karamanlís, llavors primer ministre de Grècia. Khristianópulos descriu en un primer moment la situació (Khristianópulos, 2024: 66):

La nit que van assassinar en Lambrakis,  
tornava d'una cita.  
«Què ha passat?» va demanar algú a l'autobús.  
Ningú no en sabia res. Vam veure policies,

però no vam treure'n res en clar.

La menció de la cita sembla que passa desapercibuda, com un fet anecdòtic. I, en veritat, ho és. Ara, és precisament aquest caràcter anecdòtic de la cita el que interessa al poeta i el que motiva el poema, perquè la seva recurrència amb el pas del temps, la seva reaparició, suposa un obstacle per a la vinculació del subjecte *queer* a un projecte polític, ni que sigui revolucionari.

Han passat tres anys. He tornat a caure  
en la mateixa indiferència per la política.  
Aquella nit, però, m'empipa  
com una imperceptible espina que no surt:  
alguns a terra apallissats en defensa d'ideals,  
altres desbocats amb les furgonetes,  
i jo despreocupat rodant pels descampats.

La recança de Khristianópulos és del tot retòrica. No hi ha solució, perquè la pulsio de mort és allà sempre. És interessant aquest poema en tant que exemple evident de la incompatibilitat o negativitat de què parla Edelman i que, seguint la línia d'estudis oberta per Bersani, queda lligada a la pulsio de mort, que «nombra aquello que lo queer está llamado a figurar en el orden de lo social: la negatividad que se opone a toda forma de viabilidad social» (Edelman, 2014: 28). Edelman, molt més psicoanalític que Bersani, explica que la pulsio és una conseqüència de l'ordre Simbòlic que insisteix en ser realitzat (allò que entenem com a promesa de futur), perquè aquest mateix moviment constant cap a la realització té una altra cara, la de la voluntat de desfer allò que s'ha instituït per començar de zero. La pulsio de mort, així doncs, assenyala aquesta voluntat com un excés que envaeix la realitat, li recorda al subjecte una pèrdua no ja simbòlica, sinó real, i l'empeny a una repetició perpètua i impossible, perquè el moviment inherent a ella, que li assegura una satisfacció que cap meta li pot brindar, és desfer-se i excedir-se a si mateixa. Aquesta i cap altra és l'amenaça a la lògica del futurisme i dels projectes polítics (2014: 45).<sup>63</sup>

En la seva lluita contra la política, Edelman no mostra tampoc cap intenció de distingir l'esquerra<sup>64</sup> de la dreta, perquè entén que totes dues forces fan perillar a la seva manera les

---

<sup>63</sup> Hi ha un poema breu de Khristianópulos, escrit entre 1961 i 1962, que, tot i no apostar per cap militància, sembla dir que la seva pulsio el porta a vegades a reconèixer els mals que assolen el país: «t'avergonyeixo, pàtria meva / tu no deixes de maldar / i jo faig només allò que el cul em mana // però en companyia dels teus xicots / et conec millor / i et compadeixo».

<sup>64</sup> Hocquenghem, en un termes similars, però potser no tan pessimistes com els d'Edelman, conclou a *Le désir homosexuel*: «Siempre hay algo que no funciona entre el deseo y la revolución, y que se traduce por la eterna lamentación que va desde los que querían pero no pueden, hasta los que podrían pero no quieren: del izquierdismo al partido comunista, por ejemplo. Hay que decidirse a renunciar a los sueños de reconciliación entre los detentadores oficiales de la revolución y la expresión del deseo. Es imposible obtener del

sexualitats *queer*: l'esquerra, amb el discurs liberal i la negociació de la tolerància i els drets, practica un esborrament d'allò *queer*; i la dreta, al seu torn, s'hi oposa frontalment, perquè veu en la capacitat de les sexualitats *queer* de figurar la dissolució del miratge del futurisme una amenaça a l'ordre social. L'abisme que separa una sexualitat *queer* no ja d'un projecte polític de dretes, sinó també d'un de revolucionari i d'esquerres és visible en un poema de Khristianópulos que, com un epigrama carregat amb una dosi de verí a l'últim vers, com un fibló, ataca a banda i banda, com un partisà, i du per títol «Perseguits» (1961), també de *L'estràbic* (2024: 64):

Companys, com als d'esquerres us estimo –  
tant ells com nosaltres, eternament perseguits:  
ells pel pa – nosaltres pel cos,  
ells per llibertat – nosaltres per amor,  
per una vida sense por i menyspreu.

Companys, com als d'esquerres us estimo,  
malgrat que ens persegueixin ells també.

És potser el poema més reivindicatiu de Khristianópulos, tot i que ho és ben poc, principalment perquè li manca una continuïtat de discurs en la resta de la seva producció, però també perquè no hi ha cap proposta política, és senzillament una nova queixa retòrica que li permet dur a terme el seu principal objectiu: emprar la ironia. L'ús d'aquesta figura retòrica és una de les característiques principals de la poesia de Khristianópulos, no des dels seus inicis, amb *Època de les vaques magres*, però sí, sobretot, des d'*Anhel indefens* i, principalment, a *Poemes breus* (1962-1998), una col·lecció de 163 poemes, que en la seva majoria són dístics o tetràstics. Khristianópulos mateix els considerava «breus efusions de la passió quotidiana» i així és en la majoria de casos, amb l'element eròtic, persistent i pulsional en molts poemes. Però la crítica també n'ha destacat un caràcter gnòmic, com és el cas del seu cèlebre dístic «què no heu fet per enterrar-me / heu oblidat, però, que soc llavor» (Khristianópulos, 2024: 77). Cal dir, però, que, tot i el seu caràcter palès de màxima, el poeta no pretén que siguin aplicables a nivell personal o col·lectiu, sinó que, com a efusions que són, exerceixen la funció de descàrregues de la consciència del poeta i el seu abast, originalment, és íntim. D'altra banda, per la seva brevetat i la condensació del contingut, alguns crítics han destacat que aquestes composicions perden la seva força epigramàtica, com si Khristianópulos «ofegués» la seva efusió. Així, Thanassis Markópulos, en el seu article «Dinos Khristianópulos – El poema cos», diu: «a vegades sembla trobar-se en un atzucac per la tendència cada cop més forta cap a la síntesi, la qual redueix de manera asfixiant l'espai del poema i, juntament amb la temàtica reduïda i el caràcter directe de la paraula, restringeix

---

deseo que este se integre en el ámbito de una revolución ya cargada del pasado histórico del “movimiento obrero”» (2009: 113-114).

perillosament les possibilitats expressives» (Markópulos, 2023: 263). Pot semblar que les seves breus efusions, davant dels llargs efluis de la lírica tradicional, són un *coitus interruptus*, però el seu èxit rau precisament en el trencament d'un discurs o una consciència sòlida i inalterable. I la ironia necessita aquesta brevetat, necessita «ofegar» la consciència, o, si més no, –per ser irònics– practicar una apnea que augmenti la capacitat expressiva del poema.

Parlant sobre la pulsio de mort a *No al futuro*, Edelman recupera la definicio que Paul de Man va fer de la ironia com a interrupcio de la coherencia i la sistematicitat de la narrativitat. Des d'aquesta premissa, Edelman considera la ironia el més *queer* dels dispositius retòrics, perquè la pulsio de mort és per a ell el correlat de la ironia com a força corrosiva que talla la continuïtat essencial de la lògica de generar un sentit, i, per tant, també d'un subjecte que estigui per damunt de les seves experiències (Edelman, 2014: 46-47). Hi ha un poema breu de Khristianópulos, escrit el 1973, que és l'epítom d'aquesta definicio de la ironia: «*libidinosos i traïdors / no rebran en herència el regne de Déu // Déu meu / és terrorífic / que em comptis entre els delators*». <sup>65</sup> El poema s'obre amb un verset de la Bíblia, <sup>66</sup> però Khristianópulos el sintetitza i canvia intencionadament, perquè l'original diu: «Ni els qui porten una vida libidinosa, ni els idòlatres, ni els adúlterers, ni els pervertits, ni els qui tenen relacions sexuals amb altres homes, ni els qui roben, ni els usurers, ni els embriacs, ni els calumniadors, ni els lladres no rebran en herència el Regne de Déu». Es tracta dels versets 10 i 11 del capítol 6 de la Primera Carta als Corintis, coneguda per ser un intent de Pau per dirimir disputes entre els cristians de Corint i corregir certes pràctiques «desviades» de la uniformitat de les creences. La majoria d'aquestes pràctiques tenen a veure, és clar, amb la sexualitat o la probitat moral. Khristianópulos utilitza molts cops versets de la Bíblia d'una forma palesament blasfema, no és el primer cop que ho fa, però aquí és interessant assenyalar dues coses: d'una banda, que en la llista dels pecats a corregir per Pau només inclou, amb quatre pinzellades, la promiscuïtat i la traïció, aquesta última criticada tres anys després en un altre poema breu (i també irònic): «conec cinquanta mariques a Vardari / dos mossens / dos comunistes / dos delators // és impossible que formin un sindicat» (2024: 76); de l'altra, que

---

<sup>65</sup> El propi Khristianópulos escriu en la seva obra *Al meu abast*: «No són pocs els meus poemes inspirats en la *Bíblia*. Tanmateix, aquell de «Libidinosos i traïdors» entranya un interès particular. Quan Kimon Friar el traduïa a l'anglès, em va demanar la referència al passatge bíblic corresponent. Li vaig escriure: Primera Carta als Corintis, 6, 9-10. Em va respondre que m'havia equivocat. Vaig obrir llavors l'Evangelí i hi vagi veure que només apareixen els «libidinosos», però no pas els «traïdors». Vaig recórrer a edicions crítiques i a la *Concordantia*, però no res. Un teòleg amic meu em va informar que aquesta paraula només existeix en un tropari bizantí sobre Judes i que en tota la tradició eclesiàstica no trobaria ni un sol traïdor. Em va empipar: mai voldria donar la sensació d'haver canviat o tergiversat un passatge de la *Bíblia*. Vaig provar de recordar en quines condicions havia escrit el poema. El vaig escriure el 1973, mentre llegia algun diari polític cristià, on el columnista emprava diversos passatges de l'Evangelí en la seva lluita contra la dictadura. Sembla que en algun moment degué emprar també aquest passatge (afegint-hi la paraula «traïdors» per causar més sensació). Sembla que aquest passatge se'm va quedar gravat així en el subconscient i que més tard va sorgir en la forma d'un poema. I algú em dirà: què t'importa la fidelitat d'un passatge, davant la qualitat del poema? M'importa d'allò més: la qualitat del producte que utilitza un cuiner ha d'estar a l'alçada de la seva destresa» (Khristianópulos, 1993: 168).

<sup>66</sup> Empro la traducció interconfessional de la Bíblia catalana.

Khristianópulos es queixa que els «libidinosos» com ell (paraula que tradueix càndidament *πόρνοι*) figurin en la mateixa llista negra de pecadors com els «traïdors», és a dir, aquells que delataven els homosexuals a la policia i que també freqüentaven els parcs a la nit. La ironia edelmana entre aquí en doble joc: en primer lloc, perquè la promiscuïtat és la pulsio de mort, la repetició del consum de relacions efímeres que desarticula la projectualitat del futurisme polític coagulat al voltant de la institució de la família heterosexual reproductiva; i, en segon lloc, perquè Khristianópulos afirma una identitat des de la negació i no des de l'afirmació que implicaria dir, sense cap mena de gest irònic i amb una completa redundància: «Déu meu / és terrorífic / que em consideris un libidinós». La potència del poema, a banda de la seva brevetat i el gest blasfem, és precisament la manera com Khristianópulos aprofita la ironia per destacar-se com un ésser pulsional, essencialment inútil per al futurisme reproductiu i identificat negativament per una absència.

És, certament, un poema que posa sobre la taula moltes qüestions que Edelman debat a *No al futuro*. «No rebran en herència el Regne de Déu», diu el verset de la Bíblia. La redempció, la salvació, la política, el futur, la llei, el significat, el Simbòlic... Sembla que els practicants de la promiscuïtat, curiosament tots ells homosexuals, han quedat exclosos de l'ordre Simbòlic, de manera que la *queeritat*, com diu Edelman, no «consiste en un ser o en un llegar a ser, sino más bien en *encarnar* el resto de ese Real que es interno al orden Simbólico», és a dir, que produeix el propi ordre Simbòlic com s'ha dit anteriorment (Edelman, 2014: 48). La producció de la resta d'aquest Real intern al Simbòlic és l'abjecció de la diferència que assegura la identitat de la normativitat, en altres paraules, el Simbòlic es manté com a tal en tant que abjecta allò que és inseparable d'ell mateix i que impedeix la il·lusió de futur. Edelman, recuperant la terminologia lacaniana, anomena aquesta resta del Real *jouissance*: «un movimiento, al que nos empuja continuamente la fuerza de la pulsión, más allá del principio del placer, más allá de la diferencia entre placer y dolor, un pasaje violento más allá de los límites de la identidad, el significado y la ley [...] nos da acceso a lo innombrable [...] la muerte» (2014: 49). L'homosexual, així, com abjecció del Simbòlic, és la seva pulsio de mort i la capacitat de trencar la il·lusió futurista de la política: «lo queer niega el futuro» (2014: 51). El lloc de la *queeritat* és la negativitat, per això Edelman, com també ho fa Bersani, insta les persones *queer* a abraçar-la, a acceptar els estímuls sense sentit de la pulsio de mort, la repetició, la resistència a les determinacions del significat i, sobretot, el rebuig de la teleologia i de l'espiritualització del futurisme reproductiu per mitjà del matrimoni. «Poseu el cor en allò que és de dalt, no en allò que és de la terra // però la teva terra és tan bella / tan exuberants les teves viles // no en té prou la meua solitud / amb les delícies de les seves cames // a mi ja no m'interessa el cel», diu el poeta en un altre dels seus poemes breus escrit cap al 1970 (2024: 71), citant la Carta als Colossencs (3, 2). L'exhortació és com la de Pau: «Feu morir, doncs, allò que en vosaltres és terrenal: una vida libidinosa, la impuresa, les passions, els mals desigs i l'amor al diner, que és una idolatria. Per tot això la indignació divina cau sobre els

qui són rebels» (3, 5-6). Però, com diu Edelman, «la pulsión de muerte rechaza la calcificación de la forma que es el futurismo reproductivo, puesto que la pulsión de muerte lacaniana “es precisamente el último nombre freudiano para la dimensión que la metafísica tradicional designa como la de la inmortalidad, puesto que es una pulsión, un *empuje*, que persiste más allá del ciclo de la generación y la corrupción, más allá del “camino de toda la carne”», en altres paraules, una negació persistent que no ofereix garantia de res, ni d'identitat, ni de supervivència, ni cap promesa de futur (2014: 83-84). Khristianópulos, clos en la seva *jouissance*, no espera que cap messianisme vingui a salvar-lo, sinó que nega la consistència de tot futur, la fixació d'una identitat indissoluble, per mitjà d'un moviment repetitiu en el present. La rebel·lió personal del poeta assoleix a vegades també uns tons blasfems del tot ultratjadors, com en un poema d'*Anhel indefens*, «Nadal», escrit també cap a 1970 (2024: 57):

Bufava un endimoniat vent de mestral.

Ens vam arrecerar en un estable.

Ens vam acostumar de qualsevol manera a les fulles i la palla.

Em sentia com si ens trobéssim al pessebre de Betlem.

Però en lloc de melodies celestials

un tafaner ens va tallar entre manyagues.

A banda de la referència, probablement anecdòtica, però no mancada de significació i ironia, del vent «endimoniat», la blasfèmia en aquest poema és un monstre de dos caps: d'una banda, Khristianópulos, com un Scrooge dickensià, trenca amb la seva sexualitat irreprimible i pulsional un dels moments més familiars en el calendari cristià, el Nadal, i el substitueix per una trobada sexual de caràcter efímer i esporàdic; de l'altra, transgredeix l'espai bíblic del pessebre de Betlem en presentar-lo com una zona de *cruising*, de manera que el poema nega així dues narratives futuristes que estan, totes dues, vinculades a la figura del Nen.<sup>67</sup> En lloc de la institució de la família que posa les seves esperances en el Nen, l'homosexual és portador de mort a través de la seva pulsíó. Aquest homosexual rep, per part d'Edelman en *No al futuro*, el nom de *sinthomosexual*.

Per a aquest neologisme, Edelman pren el concepte de *sinthome*, que Lacan va descriure com a element constitutiu de la inscripció primària de la subjectivitat i, per tant, de l'accès del subjecte a la *jouissance*. El *sinthome*, continua Lacan, rebutja la lògica Simbòlica i no admet cap traducció de la seva singularitat, de manera que no és portador de cap significat, sinó que

---

<sup>67</sup> En una de les narracions breus del recull *Els rebetes del món* (2016 [1986]), titulada molt dickensianament «Nit de Nadal» i datada el 1983, Khristianópulos presenta una escena molt semblant: en una freda, ventosa i nevada nit, surt de casa, es dirigeix a Vardari a la recerca de sexe, troba un soldat, s'arreceren a una cantonada i tenen sexe.

simplement manté lligat el subjecte, en tant que subjecte, a la seva trajectòria libidinal constitutiva (Edelman, 2014: 66). Així doncs, davant de la fixació de l'ésser humà en la futuritat, de la insistència en la immortalitat, la transcendència, la continuació, la fantasia i l'optimisme, el *sinthomosexual* ofereix la visió d'aquesta fantasia del revés: menysprea la creença en un significant final i insisteix en l'accés a la *jouissance* en lloc de l'accés al sentit, desemmascarant la ficció del *sinthome* (2014: 69). La *sinthomosexualitat* és, així doncs, desfiguració i descomposició de la realitat, dissolució de tot el que entenem com a sòlid i recognoscible en la mesura que demostra ser efecte d'alguna cosa sense significat intrínsec. És per això que també té a veure amb el «pecat» que se li atribueix a l'homosexualitat, un pecat que amenaça la lògica del propi pensament en tant que representa la disponibilitat d'una *jouissance* que posaria, com s'ha dit, fi a la fantasia i a la futuritat, perquè redueix la garantia de significat en la promesa de continuïtat que la fantasia en si mateixa ofereix al caràcter lògic i repetitiu de la pulsio. La promesa de la *jouissance* és la pròpia *jouissance*, un «futuricidi» i res més (2014: 71, 76).

La crítica que Lorenzo Bernini fa d'Edelman a *Apocalipsis queer* no és errònia: «Insistiendo en la identificación entre pulsión sexual y pulsión de muerte que aprende de Bersani, Edelman condena de hecho el queer a una existencia solitaria, volviéndolo un concepto [...] más fecundo para la teoría psicoanalítica y la crítica cinematográfica que para el pensamiento político [...]. Para Edelman, la queeridad debería ser una fuerza puramente negativa, compulsivamente orientada a partir del vínculo con el otro, sin discernimiento, sin juicio, sin imaginación» (Bernini, 2015: 87). No és errònia perquè, certament, la teoria d'Edelman no pretén fer política, sinó més aviat ser un exercici de retòrica que posi de manifest el potencial desestabilitzador de qualsevol intent de captura l'homosexualitat en discursos redemptors. La *jouissance* edelmaniana es «un modo de goce que es ajeno al de la comunidad en general y que, aún más importante, es ajeno por completo del concepto mismo de comunidad» (Edelman, 2014: 77). La solitud a la qual queda condemnat el *sinthomosexual* és la solitud que Khristianópulos inscriu constantment en la seva poesia. De fet, com diu Khristos Kavadas en un article generalista sobre la poesia de Khristianópulos, tres són les paraules més recurrents en la seva obra poètica: solitud, nit i cos (Kavadas, 2011: 38). No hi ha, però, cap referència, en ell o en altres crítics literaris, a Edelman o les teories *queer* antisocials, si exceptuem una mirada propera a elles en els estudis que ha fet el professor Yannakopoulos, del qual ja he parlat en aquest treball. L'experiència de i la insistència en la solitud en el cas de Khristianópulos és paradigmàtica, al meu parer, d'aquesta condemna a la solitud que Bernini destaca del *sinthomosexual*. El propi Kavadas diu que Khristianópulos abraça la solitud pel seu caràcter «inherent», tal com «la relació amb la seva mare o els seus orígens humils» (2011: 38). No diu res més d'aquest caràcter «inherent» de la solitud, però podria fer referència, per bé que indirecta, al caràcter gairebé «congènit» de la solitud al *sinthomosexual*, al rebuig, com diu Edelman, al mateix concepte de comunitat. En un poema titulat «El crim de la solitud» i escrit

cap al 1954 per al recull de *Genolls desconeguts*, Khristianópulos diu: «llavors em lliuro al crim de la solitud, / que ja fa temps duc preparat dins meu» (2024: 37). El crim de la solitud, presentat gairebé com un pecat pel marc general de referències religioses que apareixen en el poema, és un crim contra ell mateix, perquè l'allunya de tota promesa, de tot moment d'autorealització en un futur messiànic: «i ja no hi ha espurneig celestial, / no hi ha ja cors infantils», diu en els dos versos següents. La pulsio de mort, el *sinthome*, apareix llavors amb tota la seva força: «tan sols un intent de cercar espasmes» en el marc de la nit que, malgrat les moltes promeses que fa,<sup>68</sup> només ofereix lloc a la insistència repetitiva del *sinthome* (Edelman, 2014: 95). La solitud és perillosa, com diu en el títol d'un dels seus poemes de la mateixa col·lecció, però és una part integrant del poeta i per això l'abraça: «però ara ja m'hi he acostumat: m'agrada la foscor», confessa en «La solitud m'ha devastat», una de les cançons del *Lament etern* escrita probablement el 1968. Deu anys havia confessat, en un dels seus poemes més celebrats, titulat també «Lament etern» i escrit el 1958 per a *Anhel indefens*: «com amagar-ho, com callar-ho, / amb quina amargor s'han escrit aquests versos, / amb quin turment, amb quina pena, / aquests versos que frívolament considereu / una tornada acostumada ja al lament etern» (2024: 43). Khristianópulos no intenta amagar que la particularitat de la seva sexualitat el condueix a la confirmació de la seva solitud, que el mantindrà sempre en un etern present de repetició<sup>69</sup> que no només l'aniquila a ell com a subjecte, fent-lo desaparèixer, sinó també els intents del projecte futurista de vincular sexualitat, matrimoni i reproducció, és a dir, el projecte de manteniment de l'ordre social.<sup>70</sup> Així mateix, però, com apunta Bernini, aquesta solitud és l'expressió pública del *sinthomosexual* que no és capaç de practicar l'altruisme o la compassió «por la vulnerabilidad del otro humano del cual el niño es la encarnación más inmediatamente reconocible» (2015: 82). Tot i que la figura del nen no apareix *stricto sensu* en la poesia de Khristianópulos com sí que ho fa en les pel·lícules o les obres de la literatura que Edelman analitza, en lloc d'aquest nen trobem el rebuig de tota forma de relacionalitat que tingui a veure amb projectes col·lectius, liberals, de projecció política... L'altruisme o la compassió que esmenta Bernini a propòsit de l'anàlisi d'Edelman tampoc apareixen en Khristianópulos,<sup>71</sup>

<sup>68</sup> En dos dels poemes breus es fa referència a les trampes de la nit: «dolça nit / perfecta / promet molt» i «avui m'ha reclutat la nit / per fer-li tots els favors». Però també hi ha un poema en què, malgrat les promeses, la seva solitud no té remei: «tots són bells / perfectes per fer companyia // tots són fàcils / quan pega fort la solitud // per què llavors tant abandonó?».

<sup>69</sup> En un altre moment, Edelman anomena la pulsio una màquina per produir *sameness*, un acte inhumà, sense sentit i mecànic que substitueix la voluntat i l'agència per la subjecció a aquesta mateixa pulsio (2014: 94-95).

<sup>70</sup> Bernini ho diu de la següent manera a *Apocalipsis queer*: «Cada irrupción de la pulsión revela que el tiempo de la existencia es un eterno, trágico presente y que el futuro es la fantasía de una promesa que no puede ser mantenida» (2015: 77).

<sup>71</sup> Exceptuo alguns poemes, dubtosament compassius, en què s'emmiralla amb els proletaris, o els últims poemes en prosa que va publicar, els de les col·leccions *La ferida més profunda* (1995-1999) i *Estrany, on troba coratge per florir* (2005-2010, que, com ha dit la crítica, potser responen a la necessitat que degué sentir el poeta, al final de la seva vida, de no passar a la història de la literatura tan sols com un poeta homoeròtic incapaç de sentir interès per les qüestions nacionals, com un Iannis Ritsos, que fins i tot



sinó que, ben al contrari, hi ha una incapacitat (o una manca de voluntat) de superar les demandes de la pulsio i, per tant, els vincles socials queden invalidats. En aquest sentit, és interessant destacar el que diu en un poema escrit entre 1958 i 1959, «Interludi d'alegria»:

Quan ja pensava a deixar córrer els temes amorosos,  
i escriure alguna cosa sobre la desventura del proïsme,  
et vaig conèixer i vaig quedar tot trasbalsat,  
bon vent i barca nova a tots els meus projectes!  
[...]  
Va ser un interludi d'alegria,  
que m'ho perdonin els desventurats:  
no he patit encara prou  
perquè m'arribi al cor el dolor del proïsme.

No sembla, pel que la seva producció poètica deixa entrellucar, que Khristianópulos arribés a «patir» suficient per ocupar-se de la pena del proïsme, si més no des de la militància, però precisament aquest caràcter narcisista de la seva solitud és el que Edelman assenyala com a punt de mira de la trampa de la civilització: «solo al renunciar a nosotros mismos, los *queer* podemos escapar al peso de adoptar y promover una “cultura de la muerte”, ganándonos el derecho a ser vistos como “algo más grande que lo que hacemos con nuestros genitales” [...] [y vivir] según el Principio de Abstinencia Total, para siempre jamás, [de manera que] podríamos incluso ganar aceptación como “ciudadanos responsables, iguales socialmente”» (2014: 82). Per això, Khristianópulos diu en un poema breu del 1962: «l'assedegat no pregunta / si l'aigua és salada // el famolenc no s'enfada / si li llicen un rosegó // i quan l'excitació truca a la porta / millor ser un obscè que un boig» (2024: 67). Davant de la possibilitat de portar una vida respectable, insinuada en aquest poema com una opció esbojarrada, Khristianópulos cedeix davant la seva pulsio i es converteix en el monstre que amenaça la socialitat sobre la qual es funda el futur. L'obscenitat, és a dir, allò que no ha de ser mostrat a escena, que ha de quedar en l'àmbit privat o, encara més, en la nul·litat de l'Abstinència per mantenir l'honor, s'exposa aquí, com en la gran majoria dels seus poemes, amb tota la seva força pertorbadora (genital) d'allò que la raó (la societat, el Simbòlic, el futur, etc.) prescriu.

---

componia poemes per al partit comunista. Tanmateix, no és característic de la seva poesia el sentiment de compassió o empatia. Les seves, són poesies amb una forta càrrega narcisista, en el sentit amb què presenta Edelman el Scrooge de Dickens: «Lo que pareciera hablarnos del aislamiento narcisista de todos a su alrededor, como su tacañería autocomplaciente o su animadversión solipsista a la comodidad no solo de él sino también de los otros, que ejemplifica una pulsión de muerte opuesta al Yo y al mundo del deseo. Es decir, expresa la voluntad de goce que es perversamente obediente a las demandas insaciables y masoquistas del Superyó» (2014).

## 6. «Les pobres marietes»: l'art *queer* del fracàs

«Quan l'excitació truca a la porta / millor ser un obscè que un boig», deia Khristianópulos. La respectabilitat exigida als *queer* per tal de poder entrar en l'ordre Simbòlic i gaudir, com si es tractés d'un passí Vip,<sup>72</sup> dels avantatges de formar part d'una societat constituïda per un model familiar que no és més que «una entidad imaginaria; una unidad familiar nacional, que es tanto blanca como heterosexual» (Watney, 1987: 43), és un preu que Bersani, Edelman i, en el nostre cas, Khristianópulos, no estan disposats a pagar. Les teories *queer* antisocials no tenen, si hom se les mira amb atenció i una mica d'ironia, molt de futur, i és per això que durant el segle XXI (Edelman publica *No al futuro* el 2004, però és un llibre pastat als noranta i en correlació amb un altre seu, *Homographesis*, del 1994), s'ha obert una línia d'investigació *queer* en continuïtat amb aquestes teories, però també intentant reduir les distàncies amb el freudomarxisme revolucionari i el constructivisme radical, que en el món de l'acadèmia ha rebut el nom d'*affective turn*, en referència al seu camp d'estudi: l'especificitat dels vincles i de les passions dels subjectes sexualment minoritaris. En aquesta línia destaquen veus com la de Teresa De Lauretis, la primera, de fet, a emprar el terme “teoria *queer*” i que també treballa els conceptes de pulsio de mort i negativitat *queer*; Lisa Duggan i Jasbir Puar, que s'han dedicat, sobretot, al concepte d'homonormativitat i homonacionalisme, respectivament; i Jack Halberstam, que s'ha interessat especialment pel sentit de fracàs de les vides *queer* i en la reivindicació de la possibilitat d'existències allunyades del imperatiu d'èxit de les societats actuals (Bernini, 2018: 166).

Halberstam publica el 2011 *The Queer Art of Failure*, un assaig que explora i analitza totes aquelles manifestacions que van des de la cultura popular fins a l'art contemporani i el cinema de dibuixos animats i que poden ser acollides sota el paraigües del terme «fracàs». Partint de la proposta de l'*affective turn* de revisar les posicions radicals d'Edelman sobre la utopia del futurisme reproductiu i proposar una temporalitat *queer* torta i estranya, amb interrupcions, curvatures i superposicions, el teòric se submergeix en allò que Stuart Hall va anomenar «baixa teoria» i que situa tot «en los espacios intermedios» i ens apropa a la possibilitat que «las alternativas se escondan en las turbias aguas de un terreno negativo y oscuro, ilógico y a menudo imposible, de crítica y rechazo» (Halberstam, 2018: 14). Halberstam fa una lectura crítica de l'acadèmia molt interessant per tal d'allunyar els discursos *queer* de les posicions il·luminades en què es poden

---

<sup>72</sup> En una nota al final de capítol al seu llibre *No al futuro*, Edelman es torna especialment eloqüent i sarcàstic en parlar sobre certs privilegis que les persones obtenen especialment en tenir fills i formar una família: «“¿Después de todo, quién más abnegado, más dispuesto al sacrificio que un padre? ¿Quién más comprometido a horas de trabajo sin ser pagado nunca?” ¿Sin ser pagado? Habría que consultar el libro de contabilidad de la aprobación social. Códigos de impuestos, registros de bebés, las diversas formas de licencias parentales: estas palidecen, por supuesto, ante los costos de criar a un hijo. Pero en principio la ganancia del pro-natalismo no se mide en dólares o sentido. Se registra en la confirmación universal de la posición de uno como adulto y en el capital social devengado que le permite un interés en el único mercado de futuros que realmente cuenta» (Edelman, 2014: n. 14, p. 59).

haver ubicat durant molts anys, posicions massa teòriques i poc atentes a formes de pensament «equivocades» i molt fèrtils, i emprèn un passeig per carrers inexplorats a la recerca de «formas de conocimiento locales, tradicionales e indisciplinadas» o «saberes sometidos». La intel·lectualitat de l'acadèmia, llavors, és rebutjada en tant que disciplinària, perquè promou i depèn de la normalització, les rutines, les convencions, la tradició i la regularitat, i produeix experts i formes administratives de govern. Davant d'això, l'aposta de Halberstam és la d'una intel·lectualitat subversiva, «una comunidad fugitiva de pensadores marginados que rechazan, resisten y reniegan de las demandas de “rigor”, “excelencia” y “productividad”» (2018: 20) i que aposten per la dissidència. El concepte d'«intel·ligibilitat»<sup>73</sup> apareix en aquest sentit com la forma d'evitar la manipulació política a la qual està subjecta tota matèria que tingui a veure amb l'acadèmia, la universitat, l'alta cultura, i que es troba, sobretot, en tres línies d'actuació bàsiques que Halberstam traça per articular la tesi del seu llibre: 1) rebutjar el domini total; 2) privilegiar l'ingenu i l'absurd; i 3) sospitar de les commemoracions. En el primer cas, destaca les formes del fracàs i de l'estupidesa per fer front als imperatius de l'èxit i el benefici del sistema capitalista; en el segon, aposta per allò inapropiat o no conceptual, en comptes de l'ús d'estructures que donen sentit i sovint connectades a nocions comuns d'ètica; i en el tercer es proposen formes d'esborrament per evitar el perill de les narratives contínues, que amaguen les ruptures i les contradiccions que presenten les històries caòtiques.

Què hi ha de tot aquest conjunt d'idees en Khristianópulos? En el marc d'una entrevista que li va fer el programa de televisió grec *Sta Akra* l'1 d'abril de 2011 (l'any que va rebre el Premi Nacional de Literatura), li van preguntar per una de les seves narracions breus de la col·lecció *Els rembetes del món* (1986). El text en qüestió és «La Maria i la Popi», on descriu, en dues pàgines amb prou feines, la miserable vida de dues prostitutes dels voltants de Vardari. Khristianópulos afirma en l'entrevista que les històries com aquesta, sobre persones humils i de carrer, el commouen i l'interessen molt més que no la dels intel·lectuals (Flessa, 2022: 1:04:55). Aquestes paraules podrien semblar anecdòtiques si en la seva producció literària no trobéssim una referència ininterrompuda a formes de vida que escapen del control de l'Estat; que viuen als marges de la legalitat en entorns que, des d'una òptica capitalista, no participen de l'èxit o la (re)producció. Des d'*Època de les vaques magres*, en què trobem la primera menció de Sodoma i Gomorra de la seva poesia, o la prostituta Maria Egipcíaca, o un Dimes caminant pels bordells de Bara (un altre nom amb què es coneixia Ladàdika, els voltants de Vardari), un Èdip fracassat i assetjat per l'opinió pública, fins i tot les primeres comunitats cristianes perseguides de poemes com «L'estimat Lluc»; fins a tota la resta de la producció poètica, però també de la producció en prosa, amb títols com

---

<sup>73</sup> Halberstam el pren de l'obra de James C. Scott *Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed* (1999), en què aborda la qüestió de l'opressió que exerceix l'Estat per sotmetre a la lògica de la superioritat de la disciplina pràctiques de coneixement més locals i menys eficients des del punt de vista de la producció, com la cultura popular.

*Els rembetes del món*, ja esmentada, o *Anar a mal borràs* (1963), observem una obsessió per la cultura local, per formes de saber que es mouen pel subsol, lluny de la intel·lectualitat, per les vides marginals. De totes elles sempre extreu una altra mena de coneixement que sempre es perd, que és difícil de cartografiar i que demana, com diu Halberstam, «salirse del camino» (Halberstam, 2018: 36), la qual cosa ens remet a una forma de saber, observar i caminar *queer*, en altres paraules, una *flânerie queer* (si és que la *flânerie* no és ja, per definició, *queer*).<sup>74</sup> La *flânerie* que practica el poeta no el porta tant a les grans avingudes, els grans edificis del passat històric i monumental de Tessalònica, sinó, com diu Jaume Almirall a l'epíleg de la traducció al català d'una antologia de poemes de l'autor, a «places i carrers que, o per la solitud intimidatòria, o per la perillositat latent dels circumdants resulten indrets inquietants; i espais inhòspits, en suburbis i descampats» (Khristianópulos, 2024: 115). En el poema, titulat «Vardari 1977», que obre *Plaça morta*, una de les seves col·leccions més interessants pel que fa a aquest tema, observem el poeta analitzar amb un ull molt fi el trenat de dinàmiques socials que generen cada vespre a Vardari les persones més humils, populars i menys formades de Tessalònica: soldats, mariques i gent que baixa dels autobusos que venen del barris del nord-oest, és a dir, dels barris de refugiats i proletaris, en el marc d'una sèrie de referents de la cultura popular gastronòmica i musical i d'elements d'una quotidianitat absoluta. El final del poema es clou amb aquestes paraules: «Enmig d'aquest mural, em clissareu a mi també, dret en un cantó, jugant amb el *komboloi* de les meves passions» (2024: 82). Khristianópulos forma part d'aquest quadre pintoresc que cada vespre es dibuixa a si mateix en aquest *axis mundi* dels baixos fons de Tessalònica.

D'altra banda, aquesta mena de poemes funcionen alhora com si fossin fotografies que fes Khristianópulos de tot allò que observa (i de què participa). Halberstam, en el capítol que dedica precisament a parlar de l'art *queer* del fracàs, dedica unes línies a parlar de les fotografies de Diana Arbus, que, en paraules de Susan Sontag, era una arxivista de «los submundos sexuales» i es va integrar, continua Halberstam, «casi desesperadamente, en esos mundos de la diferencia, e intentó utilizar sus fotografías para animar a los espectadores a tomar consciencia de que no lo ven todo, o incluso de que no ven nada» (Halberstam, 2018: 113-114). És una mirada que s'allunya de la perspectiva acadèmica, ampla de mires, de la panoràmica, i que es concentra en allò «micro», en les coses irrellevants. El 1981, Khristianópulos escriu un poema en prosa per a la col·lecció *Plaça morta* que es titula «Barri de mala fama». El poema descriu un dels barris més humils del centre de Tessalònica, conegut com Ladàdika i més antigament Bara, i cèlebre per haver acollit els principals bordells de Tessalònica des de principis del segle XX fins a finals dels

---

<sup>74</sup> Em refereixo a una de la famoses característiques principals que el periodista, escriptor i dramaturg francès Louis Huart (1813-1865) va assenyalar del *flâneur* i la *flânerie* en el seu recull *Fisiologia del flâneur* (publicat per primer cop el 1841). En el segon text, «¿Tiene todo el mundo la capacidad de andar sin rumbo?» (Huart, 2018: 15-19), considera que el plaer de caminar sense rumb, les peripècies que s'hi troben i les característiques ja no només morals, sinó també físiques, que es requereixen a un *flâneur*, no estan fetes per a tothom. El *flâneur* ho és en tant que té la capacitat de perdre's per la ciutat.

anys quaranta aproximadament.<sup>75</sup> La referència en el poema a Sodoma i Gomorra és clau per entendre que en aquell barri s'exerceix la prostitució, tant masculina com femenina, però aquesta referència també ve acompanyada d'un ambient enrarit, fosc, violent i immoral.<sup>76</sup> Una dona del veïnat sent una curiositat (molt sana, cal dir, de passada) per aquell món d'alteritat: «Li han dit que sota de casa seva acostumen a trobar-se prostitutes i pervertits, i des de llavors la devora la curiositat» (2024: 90). Aquí el món de l'alteritat ve marcat per una juxtaposició de maneres de vida: d'una banda, les rutines i les dinàmiques de la classe mitjana; de l'altra, la prostitució, com dic, de tots dos sexes. La convivència d'aquestes dues formes de vida podria ser orgànica, o directament efectiva, si no hi hagués alguna cosa que ho impedís com si fos una juxtaposició, que no és sinó la inintel·ligibilitat de què parla Halberstam a través de Scott. L'absència completa de comunicació entre els dos mons, o bé la constatació de la impossibilitat de participar i d'intervenir-hi, evita la manipulació (també política) d'aquests espais i d'aquestes formes de saber. Per això llegim en aquesta prosa poètica: «El sacerdot que viu a l'àtic ha escrit als diaris sobre aquesta sentina del llibertinatge i convida les autoritats a prendre les mesures escaients. L'ajuntament, és clar, hi ha posat alguns fanals, però es fonen». Que sigui precisament la conjunció del sacerdot i de l'ajuntament l'intent de penetrar en aquest món altre no és casual, sinó que atén exactament a les raons apuntades per Halberstam. «El barri de mala fama, però, segueix amagant tossudament els seus secrets», conclou Khristianópulos, que no és ni de bon tros aliè a aquests secrets, sinó que els identifica, els coneix i en participa. El poeta és aquí un «cronista de lo no visto, lo no expresado y lo no contado» (Halberstam, 2018: 114), com ho és Arbus en el camp de la fotografia.

Aquesta juxtaposició, quelcom que recorda la tesi de Roland Barthes sobre els espais marcats i no marcats d'una ciutat en l'assaig sobre semiòtica i urbanisme (1993: 257-266), la trobem també expressada en altres poemes de Khristianópulos, tot i que en un altre ordre de coses. En el capítol que dona nom a tot l'assaig, Halberstam planteja una qüestió fonamental en les teories *queer*: la relació entre fracàs i capitalisme. Davant d'una situació més que evident en què les minories sexuals han entrat en la dinàmica capitalista d'associar, d'una banda, l'èxit amb el benefici, el progrés, l'acumulació de capital, la família, la conducta ètica i l'esperança; i, de l'altra,

---

<sup>75</sup> Per saber exactament què era Ladàdika i com vivien les identitats marginades de Tessalònica en aquesta zona, és excel·lent la lectura del text «La plaça de Sant Vardari», de Iorgos Ioannu, de la col·lecció *La nostra pròpia sang* (1978). Hi ha també un passatge de la narració *Canal d'Amour*, del tessalonicenc Thomàs Korovinis, en què en parla amb una honestedat colpidora: «Aquí i allà, entre els reguerons enfangats de les velles llambordes esquerdades dels carrers, nedaven condons estripats que deixaven anar una discreta fortor de semen fermentat, i aquella sentina del golf Termaic, just al davant de Ladàdika, no feia curt d'olor de podridura. A tocar de tot això, les putes» (2022: 10).

<sup>76</sup> En una comunicació llegida en el marc d'unes conferències celebrades entre el 21 i el 23 de maig de 2021, Eleni Linaki, enginyera de planificació i desenvolupament espacial de la Facultat Politècnica de la Universitat Aristòtil de Tessalònica, parla de Ladàdika i de Vardari, la zona oest de la ciutat, com «unethical and unfamiliar places», és a dir, no ortodoxos, problemàtics. Cf. Linaki, E. (2021). «Unethical and Unfamiliar places in the city of Thessaloniki», conferència no publicada però d'accés lliure en el següent enllaç: [https://www.researchgate.net/publication/344413701\\_An-ethikoi\\_kai\\_An-oikeioi\\_topoi\\_tes\\_Thessalonikes\\_Unethical\\_and\\_Unfamiliar\\_places\\_in\\_the\\_city\\_of\\_Thessaloniki](https://www.researchgate.net/publication/344413701_An-ethikoi_kai_An-oikeioi_topoi_tes_Thessalonikes_Unethical_and_Unfamiliar_places_in_the_city_of_Thessaloniki).

fracàs amb la incapacitat per acumular riquesa i adaptar-se als nous temps, Halberstam, tot prenent el concepte d'«armes del dèbil», novament de Scott, proposa formes de vida com la inacció, la passivitat i l'absència de resistència com una pràctica de boicotejar les lògiques de poder dominants i la disciplina. En comptes de relacionar el fracàs amb tot allò que no tingui a veure amb l'èxit en termes heteronormatius, les vides *queer* haurien d'escollir pràctiques anticapitalistes, estils de vida no reproductius, la negativitat i la crítica, de manera que, en aquest sentit, Halberstam dialoga amb la tesi de la negativitat *queer* i la crítica al futurisme reproductiu que ja s'ha vist amb Edelman (Halberstam, 2018: 99-101). Tot seguit, reproduiré íntegrament «Plaça morta», un dels poemes més críptics de Khristianópulos pel que fa a les dinàmiques socials que s'hi registren, a banda de donar títol a la col·lecció en què es troba (2024: 87).

Fa tants anys que ens hem acostumat a encaixar la nostra pobresa a les voreres, que no ens hem adonat d'en quin moment han mort les places, d'on han anat a parar les persones del nostre voltant, o què se n'ha fet, de les mariques que malparlaven de nosaltres. I tanmateix tot ha canviat en molt poc de temps. Amb les cafeteries, els parcs ja no hi tenen res a fer. La televisió ha deixat buits els cinemes. Hi ha dones per donar i per vendre. Els sagals han fet diners. Els soldats ja s'han aposentat. Cotxes, pisos i calés ens han deixat KO.

Per bé o per mal, no hem sabut adaptar-nos a la nova situació. Ens hem quedat per sempre com unes pobres marietes, els darrers cucs d'un fanguer a punt d'assecar-se, els últims d'una plaça devastada per l'opulència.

Perdona'm, Déu meu, en diré una de grossa: només una nova desgràcia tornarà a satisfer-nos, només una nova revolta ressuscitarà les places mortes.

Escrit entre el 1979 i el 1980, és aquí on també s'estableix una mena d'inintel·ligibilitat fins i tot entre el text i el lector, a qui, ignorant del que s'hi reproduceix, com la dona que espolsa pitets, estovalles i estores al poema «Barri de mala fama», se li poden «escapar» els detalls de tota una saba popular que corre pels carrers. Cal fer una mica d'hermenèutica d'aquest poema. D'una banda, és evident que és una queixa o un lament pels canvis soferts en els darrers anys en una sèrie d'espais que són significatius per al poeta i les persones amb què comparteix aventures de vida. Sens dubte, les seves vides recorren pel que es podria anomenar una certa humilitat, si no pobresa, entesa no només en termes econòmics, sinó també de representació social: «encaixar la nostra pobresa a les voreres» és aquí un intent d'anar pel camí recte, *straight*, en contraposició a la freqüentació de les places, és a dir, les zones de prostitució.<sup>77</sup> Les forces disciplinàries han aconseguit que aquestes places morin, però no només les places, sinó una sèrie de llocs de trobada

---

<sup>77</sup> En grec modern, plaça és *πλατεία*, però també s'utilitza *πιάτσα*, de l'italià *piazza*, per fer referència a les zones on treballaven prostitutes i transvestits, però on també acostumaven a trobar-s'hi alguns homosexuals o, fins i tot, nois heterossexuals que també es prostituïen, és a dir, *xaperos*. El corresponent en català és «cantonada», però no té sentit aquí traduir-ho així. La plaça, per a nosaltres, també és un lloc de trobada, i, en alguns casos coneguts en la nostra terra, també de prostitució.

que també depenen d'aquestes mateixes dinàmiques: tavernes, cinemes, etc. Les responsabilitats es carreguen contra el que podríem anomenar tendències capitalistes del progrés: augment del poder adquisitiu, privatització del sexe,<sup>78</sup> sanejament de les zones públiques, irrupció de models o actituds de consum alienes... Els canvis que es produeixen són, principalment, i per ordre de rellevància, la pèrdua dels propis espais, una auto-reubicació, la necessitat d'adaptar-se (o no) als canvis, la substitució del caràcter local dels establiments i, en general, de la zona, per un de més global, la pèrdua de l'autenticitat i, tot i que en un plànol més personal, la davallada de les possibilitats de trobar un company sexual. La relaxació en qüestions com els tabús sexuals en les dones i l'augment del poder adquisitiu dels homes que freqüentaven aquestes zones a la recerca de sexe pagat també obliguen els homosexuals de la generació de Khristianópulos a reubicar el seu desig: passem del model del *cruising* al model del bar gai i de la guetificació, que no seria sinó una forma d'ubicar i, per tant, de controlar una minoria, del tipus que sigui. Tot això, en l'interval de les dècades dels setanta i dels vuitanta. Aquesta és la raó per la qual s'han quedat «com unes pobres marietes, els darrers cucs d'un fanguer a punt d'assecar-se». L'opulència, és a dir, les comoditats d'una vida d'èxit que transita els corrents del progrés, implica la mort de certes formes de saber i viure que queden relegades com a poc (re)productives.

En aquesta croada personal contra el progrés, l'èxit i el capitalisme, podem ubicar una sèrie de poemes de Khristianópulos que també són útils per introduir la qüestió del *cruising*. Els textos en qüestió són, a banda del ja comentat «Plaça morta», «Fustiguen tot allò que és pintoresc», «Cita als afores», «Ametllers» i «Barris occidentals». En el primer cas, escrit el 1958 per al recull *L'estràbic*, es descriu el desmantellament d'una casa tradicional del propi barri de Khristianópulos, Ano Poli (literalment, “ciutat alta”), que baixa des de l'Eptapírgio fins a la via Egnatias. Khristos Zafiris diu a *Paisatge de Tessalònica* que en aquesta zona vivien les autoritats durant el període bizantí, mentre que durant la dominació otomana hi van viure els turcs més rics (Zafiris, 2006: 49). I de les cases del veïnat afirma que

presenten les característiques de l'arquitectura balcànica, però amb influències de diversos corrents arquitectònics europeus. Les més conegudes són la sakhnisià (és a dir, la galeria que sobresurt), la balconada coberta i les mènsules (els suports de fusta o ferro de la galeria). A banda de les cases amb una arquitectura popular, també hi ha a la ciutat alta força cases d'estil neoclàssic i eclèctic. Bona part de les velles cases tradicionals del veïnat pertanyien a turcs o dōnmes, és a dir, cripto jueus que professaven en públic l'islam, la majoria

---

<sup>78</sup> Halberstam, analitzant l'obra d'Irvine Welsh *Trainspotting* (1996) en una secció del seu llibre que dedica al fracàs punk, cita un passatge en què Renton, el protagonista, diu: «La sociedad inventa una lógica falsa y retorcida para absorber a personas cuyo comportamiento está fuera de los cánones mayoritarios». El teòric afegeix: «dentro de esta lógica, “la vida”, una pasividad doméstica anestesiante, supone una “elección” moral mejor que una vida de alcohol y drogas. Esta misma lógica ofrece a los jóvenes el ejército en vez de las bandas callejeras, y el matrimonio en vez de la promiscuidad sexual» (Halberstam, 2018: 100). És una idea que ressona absolutament amb la crítica que feia Khristianópulos del matrimoni, la promiscuïtat, el *cruising*...

de les quals, després de l'intercanvi de poblacions del 1923, van tornar a ser habitades per famílies burgeses de refugiats de l'Àsia Menor. Aquests grups de població tan diversos, amb les seves diferències culturals i nacionals, expliquen la diversitat d'estils arquitectònics que s'ha conservat en el cinturó urbà per davall del castell (2006: 49-50).

Durant les dècades que segueixen a la Gran Catàstrofe d'Àsia Menor, el barri, que va haver d'acollir un número ingent de refugiats, pateix una sèrie de canvis que tenen a veure amb el nou estil dels edificis, la construcció anàrquica i l'arribada progressiva de nous veïns provinents d'altres zones de la mateixa ciutat. Zafiris s'equivoca, però, en dir que Khristianópulos escriu aquest poema en ocasió de l'ensorrament de la casa de la família del poeta tessalonicenc Iorgos Vafópulos el 1965, perquè el poema data del 1958. Ara bé, el poema sí que testimonia el canvi de paradigma en les noves construccions, un estil modern que no té en compte el caràcter local de les cases tradicionals, i és per això que ho veu com una traïció. «Tessalònica ha patit dues desgràcies en la seva història: una, l'incendi de 1917; l'altra, el ciment durant els vint anys de la postguerra», sentència també Zafiris quan parla dels canvis soferts en general a la ciutat (2006: 171). El mateix passa a «Cita als afores» (1964) i «Ametllers» (1965), dos poemes d'*Anhel indefens* que dialoguen amb les zones *extra muros* de Tessalònica. El problema aquí, no obstant, no té tant a veure amb un canvi de paradigma arquitectònic, sinó més aviat amb la pèrdua d'espais a la intempèrie que funcionaven com a llocs de trobada sexual, és a dir, de *cruising*: descampats que, lluny de la mirada disciplinària de les zones ben il·luminades del centre de la ciutat, permetien donar ales al desig «fora de la llei». En el primer poema de la parella, hi ha com una mena de res a cada estrofa que diu: «aquest no és pas un lloc per ajeure'ns [...] aquest no és pas un lloc perquè hi tornem [...] aquest no és pas un lloc per esbargir-nos [...] aquest no és pas un lloc per a nosaltres», amb una darrera estrofa que culmina amb una sentència d'exili dins l'exili, «fins i tot els afores saben com ferir-nos» (2024: 51). Els afores, ara convertits en una perifèria urbana, acaben sotmesos a les mateixes dinàmiques de construcció: «allà on espanseixen jardins / ara floreixen blocs de pisos», es lamenta Khristianópulos en un díptic dels poemes breus. En el segon poema de la parella, una zona d'ametllers acollia els amors sense casa, però el creixement urbanístic n'ha esborrat tot rastre: «de nit hi anàvem a la recerca d'un cos [...] a poc a poc els han anat tallant / sorgint-hi cases d'una en una en el seu lloc. / Vam ser els primers a inaugurar-les. Es pastà / el nostre amor a les escales i el ciment. / Ara no ha quedat ni un sol ametller [...] se'ns han menjat un altre descampat encara». En un article titulat «El Dinos Khristianópulos de la sensibilitat ecològica» (1993), Iannis Skhizas, un escriptor especialitzat en arquitectura, urbanisme i ecologia, recupera el poema dels ametllers a l'hora de parlar sobre la situació a què es veuen abocats certs grups de persones quan els seus hàbitats són modificats absolutament. Hi diu (Skhizas, 1993: 260-261):



Un dels seus temes és el canvi turbulent del paisatge urbà, que allunya l'individu dels llocs que li són coneguts, sense que sigui a temps de seguir-ne la transformació i reconciliar-s'hi. [...] A l'escala del bloc d'apartaments, allà on es decideix l'estètica dels espais més petits, però alhora on es polaritzen els records personals, on es commemoren els nostres fets personals del passat –per més trivals i insignificants que siguin–, el poeta s'alçarà per denunciar la persecució d'allò pintoresc.<sup>79</sup>

Finalment, en «Barris occidentals» (1970, aproximadament) la idea de l'amor pastat en un lloc en construcció, com si el propi acte de pastar-lo hi deixés la darrera empremta indeleble, apareix amb més força encara, trenant tot el que ha aparegut en els altres tres poemes. Els barris occidentals són tres, Stavrúpoli, Iliúpoli i Polikhni, coneguts per haver estat zones de refugiats, però també indrets solitaris i aïllats del centre de Tessalònica, i, a més a més, per comptar amb la caserna militar més gran de la ciutat, justament enmig dels tres barris. S'hi arribava a través del carrer Langadà, un altre eix de la ciutat que connectava aquestes zones amb la plaça Vardari, a la cantonada mateix del cinema «Ílion». Zafiris, amb la seva particular admiració pel poeta, diu que Khristianópulos «és l'únic poeta, a banda d'alguns periodistes, que s'ha ocupat d'aquelles “parcel·les” [...] que a partir del període de postguerra van acollir tot de blocs de pisos per als fills de la primera generació de refugiats» (2006: 43-44). Khristianópulos es dirigeix a aquests fills de la primera generació de refugiats amb la següent estrofa: «És que potser sap tota aquesta jovenalla, / amb motocicletes i texans, / enmig de quines parcel·les han nascut, / quin amor tenen sembrat als patis?» (Khristianópulos: 56).<sup>80</sup> El problema de tot plegat és el progrés: «Stavrúpoli, Iliúpoli, Polikhni, / barris del meu desig clandestí, / m'esgarrifo cada cop que us veig / prosperar en bellesa i joventut». De poema en poema treu el cap la traïció a l'autenticitat de les zones que tradicionalment han estat marginals, amb les seves històries independents, oblidades ara entre el mar de ciment de nous barris, habitades per generacions que, com diu Khristianópulos en un poema del 1959 titulat «Joves mundans» d'*Anhel indefens*, «d'ulls turmentats, aquests no en tenen [...] no tenen pas la nostra pena».

---

<sup>79</sup> Sens dubte aquí ressonen les paraules de Maurice Halbwachs a *The collective memory*: «Urban changes –the demolition of a home, for example– inevitably affect the habits of a few people, perplexing and troubling them [...]. Any inhabit for whom these old walls, rundown homes, and obscure passageways create a little universe, who has many remembrances fastened to these images now obliterated forever, feels a whole part of himself dying with these things and regrets they could not last at least for this lifetime [...]. In contrast, a group does not stop with a mere display of its unhappiness, a momentary burst of indignation and protest. It resists with all the force of its traditions, which have effect. It searches out and partially succeeds in recovering its forms equilibrium amid novel circumstances. It endeavours to hold firm or re-shape itself in a district or on a street that is no longer ready-made for it but was once its own» (1980: 134).

<sup>80</sup> Betty Vakalidu diu una cosa molt semblant al documental de Pàola Revenioti *Baladres* (2021): «Cada cop que vinc a veure alguna cosa a Niarkhos, recordo que el Niarkhos s'ha construït damunt de molta excitació i molt de semen». El Niarkhos és l'edifici del Centre Cultural de la Fundació Stavros Niarkhos, a Atenes, ubicat en una zona que havia estat, segons el testimoni de Betty, Eva Kumarianú i Pàola Revenioti, un lloc de prostitució.

Aquests poemes, tret de «Fustiguen tot allò que és pintoresc», presenten un tret en comú, i és que la memòria del poeta està vinculada a l'espai a través del desig i que, mentre que els espais canvien, la memòria sobreviu a les transformacions o reubicacions que pateixen els espais. Elizabeth Freeman, a *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*, va encunyar el terme «erotohistoriografia» per explicar com «les relacions *queer* amb el temps s'organitzen a través de noves articulacions de cossos, plaers, història i temps [...] que estan vinculades a allò *queer* i a les quals s'accedeix per mitjà del plaer» (Freeman, 2010: 95), de manera que Freeman també entén el naixement de la subjectivitat des del goig i el plaer, i no des del trauma. Malgrat que el *cruising* ha estat vist normalment com a marginal, perillós i a vegades violent, és evident que ha estat una de les pràctiques que més ha caracteritzat les sexualitats «fora de la llei» i s'ha de tenir en compte, llavors, com a fonamental en la formació d'algunes subjectivitats *queer*. En el cas de Khristianópulos és una pràctica d'una transcendència gairebé vital, perquè és l'*ars amandi* (o, més aviat, *pedicandi et irrumandi*)<sup>81</sup> que coneix i reivindica, malgrat les reticències i el sentiment de culpa i remordiment que li provoca. A més a més, tenint en compte el caràcter ambulant tant de la poesia de Khristianópulos com del *cruising*, aquesta pràctica es podria considerar com el subgènere sexual de la *flânerie*. Halberstam rescata la perspectiva entorn de les dinàmiques pròpies del *cruising* que José Esteban Muñoz, un teòric *queer* estatunidenc que va ser alumne d'Eve Kosofsky Sedgwick, va exposar en el seu segon llibre, *Cruising Utopia: the Then and There of Queer Futurity* (2009). Per a ell, el *cruising* i el sexe anònim tenen un paper central en la genealogia de desig utòpic *queer*, és a dir, el rebuig del pragmatisme i de les normes socials (Halberstam, 2018: 99). De fet, el *cruising* és una pràctica que ocupa un espai públic amb tota l'abjecció del sexe, de manera que, des de la passivitat que li atribueix tradicionalment la militància gai,<sup>82</sup> el que realment efectua aquesta pràctica és la reconfiguració de l'ús habitual d'un espai en concret, com els parcs, un indret molt popular per a aquesta mena de trobades sexuals anònimes. Si hi ha cap autor grec que hagi parlat més dels parcs de Tessalònica des d'aquesta òptica, aquest és Khristianópulos. Potser aquella frase seva que va adreçar a Thomàs Korovinis i que deia: «així que escrius, eh? Llavors hauries de sortir de casa sense calçotets, sense llapis ni paper» (Korovinis, 2011: 149), hi té molt a veure, per més anecdòtica que sigui. L'anècdota no és, en Khristianópulos, anecdòtica.

---

<sup>81</sup> Faig referència a dues pràctiques sexuals, el sexe anal i la fel·lació, respectivament, el verb de les quals era, en llatí, *pedicare* et *irrumare*. Hi ha un poema molt famós de Catul, el XVI, que diu: *pedicabo ego vos et irrumabo*, que en català es tradueix per «us la fotré pel cul i per la boca», on precisament es refereix a dos amics seus que considera uns «mariques» (*cinaedi*, un terme, per cert, d'origen grec).

<sup>82</sup> Com diu Heather Love a *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*: «My aim is to suggest the value of some aspects of historical gay identity –deeply ideological though they may be– that have been diminished or dismissed with successive waves of liberation. Central among these is the association between homosexual love and loss –a link that, historically, has given queers special insight into love's failures and impossibilities (as well as, of course, wild hopes for its future). Claming such an association rather than disavowing it, I see the art of losing as a particularly queer art» (Love, 2007: 23-24). La pèrdua, el fracàs, la passivitat, com s'està veient, són elements que formen part d'aquesta identitat gai històrica que des de l'*affective turn* es posa en valor.

L'espai que ocupen els parcs en la seva poesia és prou ample com per poder dedicar-li un comentari arran de les teoritzacions de Muñoz i Halberstam sobre el *cruising*. Amb una simple ullada, salta a la vista que aquesta mena de parcs són heterotòpics, és a dir, presenten un caràcter pertorbador, intens, violent, incompatible i contradictori que els converteix en espais dins d'altres espais i els fa inintel·ligibles. Un poema de *L'estràbic* titulat «El parc», escrit entre 1959 i 1961, és una mostra prou eloqüent sobre aquest fenomen (2024: 63):

Iaios arraconats i mainaderes,  
nens petits que juguen entre les flors,  
venedors de rosques de sèsam i joves vagabunds  
decoren el parc cada matí  
amb la seva innocent indiferència i pobresa.  
El sol brilla a través del fullam  
i tot té un bell aire de petit burgès.  
Però quan cau la nit, tot canvia:  
llavors hi ronden perillosos malparits,  
subjectes de tota mena rere els arbres,  
a cada banc, una violació.

Només a vegades alguna parella  
arrisca el seu amor  
davant d'uns ull que observen insaciabls.  
I tot el parc esdevé un basar  
que treu a subhasta la seva virginitat.  
Però al matí arriba la brigada  
de l'Ajuntament a netejar a tot drap:  
es recullen les proves de la nit,  
mocadors bruts, manyocs de papers –  
que vingui el sol, que vingui la canalla,  
que juguin innocents entre les flors.

L'Ajuntament de Tossalònica es veu empès obsessivament a sanejar els espais públics de tot allò que taca el «bell aire de petit burgès». Però cada nit passa el mateix. El poema sembla reproduir el que diu el manifest de *Queer Nation* del 1990: «Being queer [...] it's about the night».<sup>83</sup> La juxtaposició que assegura la impermeabilitat del parc davant dels intents disciplinaris és la nit, una de les personificacions més recurrents en la poesia de Khristianópulos i que exerceix múltiples funcions: alcavota, usurera, proxeneta... En un díptic escrit entre el 1970 i el 1971 per al recull d'*El cos i el corc*, el poeta diu: «avui la nit m'ha reclutat / per fer-li tots els favors». I, a l'any següent, en un altre díptic del mateix recull que comença exactament igual diu: «avui la nit ha decorat el parc / amb els seus predilectes malparits». En el capítol anterior s'ha pogut analitzar la presència de la pulsio de mort en una gran quantitat de poemes, des de la perspectiva de les pràctiques S/M de Bersani fins a la crítica del futurisme reproductiu d'Edelman. Ara bé, aquest element pulsional té, naturalment, un correlat en l'espai, atès que la pulsio porta Khristianópulos a un vagareig pels barris i les zones més marginals de Tossalònica. Gairebé sembla Michel, el protagonista de *L'immoralista* d'André Gide (1902), que, «con una especie de persistencia en lo peor» com a divisa del que és (Gide, 1958: 162),<sup>84</sup> desitja la «deliciosa compañía» de «las heces de la sociedad», s'enfonsa en els baixos fons amb rodamons i mariners embriacs i rebutja el luxe

---

<sup>83</sup> El text complet es pot llegir en anglès en el següent enllaç del grup d'acció *Act Up*: <https://actupny.org/documents/QueersReadThis.pdf>

<sup>84</sup> Empro la traducció que va fer Julio Cortázar de la novel·la d'André Gide el 1958 a l'editorial Argos, Buenos Aires.

i la comoditat (1958: 155-156). Khristianópulos, però, va més enllà en aquesta persistència, perquè, a diferència de Michel, no deixarà de freqüentar aquestes zones i les persones que s'hi passeguen o viuen. El parc a la nit és sempre una temptació davant la qual el poeta cau de genollons: «cada nit la campana de llurs cames / em crida al res de vespres des del parc», diu el 1973 en un altre díptic irreverent d'*El cos i el corc*, amb ressons d'altres poemes que ja he comentat aquí, com «Genuflexió» o, fins i tot, «Prostracions». El parc és un d'aquells inferns d'un atractiu inexorable amarat d'abjecció, de fracàs, de ruïna material i personal. Tot està absolutament a les antípodes del que es considera socialment acceptable i visible: el parc és un *monstre* i la seva *monstruositat* el protegeix de les dinàmiques que li són alienes. Khristianópulos, en comptes de dur per bandera una proposta liberal que despulli els parcs d'aquesta mala fama, converteix la condemna en una proclama d'autenticitat: «la nit del terratrèmol / la gent va córrer als parcs / al parc dels desviats / ningú no hi posà els peus» escriu després del terratrèmol del 20 de juny de 1978,<sup>85</sup> un poema que amb la seva particular ironia khristianopuliana es riu de les reserves que generen aquestes zones en les persones de «moral corrent». Ell mateix és un d'aquests «desviats» i, en un altre poema breu escrit entre 1973 i 1974 diu:

parc d'homosexuals  
fins i tot els teus arbres són obscens  
rufians els teus bancs  
delators els teus fanals  
maricons i milicians trafiquen amb la solitud

com no he de sentir-me brut  
enmig de tanta brutor

Prostitució masculina, violència, obscenitat, ruïna... Tot queda mig descobert en la poesia de Khristianópulos, perquè malgrat que s'hi exposin formes de vida que resten ocultes, el text no deixa que acabi de copsar-se'n absolutament el detall, es tanca en si mateix. Possiblement és per això que la gran majoria de poemes sobre els parcs i la violència als carrers dels barris pobres apareixen en *El cos i el corc*: l'apnea a què sotmet el poema és l'ofec que sent el lector quan prova de respirar més del que pot per sota de la superfície, és a dir, d'allò visible i conegut. El fracàs ofega l'èxit. Halberstam emprà també el concepte de fracàs per comentar una sèrie de fotografies d'Helena Cabello i Ana Carceller, conegudes artísticament com Cabello/Carceller, que mostren piscines i bars abandonats i bruts. Vinculant allò *queer* a «una forma de negatividad que reivindica, en vez de rechazarlos, conceptos como vacuidad, futilidad, limitación, ineficacia, esterilidad, improductividad», les dues artistes, segons Halberstam, exploren fotogràficament aquests espais, despullats de la seva funció i del seu significat, com a llocs simbòlics de «fracaso, pérdida,

---

<sup>85</sup> En aquest terratrèmol, de 6,5 graus en l'escala de Richter, va deixar 49 morts, 220 ferits i milers de persones sense sostre.

ruptura, desorden, caos incipient, y del deseo que inspiran estos estados, a pesar de todo» (2018: 122-123). Vull destacar aquest «a pesar de todo», perquè considero que és fonamental a l'hora d'entendre Khristianópulos. L'atractiu o el desig per la foscor i la degradació, aquesta «persistència en lo peor» que citava del Michel de Gide, condueix el poeta a llocs de dispersió i desolació. Vegem-ne dos exemples paradigmàtics: els poemes «Vardari: Iliupersis» (1986) i «A Karambur-naki» (1978-1979), tots dos de *Plaça morta*. En el primer cas, la paraula «Iliupersis» ja ens col·loca davant de la pèrdua, la ruïna i el fracàs, perquè significa «la presa d'Ílion», la caiguda de Troia (Khristianópulos, 2024: 96):

Plantat tants anys fora de l'«Ílion»,  
al costat d'altres camarades, no és gens  
estrany que hagi començat a sentir aquest  
miserable cinema com la capital  
de Troia, i el perillós Vardari  
com el campament dels aqueus. Maricons  
aguaitaven cada nit, com els troians,  
que arribessin els aqueus, vestits de militars,  
i jo també aguaitava, com un altre Hèctor,  
que aparegués Aquil·les i m'agafés,  
que m'arrossegés a una fosca cantonada del castell  
i, en comptes de fer-me l'amor, m'apallissés.

No m'imaginava la desolació que arribaria  
al cap d'uns anys. I, tanmateix, com Troia,  
el nostre Vardari se n'ha anat en orris. Ara ningú  
no s'estomaca ni saqueja. Llums i turistes.  
Només en resta la fortalesa enrunada  
per evocar passions d'una altra època,  
i jo, que vagarejo, com un ésser nocturn,  
vegetant amb arcaïques associacions.

Amb uns anacronismes sorprenents i originals, el cinema *Ílion*, que es trobava fins als anys noranta a la plaça Vardari, l'*axis mundi* dels marges sexuals de Tessalònica, apareix aquí com el trofeu d'una acarnissada lluita, que no és sinó el *cruising* que practiquen els «aqueus» a la plaça del davant. La violència explícita del poema és crua, perquè apareix nua, sense retòriques (més enllà de l'al·legoria que és el poema en si), sense un intent d'estetitzar-la ni de convertir-la en un correlat polític. La desaparició d'aquest ambient enrarit, que avui dia condemnariem sense pensar-nos-ho dos cops, Khristianópulos la viu, «malgrat tot», com una traïció al caràcter singular de Vardari: les dinàmiques de l'èxit i del consum, però també aquest intent d'il·luminar allò

inintel·ligible, com s'ha vist en el poema «Barri de mala fama», queden denunciats amb l'expressió «llums i turistes». Khristianópulos es passeja entre les ruïnes d'una passió (amb tot el sentit etimològic de la paraula) com es passeja algú que mira les fotografies de Cabello/Carceller, que exposen «todo lo que se ha perdido» i representen «no solo la comunidad queer, sino también lo que deja atrás» (Halberstam, 2018: 124). Halberstam, d'altra banda, també destaca que les piscines fotografiades per les dues artistes estan plenes de nostàlgia i malenconia, perquè «emplazan al espectador a meditar sobre [su] forma y función» (2018: 122). El poema «A Karamburnaki» dialoga més amb aquest sentiment (2024: 86):

Em va venir a buscar amb la seva nova moto i vam anar a fer un tomb a Karamburnaki. Foscor, cotxes aturats aquí i allà, al davant Tessalònica, sacsejada per terratrèmols. Espines per tot arreu. Vam avançar fins a una zona de ciment mig esquerdat. Aquí, pocs anys abans, hi va haver el club nocturn «Kalamaki». Encara hi era la pista tronada i l'escenari per als músics. Aquí havien tocat Tsitsanis i Markos; aquí, des del filat, havia vist la Iota Lídia cantar «Il·legalitat».

Vaig pensar: «Només l'amor sap treure profit de les ruïnes». I ens vam estirar damunt el ciment calent, allà on un dia s'havien sentit les cançons d'amor més tristes.

Karamburnaki és una petita península cap al sud de Tessalònica, resseguint la costa. És un lloc que tradicionalment ha estat cèlebre per ser un zona d'estiueig i, en tant que apartat, un indret ideal a la nit per a trobades sexuals, com ho són, per exemple, els miradors en el nostre imaginari popular. La zona escollida en el poema, però, té unes característiques molt concretes que juguen amb dos elements principals: il·legalitat i ruïna, entrelaçades amb un to nostàlgic. És interessant destacar la presència del club nocturn amb aquesta visió de Cabello/Carceller sobre els espais buits i mancats de sentit: la pista i l'escenari dels músics estan fora de lloc en el poema, perquè apareixen privats de la seva funció i, per tant, de sentit. El poeta, «malgrat tot», recupera a través de la nostàlgia els noms, gairebé heroics, d'alguns cantants que hi van passar, així com d'una cantant, la Iota Lídia, de la qual esmenta una cançó, «Il·legalitat», amb tot la càrrega simbòlica amb què queda amarat l'amor de Khristianópulos, que, com diria Bersani, es troba «fora de la llei».<sup>86</sup> Els noms dels tres artistes són Iota Lídia, Markos Vambakaris i Vassilis Tsitsanis, tres grans figures de la cançó popular grega i del gènere rembètiko, que Khristianópulos va estudiar molt. Com ja s'ha dit en el primer capítol del treball, el rembètiko té els seus orígens en les comunitats gregues que vivien a l'Àsia Menor, sota el domini turc, fins a la Gran Catàstrofe de 1922, quan aquestes mateixes comunitats van patir un genocidi i van ser obligades a marxar de les seves terres empeses pel Tractat de Lausana de 1923, que contemplava l'intercanvi de les poblacions religioses amb la caiguda de l'imperi otomà. Aquest gènere musical, per tant, queda vinculat en

---

<sup>86</sup> La cançó, del 1957, es titula originalment «El camí il·legal», i comença així: «Què n'he de fer, d'aquest amor, / d'un vincle que és tot il·legal, / avergonyint la societat, / quan em passejo al teu costat».

l'imaginari grec a un dels moments més foscos de la història de la Grècia del segle XX, perquè els refugiats van duplicar la població en ciutats com Atenes i Tessalònica en tan sols un any i van haver d'improvisar zones d'una marginalitat extrema per viure-hi. D'altra banda, la dictadura de Ioannis Metaxàs (1936-1941) va perseguir durament aquest gènere musical, perquè la majoria de temes que hi apareixen tenen a veure amb el consum de drogues, com el haixix, i, en general, una vida «depravada». Encara més, el gènere musical *per se*, en tant que canal d'expressió d'una vida marginal i sospitosa a ulls de l'Estat, és *queer*, com molt encertadament diu Michael Alexandratos en el seu original llibre *Queerbetika* (Alexandratos, 2019: 4):

The possibilities that “queer” enables extends beyond the inquiries of gender and sexuality, and can address intersections like race, ethnicity, nationality, migration and class –all issues which feature prominently in rebetika discourse.

I no només hi apareixen aquestes qüestions, sinó que fins i tot la cultura dels *poniroi* queda representada en una gran quantitat de cançons, atès que el gènere musical és bàsicament masculí (tret d'algunes grans veus femenines, com Iota Lídia, però també Sotiria Bel·lu, que era lesbiana, o Ioanna Georgakopulu, que era bisexual). Així, els espais en què es cultivava, com per exemple els *tekedes* (una mena de barres de narguil), eren absolutament homosocials.<sup>87</sup> El propi Ilias Petrópulos, ja citat en aquest treball, veia una clara relació entre el món dels rebetes (“cantants de rebètiko) i l'homosexualitat (Alexandratos, 2019: 6):

Homosexuality is something well known amongst the rebetes. In prisons, they distinguish the “effeminate” from the “chickens”, who do not otherwise engage in homosexual activity, but who sell themselves for cash to prisoners who share the same cell... In the 19th century, songs from the cities were dubbed “queer”. However, rebetika songs in particular show total ignorance of effeminate.

És pràcticament impossible no veure aquí, en el context de la presó, els rols sexuals que també trobem en el context del carrer, de la cultura dels *poniroi*. Recordem que els efeminats eren els *adelfès*, no perquè s'expressessin sexualment amb característiques més «femenines», sinó perquè les seves feines eren considerades menys masculines. Les diferències d'edat i de classe, com ja s'ha vist, eren fonamentals en aquestes relacions, i aquestes diferències eren l'engranatge del motor eròtic. Amb Leo Bersani ja s'ha pogut veure a fons que la poesia de Khristianópulos vessa un gran torrent d'imatges en què impera el masoquisme, no pas com un joc o una pràctica sexual que parodia una jerarquia, sinó com una realitat que encarna la violència, el poder i la diferència

---

<sup>87</sup> Com diu Gail Holst-Warhaft a la seva obra *Road to Rembetika: Music of a Greek sub-culture, songs of love, sorrow and hashish*: «The songs and dances of the rebetika flourished within the almost exclusively male communities of the hashish den, the merchant navy, the prisons, and the dockyards» (2003 [1975]: 177). D'altra banda, és interessant destacar que aquests espais no només són els habituals de la poesia de Khristianópulos, sinó que també formen part de l'imaginari eròtic d'artistes grecs com Iannis Tsarukhis, o estrangers, com Tom de Finlàndia.

del sexe. Entès així, l'SM no té lloc en els discursos liberals dels moviments LGTBIQ+, perquè la lluita demana l'agència, l'activitat i la superació de la negativitat *queer*. Però la negativitat es pot entendre també com una agència. Tot i que des d'una perspectiva feminista, que resta lluny del món d'homosexualitat de Khristianópulos, m'agradaria recuperar una reflexió que Saba Mahmood fa al seu llibre *The Politics of Piety: The Islamic Revival and the Feminist* (2005) i que Halberstam recull a *El arte queer del fracaso*. Mahmood es pregunta si «nos hemos vuelto ciegos voluntariamente a formas de agencia que no adoptan la forma de la resistencia» i proposa «un archivo sombra de la resistencia, un archivo que no hable el lenguaje de la acción y del impulso, sino que se articule en términos de evacuación, rechazo, pasividad, disolución, inexistencia» (Halberstam, 2018: 138). Alhora, Halberstam convoca una altra proposta dins d'aquesta línia i cita Roderick Ferguson, que en un capítol del seu assaig *Aberration in Black* titulat «Las negaciones del feminismo lesbiano negro», intenta «evitar una gramática “americana” que insiste en ubicar las luchas de liberación dentro de la misma lógica de los regímenes normativos contra los cuales luchan. Un tipo de lucha anarquista, diferente, exige una nueva gramática, probablemente una nueva voz, potencialmente la voz pasiva» (2018: 139). I és aquí on Halberstam cita Bersani (juntament amb Lynda Hart i Heather Love) per traçar un «mapa del deseo que hace al sujeto incoherente, desorganizado y pasivo [y que] facilita una mejor ruta de escape que aquella que lleva inexorablemente al cumplimiento, al reconocimiento y al éxito» (2018: 140). Es refereix, és clar, al masoquisme, però en el seu cas des de la perspectiva feminista. Per a Halberstam, el masoquisme masculí s'instal·la en una mena d'heroic antiheroïsme quan rebutja el privilegi social i s'ofereix a si mateix com un màrtir per la causa com Jesucrist,<sup>88</sup> mentre que la *performance* femenina és molt més complexa i proposa una crítica del fonament mateix d'allò humà (2018: 148). No sé fins a quin punt aquest acte de *performance* es pot posar en paral·lel amb el que diu Bersani a «¿Es el recto una tumba?» i *Homos*, tenint en compte que el teòric americà rebutja el concepte de *performance* en parlar de l'SM. Ara bé, les paraules de Halberstam sí que serveixen per pensar en el concepte de màrtir que trobem constantment a Khristianópulos, des del martiri dels sants a *Època de les vaques magres* fins a alguns poemes de *Plaça morta*. La presència, en el primer recull, de Sant Sebastià, gairebé una icona homoeròtica *camp*, situa la poesia de Khristianópulos en aquesta línia, però també ho fa el motiu del rentat de peus, que apareix en poemes de *Genolls desconeguts* com «Sant sopar». En el cas de *Plaça morta*, hi ha un poema escrit entre el 1977 i el 1978, titulat «Els vells quadres», on es pot veure un Khristianópulos incapaç de desfer-se de les velles reproduccions de quadres que, de jove, decoraven les parets de la seva habitació. El seus amics, diu, ja s'han desempallegat de les seves, però

---

<sup>88</sup> Si fos així, ¿podríem entendre la darrera estrofa del poema de Khristianópulos «El mar» (1962), de *L'estràbic*, com l'expressió del seu heroic antiheroïsme? «El mar és com l'amor: / milers ens gaudeixen –un el paga». És Khristianópulos el boc expiatori que necessita la societat per abjectar-hi allò que el Simbòlic crea dintre seu i que no pot suportar? És el Crist sacrificant-se pel futur?



Jo no penso desfer-me dels quadres que m'he estimat des que era jove: la «Crucifixió» de Grünewald, dues o tres reproduccions bizantines i el bell mariner de Tsarukhis amb l'uni-forme d'hivern.

No és casual que siguin aquests els quadres que, entre els centenars que en devia tenir o devien passar per la Galeria Diagònios, esmenti en aquest poema en prosa. L'estètica del turment és bàsica en la seva *ars poetica*, i el quadre de Grünewald, cèlebre per la seva dramàtica expres-sivitat d'aquest mateix turment, és el seu correlat artístic. Les reproduccions bizantines, anònimes en aquest poema, emfasitzen el caràcter local de la seva poesia i el bell mariner de Tsarukhis, que, tenint en compte que són els seus quadres de joventut, ha de ser el de 1955 «Mariner amb uniforme d'hivern sobre fons rosat» (en grec, «Ναύτης με χειμωνιάτικο σε ροζ φόντο»), ens condueix a un dels altres elements fonamentals de la poesia de Khristianópulos: la fascinació per l'exèrcit, que co-neixia molt bé pel seu servei militar i que va deixar molt ben documentat en unes memòries que va publicar sota el títol *Jo, soldat vestit de caqui* (2003). L'experiència a l'exèrcit, però, no només apareix en aquesta obra, sinó que va regalimant al llarg de tota la seva producció poètica i en prosa<sup>89</sup> des d'una perspectiva força diferent: una fascinació per la violència explícita en la simbo-logia militar. Elena Khuzuri, poeta i crítica literària, en el seu llibre *La vida militar en la literatura grega moderna* comenta el següent: «Dinos Khristianópulos és un dels pocs poetes que han escrit poemes i narracions ambientats en l'exèrcit. Sobre l'exèrcit, té una mirada absolutament personal, indirecta o a voltes directament eròtica, però mai negativa» (2001: 69). Khuzuri es torna una mica més políticament correcta quan aborda breument la qüestió de la temàtica concreta dels poemes, passant molt per sobre la qüestió eròtica, que no apareix només «a vegades» directament, sinó que sempre hi té un caràcter explícit. A la introducció del treball ja s'ha vist que és una tendència recurrent en la crítica literària que s'ha fet del tessalonicenc, molts cops injusta pel que fa al seu caràcter pertorbador. Un dels poemes amb què encetaré aquesta darrera part dedicada a la teoria antisocial de Halberstam és «Exèrcits estrangers», de la col·lecció *Estrany, on troba el coratge per florir*. Escrit el 2007, comença amb uns versos de Safo (2024: 106):

*Alguns pensen que és la cavalleria la cosa més bella  
i altres, la infanteria, i altres, els mariners,  
escriu Safo en un dels seus poemes. I es refereix,  
és clar, als lidis, que el 600 aC  
eren una gran potència disposada  
a engolir tota Àsia Menor i l'Egeu.  
La seva bellesa i vanitat la sorprenien.*

Durant l'ocupació, quan encara era un marrec,

---

<sup>89</sup> A *Rembetes del món*, de les vint narracions que conté, cinc estan ambientades en la vida militar; i a *Anar a mal borràs*, de les dotze, tres també ho estan.

a mi també em fascinaven d'allò més els soldats alemanys,  
amb els seus uniformes, les armes i les botes.  
M'estava en una cantonada i no em cansava  
d'ensumar la forta arrogància que desprenien.

Encara no coneixia Safo, que del mateix sentiment  
n'havia fet un poema dos mil cinc-cents anys abans.

Khristianópulos torna a fer de les seves, perquè Safo sí que va escriure aquests tres primers versos (reduïts aquí a dos), però no en el sentit que el poeta els atribueix: Safo dirà que la cosa més bella en aquesta terra és la persona que hom estima. Naturalment, això a Khristianópulos no li venia a mà, i empra els tres primers versos del poema de Safo per construir i reafirmar el seu imaginari eròtic-militar. L'Ocupació nazi sí que és una realitat que Khristianópulos i els seus coetanis van patir molt: el poeta destaca en moltes entrevistes que aquells anys van patir molta fam, a banda de les traumàtiques experiències que una guerra porta en si mateixa. Ara bé, Khristianópulos aquí no fa cap mena de denúncia de la situació, sinó, ben al contrari, es deixa endur per la virilitat eròtica que desprenen aquests cossos uniformats.<sup>90</sup> En aquest poema apareixen elements fonamentals per a la seva poesia, com ho són els uniformes, les botes i una masculinitat performativament dura. Halberstam ens ofereix la possibilitat de llegir Khristianópulos també en aquests poemes des de les teories *queer* antisocials. En el seu penúltim capítol d'*El arte queer del fracaso*, aborda la relació entre l'homosexualitat i el feixisme, una història que, diu, ha estat ocultada per acadèmics i acadèmiques gais i lesbianes, i es proposa trobar narratives contradictòries i còmplices (2018: 158).

Bersani ja havia afirmat a «¿Es el recto una tumba?» que la sexualitat està constantment polititzada i que no hi ha cap garantia sobre la forma que adoptarà la política quan es tracta de sexe, de manera que una política de dretes pot, per exemple, emergir a partir del sentimentalisme de les forces armades o dels treballadors de coll blau, un sentimentalisme que pot, per si mateix, estendre's o sublimar-se en una preferència sexual marcada pels mariners o pels instal·ladors de línies telefòniques (1995: 92), una opinió que recupera després a *Homos* (1998: 76). Sens dubte, aquestes paraules les avalaria Khristianópulos, que amb la seva sexualitat no intenta aportar cap model o posicionament polític racional. Per què, pel simple fet de viure una sexualitat no normativa, algú *queer* hauria d'estar cridat a la revolució? Aquesta és una pregunta que també es feia Foucault al primer volum d'*Història de la sexualitat* i l'anomena «hipòtesi repressiva», que situa a la persona *queer* com un heroi o heroïna que lluita per la llibertat en un món conservador. La trampa està, diu, en que «contar este tipo de historia sobre la notable emergencia de las minorías

---

<sup>90</sup> Susan Sontag va analitzar la fascinació pel feixisme en un article publicat al *New York Review of Books* (6 de febrer de 1975) i titulat «Fascinating Fascism».

sexuales contra la tiranía de los regímenes represivos es también una forma de ignorar los mecanismos reales de la historia de la sexualidad, en los que los sujetos marginados participan, apoyando los mismos mecanismos que les marginan» (Halberstam, 2018: 160). Contra aquesta «hipòtesi repressiva» s'alcen la teoria sobre el masoquisme i la dissolució del subjecte de Bersani i, tot i que Halberstam no el tingui gaire en compte en aquest capítol del seu assaig, també la d'Edelman sobre la *jouissance*.

Per avalar la seva tesi sobre la relació entre homosexualitat i feixisme, Halberstam decideix prendre en consideració aquelles sexualitats perverses que sí que semblen estar vinculades a un projecte polític conservador o de dretes, malgrat que Bersani no ho faci. Així, el teòric del fracàs convoca un seguit de referents històrics nazis o lleugerament nazis (si això té cap sentit), com els coneguts Hans Blüher, John Henry Mackay, Adolf Brand i Ernst Röhm, i gent de l'acadèmia com Eve Kosofsky Sedgwick, que relaciona homoerotisme i feixisme a *Tendencias* (1994); Luce Irigaray amb *Ce sexe qui n'est pas un* (1977); Goerge L. Mosse, amb una mirada més històrica amb el seu llibre *The Fascists Revolution: Towards a General Theory of Fascism* (1999); i Andrew Hewitt, que precisament treballa a *Political inversions* (1996) l'omissió del masculinisme en l'homosexualitat per part de la historiografia *queer* més recent, cosa que Halberstam també critica. Certament, està convençut que la clara persecució dels homes homosexuals no elimina la possibilitat que a vegades hi hagués, de fet, superposicions inquietants entre el nazisme i l'homosexualitat, superposicions que es poden percebre, per exemple, en la caracterització popular del proletariat com a masculí i viril, i dels moviments elitistes de l'avantguarda com efeminats (2018: 167), però també en la fetitxització dels uniformes militars, l'homonacionalisme i el propi SM.<sup>91</sup> Tots aquests elements estan presents en la poesia de Khristianópulos. Com que el concepte de violència i S/M ja s'ha tractat prou en aquest treball, vull començar per un altre que també és molt evident, la fetitxització dels uniformes militars, a través del poema «Himne a la bota» (1977), de *Plaza morta* (2024: 83):

---

<sup>91</sup> Pel que fa a l'homonacionalisme, en ser un tema controvertit i posat en dubte en la poesia de Khristianópulos, no li dedicaré gaire més espai que aquesta nota, perquè supera amb escreix els objectius d'aquest treball. A tall d'exemple, els temes nacionals de Grècia només apareixen en la poesia de Khristianópulos en els seus dos últims reculls de poesia, *La ferida més profunda* i *Estrany, on troba el coratge per florir*, amb poemes que parteixen d'una realitat històrica o nacional i que acaben, molts cops, amb una reflexió eròtica en què el turc, que no havia aparegut mai en la seva poesia ni un sol cop, queda representat com un ésser sanguinari incapaç d'estimar. A més a més, en algunes entrevistes cap al final de la seva vida, comenta l'odi profund que sent quan veu la bandera turca al Pentàctil, la serralada de la Xipre ocupada. *La ferida més profunda*, de fet, està dedicat a Solomós Solomú, un jove xipriota que va morir amb 26 anys el 14 d'agost de 1996 a mans de l'exèrcit turc quan, en la frontera amb Turquia, es va enfil·lar al pal d'una bandera turca per baixar-la. Lisa Duggan i Jasbir Puar anomenen homonormativitat i homonacionalisme a l'assimilació en la societat neoliberal d'alguns subjectes privilegiats que pertanyen a les minories sexuals (sobretot homes, cisgènere, blancs, cristians, benestants, normodotats...) deixant de banda altres subjectes (dones, intersexuals, transgènere, racialitzats, islàmics, pobres, discapacitats) (Bernini, 2018: 163-164). Hi ha elements en Khristianópulos que ens conviden a tenir en compte aquesta perspectiva, però d'altres que també ens n'allunyen.

Botes, relíquies dels fetitxistes,  
botes, culte dels masoquistes,  
aquells que us porten saben bé què us deu la seva masculinitat –  
fins i tot un cabró sembla guapo si du botes.  
Només els poetes no cal que duguin botes,  
perquè les botes volen bellesa, volen força, volen duresa,  
volen que sigui un desvergonyat qui les dugui,  
volen una edat d'entre els vint i els trenta,  
ens volen principalment a tots nosaltres, que imaginàriament  
(la majoria) o obertament (alguns pocs agosarats) ens inclinem  
a reverenciar aquests ídols bàrbars d'una religió secreta de trepitjats.

Les botes dels soldats apareixen explícitament, és a dir, com a base del poema, un total de dotze cops, mentre que apareixen de manera implícita en altres ocasions en què el poema està ambientat en l'exèrcit. Aquest que acabo de citar és paradigmàtic del que signifiquen les botes per a Khristianópulos: un ídol completament altre reverenciat per aquells mateixos que són trepitjats. És molt important assenyalar aquí que Khristianópulos no només no s'amaga d'incloure's a ell mateix entre aquests trepitjats, sinó que a més a més es compta entre els «pocs agosarats» que ho confessen. Sembla que allò que diu Bersani a «¿Es el recto una tumba?» sobre «aquellos cuerpos masculinos que llevamos en nosotros mismos (en buena medida inventados y contruidos culturalmente) como inagotables fuentes de excitación» (Bersani, 1995: 96) queda reflectit aquí gairebé com una naturalesa inherent a l'homosexualitat, amb el parèntesi imprescindible sobre la construcció de l'expressió de gènere que, en el poema, també es registra en el tercer vers. La voluntat d'identificació amorosa amb l'enemic planteja una dinàmica de tensions molt fructífera en l'àmbit de la sexualitat, perquè obre un camp d'experimentació de moltes potencialitats, però també en el de la poesia. Així, podem destacar el poema ja citat sobre la caiguda de Troia, però també «Lascívia nocturna» (1952-1953), on afirma haver somiat amb algú que s'intueix que és el seu amant, que se li acosta, vestit de militar, i acaba convertit en un exèrcit que l'esclafa sota les seves botes: «I jo, abatut com estava, / fet a miques, m'havia fos / amb l'asfalt ardent, que rebia / els trepigues de les infinites botes». És un dels escassos poemes en què Khristianópulos fa referència a un estat d'inconsciència i d'activació del subconscient, però ens serveix per veure com aquesta fascinació pel món de l'exèrcit no es redueix tan sols a la realitat contingent.

El món del fetitxisme, per bé que vast en les opcions que ofereix, compta, en la seva majoria, amb l'imaginari de l'exèrcit o castrense, fins al més mínim detall: arnesos, flagells, botes, cascs, guants, ulleres, elàstics, cordes, manilles, lligadures, etc., una llista que Juicy Lucy ja dona sobre les «joguines» que s'utilitzen en l'S/M (Bersani, 1998: 111). Hi ha alguns poemes de Khristianópulos en què el nivell de detall de la descripció de l'uniforme militar és correlatiu a la fascinació que li provoca. És el cas de dos poemes de *Plaça morta*: «L'uniforme militar» (1979-1980) i «Cordonets i lligacames» (1982-1983). Tots dos poemes se situen en un present en què la lloança

es transforma en una rememoració, perquè l'exèrcit (i l'uniforme) ha canviat. En el primer poema diu:

Hi havia en aquest món una bella cosa: l'uniforme dels soldats, però l'han anat espatllant a poc a poc. Primer en van llevar el cinturó i després es van treure els pantalons per fora de les botes, que finalment van ser substituïdes per alguna cosa semblant a uns botins de pa-cotilla. Amb això, va desaparèixer també aquell aire de virilitat alimentada per la duresa de la guerra i el baf de mascle dels barracons. De fet, primer es van espatllar els homes i després, els uniformes. Aquests marrecs vestidets amb aquell uniforme caqui i l'ingenu bicorn, què tenen a veure amb els bigotuts del 49? Els vells *esatzides*, amb aquells rostres durs, ara només es troben a les pintures de Tsarukhis. I l'Egnàcia, que abans s'engrescava cada vespre amb la seva infanteria, ara descobreix amb angoixa les botes als peus d'uns saberuts.

I en el segon poema:

Un munt de cordonets guarnien fa temps l'uniforme militar: el cordonet de la boina, el cordonet de la jaqueta. Tanmateix, a mi m'atreien molt més els cordons de les botes. És d'aquí que em ve la devoció. Recordo com seien a la cadira i s'ajupien amb un sospir per deslligar-se'ls. «Treu-me les botes», em deia en Nikos, i jo em llençava immediatament al seus peus, li deslligava els cordons xops, sempre cordats en forma de creu, i, mentre se'm feia la boca aigua, em recolzava la bota al pit i l'estirava amb força cap a fora. Després dels mitjons, era el torn dels elàstics, que els soldats no es treien ni per dormir ni per fer l'amor, ni tan sols quan anaven de civils. Així s'aguantaven els camals ben tibats, com dues xemeneies, amagant la meitat o tot el coll de la bota. Com més se l'amagaven, més elegants se sentien, sobretot els *lokatzides*, que, vestits així, no tenien rival durant la dictadura dels coronels.

Això és aigua passada. Ja no hi ha cordonets que ens lliguin l'ànima als seus peus, ni elàstics que els deixin blaus al cos. Sense això se'ls ha empobrit més el cos i l'uniforme ha perdut el seu secret més excitant.

En cadascun dels poemes es fa referència a un cos de «seguretat» de l'Estat: els *esatzides* formaven la principal unitat de seguretat durant la dictadura dita dels coronels, mentre que els *lokatzides* són encara un cos de la unitat terrestre de l'exèrcit. En tot cas, no hi ha cap mena de crítica a les activitats que, per exemple, els *esatzides* van dur a terme durant la dictadura dels coronels, com les tortures, per les quals van ser jutjats després de 1974. Ben al contrari, aquests dos poemes formen en conjunt una elegia a la masculinitat afeblida, com en aquell poema, també de *Plaça morta*, on lamentava la pèrdua d'aquestes masculinitats dominants, tan característiques també del material iconogràfic, per exemple, de Tom de Finlàndia. El motiu de la pintura de Tsarukhis, la via Egnàcia, la plaça Vardari implícitament citada, els bigotis... Tot l'imaginari eròtic de Khristianópulos sublima la violència d'una època fosca per a la història de Grècia i que ell mateix, si tenim en compte el que diu en moltes entrevistes, també va haver de patir.<sup>92</sup> Fins i tot

---

<sup>92</sup> Com, per exemple, la persecució i la censura d'una de les seves narracions d'*Anar a mal borràs*, titulada «El testimoni de Jehovà» (1963), en què explica les tortures que va haver de patir un testimoni de Jehovà a l'exèrcit. Tot i que escrit quatre anys abans, la dictadura el va censurar i prohibir-ne noves publicacions.

hi ha una certa complicitat, irònica, és clar, entre policia i poeta a «El poeta i el gendarme» (escrit el 2005 i revisat el 2007), també de *Plaça morta* (2024: 101):

Conec un gendarme que vol ser poeta, i per això em ve a veure de vegades i xerrem de poesia o li deixo uns quants llibres de poemes. A ell li atrau el meu art i a mi m'atrau el seu uniforme. Però em sembla que se n'ha adonat, i per això em ve a veure vestit de paisà: potser no em vol excitar, però jo el vull de *poli*, al complet: pistola, manilles al cinturó i botes. Està boig d'alegria perquè imprimirà els seus versos i joestic tot fet una fúria perquè se m'escapa de les mans a poc a poc. Com li explico que és millor que inspire poetes que no que escrigui poemes?

Les botes, sens dubte, són com una mena de regal de part d'un déu masculinista que rep culte gairebé exclusivament en el món de l'exèrcit (i homosexual). Tot i que a vegades, com diu en un poema breu, «fan olor d'escorxadors», el culte, molts cops, es reproduïx en un ritual de *servitium* a les botes. Això és el que veiem en poemes com «La fotografia» (1982-1983), de *Plaça morta*, on Khristianópulos observa la fotografia del seu amant que l'esguarda «de fit a fit amb una mirada fosca, com si m'ordenessis “ajup-te”, mentre que la teva pretensiosa bota, en primer pla, sembla dir-me “primer començaràs per mi”» (Khristianópulos, 2024: 91); «A la taverna» (1987), del mateix recull, quan veu un noi jove que es neteja les botes i confessa: «com vaig refrenar les ganes de llençar-me a netejar-les-hi amb la llengua!» (2024: 97); i un poema breu del 1998 que diu: «brillen les botes noves de trinca exhibides a les sabateries de Vardari / com oblidar, però, l'amor que abans niava en les botes enllotades?». La pregunta de Khristianópulos sembla dir: ¿perquè ha de ser una realitat incòmoda l'atracció sexual per l'imaginari militar (i el fetitxisme nazi)?

Halberstam, en parlar dels artistes Attila Richard Lukacs (1962) i Collier Schorr (1963), afirma que tots dos barregen l'imaginari feixista amb l'homoerotisme a través de les figures, respectivament, de l'skinhead, com a culminació de la masculinitat romàntica, heroica i sacrificial, i del soldat nazi, com una mena de masculinitat malmesa, un lloc de traïció. En les seves obres es pot observar un masculinisme sense restriccions, seductor, cru i terrible; apropiatiu, perillós i antirreproductiu (2018: 172-175). Tanmateix, les obres de Collier Schorr, segons Halberstam, tot i reconèixer l'evident atractiu sexual de l'imaginari militar, també capten la realitat incòmoda d'aquest atractiu, que sempre es regenera gràcies a la combinació de terror i eros, oblit i prohibició, i l'artista aconsegueix, d'aquesta manera, oferir obres d'una gran contradicció que balla entre la recuperació d'imatges ofensives i el rebuig de la fascinació pel feixisme, sempre d'una forma irreductible, seductora, terrorífica i sexy (2018: 180). No és el cas, però, del primer artista, Lukacs, que, segons Richard Goldstein, «has made his mark by representing acts that verge on murder — brutal beatings and ritual humiliation as well as rhapsodic sex between tough young men» (*The Village Voice*, 8 de febrer de 2000). Lukacs és rellevant fins i tot en la relació que existeix entre desig i mort, perquè l'skinhead es converteix en el catalitzador d'aquestes dues pulsions. En alguns poemes de Khristianópulos apareix la figura del que podríem anomenar un «canalla»,

«cabró», algú amb una actitud violent o fins i tot criminal. Les paraules que utilitza Khristianópulos són *tsoglani* i *tsoli*. En el primer cas, està clar que és d'origen turc i que fa referència a un «canalla», però no tant en el segon, que té significats diversos, que oscil·len entre el «canalla» i el «xapero», és a dir, un noi que es prostitueix amb altres homes, segons podem saber pel diccionari del kaliardà d'Ilias Petrópulos, però també per l'ús que fa de la paraula Pàola Revenioti al seu documental *Pikrodafnes*. Pel que fa a *tsoglani*, en un poema breu escrit cap al 1996, Khristianópulos descriu una escena del barri de Ladàdika: «cantonada de Tàntal amb Safo / cinc cabrons (dos amb motos) / aïllen dues mariques / i les apallissen despietadament // la mestressa del bordell / els ha promès per cada pallissa / fotre un clau de franc» (2024: 81). La descripció d'aquesta cantonada coincideix amb una altra que fa Thomàs Korovinis de la cantonada de Safo amb Prometeu (Sapfús i Promitheos, en la transcripció corresponent), on empra la paraula *tsolia* allà on Khristianópulos empra *tsoglani* per descriure com aquests «canalles», muntats també en motos, robaven i apallissaven els que gosaven passejar-s'hi de nit, i com col·laboraven amb nois joves (*tekna*, en grec) que es col·locaven al carrer per engalipar homosexuals i poder, així, robar-los diners, rellotges, etc. (2022: 47-48). En canvi, Khristianópulos utilitza la paraula *tsolia* en el sentit, sembla ser, de Petrópulos i Revenioti, en un poema de *Plaça morta* titulat «La nena amb el pom de flors», on, després de descriure com un gitano explota econòmicament qui sembla ser la seva filla, diu que es troba amb un altre home homosexual que li diu (2024: 94):

«I encara gràcies», em diu ella, «n'hi ha de pitjors: la podrien haver mutilat o li podrien haver cremat la carona, per deixar-la esguerrada i que els dugués diners. Com a nosaltres: que no ens fan el mateix els xaperos? N'hi ha que ens pispem la guita com aquest gitano, a poc a poc i bona lletra, i d'altres que ens claven una pallissa per prendre'ns-la. I et diré una cosa: com que no podem evitar que s'aprofitin de nosaltres, ja m'agradaria molt ser com aquesta nena».

El dubte sobre si són «xaperos» o no els *tsolia* d'aquest text és raonable, però, atès que diu que hi ha alguns que els exploten econòmicament (una afirmació hiperbòlica), com fa el gitano amb la nena, i d'altres que directament els apallissen, és més versemblant que faci referència a l'accepció que Petrópulos i Revenioti donen d'aquesta paraula, sobretot tenint en compte que van analitzar i viure, respectivament, els entorns de violència que en aquests poemes es descriuen. Sigui com sigui, no podem dubtar que en la poesia de Khristianópulos es troben tots aquells afectes *queer* que Halberstam afegeix a la negativitat teoritzada i receptada per Edelman: frivolitat, promiscuïtat, irrellevància, fracàs, pèrdua, ràbia, grolleria, rancúnia, vehemència, obsessió, sinceritat, descortesia, honestetat despietada, decepció. Khristianópulos fa el que Halberstam considera que és un acte de negativitat veritablement política, tot i que amb implicacions passives: «fracasar, dar por culo, cagarla, pegar gritos, ser rebelde, maleducado, provocar resentimiento, devolver el golpe, hablar alto y fuerte, interrumpir, escandalizar» (2018: 121-122). Si el

tessalonicenc ha deixat clar alguna cosa és que «no podemos permitirnos establecer conexiones lineales entre deseos radicales y políticas radicales; en su lugar, debemos estar preparados para ser incomodados por la conexiones políticamente problemáticas que la historia pone en nuestro camino» (2018: 181).



## 7. Conclusions

L'11 de desembre de 1952, Zoí Karel·li (1901-1998), una de les veus poètiques més importants de la Grècia del segle XX que va pertànyer a l'Escola de Salònica, li escrivia a Khristianópulos, de qui era un gran amic: «Ningú pot ser diferent sense que això afecti els altres. A la majoria, d'alguna manera, se'ls fa justícia. Ves amb compte. En tot. Sempre...» (Khronàs, 2011: 174). La publicació d'*Època de les vaques magres* no va ser tan innocent com ho podria semblar ara, ja ho hem dit a la introducció. Sens dubte, Karel·li tenia raó: la diferència és sempre un estigma, i en el cas de Khristianópulos trobem una poesia estigmatitzada. Em preguntava a la introducció si el poeta de Tessalònica podia ser considerat com un dels primers poetes *queer* del seu país. El plantejament és, potser capciós, perquè pressuposa una linealitat històrica positivista i liberal que poc o gens té a veure amb les teories *queer* antisocials que he adoptat en aquest treball. Però hi ha potser una veritat en tot això: no trobem en la poesia grega moderna cap poeta homosexual que s'hagi acostat tant als aspectes més negatius i pertorbadors d'una identitat *queer*.

Quan hom llegeix Kavafis es troba davant d'uns poemes que, recuperant unes paraules que Leo Bersani dedica a Foucault a «¿Es el recto una tumba?», «nos alejan del cuerpo –de los actos a los que se entrega, del dolor que inflige o suplica–, dirigiendo nuestra atención hacia los romances de la memoria y hacia la idealización de un imaginario presexual y galante» (Bersani, 1995: 111). Naturalment que hi ha, en Kavafis, escenes sexuals, o escenes d'erotisme, però tot això sublimat a través de dos filtres: una estètica decadentista que juga amb les deliquescències hedonistes i el record que, per més corporal o sensual que pugui ser en alguns poemes (penso en «Recorda, cos»), descarrega l'experiència de tot el potencial pertorbador del sexe. De fet, Eusebi Ayensa, el traductor ara consagrat de Kavafis al català, diu en un pòdcast de *Mentriments* que els poemes homosexuals de Kavafis són versions, en molts casos edulcorades, de primeres versions molt més contundents, en què la relació homosexual és més clara; que hi ha primeres versions de poemes que són molt més agosarades, de manera que hi ha una tendència a autocensurar-se. Ayensa afirma, de fet, que a l'arxiu Kavafis han aparegut alguns papers amb poemes homoeròtics on el propi poeta va escriure, en primera persona, «no ho tornaré a fer, no ho tornaré a fer» (*Mentriments*, 2024: 21:30-24:40). El traductor al·lega el context històric de l'autor. Khristianópulos, en aquest sentit, es troba a les antípodes del seu «pare literari». Com s'ha pogut veure, Khristianópulos va patir la censura no només per part de l'Estat, sinó també de la seva família, així com el rebuig, al principi, d'alguns cercles literaris de Tessalònica més conservadors, però mai va practicar l'autocensura. Ben al contrari, a cada recull poètic (i en prosa) Khristianópulos posa a prova encara més l'abast expressiu d'una sinceritat corrosiva, una manera de dir les seves veritats *déclaré*, una de les paraules que més emprava ell mateix per definir el seu estil (Khristianópulos, 1989). L'escàndol que pot provocar la lectura d'alguns poemes de Khristianópulos supera, amb

escreix, el de Kavafis.<sup>93</sup> Però no es tracta d'establir una competició entre expressions poètiques agosarades d'escriptors que, tot i compartir molts punts de contacte temàtics, prenen camins molt diferents.

Al capítol introductori s'han recollit les principals crítiques que s'han fet de Khristianópulos, ubicades sempre en un terreny dòcil, d'una neutralitat sospitosa que delata un intent de destacar-ne, o bé un erotisme asèptic, o bé un caràcter polivalent, d'escriptor capaç de superar les dèries pròpies, innates, d'altra banda, a la majoria dels grans escriptors, inclòs Kavafis, que creen un univers molt personal. Semblaria que la poesia de Khristianópulos queda despullada d'allò que la fa, a vegades, incòmoda. Però la reflexió que el professor Syrimis planteja sobre la poesia del tessalonicenc, titllant-la de pertorbadora (1997: 153), obre un nou camí, molt fresc, per repensar el seu caràcter. En aquest sentit, trobo que és molt fructífer aplicar-hi la perspectiva de les teories *queer*, enteses, com ja s'ha dit en el primer capítol, com una lectura de les expressions (literàries, artístiques, socials, polítiques, etc.) «tortes» o «bordes», és a dir, expressions que escapen de definicions essencialistes, perquè la pròpia paraula *queer* o «bord» remet a una identitat sempre «desviada», en moviment, líquida i desafectada.<sup>94</sup> D'altra banda, l'anàlisi de la producció poètica de Khristianópulos que he dut a terme en aquest treball supera la tendència a emprar el terme *queer* com un gest convencional o *mainstream*, perquè en cap cas he volgut presentar-lo com un poeta activista dels drets de les persones LGTBIQ+. Si la lectura des d'aquesta perspectiva de la seva obra poètica permet extreure'n conclusions vàlides per a la militància, això és un fet col·lateral. L'objectiu, des d'un primer moment, ha estat fer una lectura dels poemes de Khristianópulos que no els esporgués (i per això són bords) dels seus elements incòmodes, foscos, negatius i anti-socials. La tasca de lectura, així doncs, s'ha acomplert a través de textos i discursos vinculats a les teories *queer*, en concret l'antisocial, que es va gestar als anys noranta de la mà de Leo Bersani, recuperant la perspectiva psicoanalítica freudiana, i que durant el segle XX ha continuat el seu recorregut, principalment, a través de l'obra de Lee Edelman i Jack Halberstam, amb la psicoanàlisi lacaniana i la deriva de l'*affective turn*, respectivament.

Aquestes teories, reconeixent la irrupció de la pulsio sexual, que provoca cada cop més la ruptura del vincle social i la supressió del subjecte del plaer (*jouissance*), contrasten amb el realisme pessimista d'altres teories *queer*, com el freudomarxisme revolucionari i el constructivisme radical, que destaquen per la gran popularitat i difusió de què gaudeixen, gràcies, sobretot,

---

<sup>93</sup> Eusebi Ayensa, en el pòdcast a *Mentrimentes* diu que si algú s'escandalitza llegint els poemes de Kavafis, que llegeixi Santa Teresa de Jesús (2024: 37:55-38:04). No crec, però, que Santa Teresa de Jesús sigui un bon exemple d'escriptora submissa.

<sup>94</sup> És molt interessant la proposta que Marc Garriga empra per traduir el mot anglès *queer* pel català «bord», adduint una sèrie de significats i conclouent que «té, en definitiva, un to despectiu, amb un sentit primari d'híbrid, un sentit general de desviat o anòmal i uns sentits concrets que dependran de la seva aplicació en cada context. És, doncs, el que creiem que recull millor, el que tradueix el més fidelment possible, l'anglès *queer*, fins i tot el supera» (Garriga, 2009).

a la projecció política. Com s'ha pogut comprovar, les teories *queer* antisocials poc o res tenen a veure, en un primer moment, amb projectes polítics heteronormatius o homonormatius, sinó que insisteixen en el que s'ha anomenat la negativitat *queer*. Leo Bersani, amb les seves grans aportacions de «¿Es el recto una tomba?» i *Homos*, repensa els vincles homosexuals a través de la pràctica de l'SM, la passivitat i la dissolució del subjecte; Lee Edelman, a *No al futuro*, ataca frontalment les polítiques projectuals i construeix la figura del *sinthomosexual*, algú capaç d'abraçar el seu *sinthome* i amenaçar la consistència i la supervivència de l'ordre social, que es configura al voltant de la figura del Nen; i Jack Halberstam, amb *El arte queer del fracaso*, emfasitza el potencial negatiu d'allò *queer* i la possibilitat de repensar el sentit de la política precisament assumint la incoherència, la soledat, la derrota i les expressions melancòliques de la individualitat que la *queeritat* activa.

Després de traçar una panoràmica del moment històric en què van aparèixer els primers moviments d'alliberament homosexual a Grècia, s'han assenyalat les principals friccions que es van produir entre la generació de joves estudiants que els van liderar i la generació d'homosexuals com Khristianópulos, que van donar ales a la seva sexualitat en el marc d'una subcultura que anomenem dels *poniroi*, marcada principalment per les diferències d'edat, classe i expressió de gènere, una masculinitat tradicional, el *cruising* com a principal pràctica sexual i els espais en què aquesta cultura es desenvolupava. Això ha permès, d'una banda, establir una base sòlida per a una part molt important de la nova crítica literària que s'ha fet de Khristianópulos a la llum dels estudis de Bersani i Halberstam, principalment; de l'altra, ubicar històricament i cultural la producció literària de Khristianópulos, tenint en compte que el poeta forma part d'aquesta subcultura dels *poniroi*.

L'anàlisi s'ha basat principalment en l'obra poètica completa de Khristianópulos, considerant que és la seva aportació més significativa, però també la que més evidencia les qüestions que s'han tractat. No obstant, puntualment s'ha fet referència a un seguit d'obres en prosa, que van des de l'assaig literari fins a narracions de ficció i autoficció, sempre que el text era útil per ampliar l'abast de la reflexió. Així doncs, la lectura s'ha anat trenant a través dels seus poemes i les obres fonamentals de les teories *queer* antisocials i aquest format ens ha permès veure que la *queeritat* de Khristianópulos rau, precisament, en una negativitat *queer* que podem sintetitzar en els següents punts: la pulsio de mort d'una sexualitat masoquista, el rebuig dels vincles socials, l'ús de la ironia com a recurs de ruptura del sentit, la baixa teoria com alternativa als intents disciplinaris de l'acadèmia i al binomi alta-baixa cultura i una sèrie d'afectes *queer* que van des de la grolleria fins a l'honestedat. En primer lloc, s'ha pogut veure com Khristianópulos és el poeta grec que més ha traslladat a la poesia la pulsio de mort, identificada en el que es pot considerar una lloança dels valors de la submissió a una masculinitat exuberant i tradicional, la impotència i la humiliació i la pèrdua, en conseqüència, del control i la integritat del subjecte. La seva

sexualitat el porta a una repetició eterna de la dissolució de si mateix, una tendència al goig en què es desfà el significat del subjecte. Aquest procés, que es recicla constantment, és el que Edelman recupera sota la denominació de *sinthomosexualitat* i que empra amb la voluntat d'objectar una identitat *queer* a les tendències homonormativitzants i heteroreproductives de les polítiques projectuals. Khristianópulos s'oposa als discursos liberals que fan passar per l'adreçador del matrimoni, la família i la reproducció les identitats *queer* com a única possibilitat de ser admeses com a subjectes vàlids socialment i política. Així, si amb Bersani podríem arribar a veure alguna mena de vincle entre homosexuals a través del *cruising* i de les pràctiques SM, amb Edelman es nega tota possibilitat de construir una «comunitat d'invertits», aprofitant una expressió del mateix Bersani (1998: 150-151). Negant-se a renunciar a la «cultura de la mort», el subjecte *queer* queda totalment aïllat en una *jouissance* vertiginosa incompatible amb l'acció política i l'empatia. Davant, però, dels atzucacs que la perspectiva edelmaniana planteja per als subjectes *queer*, Jack Halberstam obre la possibilitat d'ampliar la negativitat *queer* amb altres afectes que van més enllà de la *jouissance* i que constitueixen un arxiu que funciona com un punt de trobada de la història del col·lectiu *queer*: superant les deficiències de les narratives *queer* sobre el progrés, Halberstam aconsegueix percebre el passat i reconèixer el valor de les representacions fosques i patologitzants de la vida *queer*, però sense redimir-les (2018: 13). D'altra banda, dialoga amb expressions artístiques que exploren conceptes com la ruïna, la soledat i la manca de sentit per posar en valor les vides que es consideren fracassades, o les relacions històriques entre homosexualitat i feixisme per evitar les lectures històriques políticament puristes de l'homosexualitat.

Tot i que amb la publicació d'*Època de les vaques magres* (1950) Khristianópulos se situa en el deixant literari de Kavafis, amb els següents reculls de poesia intentarà trobar el seu *sinthome* i acceptar-lo malgrat que això signifiqui renunciar als privilegis d'una vida normativa. Com diu Bersani a «¿Es el recto una tumba?»: «Quizás sea necesario aceptar (dolorosa pero provisionalmente) una representación homofóbica de la homosexualidad» (1995: 97). Si Khristianópulos opta per no caure en l'autocensura i exposar una sexualitat pertorbadora, caure rendit cada nit a la pulsio que desfà la coherència de la seva subjectivitat, rebutjar els adreçadors heteronormatius i ser mordaç, incisiu, irònic, maleducat, políticament incorrecte, frívol, promiscu i un *flâneur* sexual que es deixa perdre pels suburbis de la ciutat i que prefereix ocupar els espais públics des de la genitalitat i no des de la militància, és perquè ha entès que la presumpció d'una identitat estable i ètica bloqueja l'evidència d'identitats contradictòries, per més qüestionables que siguin políticament, en el passat. Aquestes identitats contradictòries són les de la seva generació. Recordo que el juliol de 2023, Erofilí Kókali, escriptora, actriu i activista grega que ha publicat la primera novel·la de temàtica transsexual de Grècia, *Lola Carambola* (2022), em deia en una plaça del barri atenès d'Exàrkhia, avui dia immers en un procés de gentrificació i sanejament, que Khristianópulos i els homosexuals de la seva generació van ser incapaços d'acceptar que el món que

coneixien arribava a la seva fi. El seu, certament, era un món de violència i de molta marginalitat sexual, però, en tot cas, el seu món. I en ell sobreviuen, i en aquesta supervivència trobaven el gest polític que després les generacions de l'alliberament sexual van canviar per la revolució. Aquesta és, en efecte, una de les reflexions que articula aquest treball i que recullo al final del capítol tres: què es perd quan unes experiències són menystingudes com a passives, reaccionàries, còmplices, improductives i immorals? Per què es carreguen aquelles identitats sexuals «minoritàries» amb el pes de totes les lluites del discurs liberal? Per què es tracen línies de continuïtat directes entre desitjos radicals i polítiques radicals? Per què sembla que les identitats *queer* encarnen un caràcter més polític que sexual? Com diu Edelman a *No al futuro*: «antes de que el bálsamo autocomplaciente del pluralismo liberal brote de nuestros labios, antes de volver a asegurar que el nuestro es otro tipo de amor, pero que es un amor como el suyo, antes de invocar la letanía piadosa de nuestras gloriosas contribuciones a la civilización tanto en Oriente como en Occidente, ¿podríamos detenernos por un momento y reconocer que la queeridad puede y debe redefinir nociones tales como “orden civil” por medio de una ruptura de nuestra fe fundacional en la reproducción de la futuridad?» (2014: 37-38) En la mateixa línia es pronuncia Halberstam en parlar de la correcció política dels desitjos: «¿Por qué no podemos tolerar el vínculo de nuestros deseos con la política que nos incomoda?» (2018: 163-164); i també ho fa Bersani: «La “obsesión” de los gays por el sexo, lejos de ser negada, debería ser motivo de celebración, no por sus virtudes comunitarias, no por su potencial subversivo como parodias del machismo, no porque ofrezca un modelo de pluralismo genuino a una sociedad que celebra tanto como castiga ese mismo pluralismo, sino más bien porque nunca deja de representar el macho fálico internalizado como un objeto de sacrificio infinitamente amado. La homosexualidad masculina anuncia el riesgo de la autodispersión propia de lo sexual, el riesgo de perder de vista el yo, y al hacerlo, propone y representa peligrosamente el gozo como modo de ascesis» (1995: 115). Si Khristianópulos té cap resposta a qüestions com aquestes és precisament perquè coneix el potencial alliberador del fracàs, la trampa que suposa la civilització i els nous camins que s'obren quan es persegueix el propi *sinthome*: la possibilitat de «treure profit de les ruïnes», és a dir, d'extraviar-nos, gaudir del plaer de perdre el control i ser irrelevants. En definitiva, ser bords.

## 8. Referències

- Alexandratos, M. (2019). *Queerbetika*. Cycladic Press: Sidney.
- Apostolidou, A. (2016). «Greek nationhood and “Greek love”: sexualizing the nation and the multiple readings of the glorious Greek past». *A Nations and Nationalism*, 23, 1, p. 1-19. <https://doi.org/10.1111/nana.12186>.
- Argiriou, A. (1950). «Ντίνου Χριστιανόπουλου: “Εποχή των Ισχνών Αγελάδων”. Ποίηματα. Έκδοση “Κοχλία”» [«Època de les vaques magres», poemes de Dinos Khristianópulos. Edicions Kokhlias]. *Α Δημοκρατικός Τύπος [Premsa Democràtica]*, 19. Recollit a *Για τον Χριστιανόπουλο. Κριτικά κείμενα για την ποίησή του [Sobre Khristianópulos. Textos crítics sobre la seva poesia]*. Αίγαιο: Νιόσια, 2003, p. 27-30.
- Barthes, R. (1993). *La aventura semiológica*. Paidós: Barcelona-Buenos Aires-México.
- Bernini, L. (2015). *Apocalipsis queer. Elementos de teoría antisocial*. EGALES: Madrid.
- Bernini, L. (2018). *Las teorías queer. Una introducción*. EGALES: Madrid.
- Bersani, L. (1995). «¿Es el recto una tumba?». A Ricardo Llamas (comp.), *Construyendo sidentidades. Estudios desde el corazón de una pandemia*, Siglo Veintiuno Editores: México-España.
- Bersani, L. (1998). *Homos*. Manantial: Argentina.
- Davetas, N. (2001). «Το κορμί και το σαράκι» [El cos i el corc]. A *To Βήμα [El pas]*. Recollit a *Για τον Χριστιανόπουλο. Κριτικά κείμενα για την ποίησή του [Sobre Khristianópulos. Textos crítics sobre la seva poesia]*. Αίγαιο: Νιόσια, 2003, p. 361-365.
- Dikteos, (1951). «Ντίνου Χριστιανόπουλου: “Εποχή των Ισχνών Αγελάδων”» [«Època de les vaques magres», de Dinos Khristianópulos]. A *Ο Αιώνας μας [El nostre Segle]*, 1, p. 30. Recollit a *Για τον Χριστιανόπουλο. Κριτικά κείμενα για την ποίησή του [Sobre Khristianópulos. Textos crítics sobre la seva poesia]*. Αίγαιο: Νιόσια, 2003, p. 33-35.
- Edelman, L. (2014). *No al futuro. La teoría queer y la pulsión de muerte*. EGALES: Madrid.
- Flessa, V. (2011). «Ντίνος Χριστιανόπουλος» [Dinos Khristianópulos]. 1a part de l’entrevista al programa de televisió *Στα Άκρα [Al límit]*, 01/04/2011. Recuperat de: <https://www.youtube.com/watch?v=oEdcicy-pJ8>.
- Flessa, V. (2011). «Ντίνος Χριστιανόπουλος» [Dinos Khristianópulos]. 2a part de l’entrevista al programa de televisió *Στα Άκρα [Al límit]*, 15/04/2011. Recuperat de: <https://www.youtube.com/watch?v=tbcYRx2iMDg&t=2219s>.
- Freeman, E. (2010). *Time Binds Queer Temporalities, Queer Histories*. Duke University Press: Durham.
- Friar, K. (1979). «The poetry of Dinos Christianopoulos: An Introduction». *A Journal of the Hellenic Diaspora*, 6.1, p. 59-67.

- Garriga, M. (2009). «Bord, borda». A *Argot bord*. Recuperat de: <https://argot-bord.blogspot.com/2009/10/bord-borda.html>.
- Gide, A. (1958). *El inmoralista*. Argos: Buenos Aires. Trad. de Julio Cortázar.
- Goldstein, R. (2000). «Skin Deep». A *The Village Voice* (8 de febrer de 2000). Recuperat de: <https://www.villagevoice.com/skin-deep/>.
- Halberstam, J. (2018). *El arte queer del fracaso*. EGALES: Madrid.
- Halbwachs, M. (1980). *The Collective Memory*. Harper & Row: New York.
- Hocquenghem, G. (2009). *El deseo homosexual*. Melusina: Madrid.
- Holst-Warhaft, G. (2003). *Road to Rembetika: Music of a Greek sub-culture, songs of love, sorrow and hashish*. Denis Harvey: Limni.
- Huard, G. (2014). *Los antisociales. Historia de la homosexualidad en Barcelona y París, 1945-1975*. Marcial Pons: Madrid.
- Huart, L. (2018). *Fisiología del flâneur*. Gallo Nero: Madrid.
- Iatrú, M. (1997). «Εσωτερική ποιητική στο έργο του Ντίνου Χριστιανόπουλου» [Poètica interior en l'obra de Dinos Khristianópulos]. A *Εντευκτήριο [Entevktírio]*, 41, p. 43-56. Recollit a *Για τον Χριστιανόπουλο. Κριτικά κείμενα για την ποίησή του [Sobre Khristianópulos. Textos crítics sobre la seva poesia]*. Aigaiο: Nicòsia, 2003, p. 294-321.
- Ioannu, I. (1984). *Η πρωτεύουσα των προσφύγων [La capital dels refugiats]*. Kedros: Atenes.
- Ioannu, I. (1987). *Ομόνοια 1980 [Omónia 1980]*. Kedros: Atenes.
- Ioannu, I. (2023). «Per amor propi. Tres relats». A *Torre dels vents*, 4, p. 325-332. Trad. de Lucas Gonzalvo Valls. DOI: <https://doi.org/10.6035/Aerides.2023.4>.
- Kavadas, Kh. (2011). «Σημειώσεις για την ποίηση του Ντίνου Χριστιανόπουλου» [Notes sobre la poesia de Dinos Khristianópulos]. A *Αφιέρωμα στον Ντίνο Χριστιανόπουλο [Homenatge a Dinos Khristianópulos]*, *Εντευκτήριο [Entevktírio]*, 95, 2011, Tessalònica-Atenes, p. 33-42.
- Khatzitrífon, N. (s.d.). «Η Θεσσαλονίκη του 1980» [La Tessalònica de 1980]. A *Βιταμίνη Ο [Vitamina O]*, 19. Recuperat de: <https://www.oocities.org/vitaminio/>.
- Khristianópulos, D. (1989). «Ο Ντ. Χριστιανόπουλος στο Κράξιμο» [D. Khristianópulos a *To kràximo*]. Entrevista a *To Κράξιμο [To kràximo]*, 9/11, p. 8-15. Recuperat de: <https://athanatiellinikileventia.gr/?p=3326>.
- Khristianópulos, D. (1993). *Τα επ'εμοί [Al meu abast]*. Bilieto: Peania.
- Khristianópulos, D. (1998). «Himne a la bota». Entrevista a *Ο πόθος [El desig]*, p. 5-10. Recuperat de: <https://athanatiellinikileventia.gr/?p=2283>.
- Khristianópulos, D. (1999). *Δοκίμια [Assajos]*. Bilieto: Peania.
- Khristianópulos, D. (2014). *Εγώ, φαντάρος στο χακί... Αναμνήσεις από τη στρατιωτική μου θητεία [Jo, soldat vestit de caqui... Memòries del meu servei militar]*. Bilieto: Peania.
- Khristianópulos, D. (2016a). *Η κάτω βόλτα [Anar a mal borràs]*. Ianos: Tessalònica.

- Khristianópulos, D. (2016b). *Μικρά ποιήματα* [*Poemes breus*]. Ianos: Tessalònica.
- Khristianópulos, D. (2016c). *Οι ρεμπέτες του ντουινιά* [*Els rembetes del món*]. Ianos: Tessalònica.
- Khristianópulos, D. (2016d). *Πεζά ποιήματα* [*Poemes en prosa*]. Ianos: Tessalònica.
- Khristianópulos, D. (2018). *Ποιήματα* [*Poemes*]. Ianos: Tessalònica.
- Khristianópulos, D. (2024). *Regala'm un cos*. Salze: Castelló de la Plana. Trad. de Lucas Gonzalvo Valls.
- Khuzuri, E. (2001). *Η στρατιωτική ζωή στη νεοελληνική λογοτεχνία* [*La vida militar en la literatura grega moderna*]. Metaichmio: Atenes.
- Κόκορης, D. (2003). «Εισαγωγή» [Introducció]. A *Για τον Χριστιανόπουλο. Κριτικά κείμενα για την ποίησή του* [*Sobre Khristianópulos. Textos crítics sobre la seva poesia*]. Aigaio: Nicòsia, 2003, p. 7-12.
- Κόκορης, D. (2011). *Λόγος γυμνός. Εισαγωγή στο έργο του Ντίνου Χριστιανόπουλου* [*Paraula nua. Introducció a l'obra de Dinos Khristianópulos*]. Nisides: Atenes.
- Khronàs, I. (2011). «Ο έρωτας στα ποιήματα του Ντίνου Χριστιανόπουλου» [L'amor en els poemes de Dinos Khristianópulos]. A *Αφιέρωμα στον Ντίνο Χριστιανόπουλο* [*Homenatge a Dinos Khristianópulos*], Εντευκτήριο [*Entevktírio*], 95, 2011, Tessalònica-Atenes, p. 168-176.
- Korovinis, Th. (2011). «Μία βόλτα με τον Χριστιανόπουλο» [Un tomb amb Khristianópulos]. A *Αφιέρωμα στον Ντίνο Χριστιανόπουλο* [*Homenatge a Dinos Khristianópulos*], Εντευκτήριο [*Entevktírio*], 95, 2011, Tessalònica-Atenes, p. 149-150.
- Korovinis, Th. (2022). *Κανάλ Ντ' Αμούρ. Αφήγημα για το ερωτικό περιθώριο της Θεσσαλονίκης του '80* [*Canal d'Amour. Una narració sobre els marges eròtics de la Tessalònica del 80*]. Agra: Atenes.
- Kostis, N. (1995). *Poems*. Odysseas Publications: Atenes.
- Lacan, J. (2013). *Seminario 20. 1972-1973. Otra vez. Encore*. Escuela Freudiana de Buenos Aires: Buenos Aires. Trad. de Ricardo E. Rodríguez Ponte.
- Lambridis, M. (1958). «Η κριτική του βιβλίου, Ντίνου Χριστιανόπουλου: “Ποιήματα 1950-1955”» [La crítica del llibre de Dinos Khristianópulos: “Poemes 1950-1955”]. A *Ο Λογοτέχνης* [*El literat*], 17, p. 15-16. Recollit a *Για τον Χριστιανόπουλο. Κριτικά κείμενα για την ποίησή του* [*Sobre Khristianópulos. Textos crítics sobre la seva poesia*]. Aigaio: Nicòsia, 2003, p. 76-86.
- Linaki, E. (2021). «Unethical and Unfamiliar places in the city of Thessaloniki». Conferència no publicada d'accés obert: [https://www.researchgate.net/publication/344413701\\_An-ethikoi\\_kai\\_An-oikeioi\\_topoi\\_tes\\_Thessalonikes\\_Unethical\\_and\\_Unfamiliar\\_places\\_in\\_the\\_city\\_of\\_Thessaloniki](https://www.researchgate.net/publication/344413701_An-ethikoi_kai_An-oikeioi_topoi_tes_Thessalonikes_Unethical_and_Unfamiliar_places_in_the_city_of_Thessaloniki).
- Love, H. (2007). *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*. Harvard University Press: Massachusetts.



- Markópulos, Th. (2023). «Dinos Khristianópulos. El poema cos». A *Torre dels vents*, 4, p. 257-265.
- Mentrimentes (2024). «M349 Kavafis (amb Eusebi Ayensa)». Recuperat de: <https://podcasts.cat/325//32300465/>.
- Montoliu, C. (2005). «Is Kaliarda, Greek gay slang, a mixec gypsy language?». A *Erytheia* 26, p. 299-318.
- Mul·làs, P. (1961). «Νέοι ποιητές της Θεσσαλονίκης» [Joves poetes de Tessalònica]. A *Ενδοχώρα Ιωαννίνων* [*Interior de Ioànnina*], 10, p. 597-600. Recollit a *Για τον Χριστιανόπουλο. Κριτικά κείμενα για την ποίησή του* [*Sobre Khristianópulos. Textos crítics sobre la seva poesia*]. Aigaio: Nicòsia, 2003, p. 97-102.
- Papanikolaou, D. (2014). «Mapping/Unmapping: The making of queer Athens». A Matt Cook I Jennifer V. Evans (eds.), *Queer cities, queer cultures: Europe since 1945*, Bloomsbury Academic, p. 151-170.
- Petrópulos, I. (1971). *Καλιαρντά* [*Kaliardà*]. Nefeli: Atenes.
- Pústrix* (1997). Suplement 0 de la revista *Ο πόθος* [*El desig*]. Recuperat de: <https://athanatiellin-ikileventia.gr/?p=1518>.
- Revenioti, P. (2021). *Πικροδάφνες* [*Baladres*].
- Ritsos, I. (2023). *Quarta dimensió*. Adesiara: Martorell. Trad. de Joan Casas.
- Seferis, G. (2022). *Quadern d'exercicis i altres poemes*. Adesiara: Martorell. Trad. de Joan Frederic Calabuig.
- Skhizas, I. (1993). «Ο Ντίνος Χριστιανόπουλος της οικολογικής ευαισθησίας» [El Dinos Khristianópulos de la sensibilitat ecològica], a *Η Αυγή* [*L'Aurora*] (13 de juny de 1993). Recollit a *Για τον Χριστιανόπουλο. Κριτικά κείμενα για την ποίησή του* [*Sobre Khristianópulos. Textos crítics sobre la seva poesia*]. Aigaio: Nicòsia, 2003, p. 257-263.
- Syrimis, G. (1997). «Dinos Christianopoulos , Poems. Translated and with an introduction by Nicholas Kostis. Athens: Odysseas Publications. 1995. Pp. 155». A *Journal of Modern Greek Studies*, 15, 1, p. 152-154. DOI: <https://doi.org/10.1353/mgs.1997.0013>.
- Taktsís (1992). *Από την χαμηλή σκοπιά* [*Des de l'humil talaia*]. Exantas: Atenes.
- Theodorakópulos, L. (2005). *Αμφί και απελευθέρωση* [*Amfí i alliberament*]. Polychromos Planetes: Atenes.
- Tsitiridis, G. (2017). «Η ιστορία του απαγορευμένου γκέι περιοδικού *Μπανάνες* όπως τι δηγήθηκε ο δημιουργός του» [La història de *Bananes*, el periòdic gai prohibit, explicada pel seu fundador]. Recuperat de: <https://www.lifo.gr/lgbtqi/i-istoria-toy-apagoreymenoy-gkei-periodikoy-mpananes-opos-ti-diigithike-o-dimioyrgos-toy>.
- Vakalidu, B. (2019). «Το τρανς κίνημα όπως το έζησα» [El moviment trans tal com el vaig viure]. Recuperat de: [https://www.efsyn.gr/ellada/dikaiomata/199942\\_trans-kinima-opos-ezisa](https://www.efsyn.gr/ellada/dikaiomata/199942_trans-kinima-opos-ezisa).

- Watney, S. (1987). *Policing Desire: Pornography, AIDS, and the Media*. University of Minnesota Press: Minneapolis.
- Yannakopoulos, K. (2016). «“Naked piazza”: Male (homo)sexualities, masculinities and consumer cultures in Greece since the 1960s». A Kostis Kornetis, Eirini Kotsovili, Nikolaos Papadogiannis (eds.) *Consumption and Gender in Southern Europe since the long 1960s*, Bloomsbury Academic, p. 173-189.
- Yannakopoulos, K. (2019). «Φαντάσματα από το παρελθόν στο παρόν. Ανδρικές ομοερωτικές επιθυμίες και πολιτικές στη μεταπολεμική και σύγχρονη Ελλάδα» [Fantasmes del passat en el present. Desigs i polítiques masculines homoeròtiques a la Grècia actual i de la postguerra]. A Dímitra Vasiliadu, Iannis Iannitsiotis, Androniki Dialeti i Iorgos Plakotós (eds.), *Ανδρισμοί. Αναπαραστάσεις, υποκείμενα και πρακτικές από τη μεσαιωνική μέχρι τη σύγχρονη περίοδο* [Masculinitats. Performances, subjectes i pràctiques des de l'Edat Mitjana fins a l'actualitat], Gutenberg, Atenes, p. 152-169.
- Zafiris, Kh. (2006). *Θεσσαλονίκης τοπιογραφία* [Paisatge de Tessalònica]. Epikentro: Atenes-Tessalònica.