

# Ficciones lesbianas

Literatura y afectos en  
la cultura argentina

Laura A. Arnés

Arnés, Laura A.  
Ficciones lesbianas: literatura y afectos en la cultura  
Argentina / Laura A. Arnés. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de  
Buenos Aires: Madreselva, 2016.  
320 p. ; 20 x 13 cm.

ISBN 978-987-3861-07-9

1. Estudios Literarios. 2. Estudios de Género. I. Título.  
CDD 807

Ficciones lesbianas  
Literatura y afectos en la cultura argentina

Laura A. Arnés

Editorial Madreselva, Buenos Aires, diciembre 2016.  
info@editorialmadreselva.com.ar

Collage digital y diseño de portada: Leandra Larrosa  
Maquetación: Gabriela González Mendoza  
Corrección del texto: María Bertogli  
Supervisión: Julia Taboada Morici

© ⓘ ⓘ Esta edición se realiza bajo una licencia Creative  
Commons Atribución-No comercial 2.5 Argentina. Por lo  
tanto, la reproducción del contenido de este libro, total  
o parcial, por los medios que la imaginación y la técnica  
permitan sin fines de lucro y mencionando la fuente está  
alentada por los editores.

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en Argentina - Printed in Argentina

# Ficciones lesbianas

## Literatura y afectos en la cultura argentina

Laura A. Arnés



*¿Puede alguien que estuvo en todas, de alguna manera,  
desaparecer de la cultura?*

*María Moreno, Subrayados*

*A veces me pregunto por qué me interesa esta historia,  
habiendo tantas; porque está cerca, por inverosímil,  
porque empieza a pertenecerme, porque el tiempo me  
sobra, será por Jaime, que cada vez quiero ver menos,  
o por Eloísa que cada vez quiero ver más y me desespera.*

*Iosi Havilio, Opendoor*

*-Yo sé que sos lesbiana.  
En Buenos Aires hay solamente dos lesbianas,  
y vos sos una. Dame un beso.  
-Yo no soy lesbiana -protesté-. Eso es una leyenda.  
-Ya lo sé.*

*César Aira, Yo era una chica moderna*

## Declaración

*Dedos que solo las chicas saben meter aplastando  
Bubaloos y los últimos temores. Malva-vulva-viscos.  
Tocando marshmallows, pegoteando Moguls.  
Los ojos cerrados o pequeños [...].  
Mordiscos a todos los Bazooka: sandía atómica, frutilla  
explosiva, banana loca, pomelo pop, naranja sport.  
Horas buceando en Lifesavers (sumergidas en el candy with  
the hole). Sugus al final, yo azules, ella rojos.*

*Marina Mariasch, Coming attractions*

Corría el año 2007. Hacía tres años que la Ley de Unión Civil se había sancionado en la Ciudad de Buenos Aires. Yo estaba terminando la carrera de Letras. Era activista feminista y también participaba en colectivos de la disidencia sexual. Como consecuencia, mi pasaje de estudiante de grado a doctoranda lo viví no solo atravesada por las pugnas en torno a la legitimidad de saberes que se dirimen en el interior de la institución universitaria, sino que también me sentí interpelada por los debates sobre ese supuesto antagonismo presente en la relación entre activismo *de la calle* y activismo *académico* que, muchas veces, toma la forma antitética de praxis versus teoría. Y digo *supuesto antagonismo* porque a mi criterio, lo universitario es, como sostiene Nelly Richard, un territorio de intervención política fundamental.

Sin lugar a dudas, la literatura es un dispositivo político donde se modulan múltiples distribuciones de lo que afecta a nuestros mundos sensibles, un espacio privile-

giado en el cual se ensayan formas posibles (probables o improbables) de la vida en común y en donde, como consecuencia, se estrenan constantemente nuevas relaciones entre los cuerpos. Contaba con esta certidumbre cuando comencé a preguntarme por los temas que hoy le dan cuerpo a este libro. Pero la entrada en ese campo de fuerzas que es la literatura me colocó frente a una incomodidad apremiante: la certeza contrariada de que, como señala el epígrafe de María Moreno, algo que había estado siempre se mantenía como desaparecido de la cultura. Me refiero, claro, a las afectividades lesbianas.

Hace ocho años confiaba en que ocuparme de las ficciones lesbianas que ofrece nuestra literatura era una tarea necesaria y me entusiasmaba creer que el resultado iba a ser de interés incluso para personas ajenas a los estudios literarios. Sin embargo, la sentía un poco fuera de lugar, demasiado *desviada*. Hoy sigo considerando que es necesaria, pero escribo estas palabras en un contexto donde la problemática de las sexualidades disidentes ya está instalada, definitivamente, en nuestro país. Y no me refiero solamente a las leyes relativas a la identidad de género, el matrimonio o la fertilización asistida, a los conflictos que instauraron en torno a la identidad, la diversidad y lo político, y a las oportunidades para interrogar al modelo binario sexo-genérico que estas ofrecieron. Estoy pensando, además, en la reedición -que marca el pulso de una época- de tres novelas centrales para una tradición lesbiana: *En breve cárcel* (Molloy, 2012), *Monte de Venus* (Roffé, 2013) y *El affair Skeffington* (Moreno, 2013). También señala en esta dirección la inauguración en el año 2011 del blog *Potencia tortillera*, un archivo documental digitalizado del activismo en Argentina y, por supuesto, la creación de la colección de la cual forma parte este libro.

Por razones evidentes, armar el *corpus* con el que trabajé no resultó tan sencillo. Fueron fundamentales las recomendaciones que muchas veces llegaban en forma de recuerdos de otros y, también, resultaron fructíferas algunas intuiciones. Un comentario al pasar se convirtió, más de una vez, en una pesquisa de vida o muerte. Armé familias probables, recorrí mesas de saldos, bibliotecas barriales y centros culturales. Tomé por asalto las estan-

terías de Marta Miguelez -feminista y archivera extremadamente generosa-, hice entrevistas y pedí fotocopias de textos inhallables. Mi versión de *La prueba* es un manajo de hojas abrochadas; también lo fue, en un principio, *El cielo dividido*. "El quinto" y "Marta y Hortensia" están en archivos .pdf que generosamente compartieron conmigo otras investigadoras. Después de un par de años y de una paciencia sistemática, encontré *Monte de Venus* en Mercado Libre. La compré: era robada. Así también conseguí *Dueña y señora*, con sus tapas ajadas y las hojas amarillentas. *Kadish* me fue enviada desde Estados Unidos y *Diario colectivo* llegó con subrayados cargados de afectividad. Entre las páginas de *En breve cárcel* encontré un correo electrónico de amor o de desamor.

A solo dos años de comenzar la investigación, y casi sin darme cuenta, tenía un estante saturado de relatos escritos a lo largo del último siglo por autores más o menos conocidos dispuestos a ser objeto de estudio. La tarea se había convertido en titánica. Mis intuiciones habían sido correctas: que no se conociesen las ficciones lesbianas de la literatura argentina no quería decir que no existieran. La omisión no se originaba en los textos. Señalaba, en cambio, hacia modos de ver y de leer contextuales.

Partí, entonces, del supuesto de que mi búsqueda debía ser lo más exhaustiva posible, de que tenía que proponerse barrer con la mayor cantidad de materiales que hubiera o encontrara, y hacer así un aporte a la constitución y la sistematización de un archivo. Es decir, debía aspirar a hacer, en términos foucaultianos, una investigación sobre aquellos elementos que tendemos a sentir que están sin historia. Como consecuencia, esta no se desarrollaría en términos lineales ni buscaría un origen, sino que se propondría revelar huellas, contactos y pluralidades contrarrestando las *verdades* y la *Historia* de nuestra literatura y de nuestro sistema socio-sexual. Pero había algo imposible porque, como dice María Moreno, "Inventar a nuestras precursoras -si no hay padre no hay parricidio- nos mete en una suerte de hermandad diacrónica en donde, como en los internados de señoritas, siempre hay una nueva" (2010: s/p).

Así, a pesar de la pretensión de exhaustividad, pronto entendí que no podía con todo, que el interés por armar

archivos siempre se enfrenta a la parcialidad y que escribir implica una toma de decisiones constante. Entonces: ¿qué material tenía el estatuto adecuado para entrar en mis reflexiones? ¿Cómo darle orden a un *corpus* y cómo recortarlo? ¿Qué textos eran los que no podían faltar? ¿Era posible poner en contacto relatos de autores reconocidos e incluso muy transitados (como Aira, Fogwill o Cortázar) con textos de autores casi desconocidos, muy jóvenes o de circulación editorial limitada?

Pero desde el comienzo fui consciente de un problema mayor. Una cuestión sumamente importante. Una pregunta -que tomaba la forma de varias- muy compleja y, por eso, extremadamente apasionante: ¿qué significa el término *lesbiana/o*? ¿Cuál es la diferencia entre usarlo como sustantivo o como inflexión? ¿Cuál es la relación (si la hay) entre lesbiana y mujer? ¿Es posible encontrar lo lesbiano allí donde no habría una erótica o una sexualidad explícita? ¿Y qué es lo que una lee, en tanto sujeto socializado, como erótica o sexualidad? Entonces: por un lado, un material literario rico en singularizaciones; un espacio que se construye en la multiplicidad de diferencias, en la heterogeneidad discursiva y temática. Por otro, la certidumbre de que, irremediablemente, representar implica siempre presentar una imagen, limitar el dinamismo que cualquier término pueda tener. Y en este mismo sentido, nombrar supone reconocer (para aceptar, cuestionar o rechazar) las narrativas sociales que procuran domesticar las incoherencias tanto afectivas como conceptuales.

Después de mucho devaneo y discusión tomé varias decisiones: por un lado, no trabajaría sobre identidades lesbianas, no buscaría definir el concepto de sexualidad en tanto objeto predeterminado que necesita ser explicado, ni celebraría lo marginal en tanto valor. Por otro, al darme cuenta de que la sexualidad y los términos que supone no eran necesariamente lo que yo creía que eran, y de que no estaban narrados, imperiosamente, donde y como la imaginación hegemónica señalaba, procuré trazar un giro crítico que virase hacia un campo epistemológico. Así, utilizar *lesbiana* como catacrexis (un término de por sí siempre impropio) implicó centrar la pregunta no tanto en el sentido del término sino en

los modos en que los sentidos son producidos o significados en (con)textos particulares.

La serie que finalmente conformaron los textos seleccionados no es homogénea: las imaginaciones literarias que presenta son variadas y sus temporalidades, discontinuas; sin embargo, dan cuerpo a una figuración de mundo posible, a un mapa de entradas múltiples. Tiempos, cuerpos, espacios: todo tiene un carácter filosófico, moral y político; también una variación literaria. Así, el material literario se revela, por un lado, como un espacio privilegiado en el que se negocian sentidos históricos y donde se debaten fantasías y normativas; por otro, se configura como un espacio anómalo de la cultura en el que se hacen visibles esas ficciones, las ficciones lesbianas que, sin lugar a dudas, horadan, de modos creativos, las formas hegemónicas de lo social.

Estas ficciones que de diversos modos trastocan lo previsible -es decir, el sentido común- resultan, inmediatamente, peligrosas: proponen lenguas que desprecian los binarismos de la cultura occidental, violentan los modos de las temporalidades teleológicas, transitan otros recodos de la memoria y proponen contactos que construyen nuevas espacialidades:

*Anoche soñó con un bosque que parecía un dibujo [...], finalmente pudo localizar con más precisión de dónde venía esa visión: se trataba de [...] un mundo virtual [...] llamado "El paraíso de las medusas" [...] se dio cuenta de que en su espíritu habían anidado nuevas categorías de espacio [...]. Ahora quería preguntarse por qué se había sentido tan atraída por ese bosque [...]: "Lo que me importaba era el sexo con desconocidos. Y me refiero a seres verdaderamente desconocidos, como personas tan raras que eligen transformarse en seres tan enigmáticos y ondulantes como las medusas", reflexionó (Pavón, 2010: 82-84).*

Pero las medusas no solo son ondulantes. Medusa era ese ser híbrido -como la sirena que periódicamente reaparece en las ficciones lesbianas- portadora de ojos a ser evitados: su mirada deseante petrifica, anonada y fascina. Quien la

ve ya no podrá ver otra cosa. Y este es el punto: las ficciones lesbianas se constituyen como amenaza, principalmente, porque delinean imágenes que al diluir o entreverar clases y géneros indagan alternativas de construcción de lo humano o de lo no humano.

A lo largo del último siglo los cuerpos lesbianos que propone la literatura van a asociarse con el cuerpo animal o monstruoso de diversos modos. Esa *falla* que implica la afectividad disidente se registra también a nivel de los cuerpos: interrumpe un orden normativo y propone otras formas posibles, otras familias. En este sentido, ese *defecto* no solo pone en cuestión los términos en que se construye lo humano -o, mejor dicho, pone en evidencia cómo *lo humano* se sostiene sobre la heteronormatividad-, sino que desarma las narrativas (la matriz) sobre las que se sostiene *lo común*.

Si bien la idea de *comunidad* es fundamental para la historia de los afectos lesbianos -estoy considerando, por ejemplo, el *continuum lesbiano* propuesto por Adrienne Rich (1980), los cenáculos de la *Rive gauche*, los grupos de reflexión que fueron indispensables para el activismo o incluso la pasión de Victoria Ocampo por Virginia Woolf, que tomó la forma de un intercambio entre tres mujeres-, las ficciones lesbianas de nuestra literatura ofrecen indagaciones que rasgan los presupuestos sobre los que se sostiene el bien común: orígenes, tradiciones, temporalidades y sociedades productivas y reproductivas son desfiguradas. Como consecuencia, estas ficciones tampoco tienen interés en construir ese espacio *de todos* que es la Nación. Ellas, las sin parte, las no contabilizadas, se hacen visibles y legibles en sus propios términos. Y eso es lo que las hace políticas a estas ficciones. Así, por ejemplo, Paula Jiménez España arriesga, con humor, otro pasado posible:

*Os voy a contar mi historia. Tenía yo una amante: [...] la esbelta y fogosa Magdalena que nació con pelo rojo y no tiñose en toda la eternidad [...]. Mi otra amante, Sara nombráronla sus padres y las genera-*

*ciones, carecía de dotes artísticos o cualquier menester que a esto relacionese. Pálida y menuda como un Cristo, pero enloquecían todas las gentes de amor al conocerla [...]. Había logrado conciliar el sueño aquella noche cuando llegó hasta mí la esfumación. Colóse por las rejas de las ventanas este ángel, forma de púber en rayos de luz divina que dañome la vista [...]. -Yo solo he venido a anunciaros lo que Dios me ordenó hoy por la tarde: "Ve y dile a María que tendrá un hijo mío. Nunca ha estado con un hombre, mas en su vientre engendrará un niño". -¡Dios me libre! -grité desesperada-. Para destino mío suena un poco extraño. Por otra parte, debo explicaros que el Señor ha caído en un error al pensar que soy virgen... es cierto, no he estado con un hombre, pero la virginidad puede perderse de muchas maneras... (2013: 11-15).*

Pero es "La barca o nueva visita a Venecia", un cuento de Cortázar, publicado en 1977 y escrito en décadas previas, el que hace palpable un problema central de las ficciones lesbianas. El relato viene antecedido por un prólogo de autor:

*Desde joven me tentó la idea de reescribir textos literarios que me habían conmovido pero cuya factura me parecía inferior a sus posibilidades internas; creo que algunos relatos de Horacio Quiroga llevaron esa tentación a un límite que se resolvió, como era preferible, en silencio y abandono [...]. El azar y un paquete de viejos papeles me dan hoy una apertura análoga sobre ese deseo no realizado, pero en este caso la tentación es legítima puesto que se trata de un texto mío [...]. En la última página del borrador encuentro esta nota: "Qué malo! Lo escribí en Venecia en 1954; lo releo diez años después, y me gusta, y es tan malo".*

*El texto y la acotación estaban olvidados; doce años más se sumaron a los diez primeros y al releer ahora estas páginas coincido con mi nota. [...]. Lo que sigue es una tentativa de mostrarme a mí mis-*

mo que el texto *La Barca* está mal escrito porque es falso, porque pasa de lado una verdad que entonces no fui capaz de aprehender y que ahora me resulta evidente. Reescribirlo sería fatigoso y [...] desleal, casi como si fuese el relato de otro autor y yo cayera en la pedantería que señalé al comienzo. Puedo en cambio dejarlo tal como nació, y mostrar al mismo tiempo lo que ahora alcanzo a ver en él. Es entonces que Dora entra en escena.

Si Dora hubiera pensado en Pirandello, desde un principio hubiera venido a buscar al autor para reprocharle su ignorancia o su persistente hipocresía. Pero soy yo quien va ahora hacia ella para que finalmente ponga las cartas boca arriba [...]; pero que ese suceder sea un texto y ella un personaje de su escritura no cambian en nada su derecho igualmente textual a rebelarse frente a una crónica que juzga insuficiente o insidiosa.

Así, la voz de Dora interrumpe hoy de tanto en tanto el texto original [...]. El lector encontrará en él todo lo que me parece malo como escritura y a Dora malo como contenido, y que quizás, una vez más, sea el efecto recíproco de una misma causa (1977: 135).

Y, entonces, Dora entra en escena. Hasta mediados del siglo XX, como se puede ver en algún relato de Bunge, de Barón Biza, de Mallea o incluso de Bianco, la literatura argentina había tendido a operar produciendo un sujeto, aquel con una sexualidad disidente, imposibilitado de hablarse a sí mismo. Es decir, constantemente, heterodesignado<sup>1</sup>. Con posterioridad a la década del cincuenta comienza a cobrar fuerzas lo que en este libro voy a llamar *voz lesbiana*: la aparición de una primera persona que tiene el potencial de desestabili-

<sup>1</sup> La "heterodesignación" es acuñada en el contexto del feminismo de la igualdad para referir aquellos objetos del discurso imposibilitados de afirmar por sí mismos quiénes son. Es decir, las mujeres, históricamente designadas como "la otra": "El tránsito de la heterodesignación a la autodesignación, pues, solo se puede llevar a cabo trasponiendo en clave política una autorreferencia que, hasta entonces, mimetizaba con la propia heterodesignación" (Amorós, 2005: 461).

zar los grandes relatos porque habilita la posibilidad de pensar el poder, como deja entrever Cortázar, no solo en relación con la hetero-normatividad sino en términos de control acústico: quién puede hablar, qué se puede decir, qué se puede escuchar. Pero, además, descubrir una voz implica, generalmente, descubrir una tradición. En este sentido, pensar los modos de aparición de las voces lesbianas, sus modulaciones, permite trazar una línea de análisis hacia el futuro, hacia los textos por venir. Y, principalmente, obliga a repensar la fuerza de los afectos en la construcción de la(s) historia(s) y los modos en que las relaciones de deseo, fantasía y/o pasión pueden desnormativizar las temporalidades.

Con el correr de los años, la voz asumió un cuerpo. Los cuerpos lesbianos se fueron expandiendo, eróticamente, hasta conquistar al cuerpo del texto, hasta desarticular ficciones amorosas y edípicas, hasta transfigurar el texto en cuerpo, en lengua y finalmente, en *cunni-lingua*. Así, sobre el siglo XXI las ficciones lesbianas ya tienen voz, también cuerpo. Lo que les resta ahora es dejarse guiar por los afectos: apropiarse del espacio, dibujar paisajes y caminos. Sin embargo, la entrada al siglo XXI complejizó tanto el panorama literario como el panorama social. Primero la crisis económica del año 2001, pero también las discusiones acerca de los derechos humanos y la visibilidad que adquirieron los conflictos en relación a la prostitución y al travestismo constituyeron oportunidades de debate en torno al modelo sexo-genérico. Las discusiones sobre la derogación de los edictos policiales y la implementación de un Código de Convivencia en la Municipalidad de Buenos Aires (1998), la sanción de leyes de Unión Civil en varias ciudades de la Argentina, la sanción de la Ley de Matrimonio entre personas del mismo sexo (2010) y la posterior Ley de Identidad de Género (2012) imprimieron, en nuestro país, conflictos en torno a la *diversidad* y las legitimidades sobre la que se instaura lo político y sus regímenes de diferencia. Al mismo tiempo, resulta innegable que estas leyes dieron (o dan) cuenta de una paradoja: la aceptación de *las homosexualidades* depende mucho de la adopción de los valores de la socie-



dad heteronormativa y de la visión del statu quo sobre la sexualidad, la pareja y la familia.

Si bien este giro -de algún modo conservador- no se ve reflejado en las ficciones lesbianas contemporáneas, sí resulta evidente que en la narrativa joven argentina las sexualidades no heterosexuales (en lo específico las lesbianas y/o bisexuales) ya no requerirán explicación ni *salida del closet*. "Saber o no saber" ya no es la crisis que atraviesa a nuestra cultura y a nuestra literatura. La ficción (la fabulación, el fingimiento y la imaginación) va a ser lo presupuesto desde siempre. No hay verdad que develar, no hay certeza que modele los cuerpos, ni los géneros, ni los territorios (sexuales o literarios). Si antes la fusión con lo animal era una anomalía, ahora parecería ser una condición. Lo humano, la imaginación humanista y todos los valores asociados, es lo que está en apuros.

Sin embargo, esto se produce en un contexto en que ya está instalado el neoliberalismo, y su fachada multiculturalista abre las puertas de lo local a ese mercado gay que importó modelos sexo-genéricos y exigió rearticular nuestras configuraciones sociales. Este mercado (que es también literario) se convierte en un nuevo escenario para la promoción y venta de la *diferencia*. En *Ceci y Fer*, esto es problematizado en tono jocoso:

*Lo voy a decir, les pido perdón a todos mis amigos que puedan sentirse ofendidos, a vos Fernanda que, bueno, creés en la lucha por los derechos de las minorías (y a Silvia Delfino por supuesto)... pero estoy harta de los homosexuales! Creo que es una moda en B.A. Por qué hay tantos chicos de veinte que piensan que hacerse gay es fascinante? [...]. No voy a colaborar más con esta propaganda. Chicos de la nueva generación: no les tengan miedo a las mujeres [...]. A vos, Fernanda, paremos con esto de publicar poesía gay porque nos vamos a quedar sin amantes y a mí me gustan los hombres (Laguna y Pavón, 2003: 55).*

Y ya que de gays y varones se trata, voy a continuar un poco más: como explicaba en párrafos anteriores, el cuerpo es el lugar desde el cual parten las narrativas de

este siglo. Quizás porque se constituye en la única certeza, en lo único propio. Y si del cuerpo se parte, el sexo no está lejos. Los textos con protagonistas masculinos fueron claros al respecto desde sus títulos: por citar algunos: *Todos putos* (Esteban García, 1999), *El mendigo chupapijas* (Pablo Pérez, 2005), *Pija, birra y faso* (Joshua, 2009), *Mar de pijas* (Alejandro Quesada, 2010). Pero eso no es novedad: el pene siempre tuvo privilegios. La concha, esa sí que es más difícil de encontrar.

En este sentido, mientras que en la literatura con varones homosexuales parecería haber cierto refuerzo de la identidad y de la pija, lo lesbiano -*la torta*, como diría Gabriela Bejerman (1999)- parece difuminarse hacia la bisexualidad, hacia prácticas más variadas e inclasificables, hacia categorías más inestables: "Me veía un poco como se ven las radiografías, fantasmal, sin identidad" (Havilio, 2006: 34), dice la protagonista de *Opendoor*. Y Fer, la protagonista de "Durazno reverdeciente", se queja: "Ella siempre me enfrenta con la realidad de mi sexualidad indecisa" (Rosetti, 2005: 51).

No creo que esto implique, necesariamente, que lo lesbiano se despolitice. Creo que el efecto es más profundo aún porque lo que se ve cuestionado son los esquemas de representación hegemónicos, aquellos deudores de modos del pensamiento identitario y binómico -preso de mitos fundacionales tan disímiles como el complejo de Edipo, la familia o la Nación-. Lo lesbiano ya no va a ser un territorio a afirmar, a descubrir, ni siquiera a dibujar. Las posibilidades están dadas todas de antemano y el reto consistirá en conciliar las discontinuidades con la construcción de alguna forma. Como nota Anahí Mallol al leer la producción poética de *las chicas* de Belleza y Felicidad y de *Zapatos rojos*<sup>2</sup>, esta vez:

2 *Zapatos rojos* fue un ciclo de poesía con micrófono abierto concebido por Ximena Espeche, Karina Maccio y Romina Freschi. El nombre fue pensado en respuesta al cuento de Andersen (en una reformulación feminista sería algo así como: si no puedo bailar, no quiero tu literatura). Maccio le dedica el poema "(De røde skoe)": "y ella siguió bailando / porque ahora puedo escribir sobre vos, en tu cuerpo consagrado al placer / : educar niños rojos / porque es mentira que le cortaron los pies / que caminó muletas / (se hubiera muerto desangrada (se hubiera pegado al lobo ---otro cuento / (hasta morir) / [...] / y lo rojo de los

No se puede ver una reivindicación ni un rechazo militante homo o heterosexual. Hay un juego con los bordes del cuerpo sexuado y sus posibles orientaciones sexuales, así como hay un juego en los bordes de los géneros literarios y de sus clisés, y de los géneros discursivos y los estereotipos socio-culturales en torno a las mujeres y lo lesbiano [...] [hay un] gesto político post- (post-vanguardia, post-feminista, post-neobarroco) al que podríamos llamar lesbopop (2013: 84).

Pero además, como también sugiere Mallol, la niña tan habitual en la escritura de mujeres ya perdió su inocencia y se ríe: se ríe en un mundo devastado, lanza carcajadas ante su falta de identidad y no se detiene a pensar en límites. Pero ante todo se ampara en su fantasía (verbal y erótica) porque sabe que solo sus ficciones pueden construir refugio e incluso convertir la intemperie -esa que siempre acechó a la escritura femenina- en cobijo.

De cualquier modo, sabemos que la sexualidad y la pasión siempre van a exceder cualquier narrativización posible. También sabemos que las superficies sensibles que la lectura ponga en contacto pueden, y supongo que deben, variar siempre. En este sentido, me gustaría pensar que este libro es simplemente una entrada posible, un gesto de apertura hacia ciertas zonas de la literatura que no eran materia común de la crítica literaria argentina. Porque llegar a un punto -encontrar un objeto de amor o de estudio- no significa arraigarse, casarse ni cazarlo, sino habitarlo, apasionadamente, en su contingencia. Como escribe Cecilia Pavón, no debería existir "en las personas el deseo de que su vínculo perdure para siempre y sí el de cambiar, expandirse, deambular [...]. Versiones más porosas y leves, menos trágicas e hirientes y, por lo tanto, mucho más interesantes. Podría decirse emociones más cercanas al infinito, [...] porque, vivimos para escapar y para deambular y para recomenzar" (2010: 101).

---

zapatos / carcomía tus ojos malos, enamorado / abandonado / en ese país de hielo, tuyo, tu / corazón gris, moral-lejos" (en *El surmenage de la muerta*, año 3, N° 8, 2003).

## El punto de vista

## Primer acercamiento: la propuesta

*Una mirada desde la alcantarilla  
puede ser una visión del mundo.*

Alejandra Pizarnik, *Árbol de Diana*

Si bien desde mediados del siglo XX las prácticas y los discursos sobre la sexualidad vienen adquiriendo, progresivamente, cierta centralidad, esta investigación surgió principalmente del reconocimiento de una ausencia. A pesar de ser constitutivas del (con)texto social -incluso cuando aparentan mantenerse como lo exterior o lo excluido del discurso<sup>3</sup>, lo que voy a llamar "ficciones lesbianas" parece no haber entrañado mayor interés para la crítica cultural y, más específicamente, para la crítica literaria argentina. De hecho, en el campo de la literatura argentina del siglo XX sucede también lo que Terry Castle nota al leer las representaciones de lesbianas en el cine norteamericano:

*Cuando de lesbianas se trata [...] muchos tienen problemas para ver lo que está frente a ellos. La lesbiana se mantiene como una suerte de "efecto fantasmagórico" [...], elusiva, vaporosa, difícil de localizar -incluso cuando está ahí, a plena vista, mortal y magnífica, en el centro de la pantalla [...]. La lesbiana nunca está con nosotros, parece,*

<sup>3</sup> La matriz excluyente que actúa sobre las sexualidades ha sido extensamente tratada en los debates sobre la construcción de identidades. Butler sostiene que la matriz heterosexual "mediante la cual se forman los sujetos requiere pues la producción simultánea de una esfera de seres abyectos, de aquellos que no son 'sujetos', pero que forman el exterior constitutivo del campo de los sujetos. Lo abyecto designa aquí precisamente aquellas zonas invivibles, inhabitables de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas" (1993: 20).

sino siempre en otro lugar: en las sombras, en los márgenes, oculta en la historia, fuera de la vista, fuera de la mente, una vagabunda en el atardecer, un alma perdida, un error trágico, una pálida habitante de la noche [...] (casi nunca fue tan accesible como su hermano mellizo el homosexual varón). Lo que nunca esperamos es [...] encontrarla en el centro de las cosas [...]. Ajustar el foco [...] no es una tarea sencilla (1993: 2-3)<sup>4</sup>.

Efectivamente, no es tarea sencilla pero vale el esfuerzo. Porque las ficciones lesbianas, esas narraciones dispersas e intermitentes que -como veremos- muchas veces adquieren su forma en una aparente falta, no solo resultan productivas y susceptibles a la mirada crítica sino que ofrecen mecanismos retóricos y estéticos teñidos de sentidos políticos, históricos y culturales.

Este libro, como consecuencia, busca darle forma a ciertas ausencias; contribuir a la manifestación de aquello que ha permanecido oculto y que incluso hoy revela en sus modos de aparición las dificultades que supone para lo lesbiano el hacerse presente. Sin embargo, no pretende escudarse en lecturas tautológicas ni denunciar heterosexismos: procura dar cuenta de las formas y significaciones que se establecen en la relación en y entre los textos del *corpus*. En otras palabras, procura acercarse a una lectura sobre las particularidades de la aparición lesbiana o, mejor dicho, de las políticas de su aparición; busca leer el momento en que *lesbiana* se convierte en imagen o en imaginación<sup>5</sup>.

4 [La traducción es mía].

5 “[...] en los más poderosos paradigmas interpretativos del siglo pasado [...], el orden de lo imaginario aparecía, una y otra vez, como un fantasma, en esa obsesión por aniquilarlo o por demostrar su falsedad. Hoy sabemos (volvemos a saber) que nociones como ‘imaginación’ e ‘imaginario’ remiten, al mismo tiempo, al universo de lo privado y de lo público, al campo de las prácticas sociales pero también al campo de las prácticas retóricas. La imaginación y lo imaginario no son necesariamente las cárceles que nos dijeron que eran y, si lo son, basta con saberse preso para ponerse a imaginar maneras de fugarse (nadie habita una cárcel por propia voluntad). Es la cultura la que captura y encarcela imaginarios: culturalizados, las figuras y los fantasmas

Los textos y las lecturas que trazan este itinerario problematizan los modos en que la literatura argentina posterior a 1950 (fecha que señala, sin limitar, la emergencia progresiva de lo que llamo “ficciones lesbianas”) propone construcciones de lo lesbiano. Pero no constituye un objetivo seguir un orden histórico estricto o lineal de estas representaciones. Así, aunque, efectivamente, me circunscribo a un período que comienza con la inscripción, fuertemente política, de la voz *lesbiana* y termina en un momento (el siglo XXI) donde se avista la necesidad de un cambio de paradigma crítico para leer estas ficciones, los recorridos no serán lineales, habrá saltos y contactos, tal vez, inesperados. De algún modo, incluso, podría pensarse que esta decisión -este gesto- emula ese otro inscrito por las pasiones lesbianas: escapar a lo cronológico, imprimir otras intensidades ligadas al deseo, inventar posibilidades para moverse con y a través del tiempo, para encontrar pasados y especular futuros y, en el exacto punto donde los tiempos se tocan, atinar sentidos (de) presentes.

Hace algunos años, María Moreno escribía, bastante acertadamente: “A la cultura se entra loca y muerta o como El Hombre” (2002: 161). Los sacrificios de mujeres y los cadáveres femeninos (siendo el de Evita el más paradigmático) son objeto de ficción privilegiado de nuestra literatura (pienso, por ejemplo, en “La intrusa” de Borges, pero cautivas y asesinadas circulan por nuestras páginas desde el comienzo y proliferan en la actualidad). Sin embargo, cuando este no es el caso, la locura parecería ser una clave a partir de la cual se construyen las figuraciones de lo femenino que nos brinda la literatura argentina: el fragor, el desorden y la desmesura, la insensatez, la sentimentalidad y los suspiros. Resulta indiscutible ya que, en la distribución histórica de afectos y funciones (que puede leerse también en el lenguaje y la literatura), tocó a la mujer el dolor y la pasión contra la razón, el interior frente al mundo, la reproducción en vez de la producción. Sin embargo, las lecturas que propongo avizoran pasiones distintas, pasiones que rebasan el entramado erótico que

pierden esa cualidad de *indeterminación* radical que constituye su naturaleza” (Link, 2009: 40).

sustenta nuestro imaginario y se ubican como exteriores a la serie (proponen otras éticas y otras retóricas).

No es novedad que la pasión opera en la literatura argentina (si no en toda literatura) como condición de posibilidad, como motor narrativo. Ya en el *Tratado del amor* (1950) José Ingenieros le reconocía a la pasión - heterosexual- valores éticos y estéticos<sup>6</sup>. Sin embargo, sobre las últimas décadas del siglo XX la reflexión sobre el amor y la sexualidad, que desde comienzos del siglo viene creciendo, intensifica el foco sobre las disidencias, sobre los desvaríos o desvíos que algunos cuerpos y algunas voces proponen -o imponen.

Por su parte, Descartes, en el *Tratado de las pasiones del alma* (1649), consideró el asombro (y la pregunta que implica), esa primera pasión que habilita el conocimiento, como lo que nos permitiría ver y ser sorprendidos por aquello que se oculta en el mundo de lo legal y familiar. En este sentido, y siguiendo a Fisher (2002), coincido en que reflexionar acerca de las pasiones es uno de los mejores modos de acercarnos a aquellos núcleos afectivos y de deseo que si bien se encuentran en la memoria cultural son difíciles de reconocer bajo el manto de las construcciones del poder, de las cárceles de la cultura. Así, me interesa la pasión en tanto forma afectiva de la excepción, pero no como incidente sino como determinante de géneros,

<sup>6</sup> Al hablar sobre la Grecia antigua, Ingenieros le dedica unos párrafos a sus cavilaciones en torno al "amor homosexual": "El amor homosexual [...] degeneró en pedofilia. Los hombres, particularmente los de las clases cultas, miraron como un refinamiento amar a los hermosos adolescentes que desarrollaban en los gimnasios las gracias del cuerpo y del espíritu. La mujer, excluida del amor, quedó como simple objeto familiar, para cumplir con los deberes sociales del matrimonio y la reproducción de la especie", y continúa: "En suma, la doctrina expuesta por Sócrates puede resumirse así: el amor por la belleza corporal de los efebos encamina al hombre hacia la comprensión de la belleza espiritual y le eleva gradualmente hasta la intuición de una suprema belleza absoluta. Es una doctrina esencialmente estética. Aunque genial como creación literaria, carece de valor metafísico presente. Es una hipótesis absolutamente ilegítima, en cuanto considera el amor homosexual como una perfección estética y ética, divorciando el sentimiento erótico de sus relaciones naturales con la reproducción de la especie" (1950, 18-19).

de prácticas y de saberes, de estéticas, de lenguajes y políticas.

En la literatura argentina, la pasión lesbiana toma la forma de poéticas impredecibles: por un lado, muchas veces se encuentra allí donde no debería estar; por otro, no adquiere, necesariamente, las formas (narrativas y culturales) que el contexto socio-cultural le exigiría. Se presenta como vector desterritorializador y reterritorializador. Con esto quiero decir que las ficciones lesbianas permiten avistar e, incluso constituyen, algo cercano a lo que Williams (1977) denominó "estructuras de sentimientos", es decir, tonos, latidos de una época. Ellas son protagonistas privilegiadas (por lo menos hasta entrado el siglo XXI) de las batallas en torno a lo que es públicamente decible -y goza de legitimidad y escucha- en determinados momentos históricos. En este sentido, las ficciones lesbianas no solo resignifican y desordenan las tradiciones sino que al poner en juego diversas modulaciones culturales, literarias y retóricas, evidencian cómo nuevas formas coexisten con estructuras dominantes y formaciones obsoletas; dan cuenta del modo en el que ciertos imaginarios persisten y también demuestran, como sostiene David Halperin (1990: 58), que hay diferencias entre lo que la gente sabe y lo que acepta admitir que sabe, entre lo que ve y lo que comenta, entre lo que siente que es una parte de su vida y aquello a lo que se le permite entrar en la literatura. Entonces, aparecen las primeras hipótesis.

Sabemos que lesbianismo y campo de visión mantuvieron, históricamente, una relación conflictiva. Resulta habitual que la falta (que puede tomar diversas formas: el secreto, el hiato, el desvío, el disfraz...) otorgue al lesbianismo su forma y su condición de acceso a la representación. Sin embargo, creo que es posible leer esa *invisibilidad* en términos de estrategia de representación. Por otro lado, leer lo lesbiano en la literatura argentina habilita, por ejemplo, la reflexión sobre ciertas experiencias de exilio<sup>7</sup> y la considera-

<sup>7</sup> El exilio en este caso debe ser entendido, en una primera instancia, en sentido metafórico -quien posee una sexualidad disidente se encuentra excluida de un sistema, de un mundo- pero también, como sucede en *En breve cárcel* (Molloy, 1981) o *No es amor* (Kolesnicov, 2009),

ción sobre otras formas posibles de la exclusión y el descentramiento; escuchar la palabra lesbiana podría ser una forma posible de liberar la prohibición erótica que impregna a los lenguajes, y fijar la atención en los cuerpos lesbianos seguramente proporcione otro modo de traer al presente cuerpos desaparecidos u ocultos por las formas y/o instituciones de la cultura<sup>8</sup>. En este sentido, lo lesbiano se presenta como una zona posible desde la cual hablar o leer políticas y opresiones, y desde la cual pensar críticamente la historia (literaria) y sus temporalidades.

el exilio puede ser tematizado y problematizado en yuxtaposición con la existencia de una sexualidad disidente.

En *El cielo dividido* (Roffé, 1996), el exilio de la protagonista responde- ría, probablemente, al problemático cruce entre lesbianismo y dictadu- ra. Por otro lado, en *El affair Skeffington* (Moreno, 1992) será el exilio el espacio que habilite la posibilidad de un conocimiento y de un arte propio que se revele ante los mandatos patriarcales. Incluso el exilio puede ser pensado, muchas veces, en relación con las biografías de las autoras que trabajan estos temas, como es el caso de Reina Roffé o, nuevamente, Sylvia Molloy. Centrándose en este último nudo problemá- tico, David Foster analiza lo que él llama "La diáspora homoerótica en la literatura latinoamericana" (2000).

<sup>8</sup> Hay una larga historia de cuerpos muertos en la cultura argentina, y el cuerpo desaparecido o borrado, en tanto motor narrativo, es uno de sus *ritornelos* -de sus traumas-. En este sentido, resulta lógico que cuerpos lesbianos y cuerpos desaparecidos no sean tópicos necesariamente ajenos. Si bien un cuerpo que falta no siempre remite a los desaparecidos durante la última dictadura militar, muchas veces, en textos escritos con anterioridad al año 1976 podemos leer fantasmas anticipatorios y casi inevitablemente, en aquellos posteriores a 1980, será pertinente encontrar referencias. A modo de ejemplo, el hijo de la protagonista de *Monte de Venus* (Roffé, 1976), apropiado por la profesora de literatura de doble apellido, no puede evitar encender nuestras alarmas. En otra línea, *Opendoor* (Havilio, 2006) comienza con un cuerpo que cae al Riachuelo. La protagonista -que no tiene nombre- inmediatamente supone que es su novia, Aída, pero nunca podrá confirmarlo y sus constantes visitas a la morgue para identificar al cuerpo solo culminarán con otro enigma. Otro caso lo constituye "La larga risa de todos estos años" (Fogwill, 1983): la voz que narra testimonia la ausencia de aquellos cuerpos desaparecidos en manos de los militares y, de algún modo, los repone, estableciendo un vínculo estrecho entre la experiencia lésbica y lo socio-histórico. En el caso de *La lengua del malón* (Saccomanno, 2003) el período histórico revisitado y puesto en consideración junto con los años de la conquista -y el tópico del indio y la cautiva- es el cincuenta y cinco.

Pero, además, si la literatura nacional fue leída a par- tir de metáforas de violencia sexual; si efectivamente es un "coito colectivo retórico" que tiene su origen en una "violación" (Viñas, 1971; Kaplan, 2007) que se reiterará con variaciones a lo largo de su historia; si en ella lo penetrante se cargó de valor -hasta el gran proyecto de Nación se sostenía sobre metáforas de impregnación- y, en la actualidad, escribir en pasiva, ser penetrado -lo masculino por lo masculino- habla de (pos)modernidad (Amícola, 2000; Moreno, 2013): ¿qué desvíos imaginarios -sexuales y textuales- imprimen las ficciones lesbianas?

David Foster, leyendo la literatura latinoamericana, considera que "El suicidio ha sido siempre una de las privilegiadas clausuras narrativas de la historia homo- sexual" (2000: 65) y, por su parte, Jorge Salessi (1995) sostiene, al leer las representaciones de la "homosexua- lidad argentina" de principios del siglo XX, que estas no eran sencillamente un efecto de la política sino parte de su fundamento: el ser nacional resultaba producto de la exclusión de las diferencias (mujeres, homosexuales, inmigrantes, anarquistas, etc.). A su vez, Gabriel Giorgi (2004) también observó que en las políticas del deseo se pueden leer políticas de Estado, pero redobló la apuesta

<sup>9</sup> En "Esperma y tinta", Moreno sostiene que: "La literatura argentina es un coito colectivo retórico desde 'el íntimo cuchillo en la garganta' hasta la viga que el Oliveira de Cortázar intenta manipular entre sus piernas para 'embocarla' en la ventana de enfrente donde están Traveler y Talita semidesnuda (...). Para David Viñas el valor está en lo 'incisivo' y 'penetrante'. Y todos los intelectuales de los años sesenta y setenta marcaban el máximo de raiting con la palabra 'profundo'. Sea como fuere, el poder estará siempre en manos [...] de una poronga ficcional [...]. Porque hay en la prosa argentina una insistencia nada original en la metáfora genital, sino una teoría genital de la literatura" (2013: 73- 75). Y años antes, en el N° 5 de la revista *Babel* (1989), había sostenido: "La cultura llamada 'de vanguardia', cuando la risa de la parodia le cae mal al cutis, quiere ser una hembra adorada como un brazo de mar. Vestido rosa de Aira, breteles de Perlongher, niñismos de un Arturito (Carrera) asustado por un campo afrodisíaco. El objeto de deseo (mujer) es fundido con el objeto de deseo (texto) por un hombre que fantasea que es la mujer del texto [...] mientras desacredita al Faló se toca el pene. Mientras renueva sus códigos de saber, sus sistemas de exclusión inclusión, se hace el glosolático, el preedípico, el epiléptico por la variedad y la violencia de sus pulsiones. Con una mano toca las Escrituras, con otra las castañuelas".

al sostener que las ficciones locales apelaron a la figura del homosexual para dar cuenta de fantasías de exterminio que daban forma al cuerpo social argentino. Según estas lecturas, entonces, el destino de la homosexualidad sería paradójico: aquello que la hace existir es lo que la condena a no ser. Es decir: la homosexualidad sería aceptada en el relato bajo la condición de que los sujetos homosexuales sean eliminados. Sin embargo, en estos análisis, *homosexualidad* no engloba necesariamente a *lesbianismo*. Y, en efecto, no creo que las ficciones lesbianas puedan ser pensadas bajo los sistemas propuestos.

Es innegable que el mito o el sentido común suele asociar a las narrativas homosexuales (en general) y las lesbianas (en particular) con la muerte y la enfermedad. Sin embargo, en la literatura argentina del siglo XX, la pasión lesbiana si bien no coagula en la relación sexual feliz entre los cuerpos tampoco termina con la muerte. Por el contrario, frente a la economía de los placeres y la inmediatez (el cuerpo a cuerpo de la satisfacción sexual) y a diferencia de las lecturas que se han hecho sobre la homosexualidad en relación con un imaginario del fin, la pasión lesbiana lleva a crear y a fabular relatos sobre mundos posibles (aunque estén clausurados). La afectividad lesbiana se renueva, así, constantemente, en producción expresiva, a modo de una historia de imaginaciones múltiples, a modo de futuros. De hecho, casi todos los relatos se proponen a sí mismos como rastros, legados o herencias.

Si bien es cierto que la sexualidad y la pasión exceden cualquier narrativización definitiva, no se ha hecho suficiente énfasis en la importancia de esos momentos en los que dos superficies contiguas, en su rozamiento, se invisten de eros o de libido<sup>10</sup> y crean cuerpos o fragmentos de cuerpos. Por eso, siguiendo a Elizabeth Grosz, me interesa:

<sup>10</sup> Si bien la libido usualmente es pensada en términos freudianos, Alphonso Lingis (1985) se corre de los marcos teóricos que privilegian al psique y los sistemas de representación para hacer foco en el *afuera* del cuerpo (en su superficie erotogénica) en tanto *locus* de la percepción de lo erótico pero también en tanto espacio de la inscripción de la sensibilidad. Así, para Lingis, el *cuerpo orgásmico* aparecería como interfiriendo (interrumpiendo, desviando) al *cuerpo natural* y el deseo no sería sino intensificaciones corporales.

*Explorar las sexualidades, no en tanto objetos categorizados con prolijidad, sino en tanto pasión que dispara la imaginación, que desafía mandatos morales y decretos reguladores. Esto no consiste simplemente en invocar un espacio salvaje y libre, un flujo desterritorializado, o una sexualidad sin restricciones; más allá de reflexiones atópicas, lo que queremos es estimular una sexualidad que pueda trastornar lo previsible, que se encuentre en lo social y, en consecuencia, funcione políticamente (1995: XIV)<sup>11</sup>.*

Las intensificaciones libidinales pueden pensarse, también, en términos de afectos que circulan por debajo o más allá del significado, la semántica y/o los sistemas y que desbordan las identidades reconocibles, delineando otros cuerpos/textos u otras relaciones entre los cuerpos y los textos posibles. Tanto el cuerpo como la sexualidad son construidos, a través del lenguaje, en inflexiones que, aunque lo aparenten, no son precisamente coherentes. Reforzando esto, las ficciones lesbianas dibujan mapas de intensidades. No proponen orígenes ni órdenes -no habrá mito fundacional posible ni interesarán los movimientos teleológicos- sino, más bien, permiten evaluar desplazamientos afectivos y dar cuenta de ciertos puntos de contacto entre elementos disímiles. En estos momentos de encuentro, se violan las relaciones normativas con y entre los cuerpos sexuales y literarios y, así, se constituyen instantes en los que ciertos sentidos (hegemónicos) cambian; momentos en que los modos diferenciales del reparto de los afectos dan lugar a otros cuerpos posibles, sexuales y/o literarios, a anomalías que descomponen el sentido común. Hay fragmentos, hay contactos y rozamientos, hay palabras: los elementos presentan (des)órdenes posibles. Cuerpos inestables o inesperados que ponen en suspenso jerarquías y normas, que ponen en cuestión tradiciones. Excesos, como diría Giorgi, de lo que constituye lo so-

<sup>11</sup> [La traducción es mía].



cialmente legible y políticamente reconocible.

De este modo, lo que las voces, las miradas y los cuerpos lesbianos ponen en evidencia es el hecho de que las ficciones normativas no son más que eso: ficciones. Y de este modo, no solo se reapropian de zonas de la cultura y la diversifican, sino que también permiten pensar las potencialidades políticas del lenguaje (o de los lenguajes) y los géneros (en todos sus sentidos).

Se presenta, en este punto, la primera encrucijada crítico-teórica. Sin lugar a dudas, la ilegibilidad puede proveer una fuente de autonomía política y la legibilidad, una condición de manipulación. Porque hacer aparecer o hacer presente (traer al presente desde el presente) es también presentar una imagen, limitar, de algún modo, el dinamismo que el término *lesbiana/o* (como cualquier otro término) pueda tener. Del mismo modo, entrar en la H/historia, innegablemente, implica aceptar las narrativas (sociales) que procuran domesticar las incoherencias tanto afectivas como conceptuales. Sin embargo, frente a esto, el material literario es también un lugar privilegiado de singularizaciones -de subjetividades, de experiencias, de procedimientos narrativos-; un espacio que se construye y que se hace posible en la multiplicidad de diferencias, en la heterogeneidad discursiva y temática, en el encuentro de citas, guiños y contradicciones.

## Las ficciones lesbianas como objeto

El término *lesbiana* conlleva, por lo menos, tres significaciones: en primer lugar, parecería hacer referencia a un estado ontológico del ser lesbiana; en segundo lugar, se construye con relación al sexo o la sexualidad, al erotismo o al deseo entre mujeres; por último, y a partir del surgimiento, sobre los años setenta, tanto de la antropología feminista como del feminismo lésbico, la palabra *lesbiana* va a señalar hacia un estado ético-político que tiene implicancias emancipatorias, hace referencia a políticas liberadoras y contestatarias, y se convierte en un término imprescindible para desestabilizar la -hasta ese momento- aparentemente incuestionable continuidad de la categoría *mujer*.

Por otro lado, la palabra *lesbiana* hace referencia a la isla de Lesbos (Mytilene) donde habría nacido Safo, hacia el año 600 a.C. Pero el término parecería haber sido usado como sinónimo de homosexualidad femenina por primera vez en el siglo XVI por el escritor francés Pierre de Bourdeille (Señor de Brantome) quien, además de sostener que mantener relaciones sexuales entre mujeres era una moda trasladada de Italia a Francia por una dama noble (probablemente Catalina de Medici), publicó una recopilación de poemas de amor entre mujeres titulado *Las lesbianas*. A partir del siglo XIX, acuñado por la literatura francesa escrita por hombres, se generaliza el término para señalar a las mujeres -en general prostitutas o cortesanas- que tienen sexo con otras mujeres.

Con estas definiciones como telón de fondo, propongo pensar el término *lesbiana* en tanto *locus* de efectos y afectos sociales. En torno a él se generan vínculos, se instituyen deseos y se construyen identidades; se establecen valores, se dibujan cuerpos y discursos. Por eso, al intentar leerlo (y en ese gesto construirlo) no se puede



dejar de tener en cuenta que (y de tener cuidado porque) cualquier significación imaginaria social instituida a partir de la repetición de narrativas y de la invisibilización de lo diverso se construye como herramienta del poder y opera como organizadora del sentido (Fernández, 1993).

Como señalaba en páginas previas, toda representación, irremediamente, implica algún grado de homogeneización. Por eso no propongo trabajar sobre identidades lesbianas ni discutir si un personaje tiene, efectivamente, una subjetividad lesbiana o no; no busco definir el concepto de sexualidad en tanto objeto predeterminado que necesita ser descrito o explicado, ni pensar al deseo en su ontogénesis. En cambio, procuro trazar un giro que vaya más allá de la conformación de identidad hacia un campo epistemológico. Así, la pregunta sería no tanto por el sentido del término *lesbiana* sino por los modos en que los sentidos de *lesbiana* son producidos o significados en contextos particulares.

En 2008, Joan Scott, una de las principales y pioneras teóricas del género, retoma la formulación central de su artículo "El género: una categoría útil para el análisis histórico" (1986) para develar que en su versión original el título había sido pensado entre signos de interrogación; porque el género, sostiene, es útil solo en tanto pregunta. De este modo, no solo evita el problema de estabilizar cualquier significación imaginaria, sino que cada objeto de estudio podría renovar los términos de las preguntas. *Género* sería así no el lugar de un referente al que adecuarse, sino el lugar de una pregunta. Pensado también de este modo, *lesbiana* se convierte en un término que no solo pide ser interrogado sino que habilita la problematización de los modos en que en torno a él se generan vínculos, se instituyen deseos y se construyen identidades, valores, discursos e incluso cuerpos.

En consecuencia, voy a utilizar el término *lesbiana* no como sustantivo sino como modificador o atributo o, más específicamente, y siguiendo a Amy Villarejo (2003: 26), como catacresis: palabra que, dotada de sentido traslativo, designa una cosa que carece de nombre especial. La catacresis es una figura que no puede ser reemplazada por un término más exacto o, como sostiene Butler (1993), es

el uso impropio inherente a la posibilidad del uso apropiado. A partir de esto y analizando los diálogos que la literatura establece, sostengo que *lesbiana/o* se construye como código de valor diferencial, producido por el género y lo sexual en el marco de determinadas relaciones sociales, a partir del cual es posible desestabilizar la estructura canónica del deseo, (re)inventar los afectos o, en otras palabras, los modos hegemónicos del eros ficcional.

En tanto categoría analítica, el término *lesbiana/o* debe pensarse como un complejo entramado de expresiones y percepciones, de prácticas, localizaciones y movimientos, de tiempos y espacios que se desplazan y articulan. Es decir, en términos de *posición* y no como esencia. Y es que, además, como sostiene Butler (2000: 88), es el placer producido por la inestabilidad de estas categorías lo que sostiene a las diversas prácticas eróticas: la sexualidad, y sus posibles representaciones, no serían ya tanto una cuestión de descubrimiento sino de reinención perpetua<sup>12</sup>.

En cuanto al término *ficción*, lo pienso como esas construcciones discursivas, ideológicas e imaginarias fundantes de los lazos sociales que se concentran, se combinan y superponen: "Son nuestras ficciones las que nos validan", escribía Monique Wittig en su prefacio a *El cuerpo lesbiano* (1973: 10) y, por su parte, Nora Domínguez sostiene: "Los textos son artefactos culturales que construyen ficciones y versiones de la historia donde coagulan ideologías dominantes o impugnadoras y de esta manera intervienen en el espacio social para disputar sentidos" (2008: 93).

Las ficciones se encuentran en el seno de los procesos históricos e intervienen en diversos niveles y de diferente modo en la vida colectiva, pero aquellas que se transforman en dominantes son las que poseen no solo un gran poder de producción y de seducción (Domínguez, 2007: 17) sino, también, un gran potencial de disciplinamiento. La ficción puede ser también la forma que

12 En este sentido, la propuesta radica también en escapar de la "epistemología del closet" (Kosofsky Sedwick, 1991), de esa metáfora, espacial y visual, que, inevitablemente, reinscribe dicotomías sobre el binomio "ser o no ser", "saber o no saber".

adquiere un saber, aunque podría ser el saber mismo, ya que toda verdad es una ficción efectiva, una función que fabrica algo que todavía no existe, explica Michel Foucault (1977). Pero hay otras miradas que sostienen que la ficción está motivada por la pasión y la memoria, y puede adquirir la forma de un don: de un intercambio y un reconocimiento. Bajo este prisma, la potencia de las ficciones es imparable: imaginan, proponen, conectan, evocan, (re)crean y, también, significan.

Por otro lado, siguiendo lateralmente al Lacan anterior al estructuralismo, y en diálogo con Laplanche y Pontalis<sup>13</sup>, puede pensarse que las ficciones lesbianas se construyen entre el fluir libidinal y la potencia imaginarizante y portan, como consecuencia, una carga fuertemente pasional. Pero además, tomo prestado el concepto "ficciones apasionadas" (de Lauretis, 1994: XIV) para enfatizar la naturaleza inextricable entre deseo y narración. Porque, justamente, la única garantía que la teoría y la literatura nos pueden dar es la de exponerse o develarse como ficciones apasionadas y apasionantes.

13 Jean Laplanche y J.B. Pontalis (1986), retomando al Freud de "Interpretación de los sueños" (1899), notan que toda fantasía de origen (toda ficción de origen) no solo estructura la historia subjetiva sino que se encuentra históricamente estructurada, es decir, tiene especificidad histórica. Además, estos autores relacionan "fantasías de origen" con "origen de la fantasía" e impulsos auto-eróticos, momento que describen en términos de ficción mítica, como la disyunción entre el apaciguamiento de la necesidad y el cumplimiento del deseo, entre los dos tiempos de la experiencia real y de la reviviscencia alucinatoria, entre el objeto que colma y el signo que inscribe a la vez el objeto y su ausencia. En esta recuperación de Freud, justamente, el énfasis se ubica en la "vía alucinatoria" en tanto máquina deseante, creadora de ficciones.

## Contingencias

### La crítica literaria

Ni la teoría ni la crítica literaria lesbiana se consolidaron en nuestro país como un campo legitimado de reflexión académica. Forzadas a permanecer en los rincones de los institutos de investigación especializados y en el anonimato de las compilaciones *queer*, las ficciones lesbianas no lograron desmontar las exclusiones ni sobreponerse a las diferencias jerárquicas sostenidas por el sistema heterosexista. En este sentido, Butler (1992: 7) está en lo cierto al sostener que la tarea crítica debería ser, ante todo, preguntarse qué autoriza y qué excluye o prohíbe el movimiento teórico que establece los fundamentos.

Al pensar en los cuerpos -y qué son la literatura y la crítica sino cuerpos-, es indiscutible la función determinante de la mirada. Ver, leer, es reconocer y establecer conexiones; es recrear. Y es en el rozamiento entre los cuerpos -sexuales y textuales, críticos y literarios- que la perspectiva teórica propone, donde se hacen evidentes las tensiones y las determinaciones sociales y literarias. Sin embargo, en tanto que el punto de vista se construye en relación con el poder (lo que se sabe, lo que se conoce, lo que se cree, afecta lo que se ve) y dado que las convenciones culturales tienden a posicionar la mirada en el marco del heterosexualidad, resulta necesario reorientar el punto de vista para poder vislumbrar el efecto desviado que provocan ciertas textualidades; para poder leer las preguntas que algunas ficciones liberan o los modos en que ciertas pasiones violentan y cuestionan (los sentidos de) los códigos culturales. Como sostiene la teórica feminista Guacira Lopes Louro (2011: 16-17), la ignorancia puede ser comprendida como producida por un tipo particular de conocimiento o por un modo de co-

nocer; y hacer ojos ciegos en relación con lo lesbiano es, indiscutiblemente, constitutivo de un modo particular de la sexualidad. En este sentido, la lectura es, como propone Daniel Link (2005: 11), un borde de la literatura: el momento en que la literatura se confunde con una experiencia, no necesariamente de orden estético.

Tanto la literatura (en sus procedimientos, sus formas, sus temas) como la crítica literaria (sus modos de lectura y su consecuente construcción de un canon) son herramientas sociales a través de las cuales se fijan valores, diferencias y jerarquías. Herramientas específicas que definen operaciones o usos en relación con el lenguaje y que, asimismo, no solo regulan los debates en torno a las relaciones entre literatura, crítica y sociedad (muchas veces, directamente ocultándolas) sino que determinan la posibilidad y los modos de circulación de textos y narrativas. En otras palabras, tanto la literatura como aquellos discursos asociados a ella, al ser parte del entramado social, también se sostienen (y se sitúan ideológicamente por elección u omisión) sobre las diferencias simbólicas que existen entre los cuerpos generizados, sexuados y sexualizados.

Es cierto que la visibilidad de la homosexualidad constituye un fenómeno del presente que afecta también a la producción académica. También reconozco que, sobre este siglo, las sexualidades disidentes hacen su ingreso al discurso crítico introduciendo un conflicto en el campo de la representación. Sin embargo, muchas veces incluso aquella teoría/crítica consciente de los problemas relacionados con la(s) diferencia(s) sexual(es) -es decir, la *queer*, gay y/o feminista- sigue perpetrando el "asesinato simbólico" (de Lauretis, 2000: 19) de la lesbiana. Proliferan, así, a lo largo de los últimos años, en el campo de la teoría y crítica literaria latinoamericana y latinoamericanista -y específicamente argentina-, un mayor número de análisis sobre homosexualidades masculinas y las estéticas que estas sostienen. Sin embargo, los estudios sobre lo lesbiano y sus representaciones literarias siguen siendo casi exigüos.

De más está decir que estas no son afirmaciones en contra de la productividad en torno a lo que, a grandes

rasgos, podría llamarse *representaciones homosexuales*. La proliferación de textos siempre resulta positiva en tanto exponente de una variedad de modos de pensar y posiciones. Sin embargo, no está de más problematizar la dicotomía "productividad sobre lo homosexual masculino y exigüidad sobre lo lesbiano" en relación con las jerarquías todavía vigentes en el binomio hombre/mujer. Porque preguntarse por la diferencia de género no significa anclar en lo que las diferencias develan de las lógicas distributivas sino, como sostiene Silvia Delfino (1999: 68), relevar las operaciones materiales registradas en la formulación de configuraciones concretas de la relación entre cultura y condiciones históricas y, simultáneamente, en la intensificación de la cultura en tanto dimensión de las luchas políticas.

Por otro lado, la crítica de género argentina abordó diversos problemas relativos al vínculo entre literatura y sexualidades y/o las modalidades estético-políticas que en la relación asumen las inscripciones de la diferencia sexual, proponiendo lecturas insoslayables. Pero, a pesar de que los temas abarcados por estos trabajos cubren un amplio espectro, a excepción de la producción de Sylvia Molloy y María Moreno, casi no existen estudios que se centren en la especificidad de las representaciones lesbianas. Las intervenciones de estas dos autoras -que cobran cuerpo en las intersecciones entre lo privado, lo público y la ficción- dan lugar a zonas narrativas que habían permanecido ocultas y, pioneras en inscribir lo lesbiano tanto en la literatura como en el espacio de la crítica, ofrecen material valioso e ineludible con el que dialogar.

## La teoría lesbiana

Un marco obligatorio imprescindible para pensar las ficciones lesbianas es, valga la redundancia, la teoría lesbiana. Sobre la década del sesenta, las teóricas feministas de la "segunda ola" denunciaban y combatían la subordinación histórica de las mujeres manteniendo en primer plano el análisis crítico del matrimonio y la familia -en términos de institución patriarcal- y de la hete-

rosexualidad obligatoria -en tanto matriz opresiva que afectaba a todas las mujeres-<sup>14</sup>. De la problematización de estos conceptos se desprendió el lesbianismo como teoría y práctica política dentro del feminismo. Aunque, claro, no fue tarea fácil ya que: "el tabú es enorme, ¿Cómo pueden, las homosexuales, romper el silencio, cuando no tienen otra referencia que la clandestinidad, otro modelo que Safo?" (Bonnet, 2000: 149). Sin embargo, sobre los años ochenta, los debates del feminismo hegemónico eran matizados irrevocablemente por el ingreso, progresivo, de las voces negras, lesbianas y tercermundistas. Finalmente, el consenso feminista sobre el orden dominante se resquebraja: el feminismo blanco y heterosexual ya no aparece como pura antítesis de las normas dominantes<sup>15</sup>.

14 Kate Millet, la misma que afirmó que el amor era el opio de las mujeres, fue la primera en hablar de *políticas sexuales* (1969) (en Argentina, probablemente inspirados por ella y encabezados por Perlongher, UFA, el FLH y el MLH crearon, solo dos años después, el Grupo de Políticas Sexuales). Millet, en la introducción de su libro y adelantándose a Foucault, decía: "[...] el sexo reviste un aspecto político frecuentemente negado [...]. Para ilustrar esto le prestaré atención a los roles que como poder y dominación juegan en algunas descripciones de actos sexuales que propone la literatura contemporánea" (1969/72: XI) y, para eso, analizaba a Lawrence Miller, Mailer y Jean Genet.

15 El Combahee River Collective (Boston, 1974-1980), una colectiva de lesbianas feministas negras, escribe en 1977 un *statement* en el que sostenían, entre otras cosas: "El feminismo Negro contemporáneo es un reflorecimiento de incontables generaciones de sacrificio personal, militancia, y trabajo por parte de nuestras madres y hermanas [...]. Las Negras, otras tercermundistas, y trabajadoras se han comprometido al movimiento feminista desde sus principios, pero fuerzas reaccionarias exteriores tanto como el racismo y el elitismo dentro del mismo movimiento han servido para oscurecer nuestra participación". Y además, agregaban: "Nosotras creemos que la política de la sexualidad bajo el sistema patriarcal se adueña de las vidas de las mujeres Negras tanto como la política de clase y raza. También encontramos difícil separar la opresión racial de la clasista y de la sexual porque en nuestras vidas las tres son una experiencia simultánea. Sabemos que no existe tal cosa como la opresión racial-sexual que sea solamente racial o solamente sexual; por ejemplo, la historia de la violación de Negras por hombres blancos como un arma de la represión política". E insistían: "[...] rechazamos la posición del separatismo lésbico porque no es una estrategia ni un análisis viable de la política para nosotras. Excluye demasiados y a demasiada gente, en particular los hombres, mujeres y niños Negros. Tenemos bastante

Progresivamente, el movimiento lésbico<sup>16</sup> no solo fue desarrollando marcos teóricos propios y categorías específicas sino que, simultáneamente, fue construyendo *lo lesbiano* como espacio de fuertes inscripciones ideológicas. Estas primeras teóricas, entre las que cabe nombrar a Rita Mae Brown, Gayle Rubin, Sheila Jeffreys, Audre Lorde, Adrienne Rich o Monique Wittig, en primer lugar denunciaron la lesbofobia del movimiento feminista, se centraron en la construcción cultural y social de las diferencias entre los sexos, advirtieron sobre la importancia de la sexualidad en tanto lugar de articulación del poder y denunciaron al patriarcado como un sistema que se funda en el control e intercambio de los cuerpos de las mujeres; sostuvieron la necesidad de vínculos afectivos entre mujeres como modo de enfrentarse al sistema opresivo y repudiaron la institución familia y la heterosexualidad obligatoria y procreadora como principales herramientas de regulación de los cuerpos. Podría pensarse, en este sentido, que si la teoría y crítica feminista provocó una ruptura epistemológica, el pensamiento lesbiano, indudablemente, la profundizó.

Simplificando: las reflexiones en torno a lo lesbiano se llevaron adelante, por lo menos en Estados Unidos,

crítica y odio hacia lo que la sociedad ha hecho de los hombres [...]. Pero no tenemos la noción descabellada de que esto sucede por ser hombre en sí, es decir que la anatomía masculina los hace como son. Como Negras encontramos que cualquier tipo de determinismo biológico es una base peligrosa y reaccionaria para construir una política. También tenemos que preguntarnos si el separatismo lésbico es un análisis y estrategia política adecuada y progresista aun para las que lo practican, ya que solo admite las fuentes sexuales de la opresión de las mujeres, renegando de los hechos de clase y raza".

16 Mientras que el adjetivo *lésbico* tiende a ser utilizado como modificador del término *movimiento*, parecería ser que *lesbiano/a*, tal vez por su doble significación (en tanto sustantivo y adjetivo) está ganando popularidad en los últimos años. Si bien en términos estrictamente gramaticales son equivalentes, mientras que *lésbico* parecería hacer referencia al lesbianismo en general y estar cargado semánticamente en términos políticos identitarios, *lesbiano/a* parece hacer mayor referencia a lo individual y estar cargado con matices que remitirían a *lo gozoso*, a lo sensible. Por esto prefiero, para referirme a las ficciones literarias, este segundo término, y utilizaré *lésbico* para referirme al movimiento y sus acciones políticas.

en dos ámbitos diferenciados: mientras que en la academia cobraron fuerza los *Estudios Gay-Lésbicos* -se proponían intervención crítica y política, e implicaron, sobre todo, un creciente interés en la revisión histórica y en la búsqueda de una literatura que denominaron también *gay/lésbica*<sup>17</sup> (Faderman, Wiesen Cook, Zimmerman<sup>18</sup>)-, el activismo elaboraba marcos conceptuales propios. En ambos casos, práctica y teoría resultaban inseparables<sup>19</sup>.

Inscripta en la militancia feminista, la poeta y teórica norteamericana Adrienne Rich desarrolló tres conceptos fundamentales. En primer lugar, la idea de *política de localización* (1984)<sup>20</sup> en tanto método feminista que establece el cuerpo como espacio político del sujeto femenino y descubre el conocimiento ya no abstracto, universal y objetivo sino situado en la contingencia de la propia experiencia. Una localización en este sentido no es solamente una noción geopolítica sino una que solo puede ser objeto de relaciones lingüísticas (es decir, de relaciones imaginarias). En segundo lugar, el término *continuum lesbiano* (1980): lazo metafórico, intensidad afectiva, que uniría a las mujeres que cuestionan al sistema patriarcal. Y por último, la idea de que la *heterosexualidad obligatoria* (1980) es, efectivamente, una norma social y política.

17 Pero más allá del interés en genealogizar, otras preguntas concernieron a la crítica literaria lesbiana: ¿qué es una ficción o un texto lesbiano? ¿Existe una escritura lesbiana? ¿La lectora lesbiana tiene una mirada diferencial? ¿Cuál debería ser el objeto de estudio de esta crítica? ¿Existe algo así como una "trama heterosexual"? ¿"Lesbiana" es, en la literatura, meramente un objeto retórico?

18 Bonnie Zimmerman es autora del ya clásico *What has Never Been: An Overview of Lesbian Feminist Criticism* (1981).

19 Toda cronología implica un recorte. Por supuesto, pueden encontrarse análisis lesbianos previos a las temporalidades que acá dibujo. A modo de ejemplo: *Sex Variant Women in Literature* (Jeannette H. Foster, 1956), *The Lesbian Literature* (Barbara Grier, 1967).

20 Si bien Rich fue la primera en teorizar por escrito el concepto "*politics of location*" en su artículo "Notes Towards a Politics of Location" (1984), se supone que el término era utilizado por las feministas negras para plantear las diferencias que atravesaban al mismo feminismo. Este concepto va a ser tomado y reformulado por Donna Haraway en términos de "conocimiento situado" (1985), postura epistemológica que cuestionaría los mitos fundacionales de la objetividad científica tradicional.

En esos mismos años, los aportes de la chicana Gloria Anzaldúa dibujaban a la lesbiana, en un juego teórico-literario, en términos de *new mestiza* (1987): una hibridación utópica, figura liminal siempre ubicada en los bordes de la cultura; una *otra* que nunca es apropiada. Al problema de la sexualidad se suma, en esta reflexión, el de la etnicidad, pero las diferencias se cargan de positividad: por su multiplicidad, la mestiza se convierte en una metáfora de gran potencialidad, en una figura que da lugar a un nuevo tipo de conciencia que se mueve más allá de las clases y las dicotomías:

Como Mestiza no tengo país, mi patria me exilió; sin embargo, todos los países son míos porque soy hermana o potencial amante de toda mujer. (Como lesbiana no tengo raza, mi propia gente me repudia, pero soy todas las razas porque en todas las razas existe lo que de *queer* hay en mí). No tengo cultura porque, como feminista, desafío las creencias masculinistas colectivas culturales/religiosas de los indo-hispanos y anglos; aun así, tengo cultura porque participo en la creación de otra cultura, una nueva historia para explicar el mundo y nuestra participación en él, un nuevo sistema de valores con imágenes y símbolos que nos conecta entre nosotrxs y con el planeta. Soy *un amasamiento*, un acto de *heñir*, de unir y juntar que no solo ha producido tanto una criatura de la oscuridad y una criatura luz, sino también una criatura que cuestiona las definiciones de luz y oscuridad y les da nuevos sentidos (1987: 182)<sup>21</sup>.

Además, también se empieza a hacer oír la voz de la escritora y teórica francesa Monique Wittig. Profundamente comprometida con la revuelta de Mayo del 68, fue una de las primeras que recurrió a Deleuze para sostener sus hipótesis políticas y epistemológicas de una sexualidad

21 Pero las genealogías feministas son amplias y a veces pasan desapercibidas. Virginia Woolf, en otro contexto, escribía: "La extranjera [*outsider*] dirá: 'como mujer no tengo país. Como mujer no quiero un país. Como mujer mi país es el mundo entero'" (1938: 313). [Ambas traducciones son mías].

múltiple, lesbica y no fálica (1982: 111). En 1979, Wittig sostenía: "para nosotras, al parecer, no hay uno o dos sexos, sino muchos, tantos sexos como individuos. Porque, a pesar de que nos hayan enjaulado en un gueto sexual, no concedemos a la sexualidad la misma importancia que los heterosexuales" (Wittig, 1979: 119). Como Rich, sostenía a la heterosexualidad como un régimen político que atravesaba toda la vida social, por eso, en un intento por impugnar el modelo sexo/afectivo dicotómico, la autora propuso la categoría *lesbiana* como tercera posición (como tercer género, incluso) que se encontraría por fuera del binomio hombre-mujer y que permitiría re-articular las relaciones sociales desde una posición excéntrica:

*Lesbiana es el único concepto que conozco que está más allá de las categorías del sexo (mujeres y hombres), porque el sujeto designado (lesbiana) no es una mujer ni en lo económico, ni en lo político, ni en lo ideológico. Porque lo que constituye una mujer, es una relación social específica con un hombre, de servicio, que implica obligaciones personales, físicas y económicas* (1980: 43).

En esta conceptualización, *lesbiana* se constituye en el término deconstructivo por excelencia; exceso -emancipatorio- de la legislación patriarcal. También, en esta misma línea, Wittig reelaboró la idea de *contrato social* reemplazándola por la noción de *contrato (hetero) sexual*<sup>22</sup> (1976) y propuso su propia escritura como mode-

22 "Cuando Lévi-Strauss ha descrito el proceso del intercambio de las mujeres y cómo funciona, ha esbozado para nosotros el contrato social a grandes rasgos, pero en verdad un contrato social en el que las mujeres son excluidas, un contrato social entre hombres. Porque cada vez que hay intercambio, hay entre los hombres la confirmación de un contrato de apropiación de todas las mujeres. Para Lévi-Strauss, la sociedad no puede funcionar o existir sin este intercambio. Al plantear esto, muestra la heterosexualidad no solo como una institución, sino como el contrato social, como un régimen político" (Wittig, 1976: 69), y continúa: "En conclusión, diré, que las mujeres solo pueden entrar en el contrato social (es decir, uno nuevo) escapando de su clase [...]" (1976: 71). De modo semejante pero desde otra perspectiva, Gayle Rubin problematizaba estas relaciones en "El tráfico de mujeres: notas sobre la 'economía política' del sexo" (1975).

lo deconstructivo del cuerpo femenino y constructivo de *El cuerpo lesbiano* (1973). En esa novela, como en otras posteriores, Wittig insistió en las potencialidades del lenguaje como modo de cambiar las percepciones sobre el mundo y sobre ciertos cuerpos que en él se inscriben:

*A través de mi vagina y de mi útero tú te introduces hasta mis intestinos rasgando la membrana. Tú colocas alrededor de tu cuello mi duodeno rosa pálido vetado de azul. Tú desenroscas mi intestino delgado amarillo. Al hacerlo tú hablas del olor de mis órganos húmedos, hablas de su consistencia, hablas: de sus movimientos. hablas de su temperatura [...]. Tú tocas mi verde vesícula. Y/o m/e consumo, m/e quejo, y/o caigo en un abismo, m/i cabeza es anastrada. m/i corazón se m/e sube hasta los dientes, m/e parece que m/i sangre se ha secado en mis arterias. Tú dices, sin embargo que tú la recibes en grandes cantidades sobre tus manos.* (1973: 29).

La posición de Wittig, a pesar de resultar atractiva, fue duramente criticada por teóricas posteriores (como Anne-Marie Jagose) por universalizar *lesbiana* dentro de lo que algunas consideraron un nuevo modelo de normatividad.

Durante esas décadas, también cobraron fuerza las llamadas *pensadoras francesas* de la diferencia sexual. Fuertemente teóricas, aunque inscriptas en la academia marginalmente, cimentaron las bases de sus postulados en la lingüística, la semiótica y el psicoanálisis y tomaron como objeto central la literatura. Helene Cixous (1975 y 1977) y Luce Irigaray (1985) sostuvieron la *homosexualidad femenina* como metáfora erotizada de una forma de sociabilidad femenina, autónoma y auténtica que tendría su origen (o que encontraría continuidad) en la relación física, amorosa y pre-discursiva que se establece con el cuerpo materno. Esta idea buscaba explorar y reclamar los contactos y placeres corporales entre madre e hija que habrían sido erradicados de nuestras memorias. En realidad, su tesis, más brutal todavía, sostenía que el patriarcado se funda sobre un matricidio originario:

Para las mujeres, la primera relación de deseo y de amor va dirigida al cuerpo de una mujer. Y cuando la teoría analítica dice que la niña debe renunciar al amor de y hacia su madre, al deseo de y hacia su madre, a fin de acceder al deseo del padre, está sometiendo a la mujer a una heterosexualidad normativa, corriente en nuestras sociedades, pero completamente patógena y patológica. Ni la niña ni la mujer deben renunciar al amor a su madre. Intentemos descubrir también la singularidad de nuestro amor hacia las otras mujeres. Lo que podríamos llamar (pero no me gustan estas palabras-etiquetas) entre muchas comillas: "homosexualidad secundaria". Con ello intento designar simplemente una diferencia entre el amor arcaico a la madre y el amor hacia las otras mujeres-hermanas. Este amor es necesario para no seguir siendo servidoras del culto fálico, u objetos de uso y de intercambio entre los hombres, objetos rivales en el mercado, situación en la que nos han puesto a todas (Irigaray, 1985: 7-8).

La metáfora de la *genealogía lesbiana* es, en Irigaray, una herramienta que apela a desentramar las narrativas edípicas para lograr, finalmente, un tipo de heterosexualidad basada en el reconocimiento mutuo entre los sexos; para reconstituir lo femenino en tanto categoría autónoma que habilita la renegociación de una heterosexualidad emancipada. Pero además, no solo la sexualidad masculina es mantenida como identidad y la femenina como no-identidad -la diferencia entre *una* y *otra* es eliminada en una ficción imaginaria indiferenciada- sino que el cuerpo de la homosexualidad femenina persiste como irrepresentable:

*Cuando dices te amo -quedándote aquí, cerca de ti, de mí-, tú dices me amo [...]. Yo no te debo nada, tú no me debes nada. Ese te amo es sin don ni deuda. Tú no me 'ofreces' nada tocándote, tocándome: retocándote a través de mí. Tú no te das [...]. Tú te/ me encuentras en la medida en que te/me confías.*

*Esas alternativas, esas oposiciones, esas elecciones, esos mercados no se estilan entre nosotras. Salvo para repetir su comercio, para permanecer en su economía. Donde nosotras no tiene lugar. Te amo: cuerpo compartido. Sin corte. Sin tú ni yo tajantes [...]. Ahora bien, ¿cómo decir de otra manera: te amo?, ¿te amo, mi indiferente? Eso sería someternos a su lenguaje. Para designarnos nos han dejado las carencias, los defectos. Su(s) negativo(s) (Irigaray, 1982: 156-7).*

La metaforización del lesbianismo, muy criticada por su tendencia a asexualizar lo lesbiano (lo femenino parecería siempre estar más cerca de la amistad y el amor que del placer y el deseo), también fue criticada duramente por de Lauretis (1994: XVII) quien considera que la seducción del feminismo por lo lesbiano reside en el acceso a una sexualidad autónoma garantizada por su relación "homosexual" con la madre. Sin embargo, dice, esto implica un problema: esa construcción fantasmática borraría la diferencia entre mujeres lesbianas y mujeres heterosexuales. En este sentido se impediría la comprensión del lesbianismo no solo como una forma específica de sexualidad femenina, sino también como una forma socio-simbólica que supone una producción diferente de referencia y significado y una estructuración particular del deseo.

En el caso de Cixous, la homosexualidad femenina deviene, finalmente, estética y escritura. Uno de los objetivos principales de esta autora de cuño derrideano fue subvertir y deconstruir los supuestos binarios de la lógica patriarcal. Así, proponía, por ejemplo: "Imaginemos que amamos a una mujer que adentro es un hombre. Esto quiere que no amamos a un hombre sino a una mujer que es un hombre, que no es exactamente lo mismo: es una mujer que es también un hombre, *otra especie*. Estas complejidades todavía no se dejan escuchar" (Seller, 1994: 199)<sup>23</sup>.

Lo que resulta claro es que en todas estas propuestas, si bien disímiles, el potencial transgresivo y significativo de la categoría *lesbiana* parece proceder de su ubicación

23 [La traducción y las cursivas son mías].



por fuera de la cultura, de su exceso triunfal sobre las leyes (siempre prohibitivas). Pero la paradoja principal radica en que pensar lo lesbiano en términos de excedente implica mantenerlo por fuera del campo visual, como aquello que no se puede pensar, decir ni representar por ser *otra cosa*<sup>24</sup>. Pero además, como bien nota Annemarie Jagose:

*Si bien hay algunas obvias desventajas en que el concepto "lesbiana" exista por fuera de los sistemas dominantes de pensamiento, algunos teóricxs sostienen que también implica ventajas perceptibles [...]. Le ofrece [a la lesbiana] cierta emancipación de restricciones propias del sistema conceptual; le da acceso a conocimientos inaccesibles para aquellos cuya existencia el sistema aprueba [...]. En este sentido, las conjeturas de lo que Michel Foucault criticó como "la hipótesis represiva" se repiten cuando el cuerpo lesbiano se dramatiza, erróneamente, como solo prohibido y no, simultáneamente, producido; como solo vedado y no, por la operación de ese mismo mecanismo, habilitado (1994: 2-3)*<sup>25</sup>.

A pesar de las diversas aproximaciones teóricas, hasta la década del noventa definir *lesbiana* y, por ende, a la narrativa lesbiana, no se planteó como un problema mayor: era aquella que hablaba de las mujeres que mantenían relaciones erótico-afectivas con otras mujeres y estaba determinada por la experiencia compartida por una comunidad de autoras, lectoras y personajes identificados explícitamente como lesbianas. Como sostenía Catharine R. Stimpson, una de las pocas teóricas que procuró trabajar en la especificidad de una teoría y crítica literaria lesbiana:

<sup>24</sup> Esta "irrepresentabilidad" de lo lesbiano es producto de una propuesta que mantiene un sentido ideológico y político muy diferente al de aquellas provenientes de la teoría *queer*, que hacen hincapié en la incertidumbre fundamental que conlleva la categoría "lesbiana" en tanto etiqueta para una experiencia diversa, difícil de delimitar que, sin embargo, todavía tiene utilidad política estratégica.

<sup>25</sup> [La traducción es mía].

*Mi definición de lesbiana -como escritora, como personaje y como lectora- va a ser conservadora y severamente literal. Es una mujer que encuentra a otras mujeres eróticamente atractivas y gratificantes. Por supuesto una lesbiana es más que su cuerpo, más que su carne, pero el lesbianismo participa del cuerpo, participa de la carne. Esa carnalidad se distingue de los gestos de simpatía política con homosexuales y de compromisos afectivos en los que las mujeres se disfrutan y se dan apoyo entre sí... (1981: 351)*<sup>26</sup>.

Pero a partir de la última década del siglo XX, la importancia creciente del concepto *género*<sup>27</sup> provocó un giro decisivo en el pensamiento teórico: introdujo revisiones, reformulaciones, debates y nuevas exploraciones en la mayor parte de las disciplinas sociales. Significó un giro interpretativo que además legitimó, por diversas razones, su ingreso a la academia. En este contexto, aparecen las llamadas "teóricas *queer*" encabezadas por Teresa de Lauretis, Judith Butler y Eve Kosofsky Sedwick. Atravesadas por los movimientos sociales contemporáneos (el feminismo, el posestructuralismo y las teorías poscoloniales), provienen de la academia norteamericana pero en su vertiente de intervención política. Sin embargo, la academia australiana también ha presentado algunas figuras interesantes, de escasa difusión en Argentina, para la reflexión en torno a las sexualidades *queer* como Annemarie Jagose, Elizabeth Grosz y Elspeth Probyn.

El concepto de "teoría *queer*" fue acuñado por Teresa de Lauretis en una conferencia que dictó en la Universidad de California, en 1990. Al año siguiente, en el periódico *diferencias* publicó un artículo titulado "Queer Theory:

<sup>26</sup> [La traducción es mía].

<sup>27</sup> El concepto de "género" hace su entrada significativa en la década del cincuenta en el ámbito de la sexología (Evelyn Hooker; John Money). Pero es en la década del setenta cuando comienza a ser utilizado para distinguir entre sexo biológico y construcciones sociales sobre el cuerpo. Sin embargo, en los noventa, se problematiza profundamente esta separación, y "género" comienza a ser pensado con/como sexo (que también sería socialmente construido) e incluso como *orientación* sexual. Es decir, *lesbiana* en tanto género.



Lesbian and Gay Sexualities". La intención de esta propuesta era reinventar los términos en que se pensaba lo sexual, construir un horizonte discursivo alternativo. Era una apuesta, principalmente, política. La palabra *queer*<sup>28</sup> circulaba en las calles, con fuerza, desde los ochenta y fue, entonces, un gesto deliberadamente disruptivo, escandaloso e, incluso, ofensivo el proponer juntarlo con el *alto* concepto de *teoría*.

Originalmente, los objetivos de su propuesta, como nota David Halperin (1996), procuraban crear un sistema que permitiera dejar de pensar a la(s) homosexualidad(es) como algo marginal en relación con una forma de la sexualidad (la heterosexualidad) estable y dominante, frente a la cual podía(n) ser definida(s) por oposición u homología. En otras palabras, de LaRetis consideraba que las sexualidades disidentes no debían ser vistas como transgresoras o desviadas o como el "estilo de vida" opcional que el pluralismo norteamericano defendía sino que, argumentaba, podían ser reconceptualizadas como formas socio-culturales emergentes con términos propios. En segundo lugar, buscaba brindarle atención al género (y los modos en que se cruzaba con otras variables normativas) y, a partir de ahí, interrogar la idea de que los Estudios Gay/Lésbicos eran un objeto único y homogéneo. En este sentido, procuró ingresar múltiples diferencias para cuestionar lo que tendía a ser un discurso bajo la hegemonía de los modelos de análisis blancos, masculinos (*gay*) y de clase media. Y, por último, intentaba poner en evidencia los presupuestos heterosexuales que sostiene toda teoría en los circuitos académicos.

Hoy resulta evidente que lo *queer* reabrió la discusión relativa a la relación entre género y sexualidad que había tenido cierto auge (pero con otros matices) en décadas anteriores, amplió las posibilidades para los estudios trans-género, habilitó la percepción hacia las múltiples formas en que las variables culturales dan cuerpo a las

28 "*Queer*" tiene, en inglés, una tradición significativa que señala hacia lo extraño, lo raro o desviado. Con el tiempo, y sobre todo a partir de mediados del siglo XX, comenzó a usarse como término paraguas y peyorativo para designar e insultar a las *minorías sexuales*. Sobre este tema puede resultar ilustrativo el libro de Annemarie Jagose (1996).

subjetividades sexuales y sexuadas y apoyó la visibilidad de expresiones no normativas del género y la sexualidad: "*Queer* [...] no designa una clase de patologías o perversiones ya objetivadas. Más bien, describe un horizonte de posibilidades cuyo alcance preciso y mirada heterogénea no puede, por principio, ser delimitada previamente" (Halperin, 1995: 62)<sup>29</sup>.

Sin embargo, y frente a esto, resulta llamativa la velocidad con la que la "teoría *queer*" se institucionalizó -principalmente pensando que propone políticas radicales anti-identitarias, anti-asimilacionistas y anti-normativas-: la teoría que propone abrazar lo *anormal* y marginal fue absorbida y canonizada por la academia como nunca lo fueron los Estudios Gay/Lésbicos (que, supuestamente, eran liberales y se acomodaban al statu quo). Pero, además, sospechosamente, *queer* se definía a sí mismo (y lo sigue haciendo), como un concepto más avanzado, superador no solo de los Estudios Gay/Lésbicos sino también de la teoría feminista<sup>30</sup>. Como consecuencia, y solo tres años después de haber propuesto el nuevo término, de LaRetis se retracta: "En lo que respecta a la 'teoría *queer*' mi insistente especificación *lesbiana* bien puede ser tomada como un gesto de distanciamiento de lo que [...], rápidamente se convirtió en una criatura conceptualmente vacua de la industria editorial" (1994a: 2-3)<sup>31</sup>.

En su tercer gran libro, *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire* (1994), de LaRetis se enfoca en lo que llama "teoría negativa de la sexualidad freudiana" en busca de un modelo formal de deseo perverso que pueda dar cuenta de las representaciones del lesbianismo en las ficciones culturales. Le interesa pensar ahora -a partir de lecturas de Lacan, Laplanche y, por supuesto, de autoras feministas- los modos en que las fantasías (privadas y públicas) históricamente disponibles (re)estructuran, dinámicamente, las identidades y subjetividades sexuales y sexuadas.

29 [La traducción es mía].

30 Si bien estoy haciendo referencia a lo que sucedió en Estados Unidos, creo que, en menor medida, también es lo que está sucediendo en el ámbito académico nacional.

31 [La traducción es mía].

Retrospectivamente, entonces, son dos las autoras que parecen haber fundado la teoría *queer*: Eve Kosofsky Sedgwick y Judith Butler. Pero la visibilidad internacional que logró Butler no fue igualada por la primera. En torno a ella se dialoga, se presupone, se discute y se reinterpreta. Si bien muchas de las discusiones se encuadran con otras que ya venía proporcionando la teoría feminista, Butler brinda material filosófico clave con el que dialogar.

Una de las principales preocupaciones de esta autora es la valoración social que reciben algunos sujetos en desmedro de otros tantos: ¿Cómo se produce la operación según la cual hay *cuerpos que importan* y otros que no tanto? ¿Por qué algunos viven en la esfera de lo *irrepresentable, invisible, inhabitable*, mientras otros gozan de los privilegios de tener representatividad jurídica, política y, ante todo, semiótica? ¿Cómo actúa la hegemonía heterosexual en la formación de aquello que determina que un cuerpo sea viable? Y, en otra línea: ¿Qué significa *lesbiana*? ¿Qué es lo que tienen en común los sujetos que así se identifican -si algo tienen en común-? ¿Quién lo decide y en nombre de qué?<sup>32</sup>.

La idea más importante, tal vez, que atraviesa la obra de Butler es la del *género como performatividad*. A partir de una doble semántica (la del *art performance* y la de la performatividad lingüística) Butler lee el género en términos de *iterabilidad* o actua(liza)ción constante de los modelos legitimados pero además, agrega: el sexo solo puede ser generizado. En este sentido, como Wittig y como de Lauretis, va a sostener que *género* no es una realidad sustantiva, sino más exactamente una actividad -una ficción reguladora- que construye categorías como "sexo", "mujer", "hombre" y "naturaleza" con la intención específicamente política de (re)producir la matriz heterosexual<sup>33</sup>. Así, los cuerpos que encarnan "correctamente"

32 Sobre este tema, ver: de Santo, Magdalena (2013).

33 En *Cuerpos que importan* Butler argumenta que el sexo -el cuerpo sexuado- no debería pensarse simplemente como elemento dado sino más bien, en un mayor grado de complejidad, como resultado de un *proceso de materialización* que tendría lugar a través del lenguaje y sobre una matriz heterosexual: "No tiene sentido definir al género como la interpretación cultural del sexo, dado que el sexo mismo es una

la norma genérica son social y culturalmente inteligibles mientras que hay otros que quedan relegados al dominio de la *abyección* (el exterior constitutivo de la cultura).

Por otro lado, la mirada deleuziana de la australiana Elizabeth Grosz concibe la subjetividad como multiplicidad, colectividad y dinamismo, y al deseo como productivo. Como sostiene Braidotti (2002), la rama de la teoría a la que pertenece Grosz es de una fibra conceptual completamente distinta a la de Wittig (idealista), la de de Lauretis (psicoanalista) o la de Butler (derridiana): Grosz desarrolla una aproximación feminista a la filosofía de los afectos. Como consecuencia, lee la heterosexualidad como una instancia de poder impuesta y dominante, y a fuerzas como la misoginia y la homofobia en términos de formaciones molares o mayoritarias que niegan, reducen y degradan el potencial del cuerpo para expresar su intensidad y grado de deseo. Grosz codifica lo lesbiano en términos de un posible devenir que abriría fisuras en el statu quo. Sin embargo, está más comprometida con reconfigurar la sexualidad *queer* -y más específicamente lesbiana- que con el nomadismo filosófico, y se distancia de la organización psicoanalítica del deseo alrededor del núcleo de la fantasía apelando, en su lugar, a los placeres multi-localizados.

categoría generizada. [...] Por consiguiente, el sexo no podrá calificarse como una facticidad anatómica pre-discursiva. En realidad, el sexo, por definición, demostrará haber sido siempre *género*" (1993: 7-8).

Históricamente, tres escenas del  
siglo xx

## Insinuar "eso": los primeros relatos del siglo XX

*No entiende como puede ser tan difícil  
encontrar un cuerpo.  
Un cuerpo, repite.*

losi Havilio, *Opendoor*

Es evidente que los relatos de la historia abren zonas de silencio y de reserva cuando intuyen afectividades lesbianas. Sin embargo, es posible sostener que lo lesbiano no fue construido por las narrativas culturales tanto como un objeto explícitamente prohibido sino, más bien, como inviable: ni nombrado ni producido por la economía de la ley (Butler, 2000: 97). De hecho, cuenta Bazán (2006: 149) que de finales del siglo XIX data un acertijo nacional que dice así: "Hombre con hombre lo hace / hombre con mujer también / pero dos mujeres solas / nunca lo pueden hacer". La respuesta, cómicamente paradójica, es la confesión.

A partir de las últimas décadas del siglo XIX, mientras muchos focos críticos de la cultura occidental estaban siendo reestructurados, proliferaron y cristalizaron con una rapidez excepcional una serie de nuevos discursos taxonómicos institucionalizados (en la medicina, el derecho, la literatura y la psicología) relativos a la definición de la homo/heterosexualidad. A tal punto sucede esto que Eve Kosofsky Sedwick inaugura su *Epistemología del armario* (1991) con las siguientes palabras: "Muchos de los nudos principales del pensamiento y el saber de la cultura occidental del siglo veinte están estructurados -de hecho, fracturados- por una crisis crónica, hoy endémica, de definición de la homo/heterosexualidad, sobre todo masculina" (1991: 11). Y si bien el campo de

lo lesbiano (por no decir el campo de las mujeres), como nota también la autora, gozó de menor visibilidad que el de la homosexualidad masculina, inevitablemente, se vio afectado por los nuevos discursos y los miedos de la modernidad. Así, las ficciones lesbianas hegemónicas que atraviesan el siglo XX se imponen sobre finales del siglo XIX y podría pensarse que, en diversos grados, tienen vigencia hasta la actualidad.

La politización y significación de *lesbiana/o* sufrió variaciones a lo largo de los últimos cien años de historia y cultura occidentales y tuvo, también, diferentes concretizaciones literarias. Sin embargo, en términos generales, la experiencia lesbiana habría sido percibida en una escala que fluctuó de la invisibilidad a la enfermedad o la aberración. En este sentido, las construcciones textuales, los ordenamientos taxonómicos e incluso los miedos relativos a lo lesbiano se asentaron, históricamente, sobre términos como masculinidad, anti-naturalidad, narcisismo y/o desviación y habrían estado vinculados, al igual que en el caso de la homosexualidad masculina, al pecado, la criminalidad, el vicio, la locura o la enfermedad. Es decir, las afectividades y cuerpos lesbianos habrían estado asociados a lo monstruoso: aquello que desafía a la vez las leyes naturales y las leyes del sistema jurídico (Foucault, 2000), cuerpos desnaturalizados en los que se puede leer a la cultura como cultura, pero también, como sucederá a partir del siglo XX, como fundamento de una política de la disidencia.

Durante esos años, las representaciones del lesbianismo en tanto desviación sexual tuvieron harto fundamento en los relatos de las ciencias psicológicas y sociales emergentes -como el higienismo y la pedagogía- y, en la Argentina de comienzos del siglo xx, parecen haber sido utilizadas con el fin de controlar a poblaciones consideradas peligrosas para el statu quo. Según Salessi:

*En el discurso literario y en el discurso de las nuevas ciencias psicológicas y sociales, distintas construcciones y formas de representación de las desviaciones sexuales sirvieron a distintos propósitos. En primer lugar fueron utilizadas para controlar, estigmatizar y criminalizar una visible*

*y compleja cultura de homosexuales y travestis extendida en todas las clases sociales del Buenos Aires del período. En ese caso eran construcciones textuales que si tenían una cierta base histórica real. Pero lo más significativo fue el uso de la construcción de la homosexualidad que también fue inventada, imaginada exageradamente como el mal acechando los espacios clave -escuelas y cuarteles del ejército- en los que se realizaba la formación e instrucción del nuevo sujeto argentino. En esos casos la construcción de la homosexualidad fue utilizada en Argentina para definir y regular nuevas nociones de nacionalidad y clase social, además de sexualidad y género, de las mujeres y hombres de la "nueva raza" que debía resultar de la inmigración [...]. Pero en las formas de representación de una homosexualidad de las mujeres, por ejemplo, se hace evidente la propagación exagerada de un pánico homosexual, una ansiedad cultural producida, promovida y utilizada para controlar y estigmatizar poblaciones consideradas peligrosas por la cultura patriarcal y burguesa hegemónica (1995: 179-180).*

En la Argentina de inicios del siglo XX, en el caos provocado por la agitación social y la acelerada modernización, la nación debía ser consolidada. La educación, la psiquiatría y la criminología fueron las instituciones y los discursos a partir de los que se desarrollaron las estrategias de vigilancia y control por excelencia. Clínica y literatura se contaminaron; el derecho fue medicalizado y se patologizó todo fenómeno social inadecuado a las políticas nacionales:

*El discurso médico-legal trazaría desde fines del siglo XIX las formas psíquicas y somáticas de lo que se denominaría la "inversión femenina". La construcción de la "inversión" o la "homosexualidad" se hizo de acuerdo a una metodología médica taxonómica de patología y síntomas mediada por una epistemología casuística esencializadora de cuerpos. "Inversión" u "homosexualidad" adquirieron una entidad que*

*aunque confusa y ambigua sedimentaría una marca sobre los individuos practicantes del homoerotismo: el estigma de la degeneración y la enfermedad. Como los locos, las histéricas, los vagabundos, los y las invertidos/as serían una anomalía social que se reprime y se intenta curar. Los usos de categorizaciones tales como "tribadismo", "safismo" y "homosexualidad femenina" proliferaron en la literatura médica como terminologías clasificatorias para el diagnóstico de "enfermedades" cuya definición se centraba en el ejercicio de prácticas sexuales entre mujeres y "hábitos o comportamientos definidos como incorrectos para su sexo biológico" (Figari y Gemetro, 2009: 214).*

Es que la nación argentina se imaginaba, en estas primeras décadas, como un cuerpo constituido por ciudadanos sanos (moral y físicamente) y contenidos en el núcleo familiar. El modelo no admitía desvíos pero, más importante aún, precisaba asumir una ficción estructurante: la idea de que las operaciones del deseo son independientes de las operaciones del poder.

Pero lo cierto es que la cuestión del imaginario es inseparable de las operaciones del poder. Porque el imaginario no es *imaginación pura* ni *fantasía* en el sentido freudiano: el imaginario es un espacio de transacciones entre el *afuera constitutivo* y el sujeto, y remite tanto al universo de lo público y de lo privado como al campo de las prácticas sociales y de las prácticas retóricas. Como consecuencia las narrativas sexuales, las ficciones erótico-afectivas disponibles son, ante todo, heterosexuales. En ellas se desplegaron, históricamente, una serie de creencias efectivizadas e instituidas sobre las mujeres que tuvieron como fundamento una mirada masculina sobre ellas (objeto) y una negación de su posición de sujetos. Bajo esta condición, el deseo femenino tendió a ser resumido en conceptos que, incluso, pueden resultar contradictorios- *insaciabilidad, frigidez, ambición, pasividad erótica o dependencia afectiva-* y se consideró satisfecho en las funciones de amante (del hombre), madre, esposa (ángel de la casa) o prostituta. Así, por medio de un

disciplinamiento y una represión simbólica y real ejercida sobre los cuerpos, sus experiencias y sus deseos, la identidad viril-nacional se encontró, en diferentes momentos históricos, a resguardo. No sorprende, entonces, que las primeras consideraciones relativas a lo lesbiano estuvieran asociadas a la decadencia de una sexualidad libre y no reproductiva así como al imaginario de una aristocracia en decadencia. Efectivamente, esto puede corroborarse en textos como *El estado de las clases obreras* (Juan Bialét Massé, 1904), "Fetiquismo y uranismo femenino en los internados educativos" (Mercante, 1905) o en un artículo un poco posterior de Raimundo Bosch, "Tribadismo y matrimonio" (1938). Porque en la Argentina de principios del siglo XX, a pesar de que la homosexualidad femenina no era penalizada, fue considerada por los discursos eugenésicos locales como una enfermedad que afectaba al cuerpo sano de la Nación (Figari y Gemetro, 2009).

De cualquier modo, lo cierto es que en el discurso literario las sexualidades disidentes tuvieron su lugar no solo porque la expansión de la literatura nacional se articuló, de modo inevitable, con los cambios de y en lo público y con el surgimiento de nuevas clases sociales sino por su contacto con las literaturas extranjeras. Como sostiene Sylvia Molloy, si bien es ya un cliché decir que la literatura latinoamericana de fines del siglo XIX importó la decadencia del *fin-de-siècle* y la naturalizó como expresión típicamente hispana:

*... lo que los escritores latinoamericanos de fines de siglo encontraron en la decadencia europea fue menos el ominoso "crepúsculo de las naciones" [...] que una retórica que permitía que América Latina accediese a la modernidad: "Los modernistas no querían ser franceses: querían ser modernos [...]". Paradójicamente, entonces, la apropiación de la decadencia europea en América Latina fue menos un signo de degeneración que ocasión de regeneración: no el final de un período sino una entrada en la modernidad, la formulación de una cultura fuerte y de un nuevo sujeto histórico. Sin embargo, el proceso de traducción de la decadencia es forzosamente*

*irregular y desparejo [...]. La decadencia aparece a la vez como progresista y regresiva, como regeneradora y degeneradora, como buena e insalubre. En ningún lugar, por supuesto, es esta duplicidad más evidente que en los discursos conectados con el cuerpo sexual (2012: 25-26).*

Molloy no está pensando aquí en la construcción de figuraciones lesbianas. Sin embargo, en esa celebración modernista del cuerpo como espacio de deseo y placer pero también como *locus* de lo perverso, entre esas fuerzas regeneradoras y degeneradoras y en las tensiones entre pasado y futuro, también cobraron cuerpo, imprimiendo desvíos en las construcciones heredadas, algunas ficciones lesbianas.

Sobre principios del siglo XX circula en Argentina un libro, escrito por Enrique Gómez Carrillo<sup>34</sup>, en el que cada cuento parece trabajar con la materia de lo "sexualmente perverso": *Almas y cerebros: historias sentimentales, intimidades parisienses, etc.* (1898)<sup>35</sup>. Allí, un relato titulado "Marta y Hortensia" narra la historia de pasión de dos mujeres en la voz del engañado esposo (de una) y hermano (de la otra).

El texto comienza con un guiño a Balzac, con una cita, si se quiere, de *La muchacha de los ojos de oro* (1835). Pero además, aparente subsidiaria de los modelos erótico-amorosos modernistas, la figuración de los personajes parecería tributaria de los modos de representación propios del decadentismo finisecular: el hombre burlado por el monstruo de apariencia angelical, el lesbianismo como enfermedad de las mujeres parisinas de la época, el esposo apasionado que es capaz de cambiar hasta sus hábitos amatorios para satisfacer a una mujer inconforme. Explica el protagonista al comienzo del relato (recordemos lo resaltado para pensar lo todavía por venir):

34 Guatemalteco, Gómez Carrillo adopta la nacionalidad argentina sobre principios del siglo XX para asumir el puesto de cónsul argentino en París y Niza. Fue también corresponsal habitual de *La Nación*.

35 Adriana Rodríguez Pérsico trabaja estos textos en *Relatos de época. Una cartografía de América Latina (1880-1920)* (2008).

*Por mi parte soy un débil, un atrasado, un superviviente de generaciones antiguas. Yo he creído en el amor como en una religión. Yo he estado loco [...] por una mujer que no valía ni más ni menos que las mujeres en general [...]. En el fondo era un monstruo, pero como tenía los ojos muy azules, muy tiernos y muy grandes; la cabellera muy rubia, las manos muy aristocráticas y los labios muy inocentes, todo el mundo la tomaba por ángel (Gómez Carrillo, 1898: 73-74)<sup>36</sup>.*

El desvío es inscripto, no solo porque no hay muchacha de ojos dorados -aunque el narrador es, en este caso, "el hombre de los ojos verdes"- sino por el final que, cuanto menos, es llamativo. La pasión de las dos mujeres es develada por sus voces que en susurros se prometen amor eterno. Ese deseo de las mujeres, excesivo y autónomo, ante el cual el protagonista hasta el momento había permanecido ignorante e indiferente, solo puede ser escuchado a través de las paredes. Los cuerpos nunca se verán juntos. Porque abrir la puerta, ver o mostrar, implicaría tener que actuar: asesinarlas, hacerlas desaparecer:

*Verá usted -terminó mi interlocutor [...] una noche, al volver á casa más temprano [...] ya me disponía á abrir la puerta que daba acceso á nuestra alcoba, cuando un murmullo de voces apagadas me heló la sangre entre las venas. La voz de mi querida esposa decía mil palabras dulces, y mil frases apasionadas [...]. Sí: era Marta la que solicitaba promesas eternas [...], respondió otra voz para mí más conocida aún y más familiar que la primera... Mi emoción fué tan grande, fué tan intensa mi cólera, que ni siquiera pude abrir la puerta de la alcoba... Después de todo, ¿para qué abrirla puesto que yo no he sido nunca capaz de matar á dos mujeres? (1898: 79-80).*

Esa puerta que se mantiene cerrada da cuenta de la tensión entre las fuerzas de la historia, entre el pasado

36 [Las cursivas son mías].

heredado y los futuros que la literatura latinoamericana ofrece. Mientras que en la ficción de Gómez Carrillo ni siquiera se puede abrir la puerta del dormitorio, en la novela de Balzac, la pasión lesbiana no puede sobrevivir: finalmente Paquita es asesinada por su amante -la Marquesa- quien desconsolada tras haber perdido lo que creía infinito terminará sus días en un convento. Como anticipé, y aunque la tradición indique lo contrario, en esta geografía la historia es distinta: no van a ser las *ficciones de exterminio* las que predominen en las figuraciones literarias lesbianas locales.

En una ficción posterior, *El derecho de matar* (Barón Biza, 1933 y 1935), una novela muy controvertida y un poco olvidada, la ficción finisecular incorporada o instalada por "Marta y Hortensia" sigue vigente. En ella, el protagonista también llega a su casa antes de lo esperado y, con la oreja contra la puerta, escucha a su hermana y a su esposa en los esplendores de la pasión: "Cleo hablaba, gemía... Gemidos que paralizaron mi corazón, palabras entrecortadas, timbre de voz que me recordaba los momentos más felices de mi vida íntima con ella, gemidos que ya conocía por haberlos escuchado muchas veces con su cuerpo bajo el mío" (s/p). Pero, esta vez, el protagonista mira. Y al ver a esas dos mujeres que, tal como en el cuento de Carrillo, habrían estado *hermanadas* en un profundo amor, reflexiona:

*Yo debo matarla [...] ¿Con qué derechos los hombres justificamos sus pasiones o calificamos sus actos ya que en nada nos perjudica? Sí, nos perjudica, nos roba para nuestro placer de bestias esos pechos y nalgas que, por ley fuerte, debe pertenecernos, y es así como hemos llegado a inventar el repudio al amor más perfecto que creó la naturaleza, en él no se deforman los vientres, no se caricaturiza las mujeres, en él no hay dolor de desgarramiento ni manchas de semen [...]. Sin embargo, yo debo matarlas (s/p).*

Aunque la tradición (y su orgullo de semental) mande, en este caso tampoco se lleva a cabo el asesinato. La pasión lesbiana da lugar, en cambio, a una serie de re-

flexiones filosóficas, para, finalmente, aceptar -con una frase, extremadamente feminista y provocativa para la época- que el juego se ha invertido, que así se dio: "el triunfo de la hembra sobre el macho. Del clítoris sobre el pene" (s/p). El placer por el placer mismo, sin fines reproductivos, al poder.

A tono con el clima de época, en 1932, José Bianco publica *La pequeña Gyaros*. Ese primer libro de relatos que más tarde rechazará al punto de negarse a hablar de él (Moreno, 2005: 53) está conformado por seis relatos, cinco de los cuales habían aparecido en el suplemento cultural del diario *La Nación* entre 1929 y 1930. Cada cuento problematiza la relación entre imaginario social y deseo, entre sexualidad libre y no reproductiva y sexualidad burguesa, e insinúa o construye eso que la moral y el pudor no permitían escribir o, incluso, ver. Probablemente escritos bajo la influencia del psicoanálisis, estos textos si bien parecen adelantarse a su contexto de producción mantienen un denso matiz tardo-modernista. El sentido del título se encuentra en el cuento homónimo:

*La vida nos ofrece tan contadas posibilidades de felicidad. ¿Cree usted que debemos aceptar la ocasión que se presenta, a riesgo de cometer, de acuerdo con nuestro sistema, un acto que reputamos inmoral? [...] -Los antiguos, mi querida señora, no conocían ese prurito de virtud. Eran más sabios. Eran menos escrupulosos que nosotros. Marchaban -el paso ágil, el paso desenvuelto- sin perseguir otro fin que su capricho, sin pensar en el bien ni en el mal. Gyaros era una pequeña isla Cyclades del mar Egeo, donde deportaban a los criminales bajo el imperio Romano. Pues bien, un poeta latino ha llegado a decir: Aude aliquid Gyaris dignum -Realiza alguna acción digna de la pequeña Gyaros- si vis ese aliquid -si quieres ser alguien (Bianco, 1932: 104)<sup>37</sup>.*

*Si quieres ser alguien.* La excepcionalidad pero también la subjetivación y la felicidad dependen del desvío

37 [Las cursivas son mías].



(in)moral. En estos relatos, en los que ya están presentes la ambigüedad y el enigma sexual como marcas de la escritura de autor, sobresale "Amarilídeas": Esteban, a bordo de un crucero por América Central, relata los pormenores del viaje de un grupo de pasajeros en una carta que nunca llegará a destino. Una mujer cosmopolita, moderna, es la que tiene prendada su atención. Una mujer que "En el fondo tiene la inmoralidad de una cantidad de acciones que no se atreve a cometer" (1932: 61). Así, la clave de este cuento -registro de una ética presente en muchas de las ficciones lesbianas- no va a estar en lo que sucede sino en lo que no sucede: una mujer decide no seguir a otra. Por segunda vez la deja plantada en el puerto de La Guaira. Y lo no dicho, lo silenciado -la relación entre las dos protagonistas- se insinúa a partir de un detalle inesperado y final:

*En el centro de la mesa, unas flores muy grandes rosadas permanecían como postrer recuerdo de Caracas. Tomó una, de largo tronco, y abrió implacablemente los pétalos hasta mostrar el interior. Silabeó: -A-ma-ri-lí-deas. Las encuentra usted bonitas, ¿verdad? Se llaman, me parece, Belladonna Sweet. Son lánguidas, cabizbajas e inofensivas y, sin embargo, pertenecen a una planta bien peligrosa, en cuyo bulbo se esconde un veneno sutil. La señora de McDonald la arrebató de sus parduzcas manos de monito, volviéndola a colocar en el agua (1932: 74)<sup>38</sup>.*

La metáfora de la tóxica flor no es demasiado sutil y la mujer que esconde un deseo perverso no soporta las manos masculinas violentando el secreto.

Pero lo lesbiano no estuvo asociado, en este principio de siglo, solamente a los placeres de una clase en decadencia. La amenaza de una *inversión* relacionada con la sexualidad femenina marcó la implacable inversión que comenzaba a anunciarse en los roles de género: el feminismo (y sus demandas de igualdad) y los movimientos anarco-comunistas (y sus principios de amor libre) no

38 [Las cursivas son mías].

pueden evitar el estigma de lo lesbiano. Hubo una consecuencia obvia e inevitable: desde ese momento feminismo, emancipación y lesbianismo se constituyeron en términos difíciles de descolar. Como decía, los cambios en la estructura económica y política y en el sistema genérico/sexual habían despertado un profundo temor en la clase dominante:

*Las referencias vertidas por Steckel sobre una "lucha de sexos que existe desde siempre y que no cesará jamás" eran retomadas por médicos, sociólogos y psiquiatras. [...] La metáfora de la "guerra de los sexos" fue transferida por de Veyga al análisis del pasaje de una sociedad tradicional, añorada por él, a una moderna que afectaba de lleno a la vida sexual: "Es una lucha de sexos, cuyo objetivo principal es la conquista, por parte de la mujer de todas las posiciones del hombre". La visión de de Veyga añora, además, la complementariedad sexual que el modelo hegemónico heterosexual suponía y que la guerra de los sexos socavaba [...]. En esa [guerra] el hombre cedía terreno día a día al abandonar derechos y deberes en tanto la mujer sale de su ambiente natural y legítimo para asumir funciones que difícilmente podría llegar a desempeñar con eficiencia y certeza. Un estado de cosas que viene, sobre todo a afectar de lleno la vida sexual de ambas partes (Ramacciotti y Valobra, 2008: 505).*

En esta encrucijada histórica, la literatura fue una de las herramientas fundamentales a partir de las cuales se (re)imaginó y (re)ubicó a *la mujer argentina* y a su feminidad (no es secreto quiénes manejaban la pluma del buen decir). Como consecuencia, lo lesbiano entró a la cultura a través de la misma violencia originaria que las mujeres: su propia ajenidad.

## La sirena y su tentación imposible

*Al verme aparecer y adelantar hacia ella con los brazos extendidos, con el ardor del amante que halla a su amada después de larga ausencia, ella se estremeció, lanzó un grito, enmudeció, clavó en mí la azul mirada de sus pupilas... ¡y se lanzó de cabeza al agua como una rana!*

Carlos O. Bunge, "La sirena"

"La sirena" de Carlos Octavio Bunge<sup>39</sup> (*Viaje a través de la estirpe*, 1908)<sup>40</sup> es uno de los primeros relatos de la literatura argentina en donde lo lesbiano aparece en clave -de sí mismo y de otra cosa-. Presentada como caso, esta ficción, sin duda, busca prestar ejemplo para la argumentación sociológica moral<sup>41</sup>. La sirena no tiene clítoris poderoso (como la protagonista de Barón Biza) pero tiene cola. Nunca poseída por un hombre y miembro de esa antigua estirpe que "está en decadencia desde hace muchos siglos" y que "como toda raza degenerada, produce hembras superiores a sus machos" (Bunge, 1908: 106), esta sirena, en tanto metáfora bastante evidente, establece la correspondencia con una cultura que está modificando sus valores, sus construcciones genéricas y sus representaciones literarias.

El protagonista la ve en la playa de Mar del Plata. Desde lejos, la seductora mitológica da cuerpo a la figura ro-

39 Carlos Octavio Bunge perteneció a la aristocracia intelectual de principios de siglo y, sirviendo a la presidencia de Roca, reformó el sistema educativo. Las metáforas sobre la homosexualidad y la preocupación por la masculinización de las mujeres y la feminización de los hombres -en términos de degeneración nacional- no fueron temas ajenos a su producción; incluso, utilizó el término "hermafroditismo intelectual" para pensar un fenómeno "frecuente y callado": "la 'anormalidad' del 'hombre genio' que frecuentísimamente se sobrepone a su sexo físico y psíquico usando facultades mentales del opuesto" (Salessi, 1995: 188).

40 Estos relatos fueron publicados primero separadamente, en tiradas de folletín aparecidas en el diario *La Nación* y, después, recopilados en el vol. 342 de la colección *Biblioteca de La Nación*.

41 Jorge Salessi propone un estudio sobre este tema en "La invasión de sirenas" (1993).

mántica "que se peinaba con peine de nácar sus cabellos de oro, cantando sentada en una alta peña a la orilla del mar" (1908: 101) pero en la cercanía se revela la temida mutación: "¿Era este monstruo [...] con su aspecto fiero y silvestre, el bello ideal de Sirena que forjara la fantasía humana y soñase yo en un sueño de amor?... Ciertamente el perfil era griego, que las facciones eran correctas y propias de una mujer joven ¡pero qué mujer tan grande y tan fría!" (1908: 103)<sup>42</sup>. Nuevamente, entramos al campo de la teratología. Y es que salirse del género o de la sexualidad normativa muchas veces parece exigir, como señala Giorgi (2013), salirse de la especie. Lo humano existe en tanto generizado y los términos que nos permiten ser reconocidos como humanos son articulados socialmente y son variables: las proyecciones identificatorias están reguladas por las normas sociales y si estas se construyen como imperativos heterosexuales, entonces la heterosexualidad normativa -y los roles que asigna- es la responsable del tipo de forma que modela la materia corporal.

Pero además, la estirpe supone la capacidad de reproducir especímenes viables y las degeneraciones no pueden ser sino amenaza: por un lado el fantasma de las filiaciones híbridas y por otro, la esterilidad. El monstruo no tiene con quien casarse ni con quien procrear. Como sostiene Nora Domínguez, es una especie en sí misma. La posteridad del monstruo (de lo lesbiano) es su leyenda, lo que deja es la historia que fue. A veces, también, la que será.

La sirena no es, entonces, una simple figura retórica que nombra una diferencia: es una ficción que tensa los modos de percibir y hacer cuerpos, es la marca de una cultura en la que las prácticas estéticas interrogan epistemologías y saberes sobre el cuerpo y sobre lo humano en un contexto de creciente normalización y control biopolítico. Sin embargo, y aquí el desvío sorprende nuevamente, es la sirena quien sobre el final reubica al protagonista en el camino *recto* y logra salvar no con su canto sino con sus palabras, no solo a la ficción, es decir al arte, sino a ella misma.

42 [Las cursivas son mías].

Más claro imposible: este es uno de los instantes de peligro (en sentido benjaminiano) que la literatura construye y a los que se enfrenta. En el instante en el que el monstruo se convierte en conciencia, el peligro amenaza tanto al patrimonio de la tradición como a los que lo reciben: "¡Piénsalo bien! Mi pérdida será una desilusión, la muerte de una de las más hermosas *leyendas* de los hombres [...]. Procederás como un chico inconsciente, que rompe un precioso juguete para ver lo que tiene adentro. ¡El juguete es aquí el Ideal!" (1908: 134)<sup>43</sup>. Es decir, la ficción es ahora lo eterno, lo incorruptible. La sirena convence, y luego desaparece: prueba de su buena voluntad.

Treinta años después, en un momento en que el lesbianismo retorna como preocupación de la clase dirigente, Eduardo Mallea -niño mimado de *Sur* y figura central del campo cultural<sup>44</sup> retoma la idea de raza y el tópico de la sirena en "Serena Barcos" (*La ciudad junto al río inmóvil*, 1936)<sup>45</sup>. Serena Barcos: solo una vocal humaniza a la protagonista y la ubica en un laboratorio -rodeada de libros escritos exclusivamente por mujeres<sup>46</sup>-. Pero su apellido evoca mares (y recordemos, además, que en barcos llegó también la colonización de los cuerpos).

43 [Las cursivas son mías].

44 Eduardo Mallea fue colaborador de *La Nación*, director del Suplemento Literario de ese diario y presidente de la Sociedad Argentina de Escritores. Entre 1955 y 1958 fue designado representante de la Argentina, como delegado ministro plenipotenciario, en la oficina de París de la UNESCO. Presentado a Victoria Ocampo por Waldo Frank, Mallea se convertiría primero en colaborador y luego en jefe de redacción de la revista *Sur*. Fue uno de los escritores que más prestigio gozó en estos años sobre todo a partir de la publicación de su *Historia de una pasión argentina* (1937).

45 Los relatos de *La ciudad junto al río inmóvil* fueron publicados en *Sur*, pero también en *Revista de Occidente*, *L'Italia Letteraria* y la *Deutsche Züricher Zeitung*, lo que da cuenta del sistema de relaciones culturales y literarias en las que Mallea participaba.

46 "Casi todos esos volúmenes encuadernados a la rústica estaban escritos por mujeres -algunos eran folletos de Rosa Luxemburgo (con el retrato de ella fuerte, rígida, en la tapa) o novelas cortas de Marina Isvatseva, o bien firmadas por otros nombres. Un solo cuadro interrumpía la lisura de los muros encalados: era una cabeza de muchacha, en sepia, dibujada por una famosa aguafuertista alemana, Kate Kollwitz" (Mallea, 1936: 221).

Serena, a quien amigas íntimas no le faltan, prescinde de los varones, los desprecia profundamente o, mejor dicho, sentía "disgusto y desprecio hacia las formas en que estaban establecidas las relaciones entre los dos sexos" (1936: 224). Ella no solo no tiene alimento para saciar el hambre, esa "animalidad asquerosa" (1936: 224), que despierta en los hombres sino que, además, no puede dejar de ver el "ejército de mujeres vencidas [que] pagaba con su mirar humillado la existencia de esa ignominiosa prioridad viril" (1936: 231). Quizás alguna vez esta mujer, cuyo camino está marcado por la vocación de justicia y reivindicación, poseyó canto, pero ya no y más que serenar, amansa -a golpe de palabra.

A través de tópicos morales e ideológicos (que por momentos le quitan espontaneidad a la escritura y la acercan al ensayo) se presenta aquí otro imaginario propio de la época ya anticipado en el relato anterior: el de las nuevas mujeres profesionales que ostentan atributos culturales propios del hombre: falta de sensibilidad, capacidad intelectual y frialdad estructurante:

*Serena Barcos [...]. Tenía una belleza casi agria, sombría, dura [...]. Era una mujer magra de unos treinta y dos años. La risa no parecía convenir a ese rostro huraño, y se apoderaba de él en raptos rápidos, alargando todavía más la abertura de los grandes párpados, dando una extraña rigidez a las pupilas y levantando el mentón en un movimiento que hacía caer hacia atrás, de golpe, la nuca. Expresión de mujer áspera, ojos celosos (1936: 219).*

Estas mujeres son seres que parecen no tener corazón: seres cerebros, como diría Gómez Carrillo, que no tienen ante sí más que la aridez del destino, que no pueden aspirar sino a la soledad. Aunque algo en Serena se presiente muy sexual -una intensidad, un parpadeo-, no habrá todavía yo que se funda con un objeto de amor para conformar identidad. Pero el desprecio, el miedo y, también, las contradicciones que asoman en las palabras de Mallea son indicio de la fuerza que estaban cobrando, en ese momento, ciertos afectos y sensibilidades alter-

nativas. Así, Mallea construye un nuevo modelo de personaje femenino y, probablemente, Sarlo esté en lo cierto cuando sostiene que: "Quizás por primera vez en la literatura argentina, lo femenino ya no es solo la pasión, sino la resistencia y el control de la pasión. De un mundo penetrado y penetrable, se pasa a un universo hermético, donde los hombres van a la deriva y las mujeres trazan su camino" (2003: 239).

Salto y me adelanto, porque hay que esperar sesenta años para que el tópico de la sirena (relacionado con lo lesbiano) retorne. Y lo hará en manos de una mujer. En "Celos", un cuento de María Fasce (2007)<sup>47</sup>, el sentido va a seguir siendo el mismo, pero no: "Clara entraba en sus celos con la misma calma con la que se internaba en el mar [...]. Sorprendía la mirada de Pedro adivinando el cuerpo de Inés bajo el vestido" (2007: 4): así comienza el relato.

Si bien la secuencia lógica jerarquiza la mirada heterosexual, avizoro una secuencia alternativa: el diccionario propone una segunda acepción para la palabra celos: "Conjunto de fenómenos que aparecen en algunos animales en la época del apetito sexual". Estar en celo, entrar en su celo. La diferencia no parece sino acercar a estos dos sintagmas. *Con la misma calma con la que se internaba en el mar*. Se abandona el mundo, la ciudad, el barrio para entrar en otro territorio: el acuático. El mar, como escenario imaginario, obliga a dejar de lado todo contexto conocido, toda información ajena, como tal vez diría Barthes, al punto de fusión del deseo y del no querer asir. Y ahí aparece Inés: Inés desterrada del mundo y

47 María Fasce -escritora, periodista y traductora- es argentina pero vive en Barcelona. "Celos" se encuentra en *A nadie le gusta la soledad* (2007), un libro que relata, priorizando el detalle de lo cotidiano, la soledad que se escabulle incluso en aquellos lugares que, se supone, debieran ahuyentarla: la pareja, la maternidad o la amistad. Entre los varios recorridos bastante convencionales que el libro propone, este cuento de apenas cuatro hojas abre las puertas a una domesticidad donde la pasión lesbiana convive, en ambigüedad, con la heterosexualidad. En el 2005 se estrenó en Buenos Aires *El mar*, su primera obra de teatro. La historia retoma a la protagonista de "El mar" (*La felicidad de las mujeres*, 2000) pero las palabras de los otros personajes traen, también, a Clara (la protagonista de "Celos", que todavía no había sido publicado): nuevamente, aquella con una sexualidad desviada, será hablada y ausente.

reubicada en un (sub)mundo de la imaginación; Inés con su andar de pez en una pecera y su voz; Inés saludando, su mano alta y ondulante como una cola plateada; Inés que con las piernas juntas e inclinadas contra el sillón, parecía una sirena en el fondo del mar.

Las sirenas, seres que se encuentran en los márgenes de la civilización y la cultura, tientan con el desvío del itinerario prefijado, proponen alternativas a lo conocido. Si como dice Daniel Link (2009), las palabras de las sirenas son las que no se pueden decir no solo porque son todo lo que quien oye desea sino porque escapan a la lógica establecida, así, la construcción de Inés en términos de sirena -su transmutación en pura potencialidad-, más que prometer pone en evidencia -al igual que la sirena de Bunge- el deseo de quien la observa. Sin embargo, justo en este punto está el desvío y el desvarío: en este relato quien observa a la sirena (quien la dibuja incansablemente, porque poseerla nunca podrá) finalmente es una mujer<sup>48</sup>.

### La inversión en manos de las mujeres

*Creo que en algunos momentos se producía entre nosotras una sintonía tan fina, tan perfecta, que todo fluía sin esfuerzo.*

Alicia Plante, *El círculo imperfecto*

Si Djuna Barnes tenía razón al afirmar que no hay política más popular que aquella capaz de terminar con los amores desgraciados (Moreno, 2002: 143), entonces es

48 El tópico de la sirena va a ser retomado, de modo oblicuo, en *El niño pez* (Puenzo, 2004). La Guayi, el personaje sobre el que se proyectan todos los deseos y que provoca hibridaciones de todo tipo, no solo es configurada a través de la voz sino que a su alrededor se genera un campo semántico que la relaciona con estos personajes mitológicos. También Mijail, una de las protagonistas de *El cielo dividido*, nada estas aguas: "La voz de Mijail era un canto de sirena contra la tormenta. Sus palabras, la entonación que empleaba [...]. Poseía, como nadie que conociese, ese don de la hibridez con que endutzaba, adormecía los sentidos [...]" (Roffé, 1996: 116).

imposible que no haya otra historia -y otras literaturas- más allá de la oficial.

Entre las ficciones del apartado anterior, que articulan una línea ideológica continua y constante en la literatura argentina, aparece "El quinto" (*La casa de enfrente*, 1926), un cuento escrito por Salvadora Medina Onrubia -la esposa feminista, ácrata y bisexual de Natalio Botana; la dramaturga y periodista, gran amiga de Alfonsina Storni.

La profesionalización de la escritura, la irrupción de las mujeres como nuevos actores sociales, la aparición de una literatura de izquierda y la renovación propia de las vanguardias cobran fuerza en los años veinte. Estas nuevas sensibilidades que se proyectan hacia el futuro, inevitablemente, van a afectar, a desordenar, distintos estamentos de lo ideológico. Como consecuencia, con la fuerza de un soplo renovador, a partir de esta segunda década del siglo XX van a ir adquiriendo mayor visibilidad una serie de voces y narrativas que, explícitamente, no solo intentan dar cuerpo y reivindicar a esa *nueva mujer* sino que, además, proponen nuevas modulaciones del deseo y de las relaciones entre los géneros. Estas voces, como sostiene Molloy (1991), implican además una antinomia: un sujeto, tradicionalmente visto como *privado* y privado de autoridad, hace su aparición dotado con un poder intelectual en el marco de la esfera pública. La pasión va a ser en estos casos también, o sobre todo, el motor de la escritura; pero es esta una pasión distinta: es la pasión de lo que hasta el momento no había tenido voz: "Dicen que silenciosas las mujeres han sido / de mi casa materna... Ah, bien pudiera ser... / A veces en mi madre apuntaron antojos / de liberarse, pero, se le subió a los ojos / una honda amargura, y en la sombra lloró. / Y todo esto mordiente, vencido, mutilado, / todo esto que se hallaba en su alma encerrado, / pienso que sin quererlo lo he libertado yo" (Storni, 1919).

Alrededor de estas nuevas sensibilidades, como suele suceder, se afianzaron también lazos afectivos, intelectuales y políticos. El de Alfonsina Storni y Salvadora Medina Onrubia fue uno de estos casos (Alfonsina incluso le dedica su antología poética a su amiga). Ambas -ma-

dres solteras, maestras, periodistas y poetas- procuraron construir un modelo de mujer alternativo a los estereotipos femeninos que la tradición literaria proponía y recreaba. Sobre Alfonsina Storni<sup>49</sup>, más allá de la famosa "evaluación" que Borges le dedicó, mucho se escribió y demasiado se habló. Sin embargo, me interesa resaltar algo que María Moreno nota (y que sucedió también con otras mujeres escritoras de la época):

*La política editorial, puede decirse, no es inocente de la sustracción, durante décadas, de la prosa de Alfonsina a la vida pública: era preciso conservarla dentro de las figuras cristalizadas de las mujeres en la cultura: la loca, la puta, la suicida, la nena, la maestra. Para eso solo hacían falta los poemas y el mito. Sin embargo, su talento de cronista para juzgar los berretines de la ciudad moderna, su calle para burlarse de la tilingüería de hombres y mujeres, su estilo de estilete y de cachada culta, no son menores que los de los grandes de su tiempo (Moreno, 2010: s/p).*

Sobre Salvadora, en cambio, no se escribió tanto: ni sobre su obra -que recién en los últimos años comenzó a ser apreciada- ni sobre su excepcional biografía: Salvadora nació el 23 de marzo de 1894 en La Plata. Se destacó como periodista en *La Protesta*, *Fray Mocho*, *PBT*, *Crítica* y *Caras y Caretas*, al tiempo que también lo hizo como autora teatral, cuentista y novelista. Integró, junto a Alfonsina Storni, Julia García Gámez, Adela García Salabe-

49 Alfonsina llegó a Buenos Aires en 1912, a los veinte años y embarazada. Un año después inició sus colaboraciones en *Caras y Caretas*. "Feminista sin declaraciones, o con estratégicas declaraciones contrarias ('yo pienso que el feminismo es la carrera de las fracasadas') -treta del débil en una época sin voto ni derecho a la existencia más allá del normalismo-, Alfonsina llegó a ser vicepresidenta del Comité Feminista de Santa Fe e integrante de la Comisión Pro Derechos de la Mujer de 1919, y defendió a Elvira D'Aurizio, una mujer que había matado en pleno juzgado al padre de su hijo natural que se negaba a reconocerlo, hecho que fue avalado por el juez" (Moreno, 2010: s/p). Por otro lado, Alfonsina fue primero un fenómeno socio-cultural y después uno literario. Así como inauguró una tradición en la literatura hizo visible, al mismo tiempo, la posibilidad de una subjetividad femenina diferente.

rry, Adelia Di Carlo, Raquel Adler y Sara de Etcheverts, la primera comisión de la Agrupación de Mujeres de Letras y Artes (1932). También fue asidua concurrente (junto con Alfonsina) de la agrupación Signos y de la peña del Tortoni. Tenía solo quince años cuando luchó por la libertad del anarquista Simón Radowitzky. Participó en la planificación de su fuga y cuando fue recapturado luchó por su indulto. En 1930 fue apresada por la dictadura militar de Uriburu<sup>50</sup>.

El mismo año en que se publica *Don Segundo Sombra* (Güiraldes, 1926) -una novela que, como se sabe, repone en clave vanguardista, el valor de la clase, la tierra, el nombre y la identidad masculina- y el mismo año en que *La Nación* publica "Cuca" -un cuento de Storni que con un tono muy cercano al de Silvina Ocampo pone en escena la feminidad y la heteronormatividad como ficciones-, Medina Onrubia publica "El quinto".

Es posible que la autora haya buscado articular en este cuento la literatura amorosa con sus ideas anarquistas pero además, esta ficción consigue atentar contra uno de los pilares de la modernidad: la separación entre lo público y lo privado. La inscripción de la primera persona socializa, aunque sea de modo desviado, incluso peri-autobiográfico<sup>51</sup>, la vida privada de la autora. "Yo, Salvadora" recupera la esfera de lo sensual y de lo personal para esta-

50 Y en este punto una anécdota interesante: un grupo de intelectuales argentinos envía una carta al dictador para solicitar "magnanimidad" con Salvadora por "su triple condición de mujer, de poeta y de madre". Ella se niega al pedido y, desde la cárcel, le manda otra carta manifestándole su desprecio. Basta este relato para coincidir con Sylvia Sáñta en que Onrubia define una categoría de mujeres que hasta entonces no estaba nombrada en la literatura argentina. "Efectivamente -sostiene- "la propia Salvadora no encuentra un ámbito donde articular sus ideas, eso es lo que la hace tan difícil de ubicar" (Soto, 2008: s/p). De ahí, tal vez, el título de su mejor obra *Las descentradas* (1929).

51 El término "peri-autobiográfico" hace eco del término "peri-performativo" propuesto por Eve Kosofsky Sedgwick (2003: 67-71): lo peri-performativo efectúa el gesto de lo performativo sin realizar el acto performativo en sí. Del mismo modo, podemos pensar lo peri-autobiográfico como esos gestos que prometen, abren, sugieren lo autobiográfico sin serlo; como las múltiples negociaciones que realizan las mujeres escritoras entre revelar y ocultar, contar y esconder y también entre hablar desde su propia experiencia y a la vez ocultar lo que no se puede contar.

blecer continuidades entre deseo, ficción e imaginación. Definitivamente, y mal que le pese a los escritores de la época, esta protagonista tiene corazón y fantasía, además de cerebro: "¿Yo? Yo me llamo Salvadora. Te sorprende, ¿verdad? Es un nombre español. Los nombres de esa raza tienen algo de ella. Son audaces y sonoros [...]. Un nombre casi feo, casi insolente. Yo amo llamarme así" (1926: 58).

Como ya se ha dicho hasta el cansancio, convencionalmente son los hombres quienes se constituyeron, históricamente, como portadores activos de la mirada. Sus ojos delinean, en una economía erótica o sexual, el cuerpo femenino. Sin embargo, Salvadora subvierte la expectativa. En "El quinto" el encantamiento es asumido desde el comienzo y la mirada de una mujer, lentamente, comienza a reconstruir la topografía del cuerpo de otra: la falta de corsé, el perfume; el rostro y sus detalles. Le siguen pies, piernas y tobillos. Una vez que todas las zonas erógenas fueron recorridas la mirada vuelve al vestido ceñido para concluir: "Solo puede ir vestida así una mujer que sabe desnudarse" (1926: 52). En este punto, la narradora detiene su marcha y se retrasa... únicamente para suspirar al ver los movimientos de las nalgas de la observada. Entonces aparece el recuerdo o la memoria, y justo ahí comienza el cuento de amor y desventura, que no carece de acción (mafia china y rebeldía húngara incluidas), ni de erotismo ni de imaginación, ya que el deseo solo va a poder articularse como pasión de la expresión, es decir, como ficción: "Ven -te diría-, quédate conmigo. Sé la bienvenida como una hermana joven. Ven, entra; mi sofá azul es lo bastante ancho para las dos. Es cómodo, mullido, hospitalario, con grandes almohadones para tus perezas [...]. Yo te consolaré. Yo soy una maga que sé bellos conjuros de palabras [...]. Más tarde, en mi cama demasiado ancha, demasiado baja, dormiremos abrazadas, como dos inocentes" (1926: 59)<sup>52</sup>.

La realidad deseada solo puede ser apresada, en el cuento de Medina Onrubia, a través de la irrealidad, de lo inapropiable o, mejor dicho, de lo apropiable exclusivamente a través de las palabras y la imaginación. Como

52 [Las cursivas son mías].

dos inocentes y la inocencia ya solo es posible en términos de simulacro.

*Yo pondré esencia de frangipane para ti, en el frasco esbelto de cristal tallado con tapón de oro, que fue de una abuela lejana [...]. Ella, como tú, habló esa lengua húngara, dulce y ceceante. Con ella -dicen que hizo versos muy bellos. Yo, que heredé su pecado, la recuerdo siempre con amor. Guardo, encuadernado en piel y en oro, un libro muy viejo. Es lo que de su vida lejana, de sus amores [...] queda [...]. Y yo no lo comprendo. Lo leerás tú. De tus labios oiré el ritmo meloso y ceceante. Luego me dirás qué es lo que dicen. Así la conoceré más. Podré amarla mejor. Los versos de la muerta olvidada te darán en tu lengua la bienvenida. Ella hará que no seas en mi hogar una extranjera (1926: 60)<sup>53</sup>.*

¿El pecado es la escritura o la narradora se refiere a otra cosa? La pregunta atraviesa el fragmento y el único significado que la narración realza, discretamente, es el de "yo te deseo". A partir de la poesía -y de una lengua materna-, la narradora establece un *continuum lesbiano* (Rich, 1980): una genealogía que construye, en la repetición y traducción, un espacio propio, una casa que, definitivamente, no es la del amo<sup>54</sup>.

Es cierto que, en este cuento, la figura de la genealogía femenina hace su primera aparición como algo que es negado, algo que solo resultaría accesible a través de la mediación del gesto amoroso -de la lectura, de la traducción, de la voz- de otra mujer. Sin embargo, la mera fantasía del decir, de leer y escribir lo femenino, es un gesto que rompe con el orden falocéntrico que mantuvo a las mujeres silenciadas. Luce Irigaray sostenía que:

53 [Las cursivas son mías].

54 Audre Lorde -activista negra, lesbiana, poeta- decía, en un libro que, casualmente, se titula *La hermana, la extranjera*: "Se trata de aprender a tomar nuestras diferencias y hacerlas fuertes. Pero las herramientas del amo nunca dismantelarán la casa del amo. Es posible que nos permitan temporalmente vencerlo en su propio juego, pero nunca nos permitirán lograr un cambio verdadero" (1984: s/p).

*... tenemos que encontrar, reencontrar, inventar, descubrir las palabras que expresen la relación más arcaica y más actual con el cuerpo de la madre, con nuestro cuerpo, las frases que traducen el vínculo entre su cuerpo, el nuestro, el de nuestras hijas. Un lenguaje que no sustituya al cuerpo a cuerpo, como lo hace la lengua paterna, sino que lo acompañe; palabras que no cierren el paso a lo corporal, sino que hablen en "corporal" (1994: 41).*

Los verbos *encontrar*, *reencontrar*, *inventar* y *descubrir* -esos mismos que podrían describir la acción que pretendería llevar a cabo la protagonista del cuento- provocan un efecto preciso de sentido: iluminan la relación con el pasado e inventan, junto a ellos, un presente. Así, yo-vos-ella se superponen, se cruzan, se confunden y construyen un espacio ficcional en el que se atan y desatan deseo, memoria e identificación.

Sin embargo, en 1926 los amores lesbianos todavía no pudieron configurarse sino como resquicio de desposesión. El cuento termina: "No pude. No fue. Jamás sabrás" (Medina Onrubia, 1926: 61). Pero esta frase es un engaño: el saber -el placer- ya fue producido y reconocido. No hay debilidad ni caída en esta fuerza erótica: solo futuro.



## Pienso en usted: letras apasionadas y genealogías disidentes en (el) Sur

*El monólogo del hombre no me alivia ni de mis sufrimientos, ni de mis pensamientos. ¿Por qué he de resignarme a repetirlo? Tengo otra cosa que expresar. Otros sentimientos, otros dolores han destrozado mi vida, otras alegrías la han iluminado desde hace siglos.*

Victoria Ocampo, "La mujer y su expresión"

A partir de los años cincuenta se empiezan a mover con fuerza una serie de narrativas con respecto a la sexualidad que van a tener alto impacto en el campo de lo lesbiano (y, por supuesto, en el de la literatura). Pero además, a partir de esta década cobrará cuerpo uno de los debates más intensos entre cultura y literatura, en el que se cifra gran parte de nuestra actualidad estética: se hibridizan órdenes, se cuestionan los heredados, se aventuran alternativas. Es decir, se produce una redistribución radical de los lugares de la cultura y el arte (Link, 2005: 24).

La década del cincuenta puede pensarse en Argentina y en el mundo occidental como la chispa que da fuego a una aceleración histórica en la que se producen modificaciones en diferentes estamentos: en las formas de sociabilidad (en general) y de actuación de las mujeres (en particular), en la moral y costumbres, en las instituciones y las prácticas políticas, en las formas artísticas, en la intervención del mercado en la esfera del arte y, por supuesto, en la presencia de los medios de comunicación. Es un momento a partir del cual se revisa la relación entre arte y política y se ligan literatura e historia de un modo nuevo. Como sostiene Sylvia Saïtta:



*Las consecuencias de tal conjunto de factores gravitan muy especialmente en un país que experimenta, en más de un sentido, cambios profundos en todos los órdenes de su vida nacional: los golpes de estado, la inestabilidad política, social y económica, el ascenso de las nuevas clases al poder, la reformulación de estilos de hacer política [...]. Durante las décadas del cuarenta y cincuenta, la literatura argentina pierde su carácter "provinciano" para pensarse en diálogo con la literatura universal (2004: 10).*

También, a partir de la década del cincuenta se fueron profundizando dos cambios fundamentales en relación con las mujeres que provocaron modificaciones tanto en la esfera de lo público como en la de lo privado: uno económico, marcado por su ingreso masivo al mercado laboral y educativo; otro cultural, marcado por cambios en los modos de relacionarse sexual y afectivamente.

En 1951 se sanciona en Argentina el sufragio femenino, gesto que redefine la ciudadanía de las mujeres y reconoce su presencia pública, aunque no sin contradicciones. Como una consecuencia, sobre esta década no solo comienzan a incrementarse sostenidamente las posibilidades laborales para las mujeres -sobre todo para las solteras- sino que se expanden sus posibilidades de acceso a la educación formal media y superior.

Pero volviendo a los cincuenta, es a partir de esos años que comienza a afirmarse lo que Eric Hobsbawm llamó "el giro juvenilista y populista de la cultura de la clase media y alta" (2007: 333), que tuvo alto impacto en los gustos y tendencias del arte en general y que afectó, sin lugar a dudas, los modos de las relaciones sociales. Su punto de implosión podría ubicarse, ya en la década siguiente, en el Mayo Francés, ese movimiento contracultural nacido en la Sorbona que alzó como banderas consignas como: "Prohibido prohibir", "Creo en la realidad de mis deseos" o "Cuando pienso en la revolución me entran ganas de hacer el amor", mientras el feminismo, en concordancia, gritaba a voz en cuello: "Lo personal es político".

Liberación personal, liberación sexual, y liberación social iban de la mano. Y el arte era fundamental en el

proceso. Pero, además, en estas décadas, en especial en los países anglosajones y europeos aparece una subcultura homosexual de singular importancia a la hora de establecer las pautas de la moda y el arte que, como veremos, también impactó en la cultura argentina o, por lo menos, en la porteña.

En lo que refiere a la literatura y prensa argentina, en los años cincuenta no solo aumentó significativamente el número de escritoras profesionalizadas sino que la novela fue la forma preferida por muchas de ellas. A partir de esta década, los nombres de Silvina Bullrich, Sara Gallardo, Beatriz Guido, Marta Mercedes Levinson, Marta Lynch, Silvina Ocampo o Alejandra Pizarnik dejan su huella. Sus narrativas pusieron en escena problemáticas de género que atravesaban tanto a la literatura como al mapa de las narrativas sociales y políticas. Sin embargo, casi ninguna se atreve, por lo menos durante esos primeros años, a adentrarse en los conflictos de las afectividades disidentes y menos en las que refiere a lo lesbiano<sup>55</sup>.

Por otro lado, no se puede dejar de notar que, además, en términos generales, la literatura argentina de esta década (y también de las siguientes) estuvo modelada, principalmente, por dos situaciones ineludibles: las gestualidades de una realidad nacional peronista y pos-peronista

<sup>55</sup> Una excepción interesante, aunque un poco posterior, es "Las 33 mujeres del Emperador Piedra Azul" (*El país del humo*, 1977) de Sara Gallardo. Los treinta y tres fragmentos que dan cuerpo a este relato entienden al género sexual como un problema central del lenguaje y de la representación. Treinta y tres fragmentos numerados: cada mujer un número en una serie sucesiva. Despersonalizadas -frente al gran emperador que, portador de la preposición posesiva, encabeza al texto. El fragmento 6 dice así: "Amiga, dame tu boca. Ábreme las piernas. Yo te sacaba los piojos de la cabellera. Gordos para ti; medianos para mí; flacos, a morir entre las uñas. Pasó algo. Poco me importa ser esposa del rey. Poco te importa ser esposa del rey. ¿Es posible esconderlo? Hay tantos ojos" (1977: 295).

*Pasó algo.* No hay concepto que lo defina y, sin embargo, permite cambiar los términos y anuncia lo que no se da en ningún otro momento del texto: la posibilidad del cuidado amoroso entre mujeres. La mujer nº 6 anuncia el cambio de una lógica: es el rechazo del contrato heterosexual y heteronormativo lo que permite la desvinculación de la Ley (y la vinculación con una nueva ley) y arroja a esta mujer al campo del secreto, excluyéndola del régimen verbal para ubicarla en el centro de un régimen escópico.

y la influencia del pensamiento francés -particularmente el existencialismo- que gravitó sobre la producción literaria y, sobre todo, sobre el campo de la crítica.

En 1954 se publica en español *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir (1948). En 1952, en francés, el *Saint Genet* de Jean Paul Sartre -traducido al español quince años después-. Ambos fueron textos fundantes para entender cuestiones relativas al género y la sexualidad, y con una influencia decisiva en los/as intelectuales argentinos que, desde mediados del siglo XX, intentan pensar estas problemáticas. Como se sabe, de Beauvoir analizó la construcción cultural y social de la diferencia entre los sexos y, adelantándose a Foucault, la importancia de la sexualidad como localización del poder. Examinó, además, la noción de *mujer* en tanto *Otro* en la cultura patriarcal. Pero, también, *El segundo sexo* incluía un capítulo titulado "La lesbiana" que, más allá de las contradicciones que pudiera tener, comenzaba con la fuerte afirmación: "Ningún 'destino anatómico' determina su sexualidad" (1948: 345) y concluía: "En verdad, la homosexualidad no es ni una perversión deliberada ni una maldición fatal. Es una actitud elegida en situación, es decir, a la vez motivada y libremente adoptada" (1948: 365)<sup>56</sup>.

Si bien las décadas de mitad de siglo funcionan como un período de referencia que marca el nacimiento de nuevos derechos, nuevas morales, nuevas políticas y nuevas economías del cuerpo, en ese momento también se fortalecen y legitiman, nuevamente, las funciones normalizadoras de la medicina en complicidad con el estado. A partir de la década del cuarenta se producen, en especial en Estados Unidos, una serie de transformaciones tecnológicas que implican, como sostiene Donna Haraway (1991) y Beatriz Preciado (2008), transformaciones del paradigma social, político y económico, y que inevitablemente afectarán también la vida de nuestro hemisferio:

56 Mariana Smaldone (2015) hace un análisis detallado del proceso de traducción y recepción de *El segundo sexo* en Argentina y focaliza en las influencias ideológicas que operan en la tarea de traducción a partir de los usos/traducciones de los términos "travestie" e "invertida".

*Durante el periodo de la Guerra Fría Estados Unidos invierte más dólares en la investigación científica sobre el sexo y la sexualidad que ningún otro país a lo largo de la historia. La mutación del capitalismo a la que vamos a asistir se caracterizará no solo por la transformación del sexo en objeto de gestión política de la vida [...] sino porque esta gestión se llevará a cabo a través de las nuevas dinámicas del tecnocapitalismo avanzado. Pensemos simplemente que el período que va desde el final de la Primera Guerra Mundial a la Guerra Fría constituye un momento sin precedente de visibilidad de las mujeres en el espacio público, así como de emergencia de formas visibles y politizadas de la homosexualidad en lugares tan insospechados como, por ejemplo, el ejército americano [...]. Se abren durante este tiempo decenas de centros de investigación sobre la sexualidad en Occidente como parte de un programa de salud pública. Al mismo tiempo, los doctores George Henry y Robert L. Dickinson llevan a cabo la primera emografía de la 'desviación sexual' [...] al que más tarde seguirán el Informe Kinsey sobre la sexualidad y los protocolos de Stoller sobre la feminidad y la masculinidad (Preciado, 2008: 26).*

Del norte heredábamos los *Kinsey Reports (Informes Kinsey; 1948)*. En Argentina Florencio Escardó (1961) y Julio Mafud (1966) se adelantaban a William Masters y Virginia Johnson (1966, 1970). Sumado a esto, la aparición de la pastilla anticonceptiva y el uso masivo de la penicilina daban forma a una nueva *scientia sexualis* y, probablemente, también a un *ars amandi*. Así, inevitablemente, la percepción pública sobre la sexualidad sufrió un estallido que repercutió también en la zona sur del mapa y volvió los temas de la vida íntima objeto de discusión en diversas áreas de la vida pública.

En este sentido, resulta evidente que al igual que en Estados Unidos, muchas de las transformaciones que tuvieron lugar en nuestro país en los años sesenta ya podían ser percibidas a lo largo de las décadas anteriores. Como sostiene Isabella Cosse (2010) no habría habido cambios

drásticos, como el imaginario social tiende a crear, sino más bien una *revolución discreta* -plagada de contradicciones y ambigüedades- que si bien no habría modificado las bases del paradigma sexual, sí comenzó a cuestionar sobre todo la unión entre sexualidad legítima y matrimonio y a flexibilizar los modos de sociabilidad y encuentro entre los géneros. Uno de los factores más importantes en relación con el cambio social tiene que ver con lo que comienza a ser públicamente decible y, por ende, lo que comienza a ser explícitamente regulable o regulado.

En este escenario, me interesa esta vez presentar a la revista *Sur* (1931-1992). Pero digo mal. La revista *Sur* no fue sencillamente una revista: fue un proyecto cultural de alto impacto en América Latina que buscó satisfacer un imperativo de modernidad.

Mucho se escribió y discutió en relación con *Sur*. Fundada y dirigida por Victoria Ocampo<sup>57</sup>, desde sus inicios

57 Victoria Ocampo (1890-1979) fue hija de una familia aristocrática porteña, y la mayor de seis hermanas. Victoria no iba a la playa exclusiva para mujeres, bailaba tango, usaba pantalones para andar a caballo, manejaba autos, fumaba, era atea y, por supuesto, leía mucho y también escribía. A los 22 años se casó y apenas un par de meses después de la boda, durante su luna de miel, conoció a quien ella consideraría su gran pasión: Julián Martínez Estrada -según María Moreno, una descripción que ella hace de él es la primera mirada erótica deseante sobre un cuerpo masculino de la literatura argentina-. Funda la revista en 1930. Tres años después, luego de la muerte de su esposo, comienza a escribir sus "Testimonios" que publicará en diez volúmenes, y poco después su "Autobiografía" que tendrá siete tomos. En 1936, el mismo año en que escribe su famoso ensayo titulado *La mujer y su expresión*, funda, junto a Susana Larguía y María Rosa Oliver, la Unión de Mujeres Argentinas para luchar, en una primera instancia, contra la reforma de la Ley 11.357 que restringía los derechos civiles de las mujeres otorgados en 1926. Ese año, en uno de los folletos de la UMA, Ocampo escribía "La revolución que significa la emancipación de la mujer es un acontecimiento destinado a tener más repercusión en el porvenir que la guerra mundial o el advenimiento del maquinismo. Lo único que me pregunto es si la palabra 'emancipación' es exacta. ¿No convendría más decir 'liberación'? Me parece que este término, aplicado a siervos y esclavos, se ciñe mejor a lo que quiero decir. No olvidemos que los intolerables métodos coercitivos que nacen tan naturalmente en los hombres y que las mujeres soportan con una naturalidad más extraordinaria aún están todavía en vigor entre la gran mayoría [...]. Que un grupo de mujeres, por pequeño que sea, tome aquí conciencia de sus deberes, que son derechos, y de sus derechos,

(1931) contó entre sus colaboradores a intelectuales reconocidas/os tanto nacional como internacionalmente. A lo largo de los años publicó una gran cantidad de artículos críticos que, además, generaron diálogos nacionales e internacionales intensos. Sin embargo, como notan Giorgi y López Seoane (2012), ninguna aproximación crítica a *Sur* postuló, hasta el momento, una mirada de conjunto sobre las políticas y éticas de la sexualidad que atraviesan el proyecto de la revista ni tampoco hizo explícito el hecho de que la revista se sostuvo sobre un colectivo sexualmente disidente que carece de ejemplos comparables en nuestra historia intelectual<sup>58</sup>, o siquiera notó que las políticas de traducción de *Sur*, efectivamente, dieron cuerpo a una suerte de canon europeo sexualmente disidente<sup>59</sup>.

Es bastante aceptada la hipótesis de que hacia principios de la década del sesenta, *Sur* había perdido contacto con las discusiones intelectuales y las intervenciones políticas y culturales que empezaban a definir el nuevo paisaje modernizador, signando así su progresiva pérdida de relevancia (Terán, 1991; Gramuglio, 2010). Sin embargo, una perspectiva atenta a las cartografías que dibujan las disidencias sexuales pondría a esta afirmación, por lo menos, entre signos de pregunta.

El canon que define la modernidad cultural y estética europea está atravesado por textualidades, cuerpos y deseos sexualmente disidentes (Colette, Federico García Lorca, André Gide, Jean Genet, T. E. Lawrence, Thomas Mann, Marcel Proust, Walt Whitman, Oscar Wilde, Virginia Woolf...) y narrativas que modificaron las percepciones so-

que son responsabilidades. Tal es mi voto restringido y ardiente. Si las mujeres de este grupo pueden responder por sí mismas, podrán responder dentro de poco por innumerables mujeres" (Pinto 2011: s/p).

58 Me encuentro desarrollando este tema en una investigación actual.

59 A modo de ejemplo: en el año 1938 la Editorial Sur publicó *Orlando* de Virginia Woolf, traducida por Borges. En el año 1958 aparece *Olivia*, novela de temática lesbiana. Un año más tarde, en medio de un intercambio controversial entre Bianco y Ocampo, se publica *Las Criadas*, de Jean Genet (traducción realizada en colaboración por Silvina Ocampo y Pepe Bianco). En 1944, la Editorial Sur había publicado *Los siete pilares de la sabiduría* de T.E. Lawrence (autor que apasionaba a Victoria Ocampo quien, además, lo tradujo) y once años después aparece *El troquel*. En 1961, se editó, también, *El destino del homosexual*. A través de la vida de Oscar Wilde, de Robert Merle.

bre la sexualidad (Sigmund Freud o Frederich Nietzsche, por ejemplo). *Sur* incorporó estos materiales entre sus páginas, los tradujo y/o los discutió abriendo, para la lectura atenta, una posibilidad de visibilidad y de reflexión que no era común en la cultura argentina de esas décadas.

Con esto en mente y a partir de ciertas claves de lectura que cobran cuerpo en la relación entre dos textos (un ensayo de Héctor Murena y un cuento de Juan José Hernández) publicados en el número 256 (1959) de la revista, creo que es posible leer los desplazamientos sexuales, textuales y políticos que promueven los artículos de Victoria Ocampo y Vita Sackville-West sobre Virginia Woolf, publicados a lo largo de varias décadas<sup>60</sup>. A su vez, creo que se habilitan indicios para repensar las apuestas literarias y los criterios estéticos que promovió la revista -y que según Gramuglio nunca fueron explicitados claramente (2004: 117)-, así como también ciertas tensiones que la publicación mantuvo en relación con los dictados propios de una modernidad cosmopolita. Reconocer estas propuestas estéticas y políticas permite, efectivamente, pensar "eso que quedó fuera de los archivos de la historia que insiste en la imaginación de la cultura" (Giorgi y López Seoane, 2012: s/p), pero también activa la lectura de algunas modulaciones que la cultura argentina propuso en la relación entre textos y cuerpos, entre lo nacional y lo extranjero, entre políticas sexuales y políticas literarias; entre pasión y escritura.

60 Ese mismo año, la publicación de "La narración de la historia", de Carlos Correas, en el N° 14 de la Revista *Centro* provoca tal escándalo que llevó al secuestro de lo que sería el último número de esa publicación. Tanto su director, J. R Lafforgue, como el autor del cuento, el comité de redacción y los representantes de la comisión directiva fueron condenados a seis meses de prisión en suspenso, acusados de publicación obscena. Es cierto que en 1954, la revista *Contorno* había publicado "El revólver" del mismo autor, sin que censura oficial pesase sobre él. Es posible que lo explícito del segundo cuento sea lo que lo volvió culturalmente indigerible (rompe con las estrategias del 'secreto' que identificó Kosofsky Sedwick como modalidad de la literatura homoerótica de principios de siglo y que en la lógica de *Sur* podría pensarse en términos de 'pudor'). Aunque también es posible que haya habido otras razones políticas de peso, como por ejemplo, la relación imaginaria -habitual en esos años- entre comunismo y homosexualidad.

## Ser o tener: "La erótica del espejo" versus "El disfraz"

"La erótica del espejo", ensayo firmado por Héctor Murena (1959), tiene como excusa la aparentemente cuestionable existencia de una editorial<sup>61</sup> que:

*Se dedica a editar obras literarias de autores extranjeros y nacionales, de calidad por cierto decorosa, con una periodicidad no menospreciable. Se me preguntará qué encuentro de extraño en ello. Respondo: el detalle de que todos los libros que dicha editorial publica son de carácter homosexual. Alguien con quien comentaba el hecho fue de la opinión de que parecía tan extravagante como elegir a los autores por el color del pelo [...]. Lejos de ser arbitraria, sin embargo, la orientación de la editorial mencionada constituye el índice veraz de un fenómeno respecto al cual resulta difícil no cobrar conciencia en nuestro tiempo. Pienso en la militancia y en la difusión que el homosexualismo ha alcanzado en los últimos años (1959: 19).*

En Argentina, la emergencia de los movimientos homosexuales se dio sobre finales de la década del sesenta y, si bien es cierto que figuras como Manuel Puig, Manuel Mujica Láinez, Juan José Sebrelí, Pepe Bianco o Carlos Correas fueron homosexuales relativamente visibles, considero que Murena -a tono con la orientación de *Sur*- se está inscribiendo en una discusión que excede los límites geográficos, y de algún modo se adelanta, también, a los discursos teórico-militantes de, por ejemplo, Néstor Perlongher (que en ese momento te-

61 Probablemente esté haciendo referencia a la editorial Tírso. Ediciones Tírso abrió de la mano de los escritores Abelardo Arias y Renato Pellegrini cuando, en 1956, consiguen los derechos de publicación de la novela *Las amistades particulares* de Roger Peyrefitte, que la Editorial Sudamericana había rechazado previamente.

nía diez años) o Carlos Jáuregui (que estaba naciendo). Murena está dialogando con los nacientes cambios en la percepción pública sobre la sexualidad que en Estados Unidos alcanzan un punto de anclaje con los *Kinsey reports* (1948 y 1953); está pensando la sexualidad en relación con el canon europeo con el que *Sur* dialoga, traduce y se cruza<sup>62</sup>. Entonces, claro, no pueden faltar en la reflexión los nombres de Wilde, Proust, Gide, Peyrefitte, Genet, George Sand, Colette...:

*Si ayer era un puñado de iniciados el que se encerraba en el secreto de sus cuartos para leer con fervor las obras del protomártir Oscar Wilde, cuyo trágico destino significaba una advertencia sobre lo que podía acontecer, o las de un Proust que se cuidaba siempre de responsabilizar al azar por sus contactos con el mundo de la pederastia, o las de un Gide que audazmente se atrevía ya a defender sus costumbres, en esta hora alcanzan al número de multitudes el número de aquellos [...] que se exhiben llevando bajo el brazo las novelas de un Peyrefitte para quien la homosexualidad no es más un motivo de cautela o una posición por la que haya que quebrar lanzas, sino un tema sobre el que resulta posible explayarse con un desenfado que roza lo obsceno (Murena, 1959: 2).*

Pero es Murena el que se explaya. Plagado de lugares -hoy, por lo menos-, comunes y, por momentos, contradictorio e incluso homofóbico, el artículo oscila entre curiosos análisis culturales y llamativas conclusiones (como el hecho de que la heterosexualidad no sea natural sino algo conquistado por el hombre), concepciones pseudo-científicas (la homosexualidad como auto-idolización narcisista -de ahí la metáfora del espejo que da

62 En diciembre de 1960, Alejandra Pizarnik escribía, dialogando, sin saberlo, con él: "Estoy cansada de este supuesto clima homosexual, que no es auténtico en mí. No solo no soy lesbiana ni lo puedo ser [...]. Cuando desperté imaginé mil llamadas telefónicas a M. Imaginé mil cartas, imaginé que me moría y la mandaba llamar en mi agonía. Y no comprendo por qué tiene que ser así. Pero pasa que me asusta la palabra 'homosexual'. Prejuicios viejos en mi vida joven" (Venti, 2011).

título al artículo) y filosóficas (la inversión sexual como parte de la subversión general de los valores que Nietzsche habría anunciado):

*Baste con dejar sentado que el irracionalismo del que Nietzsche aparece como paladín y precursor se ha convertido en el motor fundamental del nihilismo subversor de valores contemporáneos. Y la sodomía, en lo que tiene de pasiva, halla su punto de arranque en una suspensión del juicio -en el plano de la elección sexual- que es justamente producto del odio y el desdén subconscientes hacia todo lo "espiritual" que distinguen al irracionalismo. Por otro lado, en su vena activa, la homosexualidad procede como punta de lanza en la sorda y extendida rebelión contra un orden humano que desde hace más siglos que lo que se supone [...] ha venido exaltando casi sin descanso y exageradamente el aspecto apolíneo, ascético, racional del hombre (Murena, 1959: 24).*

A pesar de todas las críticas que se le han hecho a este texto, "La erótica del espejo" tiene, por lo menos, dos gestos que sorprenden. Que sorprenderían incluso si el artículo fuese actual. En el punto ocho del ensayo el autor explica:

*A esta altura, el lector debe haber advertido ya que los ejemplos que utilizo proceden en su mayoría de la homosexualidad masculina. Las presentes notas, empero, aspiran a tener validez, en el grado en que tengan, tanto para la pederastia como para el amor sáfico. El predominio de los ejemplos del campo de la homosexualidad masculina se explica, no porque la femenina sea menos numerosa e importante, sino porque tradicionalmente es más secreta (1959: 25)<sup>63</sup>.*

La aclaración final puede parecer una obviedad. Sin embargo, es posible que sea esta la primera vez que tal obviedad

63 [Las cursivas son mías].

dad es visibilizada en un medio público argentino. Porque el amor sáfico fue, en efecto, uno de los secretos mejor guardados de la cultura argentina del siglo pasado. Como nota Barrancos, a principios de siglo XX: "Una señal inequívoca de buena educación burguesa era el acatamiento de las estrictas normas patriarcales, y entre estas, una de las más importantes era no comportarse bajo ningún aspecto como varón. La niña marimacho era el pavor de las familias de clase media [...]" (2007: 149).

Por otro lado, en el punto catorce, Murena concluye:

Una amiga mía que no tiene nada de sáfica, pero que no ha asfixiado en sí el principio masculino [...] me refería [...] que no le resulta infrecuente recibir insinuaciones e incluso francas propuestas amorosas de mujeres homosexuales [...]. *No es homosexual porque ello sería ceder a la zona animal de su ser.* Pero tampoco responde a la cerrada idea heterosexual sostenida por la "ortodoxia" racionalista de todos los tiempos, pues eso sería esclavizarse [...]. Ese tenso equilibrio es lo que asegura la singular plenitud con que su persona moral se alza en la historia (1959: 29)<sup>64</sup>.

Esta reflexión, ante la que resulta imposible no preguntarse si refiere a Victoria Ocampo, y en la cual regresa a la relación ya discutida entre homosexualidad y animalidad, además termina siendo, de un modo un tanto perverso, una loa a la bisexualidad. A una bisexualidad en la que el dos está en el uno, despojada de todo acto sexual (resuenan las ideas de Bunge acerca del *hermafroditismo intelectual*).

Pero el artículo de Murena no funciona solo sino que, como consecuencia de una decisión editorial (probablemente de José Bianco)<sup>65</sup>, arma sistema con el cuento de Juan

64 [Las cursivas son mías].

65 José Bianco (1908-1986) fue secretario de redacción de la revista *Sur* entre 1938 y 1961. También fue en *Sur* donde publicó, por primera vez, *Las ratas* (1943), *nouvelle* que, al igual que esa otra novela que publicaría treinta años después -*La pérdida del reino*-, da lugar a lecturas de amores que "no osan decir su nombre". Además, tradujo *La asfixia* (1968) y también las memorias (*La cacería del amor*, 1974) de Violette

José Hernández que lo procede, y conjuntamente dibujan una política sexual y textual. Mejor dicho, dibujan una política del deseo que tiende lazos hacia el pasado y hacia el futuro y que compromete a la revista en su totalidad.

"El disfraz" (1959) de Juan José Hernández -colaborador habitual de la revista-, es el relato oblicuo de un deseo lesbiano, de la pasión secreta, relatada en primera persona, que sostiene la protagonista del cuento por la Delfina, antigua compañera de trabajo: "La única persona que ocupaba *mi recuerdo, mi nostalgia*, era la Delfina" (1959: 31)<sup>66</sup>. En su lugar solo quedan dos regalos: una foto firmada (recordemos que las fotos son producto de un espejo) y el disfraz con el que la Delfina salió elegida reina del sindicato de costureras. A partir de ahí, referencias que se bifurcan en significados: "Pertenezco a un *linaje* muy antiguo [...] cuya inteligencia y astucia han llegado a ser proverbiales" (1959: 32) y miradas que se cruzan, que se estrellan contra espejos, delineando una erótica especular: "La ingrata, recostada en mi cama, encendió un cigarrillo. Miré por el espejo su hermoso cuerpo esbelto y me ruboricé al recordar los entusiasmos que me asaltan por las noches mientras contemplo su fotografía" (1959: 33). Finalmente, el cuento concluye:

*Sé que es la única oportunidad que tengo para conjurar la visión que me persigue desde la última vez que vi a la Delfina. A fuerza de irrealidad conseguiré saciarme. [...] He sacado del ropero la capa del disfraz de Noche que me regaló [...] y que guardaba como un tesoro [...]. Me pongo la capa brillante, suelto mi cabellera [...]; me contemplo en*

Leduc, escritora abiertamente bisexual que en *Teresa e Isabel* (1968), una de sus novelas de sesgo autobiográfico, relata un primer amor entre dos jóvenes mujeres. A Violet Leduc también la tradujo Enrique Pezzoni -*La mujer zorrillo*, 1967-, quien fuera el último secretario de redacción de *Sur*. Por otro lado, según Héctor Anabitarte, no solo se habrían llevado a cabo en casa de Pepe Bianco las primeras reuniones del Frente de Liberación Homosexual (1971) sino que, a pedido de Juan José Hernández, Bianco habría traducido los textos de las *Black Panthers* que aparecieron en las primeras publicaciones del FLH.

66 [Las cursivas son mías].

*el espejo. La imagen me sobresalta de admiración. Parezco un insecto suntuoso de ojos saltones y piernas delicadas. Abandono el espejo y ensayo repetirme en voz baja: "Me llamo Delfina, Delfina Coronel. Vuelvo a mirarme: [...] estoy hermosa" (1959: 36)<sup>67</sup>.*

Suponemos que, entonces, la protagonista saciará su deseo con un hombre al tener, al ser, imaginariamente, la Delfina. Efectivamente, el dos se hace uno: deseo de ser (una mujer) y de tener (a esa mujer) se superponen delineando, creando, una imagen fantasmagórica, difícil de asir; una imagen que, como diría Link, permanece sin interpelar, incluso más allá de la interpelación (2009: 11). Un cuerpo sensual y difuso producto de una fusión que lo acerca al objeto de amor pero también a él mismo.

El disfraz se convierte así en cuerpo o, mejor dicho, el cuerpo deviene junto a ese elemento extrínseco que ahora es propio y le permite hacerse visible, aparecer. Podría decirse, incluso, que la verdad de ese cuerpo está en la apropiación sensible de lo ajeno y, sin embargo, el propio rostro y la propia especie es lo que está en juego. En este sentido, el devenir de la protagonista es un ejercicio de desplazamiento, sí, pero de multiplicación y de pasión, sobre todo.

Parecería evidente que Hernández retoma para parodiar o para reflexionar esas ficciones (sobre las que Murena insiste y que remiten a los textos de Bunge y Mallea) que imaginan a las pasiones homosexuales en términos de sexualidades no-humanas, como umbrales entre lo humano y lo animal. Podría decirse, en palabras de Giorgi, que Hernández: "Ilumina justamente esta puesta en experimentación y en variación del cuerpo, de un cuerpo siempre ya marcado por la norma sexual y genérica, y marca un itinerario central en cierta imaginación de la cultura latinoamericana: hace de los cuerpos un campo de ejercicios o de experimentos en los que se juega la norma de lo humano y el estatuto político de lo viviente" (2013: 6). Así, esta escritura no solo pone en crisis ciertas gramáticas del reconocimiento social sino que tensa los

67 [Las cursivas son mías].

modos de representar e interroga las epistemologías sobre los cuerpos sexuados y literarios o, en otras palabras, sobre las ficciones culturales.

La pasión, movida por el don (el de la escritura, claramente, pero también por la foto y el disfraz), se construye como práctica transformadora a partir de la cita. Como sucede en el cuento de Onrubia, yo-vos, vos-yo se superponen, se cruzan, se confunden y construyen un espacio ficcional e intermedio en el que se atan y desatan memoria, identificación e imaginación (aunque tal vez sean lo mismo). El yo se constituye a través de la imagen, propia y ajena, en una relación especular (en una erótica del espejo, citando a Murena) y, de este modo, la repetición y la diferencia no ponen en escena, sencillamente, el deseo de alcanzar un objeto inalcanzable sino la creación de un nuevo objeto y de un nuevo sujeto. Es ese instante en el que la imagen es convertida en escritura sensual el que exige una lectura.

El don, ya lo dijo Derrida (2009a), interrumpe, de algún modo, la economía. Pero en este caso es la economía sexual la que es puesta en suspenso para abrir la posibilidad a otra circulación del deseo. El don se construye como instante que desgarrar al tiempo, se hace en el pasado; es cierto, pero "don" es dar un presente, hacer un presente y, por qué no, hacer presente y, arriesgo, en un futuro (es posible que esté hablando de la literatura). El don, entonces, es una huella, un rastro: la foto de ese rostro (el de la Delfina y también, como se verá, el de Virginia Woolf) que atraviesa los tiempos; también las cartas de Virginia, que en la pluma de Vita se convertirán en artículos publicados posteriormente por Victoria Ocampo; la foto de Vita, que vira novela (en *Orlando*) y que *Sur* publica; o las flores de Victoria que Virginia usa para darle celos a su amante y que finalmente se vuelven palabra. El don es, quizás, el disfraz, el poema o el nombre que otra usa como propio. El don es, ante todo, la escritura.

El rastro lesbiano -pensado en términos de afectividad que circula en los espacios intermedios-, pura ficción (de quien escribe, de quien lee), se renueva constantemente en producción expresiva, a modo de una historia de imaginaciones múltiples. Y es que no señala, sencillamente,



hacia una forma específica de la sexualidad sino que implica un modo de producción de referencia y sentido diferencial que precisa de la construcción de una mirada, encantada -como dirá Ocampo-, o admirada -como propone Hernández- que se fuga de la clasificación y construye, en cambio, figuras que desestabilizan la estructura canónica del deseo y (re)inventan los modos hegemónicos del eros ficcional. No hay cuerpo a cuerpo posible en *Sur* (tal vez el de Silvina y Alejandra, pero eso será mucho después)<sup>68</sup>, solo creación y recreación constante.

### Los intercambios de Victoria Ocampo, Virginia Woolf y Vita Sackville-West

*Ella, en la fina arista / de luz. Segura. Su cetro / ordena / labrados sistemas / de pensamiento. Ordena. Y no duda. / La dejo entrar. / Bosque escritural / que restaña la herida. / La dejo entrar.*

Diana Bellesi, *Eroica*

En 1937, Victoria Ocampo había escrito "Virginia Woolf, Orlando y Cia.", un artículo donde comenzaba diciendo: "Voy a hablarles a ustedes como 'common reader' de su obra" (1937: 10). Resignificado: no voy a hablarles de un método, ni metódicamente, voy a hablarles de una pasión: *Mi pasión*. Y continúa: "Voy a hablarles de la imagen que conservo de

68 "Oh Sylvette, si estuvieras. Claro es que te besaría una mano y lloraría, pero sos mi paraíso perdido. Vuelto a encontrar y perdido. Al carajo los greco-romanos. Yo adoro tu cara. Y tus piernas y, surtout tus manos que llevan a la casa del recuerdo-sueños, urdida en un más allá del pasado verdadero. Silvine, mi vida (en el sentido literal) le escribí a Adolfo para que nuestra amistad no se duerma. Me atreví a rogarle que te bese (poco: 5 o 6 veces) de mi parte y creo que se dio cuenta de que te amo SIN FONDO. [...] Quisiera que estuvieras desnuda, a mi lado, leyendo tus poemas en voz viva. Sylvette mon amour, pronto te escribiré. Sylv., yo sé lo que es esta carta [...]. Sylvette, no es una calentura, es un re-conocimiento infinito de que sos maravillosa, genial y adorable. Haceme un lugarcito en vos, no te molestaré. Pero te quiero, oh no imaginás cómo me estremezco al recordar tus manos que jamás volveré a tocar si no te complace [...]. Te beso como yo sé i a la rusa (con variantes francesas y de Córcega). O no te beso sino que te saludo, según tus gustos, como quieras. Me someto" (Pizarnik, 1998: 31/1/72).

ella" (1937: 10). Se refiere a Virginia Woolf. Una pasión y una imagen. Una historia, con minúscula y mayúscula, o un cuento (relato, enredo o desazón) que periódicamente reaparecerá en *Sur*, en voz de una u otra: de Victoria Ocampo o de Vita Sackville-West<sup>69</sup>.

En el citado artículo, Victoria se entrega al relato por menorizado de la obra de Virginia y se detiene especialmente en *Orlando* -"ese ser evadido de los sexos" (1937: 41)- para, en el proceso, relacionar la escritura de Woolf con la de Wilde, Proust, Lawrence y Colette; tampoco falta la comparación con Anna de Noilles, a quien Ocampo también conoce y admira aunque, claro, no es Virginia. La mirada *desviada* sonríe ante la obvia genealogía en la que pasiones y ficciones, como la misma Ocampo reconoce, se superponen.

Después de varias páginas, finalmente se anima: "Les contaré cómo vi ese rostro por primera vez" (1937: 60) -ese rostro que más tarde va a poseer en foto- y continúa: "De pronto oí su nombre y el mío pronunciados por un amigo, y al volver la cabeza hacia esa voz, el rostro maravilloso ya estaba vuelto hacia el mío" (1937: 60)<sup>70</sup>. Ese rostro maravilloso, extraordinario y admirable, mueve el deseo de Ocampo, su escritura. A partir del momento en que Virginia se cruza en su camino, la escritura de Victoria se funda en esa figura arrobadora (que saca a Victoria de sí y la reubica); en esa persona que además, escribe excepcionalmente.

Una carilla entera, entonces, dedicada a la descripción de ese rostro seductor. Y varias más a la excepcionalidad de su figura. Los códigos textuales propios del discurso amoroso más tradicional se repiten (por supuesto, en la misma adopción del código está la resistencia) y, sin embargo, la vigencia del contrato heterosexual obtura la significación de las palabras:

69 Victoria difundió la obra de Woolf muy tempranamente en la Argentina: *Un cuarto propio* fue publicado por *Sur* en el año 1936 y *Orlando; una biografía*, un año después, ambos traducidos por Jorge Luis Borges. La figura de Virginia reaparecerá, recurrentemente, en la escritura de Ocampo hasta que en 1974 escriba "Reencuentro con Virginia Woolf". Incluso, la Editorial *Sur* editará en 1954 y reeditará, para el centenario de Virginia Woolf, *Virginia Woolf en su diario* (1982).

70 [Las cursivas son mías].

*La vi. Y más de una vez, para mayor felicidad mía. A menudo, después del frío brumoso de la calle, entré yo en el "confort" de ese cuarto y sobre todo de esa presencia. Pues en cuanto Virginia estaba allí, lo demás desaparecía [...]. Virginia es tan capaz de hablar maravillosamente como de escribir maravillosamente. Con esto les estoy confesando que yo no podía, sin esfuerzo, irme de su lado [...]. En esta casa todo se me aparecía a la vez como irreal y como lleno de la más sustancial realidad [...]. Miro a Virginia [...] como el poeta cuando ha encontrado un verso capaz por sí solo de llenar un poema. De este modo hubiera querido yo hacer que ustedes la miraran, para que ella les hiciera, como a mí, el don de una preciosa certidumbre. La certidumbre de que nada de lo que yo había imaginado de la mujer, soñado para ella, defendido en su nombre, es falso, exagerado, ni vano (1937: 63-67)<sup>71</sup>.*

El don ciertamente es recibido, pero no es del todo verdad lo que dice Victoria porque, al momento de necesitar ese verso (cuando Virginia ya no está), no puede sino citarla. Es decir, tenerla a través de sus palabras; ser, de algún modo, ella.

Virginia Woolf muere en 1941. En abril de ese año, en el N° 79 de *Sur* Ocampo vuelve a dedicarle unas palabras tituladas "Virginia Woolf en mi recuerdo", que comienzan con un epígrafe que es cita. Y es que ante la imposibilidad de compartir con el objeto una cita (un encuentro) se lo incorpora. Así, como le sucedió a la protagonista del cuento de Hernández, la identificación, por lo menos en principio, se va a constituir en núcleo del vínculo afectivo.

Un epígrafe paradójal que Woolf le dedica a su hermana encabeza el artículo: "Buscando una frase / no hallé ninguna que pudiera ponerse / junto a tu nombre" (1941: 98). Sin embargo, lo que Victoria sí buscó, halló y atesoró, es una foto que publica a continuación. Aho-

71 [Las cursivas son mías].

ra, finalmente, la imagen que nos muestra de Virginia es objetiva o, mejor dicho, fija en el objetivo la óptica de lo subjetivo: "Ese rostro austero y encantador que yo había besado la víspera de mi partida [...]. Ese rostro cuya imagen había querido conservar yo a toda costa" (1941: 107) había sido retratado, a pedido de Ocampo y contra la voluntad de Virginia, por la fotógrafa lesbiana Gisèle Freund, quien años después huiría del régimen nazi invitada por Victoria a la Argentina y quien otros tantos años más tarde aparecerá -en clave, disfrazada- en la novela *El común olvido* de Sylvia Molloy (2002), una de las más jóvenes protagonistas de *Sur*.

El artículo empieza con la foto. Es *ella*, Virginia, la que ya no está (porque lo que escribió sigue en las estanterías de las librerías); son sus gestos, la ausencia de su rostro, sus momentos compartidos y aquellos que nunca tuvieron, los que Victoria está duelando o doliendo. Como la Delfina para la protagonista del cuento de Hernández, Virginia parece constituirse en esa única persona que ocupa su recuerdo, su nostalgia. Y entonces se alegra de nunca haberle dejado de mandar como presente (como -un- don) esas flores (y ¡esas mariposas!) con las que Virginia, según se lee en sus cartas, provocaba los celos de Vita, amiga y amante<sup>72</sup>. Esas rosas (u orquídeas) que Virginia llevaba a su cuarto y que ese día Victoria pone en floreros como gesto que hace presente, que trae al presente.

Lo que queda claro al leer a Ocampo es que sus afectos no están separados de sus lecturas ni de su escritura. Escribe, en este caso, acerca de lo que la apasiona, de lo que desea. Al escribir acerca de Virginia, al apropiarse de las palabras de Virginia (al superponerlas con las propias, al cruzarlas), al compartir esa foto que (no) es suya, no hace sino darle cuerpo a su deseo de tener, de ser; no hace sino darse cuerpo. Porque al escribir a (bajo, sobre) Virginia, Victoria también nos ofrece, en una erótica es-

72 "Woolf aprovecharía a Victoria, su cariño y su riqueza, para causar celos a Vita Sackville-West. Escribió en una carta fechada el 19 de diciembre de 1934: 'Estoy enamorada de Victoria Okampo [sic]', y nuevamente, el 29 de diciembre: 'He tenido que hacer que Victoria Okampo [sic] deje de enviarme orquídeas. Empecé la carta para decirle esto, con la idea de fastidiarte'" (King, 1989: 103-104).

peculiar, el espejo en el que quiere reflejarse o, mejor dicho, la imagen que quiere reflejar. Como en el caso del cuento, esta imagen señala el pasaje de lo parecido y lo posible a la imagen de lo virtual: una imagen que ya no refleja, representa o muestra sino que se convierte en una imagen-otra, en un cuerpo-otro, en una narrativa-otra. La pasión renovada en producción expresiva, solo puede ser saciada, como expresa la protagonista del cuento de Hernández, a fuerza de irrealidad. Sin embargo, tal vez paradójicamente, es ahí -en ese espacio liminal propio y extranjero- donde y cuando emergen una voz y un cuerpo, pura potencialidad. Es allí donde emerge una obra.

Es así que el rastro lesbiano pone en escena, en un gesto que casi sin querer es afirmación sobre la literatura, el hecho de que el deseo (como la memoria, como la escritura) se construye en esa intersección entre presencia y ausencia que da lugar a un reconocimiento imaginario. Es decir, trae a la luz la circunstancia de que el deseo se construye en una tensión constante entre lo ficcional y lo referencial que no podrá (ni intentará) ser resuelta.

Acorde a una carta (1939) que Woolf le dirige a Vita Sackville-West, Ocampo le habría escrito para decir que deseaba publicar algo suyo en su revista trimestral *Sur*. El pedido resulta efectivo porque, entre 1940 y 1963, se publican en *Sur* varios cuentos de Vita e incluso un fragmento de su novela *Toda pasión concluida* -que será publicada completa por la Editorial Sur en 1963, un año después de la muerte de la autora, con prólogo de Victoria Ocampo-. Resulta particularmente interesante una crónica titulada "Virginia Woolf y Orlando" (Sackville-West, 1957), aparecida solo un par de años después de que Ocampo escribiera *Virginia Woolf en su diario* (1954) y veinte años después de su "Virginia Woolf, Orlando y Cia".

La crónica en cuestión comienza con una referencia al diario que llevaba Virginia. O mejor dicho, la cita es excusa para dejar en claro que la figura de Orlando está inspirada en ella, en Vita. Que yo es un regalo para ella (para Virginia, pero también para Vita). Porque Vita es Orlando (ese ser que atraviesa los sexos, los género y los siglos) y nuevamente, hay fotos para probarlo. Pero rápidamente Vita guía la atención del lector hacia una

carta (en realidad, son dos o tres) que le escribe Virginia en 1927<sup>73</sup> y que declara "alarmante" (1957: 60). Es decir, que inquieta pero también que incita. Y cita a Woolf:

*Pero escucha: imagina que Orlando resulte ser Vita y que trate de ti y de la atracción de tu mente -corazón no tienes-, [...] imagina, te digo, que [...] alguien diga "Virginia ha escrito un libro sobre Vita [...]", ¿te importará? [...]. ¿Vendrás el miércoles? Me escribirás, al instante, una linda carta humilde que muestre tu acatamiento y devoción hacia mí [...]. ¡Dios mío, tu mente es como un desván rico y oscuro! ¡Oh, si tengo muchas ganas de verte! [...]. Será un libro breve [...] y con mi velocidad actual que es febril (no pienso sino en ti todo el día, bajo diferentes disfraces) estará listo para Navidad [...]. Nunca tuve tantas ganas de verte como ahora [...]* (1957: 64-65)<sup>74</sup>.

En ese punto irrumpe la voz de Vita: "No me engañó ese deseo súbito, urgente, de mi compañía. Comprendí que se trataba del amor interesado propio del escritor-dicho de otro modo, yo me había transformado en tema literario" (1957: 65). El rastro lesbiano, como toda pasión, toma forma en el cruce de, por lo menos, dos ficciones -la que se crea sobre el ser a quien se desea y la que se crea sobre uno como sujeto deseante- y tiene como expresión a la obra. El deseo se presenta como fuerza descontrolada (el cuerpo se inunda de arrobamiento, como el de la protagonista del cuento de Hernández, se exalta) y como principio estético (la pluma no para). Continúa el relato de Vita:

*El día de la publicación recibí un paquete que contenía el libro impreso y también el manuscrito de Orlando [...]. Podría agregar aquí que Virginia se había tomado el trabajo de hacerlos encuadernar especialmente para mí en cuero de Nigeria, con el detalle adicional*

73 En ese momento, Virginia y Vita aún eran amantes. Solo unos meses antes, Vita le había dedicado esas palabras que luego serían famosas: "I am reduced to a thing that wants Virginia..." (1927).

74 [Las cursivas son mías].

de mis iniciales sobre el lomo; pongo esto, porque los lectores de los extractos de su diario no han podido descubrir, tal vez, cuán considerada y práctica podía ser esta mujer extremadamente ocupada, con su frágil salud y el genio impetuoso acosándola todo el tiempo, y las gentes persiguiéndola y queriendo conocerla y adularla. Y sin embargo era capaz de encontrar tiempo para ir a un encuadernador y encargarle para mí estas encuadernaciones especiales (1957: 67).

¿Habrà acá algunos golpecitos en las costillas para Ocampo, alguna pequeña rivalidad no resuelta? Nunca se sabrá. Lo que resulta claro es que a través de la cita y el don (el de Woolf pero también el propio), Vita se construye a sí misma como alguien especial para Virginia, como alguien que la posee (en su doble sentido) de modo singular. Y es que, en todos los textos presentados, la clave de lectura se encuentra en la cita (y por ende, en el don) o en el don (y por ende, en la cita). Es el deseo el que la gobierna (a la cita, al don, a la escritura y también a la lectura) y el que expone a las protagonistas, habilitando su propio reconocimiento en la otra o en el texto de la otra, y delineando los contornos de un cuerpo imaginario que solo adquiere materialidad al ser convertido en arte.

Es claro: no hay posibilidad de recobrar eso que no puede ser sino perpetuamente ficcionalizado. Y la crónica de Vita se hace cargo de esto al terminar con una cita que también es don, con una cita que, creo, puede responder a la pregunta sobre la política textual y sexual de la revista *Sur*. De doña en doña, de don en don, llegó a(l) *Sur* un pasaje, supuestamente inédito, del manuscrito de *Orlando*, esa gran carta de amor, como algunos lo han llamado, que parece abocada a recordarnos que: "Era esta la literatura, un cuerpo" (Sackville-West, 1957: 69).

## Digo yo, escribo nosotras: imágenes de un fin de siglo

*Una amiga me repetía que me amaba porque yo siempre confesaba lo inconfesable.*

*Diario colectivo*

El movimiento gay-lésbico venía cobrando cuerpo, en Estados Unidos, desde la década del cincuenta (Matta-chiney Society, 1950 y Daughters of Bilitis, 1955). La revuelta en Compton's Cafeteria (San Francisco, 1966) auguraba ya la redada en el Stonewall Inn (Nueva York, 1969), ese "mito de origen del movimiento homosexual en el mundo" (Figari y Gemetro, 2009: 174), que diversos autores coinciden en señalar como hito fundacional, también en Argentina, de los movimientos que hoy llamamos "LGBT", de la *disidencia* o de la *diversidad*.

Sin embargo, habría sido dos años antes cuando se conformó en Buenos Aires *Nuestro mundo*: "el primer intento de organización homosexual en Argentina" (y probablemente en América Latina), según lo describe Néstor Perlongher (1985) y, cuatro años después, ya sobre la década del setenta, se crea en Buenos Aires el Frente de Liberación Homosexual (1971). Fundado por Héctor Anabitarte, Juan José Hernández, Blas Matamoros, Manuel Puig y Juan José Sebrelli, su miembro estrella indudablemente fue Néstor Perlongher. El FLH -que llegó a agrupar más de diez organizaciones- privilegió una *política de la identidad minoritaria*. De inspiración teórica deleuziana y marcusiana, a pesar de las tensiones se inclinaba hacia -y se desviaba de- el comunismo, politizando el espacio de lo privado más de lo que la moral de la izquierda soportaría: "Nadie puede ser libre mientras haya esclavos a su alrededor. O en su cama", decían.

Por su explícita militancia feminista, rápidamente, se unió en lucha con el Movimiento de Liberación Femenina (MLF) y con el grupo Safo<sup>75</sup>. Cuatro años más tarde se sumó la Unión Feminista Argentina (UFA) y juntos formarían el Grupo de Política Sexual.

Estas primeras agrupaciones, rebeldes, muy críticas y conscientes, proponían la transgresión sexual como contracara de un poder represivo patriarcal y heterosexista. Se inscribían en expresiones contraculturales y creían en el carácter intrínsecamente revulsivo y revolucionario de la homosexualidad. El FLH, y también los grupos feministas, suponían que el fin del patriarcado era condición necesaria para la revolución y que la subversión empezaba por el propio cuerpo, porque si bien es lo más propio, es también donde se imprimen las regulaciones sociales. En este sentido, las prácticas sexuales disidentes implicarían o promoverían la crisis social a partir de una transformación en los usos y expresiones de los cuerpos y de desvíos en las modulaciones de relaciones y contactos. Así, feministas, lesbianas y homosexuales militantes insistían en la importancia de la muerte del falo y pedían, en cambio, que se pusiese el dedo en la gran C: es decir, en el culo y en el clitoris. Ellos eran terroristas del sexo, bombarderos del amor, guerrilleros del matrimonio; querían la muerte del patriarcado, del capitalismo y de todas sus instituciones. La lucha no era solo por una identidad: lo que había que cambiar era el mundo.

En diciembre de 1973, el FLH publica el primer número de su boletín mimeografiado *Somos*. En él, además de denunciar diversas violencias estatales que sufrían los homosexuales en Argentina y Uruguay, además de compartir poemas y dibujos, publican un fragmento de los *Kinsey Reports* (1948) y el ya famoso "Mujer que se identifica mujer" (1970) del colectivo Radical Lesbians. Entre otras cosas, ellas explicaban:

75 El grupo Safo estaba conformado por Ruth Mary Kelley y alguna de sus amigas. Colaboraron, sobre todo, en el boletín *Somos* con artículos que problematizaban la prostitución femenina y la construcción de roles sexuales.

*¿Qué es una lesbiana? Una lesbiana es la rabia de todas las mujeres condensada hasta el punto de la explosión [...]. Viéndonos como principio, encontramos nuestros centros dentro de nosotras mismas. Miramos retroceder el sentimiento de ser colocadas aparte, de estar por detrás de una ventana cerrada [...] con esa consciencia, comenzamos una revolución para acabar con la imposición de todas las identificaciones coercitivas y para alcanzar el máximo de autonomía en la expresión humana (1973: 16).*

En esta coyuntura, con los cambios en el ámbito de lo sexual y familiar que se producen a lo largo de las décadas del sesenta y setenta, en el marco de una cultura intelectual que estaba releendo a Freud en clave lacaniana y en un contexto político que se militarizaba, emergen, en la literatura argentina, una serie de textos que interrumpen, de manera más o menos ambigua, un orden establecido de cuerpos y de discursos (literarios, nacionales y culturales). Son novelas y cuentos que, oponiéndose a la regulación de la(s) identidad(es), propusieron construcciones sexo-genéricas inestables, que repudiaban los imperativos de una heterosexualidad obligatoria o, por lo menos, proponían nuevos modos de la heterosexualidad: amenazaban el modelo viril de nación y se regodeaban en los cruces entre géneros, clases, edades y orientaciones sexuales<sup>76</sup>. En tanto configuraciones posibles de la experiencia, estas narrativas presentaron nuevas formas de la subjetividad así como nuevas expresiones políticas (o de lo político). Sin embargo, como nota Gabriela Nouzeilles (2001) al leer *Rayuela* (1963), en general seguían marca-

76 Me refiero a textos tan disímiles como: "El marica" (Castillo, 1959), *Los premios* (Cortázar, 1960), "Una hermosa familia" (Guido, 1961), *Celebrar la mujer como una pascua* (Mercado, 1967), *62/modelo para armar* (Cortázar, 1968), "La madre de Ernesto" (Castillo, 1969), "El Fiord" (Lamborghini, 1969), *La condesa sangrienta* (Pizarnik, 1971), "Las treinta y tres mujeres del Emperador Piedra Azul" (Gallardo, 1977) o *El frasquito* (Gusmán, 1977). Pero también esos que pertenecen a la serie que Maristany (2008) llamó "ilegales", como "La narración de la historia" (Correas, 1959), *Asfalto* (Pellegrini, 1964), *Nanina* (García, 1968), *The Buenos Aires Affaire* (Puig, 1972), *La boca de la ballena* (Lastra, 1973), *El beso de la mujer araña* (Puig, 1976) y *Monte de Venus* (Roffé, 1976).

das por una fuerte misoginia, sostenida sobre violencias sexuales y exclusiones sistemáticas de las mujeres. De cualquier modo, esa fuerza renovadora que en efecto traían, fue asfixiada por la Dictadura.

En los años de redemocratización, con el empuje propio del *destape* y con el retorno de muchas exiliadas, crecen en Argentina los movimientos de mujeres y feministas. Su presencia activa en diversas estructuras sociales y políticas implicó, necesariamente, un cuestionamiento de las normativas relativas al género y la sexualidad y habilitó la producción y visibilización de otro tipo de representaciones de lo femenino y de otras modalidades de vínculos erótico-afectivos. Este período fue tierra fértil para que proliferaran no solo suplementos orientados específicamente a *la mujer* sino también revistas y publicaciones explícitamente feministas como *alfonsina* (1983-1984), *Brujas* (1983-2013), *Codo a codo* (1986-1989), *Cuadernos de existencia lesbiana* (1987-1996), *Hiparquia* (1988-1999) y *Feminaria* (1988-2007). Las *performances* urbanas eran moneda del día y, en el caso del arte feminista, llegó a un punto climático con *Mitominas I* (1986) -una gran muestra en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, hoy Recoleta- y *Mitominas II: "Los mitos de la sangre"* (1988). Para este último evento, Ilse Fuskova había realizado cinco fotografías que fueron censuradas por las mismas artistas feministas: retrataban a dos mujeres desnudas, tocándose, pintándose con sangre menstrual (en 2011 las mostró en *Expuestas*, una exposición que procuró recopilar diferentes producciones artísticas de lesbianas y mujeres bisexuales).

Pero volviendo a la literatura: al borde de la democracia, Ediciones La Campana se arriesga y publica *Diario Colectivo* (1982). Escrito por María Inés Aldaburú, Inés Cano, Hilda Rais y Nené Reynoso, este libro, al mejor estilo feminista, fue un intento de "hablar de nosotras mismas, y hacerlo juntas" (1982: 5).

En él entran en diálogo varios relatos cortos, fragmentos de estilo variado, en su mayoría autobiográficos, que tienen intención manifiesta de hablar de aquellos silencios que construyen y sostienen el heterosexismo y el patriarcado. Como nota Nora Domínguez

en relación con *Salirse de madre* (1989), también en este caso la unidad del conjunto parece estar dada por una identidad de género que deviene en una posición política sexual: "En esas pequeñas biografías, se leen distintas normas de militancia feminista y esta parece ser la base ideológica que estimuló la producción de un libro colectivo que revisará a través de la ficción las claves sociales y culturales de la feminidad" (2007: 43). Pero además, en el *continuum lesbiano* que construyen los fragmentos sin autoría individual se hace presente una voz lesbiana que, en primera persona, complejiza las relaciones entre deseo y lenguaje y pone en evidencia cómo este último significa e interpreta tanto al sexo como al género (y sus relaciones):

*Para definir nuestras relaciones (no biológicas, no sexuales) nos dan: amigas, compañeras [...]. Las feministas norteamericanas inventaron la palabra "sisterhood", en castellano, la palabra continúa ligada a contenidos viejos y además remite a la familia, no me convence. Si tuviera fobia a lo homosexual podría quizá, meter lo que siento en una cajita y pegarle la etiqueta tranquilizadora (o alarmante, según) [...]. ¿En qué consiste, entonces, esa suma de emociones, sensaciones, sentimientos, gestos, miradas, silencios, contactos [...]?* Demasiadas palabras especializadas para fragmentar algo que sucede de otra manera, con límites poco precisos como para encerrarlo prolijamente en las pequeñas celdas de las definiciones tradicionales. Quizás podríamos prescindir completamente de esas palabras que ya no nos sirven. O reinventarlas, redefinir esos significados de acuerdo a nuestra experiencia (1982: 195-6)<sup>77</sup>.

Las etiquetas dan tranquilidad. Principalmente a los demás. Permiten señalar, juzgar, separar y contener eso que desborda de lo conocido; esa orilla, ese margen que ahora se declara en el centro de lo social. Y el

77 [Las cursivas son mías].

afán catalogador, el ímpetu de ponerle cara al nombre, es una de las fuerzas que marca a las décadas finales del siglo xx. Visibilizarse y convertirse en sujeto político tiene su contracara: alimentar tanto las tendencias policíacas como la necesidad de *show* de la recién estrenada democracia mediática.

La voz de la cita anterior que, aunque no explicitado, pertenece a Hilda Rais<sup>78</sup>, a continuación denuncia y analiza -trazando lazos con el texto de las *Radical lesbians* publicado por el FLH- los modos en que las relaciones se alteran, incluso entre las mujeres allí presentes, al momento en que aquella con una sexualidad disidente se hace visible: "no creo que la homosexualidad deje de asustarme, pero me importa una mierda que seas lesbiana" (1982: 210), le contesta una de las voces y otra reafirma<sup>79</sup>: "En cuanto al lesbianismo... me confunde, me desquicia, me da miedo" (1982: 211)<sup>80</sup>.

Un año después, el 15 de diciembre de 1983, cuando Alfonsín ya era oficialmente presidente de los argentinos, nace *alfonsina*, el autodesignado "primer periódico para mujeres". Con periodicidad quincenal en los primeros números y luego mensual, se caracterizó por una tendencia feminista menos académica, procedente del "under porteño"<sup>81</sup>. El nombre remite tanto al entonces flamante presidente como a Alfonsina Storni. Su inclinación política y económica implica la condición "no se casa con nadie" (1984: 16). Entre su *staff* permanente estaban: Néstor Perlongher (que firma como Rosa L. de Grossman), Martín Caparrós (secretario de Redacción) y Carlos Galanternik, y entre sus colaboradores contó a Moira Soto, Diana Raz-

78 Hilda Rais se integró en 1970 a las filas de la UFA (Unión Feminista Argentina), donde permaneció hasta 1976. También participó del Grupo Política Sexual (1973-1974) y en los ochenta formó parte del Frente de Lucha por la Mujer. Fue miembro de la Comisión pro-Reforma de la Ley de Patria Potestad y socia fundadora de *Lugar de Mujer*. Entre 1999 y 2007 fue muy activa en *Sudestada*, asociación de escritoras de Buenos Aires.

79 Recordemos estas palabras porque van a dar cuerpo a muchas de las ficciones lesbianas.

80 [Las cursivas son mías].

81 Puede encontrarse más información al respecto en "Una poética del nombre: los 'comienzos' de María Moreno hacia mediados de los años 80 en el contexto cultural argentino", de Lucía De Leone (2011).

novich, Alicia D'Amico, Sara Facio, Marga Averbach, Ana Amado y Alicia Genovese<sup>82</sup>.

El jueves 12 de enero de 1984, *alfonsina* publica, en la sección *Secrétaire* -pensada para "aquello que se desea ocultar, confesar a solas con una misma; para aquello que aún no ha sido comprendido o que no puede recibir la luz demasiado fuerte, a riesgo de cegar o levantar mucha polvareda de habladurías" (1984: 12)<sup>83</sup>-, una entrevista realizada por Anne Koedt titulada "Amar a otra mujer". En marzo de ese mismo año, el editorial del número ocho de la revista lleva por título "Feminismo y lesbianismo". En él se denuncian la constante insistencia social por superponer feminismo y lesbianismo y, por supuesto, la hipocresía del progresismo socio-político en lo referente a las disidencias sexuales. Por otro lado, y adelantándose a la Fuskova del "affair Mitomina II", se critica también al mismo movimiento feminista por rechazar, haciendo eco a la cultura falocéntrica y homofóbica, su asociación con el lesbianismo. Lo lesbiano aparece, así, como el agua-fiestas del feminismo. El placer inicial del encuentro se manifiesta ahora como malestar.

En esta misma línea, en el Encuentro Mujer y Violencia, organizado por ATEM (Asociación de Trabajo y Estudio sobre la Mujer) en Buenos Aires (noviembre, 1984), Hilda Rais presenta, en un gesto fuertemente político e inaugural, "Lesbianismo. Apuntes para una discusión feminista". Su trabajo, que buscaba abrir la discusión en los diversos grupos feministas, lejos de dar respuesta principiaba una serie de preguntas y proponía pensar los modos de la sexualidad en relación con la dinámica opresor-oprimido.

A partir de las citas que Rais realiza en su ponencia, resulta evidente que Charlotte Bunch era parte fundamental del repertorio teórico que se manejaba en el momento: "no está bien, y no quiero que jamás esté bien, ser lesbiana en el sistema patriarcal", decía la segunda y repetía la primera. Pero además, en el taller de re-

82 A modo de nota de color: en el segundo número del periódico se publican dos cartas de felicitación y agradecimiento: una firmada por Rodolfo Fogwill y otra por Hilda Rais, desde *Lugar de Mujer*.

83 [Las cursivas son mías].



flexión que Rais coordinaba junto a Marta Miguelez en *Lugar de Mujer* (en un departamento sito en la esquina de Corrientes y Callao ya mítico para el activismo), circulaba como parte fundamental de la educación feminista la compilación de Otilia Vainstok *Para la liberación del segundo sexo* (1972), y, desde mediados de siglo, como experiencia a transitar por las *entendidas* y como lectura obligatoria *El pozo de la soledad* de Radcliffe Hall (1928) y *Carol* de Patricia Highsmith (1951) -estrenada en 2015 en su versión *hollywoodense*.

En noviembre de 1986, la revista *Brujas* (año 4, N<sup>os</sup> 10-12) publica por primera vez en el país "Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana" (1980) de Adrienne Rich, en la traducción hecha por la revista *Nosotras, que nos queremos tanto* del Colectivo de Lesbianas Feministas de Madrid. Este texto habría sido traído por la militante Empar Pineda, junto con algunos ejemplares de la revista donde se publicaba una mesa de debate entre Kate Millet, Tsia Jatzi y Monserrat Olivan, la entrevista sobre el amor entre mujeres realizada por Anne Koedt - que la revista *alfonsina* había publicado dos años antes-, y un relato testimonial de "Monjas lesbianas. Se rompe el silencio" de Rosemary Curb y Nancy Manahan<sup>84</sup>. Esta visita parece haber sido decisiva para que un año después se organizaran los talleres de reflexión, en ATEM, a cargo de Ilse Fuskova y Adriana Carrasco y naciera, en 1987 *Cuaderno de existencia lesbiana*. Los diecisiete números de *Cuaderno...* se publicaron en Buenos Aires entre 1987 y 1996. La tirada inicial fue de cincuenta ejemplares, que se vendieron durante la manifestación por el 8 de marzo de 1987 y que compraron "especialmente gays y anarquistas" (CEL n<sup>o</sup> 2, 1987)<sup>85</sup>.

84 Si bien el tópico de la monja lesbiana es lugar común en el imaginario cultural e, incluso, en el cine, recién entra a la literatura argentina en el relato "Monjas, la utopía de un mundo sin hombres" (Pavón, 1999). Este texto, que parece dialogar con *Cómo me hice monja* (Aira, 1993) y que también tiene como protagonista a "Fernanda", va anticipar una gestualidad contemporánea interesante: introduce ejes que movilizan el tiempo del presente, negando la compulsión a la "escena edípica" -a la genealogía, al pasado- propia de la literatura. Es decir: ahora sí, como veremos más adelante, la casa va a estar, definitivamente, en desorden.

85 Los primeros años sostuvieron la publicación Fuskova y Carrasco, y en

Sobre el final de los ochenta se incrementan, también, los espacios de activismo, reflexión y encuentrolésbico: *Las lunas y las otras*, *Convocatoria lesbiana*, *Amenaza Lésbica*, *Lesbianas a la vista*, *Escrita en el cuerpo*, *La Fulana...* No todas sostenían las mismas políticas, sin embargo, la línea que mayor fuerza cobró fue aquella que defendía la incorporación a la ciudadanía, el acceso a derechos y las acciones ligadas a estrategias de visibilidad. Como condensación de este clima político-social, en 1992 se realiza la primera *Marcha del orgullo*: unas doscientas personas; muy pocas mostrando el rostro.

Pero es necesario detenerse, un poco más, en esta coyuntura que ofrece la década de la pos-Dictadura. Por un lado, la acción restitutiva (reclamo de derechos humanos y civiles) como principio de formulación de identidad atravesada a todos los sectores; por otro lado, los medios de comunicación masiva comienzan a cumplir esa función fundamental, propia de las democracias contemporáneas. En este contexto habría que repensar esas instancias -paradigmáticas para el movimientolésbico- que constituyeron la *salida del closet* pública de Ilse Fuskova en el programa de media noche de Jorge Lanata (*Rock&Pop*, 1990), su presencia en la mesa sobre "Homosexualidad" convocada por Mirtha Legrand (1991) y la entrevista que dio Celeste Carballo en *Imagen de Radio* (1990). En estos años, al imperativo de la tematización o definición de *lo homosexual* se suma el de asumir una voz y una imagen. Así proliferaron prácticas discursivas que giraron en torno a la sexualidad y no pudieron evitar el modelo de conocimiento basado en la revelación de lo íntimo mediante diversas formas de la autobiografía. En esta línea puede incluirse *Amor de mujeres. El lesbianismo en la Argentina, hoy* de Ilse Fuskova y Claudina Marek,

los últimos años, Claudina Marek reemplazó a la segunda. Fueron parte de la comisión editorial en diferentes momentos Ana Rubiolo, Cristina García, Edith Costa, Teresa Ortega, Vanessa Ragone y Marta Schujman, entre otras que participaron anónimamente o solo autorizaron sus nombres (Araceli, Mónica), iniciales (H.S) o seudónimos (L. Iris Caray), que daban cuenta de autoras que ya se estaban leyendo en estos parajes (i.e: L. Irigaray). Además, casi todas las tapas fueron ilustradas por la artista plástica Josefina Quesada. En el artículo "Comentarios sobre la experiencia editorial de *Cuaderno de Existencia Lesbiana*", Paula Torricella (2010) trabaja en profundidad sus particularidades. En el año 2015, Adriana Carrasco comienza a reeditar la publicación.

publicado por Planeta en 1994.

En un primer momento, las demandas de visibilidad del colectivo de la disidencia sexual fueron consideradas como un progreso, pero inevitablemente dieron lugar (y en muchos casos fueron asimiladas) a un mercado y una cultura orientados a organizar los consumos y a normalizar los imaginarios que, muchas veces, se impusieron sobre los modos locales de negociación de las identidades sexuales. Debe notarse, en este mismo sentido, que los imaginarios o imaginaciones sobre *lo gay* tienen un punto de inflexión marcado por la epidemia del SIDA. A partir de la segunda mitad de los ochenta, no solo gran parte del activismo y mucha literatura se articula y se articuló en torno a esta problemática<sup>86</sup>, sino que dio forma a los modos de la visibilidad homosexual: la enfermedad, como nota Daniel Link (2005: 52), puso en evidencia tanto la identidad sexual de los portadores como también la pobreza de las representaciones asociadas a la homosexualidad. Sin embargo, y esto es interesante, al mismo tiempo que *lo homosexual* cobraba visibilidad, obturó y dividió las aguas en relación con las representaciones lesbianas que no se vieron ni afectadas ni iluminadas por la epidemia y que, probablemente por esto, no solo se mantuvieron más invisibles sino que tampoco se vieron obligadas a definir sus usos y costumbres.

86 Estoy pensando en textos como *El fantasma del Sida* (Perlongher, 1988), *Vivir con Sida* (Núñez, 1996), *Un año sin amor. Diarios del Sida* (Pérez, 1998), *Vivir afuera* (Fogwill, 1998), *Vivir con virus* (Dillon, 2002), *La ansiedad* (Link, 2004) o las cartas de Perlongher a Sara Torres publicadas en *Papeles Insumisos* (2004).

Era esta la literatura, un cuerpo

## Políticas de la voz / tiempos del deseo

*Había entrado inadvertidamente en el círculo:  
era contada, recontada, recreada.*

Reina Roffé, *El cielo dividido*

Lacan fijó los conceptos *voz* y *silencio* en una relación semejante a la de *figura* y *fondo* pero con una diferencia: la voz se articularía sobre el silencio actualizándolo, haciéndolo presente como *figura* de una ausencia (Costantini, 2009). Por otro lado, explicó que en la voz se deslizaría el deseo del Otro al tiempo que esta se vería obligada, invariablemente, a resonar en su vacío. Rescato, entonces, esa dimensión de la voz que se opone a su propia transparencia, la que permite (frente al *logos*) la intrusión de la otredad y del goce.

Según Dólar: “El silencio absoluto resulta enseguida siniestro, es como la muerte, mientras que la voz es el primer signo de vida [...] esa división, que se establece entre la voz y el silencio, es quizás más elusiva de lo que parece: no todas las voces se oyen, y quizás las más intrusivas y apremiantes sean las voces no oídas” (2007: 26). Provocando una torsión en su afirmación y considerando que la voz está tan presente en lo que se oye como en lo que se lee porque no está ligada esencial ni necesariamente a la sustancia sonora, insisto en que algunas de estas voces intrusivas (en la literatura argentina, frente al pudor de la crítica literaria) y agónicamente apremiantes (en su necesidad de ser leídas y escuchadas) son las *voces lesbianas*.

Como anticipé, el paso a la primera persona -que Cortázar pone en escena y problematiza en el cuento “La barca o nueva visita a Venecia” (1977)- cobra fuerzas con posterioridad a la década del cincuenta e implica una

partición de aguas en relación con las políticas sexuales que mantuviera la literatura argentina. Inscribe un corte que solo en una primera instancia es puramente formal. Esta irrupción que acompaña el surgimiento apasionado de actitudes cuestionadoras que, en esos años, avanzaron sobre distintas áreas de los saberes y de la sociedad, trastoca una serie y permite interrumpirla o redefinirla. La emergencia de las voces lesbianas va a marcar, en este sentido, un punto de ruptura con respecto a las tradiciones y a señalar un punto de viraje en el campo literario. Y es que justamente, la voz lesbiana combina lo imposible y lo prohibido. Como establece Foucault con respecto al monstruo, viola la ley y la deja sin voz: le quita su principio clasificador.

Hasta el momento, la literatura argentina había tendido a operar produciendo un sujeto (aquel que cargaba con una sexualidad disidente) imposibilitado de hablarse a/por sí mismo. Es decir, cuando existente, heterodesignado. Escucharse hablar -o incluso, sencillamente, escucharse- puede considerarse la fórmula elemental del narcisismo, necesaria para producir la forma mínima de un yo y, también, una matriz de relaciones. En este sentido, la intromisión de las voces lesbianas tiene el potencial de desestabilizar los grandes relatos porque habilita la posibilidad de pensar al poder (y sus políticas de lectura y escritura) en términos de control acústico: quién puede hablar, qué se puede decir, qué se puede escuchar. Así, estas ficciones logran hacer escuchar lo que en términos barthesianos sería esa lengua fuera del poder, aquella que presenta una revolución permanente. Sin embargo, como ya estableció Foucault, el poder es más una instancia de producción discursiva que una práctica institucional de exclusión y prohibición. Por eso, a esta voz "se intenta restringirla, regularla, subordinarla al mundo articulado, pero en ningún caso se puede prescindir de ella, ya que una dosis justa de voz es vital para ejercer el poder" (Zizek, 1997: s/p). Primera paradoja: nada susceptible a ser representado es externo al sistema, por el contrario, lo constituye.

En la voces lesbianas hay un excedente (y como veremos, también un resto) que podría ser leído en relación

con el género. Sin embargo, a diferencia de la voz *femenina* (Silverman, 1992), las voces lesbianas interpelan, más profundamente, a la matriz heterosexual en tanto molde que inscribe las diferencias genéricas y las posibilidades de los circuitos erótico-afectivos en todas las esferas de la vida cultural. En su diferencia, las voces lesbianas se sustraen de la cadena disciplinada de la ley y el orden y se anuncian como una presencia que interrumpe las epistemologías construidas: reclama nuevos planteos políticos y permite criticar los modelos fijos de las representaciones hegemónicas.

Estas voces históricamente silenciadas y excluidas - voces ocultas, susurros-, que sobre mitad del siglo aparecen en los textos con una sonoridad positiva, comienzan a hacer de la literatura su cuerpo. Porque la voz reconduce siempre hacia el cuerpo/letra pero en el mismo momento en que habla lo desarticula; busca la Ley pero cuando la posee, la burla.

El punto será, entonces, poner en contacto, ver los rozamientos, entre poder, erotismo y usos del lenguaje: quién habla, cómo habla y cuándo habla; qué narrativas se crean o se sostienen desde ese *lugar otro*, desde esos puntos ciegos de los discursos hegemónicos. En otras palabras, propongo un ejercicio crítico que a partir de la escucha de ciertas voces habilite lecturas que abran "fisuras culturales" (Richard, 1998: 193); que articule no solo la reflexión acerca del género y la sexualidad sino: "la re-flexión, es decir, una nueva flexión en el texto cultural [argentino] [...] [que] permite reconocer esos nudos de resistencia que señalaba Foucault dentro del espacio circunscrito de la institución, pasajeras heterotopías que se desvían del proyecto disciplinador" (Molloy, 2000: 55).

Como se sabe, las textualidades latinoamericanas cobran cuerpo en la intersección entre los problemas relativos a la memoria, el género y la narración. Sin embargo, al sostener que en la literatura argentina del siglo XX las voces lesbianas se construyen sobre la memoria imprimo un desvío que cobra mayor importancia si se tiene en cuenta que en las narrativas culturales, los paradigmas secuenciales y sus lógicas resultan fundamentales para la organización y jerarquización de las identidades sexua-

les: estructura narratológica y disciplinaria se presentan en una estrecha relación (Jagose, 2002).

En estos textos, el deseo lesbiano se presenta como un problema *mnémico*. El presente narrativo es un después que narra un antes: un pasado que se actualiza a condición de ser leído más allá del registro de la palabra. Al presente jerárquico de la heterosexualidad e, incluso, de la homosexualidad masculina -como sucede en *El común olvido* (Molloy, 2002) o en *La lengua del malón* (Saccomanno, 2003)- se contraponen la lógica temporal de la pasión lesbiana que se estructura en el pasado recordado o, a veces, en lo reprimido que irrumpe y se filtra entre los pliegues y las fisuras de las palabras de los protagonistas. Así, fantasías de origen y origen de las fantasías se vuelven difíciles de distinguir y el hilo que estructura la historia no va a ser otro que el deseo.

Pero que sea en el retorno a/de un estado previo que personaje y voz se construyan -en el presente- no necesariamente tiene implicancias negativas. Por el contrario, "el tiempo que se recobra, a su vez, ejerce su acción sobre el tiempo que se pierde y sobre el tiempo perdido" (Deleuze, 1971: 12). Esto no significa que el pasado predecirá o se volverá material para un futuro. En cambio, obliga a repensar la fuerza de los afectos en la construcción de la(s) historia(s), los modos en que relaciones de deseo, fantasía y/o pasión pueden *desnormativizar* la temporalidad al imposibilitar el desarrollo de narrativas lineales y progresivas (es decir, orientadas hacia un futuro); nos obliga a repensar las resistencias de los deseos y las insistencias de los afectos (Freccero, 2011: 24); a darnos cuenta de que cada línea temporal tiene sus propias intensidades, que en su combinación cobra voz el sujeto literario y que las formas posibles de un tiempo no secuencial le otorgan estructuras de pertenencia y duración diferenciales.

La progresión que la lectura exige se construye, entonces, sobre los desvíos, rodeos, revueltas y líneas de fuga que las voces lesbianas proponen. Y en las dislocaciones y encuentros que se suceden, en las reorientaciones del deseo que los recorridos obligan, son moduladas historias afectivas:

*Las narrativas de lo humano [...] no solo son fundamentalmente narrativas, sino también prácticas de saber, tanto físicas como mentales, aprehensiones eróticas y también amorosas de detalles que no acceden a teorías y léxicos pero se ponen en contactos impredecibles con ellos (Freeman, 2010: XXI).*

A partir de la elipsis, la prolepsis, el flashback o la pausa; la repetición, las interrupciones, el olvido o la sorpresa. A partir de los retrasos, los retornos y las salidas, los recuerdos, los deseos, los rozamientos y las fantasías -incluso el duelo, el erotismo, la empatía o el romance- las ficciones lesbianas rompen o redistribuyen ese tiempo lineal y continuo del poder, que Walter Benjamin llamó "tiempo homogéneo y vacío" (1973), así como también la "crono-normatividad" (Freeman, 2010): esa manipulación del tiempo que convierte regímenes productivos históricos específicos en aparentes tempos y rutinas "naturales" de los cuerpos.

Por otro lado, ya sabemos que lesbianismo y campo de visión mantuvieron, históricamente, una relación conflictiva. *Pasó algo*, decía una de las protagonistas de "Las 33 mujeres del Emperador Piedra Azul" (Gallardo, 1977). No hay término que lo defina. Si coincidimos con Jagose (2002: 2) en que la figura de la invisibilidad lesbiana se sostiene sobre una paradoja estructurante (sería la condición de entrada de lo lesbiano al campo cultural), leer esta invisibilidad -ese secreto- en términos de estrategia de representación puede resultar productivo no solo para pensar lo lesbiano sino los diferentes sentidos que promueve -es decir, sus potencialidades-, como también los posibles diálogos que establece entre textos literarios y otras narrativas culturales. Así, y considerando que efectiva y afectivamente el deseo homoerótico se estructuró, históricamente, entre lo secreto, lo sabido y lo no dicho (Kosofsky Sedwick, 1991), me interesa pensar los recorridos que la literatura argentina propone para las voces lesbianas: la construcción de lo que llamo *secreto a voces* y *voces del secreto* en tanto estrategia de representación e, incluso, de visual-

lización de una de las tantas figuraciones posible de la sexualidad que la metáfora propuesta por Sedwick dejó de lado: “[...] puesto que todas las mujeres están al margen de los cánones culturales dominantes, con mayor razón lo están las mujeres gays” (Kosofsky Sedwick, 1991: 77)<sup>87</sup>. Y luego pasar a ver la forma que adquieren aquellas voces que cuentan (y escriben) poniendo en escena problemáticas relativas a la construcción de la autobiografía.

## La emergencia de las voces lesbianas

### Las voces del secreto: Silvina Ocampo y Julio Cortázar

Todo empieza con una carta o dos que en este caso no son robadas sino que están perdidas (*que no tienen o no llevan destino determinado*, dice el diccionario y agrega: *sin provecho y sin moral*). Estas cartas, que no son sino ficciones, probablemente ni siquiera hayan sido leídas por sus destinatarias. Sin embargo, recuperadas por esta lectura, pueden ser entendidas como parte de un esquema sentimental. La pasión amorosa transformada en pasión de la expresión -o al revés-. Y ambas pasiones releídas en términos políticos: políticas de la voz, políticas de literatura, políticas de lo afectivo.

Sabemos que la literatura de los años sesenta y setenta apuntó “programáticamente al desmoronamiento de la cultura burguesa” (Link, 2005: 113). Como la crítica se cansó de repetir, la transgresión del género literario fue uno de los modos más elegidos por autores como Cortázar, Walsh, Gusmán, Lamborghini, Pizarnik, Perlongher o Puig. Pero también lo fueron las transgre-

<sup>87</sup> Es indiscutible que a medida que se empieza a adjetivar “mujeres gay” las distancias con respecto al canon también varían. Esto se hace evidente, por ejemplo, si ponemos en juego la variable “clase” al pensar los relatos de Sylvia Molloy frente a *Monte de Venus* (1976) de Reina Roffé.

siones al género sexual aunque, tal vez, pasaron más inadvertidas.

En 1973, Noé Jitrik insistía: “Lo que se llama cultura en un corte actual [...] implica un circuito de tres violencias, una de las cuales puede funcionar como ruptura: la del sistema que reprime (una violencia inicial) para permanecer, la del arte que trata de constituirse en acto de salida, la del sistema que trata de reinscribir” (1973: 25), y aunque no estaba pensando en los relatos que seleccioné ni en las posibles series que dibujan estos recorridos, es en ese cruce que voy a inscribir a algunos cuentos de Julio Cortázar y Silvina Ocampo. Ninguno de los cuentos seleccionados es favorito de la crítica (y es que no representan, ciertamente, el material más logrado); sin embargo, aportan contingencias interesantes para pensar posibles narrativas lesbianas.

En 1973, también, Silvina Ocampo conoció personalmente a Cortázar. En 1984, en un homenaje póstumo escribe: “Julio era un escritor muy extraño y personal [...] lleno de ideas nuevas y muy sensibles. Ha tenido una gran influencia sobre nuestra literatura. En el manejo de la primera y tercera persona me ha influenciado, lo que me está causando un gran alivio [...]” (Domínguez y Mancini, 2009: 29). Ambos fueron, además, colaboradores de *Sur* y la crítica tendió a reunirlos, sobre todo, alrededor del tópico de la literatura fantástica (ese género que, justamente, habilita la dislocación del género).

Mucho se escribió sobre la escritura de Silvina Ocampo y su relación con “lo menor” (el punto de vista de los niños, la lengua de las mujeres -el uso del chisme y los lugares comunes-, los modos de vida de las clases subalternas, lo siniestro de lo doméstico, el elemento kitsch, la crueldad, los géneros literarios femeninos -el diario, el epistolario-...), pero casi nada se dijo sobre esa otra tradición minoritaria -esa moral, esa pasión- en la que parte de su obra puede inscribirse: la de lo lesbiano.

Si bien es cierto que en el universo ficcional de Silvina Ocampo la política (en el sentido estricto del término) raramente ingresa, sus relatos dan forma a diversas violencias sobre las que se sostiene el entramado social. Efectivamente, sus personajes no intentan transformar el

afuera, sin embargo son capaces de llevar adelantes subversiones íntimas, resistencias “[...] posibles, necesarias, improbables, espontáneas, salvajes, solitarias, concertadas, rastreras, violentas, irreconciliables, interesadas o sacrificiales” (Foucault, 1995: 116) que, inevitablemente, abren grietas, producen disoluciones en las condiciones de posibilidad y, justamente por eso, resultan políticas.

En cuanto a la escritura de Cortázar, Nicolás Rosa la resume así: “Una obra vasta y compleja que es posible considerar uno de los ‘momentos’ más ricos de la literatura latinoamericana de los últimos cincuenta años, emparentada con una larga tradición europea y postulada explícitamente como un espacio textual donde se inician simultáneamente una problemática literaria y la historia contemporánea” (2003: 83). Pero, además, dice: “La escritura cortazariana se propone explícitamente una desmitificación literaria del tratamiento literario del sexo en la literatura argentina” (2003: 89). Frente a lo que se dio en llamar *pudor borgeano*, la literatura de Cortázar abunda en escenas sexuales más o menos tradicionales (el homoerotismo no es un tema ajeno), gesto que registra una clara postura en relación con lo que puede ser literaturizable. En este sentido, me interesa rescatar dos textos de Cortázar que se tocan en su propuesta narrativa y en sus modos de circulación. Dos espacios ficcionales donde Cortázar ensaya una misma especulación.

Como ya mencioné, “La barca o nueva visita a Venecia” es un cuento escrito en 1954, re-escrito veinte años después y publicado en 1977 (*Alguien que anda por ahí*). Relata el viaje a Venecia de dos amigas, Valentina y Dora, en el que la primera establece una relación amorosa con Adriano, otro turista que habrían conocido con anterioridad. Lo llamativo es que viene precedido por un prólogo de autor en el que la voz de un “Yo escritor” despliega sus acciones, explica la organización del material y, de algún modo, busca volverlo sensible al presente. Es el gesto de un escritor *comprometido*; el gesto de quien, a tono con un momento histórico, percibe que la sexualidad es, efectivamente, un “territorio de intervención política” (Richard, 2011: 59) y actúa allí, interrumpiendo, develando o desviando las codificaciones del poder. Y lo

que denuncia es que quien define el código o el contexto tiene el control y que todas las respuestas que acepten ese contexto renuncian a la posibilidad de redefinirlo.

En el prólogo, Cortázar explica que el relato original en tercera persona va a ser interrumpido por una voz en primera persona (Dora) que va a poner: “las cartas boca arriba” porque: “que ese suceder sea un texto y ella un personaje de su escritura no cambia en nada su derecho igualmente textual a rebelarse frente a una crónica que juzga insuficiente o insidiosa” (1977: 136). Como consecuencia, la meta-escritura que antecede al cuento presiona los bordes entre los géneros (sexuales y textuales) o, incluso, en un gesto muy propio de la época: “llega a presionar [...] los límites de la literatura para ubicarla en un campo expandido en el cual la distinción entre literatura y vida, personajes y sujetos, narradores y yoes parecen resultar irrelevantes” (Garramuño, 2009: 26). Ineludiblemente instalado en la década del setenta, y muy a tono con las proclamas del Mayo Francés, el problema que presenta Cortázar parece ser cómo narrar los hechos reales y, en esa búsqueda, cómo modificar al sistema literario e imaginario.

Por otro lado, “Ciao, Verona” (1978) es un texto que permaneció inédito por treinta años (*Papeles inesperados*, 2007); una carta que relata aquello que “Las caras de la medalla” (*Alguien que anda por ahí*, 1977) falla en contar<sup>88</sup>. Así, los dos cuentos se presentan como correcciones a malinterpretaciones, como reescrituras. Hay algo que acecha (aunque, esta vez no es el *siniestro peronismo*) y es hora de decirlo aunque ya se sepa: “torpemente pero al fin decírsele, poner en palabras y pau-

88 La edición de *Alguien que anda por ahí* había sido prohibida en Argentina, como consecuencia, fue publicado íntegro en 1977 por Alfaguara España. *Las caras de la medalla* es una crónica de la relación -o de la falta de relaciones- entre una mujer soltera y un hombre casado que trabajan en el Consejo Europeo para la Investigación Nuclear (donde Cortázar trabajó, efectivamente, de traductor). En el relato se lee la incompreensión del protagonista hacia el rechazo amoroso al que lo somete su compañera. Al texto lo antecede un epígrafe: “a la que un día lo leerá, ya tarde como siempre”. Es posible que esta dedicatoria haya estado dirigida a la escritora y traductora Cristina Peri Rossi su gran amiga, abiertamente lesbiana de quien se sabe estuvo enamorado.



sas eso que él tenía que saber de alguna manera aunque creyera no haberlo sabido nunca" (1978: s/p)<sup>89</sup>.

Pero, además, a este cuento le anteceden dos citas interesantes: una carta que el autor escribió a su amigo Jaime Alazraki, y el epígrafe del cuento que deja un tufillo lesbiano porque es una cita de *Une femme m'apparut* (Renée Vivien<sup>90</sup>, 1904). El primero dice así: "En *Alguien que anda por ahí* hay amargos pedazos de mi vida, por ejemplo 'Las caras de la medalla', cuya historia siguió y terminó en otro cuento muy largo que escribí hace meses y que entrará en otro libro, si libro hay; se llama 'Ciao, Verona', y fue tan duro de escribir como el otro" (Garriga, 2007: s/p). El epígrafe cita:

*No supiste conquistarme -dijo Vally lentamente-.  
No tuviste la fuerza, ni la paciencia, ni el coraje  
de vencer mi introversión [...]. -No lo ignoro, Vally.  
No te hago el menor reproche, ni pronuncio la más  
liviana queja. Guardo hacia vos el inexpresable  
reconocimiento de haberme inspirado este amor que  
no supe hacerte compartir<sup>91</sup>.*

"Carta perdida en un cajón" (*La furia y otros cuentos*, 1959), tal vez el más conocido de los cuentos seleccionados de Ocampo, fue publicado por la Editorial Sur el mismo año en que "La narración de la historia" de Carlos Correas era publicado por la revista *Centro* y censurado; el mismo año en que *Un ángel de bolsillo* (1960) de la uruguaya Ofelia Machado Bonet era premiado por la editorial Losada<sup>92</sup> y

89 [Las cursivas son mías].

90 Renée Vivien fue la amante de Natalie Clifford Barney, ambas miembros de la bohemia de la *Rive gauche* parisina. La relación a la que hace referencia la cita, es una relación imposible y desigual entre Vally (una mujer) y la narradora.

91 [La traducción es mía].

92 Ofelia Machado Bonet era uruguaya, profesora, ensayista y poeta pero, sobre todo, gran defensora de los derechos de las mujeres. Fue, también, la reconocida -y primera- biógrafa de Delmira Agustini. En *Un ángel de bolsillo* la protagonista mantiene un vínculo afectivo conflictivo con otra mujer pero el problema central del texto se presenta en la misma búsqueda y dificultad para construir -para escribir- una identidad femenina. Así, por ejemplo, la protagonista se pregunta: "¿Teatro?

el mismo año en que "El disfraz", de Hernández, aparecía en la revista *Sur*.

Este cuento es una ficción autobiográfica, la historia de la pasión de quien escribe por Alba Cristián (notemos la ambigüedad del nombre), que se sostiene sobre un recurso textual interesante: en una primera instancia, evita -es decir, hace faltar, elude- cualquier marca genérica (adjetivos, pronombres, artículos, nombres) del sujeto de enunciación. Sin embargo, construye a las protagonistas a partir de un trabajo consciente sobre los valores de la sexualidad vigentes en el contexto cultural de producción. Así, acerca una respuesta no sobre el modo en que el texto se constituye en tanto interpretación del sexo sino más bien, como explica Butler (1993) sobre el modo en que el sexo y la sexualidad son materializados a través de ciertas normas reguladoras y jerarquizantes que funcionan también como marcos colectivos de significación. Quien lea concluirá, casi sin darse cuenta, la identidad de quien narra (y de quien sería receptor de la narración) a partir de sus modos, de sus atribuciones y ocupaciones; es decir, a partir de mapas gestuales cristalizados.

"El lazo" (1961) relata, a modo de confesión, la relación violenta que mantuvo quien habla con otra compañera de trabajo a quien habría asesinado y, en "El piano incendiado" (1988) una mujer, reflexionando sobre una melodía que le invade su recuerdo, explica cómo, durante una fiesta, incendió el piano que su amiga tocaba al ver que miraba a un joven a los ojos. Por último, "Memorias secretas de una muñeca" (1987) narra la relación apasionada que mantiene la protagonista con quien la salva durante una inundación, el engaño amoroso que sufre, su consecuente suicidio y, finalmente, la muerte también de las otras dos protagonistas. Paradójicamente (o no) este último es el más explícito pero, al mismo tiempo, el que mejor se podría asociar al género fantástico.

¿Lírica? ¿Biografía? ¿Novela? Quizás. Universo, individuo, naturaleza, libertad, ángeles. Angeles, caídos y de los otros ( ). Y ¿Por qué este impulso frenético este exabrupto de escribir un libro, en mí que no lo hice jamás? ¿Y la búsqueda artificiosa de un género? ¿Y el propósito exacerbado y quijotesco de revolucionar el mundo ( )? ¿Y por qué no un libro cínico y obsceno?" (1960: 127-8).

Es una cualidad -una potencialidad, tal vez- de la identidad de las protagonistas, constantemente insinuada por ellas mismas pero nunca dicha ("Ciao, Verona" es el más explícito al respecto), lo que constituye el vacío significativo de estos textos y el silencio que organiza centrifugamente los sentidos de esta lectura. Tomemos, a modo de ejemplo, el momento en que Dora, protagonista de "La barca...", explica, refiriéndose a Valentina: "sé que me pregunté si no sería como yo; esa manera de clavarme los ojos siempre un poco dilatados [...], casi en seguida supe que no" (Cortázar, 1977: 139), y más adelante agrega: "Pensar que ella les permitía [a los labios de Adriano] que conocieran cada rincón de su piel; hay cosas que me rebasan, claro que es cuestión de libido, we know we know we know" (1977: 145). Pero el cambio de lengua y el pronombre inclusivo nos dejan afuera. Como lectoras/es no sabemos.

En "Memorias secretas de una muñeca", Bárbara, la protagonista, declara desde un comienzo: "Soy independiente y libre de pensar y sentir como siento, sin la menor vergüenza" (Ocampo, 1987: 247). Sentimientos que es la única capaz de poner en escena con una anécdota: "Entonces [Andrómana] me besó y puso su lengua en mi boca. Parecía una frutilla recién cortada. "Dormirás conmigo en mi cama, ¿me comprendes? No te hagas la bebida ni cierres los ojos cuando te hablo" (1987: 249).

Como sostiene Foucault (1995), la sexualidad no es decisiva para nuestra cultura más que hablada y en la medida en que es hablada, porque no sería el lenguaje el que ha sido erotizado sino nuestra sexualidad la que fue absorbida por el mundo del lenguaje. En estos cuentos, las citas al saber sobre la sexualidad, "We know", "¿me comprendes?" mantienen las verdades abstractas. Señalan hacia algo, pero solo la convención puede ser explícita. Como consecuencia, las voces proponen relatos posibles, yuxtaposición de imágenes, informaciones y sensaciones que encuentran sentidos y dinámicas en la manera en que se distribuyen según los espacios imaginarios que tanto la escritura como la lectura componen y descomponen. Al decir de Deleuze podríamos pensar que en estos cuentos, pero también en otros ya mencionados

como "Amarilídeas" (Bianco, 1932): "la verdad no se entrega, se traiciona; no se comunica, se interpreta; no es querida, es involuntaria" (Deleuze, 1971: 21).

En un contexto donde *lo pensable* y *lo decible* responden a un imaginario y a una narrativa heterosexual y sexista, las protagonistas, en tanto sujetos sociales inmersos en una tradición que no les corresponde, se encuentran sin paradigma (es decir, sin sentido) a su disposición. No habría estructura habitable para su deseo. Ni siquiera la transgresión les hace un lugar, porque no es posible transgredir un orden al que no se pertenece. La escritura se encuentra, así, con el problema de escribir al deseo imposible; y la lectura, con el problema de leerlo. Cortázar lo explicita en el prólogo que le escribe a la segunda versión de su cuento: "Lo que sigue es una tentativa de mostrarme a mí mismo que el texto de 'La Barca' está mal escrito porque es falso, porque pasa al lado de una verdad que entonces no fui capaz de aprehender" (1977: 135). Pero esa *verdad*, llamativamente, vuelve a ser silenciada por el autor, al nunca hacerse explícita más que por elisión.

Por esta misma razón, Meirelle, la protagonista de "Ciao, Verona" (autora de una larga carta romántica apenas leída y encontrada en la valija de Lamia Maraini<sup>93</sup>, una mujer que acaba de suicidarse), critica al narrador de "Las caras de la medalla":

*Su estúpido error -entre tantísimos otros- estuvo en creer que su texto nos abarcaba y de alguna manera nos resumía; creyó por escritor y por vanidoso, que tal vez son la misma cosa, que las frases donde hablaba de él y de mí usando el plural completaban una visión de conjunto y me concedían la parte que me tocaba, el ángulo visual que yo hubiera tenido el derecho de reclamar en ese texto (1978: s/p).*

93 En la tradición mitológica griega, Lamia era una gran seductora. Mitad mujer, mitad animal (pato, pez, gallina, serpiente o cabra, según quien relate) es antecesora sino familiar directo de la sirena y la vampira. Así, Lamia condensa dos imaginarios fundamentales para las representaciones lesbianas. Por otra parte, "Lamia Maraini" suena muy cercano a "Dacia Maraini", escritora feminista italiana perteneciente a la Generación de los Años Treinta con quien Cortázar compartió, por lo menos, un viaje a La Habana en 1968.

La vieja *episteme* de la mismidad<sup>94</sup> es puesta en escena y en crisis en la ficción literaria. O, en términos de Rancière (1996), ese párrafo se constituiría en hecho político al poner en evidencia la existencia de la parte de los sin parte, al demostrar uno de los cómputos erróneos que da forma a lo social.

Pero se agrega otra complejidad relativa a la sexualidad: ese ángulo visual -la palabra- al que se tendría derecho a reclamar tampoco es el que la protagonista desea: "yo tu espejo Mireille, tu eco Mireille" (1978: s/p). Es la otra la que funciona como espejo acústico en el que encontrarse, en el que se hacen presentes imágenes actuales y fantasías primigenias (yo tu espejo, yo tu ilusión). Sin embargo, al igual que Eco -la ninfa del mito de Narciso-, la voz lesbiana no puede comenzar la conversación. En este momento y en el mejor de los casos, podrá utilizar discursos que no le pertenecen (como el amoroso), hacer eco a las palabras de sus interlocutores dibujando así la historia del fracaso de un amor y de un narcisismo. De esta forma, la voz lesbiana no podrá sino aceptar los códigos textuales establecidos. Sin embargo, al haber un desplazamiento del contrato heterosexual se produce, inevitablemente, un desplazamiento epistemológico que cambia los resultados en tanto posibilidad de acción, de significación, de conocimiento y de construcción de un lenguaje del deseo. En la adopción del código, entonces, el desvío sería el acto de resistencia. Y es que tal vez, como sostiene Florencia Garramuño (2009), no habría forma de contrarrestar una gramática sino habitándola y haciéndola decir -a través de las disonancias que se le impriman- lo que no puede decir. En otras palabras: el disfraz parece no corresponder del todo con el cuerpo o mejor aún, la escritura devela el disfraz en tanto tal. En la apertura de ese resquicio reside el éxito de la escritura; y como efecto de ese resquicio se develan las posibilidades de la fantasía o de la imaginación. Y de la ficción.

94 Con el concepto *episteme de la mismidad* el feminismo dio cuenta de la existencia de un sujeto privilegiado de conocimiento: sujeto=Hombre. En otras palabras, el *Hombre* (blanco, heterosexual, ciudadano o clase media) como igual y la *Mujer* siempre como otredad (Fernández, 1993).

Roland Barthes (2008), en *Fragmentos de un discurso amoroso*, explica que la persona fundamental del discurso amoroso es un Yo que habla de sí mismo frente a otro que no habla. En segundo lugar, sostiene que el discurso amoroso está fundado sobre los códigos de amor cortesano (y/o desdichado) y, por esto, se construye como discurso mitad expresivo (tópico amoroso), mitad vacío (que debe ser llenado con lo que más convenga). Ambas condiciones se cumplen en los textos analizados. Sin embargo, y a pesar de los esfuerzos de Eric Marty (2006: 169) por demostrar la subjetividad universal abstracta del sujeto enamorado barthesiano, creo que Barthes pasa por alto el hecho de que el discurso amoroso es también un discurso sobre la diferencia sexual. Entonces, la pregunta obligada: el discurso amoroso ¿qué permite decir y a quién? ¿Qué proscribire y qué prescribe? ¿Qué afectos obtura el lenguaje y cuáles carga o potencia? Y uno de los grandes problemas que atraviesa a las ficciones lesbianas (y que iré desarrollando a lo largo del libro): lo que relacionan estos textos ¿es amor?

En "Carta perdida en un cajón", lo vivido por la protagonista es descrito en términos de lo que Barthes (2008: 20) llamaría lo inactual o intratable del discurso amoroso; las figuras que el enamorado extrae de la reserva según las necesidades, las exhortaciones o los placeres de su imaginario:

*Pensar de la mañana a la noche en tus ojos, en tu pelo, en tu boca, en tu voz, en esa manera de caminar que tienes, me incapacita para cualquier trabajo. A veces, al oír pronunciar tu nombre mi corazón deja de latir [...]. Aquel día, en casa de nuestros amigos, al verte, una trémula nube envolvió mi nuca, mi cuerpo se cubrió de escalofríos [...] sentí vértigo, nauseas...* (Ocampo, 1959: 243-245).

Sin embargo, la insuficiencia del discurso amoroso para aprehender la experiencia de la protagonista la condena a su propia ininteligibilidad: "¿Dónde está el experto? Necesito dar una explicación a mis actos" (1959: 245).

La falta de herramientas discursivas para expresar la

pasión lesbiana en "El piano incendiado", en cambio, va a tener como consecuencia su traducción en una metáfora musical que solo reafirmará su imposibilidad. El punto climático del cuento se produce cuando: "Herminia [...] en vez de mirar el piano, miraba a un joven a los ojos como si fuera la música. Entonces, sin saber lo que hacía, me acerqué y le dije: si sigues tocando el piano, lo incendio [...]. Nunca sabré cuál era [esa música] [...] *yo sigo con mi música dentro de mi oído, sin poder saber si era esa o si cantando desafino tanto que la gente no la reconoce*" (1988: 321)<sup>95</sup>. La figura amorosa resuena, así, fuera de los sintagmas posibles, en una nueva melodía que no puede ser identificada ni leída. Pero el gesto es ambiguo: la música evoca la voz y la oculta, abre una fisura imposible de llenar. Esta voz que no sigue al discurso, que se libera del mundo, se convierte en peligro: es la voz sin Ley.

Si bien el sentido común suele ser un lugar de encuentro, en la narrativa de Ocampo, como es habitual, con la aplicación del cliché ingresa el desvío. Sin embargo, en estos casos no ingresa el humor y, quizás, tampoco lo siniestro. Sencillamente, con la aplicación del cliché la pasión amorosa de las protagonistas se travestida en cólera y odio: "A veces, ante cualquiera que la escuchara despotricar contra mí, parecía una enamorada. Para aguzar mi deseo de venganza, ella no desdenaba ninguna traición" (Ocampo, 1961: 438). Ese es el rodeo que la abyección exige: la injuria en lugar del beso: "Así fue como llegamos a una situación desapareja, en que reinaba sobre mí, porque, debo confesarlo, yo la odiaba. Poco a poco advertí que la odiaba" (1961: 320). La ira y el odio re-significados. Y la pasión colérica erigida como forma posible de vivir la pasión por otra mujer también aparece en los relatos de Cortázar: "Valentina, Valentina, Valentina, la delicia de que me lo reprocharas, de que me insultaras, de que estuvieras aquí injuriándome, de que fueras tú gritándome, el consuelo de volver a verte, Valentina, de sentir tus bofetadas, tu saliva en mi cara" (Cortázar, 1977: 169). Esta frase es una bofetada, también, al amor romántico, a esa *performance* -esa ficción- que requiere de palabras ri-

tuales, de "diálogos de *best seller*" (Cortázar, 1977: 145) para existir. Pero además, siguiendo a Molloy (1999), podríamos habilitar o por lo menos poner en consideración la posibilidad de que haya que imaginar a la sexualidad en su máxima violencia para lograr mostrar cómo la misma manifestación lesbiana revela la violencia con la que ha sido reprimida. En "El diario de Porfiria Bernal" (Ocampo, 1961) -donde se narra otra relación desigual entre mujeres aunque, por lo menos en una primera instancia, no en clave lesbiana-, la protagonista provee de una guía de lectura: "cuando una no consigue el afecto que reclama, el odio es un alivio. El odio es lo único que puede reemplazar al amor" (1961: 477). Reformulado: para quien siente un amor imposible (porque el objeto está efectivamente clausurado desde el comienzo), el odio y la cólera son la única opción. La herida amorosa, condición de existencia de esa pasión. Así, la pasión colérica, a pesar de que amenaza con la pérdida de control, se presenta como el nicho en donde se mantiene vivo el sentido subjetivo de la identidad de las protagonistas; donde tienen la primera percepción, incierta, de sí. Donde se sostiene la marca de una subjetividad diferencial.

Como suele suceder en los cuentos de Ocampo y de Cortázar, la pareja rápidamente se multiplica, se abre. Nunca permanece par (esto también sucede en relatos posteriores). El conflicto pasional llega a su punto de máxima violencia en el momento en que un triángulo amoroso se convierte en díada, cuando la protagonista es "una vez más la *outsider*" (Cortázar, 1977: 161). Los celos, entonces, aparecen como pasión de la que se oculta (*celda* y *celos* tienen el mismo origen etimológico); de quien en celo es devorada por el ardor hacia el objeto imposible que desea pero que le produce sufrimiento al preferir a otro.

Volviendo a lo que sostenía al principio del capítulo: estos relatos retrospectivos narran la pérdida o la recuperación (según como se mire) de un origen pero, además, en ellos, la frase de Lacan: "amar es necesidad de ser amado por aquel que podría tomarlo a uno como culpable" (Gerez Ambertín, 2002: 312) estalla en posibilidades que, como vimos, necesariamente y *a priori*, sostienen al amor o al perdón como imposibles. Es por

95 [Las cursivas son mías].

esto que el duelo se presenta como la figura constante; la pérdida, lo presente desde el comienzo. Y al sujeto dolido y doliente son los celos la pasión que lo acompaña. Sin embargo, cabe hacer una aclaración. El deseo no es por el pasado, no reinscribe el objeto perdido en el presente sino que allí lo encuentra. El contacto con material pasado es precipitado por diversos contactos y desencadena respuestas verbales, e incluso corporales. Y el amor, bueno, el amor no es amor.

El problema de la (in)viabilidad o, incluso, de la (in)visibilidad de la pasión lesbiana no se presenta solamente en el nivel de la enunciación o de la lectura. Confirmando, por lo menos en una primera instancia, la teoría de Judith Butler (2000) de que la lesbiana no habría sido construida socialmente como objeto prohibido sino como sujeto inviable -ni nombrado ni producido dentro de la economía de la ley- las protagonistas de los cuentos surgen en la tensión entre la materialidad de la palabra y la ausencia de cuerpo y rostro. Sin embargo, es posible pensar, acercándonos a la paradoja propuesta por Jagose (2002: 2), que esa inviolabilidad es su condición de existencia. Es decir, que tanto para Cortázar como para Ocampo funcionaría como posibilidad y fundamento (en su doble sentido) de una productiva estrategia de representación. Es la puesta en escena de lo que no existe, el movimiento simbólico que, por un lado denuncia que lo no (re)representable (lo inimaginable, lo in-nombrable, lo invisible) no es sino producto de un recorte de la mirada y que, por otro lado, da lugar a la paradoja que permite leer en la falta la presencia.

Como decía, el cuerpo que construyen las voces lesbianas es un campo de tensión entre invisibilidad y visibilidad, entre imposibilidad y posibilidad, entre resistencia y aceptación: "Ahora se nota el paso del tiempo, que arrugó los contornos de los párpados y dejó el resto casi borrado" (Ocampo, 1988: 319), "Yo me desfiguraba" (1961: 437-8), "la vida sigue ya sin cuerpo" (1987: 249). En "La barca..." la protagonista es desde el principio construida como una pura voz que interrumpe constantemente al relato central en tercera persona, reclamando presencia: "Claro que yo estaba [...]. Desde el comienzo se finge no verme, reducirme a comparsa" (Cortázar,

1977: 137), y agrega: "Yo soy deliberadamente deformada y ofendida" (1977: 160).

Deleuze y Guattari proponen que ciertos agenciamientos de poder tienen necesidad de producir rostros (junto con la cara se rostrificaría el resto del cuerpo) y, por ende, de prescribir otros, rechazando a aquellos inadecuados y neutralizando "las expresiones y conexiones rebeldes a las significaciones dominantes" (2006: 174). De este modo, el rostro no constituiría en sí mismo un dispositivo de individualidad sino una tecnología política: el rostro como el verdadero porta-voz.

En esta línea, podría positivizarse la falta de corporeidad de las protagonistas de los cuentos de Cortázar y Ocampo en términos de resistencia. La carencia de rostro pondría en vilo los lugares sociales que él sostiene al tiempo que re-ubicaría, en su independencia, a la voz: el rostro deshecho, la línea de fuga tendida. Sin embargo, en estos cuentos la "celda" y la "prisión" no desaparecen: "Vivo como en una celda donde nadie puede entrar" (Ocampo, 1987: 247), "Entonces te internarás en un jardín semejante al del colegio que era nuestra prisión" (1959: 246). Es así que los *destinos* propuestos por Deleuze y Guattari (2006) de devenir-imperceptible y devenir-clandestino son negativizados por los cuentos en tanto reformulados en términos de *mantener(se)* imperceptible y clandestino/a.

Así, la emergencia de las voces lesbianas puede leerse como la emergencia provocada por lo que oculto se vuelve, de pronto, abrumador. Pero, situadas, "en ese punto no localizable en el interior y en el exterior de la ley al mismo tiempo" (Dólar, 2007: 145), más que una construcción sobre el deseo lesbiano constituyen un registro acerca de la imposibilidad de reconocerlo, de hablarlo y actuarlo. Sin embargo, paradójicamente, la presencia de esa imposibilidad es la que provoca la redistribución de lo sensible -de los cuerpos, de la escritura y de la lectura.

### El secreto a voces: *El común olvido*

*Porque el pecado contra ellos fue el de serles infieles  
en unas infidelidades y fingimientos que ellos no se  
permitirán entender.*

Nicolás Peyceré, *Los días sentimentales*

Volvamos por un instante al prólogo de Cortázar ya citado: "*La Barca*" está mal escrito porque es falso, porque pasa al lado de una verdad que entonces no fui capaz de aprehender. Años después, en la primera década de un nuevo siglo, ese *mea culpa* individual es generalizado por Sylvia Molloy en su título *El común olvido* (2002). Reformulando: el frecuente olvido o el olvido de todos, privativo de nadie. El descuido de algo que se debía tener presente. Es decir, en el presente.

El título de Molloy cita las últimas palabras de "Juan Muraña" (Borges, 1970). Pero además, podría asociarse con la célebre idea de Freud de que la cultura sería el producto de un crimen cometido en común: "que en el propio origen mítico haya un acto catastrófico que es la causa misma del Deseo, causa perdida desde siempre pero eficaz en sus retornos insistentes, es lo que hace de la obra de cultura un síntoma, y lo que la instituye no como conteniendo sino como siendo un malestar" (Gruner, 2001: 28).

Escrita en un contexto social en el que la diversidad sexual ya está en la agenda político-cultural nacional, esta novela pone en escena y problematiza, sin inocencia, todo aquello desarrollado en el apartado anterior y, sin embargo, no hace sino de algún modo replicarlo (en los dos sentidos del término). A pesar de los años (de vida y de literatura) las pasiones lesbianas siguen siendo, en *El común olvido*, la gran omisión. Ese olvido originario (que, como el pecado, será castigado con el exilio), al igual que en los cuentos de Cortázar y Ocampo se construye como vórtice donde la palabra cae pero que, paradójicamente, estructura al relato.

Se mueve temporalmente entre los años 1930-1960

y la actualidad, dibujando un paisaje tanto geográfico como artístico-intelectual. El narrador-protagonista es Daniel, un joven homosexual que vive en Estados Unidos y que, tras la muerte de su madre (Julia), decide volver a Buenos Aires. Allí se verá enfrentado a sus recuerdos (y a los recuerdos de aquellas personas que conocían a Julia) pero, sobre todo, a sus olvidos -especialmente los relacionados con su madre. La historia gira en torno a un misterio o secreto relativo a la vida erótico-afectiva de su madre que será develado en la segunda parte de la novela, por la voz "ronca y aflautada a la vez [...], desagradable" (Molloy, 2002: 228) de Charlotte Haas<sup>96</sup>; por su "voz baja, monótona, urgente, que no toleraba interrupciones" (2002: 333-343)<sup>97</sup> y que "no permite saber del todo si [quien habla] es hombre o mujer" (2002: 228), por ese sonido que Daniel percibe como amenaza de agresión inminente (2002: 231).

Esta voz andrógina y apremiante es una de las voces lesbianas que toma la palabra en el siglo XXI para decir (o para denunciar) lo que en décadas previas habría permanecido silenciado. Es la voz que pone en escena el hecho de que la memoria es constitutivamente una falta (en sus dos acepciones) y que es sobre esa falta que se organiza la H/historia.

Las voces lesbianas de *El común olvido* ya pueden narrar sus deseos y pasiones (y, como en una suerte de genealogía, las de las anteriores que no pudieron decirlo). Esta vez es el hombre (hijo o esposo) el sujeto doliente que queda excluido y el que, como en aquellos primeros cuentos del siglo, no soporta escucharlas. Como conse-

96 Así como "Charlotte Haas" esté, probablemente, citando a Charles Haas, el modelo que usó Proust para su Charles Swann, "Julia" es posible que también sea citada en *Varia imaginación* como "Julien", el nombre que la protagonista usa para enmascarar a su amante y que cita, probablemente, no solo a Violet Trefussis sino también a Julián, ese amante de Victoria Ocampo que sirvió de inspiración a algunas de las primeras descripciones eróticas que una mujer hace de un hombre en la literatura argentina. Pero, además, ocultos en este personaje es posible que también haya restos de la fotógrafa Gisèle Freund. Y esa voz, genéricamente indistinguible, que reaparecerá en *Varia imaginación* (2003) y que está inspirada en la voz de Silvina Ocampo.

97 [Las cursivas son mías].



cuencia, si bien la prohibición no existirá *a priori* aparece en el momento en que lo invisible se hace visible. La violencia no resulta ya producto de la represión sino que es la forma que adquiere la represión misma. Se mueven los engranajes de la mecánica ejemplar del castigo: “Y entonces cuenta, con la misma voz monocorde [...], cómo mi padre se vengó de ellas [...]; cómo, decía Charlotte que le decía mi madre lo había vivido como una intolérable pérdida de control que parecía poner en tela de juicio su identidad misma” (2002: 344)<sup>98</sup>.

Porque sí, como sostuve con anterioridad, es en el apogeo de la pasión lesbiana donde se construye la subjetividad de las protagonistas, es ahora, en ese mismo instante, cuando los hombres son desposeídos y su subjetividad vacila: “... tu padre encontró a un tipo que le hizo el favor de alejarme de tu madre para siempre [...]. Me insultó y me pegó [...], como si él fuera el ultrajado [...], me pegó hasta que me quebró la mandíbula [...] y perdí el conocimiento. [...] Casi perdí un ojo. No fui a la policía, no hice nada: era extranjera, era judía, no quería líos” (2002: 344)<sup>99</sup>.

Pero lo más importante es: era lesbiana. Paradójicamente, la voces lesbianas se encuentran con un nuevo problema: pueden decir su pasión (y utilizar palabras propias de ese campo semántico muy asociado a lo femenino: *enamorada, amante, hacer el amor*) pero no pueden identificarse. Nuevamente, no consiguen escapar a su propia negación. Lo propio de las voces lesbianas deviene así no-apropiación, presencia ausente, y queda sujeto, nuevamente, a lo que no es texto, a lo que excede.

Si bien alguien podría leer en esto un acto de resistencia -decir, por ejemplo, que *El común olvido* pone en escena las incoherencias de las definiciones de la sexualidad y de los códigos culturales<sup>100</sup>, no puede ignorarse

98 [Las cursivas son mías].

99 [Las cursivas son mías].

100 Jorge Panesi, no sin razón, sostiene, por ejemplo: “La identidad móvil, inestable, plástica (así, creo, la concibe Molloy) solo se aquerencia en el filo de un ‘entre’, o en los intersticios. Por eso casi todo en *El común olvido* se repite, está dos veces o es dos cosas al mismo tiempo” (2003: 26).

que, más allá de las contradicciones y heterogeneidades que efectivamente construye, hay una serie de palabras que se repiten estableciendo identidades (a modo de ejemplo: *heterosexual, homosexual, puto, maricón, gay*). Como consecuencia, la indefinición de las voces lesbianas en tanto lesbianas, la omisión, más que hacer caer a los binarismos y sus efectos ideológicos, testimonia su existencia al tiempo que confirma la normatividad de lo masculino: “¿Qué es lo que me ha revelado Charlotte?”, dice el protagonista,

*Que estuvo enamorada de mi madre, lo cual no necesariamente quiere decir (aunque a lo mejor sí quiere decir) que fueron amantes. [...] Insisto: Pero eran, ¿no? ¿Eran qué?, me contesta [Samuel] [...]. Amigas, le digo. ¿O más que amigas?, añado torpemente, como si no pudiera llamar las cosas por su nombre, como si tuviera un secreto. Eso, m'hijo, que te lo diga ella (2002: 277)<sup>101</sup>.*

Pero “eso” nunca es dicho por “ella” ni por ninguno de los otros personajes (la evidencia reemplaza a la palabra). El sustantivo se mantiene en secreto, agazapado tras su propia expresión performativa. “Como si...” ya no es algo que se deba confesar o declarar, se encuentra abierto a la mirada pero no se nombra: tal vez porque sigue siendo lo que todavía no tiene porvenir, tal vez porque, como señala Derrida con respecto a la literatura: “Allí estaría la pasión. No hay pasión sin secreto, este secreto, pero no hay secreto sin esta pasión” (2009: s/p).

Así, las voces lesbianas son construidas, nuevamente, en relación con el secreto. Pero si en los cuentos de Ocampo y Cortázar era este un secreto cifrado, que no encontraba palabras propias y que obligaba a la voz a asumir cuerpo sobre su propia imposibilidad, ahora las voces lesbianas se asumen como *secreto a voces*: comprenden las reglas que se les imponen y las interpretan. La pose residirá en guardar las apariencias o en aparen-

101 [Las cursivas son mías].



tar; en jugar "a ese algo que no se nombra y de tanto jugar a ese algo -de tanto posar a ese algo- da visibilidad, llega a ser ese algo innombrable" (Molloy, 2012: 45).

Dice Daniel con respecto a un relato de Charlotte: "Quise interrumpir este *monólogo* que me ponía sumamente incómodo, que casi me chocaba. La sexualidad de mi madre pertenecía, o *había pertenecido hasta entonces, a lo que no tiene nombre*, y ahora los detalles que me daba Charlotte me empujaban a nombrarla" (2002: 334)<sup>102</sup>. Sin embargo, empujón no es caída: los modos de la sexualidad de Julia nunca serán nombrados. Como ella misma relata: "Entre las cosas que me echó en cara, Charlie me preguntó si alguna vez había hecho el amor con una mujer. Le dije que no pero que las ganas no me habían faltado, para hacerlo rabiar. What does he know" (2002: 307). Inevitablemente, resuenan las palabras de la protagonista de "La barca...": *We know, we know, we know*. Pero el punto ya no reside en que los caprichos de la sexualidad son intraducibles (y lo son) sino en que el traductor en cuestión -Daniel o Julia- no quieren traducirla, prefieren que quede en el campo de lo secreto, de lo innombrado e innombrable.

Poseer este secreto no solo significa que también (y especialmente) lo posean las personas del entorno (y, por supuesto, el lector) sino que, en algún punto -y tal como los cuentos de Cortázar escenifican-, el secreto depende de la mirada interpretativa o, mejor dicho, de la ceguera interpretativa de quien funciona como autoridad del relato. Hacia el final de la novela, Daniel explica, refiriéndose a Beatriz (sobrina de su madre): "Quiero preguntarle cuándo y dónde conoció a Charlotte, [...] si son amantes, y si sí, desde cuándo, y si lo sabía mi madre, y si mi madre y Beatriz. Sé que contestaría con evasivas pero, sobre todo, sé que *no soportaría enterarme* de una cosa más" (Molloy, 2002: 322)<sup>103</sup>.

Pero esta última afirmación se delata falsa en la línea siguiente, porque las preguntas a Beatriz continúan. Lo

102 [Las cursivas son mías].

103 [Las cursivas son mías].

que Daniel no soportaría es la confirmación explícita, el definir a la madre con el lenguaje del deseo (de la otra). Lo que espera -o lo que puede soportar- de la voz no es un nombre ni una identidad, sino la elisión constante. Acorde con el deseo del narrador, lo lesbiano vuelve a construirse como efecto de la sospecha, permitiendo que el sentido sea omitido al tiempo que construido. De esta forma, Charlotte narra y Julia escribe en su diario, a partir del relato del pasado, escenas de su vida pero no su existencia. Su pasión sin nombre -que, como en los cuentos anteriores, es prisión y liberación- se construye en el juego entre lo que se nombra y lo que no se nombra (o entre lo que se lee y lo que no se lee) y se erige como dispositivo sobre el que se sostiene tanto la lectura como la escritura. Es decir el relato.

Pero vuelvo al principio: el primer encuentro en la confitería París entre Daniel y Charlotte comienza con este diálogo: "Posiblemente no se acuerde de mí. Asiento, inseguro [...]. Me parece que no, le contesto [...]. Mejor así, me contesta, complacida [...], de este modo *el placer del cuento es mío*" (2002: 232)<sup>104</sup>.

Las voces lesbianas asumen el relato en primera persona: "yo cuento". Si se busca en el diccionario, *cuento* es también un relato indiscreto o uno de pura invención. Las voces lesbianas dibujan así al pasado (y por ende al presente) en los límites de la ficción. El cuento no solo resulta habilitado para contar lo que nunca se ha contado -los chismes de la historia, lo prohibido- sino que, como ficción, se erige en el espacio liminal entre la verdad (porque no puede evitar contarlo todo) y lo que nunca existió. Además, si nos dejamos tentar por la cercanía entre la frase de Charlotte y el título de Barthes, *El placer del texto* (la diferencia no hace sino acercarlos), podemos tomar a este último como clave de lectura: "... todo texto sobre el placer será dilatorio: una introducción a aquello que no se escribirá jamás" (2000: 31). A aquello que no se dirá jamás.

Al igual que en los textos analizados en el apartado anterior y reproduciendo el conflicto ahí planteado,

104 [Las cursivas son mías].

el problema de la representación de lo lesbiano no se presenta solamente en el nivel de la enunciación. Las protagonistas de *El común olvido* también construyen su cuerpo en la tensión entre la materialidad de la palabra y ausencia de cuerpos y rostros: Beatriz no recuerda a Julia porque ve borrosas las caras del pasado (Molloy, 2002: 56), Charlotte ve borrosa la cara de la gente y luce anteojos oscuros que enmascaran sus propias facciones (2002: 233); Julia deja un diario, pero de su cuerpo solo quedan cenizas en una urna que desaparecerá. Daniel busca constantemente la imagen de su madre bajo la pregunta *¿era linda?* y nunca recibe la respuesta que le permita esbozar el rostro previo al de su muerte, pero cuando le llega a él el turno de describir a Beatriz solo puede decir: "no podría describirla con fidelidad porque no sé describir bien a las mujeres. Solo sabría decir que tenía la belleza terrible y dorada de un león" (2002: 26). Con la imagen oximorónica se dibuja el umbral y, nuevamente, la coherencia del género (humano) -la clasificación- se ve amenazada.

A lo largo de la novela (y al igual que en los cuentos anteriores) son dos los sentidos que están en pugna: la vista y el habla. Sin embargo, la afirmación más fuerte con respecto a este conflicto (que como un *ritornelo* volverá rítmicamente, (des)dibujando rostros) son dos cuadritos gemelos pintados por Julia que remiten, sin demasiado esfuerzo, a ese cuadro de Vermeer que Daniel llama el cuadro del *secreto* y frente al que se preguntará: "¿Cuál era esa otra escena, para siempre vedada al espectador, placentera o terrible, o las dos cosas a la vez?" (2002: 271). Las voces lesbianas, inscriptas en óleo, dan testimonio para siempre jamás de esa otra escena que continúa vedada, insinuada:

*En el ángulo inferior izquierdo se veía un niño, de espaldas, espionando por una puerta entreabierta. El niño tiene pelo rojizo como yo, está desnudo, y de su hombro derecho parece salir algo, como un muñón de ala; espía el interior de un cuarto con una cama a medio hacer, infinitamente repetida en las hondísimas perspectivas de las tres fases del espejo,*

*reflejada desde un afuera del marco, la cara borrosa de una mujer* (2002: 320)<sup>105</sup>.

Nuevamente un espejo y una cara borrosa: el espejismo del cual el personaje es deudor, un espejismo que sirve, ante todo, para componerse. El cuadro obliga a la mirada a centrarse en un punto ciego en el que brilla la ausencia. Pequeño rectángulo reluciente que testimonia una acción en el pasado. Sin embargo el espejo restituye lo que escapa a la vista y, por cercanía, el espectador pone en relación la cama, el rostro (inidentificable) de una mujer y, dato que hasta ahora mantuve en secreto, la pregunta escrita en el revés del cuadro: "¿Te gustaba mirarnos?" (2002: 331). Esa interpelación al vos (finalmente llamado a escena) denuncia que lo *invisible* habría sido siempre visto, que lo *innombrable* o *inviabile* no sería sino una elección de la mirada y un modo de conocimiento. Probablemente, tenga razón Molloy cuando afirma, en un artículo previo y en sintonía con los postulados de Kosofsky Sedwick (1991) que: "Lo culturalmente 'indecible' (lo que como todo secreto a voces se conoce, pero no puede nombrarse) es, sobre todo en materia de sexualidad, aquello que más reclama la atención: lo que se espía" (Molloy, 1991: 32).

Pero además, con una simple pregunta *-¿Te gustaba mirarnos?-*, las voces lesbianas pasan, como el reflejo en el espejo, de una primera persona singular a sostener su plural. Un plural que en el *nosotras* compartido en las últimas páginas por Charlotte y Beatriz promete escapar al pasado para convertirse en presente.

105 [Las cursivas son mías].

## Las voces que cuentan

### Dos novelas fundacionales:

#### *Monte de Venus* y *En breve cárcel*

-¿Cuál dirías vos que es el principio?

-¿De qué?

-De nuestra novela.

-De tu novela. Te la ofreció a vos.

-Sí es sobre mí es sobre vos.

Lucía Puenzo, *El niño pez*

Sobre la década de los 80 se publican dos novelas que adquieren valor, en especial en su re-lectura actual. Me refiero a *Monte de Venus* (Roffé, 1976) y *En breve cárcel* (Molloy, 1981). Dos novelas que, en el complejo entramado de la época, pasaron inadvertidas por diversas razones. Sin embargo, marcaron un comienzo: inauguraron líneas de continuidad, habilitaron espacios pero, sobre todo, propusieron modulaciones y razones para una voz que recién comenzaba a murmurar.

Es probable que su gesto de apertura fuese ingenuo pero no por eso fue menos valiente: ambas autoras hicieron su ingreso a la literatura con textos que narraban lo prohibido -demasiados secretos urdía nuestra sociedad en ese momento-. En términos de recepción, esto tuvo consecuencias. Y, no obstante, la escritura se convirtió en huella de lo que, en esos años, difícilmente dejaría rastros en ámbitos alejados de la ficción.

Como ya sostuve, la literatura permite quebrar expectativas y poner en acto potencialidades. En este sentido, estos textos se abocaron al relato de lo, hasta el momento, imposible: reordenaron signos y significados diseñando una trayectoria -un espacio, una voz- diferencial. Y, así, en un acto de imaginación, concibieron

un orden de cuerpos sexuales y textuales posible. A partir del uso de una lengua y una experiencia común produjeron una reterritorialización de la historia y de la literatura y presentaron cartografías imaginarias alternativas que enlazaron deseos, geografía, cultura y política. Estos relatos, definitivamente, hablaron del presente y se hicieron cargo de una problemática que atravesaba a la literatura de la época: "la dificultad de contar una historia y a la vez de cumplir con el deber de contarla" (Szurmuk, 2005: 272). Tuvieron su castigo, pero no se las logró silenciar. Se fugaron, en cambio, hacia el futuro.

*En breve cárcel* (1981), como sostiene la crítica, es una de las novelas que le dan cuerpo, voz y subjetividad, por primera vez en la literatura argentina, a una pasión lesbiana. Sin embargo, hay otro texto, sobre el que no se han posado muchos ojos, que debería considerarse fundacional al momento de pensar una tradición minoritaria o -en palabras de Didier Eribon (2004)- una "moral de lo minoritario". Una novela que, como sostienen Balderston y Quiroga (2005: 13) con respecto al *El beso de la mujer araña* (Puig, 1976), separa un tiempo de otro, narra un antes y un después en la representación homosexual; una novela que abre el camino para esta tradición, un tanto discontinua y esquiva, que se sostiene sobre las voces y cuerpos lesbianos y que, al hacerlo, pone en riesgo las narrativas hegemónicas sobre el género, la norma, la familia, el Estado e, incluso, la Historia. Me refiero a *Monte de Venus* (1976), de Reina Roffé.

Año 1976. La editorial barcelonesa Seix Barral edita *El beso de la mujer araña*. Construida sobre los diálogos que mantienen dos hombres confinados en una celda -Valentín Arregui Paz (detenido por su militancia política) y Luis Alberto Molina (detenido por sodomita y pedófilo)- es una novela que: "pone a coexistir dos sistemas de sociabilidad, dos comunidades más o menos inconfesables: la militancia (que no puede decir su nombre por razones estratégicas) y la homosexualidad (que no osa decir su nombre por razones ontológicas)" (Link, 2010: s/p).

Paralelamente, en Buenos Aires, la editorial Corredor publica la segunda novela de Reina Roffé: *Monte de Venus*. Velozmente alcanzada por la censura<sup>106</sup>, es sacada de circulación y declarada libro de exhibición prohibida (Gusmán, 1984). El cuerpo de esta novela es declarado ilícito. Su presencia, al igual que la de los personajes que circulan en sus páginas, improcedente. Y este gesto fue razón fundamental (aunque no única) del olvido en el que la novela cayó: *Monte de Venus* no parece haber sido muy leída y recién en el año 2013 fue reeditada por la editorial Astier. Relata Reina Roffé:

*Durante el tiempo que el libro estuvo en las librerías los críticos sacaron algunas notas; los reporteros me entrevistaron; el editor invertía, dentro de la precariedad económica del momento, algún dinero en publicidad. Pero inmediatamente después de la prohibición, o mejor dicho, un poco antes -cuando se corrió el rumor de que Monte de Venus era "provocativa" y, por tanto, destinada a caer bajo la picota de la censura-, el periodismo me silenció; el editor no solo hizo desaparecer del depósito los ejemplares que quedaban, sino que al libro y a mí nos eliminó del catálogo; los libreros apuraron*

<sup>106</sup> A partir de la década del cincuenta y a lo largo de los sesenta y setenta no son pocos los libros que son censurados. José Maristany construye una posible serie de "ilegales" (2008): obras que circularon en un margen de legalidad siempre inestable, sujetas a los caprichos de censores y que, al momento de su publicación, produjeron procesos judiciales en contra de sus autores y/o editores responsables y la consiguiente prohibición o, en el mejor de los casos, su "exhibición limitada" en las librerías. Por otro lado, Reina Roffé recuerda en un correo electrónico que me envió (2014): "Había llegado una orden municipal a la editorial y, como bien cuenta Luis Gusmán en el prólogo de *El frasquito* [1977], una Liga de Moralidad o algo así recorría las librerías y multaba a aquellas que tenían libros que estaban prohibidos. Multaron a la librería donde trabajaba Luis en los setenta, porque tenía ejemplares de *Monte de Venus* y de su propio libro. [...] primero fue prohibida en Buenos Aires y, poco después, en el resto del país. *Monte de Venus*, fue una novela que mucha gente compró en el Uruguay, donde se vendió buena parte de la edición". Resulta dato interesante también lo que comenta Sylvia Molloy, refiriéndose a *En breve cárcel*: "Luis Gusmán [...] además de amigo era el único librero de Buenos Aires que mandaba pedir mi novela con regularidad" (1998: 30).

*las devoluciones, y hasta los amigos escogieron no mencionar la novela. [...] Indignación e impotencia configuraron en mí el sentimiento de haber sido violada... (1985: 915).*

Cinco años después aparece *En breve cárcel* (1981), la primera novela de Sylvia Molloy<sup>107</sup>. Esta vez, la censura actúa como amenaza. Esa primera edición de la novela (que a diferencia de *Monte de Venus* fue reeditada varias veces) vio la luz en España y tuvo limitada difusión en Argentina (recién en 1998 es publicada en Buenos Aires por la editorial Simurg):

*En 1981 publiqué, por primera vez, En breve cárcel. La novela salió en España en la colección "Nueva narrativa Hispánica" de Seix Barral [...] me sentía levemente desilusionada de que el libro no hubiera salido primero en la Argentina. No es que no hubiera intentado [...]. Enrique Pezzoni, uno de los primeros en leer el manuscrito, me decía, como lector, lo mucho que le gustaba la novela y, acto seguido, agregaba que como editor le era imposible publicarla [...], para defenderme de futuros rechazos, no hice más esfuerzos por publicar en Buenos Aires [...]. Tuvo escasa difusión en la Argentina [...] por razones de distribución y sobre todo por mis propias circunstancias biográficas (Molloy, 1998: 29).*

Pero, además, en ese momento resultó evidente para su autora lo que muchos no son capaces de reconocer que sucede, incluso, en la actualidad:

*Me quejaba del modo en que se había borrado la cuestión del género en las reseñas [...]. Efectivamente, las primeras reseñas evitaron prolijamente toda mención de homosexualidad o la mencionaron de manera absurda, como aspecto temático, comparándome con Sade, Safo y con Lawrence Durrell, que poco tienen que ver entre sí y*

<sup>107</sup> Un dato llamativo: ambas novelas, en su primera edición, tienen tapas muy semejantes: dibujos de mujeres desnudas de Miguel Ángel Buonarroti.

nada con *En breve cárcel* (Link, 2002: s/p)<sup>108</sup>.

Y en otro artículo comenta:

*No hubo lectura pública de esa anécdota lesbiana pero sí la hubo privada, como la de aquella mujer bastante más joven que yo, que una vez me dijo que después de leer En breve cárcel sistemáticamente la encargó en librerías y fue regalándola a otras mujeres; o la de aquella otra muchacha que [...] hizo fotocopias para distribuir a sus amigas. Me agrada pensar en esa circulación subterránea que fue inventando un contexto de lectura que la crítica hegemónica relegaba al plano de lo indecible* (Molloy, 1998: 31).

El relato se inicia, en ambas novelas, para cubrir el vacío dejado por la mujer a la que las protagonistas desean, para llenar el vacío de la memoria. Dos mujeres escriben, relatan, reconstruyen su historia. Una historia de amor, o más que de amor de dolor, de agonía. En la espera de otra mujer, a la mujer que encuentra quien cuenta es a sí misma. Porque es en la propia voz, en la propia letra, que el cuerpo propio cobra forma hasta que las protagonistas no pueden evitar aceptarse: solas y con miedo pero dispuestas, como sostiene Vanesa Guerra (2007: s/p), a partir, a parir, a parirse de entre los papeles.

Al narrar, las protagonistas no solo dan cuenta de las violencias que sus historias de amor y sus historias de infancia encierran, de las violencias que sus sueños y sus creencias esconden, sino que van a construir el propio relato a modo de costras, de pellejos que deberán arrancar para que finalmente el texto -el cuerpo, el sexo- tenga sentido: para que el presente (y, probablemente, el futuro) tenga sentido. Escribe la protagonista de *En breve cárcel*: "Una clave, un orden para este relato. Solo atina

108 A modo de ejemplo: Gonzalo Navajas, sostiene que "La novela se constituye como un *ars amatoria*, una nueva educación sentimental en la que se reconsideran los principios del amor con propósito de llegar a un modo de definición del erotismo que sea pertinente para la mujer y el hombre actuales" (1988: 95). Dado que casi no hay personajes varones en la novela, la afirmación resulta bastante llamativa.

a ver capas, estratos [...] como las diversas capas de piel que cubren músculos y huesos [...] ¿quién no ha observado de chico, la superficie interior de una costra arrancada y la correspondiente llaga rosada sin temblar? En ese desgarramiento inquisidor se encuentra la clave y orden de esta historia" (Molloy, 1998: 23).

Lo que el orden de las historias devela son ciertos cuerpos, sus usos y posiciones, en el territorio común. Porque, como sostiene Giorgi (2004: 36) con respecto a la homosexualidad, el lesbianismo también figura deseos, cuerpos y lenguajes que escenifican esa no-coincidencia consigo misma de una identidad dada, al tiempo que expone gramáticas de la vida colectiva. Sin embargo, no habrá en estos textos adhesión a aquellos esquemas de representación política y narrativa tradicional. En cambio, es la posición definida por el género y la sexualidad la que evidencia la desigualdad y rompe con las imágenes de las narrativas dominantes, trayendo a escena a ciertas experiencias, cuerpos y voces históricamente silenciados. Por no decir, en cierto modo, desaparecidos.

Frente a las narrativas tradicionales en las que *mujer* se construye como objeto de la mirada masculina, en estas novelas es la mirada de una mujer la que da origen al sujeto que narra; entre los cruces de las miradas entre mujeres emerge ese deseo (sexual, apasionado, violento) que no solo brinda sentido y materialidad al cuerpo lesbiano, sino que lo convierte en obra de arte. Es que el deseo funciona allí como fuerza descontrolada, como excedente y no como falta. En otras palabras, como pasión de la expresión: "Para que Renata viniera y porque Renata no ha venido, ha empezado a escribir. Nunca logró describirla, lo intenta, no lo consigue. Relee sus papeles, encuentra cartas, notas. Sabe por otra parte que Renata también guarda sus cartas y que esta historia, en una de sus versiones, ya ha sido escrita" (Molloy, 1998: 20).

*Monte de Venus* abunda en lugares hoy comunes y en ella, como en muchos de los textos de la época, la figuración lesbiana es todavía tributaria de los modos de representación heredados del decadentismo y de aquellos impuestos por el discurso médico-legal de principios de siglo XX. Así, la definición del lesbianismo oscila entre

la idea de "inclinación" -biológicamente determinada- y la enfermedad incomprensible; entre el vicio, la monstruosidad y la anomalía. También, podría pensarse que la novela de Roffé cumple con los requisitos que Bonnie Zimmerman (Collins, 2008: 89) postula como principales en la construcción de la heroína lesbiana del período que va desde 1969 hasta 1989: la búsqueda, la picaresca y el *bildungsroman*. Desde una mirada local, puede tenderse también un lazo entre los devaneos anti-heroicos y picarescos que narra la protagonista y aquellos realizados por Eduardo Ales, protagonista de esa otra novela también inaugural que fue *Asfalto* (Pellegrini, 1964), en su viaje iniciático por la ciudad de Buenos Aires. Y, si damos un salto hacia el futuro, puede leerse en serie con los relatos de Dalia Rosetti.

Pero estos recorridos o vagabundeos que la protagonista delinea tienen como efecto un movimiento fundamentalmente político: el margen ya no está fuera del cuerpo principal sino que se convierte en el cuerpo principal. La lesbiana -masculina-, se convierte, por primera vez, en sujeto de la polis y pone en cuestión o en evidencia ciertos modos de construcción de lo social, incluso de lo nacional. Este gesto resulta llamativo ya que la tendencia literaria mantuvo -por lo menos hasta el siglo XXI- a lo lesbiano encerrado en la domesticidad del hogar o de la escuela. La calle, siempre, propiedad de los hombres.<sup>109</sup>

109 Al encontrarme con esta curiosidad, consulté a la autora acerca de sus lecturas previas, sospechando que tal vez habría leído *Asfalto*. La respuesta fue negativa. Sin embargo, me parece interesante destacar su marco de lectura porque delinea una genealogía significativa: "Lo que yo había leído antes de escribir *Monte de Venus*, y quizás influyó en su escritura, fue, digamos, literatura francesa homoerótica. [...] estamos hablando de la primera mitad de la década del setenta, yo tenía veinti pocos años, todavía me estaba formando como lectora. Recuerdo que leí con verdadero entusiasmo *La bastarda* de Violette Leduc y, luego, varias de sus obras: *La cacería del amor*, *La locura ante todo*, *La mujer del zorrillo* (traducida por mi querido y admirado Enrique Pezzoni), pero *La bastarda* fue clave para mí. También había leído a la gran Colette (*Claudine en la escuela*, *Claudine en París*, *Claudine se va*, *La ingenua libertina...*) y *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf. Otro texto que leí en aquella época y me regaló María Moreno fue *La condesa sangrienta* de Pizarnik" (2013).

Pero además, al poner en evidencia las innumerables variantes de lo (homo)sexual, al dar cuenta de distintas corporalidades y prácticas, *Monte de Venus* no permite cerrar sentidos alrededor de un modelo de sexualidad unívoco. En la proliferación, acumulación, e incluso superposición de términos que propone (la invertida, la niña masturbadora, la tipa machito, la prostituta, la tortillera, el marica, la lesbiana, la bisexual, el travesti, los *swinger*, el homosexual, el mariposón) parece anticiparse a la célebre afirmación de Puig: "La homosexualidad no existe. Es una proyección de la mente reaccionaria" (1986: 87).

Roffé evita, incluso, la construcción de un mundo homogéneo en la misma forma del relato: propone una coreografía de voces narrativas a partir de las cuales cobra cuerpo la nación en tanto matriz de alteridades. Siete capítulos numerados, mientras ofrecen una visión de las mujeres que viven en Buenos Aires, discuten la posibilidad de la construcción de identidades políticas colectivas a partir de las vivencias de las alumnas de una escuela nocturna para señoritas de principios de la década del setenta. Intercalados entre estos capítulos en los que se delinea el contexto sociopolítico en el que se desarrolla la historia de Julia, se encuentran los que configuran la "Grabación pasada en limpio". En ella, la voz de Julia Grande (convertida en escritura) transita un recorrido que parte del relato de la memoria para, rápidamente, convertirse en una confesión de amor, de culpabilidad y, finalmente, de enojo que parecería confirmar, por lo menos en una primera instancia, aquellas palabras de Roudinesco que inauguran *Nuestro lado oscuro*: "Esas vidas paralelas y anormales no se narran y, por lo general, no tienen otro eco que el de su condena. Y cuando adquieren celebridad es debido a la fuerza de una criminalidad excepcional considerada bestial, monstruosa, inhumana y contemplada como exterior a la humanidad misma del hombre" (2009: 10). En este caso, nuevamente, junto al género sexual, el género humano es puesto en cuestión con la aparición de lo lesbiano.

Estos cinco capítulos, las grabaciones, son parte del relato autobiográfico que Julia Grande le dedica -como

ofrenda de amor, como don- a su profesora de literatura. Recién al final de la novela se devela que el relato ya pasado en limpio es producto de una serie de entrevistas realizadas por Victoria Sáenz Ballesteros, profesora de literatura de la protagonista, a las que Julia accede por medio de un engaño: la tentación de un tiempo compartido con alguien "que me acepte como soy y con todo lo que tengo" (Roffé, 1976: 254) y la promesa de un libro que protagonizará. Sin embargo, estas promesas no tienen otro fin que el de servir como chantaje: Sáenz Ballesteros, en un gesto que la historia argentina no puede dejar de leer como ominoso, va a usar sus palabras como amenaza, se apropiará de su hijo y a cambio le "dará" su libertad. La última cinta es la única grabada por la misma Julia, después de que los sucesos lleguen a un punto sin retorno.

No estaría de más pensar la ficción de la grabación en relación con el género testimonio. No solo porque Roffé propone la construcción de un *género menor* para dar cuenta de una *experiencia menor* sino porque, además, parece adelantarse a su época. Es interesante: en esta novela fundacional, la lesbiana -que hasta el momento casi no había tenido voz- aparece dando testimonio y, también, insiste en la ficción de cualquier relato. A tener en cuenta: sabemos que quien testimonia es siempre quien sobrevive; quien transitó un gran dolor; quien después de una violencia, recuperó su voz. El sobreviviente es quien desentierra historias reprimidas por la historia dominante. Solo un par de años después, en nuestro país, esto adquiriría dimensiones inconmensurables y el testimonio se afianzaría como género literario y político.

La novela de Molloy, en cambio, es en una primera instancia una novela de travesía interior, un *descensus Averno* (Pérez, 2005: s/p): una mujer sin nombre encerrada en una "cárcel de amor" (en un triángulo que cambia sus vértices pero resiste); una mujer en una casa que es una prisión -como en los cuentos de Ocampo-, revive su pasado y presente mediante el acto de escritura: "Comienza a escribir una historia que no la deja: querría olvidarla, querría fijarla. Quiere fijar la historia para vengarse, quiere vengar la historia para conjurarla tal como fue, para evocarla tal como añora" (Molloy, 1981: 13).

Ella, en un cuarto pequeño y oscuro, escribe, se escribe. Apenas sale para comprar cigarrillos, una cita en un bar, un fin de semana en el campo. Una mujer sin nombre en un cuarto escribe, se enferma, recuerda, ama, sueña. La escritura fluye en presente y en tercera persona; sin embargo, como sostiene Piglia en el prefacio a la nueva edición (2012), produce un efecto de intimidad que es único y es inolvidable. Claramente, anunciado está desde el título: la transgresión de esta protagonista no se va a dar, como en el caso de *Monte de Venus*, en "la ocupación del espacio público sino desde un repliegue exacerbado en la intimidad" (Lorenzano, 2001: 175).

La cárcel que da inicio a la novela es presentada, desde los epígrafes de Quevedo y Virginia Woolf<sup>110</sup>, como un espacio complejo: es el amor la jaula y la mirada del otro, la prisión. Es la cárcel un espacio poblado de fantasmas pero también, si permitimos la deriva, un cuarto propio. Y quien dice cuarto dice claustro, ese lugar del secreto y del saber, del homo-erotismo tácito. Ese lugar que, en las reflexiones de Molloy, remite a *La condesa sangrienta* de Pizarnik, a esos claustros: "no solo lugar de transacciones de género sino lugar de la violencia [y] a la vez, lugar de revelación homosexual" (Molloy, 1999: 125):

*Hace tiempo que vio ese cuarto por primera vez; pensó que no volvería a verlo. También prefirió pensar que no volvería a ver a esa mujer que la había esperado [...]. Hoy está en un lugar -en uno de los lugares- donde la lastimaron, en este cuarto conocido del que renegaba en el recuerdo. [...] En el cuarto en que escribe tendría que sentirse ahogada pero no es así. [...] Por temeridad, acaso por cansancio, sin duda también por deseo: quiere volver a vivir en este*

110 "En breve cárcel traigo aprisionado / con toda su familia de oro ardiente / El cerco de la luz resplandeciente / y grande imperio del amor cerrado" (Quevedo, "Retrato de Lisi que traía en una sortija" [1963]); "Sola, sin que me vean; viendo yo todo tan quieto, allá abajo, tan hermoso. Nadie mira, a nadie le importa. Los ojos de los otros son nuestras prisiones; sus pensamientos, nuestras jaulas" (Virginia Woolf, "Una novela no escrita").



*apartamento exiguo [...]. Al mismo tiempo quiere transformar ese lugar mínimo y difícil, llenarlo de sí para hacerlo por fin suyo. Siente que entrar en este cuarto, o salir de él, implica una verdadera decisión, un riesgo.* (1981: 15-18).

Mientras que la novela de Roffé asume dos tiempos (el político-social y el de la experiencia afectiva), en la novela de Molloy es la pasión erótica, reformulada en pasión de escritura, la que delinea un entramado de recorridos que podría ser pensado, siguiendo a Deleuze y Guattari, en términos de mapa de intensidades o de afectividades. La escritura articula esa otra voz y ese otro cuerpo que es el del afecto (el del placer, el del dolor) y lo actualiza. De este modo, sometiéndose a las flexiones (a la genealogía) que exige la voz, la pasión lesbiana se convierte no solo en escritura sino en historia y también en novela: "Estas líneas no componen, y nunca quisieron componer, una autobiografía: componen -querrían componer- una serie de violencias salteadas, que le tocaron a ella, que también han tocado a otros" (1981: 66).

Genealogizar, eso es lo que querría hacer quien escribe: poner en discurso lo que no fue dicho, lo que, tal vez, no tenga palabras. Y eso implica, necesariamente, ir contra los criterios de normatividad, ir contra la cronología, contra los saberes instituidos. Eso implica recuperar la letra. Mejor dicho, recuperarse (en el doble sentido de la palabra). Sin embargo, esto no significa que Molloy proponga un nuevo lenguaje: lo que propone, en cambio, es una profunda reconfiguración del mismo (y de sus conceptos) que pone en evidencia la potencialidad y la posibilidad de transformación de las categorías deudoras de una economía heterosexista.

Resulta claro: ambas protagonistas encarnan ese deseo de contar que ya establecí como propio de la homosexualidad de finales del siglo XX. Pero, al hacerlo, no pueden evitar ponerse en relación con ese Otro que "no es necesariamente la heterosexualidad, sino la heterosexualidad y la política, la historia, la participación y hasta la voz" (Balderston y Quiroga, 2005: 14), no pueden prescindir, al narrarse, de cierta ficción que las preexiste y que las hace, de un modo u otro, visibles; de

ciertos valores vigentes en el contexto de producción que les permiten asumir un cuerpo o, incluso, deconstruirlo.

En este sentido, es interesante el modo en que Julia Grande propone no solo otra manera de pensar lo sexual sino un horizonte discursivo e identitario alternativo, afirmándose en esa mirada (la del Otro) que la vuelve abyecta. Su voz pronuncia en simultáneo su prohibición y su potencia y hace estallar en posibilidades los sentidos del binomio propio/impropio: "Todo lo que el mundo desprecia, me gusta a mí..." (Roffé, 1976: 42) sostiene, e insiste: "Yo no hacía nada por ocultar mi problema por el contrario, intentaba en lo posible de agredir valiéndome de mi persona. Todo lo más grotesco que encontraba me lo ponía encima y, por supuesto, la gente me miraba más que nunca" (1976: 65). Porque elegir lo grotesco, incluso el mal, no significa para ella transgredir lo prohibido sino aceptar lo que la sociedad hace de ella. No puede haber acuerdo posible para quien esta siempre del otro lado de las jerarquías culturales y discursivas. De hecho, ya se sabe: el monstruo (el otro, lo abyecto, el *freak*) y su cuerpo no son otra cosa que pura cultura.

A diferencia de esta apuesta ética, en la novela de Molloy la protagonista busca correrse de la mirada de los otros (incluso del gran Otro que es el lenguaje). Como consecuencia, lo lesbiano no es construido bajo el signo de la injuria, de la estigmatización ni de la amenaza, pero tampoco como una categoría identitaria. Más bien, se lo debería pensar como un efecto de extrañamiento, como una violencia que se ejerce sobre el texto y sobre el cuerpo. Es decir, sobre el relato:

*Tachadas, zurcidas: las palabras y ella. Hoy ha caído, junto con su letra [...]. Ve que las palabras se levantan una vez más, como se levanta ella, agradece la letra ondulante que la enlaza, reconoce las cicatrices de un cuerpo que acaricia. Vuelven a romperse cuerpo y frase, pero no en la misma cicatriz: se abren de manera distinta, le ofrecen una nueva fisura que esta tarde acepta, en la que no ve una violencia mala, en la que sospecha un orden* (Molloy, 1981: 65).

Los modos de escribir lo lesbiano son diferentes. Sin embargo, ambos textos parecerían acordar en que, frente a los modelos hegemónicos de lo femenino, la figuración lesbiana exige la presencia de imágenes hiperbólicas y violentas como medio para destruir (o por lo menos para resistir) al modelo amoroso hegemónico y, así, reinventar el placer del cuerpo y del texto, acorde con otros modelos. Nuevamente, las protagonistas se encuentran sin paradigma (es decir, sin sentido) a su disposición. Pero, ahora sí, resisten y construyen estructuras habitables para su deseo: "Ella prefiere otra Artemisa, otra Diana, la cazadora suelta, no inmovilizada por un pectoral fecundo, pero para esa figura no parece haber santuario estable [...]. No, la otra Diana, la que ella prefiere no es fecunda. Reacia, desafía como cuerpo siempre deseable y siempre fuera de alcance" (1981: 76).

*En breve cárcel* remite a esa novela fundamental para la teoría lesbiana: *El cuerpo lesbiano* (Wittig, 1973). En ella, con el objetivo de hacer hablar a la experiencia lesbiana, Wittig vuelve al cuerpo como espacio en donde la subjetividad se asienta. Pero para ello, al igual que Molloy, somete al cuerpo y al texto (porque funcionan metonímicamente) a violencias -lo fragmenta, lo reordena- hasta lograr un cuerpo y un texto cuya misma coherencia es puesta en vilo. La disolución del cuerpo refleja o implica la consiguiente deconstrucción del cuerpo social y, de este modo, el lenguaje propone un texto en el que el cuerpo redefine al lenguaje que subsiguientemente redefine al cuerpo.

En cambio, en la novela de Roffé el movimiento no es tan circular, porque lo que el texto exhibe sin pudor es el cuerpo lesbiano en el momento en que recibe los golpes; cuando, al poner en evidencia las limitaciones del lenguaje, amenaza su coherencia y la de sus categorías. Cuerpo y texto no se superponen, más bien, delatan su no correspondencia. Es así que, de modo extremadamente consciente, Julia relata las dificultades de tener un "agujerito" (Roffé, 1976: 112) pero sin ser mujer (1976: 55); profundiza en los avatares de un cuerpo de-generado que cuestiona las leyes mismas de lo humano:

"se enfurecía conmigo y me denigraba tocándome los pechos o acariciándome las nalgas. Eso a mí me ponía muy mal: me trataba como si yo también fuese una mujer" (1976: 55) y, más adelante, agrega: "No te hagas el machito [dijo el que me tenía maniatada] [...] te vamos a enseñar a ser mujer [...] me reventaron a patadas" (1976: 101).

El punto es que Julia todavía no encontró su cuarto propio -ese que la protagonista de la otra novela está construyendo-. Recién al final de la novela se atreverá, como la protagonista de *En breve cárcel*, a ser *literaria*. Mientras tanto, para poder hablar o, más importante, para ser escuchada, Julia necesita hacerse cargo de lo que se espera de ella. Si Molina, protagonista de *El beso de la mujer araña*, construye su historia a partir de las imágenes (nichos de ideología) que le ofrecía el cine, Julia tampoco puede prescindir, al narrarse, de cierta ficción que la preexiste y que la hace visible, de esos valores sobre la (homo)sexualidad, vigentes en el contexto de producción, que le permiten asumir un cuerpo:

*Pensó en contar algunas de las sensaciones que le producían los últimos vestigios de naturaleza en la ciudad, para demostrar que también podía ser reflexiva y literaria. Sin embargo Victoria solo le exigía un muestrario de anécdotas, narradas con crudeza en un lenguaje telegráfico. [...] Le había dicho "si surge la mala palabra, mejor. Quiero que el personaje sea el que hable. [...] Más que nunca debés ser vos misma". Y luego le había advertido: "no estoy obligada a creer ni una sola palabra, pero necesito que me lo digás todo" (1976: 244)<sup>111</sup>.*

Consigna difícil, y en una primera instancia contradictoria, que exige una construcción exasperada tanto de la voz como del cuerpo lesbiano: para poder hablar, Julia necesita hacerse cargo de lo que se espera de ella. Lo que está en juego es la posibilidad de representación de

111 [Las cursivas son mías].

la lesbiana. Lo que Victoria exige es, justamente, una serie de poses, de gestos e incluso de actos que den cuenta de una identidad sustancial (aunque no necesariamente coincidente), que se correspondan con esa *ficción normativa* “[...] que nombró e instituyó una clase de individuos cuya existencia definió como indeseable, volviéndolos candidatos a correcciones, curas o, directamente, eliminaciones” (Giorgi, 2004: 9).

Ante la posibilidad de dejar de ver a Victoria, Julia cede: acepta el lugar que, falso o no, le es impuesto por la lógica imaginaria. Su última historia apasionada, más que ninguna previa, la sujetará al gran Otro narrativo. Porque el relato de Julia es, ante todo, un relato de cortejo, de intensidad, de exceso. Un amor que no coagula en la relación entre los cuerpos sino que frente a la *pasión vulgar*, frente a la economía de los placeres y la inmediatez, la lleva a crear y a fabular. El sentimiento amoroso, entonces, convertido en potencia expresiva: “No sé si en todo lo que le he contado, mentí o exageré en algo. Tal vez lo que haya hecho fuera solo suprimir o pasar por alto algunas cosas intrascendentes, detalles sin importancia. Y aunque usted no está comprometida a creerme una palabra, lo que le voy a decir ahora es [...] trágicamente verdadero” (Roffé, 1976: 247).

Julia cobra cuerpo al entregarse en fragmentos ficcionalizados. Sin embargo, su error será desatender (una y otra vez) el hecho de que la injuria contra quienes se apartan de la norma es respaldada por el orden social, que es la injuria la que lo determina. Frente a esto, es su historia *calamitatum* la que se viste de potencia: no es el destino de su cuerpo (su soledad) lo importante, sino sus palabras y lo que estas habilitan. De un modo paradójico aunque, tal vez, representativo de un síntoma epocal, fatalidad y productividad se potencian en tanto dos caras de la misma moneda.

Como ya se habrá advertido, la pasión lesbiana en tanto posibilidad se configura en ambas novelas, nuevamente, como memoria. Con una frase que, llamativamente, hace eco en los enunciados finales de los dos libros (y que vuelco a continuación), Julia explica: “No era una pasión vulgar, sino la última oportunidad de reencontrar-

me con el amor” (1976: 219). Y agrega: “me he quedado sin hijo, sin amor, sin libro. Estoy de duelo y no me puse luto. Quizás en otra vida, en otro siglo, todo sea distinto. [...] Sé que hoy estoy sola y me da miedo, mucho miedo” (1976: 270).

Y en los últimos párrafos de *En breve cárcel*: “Ella sabe que Renata -la única mujer a quien ha querido- volverá al lugar que se ha preparado, con otra. No se verán más. [...] Desamparada, se aferra a las páginas que ha escrito para no perderlas, para poder releerse y vivir en la espera de una mujer que quería y que, un día, faltó a una cita. Está sola, tiene mucho miedo” (Molloy, 1981: 156).

Resulta evidente que es a partir del retorno a un estado previo (a un estado de memoria) que lo lesbiano se construye (en el presente). Y parecería hacerlo, por lo menos en principio, sin posibilidades de continuidad (en el futuro). Así, estas voces que despuntan al discurso propio y de cuya desprotección solo somos totalmente conscientes sobre el final de las novelas, podrían superponerse, en una primera instancia, con la de Colette: “nadie me espera, en una carretera que no conduce ni a la gloria, ni a la riqueza, ni al amor” (Braidotti, 2000: 48). Sin embargo, frente a una serie de textos literarios en los que la homosexualidad es forzada a ejemplificar un destino de desaparición, en estos relatos se atisba una incipiente lógica productiva alternativa. Ya no hay hijo, no hay amor, no hay libro. Lo que está en juego es la trascendencia y lo que es evidente es el desasosiego que provoca la posibilidad de convertirse en un cuerpo terminal, relato sin futuro, “cuerpo donde se cierran relatos historias e colectivas, donde se cancelan [...] genealogías [...] donde una temporalidad dada se anula en un cuerpo ‘improductivo’” (Giorgi, 2004: 9). Pero ni en *Monte de Venus* ni en *En breve cárcel* la lesbiana muere. Por el contrario: tiene voz y produce escritura. La protagonista de la novela de Molloy se dice: “que no escribirá de nuevo hasta que vuelva a ver a Renata -o a Vera, o a Clara, o a su madre. Pero sabe que es mentira: no volverá a ver a ninguna” (Molloy, 1981: 156). *Pero sabe que es mentira*. Porque aferrada a las páginas, sola en un aeropuerto, la única

certeza es que volverá a escribir: "Con una voz, con su propia voz rota, habrá de unir fragmentos si quiere vivir" (1981: 36).

Y Julia, la protagonista de *Monte de Venus*, también miente: no se queda sin libro porque será ella quien escriba el final de la historia; quien, finalmente, se escriba: "Me estafaron. Es la única palabra apropiada que se me ocurre para comenzar y ser yo, aunque parezca mentira, quien termine la historia" (Roffé, 1976: 267). *Para comenzar y ser yo*: a partir de esta oración se percibe un cambio significativo de tono en el relato: "Tengo frío. No sé por qué se secan las plantas en el terreno del fondo. Es verano y tengo frío. [...] Mi dolor solo es mi dolor. Qué no daría por una pequeña caricia, como ese viento suave que anda, allá, entre los árboles, agitando sus manos, contra la noche cercana" (1976: 270).

Con estas palabras -que no son cursi sino sucede que, liberada de las exigencias y expectativas de Victoria, la voz lesbiana se hace cargo de su propia sintaxis, se rige, finalmente, por su propia gramática. Ya no es el personaje el que habla; ahora Julia, poniendo en evidencia cierta confrontación entre los códigos sociales, sexuales y textuales propios de la época, se permite ser *reflexiva y literaria*. De este modo, finalmente la primera persona, en vez de asegurar la identidad esperada, se abre en un proceso productivo de diferenciación y afirmación. Ya no importa si el mensaje llega a destino, porque el deseo del relato es el propio (el de la protagonista) y no el de la interpelación.

Paradójicamente, en estos dos finales tristes y aparentemente terminales se (in)augura una posibilidad para la voz (de la) lesbiana. Estos dos finales no solo son los que habilitan la subjetivación de las protagonistas en tanto sujetos políticos, sino los que les permiten desandar una estrategia histórica al desprenderlas de la obligación de amar (no hay cautivas ni cautivadas), al remitirlas y mantenerlas en lo que las hace deseantes.

Respondiendo a la pregunta que se hace la protagonista de *En breve cárcel* -"¿cómo es posible creer en una voz y luego negarla?" (Molloy, 1981: 25)- podría afirmarse que no: no es posible. Con la magnífica y conmovedora

violencia de lo inacabado o, tal vez, de lo que recién despunta, las novelas de Roffé y Molloy se arriesgaron a interpelar al lector contemporáneo. Y el desafío no terminó allí: estos textos continúan insistiendo, apremiantes, después de treinta años: "Se hereda siempre un secreto -que dice: 'Léeme. ¿Serás capaz de ello?'" (Derrida, 1995: s/p).

En una época en que la palabra *lesbiana* casi no podía ser pronunciada en voz alta, *Monte de Venus* y *En breve cárcel* tendieron lazos hacia un futuro que recién comenzaba a dibujarse. Tímidamente, y a partir de este momento, voces y cuerpos lesbianos comenzarán a emerger en la literatura argentina como producto de una economía textual y sexual -escritura y deseo nunca se van a anular sino que se provocan, se excitan, se descubren (en el otro, por el otro)- dando origen a una tradición esquiva, en la que, como tal vez diría Perlongher, la sexualidad vale por su potencia intensiva<sup>112</sup>.

112 Dos de las novelas argentinas que más explícitamente construyen relaciones y afectividades lesbianas -*El cielo dividido* (Reina Roffé, 1996 -escrito entre 1988 y 1990) y *El círculo imperfecto* (Alicia Plante, 2004)- siguen las líneas esbozadas por estas dos novelas: delinean triángulos amorosos, relaciones insatisfechas. Pero además, hay algo que las liga en la insistencia, en la búsqueda, de una voz. *El cielo dividido* oscila entre una primera persona (la escritura de la protagonista) y una tercera persona que por momentos, se superpone a la primera. El recurso es parecido al usado en *En breve cárcel*: la acumulación excesiva, agobiante e intimista construida sobre el recuerdo; la subjetividad replegada sobre sí, la ida y el retorno, la enajenación provocada por la mirada de los otros y, finalmente, la soledad (y el cuarto propio) a partir de la cual se da el encuentro con una voz propia que habilita la narración. La novela de Plante pone en juego los mismos elementos pero en un coro de voces en primera persona. Como consecuencia, cada capítulo se titula: "Dice..." seguido por el nombre de la protagonista correspondiente. En una línea de escritura más actual, es posible entender que el relato "El amor", de Mariana Docampo (2011) continúa esta tradición: la primera persona -que a veces se construye como tercera- se desplaza en el espacio (entre Buenos Aires y Estocolmo) al tiempo que se sumerge en la más profunda interioridad; y el cuerpo, nuevamente, expuesto y vulnerado -fragmentado, herido, golpeado, abierto- por el amor o la pasión lesbiana.

### Voces de la memoria: las ficciones autobiográficas de Barrandeguy, Massuh y Molloy

*Todas, sin excepción, eran protagonistas, narradoras o amanuenses que por un misterioso mandato, iban componiendo su mundo personal, alienado y fragmentario, para buscar y, a veces, encontrar en la propia voz, como en un cofre antiguo, el ordenamiento de los sentidos y el sentido último.*

*Reina Roffé, El cielo dividido*

En este apartado incluyo textos pertenecientes a ese género ambiguo, tal vez híbrido, que cabalga entre la novela y la biografía y que, en este nuevo siglo, cobró particular importancia. Ese género que le da una vuelta de tuerca a la estrategia narrativa de incluir al autor dentro de su propio texto, que juega con el yo, la verdad y la referencialidad, y exhibe estos elementos lúdicamente ya que, en el mismo gesto, los oculta. La historia no siempre es la misma, parecerían decir los textos auto-ficcionales, pero tampoco podría ser otra (y ese es el punto).

La auto-ficción, evidentemente, puede pensarse en términos de una síntesis entre autobiografía y ficción. Pero frente a concepciones tradicionales sobre la autobiografía que privilegian al sujeto, ese que se (a)firma sobre la escritura, se rebela la auto-ficción. No hay inocencia posible, dice, y su propuesta es clara: no hay yo sino en tanto producto de un relato. Pero, incluso, va un paso más allá al proclamar que todo yo es ficción. Porque en la literatura contemporánea ya no nos encontramos simplemente con indicios de que el yo nunca es yo (reformulación del famoso *yo es otro*): ahora nos debemos enfrentar a la afirmación de que *yo es esto que escribo, soy solo un efecto y una experiencia del discurso* (Link, 2009: s/p).

Se escribe yo: confesión de intimidad que requiere de la imaginación y del lenguaje. Pero no exclusivamente: porque es la figura del otro la que resulta no solo necesaria sino presupuesta. Como considera Butler en diálogo

con Adriana Cavarero, un sujeto da cuenta de sí, o construye una narración de sí mismo, necesariamente ligado a una segunda persona que lo interpela: "Existo, en gran medida, por vos y en virtud tuya. Si perdí a mi interlocutor, si no tengo ningún 'tu/vos' a quien dirigirme, entonces me perdí 'a mí mismo' [...], uno solo puede contarle una autobiografía a otro" (Butler, 2009: 32)<sup>113</sup>.

La literatura delata que ese *dar cuenta* nunca es del todo satisfactorio porque nunca es completo, que el otro no solo es necesario como escucha sino como parte del relato o, incluso, como fin (consumación y objetivo) de la incertidumbre. Pero además, los textos que seleccioné para este apartado arman una posible serie de lo que Lillian Faderman (1981) considera narrativas "más allá del amor del hombre".

El texto (la novela) auto-ficcional, en primer lugar, evidencia, destaca, las propiedades de los materiales con los que trabaja: pone en juego en la representación los elementos fundamentales de la composición. En segundo lugar, se convierte en desafío para quien lee ya que desestabiliza los lugares tanto del lector como del autor. Reformulado, este segundo punto pregunta: ¿dónde se encuentra la escritora o el escritor en un texto auto-ficcional? ¿Cómo nos debemos situar, en tanto críticos, al leerlo? ¿De qué modos se relaciona ese rostro que el texto dibuja o necesita (pregunta dentro de otra pregunta) con la firma que antecede al texto; es decir, con nombre propio?

*Habitaciones* (Emma Barrandeguy, 2002), *Varia imaginación* (Sylvia Molloy, 2003) y *La intemperie* (Gabriela Massuh, 2008) constituyen una serie que puede ser incluida dentro del conjunto de narrativas producidas en Argentina durante las últimas décadas que, a partir de la construcción de un yo que recuerda, (re)elaboran períodos históricos anteriores y proponen nuevas relaciones entre el pasado y sus relatos. Pero este no es el único rasgo que comparten: las tres novelas fueron escritas por mujeres que mantuvieron vínculos erótico-afectivos con otras mujeres y las tres fueron publicadas bajo el rótulo

113 [La traducción es mía].

de ficción, aunque delaten un explícito tinte autobiográfico. Sin embargo, más interesante para el análisis resulta el hecho de que, en todas, la sexualidad de las protagonistas es el centro gravitacional alrededor del cual se narra la H/historia (esa que se elige contar). Los tres textos dejan en claro que la sexualidad resulta crucial en los procesos de subjetivación y desubjetivación que estructuran la memoria y la historia en general y, como consecuencia, es a partir de la problematización de las relaciones erótico-afectivas que se pone en escena el vacío en torno al cual se construye el sujeto autobiográfico -y alrededor del cual gira esta lectura.

Por otro lado, estos relatos, como nota Moreno (2013: 32) al leer a Massuh, se distancian de una tradición amorosa que suele desplegar aquello que operativamente se llama *realidad* como mero telón de fondo y así dejar a una primera persona aislada con el objeto perdido al que interpela, y proponen, en cambio, los sucesos contemporáneos como coartada o, incluso, metáfora. Si bien la novela de Massuh es la que más lo tematiza, las tres exploran la relación entre representación artística y representaciones políticas. Sin embargo, sin dejar de lado la situación de los Estados en los que se desarrollan, los textos, en realidad, están comprometidos con la fundación o el reconocimiento de estados afectivos alternativos. De esta forma, el valor biográfico (Bajtin, 2003: 134) sobre el que se sostienen estos textos mantiene a los afectos como origen y delinea, en el mismo acto, no sencillamente un cuerpo sino una ética y una retórica del deseo que los atraviesa medularmente. Es la libido -en tanto manifestación energética del amor (Freud, 1981: 2674)- y no la razón la columna que articula a estos cuerpos textuales y sexuales. En este sentido, tanto el deseo por lo que Wittig llamó "*the unattained body*"<sup>114</sup> como el deseo de auto-representación y de reconocimiento (en el sentido

114 "El cuerpo del texto subsume todas las palabras del cuerpo femenino [...]. Recitar el cuerpo propio, recitar el cuerpo de la otra, es recitar las palabras con las que está hecho el libro. La fascinación por escribir lo nunca antes escrito y la fascinación por el cuerpo inalcanzable (*unattained body*) proceden del mismo deseo" (Wittig, 1975: 10) [La traducción es mía].

butleriano) vibran, en estas novelas, conjuntamente. Es decir: *ego* y *eros* se construyen (proviene, se dirigen) de, en y hacia un mismo deseo. Explica la narradora de *Varia imaginación*:

*El francés cobró nuevo ímpetu en mi vida cuando empecé a estudiar literatura francesa. Me deslumbró una profesora, apenas diez años mayor que yo. [...] Adapté mis gustos literarios a los suyos: Racine era mejor que Corneille, Proust más interesante que Gide. Adquirir esta preferencia fue difícil como más tarde fue arduo pasar, también a causa de una mujer, de preferir perros a preferir gatos, pero el amor lo puede todo. Fue difícil porque secretamente me reconocía más en Gide: en su protestantismo, en los debates acerca de una sexualidad que yo adivinaba ser la mía aunque no estaba del todo segura.* (Molloy, 2003: 27).

El ejercicio de escritura (la selección de anécdotas, los silencios e incluso los señalamientos hacia esas omisiones que los textos proponen) hace foco sobre la sexualidad y la memoria en tanto espacios de disputa simbólica de valores culturales, familiares y/o históricos. Sin embargo, más que leer el devenir de los relatos habría que centrarse en esos momentos en los que se articula la necesidad de subjetivación de quien narra. En ese momento biográfico en el que se delinea, según Arfuch, una imagen de auto(r)-reconocimiento (2002: 65) a partir de la cual se otorgan sentidos, se dibuja un modo de mirar e, incluso, se justifica la propia escritura. Además, en relación con este último punto, resulta ineludible el problema de ubicar el cuerpo, en este caso particular el cuerpo lesbiano, en relación con las tecnologías tanto del género autoficcional como del género sexual.

Emma Barrandeguy (1914-2006), poeta y periodista oriunda de Gualeguay, integró la Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores que dio su apoyo a los republicanos en la Guerra Civil Española y fue la única mujer en el grupo de escritores nucleados por *Claridad*. En 1937 se estableció en forma permanente en

Buenos Aires, donde trabajó en el diario *Crítica* como archivera y redactora y, posteriormente, fue secretaria privada de Salvadora Medina Onrubia durante veintidós años. Esta relación no puede dejarse pasar simplemente, no solo por las implicancias ideológicas y afectivas que acarrea la relación sino porque además Barrandeguy fue una de sus biógrafas. Pero Emma también ayudaba con el nieto de Salvadora: alimentaba a Copi, lo cuidaba. Como nota Daniel Link (2002: 145), hay una familia que evidentemente se va armando, y no es de sangre.

Escrita sobre finales de los años cincuenta, luego de la muerte de su amigo Alfredo Weiss, rescatada y publicada por María Moreno en la editorial Catálogos (2002), *Habitaciones* se construye a modo de reflexiones dedicadas a Alfredo (la excepción son dos notas escritas para ella por dos amantes mujeres y la construcción voluntariamente artificial de tres voces masculinas: la de su esposo, la de su amante José y la de su amigo, Alfredo). La novela relata, como sostiene Moreno en la introducción al libro, los avatares de una conciencia en la mejor tradición memorialista nacional al tiempo que re-escibe la historia sobre un tejido erótico-sentimental que inscribe pliegues y habilita líneas de fuga en las normas convencionales.

Si bien es cierto que el texto, por momentos, suena anticuado -como señorita bien educada- de ningún modo llegó tarde a la cita. La novela es, efectivamente, memorialista, autobiográfica, utópica, ilustrada, perversa y 'gorila' pero sobre todo: "Una experiencia inaudita en el contexto de la literatura argentina de aquellos tiempos, que nos interpela y nos señala un camino [...] para que lo recorramos [...]. Si hubiera sido publicada a fines de los cincuenta, ese camino abierto a través de la selva heterosexual que era entonces la literatura argentina no habría tenido quien lo caminara" (Link, 2005: 344).

E., la protagonista (mujer casada que supo tener amantes varones y mujeres), se construye en los espacios intersticiales que delinear los estereotipos de género propios del imaginario literario argentino (el de la empleadita tísica o romántica, el de la madre devota y esposa ejemplar, el de la ferviente militante o, incluso el de la mujer que dio el mal paso) y provee al lector,

en el mismo gesto, de aquella experiencia -de aquella escritura- que falta. Porque justamente se hace cargo de ese lado de la historia sobre el cual la moral burguesa no permitía hablar: "¿Suponías que tenía una vida al margen de mi matrimonio y no preguntabas nada? Esto que te cuento es para llenar esas lagunas y desprenderme de todo lo que me habitaba" (Barrandeguy, 2002: 49). Pero también aspira a llenar otras lagunas: esas que permitirían reordenar el campo de las letras argentinas, el canon. Si sabemos leer su propuesta, podemos dibujar un recorrido que nos lleva hasta Manuel Puig, Reina Roffé, María Moreno e, incluso, Dalia Rosetti.

Por otro lado, como sostuve anteriormente, Sylvia Molloy juega un papel central en lo que algunos llaman "literatura lesbiana" argentina. Un año después de publicado *El común olvido* aparece *Varia Imaginación*, escrita, según la autora, a partir de los restos de aquella previa. Esta *nouvelle* se construye, como sostiene Nora Domínguez, sobre viñetas dedicadas "a seguir un ilusorio decurso autobiográfico" (2008: 4). Sobre *petites histoires* de aparente trivialidad que no son parcas a la hora de especular sobre el acto de recordar: las trampas del funcionamiento de la memoria, sus infidelidades, son puestas en escena sin pudor, elaboradas como un elemento indispensable para la construcción del yo y del pasado, pero también del presente: "Yo habría podido ser la mujer que encontró las cartas; o la que las escribió", explica quien narra, "He cambiado detalles, he inventado otros, he añadido un personaje. La ficción siempre mejora el presente" (Molloy, 2003: 97).

Gabriela Massuh, al igual que Barrandeguy, ejerció el periodismo cultural, y al momento de escribir su primera novela era directora del Instituto Goethe de Buenos Aires. *La intemperie* se desarrolla en los meses que corren desde diciembre de 2002 hasta julio de 2004. A pesar de estar escrita en forma de diario (diario íntimo, diario de trabajo) no se trata de un diario, porque lo que se relata como registro de la experiencia es, en la mayoría de los casos, lo que se recuerda durante el día de unos hechos del pasado más o menos inmediato (Schettini, 2008: s/p). En otras palabras, *La intemperie* se propone como un diario de la



memoria. Una memoria que parece centrarse en una Argentina en crisis pero que, en realidad, tiene como nodo traumático una pérdida -no la vinculada con lo económico o social- sino la pérdida de Diana (pareja de la narradora por más de doce años): "Por la fisura del sistema financiero se coló el país entero: y en ese tobogán de pura pérdida también se deslizó Diana" (Massuh, 2008: 171).

En las tres novelas es posible encontrar cartografías urbanas, políticas e intelectuales- ese elemento referencial que permite el reconocimiento tanto en el *ahora* de la escritura como en su *después*. Sin embargo, propongo centrarnos en las (re)colocaciones del sujeto femenino y en los modos en que se organiza la narración, es decir, en el orden que quien narra le impone a la propia vida. Sí hay un dato que fue adelantado y que debe tenerse en cuenta al momento de pensar estos textos en tanto auto-ficciones o "auto(r)ficciones" -como propone lúdicamente un libro sobre el tema publicado recientemente-: desde la firma que los antecede, los tres textos brindan una inscripción (de la) lesbiana. Una huella que atraviesa el cuerpo textual y dibuja un cuerpo sexual pero que, de ningún modo, se reduce a los significados atados al nombre propio. En este sentido, la elisión del nombre de las protagonistas resulta significativa. Esa hendidura produce una (des)territorialización identitaria pero además deja abierto el espacio del referente en tanto espacio de significaciones generizadas y sexuales que impulsan a la escritura (y a la lectura). La falta del nombre propio, inevitablemente, implica un desajuste para la lectura que, voyeurista, no puede evitar deslizar la vista hacia la firma. Sin embargo, queda claro que: "El texto no es firmado por un autor que se compromete en una identidad común con el personaje sobre el que se escribe [...] [sino que] la oreja del otro firma por mí, me dice, constituye mi yo autobiográfico" (Loureiro, 1991: 7). Es así que lo autobiográfico, siempre en fuga, aparece en el texto como gesto de escritura pero, principalmente, como *efecto de lectura*.

Los elementos autoficcionales siempre mantienen un diálogo con las prácticas contextuales (con las costumbres, discursos y saberes de época; con las luchas y hechos políticos; con las normas que rigen la construcción

de los cuerpos), dan cuenta de ciertas estructuras de sentimiento porque, justamente, las identidades siempre se definen en relación con un otro, siempre se delinearán en función de marcos referenciales. Por eso, tanto en *Habitaciones*, como en *Varia Imaginación* y *La intemperie*, la historia se ve obligada a asumir cuerpos y pasiones en el cruce entre lo público y lo privado, entre lo íntimo y lo colectivo, entre lo político y lo personal. Explica E.: "Hablamos. Y deseé acercarme y besarla, por cariño y un poco, porque siempre deseaba hacer escenas de amor desafiando a la gente, en los cines o en las calles arboladas. Los autos se sucedían por el camino vecino y, de ser posible, hubiera sido lindo poder escuchar los comentarios indignados de los que pasaban" (Barrandeguy, 2002: 121). Y continúa más adelante:

*Probablemente no es solo esa apetencia de caricias menos violentas lo que la atrae hacia mí, sino el hecho de que yo no vea exclusivamente un cuerpo en ella, o sea que atienda a toda la sobrecarga que lleva adentro y desea volcar en algún oído. [...] La admiración masculina no la colma, pues ella sabe que para suscitara basta una cierta arquitectura y nada más [...]. Las únicas experiencias no fallidas de Florencia -y mías ya que en eso nos identificábamos- se iniciaban en lugares públicos, ante gente que podía observar la conquista y solo frente al deseo que entonces suscitaba, a la magia del ambiente alerta se sentía capaz de vibrar en una forma que las condiciones habituales de domesticidad apagaban de inmediato (2002: 163).*

Al incorporarse a una serie de discursos en primera persona relativos a lo lesbiano, las tres novelas cobran importancia, aunque no sea sino oblicuamente, en términos políticos. Pero además, es necesario tener en cuenta que, como sostiene María Moreno en un artículo en el que analiza la relación histórica entre lesbianismo y literatura: "Declararse lesbiana no significa un discutible acercamiento a la literatura de compromiso sino que agudiza un conflicto estético: que para hacerlo es necesario recono-

cerse autobiográfica y realista" (2002: 156). Se inscriben así, desde el principio, problemas de género y de clasificaciones que se van a ir profundizando a medida que se desarrollan los relatos.

Como ya señalé, la literatura permite quebrar expectativas, relatar la caída de estructuras y poner en acto potencialidades. Y, en estos casos, exaltada por el gesto autobiográfico, la escritura se aboca al relato imposible: muertos, imaginados, olvidados, marginados recorren los textos señalando tanto hacia el pasado como hacia el futuro, mientras la primera persona se pone en escena como escritora a partir del artificio de su propia escritura y su voz no puede evitar dibujar tanto un cuerpo sexual como un *corpus* textual (o un cuerpo textual y un *corpus* sexual):

*Los parlamentos de Racine [...] fueron vehículo de mis amores no correspondidos de adolescente, consuelo de los engaños que sufrí de adulta. Los celos de Fedra fueron los míos cuando me vi implicada en un triángulo amoroso del que no tenía sospecha, [...] los adioses de Berenice, recitados de memoria mientras recorría desconsolada las calles de Buenos Aires, paliaron una separación definitiva* (Molloy, 2003: 81).

Los tres textos delinear una primera persona que no se constituye en el recuerdo sino en ese espacio intermedio que se anuda y desanuda entre memoria y escritura. En términos de Molloy: "La memoria es menos un acto de construcción activa que un acto de deriva, una suerte de poética de ruinas" (Speranza, 1995: 144) y entre ellas (entre las ruinas de la casa de origen, de un hotel o de las torres gemelas; de un país, de una vida o de una relación; de un saber, de un cuerpo o de una lengua) la voz enunciativa se pierde. Pero también emerge. En el momento en que las narradoras se alejan de las ruinas (resto y destroz), clavan su mirada oblicua sobre ellas y a través de la escritura se rescatan; recobran ese tiempo -su historia- que no es, ni más ni menos, que una de las ficciones posibles.

Hablar de ruinas implica hablar de caída de estructuras, de *fantasmas*, de fisuras, de quiebres y de vacíos. Y

en los tres textos el vacío marca el origen de la biografía y, de algún modo, emula ese otro vacío que se vincula con el inicio de la propia vida, con esa renuncia estructurante del sujeto que determina su incompletud (su falta) y su deseo -obligado a desplazarse indefinidamente en el lenguaje-. Este vacío se desplaza, a su vez, en los textos y adquiere matices diversos.

Cada novela construye un vacancia central sobre la cual, tal vez paradójicamente, se construyen: el vacío que, en *Habitaciones*, deja la muerte de Florencia (amante de E.) -esa muerte que para la narradora es innarrable y ante la que debe ceder la primera persona a Alfredo- y la ausencia de Diana después de su partida en *La intemperie*:

*Llamó Diana desde Berlín. ¿Por qué esos silencios durante la charla? [...] ¿Cuánto tiempo se necesita para olvidar a una persona? [...] Con esa sensación de mareo que deja una despedida imprevista, me instalé en la precaria isla desierta a la que me confina su partida, rodeada por el mar de la carencia. [...] Escribir ahora, en este preciso momento, es la consagración de la nostalgia [...]. Tengo todo el tiempo del mundo por delante y un vacío que no tiene nombre ni forma de llenarse* (Massuh, 2008: 7-9).

En *Varia imaginación*, en cambio, el vacío que dibujan los cuerpos de la profesora que se va y de la amante que vive en París y nunca visita Buenos Aires se asocian de forma explícita con el cuerpo de la madre (y sus saberes), e inscriben a la pasión y al texto lesbiano en una continuidad con el cuerpo materno.

Partiendo del supuesto de que la autobiografía puede comenzar en cualquier momento de la vida, sugiero que en el caso de estos sujetos enunciativos se relaciona con la aparición y/o desaparición de la pasión lesbiana y los saberes asociados a ella. E., la protagonista de *Habitaciones*, se pregunta casi al comienzo del libro: "¿Dónde se originaron las cosas? [...]. Me estoy refiriendo a mis cosas, a mi manera de ser. Siempre quise comprender por qué soy la que soy y si algo tenía que ver en esto el

clima, el medio social en que había ido desarrollándome” (Barrandeguy, 2002: 20). Y continúa más adelante:

*Era curiosa mi manera de escribir. Lo hacía en momentos de depresión para justificarme, para “juntar los pedazos” y procuraba hallar siempre, en los libros, alguna frase, alguna idea que apoyara mi manera de ser y me diera pie para iniciar la tarea [...], trataba de hallar las raíces de mi conducta para ir reconciliándome conmigo misma, absolviéndome [...]. Toda mi tarea literaria no tenía pues, otro móvil que verme mejor, perdonarme, hacerme perdonar, aceptarme, hacerme aceptar (2002: 43).*

Del mismo modo en que el nombre de las narradoras es borrado, en ninguna de las tres novelas se escribe la palabra *lesbiana*. Porque todavía, tanto el deseo sin nombre como el *unattained body* se construyen en el juego entre lo que se cita y lo que se insinúa, entre lo que se dice y lo que se oculta y ese espacio, ese vacío, se erige como dispositivo sobre el que se sostiene tanto la lectura como la escritura.

“Repetir gestos y costumbres en soledad, cumplir con rituales que durante largo tiempo han sido compartidos tiene algo de amputación [...]. Un cuerpo que falta, un cuerpo en falta” (Massuh, 2008: 50), explica la protagonista de *La intemperie*. Así, entre la repetición y la falta, aparece la cita (señalamiento, encuentro, mención, *performance*). Las mujeres que faltan, sus cuerpos, son relatadas como un (y en un) compendio de citas en el que arte (literatura, cine y teatro), recuerdo e imaginación se enhebran, y presente y pasado se confunden. A través de la cita se delinean los contornos de un cuerpo imaginario que, nuevamente, solo adquiere materialidad al ser renovado en expresión artística. La pasión parece llegar a su punto de máxima expresión en el momento en que las protagonistas se dan cuenta de que esta se encuentra para siempre anclada en el pasado; en el momento en que reconocen que solo puede ser saciada a fuerza de irrealidad, es decir, renovada en producción expresiva. Ahí emerge un cuerpo: superficie deseante, pura potencialidad. Ahí emerge la obra.

No hay nombre para las narradoras. Tampoco aparece en los textos la palabra *lesbiana*. El deseo sin nombre se construye, como dije, entre citas (y dones), en los coqueteos de lenguaje, entre lo que se lee y lo que no se lee y, en ese juego se sostiene el relato. Y si bien resulta inevitable -e incluso necesario- tener presente la afirmación borgeana sobre el Alcorán y los camellos, no cabe hacer una división binaria entre lo que se dice y lo que se calla ya que no habría un único silencio sino varios que, estratégicamente, subtienden y atraviesan los discursos. Acaso pueda pensarse que ese gesto de elisión no hace sino inscribir, particularmente los relatos de Barrandeguy y de Molloy, en esa genealogía donde el lesbianismo se mantiene constantemente aludido pero siempre coqueteando con una indefinición que da lugar a la proliferación de sentidos y que, incluso, podría estar proponiendo y delatando, en un guiño cultural y situado, una cierta gramática de lo lesbiano.

*Varia imaginación* comparte título con el fragmento que relata la *salida del closet* (probablemente, la primera de la literatura argentina) de la narradora ante su madre. Pero, además, *Varia imaginación* hace referencia -cita- al poema “A un sueño” (1584) de Góngora, que también es epígrafe de la primera novela de José Bianco: *Sombras suele vestir* (1941). En el citado poema se exponen los modos engañosos de la imaginación y del sueño al momento de pensar y representar al rostro amado. Y el capítulo homónimo también problematiza el momento de darle forma a un rostro amado, pero no a un rostro cualquiera sino al rostro lesbiano. Lo curioso, en relación con el resto de la novela, es que en este capítulo no hay nada que la narradora no recuerde; sin embargo, confiesa que inventa lo que no se atreve a decir pero sabe, mientras que quien trata de imaginar (lo que no ve) al tiempo que comete la traición del olvido (del conocimiento que poseía) es la madre:

*Poco sabía [mi madre] de mi vida, solo la mísera porción que yo, mezquinamente, le cedía para atajar sus preguntas. Ella suplía lo no contado con la imaginación [...]. Sonaba el teléfono y atendía: es para vos. Es hombre o mujer, preguntaba yo para*

reconocer al hablante. No sé, contestaba molesta, qué amistades raras tenés, hija [...]”<sup>115</sup>. Un día me dijo de repente: Tengo una preocupación [...], decime ¿vos tenés un hijo en París? [...]. Me eché a reír [...]. Entonces tenés a alguien, insistió. Dije que sí, y a mi vez inventé, un amante, sí, cómo se llama, Julián. Es un nombre raro para un francés, no te creas [...]. Dije todo esto para acallar sospechas, para no decirle que [...] era el nombre que usa Vita Sackville-West en sus correrías por París con Violet Trefusis. Yo siempre tan literaria [...]. A los dos o tres años, en otra visita a Buenos Aires, decidí acabar con el engaño y le dije que Julián era, en realidad, una mujer. Quiso saber el nombre. Se lo dije. ¿Es judía? preguntó, no me creyó cuando le dije que no. Quiso saber también si alguna vez había estado casada [...]. Divorciada, le dije, y entonces dijo, con tono de desaprobación, me la imagino con pelo rubio: teñido [...]. A la hora mi madre quiso salir a caminar y me pidió que la acompañara [...]. Cruzamos la plaza de Olivos [...] y me dijo quiero entrar a la iglesia [...]. Al salir me dijo: yo no sé mucho de esos amores [...]. No era verdad que no sabía, claro está. Veinte años antes, cuando el Charles Tellier estaba por partir [...] llevándome a estudiar a Francia, [...] me llevó a un lado y me dijo: En Europa hay mujeres mayores que buscan secretarías jóvenes pero en realidad lo que buscan es otra cosa [...]. Le recordé el incidente mientras almorzábamos. De veras, dijo sorprendida, no me acuerdo para nada (Molloy, 2003: 61-63).

115 Esta anécdota Sylvia Molloy volverá a contarla de forma autobiográfica, dándole nombres a las voces: “Mientras vivieron mis padres yo regresaba a Buenos Aires anualmente y pasaba con ellos dos o tres semanas. Durante esas visitas veía también a amigos y el teléfono sonaba mucho en casa, para consternación de mi madre que, pese a sus esfuerzos, no lograba retener nombres ni recordar si conocía o no a la persona que llamaba por mí. Dejó de preguntar quién llamaba; yo solo le pedía antes de atender, si era hombre o mujer. Un día me dijo ‘hombre’, resultó ser Olga Orozco. Otro día pregunté lo mismo y me dijo ‘no sé, es una voz muy rara, qué amistades tenés, hija’. Era Silvina [Ocampo]. Desde entonces mi madre, cuando atendía un llamado para mí, me decía, escuetamente, [...] ‘te llama una persona’” (2009: 41).

En esta escena de intimidad, en la que se entrevé lo incomunicable del tabú, cobra cuerpo el yo lesbiano. Sin embargo, en ese momento de reconocimiento indispensable para la construcción de la identidad del sujeto textual se presenta un problema: el yo no expresa la singularidad de una experiencia sino que dice, en medio de un campo semántico que enuncia un (p)acto de silencio, que Julián es mujer. Y luego, la palabra cae y se regodea en la banalidad, en el detalle que roza al prejuicio y que, por eso mismo, se convierte en significativo en el que se condensan una serie de representaciones culturales. Pero, además, podría pensarse que la narradora no pretende hacer una reconstrucción histórica del yo lesbiano sino de un saber: *Yo no sé mucho de esos amores*, dice la madre. Y la hija rápidamente la desmiente. Es justamente ese saber -el saber de la madre- el indispensable para que texto e hija, hija y texto, se construyan. Volvamos al fragmento anteriormente citado: *Se llama Julián. Dije todo esto para acallar sospechas, para no decirle que era el nombre que usa Vita Sackville-West en sus correrías por París con Violet Trefusis. Yo siempre tan literaria*. La cita de la narradora es deliberada porque es a través de ella, de la ficción, que se materializa el cuerpo -el *corpus*- autobiográfico. Pero además, la cita pone en escena el hecho de que en cada cuerpo se encuentra la huella de otros cuerpos; de que en cada cuerpo se (con)funden lo íntimo y lo público, lo singular y lo colectivo, la vida y la literatura. A pesar de la singularidad que implica la corporalidad de la existencia, el yo se constituye en la desposesión misma que le requieren las condiciones sociales de su emergencia porque, evidentemente, las normas a través de las cuales nos hacemos reconocibles no son nuestras.

Por otro lado, al pensar acerca de esos momentos de emergencia de la singularidad, no se puede dejar de pensar en esa otra escena (de origen) presente en casi toda autobiografía de escritor: la escena de lectura. Esa escena textual primaria que da origen a una trama genealógica debe pensarse, conjuntamente, con la elaboración de la novela familiar y la invención de un linaje en tanto marca a la biografía entera. Si bien las tres novelas plantean situaciones

de origen diverso, resulta evidente en todas las experiencias narradas que al igual que en la lectura que propuse de *Sur*, cuerpo y texto se atraviesan; que la pasión del y por el sexo y el texto no deben pensarse de modo separado. Retomo un fragmento ya citado del texto de Molloy: *Me deslumbró una profesora, apenas diez años mayor que yo. La mirada se clava en la profesora y es cegada por un golpe de luz inesperado. Aquello que aún no ha sido comprendido o que no puede recibir la luz demasiado fuerte, a riesgo de cegar, leíamos en el periódico alfonsina. Catástrofe de la percepción: nuevamente, no ver es saber.*

Ese instante en el que la mirada es arrebatada exige una lectura, porque es ahí cuando y donde el sentido cambia. La imagen de la profesora, vuelta escritura sensual que se mantiene del lado del secreto, determina elecciones y un tipo de experiencia que, más tarde, la narradora podrá yuxtaponer a otras. La evocación del pasado funciona, de este modo, como herramienta para entender la figuración del sujeto en el presente; escena primaria que se dibujará y desdibujará periódicamente. También en este relato la clave de lectura se encuentra en la cita. Es el deseo el que la gobierna (a la cita, a la escritura, pero también a la lectura) y el que expone a la narradora, habilitando su propio reconocimiento (el de su deseo y el de su cuerpo) en el texto (del) otro; en ese libro que se configura como el libro de los comienzos de la literatura pero, sobre todo, de la pasión.

Si bien *La intemperie* no se remonta a una escena de infancia, sí ofrece en sus primeras páginas y, tal vez, como clave de lectura, el siguiente pasaje:

*La certeza de haber llegado cambió mis gustos literarios: dejé de leer ficción. Durante los años 90 me alejé del sufrimiento en letras de molde [...]. Me dije: la pasión es la ficción. Poco después de que Diana se mudara a mi casa dejé de leer a Proust, Kafka, Beckett, Nabokov. Los autores que eran parte de mi vida cotidiana se esfumaron [...]. Sentía que el sufrimiento literario era ilegítimo, así como no podía ser legítima la noción de pérdida expresada solo en términos de lenguaje (Massuh, 2008: 9).*

A partir de ese momento de encuentro, de ese momento de origen en el que los sentidos y la mirada cambian, pasión y ficción se superponen. El libro ya no es necesario porque las condiciones que impone la vida con la otra (la amada) se construyen en sus mismos términos y es recién la pérdida, la falta, la que habilita la escritura. Así, la narradora iniciará su recuperación cuando le relate a Olimpita -una compañera de chat- el final de *Gritos y susurros* (Bergman, 1972); cuando deje que la ficción se superponga con su propia biografía: "Pero vos me tocaste. Vos me tocaste. Y Liv Ullman, con una cara de asco que jamás me voy a olvidar, le contesta: 'Y qué, una no puede ser responsable de cada uno de los actos que comete' [...]. Le digo que es un regalo que quise hacerle [...] porque esa historia era su vida... y también la de nosotros todos" (Massuh, 2008: 237).

*Habitaciones*, por su parte, incluye otro elemento en la escena: la biblioteca. Como sostiene Molloy (2001: 27), el autobiógrafo es uno de los numerosos bibliotecarios que vive en el libro que escribe y que, como Barrandeguy y Massuh bien demuestran, se refiere incansablemente a otros libros. Resulta pertinente, entonces, centrarse en aquella primera biblioteca de la infancia; en aquel primer bibliotecario que encierra a la niña en un cuartito y le presta postales eróticas; en aquellos libros en donde "hacíamos escuela de la vida, ya que por aquel entonces nos era imposible hacerla de otro modo" (Barrandeguy, 2002: 28); Zamacois, Pitigri-lli, Barón Biza. Esas narrativas eróticas (lesbianas, en algunos casos) son las que guían a la futura autora en su camino contra la moral burguesa y determinan el sentido de su experiencia en relación con la vivencia sexual. Esas narrativas son las que le darán cuerpo: sobre ellas construirá su voz. Pero el gesto no queda ahí, ya que es en su propia biblioteca donde E. asume la primera persona: "Querido Alfredo, te cuento" (2002: 17), dice mientras arregla el estante superior de la biblioteca. Como sostuve, *cuento* es también un relato indiscreto o uno de pura invención: el pasado (y, por ende, el presente) se dibuja, desde las primeras palabras de *Habitaciones*, en los límites de la ficción. Pero, en estos casos,

el cuento no queda en cuento: se convierte en novela, en escritura.

Una problemática central que ponen en escena las autoficciones tiene que ver con el tiempo: el pasado, para ser narrado, se hace presente e, inevitablemente, intención. Sin embargo, en el caso de estas tres novelas se complejiza aún más. El recorrido de los textos asume dos niveles o tiempos: uno político-social y otro individual (el de la experiencia afectiva); un tiempo que es lineal, segmentable y otro de cronología variable que cada protagonista mide de acuerdo con sus emociones: "El empecinamiento que invertí en ella no era más que pura aceleración: no ganar tiempo sino ganarle al tiempo de la pena, acelerar los imposibles almanagues instalándome en cualquier futuro eventual, menos este presente. Los días que pasamos juntas se me antojan ilusorios, una ficción complementaria de la ficción del duelo" (Massuh, 2008: 194).

Así, la libido, puesta en primer plano, delinea un entramado de recorridos que, nuevamente, podría ser reformulado en términos de mapa de intensidades o de afectividades. El *ahora* obstinado del afecto se actualiza y se somete a las flexiones (a la genealogía) que exige la voz articulada y, a guisa de darle sentido a aquello que no se pudo prever, la pasión lesbiana se convierte no solo en escritura sino en historia y también en novela. Como explica Lyotard (1991: 51), liberar el afecto de su eclipse no es contarlo, describirlo como fue, dado que él no es sino lo que es, placer, dolor, goce, ahora. Es contar ahora, una historia en la que el afecto viene a precipitar su propio ahora.

Como ya dije, la pasión es el cruce de -por lo menos- dos ficciones: la que se crea sobre el ser a quien se ama y la que se crea sobre uno como amante. En los relatos de Barrandeguy, Massuh y Molloy, el amor y la pasión no se escriben en su momento de exceso sino en su ocaso. Pero habría que incorporar un cambio semántico: terminada la relación (e incluso, el objeto de deseo), el afecto sigue escribiendo a las narradoras porque, como en los casos anteriores, la pasión se renueva en producción expresiva, a modo de "una historia de imaginaciones múltiples", en

"esa región de enloquecimiento donde el lenguaje es a la vez demasiado y demasiado poco" (Barthes, 2008: 14). Anclado en el pasado, no hay ya otro modo de recobrar ese tiempo que no puede ser, como las tres autoras dejan en claro, sino perpetuamente ficcionalizado; tensión constante entre imaginación y referencialidad que no puede ni debe ser resuelta. De nuevo, la pasión lesbiana se estructura en los textos explícitamente como pasado recobrado o, incluso, como lo reprimido que irrumpe y se filtra entre los pliegues y las fisuras de las palabras de las protagonistas. En el caso de Massuh, el retorno obsesivo a los días compartidos con Diana en Yacanto, esa fijación -origen del fin- que, al permitir el reencuentro con su identidad, constituye tanto una fuente de placer como de melancolía. En ese retorno a un estado previo al personaje lesbiano (su cuerpo, su voz) se construye en el presente, pero lo hace sin posibilidades de continuidad en el futuro. Lo que queda, lo que resta, es, nuevamente, la escritura:

*Pensaba que también el fin del amor conservaba ciertas formas de lo indeleble, como si fueran marcas de origen [...]. Entender esa forma de la ausencia fue perderla de manera definitiva; fue cortar la raíz de cuajo, que a partir de entonces permanecería flotando en el aire, como el hilo del barrilete que al volver encuentra vacío su lugar de origen [...]. Supe que a partir de ese momento mi vida sería diferente: un poco menos intensa, un poco menos desequilibrada, un poco menos ebria y un poco menos gozosa (Massuh, 2008: 222-223)<sup>116</sup>.*

Y sobre el final de *Habitaciones*, la narradora reflexiona en un tono semejante: "Y puedo decirte, como Anny, la de *La náusea* [Sartre, 1938]: 'Lo sé. Sé que no encontraré ya nunca más a nadie que me inspire pasión. ¿Sabés? Ponerse a amar a alguien es toda una empresa. Hay un momento, al comienzo, en que se hace necesario saltar sobre un precipicio: si se reflexiona, no se salta. Ahora

116 [Las cursivas son mías].

sé que yo ya no saltaré más” (Barrandeguy, 2002: 206).

La construcción de la historia a partir de la pasión lesbiana pone en escena, nuevamente, el hecho de que tanto la memoria como la identidad son constitutivamente una falta y que es sobre esa falta que se organiza tanto la Historia como el relato. En presente están, son, los restos (de un país, de una subjetividad, de una historia, de un amor): lo que queda después de Diana, “Vivir después de Florencia” (2002: 211). Y en Molloy vivir después de todas las muertes, después del desastre, pero también vivir con el carácter presente del fantasma. Sobrevivir.

## El cuerpo de los afectos / políticas de la mirada

*-¿Me mostrás las tetas? -dice bajito y se ríe fuerte [...]-. Dale, solo un segundo. No le digo nada, ni que no ni que sí. Me río con ella, cierro los ojos un instante y cuando los abro Eloisa tiene la remera arremangada con sus tetitas al aire, respingonas como dos gotas de agua. Lista para que la examine. Se encoge de hombros. Quiere saber si me gustan. -Son muy lindas -le digo. Eloisa estira las piernas acariciándome las rodillas con la planta de los pies. -¿No querés tocarlas? -pregunta pero no me da tiempo a que responda y se las toca ella. Sola.*

losi Havilio, *Opendoor*

La emergencia de la voz lesbiana cobró fuerza con posterioridad a la década del cincuenta, provocando una redistribución de afectos y sentidos en la literatura argentina. Esta voz, por supuesto, también redefinió al cuerpo femenino no solo porque: “la voz en tanto objeto parcial autónomo puede afectar íntegramente nuestra percepción del cuerpo al que pertenece” (Dólar, 2007: 11) sino porque la voz, en tanto vehículo de significado, también le adjudicó a ciertos cuerpos usos, sentimientos y prácticas hasta el momento callados. Sin embargo, esta redefinición estuvo primero asociada a la problematización de la invisibilidad del cuerpo lesbiano, a lo imposible de su forma.

Si bien es cierto que a pesar de que el cuerpo es en la cultura contemporánea sujeto de fascinación tanto material como textual, no es algo excluyente de nuestra época: que haya o no haya cuerpos parece haber sido siempre, como sostiene Link (2005: 111), el problema de la cultura y del arte. También es cierto que sobre



la década del setenta se intensifica, en la literatura argentina, la aparición de cuerpos que transgreden las normativas de lo posible. La novela *Monte de Venus*, tal vez, pueda ser incluida en esta línea. También, y sobre todo, la escritura de Alejandra Pizarnik. Sin embargo, solo con posterioridad los cuerpos lesbianos van a exhibirse en su esplendor: se van a dejar tocar y van a tocar, desviando, con su diferencia, los sentidos de los cuerpos textuales y sexuales.

Aunque *cuerpo* es una de las nociones más resistentes a mostrar su carácter histórico y su condición cultural, a partir de la década del cincuenta una amplia producción teórica en las diversas áreas del conocimiento puso en cuestión estas premisas. La reflexión sobre la construcción cultural de corporalidades en tanto entramado material y simbólico atravesado por múltiples determinaciones sociales, políticas y económicas no solo supuso una revisión crítica del papel que el cuerpo adquiere en la construcción de identidades sociales y literarias sino que requirió de la construcción de un punto de vista ético-político. Como señala Elizabeth Grosz (1995: 83), el creciente interés en lo corporal fue en gran medida motivado por los intentos de proponer éticas y políticas adecuadas para dar cuenta de formas no binómicas ni esencialistas de la subjetividad. Progresivamente, estas reflexiones fueron demostrando cómo, sobre el cuerpo sexuado (anatomía, funciones biológicas, placeres, conductas, etc.), se articulan las relaciones de poder. En este mismo sentido, las estrechas vinculaciones entre corporalidades, temporalidades y espacialidades se volvieron evidentes de modo tal que ya no resulta posible postular un cuerpo ahistórico, invariable y universal.

Foucault (1995) fue uno de los primeros en establecer que las técnicas de sujeción y normalización que dan origen al sujeto moderno tienen como punto de aplicación el cuerpo -umbral entre lo biológico y social, entre lo público y lo privado. El cuerpo se constituye, así, como una superficie en la que se inscriben las leyes, la moral y/o los valores sociales, simbólica y materialmente. En él se articulan los conflictos entre el placer y el control

y en él podrían leerse los relatos reales o imaginarios, disciplinarios o libertarios que circulan en la sociedad.

Los textos que voy a presentar acercan, parten o construyen la experiencia de un cuerpo al tiempo que le dan forma. Tal vez, incluso, me atrevo a decir que parten de o construyen cuerpos que metabolizan la H/historia. Es decir, los afectos que se producen son tanto emergentes del relato como germen y productos de su forma. Hoy resulta imposible negar que el cuerpo sea el soporte de un yo sexuado en relación con la cultura. De acuerdo con Butler (1993), este cuerpo sexuado no debe pensarse tampoco como elemento dado sino como resultado de un proceso de materialización (sobre una matriz heterosexual) que tiene lugar a través del lenguaje. Esto implica que la diferencia sexual de los cuerpos (como, probablemente, cualquier otra diferencia) se establecería como producto de un proceso de organización que centra la mirada, que vuelve visibles y significantes ciertas formas (hendiduras, relieves, colores), y no otras. Sin embargo, y en tanto superficie receptiva, coincido con Grosz en que:

*Los límites y zonas del cuerpo se constituyen en conjunciones y a través de conexiones con otras superficies y planos [...]. Estas conexiones son montajes que emplean y producen al cuerpo como una superficie de elementos intercambiables y sustituibles. Libidinizan la capacidad del cuerpo de crear vínculos con otros cuerpos, animados e inanimados. Las intensificaciones libidinales de partes del cuerpo son efectos de superficie [...]. Estos efectos no son, simplemente, superficiales, dado que generan un interior, una profundidad subyacente (1995: 34)<sup>117</sup>.*

Estas intensificaciones libidinales, como expliqué en la introducción, pueden pensarse también en términos de afectos, de intensidades que circulan por debajo o más allá del significado, la semántica y/o los sistemas

117 [La traducción y las cursivas son míos].

y que, al dejarse ver, producen desbordes -excesos- en las identidades reconocibles, delinear otros cuerpo -u otras relaciones entre los cuerpos- posibles. Así, en los contactos y los rozamientos, entre los fragmentos y las palabras, se habilitan otros órdenes posibles y aparecen los cuerpos lesbianos. Cuerpos diferenciales, inestables o inesperados que ponen en suspensos jerarquías y normas. Cuerpos intensivos y extensivos que des-organizan los cuerpos sociales y culturales y que se construyen, como veremos, en la renuncia a toda idea, deseo o nostalgia de lo establecido. Insisto: no será una cuestión de orígenes, de ontología, sino una cuestión de relaciones y desplazamientos que, captadas en imágenes literarias (en ficciones) y movidas o constituidas por afectos, dan forma a cuerpos e, incluso, al *corpus*. Estos desplazamientos -estas intensidades- desenmascaran, simultáneamente, ficciones sobre las que el cuerpo social se funda:

*Cada sociedad tiene su cuerpo, igual que su lengua, constituida por un sistema más o menos refinado de opciones entre un conjunto innumerable de posibilidades fonéticas, léxicas y sintácticas. Al igual que una lengua, este cuerpo está sometido a una administración social. Obedece a reglas, rituales de interacción y escenificaciones cotidianas. Tiene igualmente sus desbordamientos relativos a estas reglas. Como la lengua, el cuerpo es usado unas veces por los conformistas, otras veces por los poetas. Incluye, pues, mil variantes e improvisaciones en el interior del marco particular [...]. Sin embargo, el campo de posibilidades y prohibiciones que el cuerpo constituye en cada sociedad no puede representarse. La multiplicidad misma de estas determinaciones socio-históricas lo convierte en un objeto evanescente. Este cuerpo, tan estrechamente controlado, es paradójicamente la zona opaca y la referencia invisible de la sociedad que lo especifica (de Certeau, 1997: s/p).*

Los cuerpos deseantes siempre habitan las fronteras de las (de)limitaciones culturales y lo articulable, es de-

cir, del lenguaje; pero en lo específico, el cuerpo lesbiano propone una diseminación de figuras que aluden a lo que está siempre en el borde de la indefinición (Molloy 2001:97); y, además, en tanto cuerpo femenino trastoca -permite re-construir, re-configurar y/o re-imaginar- las representaciones sobre el mismo y pone en evidencia, mientras establece nuevos circuitos de la mirada (de la escritura y de la lectura), los aspectos represivos de una legitimación monocorde de lo femenino. En otras palabras: el cuerpo lesbiano se configura, en la literatura argentina, como territorio de origen de nuevas significaciones imaginarias organizadoras de sentido y como estructuración particular de un deseo que representa la posibilidad de acceso a una sexualidad tal vez no recuperable por una economía libidinal falocéntrica. Podría decirse, además, que estos cuerpos que, como desarrollaré, ostentan excesos, obtienen sus formas en la contigüidad con otros cuerpos. Así, el cuerpo lesbiano solo se constituye como tal en su deseo productivo, en sus contactos, en su pasión. Y así: "La actividad de desear -inscribir cuerpos que, aunque marcados por la ley hacen sus propias inscripciones en los cuerpos de otros, en los propios y en la misma ley- debe ser contrapuesta a la pasividad del cuerpo inscripto" (Grosz, 1995: 36).

Los cuerpos lesbianos de la literatura argentina deben pensarse, entonces, como un punto de superposición entre lo físico, lo literario, lo simbólico y lo sociológico y van a ser definidos, como todo cuerpo:

*... por medio de un sistema de opciones respecto a sus acciones [...], por un conjunto de selecciones y codificaciones relativas a registros aún más fundamentales, como los límites del cuerpo (¿dónde termina?), las maneras de percibirlo y pensarlo (¿a través de sus actividades exteriores, su superficie, la apertura de su interior?), el desarrollo de los sentidos (¿el oído, el olfato, la vista?) (de Certeau, 1997: s/p).*

Por otro lado, si, como sostuve, la literatura nacional fue leída (y escrita) a partir de metáforas relativas al

pene y el esperma, la penetración, la erección y, por supuesto, la violación resulta necesario realizar un desvío paradigmático para poder leer la violencia que inscriben en los cuerpos textuales y en los cuerpos sexuales las narrativas que optan por las fricciones y rozamientos, por las *cunni-linguae*, por los flujos y toqueteos no reproductivos y no falocéntricos.

Al pensar sobre el cuerpo -pero también sobre el *corpus*- resulta ineludible la función determinante del ojo que mira o que lee los cuerpos/textos propuestos. Resulta así inevitable reflexionar acerca de los contratos que se establecen entre miradas (puntos de vista) y construcciones particulares de corporalidad. En tanto que la mirada se sostiene sobre las diferencias de poder (lo que se sabe -lo que se conoce, lo que se cree- afecta, en todos los posibles sentidos del término, lo que se ve), plantear la posibilidad de una mirada lesbiana implica no solo proponer un posible foco de disrupción y confusión en el sistema de representación sino, también, dar cuenta de los modos en que esta percepción diferencial moldea formas de visibilidad que, en palabras de Rancière (2006: 2), reenmarcan el entretejido de prácticas, maneras de ser y modos de sentir y decir en un sentido común.

Es cierto que lo visible es el conjunto de imágenes que el ojo crea al mirar (y al leer). Pero lo visible es, sobre todo, un recorte, un recorrido, aquello que la voz puede decir -y la mano escribir- después de ver, de tocar, de oír y de imaginar. Porque ver y leer es establecer conexiones. Así, cuerpos, voces y miradas resultan indisociables, indiscutiblemente relacionados. La fricción entre los cuerpos -entre los cuerpos, los ojos y las voces- se percibe; y es entre ellos que las tensiones sociales se reproducen. Pero además, cuando aparece el cuerpo lesbiano, inevitablemente produce un desvío en la cadena de contactos esperables que habilita zonas erógenas y literarias. Sin embargo, y en término lacanianos, mientras que la voz vivifica, la mirada desbordada y en búsqueda constante, mortifica:

*"Escucharse hablar" \s'entendre-parler\, como Derrida ya demostró, es el núcleo, la matriz fundamental, de experimentarse a uno mismo como un ser viviente,*

*mientras que su contraparte al nivel de la mirada, "verse viendo" \se voir voyant\, sin lugar a dudas, representa la muerte: cuando la mirada qua objeto no es ya el elusivo punto ciego en el campo de lo visible sino que es incluido en el campo, uno encuentra su propia muerte (Zizek y Salecl, 1996: 96).*

En consecuencia, mientras la voz lesbiana es la propia (la primera persona ya discutida), el cuerpo será siempre un cuerpo otro. En este sentido me interesa leer, también, los modos en que el régimen escópico de la mirada lesbiana dibuja cuerpos epistémicos, visuales, lingüísticos e, incluso, literarios diferenciales que, de un modo u otro, fisuran o violentan esa otra mirada panóptica y vigilante (falocéntrica y hetero-normativa) que nunca cesa su control.

Los cuerpos lesbianos, intensos, y sus miradas afectivas, abren figuraciones que dan cuerpo a posibles *heterotopías*: "configuraciones espaciales perturbadoramente inconsistentes que socavaban la supuesta coherencia del régimen visual dominante [...] una especie de catacrexis preservadora de la ambigüedad, de la otredad y de la intersección quiásmica" (Jay, 2007: 313). Figuraciones que dan espesor a cuerpos que parecen querer desintegrar la textura misma de la realidad y que, inevitablemente, ponen en evidencia el hecho de que las ficciones normativas no son más que eso: ficciones.

Como consecuencia, insisto en que los cuerpos lesbianos y sus miradas no solo se reapropian de la cultura y la diversifican sino que también, en este sentido, permiten pensar las potencialidades políticas del lenguaje (o de los lenguajes) y los géneros (en todos sus sentidos). Al presentarse como reconfiguraciones de la experiencia, los textos trabajados en este apartado crean nuevos modos de percepción sensorial e inducen formas novedosas de subjetividad política. Pero, además, en ellos sin cuerpo parecería no haber posibilidad de nada: ni de pasión, ni de experiencia, ni de escritura. El cuerpo se presenta como límite y fundamento. Como letra y silencio, como movimiento y corte. El cuerpo -y el *corpus*- se presenta como imaginación.

## La mirada lesbiana

### El ángulo muerto de la mirada: *La condesa sangrienta*

-Parrhasi, morior (Parrhasio, me muero)

-Sic tene (mantente así)

Toda pintura es ese instante.

Pascal Quignard, *El sexo y el espanto*

Sabemos que no hay imagen que produzcamos ni imagen que nos afecte que no recuerde gestualidades anteriores. En 1965 Pizarnik escribe "Violario"<sup>118</sup>, un pequeño texto que no circuló demasiado, intertexto o cita del cuento "Caperucita roja" y, posiblemente, antecedente de *La condesa sangrienta* -ese texto que partió las aguas en su escritura<sup>119</sup>:

*De un antiguo parecido mental con Caperucita provendría, no lo sé, el hechizo que involuntariamente despierto en las viejas de cara de lobo. Y pienso en una que me quiso violar en un velorio mientras yo miraba las flores en las manos del muerto. ¡Había*

118 Revista de Occidente, Madrid, nº 100, julio de 1971; *El deseo de la palabra*, Ocnos, Barcelona, 1972; *Textos de Sombra y últimos poemas*, Sudamericana, Buenos Aires, 1982.

119 "Como *alter ego* de la escritora encerrada en el orden (patriarcal, cultural), es sin duda el personaje de Erzébet Bathory quien inaugura la revuelta pizarnikiana y anticipa el fracaso. Hasta allí, habían primado los poemas. A partir de *La condesa sangrienta*, la sombra empieza a cambiar de lugar, a moverse hacia un vacío semántico, instaurando la laguna de la disonancia. Su invectiva contra la metáfora, su ácido que todo lo corroe, su apuesta exclusiva por lo escandaloso y lo intenso, se niega a transformar la miseria en una infelicidad común. La condesa sangrienta, en este sentido, representa el comienzo del fin" (Negroni, 1999: s/p).

*incrustado su apolillada humanidad en la capital de mi persona y me tenía aferrada de los hombros y me decía: mire las flores... qué lindas le quedan las flores.../Nadie hubiera podido conjeturar, viendo mi estampa adolescente, que la vetusta femme de lettres hacía otra cosa que llorar en mi cuello. Abrazándose estrechamente a mí, que a mi vez temblaba de risa y de terror. / Y así permanecemos unos instantes, sacudidos los cuerpos por distintos estremecimientos, hasta que me quedó muy poco de risa y mucho de terror. / Seguí mirando las flores, seguí mirando las flores... Yo estaba escandalizada por el adulterado decadentismo que ella pretendía reavivar con ese ardor a lo Renée Vivien, con ese brío a lo Nathalie Clifford Barney, con esa sáfica unción al decir flores, con ese solemne respeto greco-romano por los chivos emisarios de sus sonetos.../Entonces decreté no escribir un solo poema más con flores (1965: 33).*

Evidentemente, hay tradiciones, genealogías, de las que Pizarnik aspiró a evadirse. No pretendió escribir palabras que alimentasen las fantasías felices y estructurantes de inocentes niñas, ni buscó darle persistencia a los almidarados *continuums* lesbianos de la *Rive gauche* -y esas flores envueltas en poemas que se enviaban Vivien y Barney-. Por el contrario, y contra el imperativo (categórico, sobre todo para las señoritas): *mire las flores... qué lindas las flores*, la mirada de quien narra no queda allí capturada: queda, en cambio, prendida de la muerte, aferrada al horror. Y es en ese momento, justo en ese instante, que la escritura de Pizarnik va a dar el paso que va del erotismo alegre griego (o sáfico, para el caso) a la melancolía espantada<sup>120</sup>. La mirada se mantiene fija y los ojos quedan

120 Explica Pascal Quignard: "El eros es una placa arcaica, pre-humana, totalmente bestial, que aborda el continente emergido del lenguaje humano adquirido y de la vida psíquica voluntaria bajo las dos formas de la angustia y de la risa. La angustia y la risa son las cenizas dispersas que caen lentamente de ese volcán [...]. Las sociedades y el lenguaje no dejan de protegerse ante ese desborde que las amenaza. La fabulación genealógica tiene entre los hombres el carácter involuntario del reflejo muscular [...], son las novelas familiares para los individuos. Inventamos padres, es decir, historias a fin de

abiertos (como los de las muñecas) -fascinados, alucinados- conscientes de ese ángulo muerto del lenguaje: la palabra erecta y detrás el silencio excesivo, desbordante. Y el cadáver -esos estremecimientos- se construye, en esta lectura, como la presencia anticipatoria de los cadáveres (y de las pequeñas muertes) por venir.

Tal vez sea cierto que la literatura argentina es siempre producto de un crimen o de una violencia. Tal vez sea esta, entonces, la versión pizarnikeana de la violación que da origen a su obra. Efectivamente, el cuerpo de quien narra es vejado pero, justo ahí, aparece la resistencia. El *pater* y las tradiciones se encuentran muertas, lo que resta es el abrazo entre mujeres. Sin embargo, como el de la "Virgen de Hierro" (Pizarnik, 1966: 283), este tampoco es seguro: porque no se puede evitar la violencia cuando se convierte en objeto de abrazo aquello que debería solo ser contemplado.

En 1965, Pizarnik publica la primera versión de *La condesa sangrienta* bajo el título "La libertad absoluta y el horror" en la revista mexicana *Diálogos*. En 1966, en la revista *Testigo*, reaparece "La condesa sangrienta" a modo de artículo crítico (o reseña) sobre *Erzsébet Bathory, la comtesse sanglante* (Valentine Penrose, 1963)<sup>121</sup>. En 1971,

darle sentido al azar de un arrebato que ninguno de nosotros [...] puede ver. Cuando los bordes de civilizaciones se tocan y se superponen se producen conmociones. Uno de esos sismos ocurrió en Occidente cuando el borde de la civilización griega tocó el borde de la civilización romana y el sistema de sus ritos -cuando la angustia erótica se convirtió en la *fascinatio* y cuando la risa erótica se convirtió en el sarcasmo del *ludibrium*" (2005: 10).

121 Es cierto que la relación entre vampirismo y lesbianismo en la que yo no profundizo está instalada en el imaginario cultural -hay varias películas que dan cuenta de esto, siendo la más paradigmática *El ansia* (Scott, 1983) basada en la novela de Whitley Strieber (1981) y la novela *Carmilla* (Le Fanu, 1872) es ya un clásico-. Pero en la literatura argentina no es un lugar tan común. Como se sabe, Alejandra Pizarnik y Julio Cortázar fueron amigos, se conocieron en París a principios de los sesenta: ambos compartían su afinidad por Lautreaumont, Breton y Sade. Pero además, los dos se sintieron atraídos por *Erzsébet Báthory* o, quizás, por un libro que tenía como centro la vida de un personaje histórico (*La comtesse sanglante* de la poeta surrealista Valentine Penrose).

En *62/modelo para armar* (Cortázar, 1968) la Condesa aparece de manera elíptica, dotando a la atmósfera parisina de sueños fantásticos y muerte. Una escena en particular llama mi atención porque recuerda -en versión siniestra- una escena paradigmática de *Rayuela* que retomaré en el próximo capítulo: "Decepcionada cerró los ojos, los abrió otra vez, pensando

es publicado en formato libro por la editorial Aquarius como *La condesa sangrienta* y un año después es incluido en *El deseo de la palabra* (1972) con el título "Acerca de la condesa sangrienta". Un sencillo término se agrega al título, cambia el formato de revista a libro y lo que se delata en esos gestos es el espacio inestable del cuerpo textual en cuestión; entre la cita y la intertextualidad, la poesía y la prosa, la crítica y la literatura, el texto de Pizarnik propone como política la introyección, el exceso y la diseminación al poner en cuestión los bordes, los límites, del género (no solo textual sino sexual). Es decir, al producir

en que no debía moverse para no molestar a Hélène. Una bocanada de aire tibio le llegó a la cara, el calor de un rostro próximo al suyo; iba a volverse en silencio, buscando una zona más alejada, cuando sintió los dedos de Hélène en su garganta, un roce apenas resbalando en diagonal desde el mentón hasta la base del cuello. 'Está soñando' se dijo Celia, 'también ella está soñando'. La mano subía lentamente por el cuello, rozaba la mejilla, las pestañas, las cejas, entraba en el pecho con los dedos entreabiertos, deslizándose por la piel y por el pelo como en un viaje infinito, resbalando otra vez hacia la nariz, cayendo sobre la boca, deteniéndose en la curva de los labios, dibujándose con un solo dedo, quedándose largamente ahí antes de reiniciar la interminable carrera por el mentón, por el cuello. -¿No duermes? -preguntó absurdamente Celia, y su voz le sonó como desde lejos, todavía en la playa o la piscina y mezclada con la sal y el calor que no alcanzaban a separarse de esa mano contra su cuello, que más bien la confirmaban ahora que los dedos se endurecían levemente, inmóviles en la base de la garganta, y algo como una ola oscura se alzaba a su lado, más negra que la penumbra del dormitorio, y la otra mano se crispaba sobre su hombro. Todo el cuerpo de Hélène pareció brotar a su lado, la sintió al mismo tiempo en los tobillos, en los muslos, pegada a su flanco, y el pelo de Hélène le azotó la boca con el olor marino de su sueño. Quiso enderezarse, rechazarla sin violencia [...]; sintió que las dos manos de Hélène buscaban su garganta con dedos que la acariciaban lastimándola. [...] Un calor seco le apretó la boca, las manos resbalaban por su cuello, se perdían bajo las sábanas contra su cuerpo, volvían a subir enredadas en la tela del pijama, un murmullo como de súplica nacía contra su cara, todo su cuerpo estaba invadido por un peso que cambiaba de zonas, que la recorría cada vez con más fuerza, un calor y una presión insoportables en el pecho y de pronto los dedos de Hélène envolviéndole los senos, un quejido y Celia gritó, luchó por desasirse, por golpear, pero ya estaba llorando, como envuelta en una red se debatía sin resistirse verdaderamente, no alcanzaba a librar la boca o la garganta cuando ya la caricia bajaba por el vientre, nacía una doble queja, las manos se alaban y se desanudaban entre sollozos y balbuceos, la piel desnuda se abría a látigos de espuma, los cuerpos enlazados naufragaban en su propio oleaje, se perdían entre cristales verdes, entre babas de alga" (1968: 137-8). Cuando la novela de Cortázar es reeditada en España, en la década del ochenta, sufre la censura. Las descripciones de sexo entre mujeres tienen que ser quitadas.

un texto degenerado.

Once fragmentos en los que se relatan los momentos clave del libro de Penrose. Salvo tres excepciones (la introducción, "El espejo de la melancolía", y "Medidas severas", el último fragmento donde se relata el castigo y muerte de la Condesa) cada uno inscribe un modo posible de la tortura y de la fascinación; cada uno inscribe una imagen posible de la pasión.

No cabe duda de que, como sostienen María Negroni (1999) y Sylvia Molloy (1990), es la mirada la que ejerce jurisdicción en este texto. La mirada de Pizarnik que lee y recorta -aunque la primera mirada fue, claro, de Valentine Penrose- se detiene, morosa, y reflexiona sobre el acto de escritura. Y la mirada contemplativa de la Condesa, que sufre la pasión de lo que ignora o de lo que calla. Y, por supuesto, está la mirada de quien lee, que no puede evitar entrar al texto como *voyeur*. De este modo, son los ojos los que delinear, en su movimiento, políticas éticas, estéticas y sexuales. O, mejor aún, son los ojos los que sostienen políticas del deseo o de la pasión. Los argumentos estéticos comienzan donde termina la moral y la política, sostiene Schettini (2012: s/p). Pero no estoy tan de acuerdo: creo que es justamente allí donde la moral y la política comienzan.

Pascal Quignard (2005: 33) propone que detrás de una pintura antigua siempre hay un libro o, al menos, un relato condensado como instante ético. En este caso es al revés: detrás del relato lo que hay es un retrato que condensa un instante ético: "El libro que comento en estas notas lleva un retrato de la Condesa: la sombría y hermosa dama se parece a la alegoría de la melancolía que muestran los viejos grabados" (Pizarnik, 1966: 291). Así, desde el primer momento, la Condesa es ofrecida a la mirada como objeto estético. Pero además, lo que se entrega es una clave de lectura: la melancolía se presenta como estructura explícita del texto.

Según el psicoanálisis, *melancolía* es el duelo permanente por un objeto (un cuerpo) que no se tiene y, también podría ser, ya que de literatura se trata, por la palabra que falta. En esta línea, sostiene Schettini: "La melancolía es ir a buscar a las princesas de la infancia y

encontrar una condesa que mata a todas las niñas que leen los relatos de princesas que serán mujeres que irán melancólicamente a recordar su infancia" (2012: s/p). Sin embargo, para los psicoanalistas Nicolás Abraham y María Torok (1994), la melancolía no sería consecuencia de una aflicción causada por una pérdida objetual sino por el sentimiento de un crimen irreparable: haber sido avasallada por el deseo, haber sido sorprendida por una corriente de libido en un momento inapropiado. Desde esta perspectiva, el secreto *-entumbado*<sup>122</sup> de los melancólicos no es una pérdida, más bien es una efusión erótica, reprimida pero preservada. La melancolía es entonces un exceso de deseo. Una intensidad que, en este caso, se vuelve productiva y transformadora.

Probablemente Negroni tenga razón al incluir este texto en la línea del romanticismo: "las variantes del vampirismo, las voluptuosidades fúnebres, el canibalismo sexual, las alianzas entre el amor y la tumba, la flagelación, el amor lesbiano, la atracción de lo exótico, los cuentos de terror y necrofilia, y también el tema de la prostituta regenerada por el amor, la mujer asesina o el incesto derivan de esta concepción romántica de la belleza y de su *"physique de l'amour"* (Negroni, 1993: 16). Sin embargo, hay en este texto algo más: es ese exceso de deseo que el texto mantiene como secreto estructural: una palabra no dicha, *algo* que no tiene lugar o que parece no poder tenerlo sin palabras. Y de ahí la necesidad del relato, revisitado, vuelto sobre sí mismo una y otra vez: la historia de una historia de la Historia. Todo en el texto se duplica, como en los espejos, como si en la repetición (y en su diferencia) residiera la clave. Pizarnik narra un desencriptamiento: la Condesa sigue allí entre altos muros (de palabras) pero al tiempo que se relata al objeto encriptado se descubre, en el objeto, la estructura de una historia. En ese mismo gesto, el pasado, imperfectamente sellado, se hace presente. Así, no se escribe el objeto per-

122 "Entumbado", como la Condesa sobre el final del texto: "La prisión subía en torno suyo. Se muraron las puertas y las ventanas de su aposento [...]. Y cuando todo estuvo terminado erigieron cuatro patibulos en los ángulos del castillo para señalar que allí vivía una condenada a muerte [...]. Nunca comprendió por qué la condenaron" (Pizarnik, 1966: 295).

dido en (el) presente sino que es allí donde es encontrado.

Si bien son las palabras (de quien espía, de quien escribe, de quien lee) las que parecen armar el recorrido, es el silencio lo que predomina. Una historia de palabras no intercambiadas, de palabras robadas que, paradójicamente, en ausencia procura una imagen. La mirada y la escritura avanzan hacia las profundidades del castillo, sí, pero también hacia las profundidades del (im)propio secreto (de la Condesa, de Pizarnik) hasta el punto en que la vista propia y de quien lee no esté impedida de ver: aquello constantemente insinuado que provoca la diseminación y desbordes de sentidos es la pasión lesbiana.

Tanto "Violario" como *La condesa sangrienta* son espacios de transacciones textuales y sexuales femeninas y solo femeninas, de miradas (eróticas) femeninas y solo femeninas (Molloy, 1999). Pero además, según Molloy, el texto de Pizarnik muestra que: "El primero [el de Penrose] ha sido desmenuzado, cabría decir violado, por una lectura lancinante [...]. Como consecuencia, la vida de Erzsébet Báthory se convierte en una serie de *tableaux vivants* unidos solamente por su escopofilia (y la de su lectora), una re-visión más que un recuento de la crueldad femenina" (1999: 135).

*Tableaux vivants*: cuadros vivos que ponen en contacto -escandaloso- el arte (mayor) de la pintura con la actuación (arte menor por excelencia); que incorporan eventos históricos que los cuerpos, en su mayoría femeninos, (ex)ponen en relación, en contacto, con experiencias incluso sexuales. El gesto se replica en el lenguaje pictórico, atento a los detalles, con el que Pizarnik construye su relato. Los ojos perciben tonos, matices y colores; luces y sombras. Trazos -que se deslizan bajo la mirada de la Condesa- que podrían funcionar, acaso, como producto de la fragmentación propia del imaginario amoroso. Los ojos fascinados se detienen, congelan un instante que se vuelve eterno. Quien logre rearmar la imagen a partir de los fragmentos, ya nunca podrá apartar la mirada.

La corporalidad de la Condesa es también una imagen: una posición, un vestido, un devenir. Lo único que por su cuerpo transita son intensidades: sustancias, colores,

fuerzas. Su cuerpo es el *punctum* donde la sustancia cambia su estado o su condición, donde los afectos circulan: "Ha habido dos metamorfosis: su vestido ahora es rojo y donde hubo una muchacha hay un cadáver" (Pizarnik, 1966: 283). La Condesa desafía a los sistemas de clasificación (desafía al lenguaje) y se corre del orden colonial: no es ya ni esposa, ni hija, ni madre (no es mujer). Y por eso, la Condesa no puede ser humana: es asesina, es virgen, es muerta, es monstruo. Pero sobre todo, es gesto: pura potencia, lo que no se puede nombrar sino solo señalar. Y tanto dolor. El dolor configura uno de esos instantes en el que lo orgánico y lo cultural se confunden. Es el cuerpo puesto en estado de representación: no se puede explicar, pero habilita una historia. En este sentido, *La condesa sangrienta* es, como Schettini (2005: s/p) lee en la obra de Bellatín, la puesta en escena de una monstruosidad. Es decir, de una educación sentimental alternativa y fundamental que involucra a toda la narración.

Si bien hay cosas que no se pueden articular (los ojos y la boca -allí se encuentra la lengua- incorporan lo innombrable), tanto Erzsébet Báthory como Alejandra Pizarnik, en gestos especulares, parecen aspirar a fundirse con el objeto por medio de una incorporación que perpetúa el placer clandestino. En una versión posible de canibalismo melancólico (Negroni, 2000), la Condesa mordia pedazos de carne de las jóvenes sirvientas mientras la escritora mastica pedazos de aquel otro texto primero. Los labios, las lenguas que desean son las que desmenuzan. Y así como la Condesa introduce cirios ardientes en los cuerpos de las doncella, marcándolos a fuego, Pizarnik carnaliza al texto y le introduce sus palabras, lo yerra de modo indeleble. Al igual que el cuerpo de la Condesa tiene una historia de cuerpos suplicados y memorias de cuerpos por venir, el cuerpo textual de Pizarnik contiene no solo otros cuerpos textuales sino una historia de cuerpos sexuales y de ausencias.

La mirada erótica sobre el pasado (la mirada apasionada de Pizarnik sobre el archivo) produce sensaciones, intensidades que en la fricción con el presente se resignifican, se vuelven inteligibles en el contacto con códigos sexuales y genéricos actuales. Y esta es la monstruosidad



del texto: esos cuerpos muertos que persisten en el presente y en el futuro. Pero no cualquier cuerpo: son cuerpos generizados y sexualizados que permiten delinear una historia posible de cuerpos y géneros (en la literatura).

Escribe Pizarnik sobre el final del relato, en una ambigüedad que las superpone a ella y a la Condesa:

*Nunca demostró arrepentimiento. Nunca comprendió por qué la condenaron [...]. Ella no sintió miedo, no tembló nunca. Entonces ninguna compasión ni emoción ni admiración por ella. Solo un quedar en suspenso en el exceso del horror, una fascinación por un vestido blanco que se vuelve rojo, por la idea de un absoluto desgarramiento, por la evocación de un silencio constelado de gritos en donde todo es la imagen de una belleza inaceptable (1966: 296).*

Lo que desbordó de violencia calló/cayó en una languidez. No hubo arrepentimiento porque no hubo falta -para eso se precisa una confesión-. Pero así como desfalleció el cuerpo de la Condesa, el de Pizarnik continúa contemplando y escribiendo en una pasividad que es también sufrimiento, que es también paciencia, que es también pasión.

### Retratada: *Los días sentimentales*

*Nuestro ojo insaciable y en celo.*

Gauguin

Cuarenta años después, otra mirada seductora llama mi atención. Un ojear no azaroso, elocuente, amplifica la capacidad escopofílica de la literatura y tienta a la afirmación de que el ojo es el más expresivo de los órganos sensoriales. Me refiero a la novela *Los días sentimentales* (2005) de Nicolás Peyceré.

La escasa crítica que leyó el libro comparó al autor con Breton y con Joyce; lo ubicaron en tradiciones que irían desde Góngora a Perlongher, de Cervantes a Sarduy

(Bentivegna, 2001) o en aquella que escribiría *el eros* de la literatura argentina: "Saer, Gorodischer, Valenzuela, Mercado, Gusmán, García, Moreno, Piglia, Molloy" (Muschachi, 2007). Link, por su parte, lo sitúa en la serie de "literatura experimental" junto a Libertella, Fogwill, Carrera, Escari y Gusmán... y hace una afirmación, al leer *Los días sentimentales*, con la que no puedo sino coincidir: "Quedé fascinado por su prosa, la mejor prosa castellana, la más rara y por una novela que crece a medida que se suceden los *pequeños cuadros* que constituyen su esqueleto. *Los días sentimentales* vuelve una vez más sobre la conciencia de las mujeres [...]. Cada página es [...], una extraña y feliz experiencia estética" (Link, 2006: s/p)<sup>123</sup>.

Publicada en el 2005, narra, a modo de diario, los días de María Iluminada durante los dos primeros años de la década del treinta (esos años del golpe militar), su experiencia en el Londres de los *años locos* y en el Armory Show de Nueva York, cuya rebelión contra los despotismos de las convenciones le sirve como inspiración para su propia escritura. En cuadros, literarios y pictóricos, la protagonista deja registro de su vida, de sus gustos (y los de una época), de sus amores y su arte: "de sus [...] modos de juventud, unos modos modernos no vulgares. Unas historias no vulgares, que no guardé en naftalina" (Peyceré, 2005: 16).

Lo político en la novela no va a radicar en las referencias explícitas a las circunstancias relacionadas con el golpe (a diferencia de otros de los textos trabajados, el énfasis no va estar en la documentación de la memoria) sino que lo político se puede encontrar, como en el texto de Pizarnik, en las operaciones que realiza el mismo relato, en su composición: en los desvíos, en las miradas, en las estrategias narrativas y en las relaciones que propone.

María Iluminada permanece atada por su cuerpo y por el lenguaje (que permanentemente violenta) a los sistemas institucionales: moda, matrimonio, familia, clase, política, incluso arte. Sin embargo, a lo largo de sus días

123 [Las cursivas son mías].

sentimentales -nuevamente nos sumergimos en una contra-educación sentimental- logra romper con paradigmas afectivos y establecer líneas de intensidades que corroen al cuerpo textual y sexual y provocan la contaminación de diferentes esferas del arte.

También en *Los días sentimentales* el espacio público se mantiene reservado para las pasiones normativas (incluso aquellas extra-maritales), mientras que es entre las paredes del hogar donde se configura un sistema de miradas que hace visible, en las fisuras de las convenciones, a la pasión lesbiana. Una mujer que es artista plástica y está casada. Una "mujer bien", dice Bentivegna (2005). Y, a pesar de todo, una mujer embelesada por Dionisia, su criada india.

El deseo de María Iluminada (la metáfora de la luz regresa, como en *Varia imaginación, y deslumbra*)<sup>124</sup> toma una forma visual (o varias) y delinea los contornos de un cuerpo imaginario que solo adquiere materialidad al ser convertido en obra arte. Sin embargo, ambos espacios (la imaginación y el arte), en tanto sitios donde Dionisia no está, solo pueden configurarse como resquicios de desposesión: cada imagen es su propio fin. Así, la mirada de la protagonista produce ficciones de cuerpo; sustrae a quien desea de lo familiar y la convierte en expresión de otro mundo (im)posible. Los cuadros de María Iluminada arrastran a los cuerpos hacia otro elemento y fuera de la materialidad de su presencia: "la pintura se instala [...] allá donde el cuerpo se escapa, pero, escapándose, descubre la materialidad que lo compone, la pura presencia de la que está hecho, y que de otra forma no descubriría" (Deleuze, 1984: 33).

Ya en la primera descripción de Dionisia, esta es convertida en imagen pictórica: el ojo se carga de colores, líneas y texturas. Ver y tocar no resultan verbos ni opuestos ni ajenos. El ojo, como sostiene Deleuze en su trabajo

124 La imaginería relativa a la virgen (monstruo si los hay) aparece, con diversos matices, en otros de los relatos trabajados: En *En breve cárcel* aparece en la versión mitológica de 'Diana', en *La condesa sangrienta* reaparecería con otro matiz y, como veremos, también en *La prueba* de Cesar Aira se resignifica.

sobre Bacon, deja de ser un órgano fijo porque, a través de la pintura, deviene polivalente, convierte a la Figura en pura presencia, levanta la realidad de un cuerpo, líneas y colores liberados de la representación orgánica: "La sirvienta nueva tiene la piel oscura. Oscura y tibia [...]. Ella es tierra de Siena, con toques de luz por los pómulos y los párpados [...]. A su vestido le llegaban los reflejos de los jarrones, las lámparas y el biombo; una líneas verticales de sal gema, unas líneas quebradas de oro rojo, y naranjas y añiles. Así fue un retrato de la muchacha Dionisia" (Peyceré, 2005: 35-36).

A partir de este momento y haciendo honor a su nombre, Dionisia<sup>125</sup> despierta en María Iluminada el éxtasis y la locura, se presenta como principio estético y como fuerza descontrolada e intoxicante. Porque el deseo funciona en este texto -al igual que en los anteriores- como excedente y no como falta; se ubica en el orden del delirio, como pasión de la expresión:

*He mirado en un ritmo, o en una demencia [...]. Primero la vi, más bien como a una escultura primitiva de madera y metales delgados, como de placas de madera, cuerpo y líneas estañadas de agua [...]. Para solamente compararla al estilo de mujeres de pinturas académicas o para una memoria de la puerta azul cobalto y el cuerpo igual que almagre arcilloso, atravesado por las tablas de celosía y los toques de luz [...]. Medí los zumbidos, los ecos flip flap de los pies, el escurrimiento del agua, las salpicaduras en puntas, los rincones cenagosos. Después me deslicé, me fui, calculando; pasé mis manos sobre mis ojos muriéndome de una enfermedad nueva (2005: 51).*

125 Para Nietzsche, Dionisos (dios griego del vino, del frenesí sexual, de lo caótico y desmesurado) representa la ruptura incesante del principio de individuación. Es la posibilidad de un "entre" las oposiciones binarias, la transgresión de todo límite, el movimiento hacia la superación del pensar fundamentador: "todo lo que llamamos cultura, formación, civilización, tendrá que comparecer alguna vez ante el infalible juez Dionisos", afirma Nietzsche (1992: 159). Lo dionisiaco puede pensarse, así, como el devenir múltiple que habilita esa diferencia imposible de conceptualizar; como la fuerza que abre la posibilidad de lógicas alternativas a las de la identidad.

Basta con una mirada. Las imaginaciones de Dionisia, como María Iluminada las llama, cobran vida propia, aparecen sin aviso y dejan a la protagonista vulnerable. Sus figuraciones cobran cuerpo en la iglesia, en las estampas que cuelgan en las paredes, en los parques, incluso cuando tiene relaciones sexuales con su esposo: "Desconcertada imaginé a Dionisia [...]. Aturdida metí a Dionisia en la Draiciana, me gustó inventada ahí, el cuerpo de gajos amarillos, las piernas rojas largas [...]. Yo cerré los ojos, abiertos vi irse la estampa, cerré otra vez los ojos, abiertos se hizo cóncava. Ya no estuve en plena forma" (2005: 50).

Desconcertada: turbada, confundida, aturdida, fuera de lugar, pervertida. Se presenta la posibilidad de instalar(se en) una diferencia que no precisa de la negación para concretarse y crear. Los retratos de María Iluminada parecen reflejar la realidad pero lo importante son las formas que subyacen a lo que nos muestran. Lo importante es lo que son en términos de fuerzas.

Sin embargo, María Iluminada no cuestiona el paradigma dominante de clase ni de sexo sino que, excediéndose a sus derechos, lo usurpa: su mirada se superpone, ambiguamente, con la de los hombres de su familia y, justo ahí, se evidencia una identificación que no solo delata la actividad de la vista mera posición, sino que abre sus posibilidades en términos de percepción erótica y de subjetivación:

*Qué haría una: después que mi sobrino agazapado, puesto desde afuera contra la puerta del cuarto de la ducha, espiera a Dionisia a través de rendijas. Porque lo hallé en la posición de lagarto [...]. Una vez, en un día mal avenido, bruscamente me eché igual que mi sobrino. Igual que un lagarto. Me propuse, no tuve otra sola idea, que espigar [...]. Luego de la espia, cuál sería mi nombre: ¿ridícula malvada de ojos?* (2005: 53).

Nuevamente, aquello que más reclama la atención es lo que se espía. Pero, además, el deseo vuelve a vincularse con una práctica transformadora a partir de la cita. Al

apropiarse de la mirada masculina (y resignificarla como propia), María Iluminada se constituye en sujeto de deseo. Sin embargo, ese cuerpo que puede mirar no lo puede tener sino, solamente, a través del pincel, es decir, como imagen y creación: la posesión la impone el instrumento de captura que sostiene en sus manos y el deseo se renueva así en producción expresiva. No hay coagulación del deseo posible porque no hay cuerpo a cuerpo. Solo creación constante. Así, el deseo que se pone en acción se convierte en fin en sí mismo y en su expresión, la obra.

Cuenta María Iluminada: "Por la miel de mi criada va la concupiscencia del niño sobrino y del señor marido. Ellos cosa cierta, son iguales a pumas [...] que [...] se deslizan con trucos y mucha sin piedad [...]. Yo afiebrados los dos pechos. He mirado los sesgos del cuerpo de ella [...]. Por mi sensualismo temía decir palabra" (2005: 44). Lo que no está dicho, la palabra que se teme, es que su propia concupiscencia (apetito desordenado de placeres deshonestos) también va por la criada. Cómo escribir, cómo trazar ese deseo no esperable ni esperado que a pesar de su clase produce hibridaciones y desórdenes categoriales y genéricos<sup>126</sup>.

Así como los *tableaux vivants* de *La condesa sangrienta*, los cuadros de María Iluminada podrían pensarse, barthesianamente, como producto de la fragmentación propia del imaginario amoroso: los recortes imaginarios (en sus dos sentidos) en lugar de los bloques de palabras (figuras) que el enamorado produciría. Fijado en dibujos, el deseo se mantiene en el silencio de una fantasía perpetua, de una historia de imaginaciones múltiples, libre del cautiverio de la palabra, fuera de esa región de enloquecimiento donde el lenguaje es a la vez demasiado y demasiado poco. En una gramatización de la imagen, el deseo lesbiano se construye sobre un hiato narrativo, y, en ese mismo gesto, traiciona a la gramática, no acepta someterse a ella.

<sup>126</sup> Esta reconfiguración del deseo lesbiano, racializado, marcado por la clase y las estructuras de lo doméstico; motivado por una criada que se configura como punto de desorden y de ruptura; que se figura como exceso, como "entre" inaprensible e hibridizante, es retomado en *El niño pez*, de Lucía Puenzo.

Es cierto que María Iluminada cede a la pasión lesbiana cuando responde al deseo de su mejor amiga Pina. Pero ese instante en que el deseo es despertado por la mirada de la otra, o convertido en relato -por la voz que cuenta-, ese instante, es el comienzo del fin: "Pinté un cuadro. Quise llamarlo, *Pina espera* o *Pina con neurastenia*" (2005: 133). Y luego el verbo y la carne:

*Conté a Pina, una historia de imaginaciones sobre Dionisia: que nuestros cuerpos sudaban. Que juntas. Que le bebía los besos. Porque Pina me preguntaba. Yo, que le hablaría al oído, en silbidos. Porque me preguntaba. Yo, que le hablaría en francés de mi sentimiento, para que no me entendiera<sup>127</sup> [...]. Le dije que mi locura continuaba [...]. Opaca de garganta dije todavía. Ella tiene muchas divinidades en el cuerpo [...]. Pina se acercó [...]. Ella se adelantaba de lo claro a la sombra [...]. Ella sobrepasó. Hizo una penumbra que nos unía [...]. Me besó, besos apretados en la boca [...]. Me bajó el corsage. Se desabrochó. Sus pechos y los míos desnudos [...]. Me enloquecía mirarle los pezones. Ella movía las manos de nervios [...]. Yo estremecida porque me bajaba la bombacha. Creí que me daría palmadas. No. Besaba mi nuca. Mordía mi cuello. Respiré hondamente. Me pidió, gemí (2005: 135-136)<sup>128</sup>.*

Si bien las palabras que utiliza para describirse (enloquecida, estremecida) son las mismas que utiliza para describirse en relación con Dionisia, hay un hecho clave: no es la pasión de María Iluminada la que lleva a la acción. Su deseo es un fin en sí mismo, una potencia que se opone a la inmediatez de la economía de los placeres. Y, en este sentido, en el momento en que el cuerpo de una mujer demanda y el de otra se entrega, produce el fin del devenir de la imaginación creativa. María Iluminada (pero también Dionisia) es entonces lanzada, en las

127 Como en los relatos de Cortázar, Ocampo y Molloy ya analizados, el deseo, cuando intenta expresarse, cuando amaga convertirse en saber, no puede sino hacerlo en una lengua extranjera.

128 [Las cursivas son mías].

páginas siguientes, hacia una aventura heterosexual que marcará el paso de la segunda mitad del libro. Solo hay un instante en el que la vieja pasión se enciende. Pero apagada su potencialidad, anclado en el pasado, no hay ya posibilidad de recobrar ese tiempo perpetuamente ficcionalizado. Ahora, ver solo puede ser una forma de fijar (en) el tiempo:

*Como vi además en el cuadro, las persianas dibujadas azules, me acordé, inquieta, de la puerta de tablas de celosía por donde había espiado, una vez, a Dionisia en el baño de lluvia. [...] extenuada, apoyé mi cabeza contra la pared [...]. Y me preguntaba, qué sonrisa de tono [...]. Qué dudas antiguas. Qué asuntos de antes estaba usando. Mientras el alma se me venía a los pies. Porque me puse así; porque estudié las imágenes recuerdos como despachos, que llegaban sueltos y pasaban por turno (2005: 186).*

## El cuerpo lesbiano

El cuerpo y la dictadura: "La larga risa de todos estos años"

*-Es que tu verdadera hermana es Sara,  
hace como treinta años que viven juntas.  
-Pero no tiene nada de hermana.  
Es mi gran amor [...] que no se desgasta.*

María Elena Walsh, *Fantasmas en el parque*

Para quienes compartimos Argentina como contexto histórico y cultural, el título de este apartado, probablemente, no genere confusiones ni dudas: pensamos en el último gobierno militar argentino y en los cuerpos de los desaparecidos o de los presos políticos. O quizás recordamos las prohibiciones y represiones que se vivieron du-

rante los años de gobierno de facto. Y estaríamos en lo correcto, ya que es hacia ese lugar que "La larga risa de todos estos años" (Fogwill, 1983), cuento escrito en los albores de la democracia, nos lleva. Sin embargo, como en un juego de cajas chinas, el texto, haciendo foco sobre la invariable dimensión pública y política del cuerpo, y en una resignificación de la afirmación de María Moreno de que "nada hay más totalitario que un gusto erótico" (2002: 213), también habla en forma oblicua de otro cuerpo (el lesbiano) y de otra dictadura (la que, por lo menos cuando el texto fue escrito, no había terminado).

El cuerpo desaparecido o borrado en tanto motor narrativo, lamentablemente, es *caro* a la literatura argentina. Como ya vimos, aunque un cuerpo que falta no siempre remite a los desaparecidos durante la última dictadura militar argentina, muchas veces en textos escritos con anterioridad al año 1976 podemos leer fantasmas anticipatorios y, casi inevitablemente, en aquellos escritos con posterioridad a 1980 será pertinente encontrar referencias dado que sin lugar a dudas, es este uno de los *ritornelos*, uno de los traumas, de la cultura nacional. Por otra parte, tal como vengo desarrollando, lesbianismo y campo de visión mantuvieron, históricamente, una relación conflictiva. Resulta habitual que la falta (en todas sus posibles variantes: silencio, secreto, ausencia, clandestinidad...) otorgue a lo lesbiano su forma y, simultáneamente, sus condiciones de acceso a la representación. Como consecuencia, cuerpos lesbianos y cuerpos desaparecidos por la Dictadura no resultan, en la literatura argentina, tópicos necesariamente ajenos.

Planteado en estos términos, ese instante en el que la falta se hace presente exige ser leído, también, como un momento de presentación de la Ley y por eso mismo, tal vez, de su transgresión. Para usar un término derridiano: la aparición de la falta se presentaría como un momento anormal que expone a la ley como represión (1991). De esto se desprende la necesidad de pensar la cuestión lesbiana no solo con relación a una mayor o menor visibilidad en el espacio público sino, principalmente, al rol que cumple esa visibilidad en la reconfiguración de los lugares legítimos, socializables y sociales.

Como se sabe, la escritura de Fogwill suele presentar problemáticas recurrentes sobre cómo y qué narrar de los conflictos relativos a la nación y, por otro lado, no es parca a la hora de actualizar o abordar conflictos relativos al género sexual<sup>129</sup>. Así, en relación con "En otro orden de cosas" (Fogwill, 2001), Martín Kohan sostiene:

*La política ingresa en las ficciones de Fogwill de una manera completamente original. Se la percibe no tanto en las figuras o en los acontecimientos que puedan mencionarse, como en la medianía cotidiana de la historia que se cuenta: allí se integra, y allí transcurre, como clima, como motivo o como tema de conversación.*

*"¿Qué es el amor?", por ejemplo, es una pregunta que se formula en esta novela a propósito de las historias de pareja, pero también a propósito de las ilusiones políticas de transformación social, y de su agotamiento (2003: s/p).*

¿Qué es el amor? ¿Qué tiene que ver con la política? Son dos preguntas que también podrían formularse en relación con el cuento que trato en este apartado y, por el momento, las dejo en suspenso.

"La larga risa de todos estos años" fue publicado en *Ejércitos imaginarios* (1983) y reeditado, diez años después, en *Muchacha Punk* (1992). Es la época del *destape*, de la euforia. Es el momento de decir lo que se venía callando, el momento de la democratización. Pero el cuento de Fogwill no celebra: responde, cínico. Y pone en escena, efectivamente, la dificultad para hablar en una "sociedad opaca" (Sarlo, 1987: 41). Sin embargo inscribe

129 Cabe nombrar *Una pálida historia de amor* (1991), aquel otro libro en el que la historia política argentina también toma la forma de la alusión indicial. La protagonista, una mujer a la que el narrador llama con distintos nombres (Zulema, Isabel, Estela, Estrella, Equis, o, sencillamente, "ella") y que alude a María Estela Martínez, también tiene una sexualidad disidente, tal vez semejante a la de Franca (una de las protagonistas del texto analizado en este apartado): es prostituta y mantiene relaciones sexo-afectivas con mujeres o mejor dicho, con una menor de edad, hija de un argentino que se considera médium, llamado "Sarmiento" (versión imaginaria de López Rega).

una torsión: la sociedad opaca no sería solo la dictatorial, porque son muchas las catástrofes de sentido sobre las que se sostiene la H/historia.

"La larga risa de todos estos años" se construye como el relato autobiográfico de quien narra -nuevamente, la ficción lesbiana adquiere los rasgos del testimonio-. En el recorrido que hace por sus recuerdos, el pasado (el de la década del setenta) articulado por el presente narrativo, se constituye como memoria y al reformularse como *ahora*, actualiza, interpelando al presente, problemáticas culturales, políticas y literarias. De este modo, el extrañamiento que provoca la distancia entre presente y pasado no solo habilita la reflexión sobre un tiempo-otro que, a través de ciertos procedimientos textuales, se vuelve tiempo-actual, sino que pone en evidencia, al igual que los textos analizados en páginas anteriores, alguna de las faltas sobre las que se construye la Historia. Además, el contacto con el pasado actualiza la relación entre cuerpo sensible, comprensión de la historia y representación, habilitando, por un lado, la posibilidad o la afirmación de que cada encuentro con y en la H/historia es un encuentro (o, incluso, un desencuentro) de cuerpos y, por otro lado, forzando al presente a tocar un pasado negado que es, también, su futuro.

Desde el comienzo, el contexto es establecido y, también, es introducida y establecida la pregunta sobre la que pivotea el texto:

*No éramos felices, pero si en las reuniones de los sábados alguien hubiese preguntado si éramos felices, ella habría respondido "seguro sí", o me habría consultado con los ojos antes de decir "sí", o tal vez habría dicho directamente "sí", volteando su largo pelo rubio hacia mi lado para incitarme a confirmar que todos éramos felices, que yo también pensaba que éramos felices. Pero éramos felices. Ya pasó mucho tiempo y sin embargo, si alguien me preguntase si éramos felices durante aquellos años setenta y cinco, setenta y seis, y hasta bien entrado el año mil novecientos setenta y ocho, después del último verano (Fogwill, 1983: 109).*

¿Éramos felices?

En ese punto se encuentra la trampa. Con la simpleza de un verbo, Fogwill nos implica en tanto lectores. A lo largo del relato, la enunciación, aparentemente individual, se va a convertir en social, tal vez en la creencia de que es lo íntimo la vía para comprender la Historia (no tan lejos de esta idea, el feminismo postulaba: "lo personal es político"). El plural *éramos* abarca a quien narra, a su pareja (Franca, primero, y Claudia, después) pero también, en su ambigüedad, a los vecinos, a quien lee y, me atrevería a decir, a los argentinos: "ella me jura que no son celos de mí, ni de la otra," explica quien narra sobre el final del cuento, "sino celos de un tiempo en el que fuimos muy felices y ella no estaba conmigo" (1983: 122).

Por otro lado, la misma construcción del texto crea una expectativa que no satisface. El mayor logro de Fogwill consiste en poner en evidencia esas lógicas imaginarias dominantes sobre el género y la sexualidad, predeterminadas socialmente, producidas y reproducidas textualmente y sobrecodificadas por el Estado. El texto selecciona una serie de acciones y compone una cartografía de esquemas corporales. Así, con sus citas de cuerpos, presenta no una sociedad sino al sistema de convenciones que la define; es decir, superpone el funcionamiento social del cuerpo físico con las reglas de un cuerpo social. En un gesto semejante al de Silvina Ocampo en "Carta perdida en un cajón", mientras evita (hace faltar, elude) hasta casi el final del cuento cualquier marca genérica que denote al sujeto de la enunciación, construye a las protagonistas no solo a partir de códigos específicos de la ficción sino mediante un trabajo consciente sobre los valores sexo-genéricos vigentes en el contexto cultural de producción. Es de esta manera que el cuento acerca una respuesta no sobre el modo en que el texto se constituye en tanto interpretación del sexo sino más bien, como diría Butler, sobre el modo en que el sexo y la sexualidad son materializados a través de ciertas normas reguladoras y jerarquizantes que funcionan también como marcos colectivos de significación. De este modo, quien lea se

verá obligado a inferir la identidad de quien narra a partir de sus modos, de sus atribuciones y ocupaciones; es decir, a partir de mapas gestuales cristalizados. Recién sobre el final del cuento se nos informará que quien narra (quien practica judo, bebe whisky, escribe, da clases en la universidad y sale con prostitutas) no es un hombre sino una mujer y también lo son sus objetos de deseo. Es en este punto que mi mirada se ancla, diseminando sentidos hacia el pasado (hacia las páginas ya leídas) y hacia el futuro (hacia aquellas por venir).

Hay poco lugar en las figuraciones culturales para lo lesbiano. Este texto lo corrobora para luego jugar con eso y, en tanto lectores, delatarnos o acusarnos. La violencia del desajuste perceptivo provocado por este juego textual y sexual pone en evidencia que la secuencia lógica de las narrativas y narrativaciones culturales jerarquizan a las relaciones heterosexuales e igualmente que lo invisible y lo inadmisibles son producto de prohibiciones (también culturales) productivas. A pesar -o a partir- de este gesto que implica un giro político que se sale de la representación para interpelar también a la recepción, "La larga risa..." no presenta al cuerpo lesbiano en términos de problema de representación o de representabilidad sino que pone el énfasis en la importancia del reconocimiento social. La narradora sostiene no solo que eso que no vemos o que decimos no ver nos involucra a todos (lectores, argentinos, vecinos), sino que nos hace partícipes primarios de una cultura que, nuevamente, no sería sino producto de un crimen (o de varios) cometido en común. O, en términos de Rancière (1996), lo que el relato pone en evidencia es que el orden social se funda sobre un cómputo erróneo en las partes del todo. Es decir, siempre habría algunos que no tienen parte y que al aparecer, al hacerse visibles, interrumpen la lógica de la dominación y dan lugar a lo político.

La falta, aunque nos interpele en un presente que se actualiza constantemente (y que, a pesar de la leyes que ahora ya existen nos encuentra culpables del *j'acusse*), cobra cuerpo en su relación con una época de rigidización de la Dictadura. Una época en la que las libertades individuales se encontraban muy limitadas y en la que los

conceptos de *secreto*, *clandestinidad* y *desaparición* se resignificaron de manera fatídica. Un momento en que la homosexualidad se encontraba explícitamente ligada al terreno de lo prohibido, de lo condenado.

En esta articulación, el texto por un lado se construye en el movimiento simbólico que denuncia que lo no (re) presentable (lo inimaginable, lo inenunciable, lo invisible) es producto de un recorte de la mirada y, por otro lado, da lugar a la paradoja que permite leer -como el *Siluetazo*<sup>130</sup>- en la falta la presencia. La ausencia de marcas genéricas, más que aludir a la imposibilidad de las protagonistas de pensarse o de actuar acorde a su deseo, señala hacia una imposibilidad y/o prohibición de la lectura. Es decir, un problema de la mirada -de saber. Un problema propio de la mirada del statu quo que produce desapariciones de sujetos y subjetividades tanto en los setenta como en la actualidad:

*Creo que todos vieron lo que fue pasando durante aquellos años. Muchos dicen que recién ahora se enteran. Otros, más decentes, dicen que siempre lo supieron, pero que recién ahora lo comprenden. Pocos quieren reconocer que siempre lo supieron y siempre lo entendieron, y que si ahora piensan o dicen pensar cosas diferentes, es porque se ha hecho una costumbre hablar o pensar distinto, como antes se había vuelto costumbre aparentar que no se sabía, o hacer creer que se sabía pero no se comprendía. [...] Si cuando sucedía aquello había que pensar otra cosa, ahora, que hay que pensar en lo que entonces sucedía, indica que no habrá que mirar ni pensar las cosas que suceden en este momento (Fogwill, 1983: 121).*

Nuevamente, el problema de lo lesbiano no se presen-

130 El *Siluetazo* fue una acción colectiva que se llevó a cabo por primera vez en el año 1983. Se estamparon siluetas, haciendo referencia a las y los desaparecidos en la Dictadura en veredas y paredes. En el año 2015 se resignifica esta intervención y se intervienen las calles con siluetazos para visibilizar los femicidios y la trata. Es decir, la tortura y desaparición de mujeres en democracia.



ta solamente en el nivel de la enunciación o de la lectura sino que surge en la tensión entre la materialidad de la palabra y la ausencia de cuerpos y rostros. Los cuerpos de las protagonistas, ni nombradas ni producidas dentro de la economía de la Ley (por no decir, desaparecidas por ella), son mostrados en pequeños fragmentos que nunca terminan de conformar cuerpos o rostros: un par de intensos ojos verdes con rimmel, pelo largo y rubio, un brazo, dos bocas, sesenta y dos kilos una, cincuenta y ocho la otra, manos, una sien con cicatrices. Y cuando los cuerpos se desnudan, se apaga la luz o se cierra la puerta del dormitorio impidiéndonos el acceso. Pero, sintomáticamente, al igual que en los textos de Alejandra Pizarnik, en el momento en que es atravesado por la mayor violencia es cuando el cuerpo lesbiano se encuentra más cercano a cobrar forma:

*-¿Cómo que no peliés? -decía [Franca]-. ¡Cómo querés que no pelee si me mentís! -Y me miraba y me gritaba-: ¡Sos insensible! -protestaba cada vez más, gritando más. [...] Entonces dejaba mi escritorio, iba hacia ella, le aplicaba una palanca de radio-cúbito, y la llevaba encorvada hacia el sofá. Trabándola contra los almohadones, sobre el sofá o sobre la alfombra, evitaba que se lastimase tratando de liberarse de mi palanca. [...] Entonces le vendaba la boca con mi cinturón, tensaba el cinturón bajo su pelo, por la nuca, y con sus cabos le ataba las manos contra la espalda [...]. Le hablaba despacito. La desnudaba y antes de desatar el cinturón le acariciaba el cuello y los brazos para probar si estaba relajada. Solo la castigaba si hacía algún ruido o intentos de gritar por la nariz que pudiesen alarmar a los vecinos. / Cuando se ponía bien soltaba el nudo, la besaba, le besaba los ojos y la cara, acariciaba todo su cuerpo y la sentía todavía sollozar o temblar (1983: 116).*

*Veo su silueta moverse en la semi-penumbra del living y reconozco su intención. Amenazo: / -Si seguís, Claudia, sabés lo que te va a pasar... / Pero sigue: / - [...] ¡Sos una renga borracha y podrida como las cosas que escribís...! Grita cada vez más. [...] sigue gritando*

*hasta que dejo mi silla, la sorprendo por detrás y le cruzo el antebrazo contra la boca haciendo firme su muñeca con el cabo del cinturón. Ya no la pueden oír. [...] La vuelco sobre los almohadones. Se arquea. / Golpea su frente y las orejas contra la alfombra y contra las patas del sofá [...]. Cuando termino de atar sus manos me desnudo, manteniéndola quieta con mi pierna apoyada en su cintura. Chilla por la nariz, sacude la cabeza [...]. Después, desnuda, comienzo a desnudarla. No es fácil; [...] se mueve y se resiste. Comienzo a acariciarla. Beso sus lágrimas. Beso sus ojos, beso su pelo húmedo y siento el gusto de su sangre: otra vez se le han abierto las cicatrices de la sien. [...] Entonces paso mis manos tras su espalda y desato el cinturón. La mano libre de ella se clava en mi cintura (1983: 124).*

Las palabras se hacen carne, encarnan y se encarnan. La escritura explora los ritmos latentes, los gustos y los olores. *Siento el gusto de su sangre: otra vez se le han abierto las cicatrices de la sien*: cuerpo y memoria se tocan y permiten alcanzar la experiencia perdida. De algún modo, ahí, se superponen pasado y presentes: cada palabra carga, inevitablemente, con el peso de la historia.

Una posible lectura verá en este modo del sexo el producto de las prerrogativas de un imaginario heteropatriarcal. Y, tal vez, no estaría equivocada: homosexualidad y crueldad, lesbianismo y perversión tienen una larga historia en nuestro imaginario. Sin embargo, resulta más productivo poner estos modos de representación en relación con la propuesta que Sylvia Molloy realiza al leer *La condesa sangrienta*: “el hecho de que haya que imaginar la sexualidad en su máxima violencia [como un erótico estertor de muerte; dice unas líneas antes] [...] para lograr la manifestación de la lesbiana, revela, proporcionalmente, la violencia con la que ha sido reprimida” (1999: 135). Pero, además, la deliberada economía textual habilita pensar las violencias sobre estos cuerpos

os en relación con aquellos otros cuerpos torturados. La humillación manipulada hasta convertirse en gesto político; la tortura en pornografía. Las exclusiones y con-

denas sociales cobran, así, nuevas formas. Pero vayamos al momento en que queda al descubierto el lesbianismo de las protagonistas (la democracia está por comenzar):

*Ochenta y tres. Empieza otro año y llegan nuevas promociones de alumnos. [...] En mi memoria crecen y encanecen muchachos y muchachas que murieron poco después de aprobar el examen final, hace cinco o diez años. Mi memoria de mí continúa intacta. Me imagino como el día en que comencé en la cátedra. [...] Franca tampoco envejeció. Tiene treinta y nueve, mi edad. Hace puntos aún, pero jura que el marido no lo sabe. [...] Ella dice que él nunca conocerá lo nuestro, porque si se enterase la echaría de la casa, le quitaría los hijos o haría cualquier locura [...] jamás ha vuelto a acostarse con mujeres [...] yo fui la única por quien sintió algo fuerte y sincero en la vida (1983: 121-122).*

Esta superposición de sexualidad lesbiana y dimensión política resulta, básicamente, en la puesta en escena de ciertos movimientos de inclusión y exclusión de los cuerpos. La voz que narra testimonia la ausencia de aquellos cuerpos desaparecidos y, de algún modo, los repone, estableciendo un vínculo estrecho entre lo personal y lo socio-histórico. También, las últimas líneas de este párrafo marcan una continuidad: *Ella dice que él nunca conocerá lo nuestro*: hay una dictadura que terminó, pero la otra, la dictadura heterosexual, sigue pendiente sobre el cuerpo lesbiano. Y este sigue escondido en ese cuarto (que en cada texto trabajado en este libro se reformula) en el que la narradora escribe: cárcel de memoria, sistema cerrado desde el que no parece posible trazar más líneas de huida que las del relato. El cuerpo lesbiano ya puede decir su pasión -y describir sus gestualidades- pero, nuevamente, quien queda excluido es quien la obliga a la clandestinidad a fuerza del castigo. Solo en el dominio privado, de lo secreto, los cuerpos lesbianos pueden aparecer; entre esas cuatro paredes donde nada se pregunta y nada se explica. Así, mientras que la narradora pasa sus días trabajando en el resguardo de su casa o de la

universidad y practicando judo entre las paredes de un gimnasio, quien está habilitada para recorrer la ciudad y sus calles es Franca, aunque con la condición de hacerlo bajo ese rol, esa mascarada, que refleja al paroxismo el funcionamiento de las políticas hetero-capitalista y patriarcal: la prostitución.

Finalmente visibles -y en democracia-, la pareja de mujeres sale a la calle y habilita el final del relato: "Yo río. [...] si confesase que río de un país, de una ciudad, de un restaurante y de sus mesas semejantes donde la gente come menús idénticos al nuestro y todo nos parece natural, o real, ella no me creería, sentiría que la engaño y hasta sería capaz de reiniciar otra de sus escenas de violencia" (1983: 125).

En este instante la protagonista se rinde. Lejos de ser divertida, esta risa encarna un instante de peligro, separa a la protagonista del resto de los presentes. La risa, como un eco, asegura no solo el desvanecimiento del cuerpo sino también, paradójicamente, su presencia. Todo cambia, todo sigue igual. Una historia que pasó, pero no; de la que hay que hablar, pero cómo. Persiste la risa y el texto que la protagonista está escribiendo. Queda la continuidad y tal vez, lamentablemente, la vuelta.

### El cuerpo erótico: un *Canon de alcoba*

*Cuando digo pezón / ¿la mano roza / las dilatadas  
rosas de los pechos tuyos? / ¿te toco acaso?*

Diana Bellessi, *Cuando digo...*

Es lógico que, en democracia, los cuerpos hayan reaparecido, potentes, con sus diferencias y experiencias, porque el espacio corporal es, también, el primer territorio de los derechos humanos. Pero mientras que "La larga risa de todos estos años" (1983) puede incluirse en la serie de narrativas que en un intento por dar cuenta de un tiempo desgarrado, reflexionó sobre cómo ordenar las experiencias dentro de la historia y sobre las modalida-

des de los discursos autoritarios, los relatos de este apartado adscriben a otra serie que también cobró fuerza en esos años: la que celebra los cuerpos y sus libertades, la que quiere liberar el sexo (sobre todo el de las mujeres) y revolucionar ese mismo mundo desgarrado a partir de la erotización del lenguaje.

Tununa Mercado ocupa, en la actualidad, un lugar destacado en la literatura argentina, por no decir en la literatura latinoamericana. Su segundo libro, *Canon de alcoba* (1988) vino a sumarse a esa serie de ficciones que, sobre los ochenta y con el ímpetu que el feminismo recobra en la Argentina de la pos-Dictadura, problematizó la literatura -sus formas y temas- a partir de la inclusión de un saber y un sentir femenino sobre la sexualidad y el erotismo<sup>131</sup>.

A pesar de estar a tono con un espíritu de época, la recepción de estos relatos fue problemática. Según las editoriales donde habría sido presentado, *Canon de alcoba* no encuadraba en género ni en formato: no era pornografía, era demasiado variado, muy vago, no era novela, no era cuento, no era poesía (Plante, 2006: s/p). Cuerpo rechazado, desobediente, *Canon de alcoba* fue, finalmente, publicado en 1988 por Ada Korn, reconocido rápidamente, en especial por la crítica feminista, y galardonado, ese mismo año, con el premio *Boris Vian*.

131 En esta serie puede incluirse, entre otros relatos, "Amatista" (Steimberg, 1989), ganadora de "La sonrisa vertical", *Los amores de Laurita* (Shua, 1984), *Zona de clivaje* (Heker, 1986), *Urdimbre* (Ulla, 1981) y las novelas de Liliána Heer. La crítica tendió a poner en esta serie, también, a *En breve cárcel* (Molloy, 1981). En lo que atañe específicamente a "lo lesbiano", pueden sumarse *Lo impenetrable* (Gambaro, 1984) y *Dueña y Señora* (Torres Molina, 1983). En este libro hay dos cuentos que escenifican posibles construcciones de lo lesbiano: "Una noche alocada" narra una salida nocturna de dos amigas en la que, tal vez como consecuencia del exceso de alcohol, terminan haciendo (y confesando) su amor; el que da título al libro narra, en cambio, una pasión entre mujeres, un amor libre, un proyecto de maternidad compartida y una inseminación. Por otro lado, el tema de la maternidad lesbica será problematizada también por Griselda Gambaro en "De profesión maternal" (1997). Podrían incluirse, además, y entre tantos otros, textos como *Té con canela* (Asbatz, 1982) y *Kadish* (Safranchik, 1993), en los que lo lesbiano, si bien no tiene un lugar principal, es elemento fundamental del relato.

Lo novedoso de *Canon de alcoba* es el modo en que cuerpo y *corpus* se superponen: la sexualidad no pretende ser sino una puesta en práctica de escritura, pero al mismo tiempo la excede y convierte al texto en un cuerpo con una materialidad que nada tiene que ver con la palabra. Los cuerpos que proliferan a lo largo de las páginas se revelan efecto de escritura (como categoría textual) mientras que el texto adquiere rasgos de lo sensible. La escritura de Mercado construye así un punto de vista y de deseo que eleva la pregunta no solo sobre lo que puede ser visto sino sobre las relaciones entre ver, desear, escribir e imaginar.

*Canon*: regla o precepto. Pero también composición polifónica en la que las voces repiten, con matices, el canto de la que precedió. Y, nuevamente, la *alcoba*: lugar que resuena a erotismo y secretos; espacio de intrínsecos hábitos y costumbres; cuarto, incluso claustro<sup>132</sup>. De acuerdo con el título, los relatos del libro se rozan, se contaminan, proponiendo modos alternativos de sentir y de escribir; de tocar(se) con las palabras -y las cosas, si es necesario-, hasta llegar al punto (final). La repetición y la diferencia no van a poner en escena, sencillamente, el deseo de alcanzar un objeto inalcanzable (como sostendría el psicoanálisis) sino que, y esto es lo que me interesa, en ese proceso llegan a proponer la creación de nuevos objetos y de nuevos sujetos.

En los cuentos "El recogimiento" y "Oír" es específicamente la pasión lesbiana la que tensiona los binomios sexualidad-textualidad y cuerpo-texto. El circuito del deseo impulsa a estos textos de *Canon de alcoba* hacia los límites del lenguaje, donde la palabra no nombra nada, o nombra otra cosa o, más bien, donde la expresión solo puede evocar el sitio de una pérdida permanente, de un trabajo imaginario constante.

132 Resuena también en el título, *Secretos de alcoba* (*Secrets d'alcove*, 1955): esa película en la que tres viajeros y un chofer no pueden seguir su travesía como consecuencia de la niebla y deben pasar la noche en la casa de un guardabarrera donde solo hay una cama. Se disparan, como consecuencia y también a modo de contrapunto, cuatro historias diferentes que tienen como eje una cama (partos, aventuras amorosas y sexuales, fantasías, historias).

Anticipado por el cuento "Las amigas"<sup>133</sup>, "El recogimiento" relata en un lenguaje que fluye, poético, el instante previo entre dos amigas a hacer el amor -el croar de las ranas de fondo; una desnuda, recostada sobre una cama, la otra se desplaza por la habitación, deteniéndose, esporádicamente, para mirar por la ventana- y culmina en ese momento en que las ansias se encuentran satisfechas. En "Oír", en cambio, lo que presenciamos es la escena *voyeurista* en el que una mujer espía, escucha, a otras dos haciendo el amor.

También en estos relatos la relación entre las protagonistas se encuentra desplazada hacia el ámbito de lo no dicho. Y sin embargo, el significante forcluido logra aparecer, libre del cautiverio de la palabra: "Va cobrando forma, en el silencio, la sutil, *inconfesable*, *inesperada* circunstancia de su deseo [...]. Una *masa de silencios* que quiere decir al mismo tiempo, la *premura* y el *desconcierto*, las dos sensaciones que se han producido, de pronto, en ambas" (Mercado, 1988: 101)<sup>134</sup>.

La lengua de Mercado convierte el silencio en principio estético y simultáneamente, en fuerza descontrolada. No hay nada que explicar porque el espacio en blanco se vuelve evidencia: no hay vacancia. Hay pulsión silente. Justamente, en la aparente falta se encuentra el excedente. El movimiento del deseo lanza a los textos hacia los límites del lenguaje, allí donde la expresión se evoca en tanto sitio de una pérdida constante, y la pretensión de respuesta no deberá buscarse nunca en el lenguaje. Hablar y escribir, hacer con palabras, parece ser siempre confesar (la) impotencia (se asesta el primer golpe contra el falogocentrismo). Lo que el silencio quiere decir es la *premura* y el *desconcierto*: una *urgencia* y una *desorientación*. O, mejor dicho, la prisa y la reorientación.

133 Publicado en *Celebrar la mujer como a una pascua* (1967), ese primer libro en el que ya se insinúan las estrategias narrativas de *Canon de alcoba* y que, en muchos momentos, funciona como contrapunto de este. En "Las amigas", una mirada femenina, deseante y voyeurista, espía, recuerda y reinventa la relación de una pareja heterosexual (la de Sara -su amiga- y Manuel) y la relación de intensa afectividad, la ficción apasionada, que construyó con su amiga.

134 [Las cursivas son mías].

Poner en palabras lo inefable es, efectivamente, la más tentadora de las ficciones. Pero no solo para la escritura: también para la lectura. El silencio desafía, se enciende fosforescente. Pero quien escribe, quien lee, se encuentra sujeto a/de la palabra, a/de la estructura del lenguaje. Nuevamente, la palabra demarca el silencio, revela su intensidad. El cuerpo lesbiano emerge, así, de la transformación de la pasión en un campo visual imaginario que la instituye (y al lenguaje que lo nombra) en la tensión entre invisibilidad y visibilidad, entre imposibilidad y posibilidad. Es, en palabras de Barthes, la intermitencia la que se tiñe de erotismo: "la de la piel que centella entre dos piezas [...] entre dos bordes [...]; es ese centelleo el que seduce, o mejor: la puesta en escena de una aparición-desaparición" (2000: 19). De esta forma, se descubre deber de la escritura implicarnos en el juego de la presencia-ausencia y, ahora sí, es deseo de la lectura modelar la arcilla de lo que fue antes del verbo: de aquello "desencadenado desde tiempos inmemoriales" (Mercado, 1988: 107). Finalmente, la palabra se seca en los labios, se torna entrecortado el aliento y aparece el cuerpo:

*Los pies van y vienen por el cuarto, en aprestos y postergaciones; una se tiende sobre la cama y luego se levanta y abre la ventana; respira hondo [...] y siente a sus espaldas [...] en dos puntos estrictos [...] los pechos de la otra [...]. En un tercer punto, más abajo, un pubis la roza [...] pegándose a sus nalgas en una frotación que no busca tanto satisfacerse como dar a entender al otro cuerpo la convicción de su empecinamiento. Ella no se vuelve, cierra los ojos y se abandona al otro cuerpo; interpone su mano derecha entre sus nalgas y el pubis de la otra y lo acaricia lentamente, percibiendo su espesura y, poco a poco, se aventura en el sexo (1988: 108).*

Estos momentos en los que el cuerpo lesbiano aparece no hacen sino despuntar el problema de escribir la pasión imposible. Porque la forma visual y los contornos de esos cuerpos imaginarios que la pasión lesbiana acerca, rápidamente vuelven a desdibujarse y se cierran sobre sí mis-

mos, dando cuenta de su calidad de umbral: "Siente ya el peso de una ausencia que envuelve ese cuerpo en su belleza, como si lo amortajara un estado límite" (1988:108)<sup>135</sup>.

Por otro lado, de acuerdo al postulado feminista que dicta la exploración de posibilidades eróticas ligadas a sentidos ajenos a la vista como modo de destronar el significante fálico, en "Oír" -cuento que se encuentra, estratégicamente, a continuación de "Ver" (1988: 34)<sup>136</sup>- se reformula el tópico de la escucha prohibida que aparecía en los primeros relatos del siglo XX. Sin embargo, esta vez, quien oye es una mujer. A partir de los sonidos, de los escarceos de amor de otras dos, quien escucha imagina cuerpos, trae al presente esos rasgos de los que sus ojos se colgaron solo minutos antes. Produciendo un movimiento que aparta a las protagonistas del régimen escópico hegemónico, el oído se vuelve tacto, se vuelve vista y, a partir de la fantasía o la imaginación, hasta el cuerpo propio toma forma:

*Su oído siente los roces, su imaginación los descompone en infinitos puntos de goce que se desparraman por su piel; percibe la respiración agitada de una u otra como si tuviera una boca pegada a su oreja; una risa disparada en la noche se le cuele entre las piernas y vibra entre sus pechos y las palabras que apenas alcanza a captar su oído, en su boca se convierten, al repetirlas, en un eco de las admoniciones de las amantes (1988: 46).*

También en estos dos relatos la existencia de un tercero -hombre en un caso, mujer en el otro- desencadena la narración y habilita la aparición de lo lesbiano (del cuerpo, de su pasión). Pero esta vez, la función del triángulo es poner en evidencia la ilusión de que el deseo se conjugue solamente en dos términos. Así, el circuito de deseo se desborda, se fuga y amar a alguien es fantasía

135 [Las cursivas son mías].

136 En "Ver", el sexo -el cuerpo- "abierto y expuesto" de una joven es observado diariamente, a través de una ventana, en la penumbra, por el ojo voyeurístico de un vecino (el "espectador", el "observador") quien, mientras la mira, se masturba.

de ver cómo se hace el amor, de imaginarse allí donde no se está, de saber que hay otra escuchando los sonidos -propios- de la pasión. La pasión se construye, la libido circula, sobre la fantasía de tocar el cuerpo prohibido, vedado, por lo menos, hasta el momento.

*Sin decirlo, una de ellas recuerda una conversación presuntuosa en la que las dos se habían ensartado una siesta, hacia otra tanda de años. Con los ojos más violetas que nunca, entrecerrados por el aletear del deseo, ella la había mirado fijamente, describiéndole, con lujo de detalles las evoluciones sucesivas de un pene dentro de su cuerpo [...]. Por discreción ella había callado ante el testimonio, reconociendo [...] que [...] era el mismo que desde hacía varias noches la deslumbraba con sus peripecias. [...] Los silencios permiten pensar que hay muchas zonas oscuras compartidas, labios que se posaron sobre la boca de una y la otra como si una y la otra hubieran sido intercambiables en materia de amor. Prolegómeno de una situación amorosa con sus propias claves [...]: una y otra [...] se habían pasado amores como se pasan consignas; relevos, postas sobre cuyas circunstancias había que callar para dejar a salvo lo que al compartir las unía. Ser siempre ellas, intocadas, una para la otra, una en la otra bajo o sobre cualquier cuerpo o sobre cualquier sueño (1988: 106-107)<sup>137</sup>.*

La escena de exclusión implica participar en el acto sexual de los otros dos términos del triángulo: la mirada fascinada de una la transporta en, sobre o bajo la otra. Y el hombre, "un hombre [fálico descomunal] capaz de suspender los desenlaces del amor cuantas veces se le antojara" (1988: 106), prototipo de una idealización originadora y originaria, significante tradicionalmente privilegiado, de repente es convertido en mero intermediario, rival brutalmente excluido de la ceremonia secreta. A través de una mimesis crítica, el deseo lesbiano abre una hendidura en el discurso que permite reconsiderar

137 [Las cursivas son mías].

las relaciones (políticas) que existen en las divisiones entre los cuerpos y entre las partes del cuerpo. Y, finalmente, la revelación: la exclusión originaria -el tabú (de la homosexualidad)- no es sino comunión.

Sin embargo, algo de la felicidad se pierde en el abrazo. En la entrega, nuevamente, parece haber un deseo que cae súbitamente en la muerte. Y que pasma. La escritura, al igual que la protagonista, se detiene. Se queda paralizada, como medusa al ver su rostro reflejado. No puede huir. Pero tampoco avanzar: el placer sustrajo de la mirada aquello que la pasión había comenzado a develar. De todos modos, como en la mayoría de los relatos trabajados hasta el momento, también en este cuento el desenlace es lo que no se dice y el futuro permanece abierto, pura potencia de lo posible, “sin miedo al vacío y sin la vanidad del lleno” (1988: 30): “Ella no se acuesta, ni se sienta, ni se desplaza un solo milímetro, estática, desnuda, paralizada por la confluencia del deseo consumado y el terror a su desaparición, ella misma fragmento de una escena cuyo desenlace habrá que definir, antes del canto de la alondra” (1988: 109).

“Oír” culmina, en cambio, con una promesa: quien ahora se encuentra excluida pronto será parte de un ritual antiguo de los cuerpos que no tiene el “carácter de un forcejeo, ni de una persistencia obstinada” (1988: 44); será parte de un *continuum lesbiano* que atraviesa los años y los cuerpos y delinea genealogías que se extienden hacia el futuro: “Yo primero y después tú, te enseño una forma antigua, antigua, de las amazonas, sí, ya verás, se puede, se puede, es la máxima prueba del amor, la que solo algunas elegidas logran consumir, yo, excelente tribadista te la enseño y luego se la enseño a ella que, ahora, solitaria, nos escucha” (1988: 47).

El cuerpo lesbiano (y su pasión) se construye así como sede de un placer que abre una nueva dimensión de infinitud. Como otras tantas veces en la historia de nuestra literatura, no coagula en la relación entre los cuerpos sino que parece mantenerse en una instancia virtual, retrospectiva y, asimismo, futura. Es decir, se construye como mito de prosecución interminable, imposible de satisfacer. Pero satisfecho en el mismo gesto.

## El cuerpo en la lengua: *No es amor*

*Estoy por abrir los ojos pero Eloísa no me da tiempo, me moja con la lengua esos huecos que se esconden entre la concha y el inicio de las piernas [...]. Se aleja un poco, hace una pausa, sopla, me llena con su aliento ardiente [...]. Tiene método. Pero enseguida se pierde y arremete con todo lamiéndome como bestia del agujero del culo a la punta del clítoris, hambrienta, desbocada, y me mete los dedos [...]. Y yo me convierto en una súplica inarticulada, incapaz de decir nada [...]. Me traga, me come, me despedaza. Abro los ojos y acabo aullando como una loca.*

losi Havilio, *Opendoor*

“Ya no hay vergüenza”, escribía Lacan en el *Seminario 17*. En este nuevo siglo también así parece entenderlo Patricia Kolesnicov cuando sostiene: “ya no había motivos para hacer algo pacato” (Saidón, 2009). Las lógicas de la representación cambiaron y el contexto social también: lesbianismo y homosexualidad están en boca de todos. Las leyes se están *aggiornando*, inclusivas, y el giro-autobiográfico atraviesa a la literatura: ya no es propiedad ni derecho de unos pocos que comienzan a nombrarse o que tienen que exhibirse.

*No es amor* (2009), la primera novela de Kolesnicov, aparece en el despuntar de la segunda década del siglo XXI. Es, tal vez, una novela difícil de poner en serie: no es autoficcional, tampoco la incluiría dentro de la *narrativa joven argentina*, no solo por la edad de la autora sino porque se debate, todavía, entre tradiciones literarias y sexuales de los siglos XX y XXI. A pesar de tener vicios de una tradición que definió la modernidad cultural argentina y que aún no se da por vencida (una estética realista más cercana a la decimonónica que a los nuevos realismos<sup>138</sup>, el viaje a Europa como exilio voluntario e intelect-

138 Sobre las transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea y las posibilidades o modos de un nuevo realismo ver: *Literaturas reales*, de L. Horne (2011).

tual, la militancia partidaria), los modos de la escritura tanto impugnan la epistemología del amor (romántico y heterosexual) y los modos de su representación en textos centrales de la tradición literaria argentina, como ponen en vilo a la lengua misma: políticas sexuales y políticas de la literatura se anudan y desanudan de modo extremadamente provocador. De cualquier modo, hay algo que admitir antes de comenzar: la articulación del amor y lo monstruoso, del amor y la enfermedad, son problemas que atraviesan a la literatura; (melo)drama e historia clínica son dos regímenes que periódicamente, si no sistemáticamente, la literatura de los últimos siglos puso en contacto (Link, 2005: 324). Lo que me interesará es el modo en que, en este caso, se inscriben como diferencia.

El relato se sitúa en la Argentina de los noventa. Las contradicciones que provocan los flujos de capital extranjero y la tecnologización que implicó esta nueva modernización son problematizados a partir de la relación entre las dos protagonistas. Como muchos de los textos anteriores, *No es amor* se inicia para cubrir el vacío dejado por una mujer, para llenar el vacío o corregir los engaños de la memoria. En este caso son dos las mujeres que relatan pero una sola escribe, reconstruye su historia en presente.

El contexto es la Argentina de los años que van del retorno de la democracia al neoliberalismo menemista. Es en el cruce de mundos que exige la entrada a los noventa, y en la consecuente redistribución de lo sensible -y de sensibilidades-, donde sucede, inevitable, la tentación y la caída. De ellas permanecerán como restos la literatura (la escritura de Florencia), algunos cuadros (los de María) y, por supuesto, los cuerpos de dos mujeres tan gozosos en su destrucción como el cuerpo de la Nación:

- Te llamé porque me pareció que lo tenías que saber.
- Obvio. Pero no entiendo.
- Estoy harta de todo, María. De este país pacato y puto, de la deuda, de los chicos en el subte, de la concha de su madre, de las novelas del presidente, todo. Basta para mí.
- ¿Y la militancia?
- No me jodas. El sueño terminó hace mucho y encima

era el sueño de otros [...].

Colgué con bronca [...]. Decía (había dicho) que le gustaban mis tetas. ¿Mis tetas? ¿Qué tenían mis tetas? -Son sabrosas.

El día que conseguí chuparme mis propias tetas (la izquierda, a la derecha no llegaba). Lindas, mis tetas (Kolesnicov, 2009: 233-234).

En esos años Florencia Kraft, presidenta del Centro de estudiantes, vocera de la agrupación estudiantil Franja Morada, descubre ante el cuerpo de María Gabay -la hija virgen de un "ricachón golpista"-, que el goce -como tal vez diría Schettini- está en el uso de la lengua bien abajo. Pero tan baja es la lengua en la que se va a buscar el poder que, por momentos, se desarticula. Porque la lengua que se busca más que lengua es *cunni-lingua*. El hecho en sí, como nota María Moreno (2009), aparece perdido y aislado en alguna parte del texto, pero actúa como manifiesto y alinea al libro en la serie poco frecuentada -que, como intento demostrar, pervierte a la literatura argentina y le sustrae su familiaridad- de las ficciones lesbianas.

La novela de Kolesnicov, al igual que *En breve cárcel*, remite a *El cuerpo lesbiano* (Wittig, 1973): cuerpo y texto (que funcionan metonímicamente) son sometidos a violencias -fragmentados, reordenados- hasta que su misma coherencia es puesta en cuestión: "todo mi cuerpo se fue por un embudo hacia el milímetro que su lengua manejaba" (Kolesnicov, 2009: 161), sostiene una de las protagonistas. La lengua, así, habla sobre sexo, lo toca, se convierte en sexo. Y es, justamente, en ese frotamiento entre cuerpos y lenguas, que lo lesbiano aparece como estrategia textual que subvierte el movimiento del eros ficcional hegemónico, que desestabiliza la estructura edípica del deseo. En el (des)hacerse de los cuerpos debe leerse, entonces, la relación estética y política entre cuerpos y representación.

La pasión en *No es amor* se presenta -se hace presente-, al igual que en los otros textos, no solo como sentimiento o afecto sino como acción e imaginación: el deseo experimenta, es inventivo, productivo. Y la pasión disidente habilita recorridos de resistencia y desvío. Ni



siquiera el sujeto de enunciación científica resulta indemne (*todos los dioses han muerto*): no hay objetividad posible, no hay sujeto humanista posible. Las relaciones sexuales se asocian, explícitamente, con otro tipo de relaciones -incluso científicas-, con otros campos del saber. Y cuando todo se tiñe de afectividad lesbiana, la ruptura epistemológica es inevitable:

*Prendí el fuego, lavé las pipetas y pensé otra vez en una mujer ¿y si tengo que amar a una mujer? [...] ¿si tengo que cambiar de paradigma? Probé calentar las pastillas en una cuchara con agua. La duda ya existía, habría que verificar: amar a una mujer. Busqué el tamiz. Tampoco exagerar: amar no era, en principio, necesario. Ajusté el microscopio: me hacía falta una lente de mayor precisión [...] Manos de mujer tocándome. Florencia sobre mí. Concentré la vista en el polvo. Agregué un colorante (2009: 104)<sup>139</sup>.*

Desde el título, la apuesta es clara. Evidentemente, *no es amor*. Pero tampoco hay voces que guíen hacia una aseveración positiva. Sí, en cambio, hay polvos. Hay susurros de los cuerpos, ruidos de placer, aire inarticulado que se escapa por fisuras. Y es que la *cunni-lingua* es una cuestión de flexión y no de onomatopeya<sup>140</sup>. En ese punto es donde la literatura se pliega (o despliega) en éxtasis. Es decir, en silencio. Vuelvo atrás: no es amor: es, en cambio, política literaria. La novela se ubica bien acá, en Buenos Aires. De Europa, la melancolía y la libertad coja de los cuerpos (encarnada en el cuerpo de Florencia). De Estados Unidos viene la barbarie en las manos enguantadas y *polite* de la ciencia y tecnología (hecha carne en el cuerpo de María). La lucha (o los sueños) por el poder

139 [Las cursivas son mías].

140 Leyendo a Klossowski, Deleuze sostiene que: "Si el lenguaje imita a los cuerpos, no lo hace mediante la onomatopeya, sino mediante la flexión. Y si el cuerpo imita al lenguaje, no es por los órganos, sino por las flexiones. También hay toda una pantomima interior al lenguaje, como un discurso, un relato interior al cuerpo. Si los gestos hablan es, en primer lugar, porque las palabras imitan a los gestos [...]. En la flexión hay esta doble 'transgresión' [...]: del lenguaje por la carne y de la carne por el lenguaje" (2013: 203).

-por el saber, por el tener- se produce en los espacios de fricción, en las zonas liminales, en aquellos lugares donde una lengua entra en contacto con otra lengua, donde un cuerpo entra en contacto con otro cuerpo, donde una tradición entra en contacto con la otra.

En *No es amor* lo aparentemente apartado recupera su espesor, su complejidad: lenguaje e ideología son inseparables, cuerpo y Estado se superponen, humanidad y monstruosidad se reflejan o se incluyen, ciencia y naturaleza se enfrentan en duelo, lo propio y lo impropio -y lo propio y lo ajeno- se confunden. Y el sexo. El sexo es la capa porosa y lúbrica que recubre todo. Pero además, las dos protagonistas ocupan lugares tradicionalmente masculinos. La rubia de cuerpo perfecto se mueve entre las mesas brillosas de un laboratorio experimentando con semillas transgénicas, soñando nuevas biopolíticas. La periodista cultural morocha es Frankenstein, un cuerpo intervenido y reconstruido gracias a la ciencia. Y lo que ambas van, progresivamente, a reclamar (como ya había hecho Victoria Ocampo años atrás) es la producción de un saber local, un saber sobre ellas mismas que interroga el saber hegemónico. Sin embargo, nunca pierden de vista que la localización es tanto una construcción como una herencia. Así, nuevamente, memoria, identificación e imaginación se atan y desatan provocando efectos inesperados.

Este acceso de las "subordinadas" a las tecnologías de producción de saber, da cuerpo a una política que conecta las diferencias, que establece las alianzas en la discontinuidad. Que no fusiona en uno. A esta altura, ya no hay lógica posible de la mismidad ni del espejo (aunque, como veremos, también esta vez todo comienza con una foto). Se abre, en cambio, el espacio para las micropasiones, para los fragmentos. Políticas y estéticas de los afectos dan lugar a una ecuación donde los cuerpos testean sus propias formas de vida, sus propios devenires, sus propios dolores y placeres. El lenguaje se delata, justo ahí, como la primera tecnología. Y la literatura se devela, justo ahí, nuevamente, cuerpo.

Entonces, la novela comienza con una imagen, con una foto: "Soy joven, sonríe, nos abrazamos. Mano, bolsillo, brazo, cintura, brazo, bolsillo, mano [...], la foto miente"

(Kolesnicov, 2009: 9). En ningún momento de la novela será ver para creer. Sobre finales del siglo XX parece no haber superposición posible. Yo-vos ya no se confunden. El modelo de completud de deseo y amor, innegablemente heterosexualizante, es reconocido como un acto de violencia.

Esa imagen, esa foto, que dibuja una continuidad -una comunidad- imposible entre dos cuerpos emula esa otra unión que una vez paralizó al cuerpo de Florencia: "Nací siamesa", le confesará a María, "unida a una hermana por un pedazo de abdomen" (2009: 171). Los imaginarios de fusión -los sueños en los que ser y tener podían converger inocentemente-, ese tenso equilibrio que garantizaría la plenitud moral -como aseguraba Murena (1959)- son ya cosa del pasado. Sin embargo, el cuerpo de Florencia, atravesado por cicatrices -cortado, fracturado, rearmado, cosido, pero sobre todo dolorido-, captura momentos que se relacionan con la historia y los afectos: sus heridas son rastros de otro cuerpo, son huellas de una relación no reproductiva pero insistentemente presente y corpórea.

De este modo, como un caleidoscopio que varía sus figuras según cómo se lo mire, los cuerpos de las protagonistas traen a escena su dimensión privada e, invariablemente, su dimensión pública y política. Y a pesar de que pueda parecer lo contrario, *No es amor* tiene, efectivamente, la forma monstruosa de lo humano. Más específicamente, la forma imposible de nuestro cuerpo erótico (Barthes, 2000).

Son dos citas fundamentales las que articulan sentidos con el título. Por un lado, sobre la mitad de la novela, en su primer encuentro sexual, Florencia y María pervierten -repligan de modo desviado- el capítulo siete de *Rayuela* (Cortázar, 1963), ese hito de la gestualidad del amor en la literatura argentina:

*En algún momento saco un dedo y le recorro la cara con la punta. Como si la tuviera que mirar de nuevo, con el dedo, como si nunca la hubiera visto, como si todo fuera a saberlo con este dedo que registra por primera vez la piel de duraznito. María no cierra los ojos, me mira. Paso el dedo por sus dientes. Lo besa. Me acerco y la toco con los labios. Encuentro*

*la boca. Me dedico a un lento beso explorador y toco su boca, con los nudillos, con la cara, con la punta de la lengua toco el borde de su boca. [...] María se acomoda, se abre un poquitito, pone su mano sobre la mía, hace presión, me unta los dedos y me suelta, me deja hacer, me deja pulsarla, no pienso nada, sigo como un perro lo que me indican unos suspiritos cortitos hasta que María se tensa -apenas-, aprieta los ojos -apenas- y entra en una erupción que [...] me emociona hasta el balbuceo [...]. A las dos horas la despierto de la amarra del abrazo. Dejarme dormir sola (Kolesnicov, 2009: 108).*

Mientras el protagonista de *Rayuela* -un Pígalión versión nacional- parece dibujar a la Maga, darle forma a su boca, brindarle aliento con el poder de su mano hasta que, finalmente, se fusionan el uno con la otra, Kolesnicov propone la pasión en una clave diferente. Convencionalmente, como sostuve al comenzar este capítulo, son los hombres quienes construyen, en una economía erótica, al cuerpo femenino como objeto de placer. En *No es amor* es a partir de la cita (del don masculino, si se quiere) que se articula un modelo de "deseo perverso": la pasión vira -o desvía- en práctica transformadora y el sistema de representaciones resulta, así, desestabilizado.

No hay mano que cree: hay dedo lesbiano. La mirada de quien recibe la caricia no se extravía: se mantiene atenta. Las dos mujeres deseantes se miran pero no hay fusión posible, solo separación (la protagonista del cuento de Hernández (1959), disfrazada como la Delfina, resulta ya *demodé*): "-Me vas a dejar embarazada. [...] Saco los dedos de adentro de María, que mira desde la almohada [...]. Me apoyo en la pared. -No puedo" (2009: 185). Así, a partir de la cita, de la fricción erótica que allí se produce, la fuerza de la pasión de las protagonistas -su resistencia y su insistencia- irrumpe, improductiva, en una genealogía afectiva y política lesbianizando -liberando- zonas de la literatura nacional.

Algunas páginas más adelante, Florencia lee, completa, resignifica el fragmento sobre la "Espera" de los *Fragmentos de un discurso amoroso* (Barthes, 2008: 117). La espera es el momento en el que el vínculo afectivo se

exaspera, se tensa y carece de palabras. La espera es, justamente, el *milieu* del deseo. El momento de desplazamiento de los cuerpos, pero también del deseo moviéndose en el cuerpo. Es el momento en el que los sujetos se diferencian como consecuencia de sus localizaciones, el instante en el que los cuerpos hablan sobre sus pertenencias pero no pueden borrar el deseo por otros modos de pertenecer, por otros afectos y efectos personales.

Como ya sostuve, el discurso amoroso es, indudablemente, un discurso sobre la sexualidad. Y esta, al ser construida en el campo de lo simbólico, está regulada por leyes (corporales, genéricas, del lenguaje, sociales, etc.). El sexo -o la sexualidad-, a pesar de ser una serie ilimitada de experiencias libidinales y afectos, está sometido a las leyes de la cultura, a la disciplina de la sociabilidad y las biopolíticas. Entonces, reaparecen las preguntas obligadas: el discurso amoroso ¿en qué términos permite decir las cosas? ¿A quién autoriza? ¿Qué proscribire y qué prescribe? Las mismas preguntas que ya se insinuaban en textos anteriores, reaparecen en esta la novela y, nuevamente, no solo tienen que ver con el problema de escribir la pasión imposible sino que se inscriben, explícitamente, como un problema de paradigma.

En respuesta, los movimientos de los cuerpos de María y Florencia lanzan al texto hacia los límites del lenguaje. En los fragmentos que construyen a la novela puede leerse evidencia de ciertas divisiones (y normativas) de lo visible, de lo decible o legible, y también se vuelve evidente el modo en que las ficciones lesbianas se construyen sobre hiatos narrativos e intensidades afectivas; el modo en que traicionando a la gramática y a la semántica, se niegan a someterse a ellas. Y entonces, el instante de peligro:

-No hablemos de amor.

-No.

-Esto no es amor.

-No.

-No es amor.

-No -trago-, no (Kolesnicov, 2009: 136).

## Errancias sexuales / errancias textuales

¿Qué mierda soy? ¿Heterosexual, bisexual o lesbiana?

Dalia Rosetti, *Durazno reverdeciente*

*Error* quiere decir andar errante, vagar, deambular sin rumbo, ir a la deriva. Pero también puede implicar desviarse, descarriarse del buen camino. Y, por qué no, divagar, apartarse de la verdad, equivocarse. A partir de esto, podría inferirse, sin que requiera demasiada explicación, que la errancia siempre se da en los límites de la razón.

En 1958, Guy Debord explicaba: "La deriva es una manera de errar en la ciudad para descubrirla *como una red narrativa*, de experiencias y de vida. Es una iniciativa que consiste en desplazarse a través de distintos ambientes de un espacio (una ciudad, un barrio...) y *dejarse guiar por sus afectos*" (Giunta, 2014: 51)<sup>141</sup>. Desplazarse (en el lenguaje), dejarse guiar por sus afectos. Las ficciones lesbianas, como desarrollé en los dos capítulos anteriores, lo consiguieron: gozan de voz, también de cuerpo. Sin embargo, todavía les resta apropiarse de la ciudad, del espacio; encontrar sus pasos, dibujar paisajes y caminos.

Como también señalé, desde finales de los setenta pero, sobre todo, a partir de los tiempos de pos-Dictadura, se comienza a dar en el arte -en general- y en la literatura -en particular- una escena de voces plurales, de cuerpos expuestos y de sexualidades desclasificadas. Sin embargo, es sobre el nuevo siglo cuando se profundiza la reflexión y la puesta crítica y literaria en torno al movimiento, a los traslados y traducciones. Y las ficciones lesbianas no son ajenas a estos devenires.

Sabemos que los cuerpos adquieren género en la repetición gestual diacrónica y sincrónica, y también acorde a sus recorridos y a las formas (posibles) de habitar los espa-

141 [Las cursivas son mías].

cios. La división interior-exterior (o público-privado), por ejemplo, marcó históricamente las pautas para la construcción de lo femenino y lo masculino. Pero además, sobre mitad del siglo XX, los relatos con varones homosexuales comienzan a ampliar los contornos de Buenos Aires: áreas suburbanas, estaciones de tren y de ómnibus, plazas y baños aparecen en la literatura cuando el deseo homosexual cobra cuerpo; cárceles y cuarteles se convierten en lugares donde la masculinidad que corporiza al Estado se ve amenazada. Sin embargo, como fui desarrollando, las ficciones lesbianas, por lo menos hasta este momento, tendían a la reconfiguración de los espacios de encierro (casas, habitaciones, escuelas, laboratorios...) desde donde violentaron la lengua, esa herramienta fundamental de lo social<sup>142</sup>. Como consecuencia, cuando la puerta se abre el impacto es alto. Salir a la calle va a significar, para los cuerpos lesbianos, desarmar territorios heredados y proponer otros recorridos. Conflicto y politicidad van a implicar, en estas narrativas, dirección y potencia y la errancia es, por eso, una característica fundamental.

Es evidente que la errancia nunca fue una problemática central para las protagonistas de los relatos argentinos

142 *Monte de Venus* (Roffé, 1976), *Habitaciones* (Barrandeguy, 2002) y *La lengua del malón* (Saccomanno, 2003) se presentan como anomalías en la serie y, tal vez, habría que pensarlas en relación a las masculinidades de sus protagonistas. No hay lugar para ellas ni en la "casa" ni en el "hogar". Todas las protagonistas nacieron en localidades de provincia y es al entrar a la Ciudad de Buenos Aires que se convierten en actores políticos porque, recién ahí, pueden reconstruir y producir sus propias biografías. El pueblo de provincia, lugar de la infancia, es el espacio donde las tareas domésticas y los roles están pre-organizados; el lugar de la asimilación, de la injusticia y la falsedad, y, en el caso de *La lengua del malón*, también el lugar de la pobreza. Frente a él, la ciudad se presenta como el espacio donde las protagonistas pueden trazar sus propios recorridos, escapando del control y del destino de sus grupos sociales. Explica la protagonista de *Habitaciones*, "Buenos Aires es hermosa porque aquí está el amor, porque aquí está la libertad" (2002: 115). La experiencia de lo urbano, entonces, no es mera experiencia espacial sino operación afectiva leída en términos ideológicos. La Ciudad de Buenos Aires se mapea, en estas novelas, bajo los pasos de una *flanerie* tercer mundista. En una configuración que espeja el movimiento que provoca el peronismo, ahora la "Otra" disidente sexual ya no se encuentra fuera de la ciudad (ni encerrada en una de sus construcciones) sino que la usurpa, la hibridiza al tiempo que la sostiene.

(Ada María Elflein<sup>143</sup> fue, sin lugar a dudas, otra excepción en la serie). Errar, sí. Pero los términos lógicos, esta vez, son invertidos -o subvertidos-. Ahora, el único error posible es la razón (en sus dos sentidos) y es de allí de donde habrá que escapar: "Ese mundo de explicaciones en el que vivís, es el error. El amor es la salida del error [...]. Mi amor te ha transformado", sostiene una de las protagonistas de *La prueba* (Aira, 1992: 62). En este sentido, como notó Gabriel Giorgi (2004), e incluso antes, Sylvia Molloy (2000), cabe también ahora preguntarse por los contornos del Estado y la Nación que proponen esos instantes en que literatura y homosexualidad se tocan.

La carencia de identidades fijas (los nomadismos de clase, género y sexualidades)<sup>144</sup>, el trazado de nuevas cartografías imaginarias (de nuevos estados y Estados), los desvíos (las traducciones, transposiciones y adaptaciones) de los caminos demarcados (es decir, de las citas de autoridad y los cánones) y el homenaje a la desorientación son los elementos que dan cuerpo a los textos seleccionados para este capítulo. Pero es el contacto, generalmente imprevisto, lo que traza o determina los recorridos, las líneas de asociación, agenciamiento e intercambio.

Uso la palabra "desorientación" porque -quiero destacar este punto- las errancias (geopolíticas, genéricas, sexuales y/o textuales) que imprimen estas ficciones van más allá de imposiciones conceptuales dualistas y hábitos monológicos: no se construyen como mera articulación entre dos espacios legitimados y legibles (campo/ciudad,

143 Elflein (1880-1919), fue un personaje sumamente interesante: "la madre de todos los chicos" (como María Elena Walsh, tal vez) y, por eso, madre de nadie. Fue, también, la primera mujer en practicar turismo aventura y dirigía excursiones de mujeres (escalaban montañas, navegaban a remo, dormían en carpas). Además vivió, abiertamente, y durante toda su vida adulta con su compañera.

144 Rosi Braidotti (1994) propone el *nomadismo* como figuración política de la errancia: *figuración* porque evoca o expresa salidas alternativas a la visión falocéntrica y lleva implícita, además, la creencia en la potencia y la relevancia de la imaginación. El estado nómada implica, para la autora, la subversión de las convenciones, el deseo de transgresión y tránsito constante. Pero, aunque no tenga identidades puras ni fronteras demarcadas, Braidotti entiende, a diferencia de Deleuze, que la subjetividad nómada es localizada sexualmente, racialmente, históricamente y geográficamente.

civilización/barbarie, Buenos Aires/Interior, Latinoamérica/Europa, varón/mujer...) sino que desafían a pensar en términos inclusivos. Ya no hay nunca-siempre, adentro-afuera, antes-después, esto o lo otro, sino que, como propone Kosofsky Sedwick (2003), es el término *beside* ("además", "al lado de") el que se vuelve potencia por su falta de polaridad. En esta figuración metafórica, las ficciones lesbianas reconfiguran la cartografía cultural de los cuerpos, deseos y saberes y se delatan ya no producto de lo que se excluye sino de elementos que coexisten en permanente movimiento (aunque no necesariamente de manera equitativa o equivalente).

En este sentido, presentan un nuevo problema porque al poner en crisis nuestro paradigma de conocimiento que, como también notó Kosofsky Sedwick (1991), es ante todo sexual, lo que se jaquea es el binomio homosexual/heterosexual. Lo que se hace (en) presente, entonces, es un deseo que no jerarquiza y que no renuncia; que cobra cuerpo en una convivencia deseante, que pone en contacto -como expone muy tempranamente *Lo impenetrable* (Gambaro, 1984)- aquello que tal vez siempre estuvo alejado, incluso en los propios cuerpos, y configura, de esta forma, momentos de contacto y de asociación, pero también de desvío y de fuga entre cuerpos y espacios, entre deseos y saberes, entre presente e historia. En este sentido, la figura de la errancia difiere de la del exilio o la migración en tanto que no hay sensación de pérdida. Por el contrario, cada oscilación es creativa. La errancia implica, ante todo, la renuncia a cualquier idea, deseo o nostalgia de lo establecido. Es, ante todo, una potencialidad.

En este mismo discurrir, lo lesbiano parece difuminarse hacia lo que podría entenderse como el espacio de lo bisexual, parecería inclinarse hacia prácticas y cuerpos más variados e inclasificables, hacia categorías más inestables o plásticas. En consecuencia, estas narrativas versan sobre las contingencias del deseo y sus contactos o sus caprichos: es la llegada a o de otros cuerpos lo que genera historias.

Así como no hay lugar para una identidad, estas narrativas tampoco hacen lugar para un centro, solo para la reflexión sobre sus límites. En consecuencia, insisten sobre el hecho de que la biografía no puede ser sino una

verdad imposible, y que lo real lo es en tanto imaginado. En palabras de Donna Haraway (Braidotti, 1994: 36), estas narrativas proponen imaginaciones que se oponen a la figuración literal y, al proponer flujos de conexiones, estallan en enérgicos nuevos tropos y nuevas figuraciones de dicción. El punto fundamental es que para que esto tenga lugar, se necesitan oradores extáticos.

Si antes sostuve que la clave de la politicidad de la voz lesbiana estaba en el acto de contar, ahora propongo que estas ficciones presentan una dimensión política porque están ligadas a la fabulación, a la divagación y a la imaginación (tengamos en cuenta que, en este caso, *imaginación* se superpone y se opone a *memoria*, instancia necesaria para fijar cualquier identidad). Fabular, entonces, es inventar cosas maravillosas -extraordinarias, fantásticas, excesivas-, es imaginar tramas y contarlas, y divagar es desviarse del asunto principal: "A la larga es lo único que importa, la ficción..." sostiene uno de los protagonistas de *El niño pez* (Puenzo, 2004: 116) y la Guayi explica, en la misma novela: "Por cosas como esa la quería tanto: vivía en un mundo inventado, Lala, de películas de acción, noticieros editados, batallas, príncipes y dragones. Y además de todo era capaz de matar" (2004: 156).

Es así que, de haber una primera persona, ya no es un yo confiable, quizás tampoco coherente y, a diferencia de lo leído en relatos anteriores, la *salida del closet* en tanto gesto político ya no viene a cuento. En cambio estas narrativas versan sobre las contingencias de la pasión y el juego y los contactos que estos provocan: "*Vamos a divertirnos un rato*, me recorre el cuerpo como una droga potente, *se transforma en lógica pura, en deber*. Es así, medio tonto, que las cosas revelan su otro lado, su costado inminente. Como esta pendeja que apareció en el momento justo [...] que *solo pienso en tocar, tocar y tocar, y sí, hay que divertirse, vamos a divertirnos un rato y volvemos*" (Havilio, 2006: 150)<sup>145</sup>.

Como muchos de los textos analizados en capítulos anteriores, estos relatos tienden a organizarse sobre la fic-

145 [Las cursivas son mías].

ción y el olvido y, sin embargo, esta vez el gesto es diferente porque no implica ni una negación ni una represión del pasado: implica, como tematiza Gambaro en su "Prólogo" (1984), elegir dejarlo de lado (o al lado) y empezar de nuevo; o, como podría leerse en *El affair Skeffington* (Moreno, 1992), (re)conocerlo para poder hacer otra cosa.

Retomando el interrogante de María Moreno con el que abrí el libro -¿Puede alguien que estuvo en todas, de alguna manera, desaparecer de la cultura?- vuelvo a afirmar que no. Nadie aparece o desaparece sin dejar huellas. Sin embargo, hay pasos, hay caminos que resultan más difíciles de encontrar que otros. En este sentido, armé el siguiente apartado sobre esos relatos, esos recorridos lesbianos, que anticipan las correrías que presentan los relatos de la nueva generación de escritores. Si bien son relatos de autores consagrados (Cesar Aira, Griselda Gambaro y María Moreno), las que seleccioné son textualidades que la crítica tendió a dejar de lado. Así, "los pasos perdidos" serían aquellos relatos un poco olvidados de estos autores pero que, insisto, imprimieron las primeras huellas en algunas zonas, hoy, liberadas.

Justifico este movimiento como respuesta a cierta tendencia a ver en la literatura joven argentina un momento de absoluta ruptura con el pasado, tal vez solo equiparable con la propuesta literaria y política de Néstor Perlongher (Palmeiro, 2011). Creo, en cambio, que los relatos que seleccioné para el segundo apartado profundizan en una incomodidad que algunos autores venían trabajando ya en décadas previas.

Es evidente que la narrativa joven argentina mira al canon de reojo y elige (la herencia es tanto una construcción de la crítica como de los propios escritores) establecer genealogías con autores más malditos como Roberto Arlt, Osvaldo Lamborghini, Manuel Puig, Copi, Néstor Perlongher y, más contemporáneamente, Fogwill o César Aira y, probablemente, también orbite por acá Alejandra Pizarnik. Leyendo la especificidad de las ficciones lesbianas que ofrece este siglo, considero que sus lazos familiares señalan, principalmente, hacia César Aira y María Moreno. En la escritura de Dalía Rosetti y de Paula Jiménez -en su tono desopilante, en el humor corrosivo con

que desarman y arman los cuerpos- creo que, además, es posible, finalmente, encontrar huellas de Griselda Gambaro, esa escritora tan poco visitada por la crítica.

Por otro lado, si bien todo relato se inscribe en una disputa sobre el significado de la cultura, sobre todo en los textos propuestos para el primer apartado esta se vuelve explícita: se observan los síntomas -los rastros- del pasado en el presente y se presentan, se discuten, los paradigmas -las lógicas, los archivos, los géneros- que aún permanecen vigentes. Los textos del segundo apartado, reunidos bajo el título *Zonas liberadas*, profundizan en estos malestares pero definitivamente imponen una nueva escena de reflexión que no responde a las coordenadas culturales ni espaciales impuestas por la subjetividad capitalista, heterosexual y blanca, por el modelo de conocimiento binario, ni por la construcción de la memoria en términos de archivo, es decir, por el relato teleológico. En este sentido, exigen también otra mirada crítica, tal vez, incluso, un nuevo paradigma especulativo.

## Los pasos perdidos

### *El affair Skeffington*: estado de la cuestión

*¡Sucia calentona!*

Griselda Gambaro, *Lo impenetrable*

A pesar de ciertas excepciones, el sexismo y la homofobia habían sido no solo componentes ideológicos habituales en la década del setenta y ochenta (como Perlongher demuestra, magníficamente, en sus ensayos publicados en *Prosa plebeya* [1996]) sino que, como dejé entrever, también dieron cuerpo a gran parte de la literatura de esas décadas. Pero, en la puerta de los noventa, una novela sorprende. Su linaje es complejo y no deja demasado al azar en términos de familia porque se ocupa de construir y explicitar su propia genealogía intelectual.



Lo que no quiere decir que sea discreta. Es, sobre todo, (bien) aventurada.

Si le creemos a Ricardo Piglia (1986), la literatura argentina -esa que inaugura la pregunta sobre el ser nacional- comenzó con una cita extranjera y desviada; y, más tarde, esa *enciclopedia falsificada y bilingüe* en la que se convertiría la literatura posterior sería sintetizada por la obra de Borges. Llamativamente (o no) María Moreno se va a inscribir en esta estirpe masculina con una cita o, mejor dicho, con una novela -*El affair Skeffington* (1992)- que se construye como sistema de citas (desviadas, perversas) y como máquina de guerra (porque nada de lo que en ella suceda es neutral).

Probablemente, en este punto resulte apropiado hacer mención al hecho ya bastante conocido de que Moreno escribió la columna "La mujer pública" en la revista *Babel* (1988-1991)<sup>146</sup>. Durante un año y en once entregas, María Moreno leyó a Djuna Barnes, María Bashkirtseff, Ana Frank, Luce Irigaray, Katherine Mansfield, Tununa Mercado, Safo y Clarice Lispector; escribió sobre las películas de Marguerite Von Trotta y las *performances* de Niní Marshall y en su primera columna, explicó: "La paradoja que tienen que afrontar las mujeres [...] es que la feminidad ha sido 'producida y eternamente reproducida por varones'" (en Rodríguez Carranza, 2011: s/p).

También, me interesa resaltar otro dato: la revista *Babel* fue una de las primeras publicaciones en leer y reflexionar acerca de ciertos escritores argentinos -como Cesar Aira, Copi, Fogwill, Osvaldo Lamborghini- que encabezaron los devenires de la literatura nacional del siglo que se avecinaba. Así, *Babel* fue pionera en recuperar esas experiencias literarias que descalificaban las nociones de *centro* o *frontera* derivadas de los dispositivos de normalización y categorización. Además, ubicándose en un "entre-épocas" (Catalin, 2012) sostenía (me interesa esta cita para pensar la literatura en ese momento todavía futura):

146 Además, en *El Porteño* su página era "La Porteña" (1982-1993) y en *Fin de Siglo* dirigió "La Cautiva" (1987-1988), dentro de la sección "Mujer y Sociedad".

*En la Argentina que algunos creyeron permanente, el derrumbe se ha convertido en un lugar común, la confusión de las lenguas en la palabra autorizada. Babel, por una vez, no intenta convertirse en excepción, para no confirmar las reglas de un juego de villanos. Por eso Babel se derrumba como el resto, con tozudez, con empecinamiento, como quien se duele y se deleita en el espectáculo de su propia destrucción. Babel en su lenta caída, no quiere dejar de ser relato de una desaparición estirada del tiempo, arrastrada, incapaz del destello del apocalipsis. Ni con un estallido ni con un susurro: con la parca potencia de una palabra que habla de impotencias, Babel -o quienes la hacemos- acepta de su destino sudamericano la imposibilidad de aceptarlo, lo indigno de cualquier aceptación (Casullo, 1990: 3)<sup>147</sup>.*

María Moreno también fue directora de la revista *alfonsina*. En el número tres de la publicación, junto al sumario, en la sección "Macedonia" -¿homenaje, tal vez, al "escritor sin obra" Macedonio Fernández?- aparece un fragmento titulado "La periodista borrada" (1984: 1)<sup>148</sup>. En él se da conocer a Dolly Skeffington, seudónimo de la norteamericana Olivia Streethorse, olvidada periodista y poeta -de dudosa existencia- de quien "algún día contaremos íntegra su verdadera historia" (Moreno, 1984: 2). Texto sencillo, gesto sencillo, con el que María Moreno inaugura un proyecto literario que condensará en la novela *El affair Skeffington* pero que va a continuar incluso en sus textos más recientes.

Años más tarde, en el N° 11 de *Cuaderno de existencia lesbiana* (1991) reaparece Dolly. Si bien la tapa anuncia "María Moreno, poesías", en el interior de la publicación, a una crónica titulada "María Moreno presenta a Dolly Skeffington" continúa, profundizando la confusión, una serie de poemas firmados por "Dolly". El relato comienza así:

147 [Las cursivas son mías].

148 [Las cursivas son mías].



*En 1983 yo estaba gravemente enferma. El dolor era combatido con una droga -la última de las legales antes de llegar a la morfina- llamada Klosidol [...]. Durante los insomnios era común que apareciera ese juego de palabras: Klosidol, Klosidoll, Klosidolly -a quien era inevitable llamar mi buena amiga, por último Dolly. Solía oír voces -nada que ver con Santa Teresa-, sonaban como las traducciones de poetisas norteamericanas hechas por Diana Bellessi<sup>149</sup>. Por distraerme escribí alguno de los versos de Dolly, pensando que ya habían sido escritos [...]. Vi por ese entonces una película con Bette Davis: La señora Skeffington<sup>150</sup>. Bautizada la criatura solo cabía la pregunta: ¿Puede una intelectual que ha sido amiga íntima del exilio brillante -París 1917/30- desaparecer sin dejar huellas? (1991: 15)<sup>151</sup>.*

La clave de lectura queda tendida para quienes, un año después, leyesen *El affair Skeffington*. Pero el juego ahí recién comienza, porque María Moreno es también un seudónimo.

En esta, su primera novela, aparece su nombre de origen entre paréntesis: "(Cristina Forero)". Efectivamente, Moreno fue el apellido de su primer esposo, el de su hijo: "Creo que lo único que he escrito de mi 'obra' ha sido mi seudónimo, compuesto con mi primer nombre legal y el apellido de mi hijo, aunque ocasionalmente estuve casada con un Moreno" (2002: 8), explica fiel al mito de quien se jacta de plagiar y autoplagiarse, de escribir a partir de citas y glosas. Sin embargo, resulta más seductora otra de las hipótesis que circula con respecto a la elección del nombre: la autora habría buscado feminizar la identidad del primer periodista argentino, Mariano Moreno. Y en ese gesto orgulloso, la estirpe patriarcal es

149 Diana Bellessi, *Contéstame, baila mi danza* (1984). Incluye poemas de Muriel Rukeyser, Denise Levertov, Adrienne Rich, June Jordan, Diane Di Prima e Irena Klepfisz, así como también un ensayo de Barbara Deming, todas escritoras que tuvieron vidas eróticas y afectivas disidentes.

150 La película se titula *El señor Skeffington* y fue dirigida en 1944 por Vincent Sherman.

151 [Las cursivas son mías].

burlada y la tradición re-territorializada. Darse un nombre es ante todo un gesto político.

*El affair Skeffington* es una novela de 1992, pero por supuesto no es menemista. En ella no puede encontrarse el intimismo exacerbado ni el glamour *trash* con purpurina que marcó una tradición (sobre todo poética) en la literatura de esos años. Tampoco hay restos del sujeto creador encerrado en un feroz individualismo (por el contrario, puede encontrarse una crítica a este modelo) ni desilusión (a pesar de que comienza con una desaparición). El gesto, como voy a desarrollar, es bastante opuesto al *sálvese quien pueda* tan propio de esa época de apertura al neoliberalismo.

Por otro lado, se distancia también del gesto de un feminismo de sesgo chauvinista que en los noventa comienza a cobrar fuerza -sobre todo a partir de los modelos norteamericanos que se importan con el cine y la televisión- y cuya figuración paradigmática fue *Sex and the City*. Esto, por supuesto, no quiere decir que en la novela las faldas no se levanten, lascivas, ni que el Ricard no engrose la lengua pero *El affair Skeffington* se enfrenta al mercado al proponerse como un producto elusivo e incierto que defiende el valor estético y que se presenta como un espacio de experimentación incómodo. Lo que indudablemente hay en ella es una potencia imparable que pone a la literatura y a la cultura occidental al servicio de la escritura devoradora de la autora. Su linaje, por cierto, tampoco evita ser complejo: feminismo, posestructuralismo, psicoanálisis, filosofía del nomadismo y de los afectos, socialismo, teoría lesbiana, vanguardismo, el canon literario, el *contra-canon* (la novela familiar siempre es más complicada de lo que parece: hay separaciones y seducciones, vínculos extra-conyugales, uniones *non sanctas* y *contra natura* e hijos bastardos).

Sin embargo, resulta adecuada a la época si se recuerda que sobre los noventa se viene esbozando en Argentina -pero también en Latinoamérica- el escenario de una nueva escritura de lo femenino que procura subvertir y descentrar las codificaciones de lo social. En estos años, las preocupaciones sobre la identidad sexual, como sostiene Francine Masiello, van a poner en discusión todo el sistema

(y todos sus discursos oficiales): “el género sexual hace su ingreso ahora para afirmar el poder del margen; permite proponer una doble lectura en el campo de la política e introduce un conflicto en el campo de la representación” (2001: 15). Pero además, va a reactualizar problemáticas relativas a la literatura argentina y su tradición ¿Cómo escribe quien siempre perteneció a una cultura secundaria o menor, quién solo conoció una lengua marginal? ¿Lo femenino -y lo lesbiano- puede ser universal?

En este sentido, Luis Chitarroni tiene razón cuando, al pensar sobre *El affair...*, afirma: “Irrumpe, se apodera, se apropia de una tradición ajena y la aporrea con un coraje apostado en las antípodas de la timidez forera o la fobia morena. A Charlie [Feiling] y a mí, *Skef* nos conquistó por la impredecibilidad de su anacronismo, por el parpadeo de sus *ritornelli*, por la furia de su desacato”<sup>152</sup>.

*El affair...* es un texto que se construye sobre apropiaciones y falsas atribuciones: una biografía apócrifa, sobre una autora apócrifa y, por supuesto, poemas apócrifos. Según Moreno: “El affair Skeffington es: [yo] no soy poeta, es otra y está muerta. Yo hago sus poemas pero no sé inglés. Yo soy la ensayista que la construye, pero no soy una ensayista sino una periodista que entrevista a la nieta. Es mi manera de no hacerme cargo, de correrme del lugar” (2014: s/p). Sin embargo, no hay por qué creerle a quien escribe. La ausencia no es sino pose y la pose se vuelve, como entiende Molloy (2012), postura significativa. Así, la espectralidad vuelve el gesto intensamente visible, redundante. Algo parece una biografía y no lo es. Un diálogo se presenta como entrevista y no lo es. Algo o alguien parece pertenecer a un género y a una clase y tampoco. Lo que hay son articulaciones, mediaciones, corrimientos. Una puesta en escena, una reflexión, sobre la identidad, el género y sus límites. Una toma de posición que es también un reclamo ético y estético (y esto habrá que recordarlo, sobre todo, cuando leamos a Dalia Rosetti).

<sup>152</sup> Este texto es respuesta a un correo electrónico que le envié pidiendo su opinión (y sus recuerdos) sobre *El affair...* Más tarde, fue publicada en su versión completa en el Suplemento Soy de *Página/12* (21 de marzo de 2014), bajo el título “Ataca de nuevo”.

El diálogo con los géneros (literarios o sexuales, lo mismo da) solo resulta interesante si implica una discusión en torno a los procedimientos (y los valores) de esos géneros. María Moreno ahí se arremanga y arremete. Su proyecto estético es también ético y se sostiene sobre una idea fundamental: la biografía es una verdad imposible (y, como consecuencia, la Historia también). Dicho de otro modo: la única verdad probable de una biografía es su ficción. En este sentido, ni su formación psicoanalítica ni pos-estructuralista puede negarse. Por supuesto, Roland Barthes (1987) ya lo había afirmado antes: la escritura es, precisamente, ese lugar donde se pierde toda identidad, empezando por el cuerpo de quien escribe. Pero, además, Barthes notó, perspicaz, que las biografías ya no serían producto de grandes eventos que marcan destinos sino destellos, intuiciones, el relato de pequeños hechos en apariencia insignificantes. Las biografías, como señale al repensar las voces de *la memoria*, se construyen sobre puntos, sobre intensidades que condensan las fuerzas afectivas de determinadas épocas. Y Moreno parece coincidir.

*El affair Skeffington* comienza con el ya conocido recurso del manuscrito encontrado o publicado: “Avergüenza empezar -juna vez más!- con el hallazgo de un manuscrito, no de John Shade, Emily L. o Gabrielle Sarre-ra sino de una total desconocida: Dolly Skeffington. Una vez más también se trata de inventar una precursora en cuya obra—por demás problemático de definir—podamos leer, como dicta la convención, lo que queremos leer” (Moreno, 1992: 9)<sup>153</sup>.

Dolly Skeffington le habría dado a John Glassco<sup>154</sup> un manuscrito (28 poemas organizados en tres secciones: *Exposición, Gwendolyn Massachusetts* y *El honor de las*

<sup>153</sup> Es solo comenzar y encontrarse con problemas o quizás soluciones: John Shade es uno de los personajes de *Pale Fire* (Nabokov, 1962): poeta americano, autor de un solo poema de 999 versos y *Emily L.* es una novela de Marguerite Duras (1987): una escritora francesa (tal vez la misma Duras) narra la historia que quiere escribir sobre una poeta inglesa que se llama de ese modo.

<sup>154</sup> Glassco fue un poeta canadiense. En *Memoirs of Montparnasse* (1970) relata su vida y su relación con la comunidad de expatriados de la *Rive gauche*.

damas, y una suerte de diario filosófico en forma de notas encabezadas por una sola palabra) que Glassco habría volcado en un libro titulado *Los que no fueron*. A pesar de no figurar en los catálogos, Moreno habría encontrado la única copia existente en una pequeña biblioteca feminista madrileña y, un año después, gracias a otro azar, tendría la posibilidad de entrevistar a la nieta de Olivia Streethorse en una discoteca también madrileña llamada, irónicamente, *No se lo digas a nadie*<sup>155</sup>. El diálogo entre ellas, traductora mediante, aparece reproducido en el libro. También los poemas. Y, por supuesto, no faltan notas introductorias, notas a los poemas y bibliografía descabellada o inexistente.

Así, ese original que aparenta volverse accesible, no lo es. *El affair...* se sostiene sobre la proliferación de citas desviadas o pervertidas, paráfrasis, traducciones, imaginaciones, digresiones y notas que explican o interpretan. Lo único que queda claro es que no hay original posible y que la Historia se sostiene sobre manipulaciones y exclusiones: de las mujeres, de todos aquellos con sexualidades disidentes, de la clase obrera, de los negros... El relato, en consecuencia, se empeña en despojar a la historia de aquellos nombres y órdenes impuestos por el régimen patriarcal y hetero-sexista y de reinscribir voces y subjetividades dejadas de lado. Y todo esto para

155 Cuando escribía el artículo para el Suplemento Soy ya citado, también consulté a Reina Roffé, quien me contestó vía correo electrónico (2014): "Leí el libro poco después de haber sido publicado en 1992 y una de las cosas que más me llamó la atención fue encontrarme con lugares y personas que había frecuentado en Madrid, donde vivo desde 1988, y donde incluso estuvimos con María Moreno cuando ella visitó esta ciudad, no recuerdo bien si en 1990 o 1991. Dio la casualidad que Néstor Perlongher también se encontraba aquí, había venido a realizar una serie de lecturas, y nos juntamos una noche, precisamente, en 'No se lo digas a nadie'. Una de las dueñas (argentina ella, Delia) le organizó una despedida a María en ese bar que aparece tan bien descrito en *El affair Skeffington* [...]. Lo más llamativo de este bar eran las camareras que María Moreno borda en su libro, las mesas en forma de máquina de coser, un pequeño escenario y la famosísima biblioteca regentada por Marisa, bibliotecaria de verdad que, por las mañanas, 'fichaba' en una biblioteca pública de Madrid y, por las noches, atendía la biblioteca del bar con idénticas eficiencia y mala leche con quienes no seguían sus indicaciones".

demostrar, entre otras cosas, que no hay hecho literario que no haya precisado para existir del apoyo de las mujeres, en general, y de las lesbianas y bisexuales, en particular. En este sentido lo que se pone en jaque, sin más, no es solo la verdad de la historia sino la noción de autoría -y su autoridad-, en lo particular, y de la institución literaria, en lo general. También, poner en primer plano a las mujeres (y la circulación de sus afectos) habilita la recodificación de mitos y la re-de-construcción del campo de lo simbólico:

*Luego estaba la obra específica de Skeffington. La primera se llamaba Joylises y consistía en una serie de nombres femeninos insertados sobre una enorme superficie azul [...] en la que figuraban desde Harriet Weaver, editora de la obra de Joyce en inglés, pasando por Margaret Anderson y Jane Heap, que publicaron una parte en la Little Review, hasta Myrsine Moschos, la joven empleada de la Shakespeare and Company y las sucesivas copistas caligráficas como Raymonde Linossier y Ciprian, la hermana de Sylvia Beach. El esquema incluía notas extraídas de los diarios sobre los procesos que mereció la obra, las sanciones penales sufridas por las editoras y una copia del contrato firmado por Joyce y Sylvia Beach donde se establecía que ella tendría la exclusividad del tiraje y de las ventas del Ulises, pero con una cláusula según la cual el editor debía abandonar sus derechos sobre el texto si esto era juzgado oportuno por el autor y el editor, de acuerdo con el interés del autor (el subrayado es de Skeffington). La cifra 45.000 - es lo que la Random House envió a Joyce en calidad de adelanto por los derechos- iba acompañada de una flecha que se dirigía hacia la palabra "Beach" inmersa en la masa de nombres femeninos. Pero la que llegaba hasta Joyce estaba llena de sellos con el signo pesos mientras que la que concluía en "Beach" estaba trazada sobre las columnas de un libro de contabilidad; en la del "debe" había un montón de cifras, en la del "haber" un signo de interrogación. El segundo esquema, titulado Mothernisme, consistía*

en un mapa de París con el signo femenino señalando los lugares donde vivían las expatriadas. La lista era espesa y detallada [...]. De McAlmon, por ejemplo, salía una flecha que conducía a un trozo del documento firmado por Bryher y sus padres donde se establecía que la primera solo podía hacer uso de su herencia al casarse. *Mothernisme* contenía también direcciones de prostíbulos [...] o restaurantes regenteados por mujeres como *Chez Rosalie* (Moreno, 1992: 35-6).

El primer fragmento del diario, el primer biografe-ma<sup>156</sup>, se titula "París-Lesbos" (es el único título que será repetido algunos fragmentos después). Un escenario mítico-erótico e incluso literario se superpone con la ciudad bohemia y francesa de los años locos. El escenario: la *Rive gauche*<sup>157</sup> de las artistas expatriadas; los cenáculos de esas feministas bisexuales y lesbianas, de las *dandys* que Alejandra Pizarnik no podría sino criticar y Victoria Ocampo solo visitar, aunque reconocía la belleza feme-

<sup>156</sup> Para Leonor Arfuch el "espacio biográfico" es un "horizonte de inteligibilidad" -escenario de cruces genéricos y discursivos- donde se juega la construcción de la subjetividad y que "[...] no solamente alimentará 'el mito del yo' como exaltación narcisística o voyeurismo [...] sino que operará, prioritariamente, como orden narrativo y orientación ética, en esa modelización de hábitos, costumbres, sentimientos y prácticas que es constitutiva del orden social" (2002: 29). Si bien esta construcción supone formas reguladas y establecidas, depende sobre todo de "momentos biográficos" o "biografemas" que poseen carga afectiva y pasional. Por otro lado, según Roland Barthes (1997), a quien Arfuch también está leyendo, un biografe-ma sería algo así como una serie de destellos de sentido que conforman 'una historia pulverizada' de un narrador, de un pintor, de un poeta...

<sup>157</sup> La *Rive gauche* designa la parte sur de París, pero hace referencia sobre todo a los barrios bohemios de principio de siglo XX. Durante la década del 20 se conforma en París una colonia de escritoras lesbianas que se hizo conocida como el *círculo de la Rive gauche*. Organizado por Natalie Barney, eran parte de las reuniones Radcliffe Hall, Djuna Barnes, Renée Vivien, Colette, Gertrude Stein, Marguerite Yourcenar, Virginia Woolf, Vita Sackville-West, entre otras. Eran mujeres intelectuales que no solo afirmaban y reivindicaban su lesbianismo o su bisexualidad sino que mantenían sexualidades activas y plurales. Barney, además, fue pionera en el intento de re-inscribir la experiencia e historia lesbiana destigándola de la culpa, la infelicidad y el suicidio, así como también de cualquier comportamiento ligado a lo masculino.

nina y aunque su escritura podría contar otra historia. Leemos al comenzar la novela:

*El lesbianismo ha sido [...] una comarca desconocida para mí. "El hombre fue mi patria", bramaba en otra parte (aunque estuviera allí) Victoria Ocampo [...]. Tal vez para las mujeres norteamericanas e inglesas que hicieron de París una exhumación de Lesbos, también el hombre fuera su patria, solo que ellas estaban exiliadas. Entonces el exilio bien podría ser una mujer [...]* (Moreno, 1992: 13).

Como la misma Moreno admite (2014: s/p) el *ghetto* es el territorio elegido desde el cual asaltar a los otros (los otros, en la novela de Moreno, todavía siguen siendo *centro*). Desde allí se inicia un recorrido que es intelectual y literario pero, sobre todo, feminista. Poner a Skeffington en primer plano, en tanto sujeto histórico, implica repensar las relaciones entre los géneros literarios y sexuales como modos ineludibles en la configuración del tiempo, de los territorios, de la historia y sus narraciones. Aparecen vínculos (amistades, romances, pasiones) que se dan en un exilio asociado a la disidencia sexual y, desde esa marginalidad, ponen en cuestión las normas de sociabilidad. Pero, además, lo lesbiano, en tanto condición de destierro, crea la necesidad de una expresión -y de una expresividad- más allá del padre (¡y qué mayor padre que Freud!) y de la lengua. Como sostiene Anahí Mallol: "Este libro, porque está al margen de la ley, de la ley heterosexual, de la ley de propiedad de escritura, de la ley de separación de los género literarios y de los otros géneros, es un libro que no tiene ni quiere una verdad" (2002: 126).

Skeffington/Streethorse desordena. Usurpando palabras de Diana Bellessi, podría formularse así: cuando se altera el orden, la creación comienza. Pertenece a la *Rive droite*, pero se muda a la *gauche*, cambia de clase, cambia su nombre, recorre bares, es de alta alcurnia pero se viste de obrera; con su mejor amiga no se conoció ni en la escuela, ni en la cárcel ni en una asociación benéfica (esos lugares clásicos de mujeres) sino en la calle; va al casino y al *ring side*, nunca es violada porque al

verla los violadores temen por su propia salud, lee y perverte a Freud; tiene una hija pero es soltera, se acuesta con hombres y con mujeres, se supone escritora pero no deja más obra que algunos poemas. ¿Qué es, entonces, esta persona? La pregunta es inevitable. “¿Una artista?”, señala don Glassco, “por cierto que no. ¿Una puta? Quizás intermitentemente. ¿Una lesbiana? Sí y no. De lo que estoy seguro es de que era una *anandrine*” (Moreno, 1992: 14). Una *anandrine*. Alguien sin hombre. Un “fracaso perfecto” (1992: 43). Un sujeto que logró escaparse (como la Condesa de Pizarnik) del orden que la convierte en hija o esposa, es decir, en mujer. Cuando se altera el orden, la creación comienza. Porque si se altera el orden, que es como decir la norma o la ley, aparece lo inclasificable: lo monstruoso, lo abyecto, lo criminal o excesivo. Aparece aquello que carece de términos que lo describa, eso que no puede ser pero, sin embargo, es. Eso que es puro destello, pura intensidad.

En este sentido *El affair...* es una reflexión sobre la identidad y sus límites tanto como un reclamo ético y estético. Pero es también la invención de un pasado social y literario donde poder evocarse erótica y políticamente; un mito de origen *contra natura*, si se quiere. Porque un *affair* puede ser una relación erótico-afectiva (un estado) pero es, sobre todo, un problema de Estado.

El valor moral de lo monstruoso, e incluso de lo criminal -y acá se encuentra gran parte del legado que este relato imprime sobre las narrativas futuras- no solo se invierte sino que se manifiesta como la búsqueda apasionada de alternativas, como el deseo de ser/hacer aquello imposible de categorizar. Lo monstruoso es lo que violenta a la especie, lo que pone en contacto esferas que no deberían tocarse y el movimiento es lo que garantiza la libertad: “períodos alternativos de casamiento, nomadismo seductor, castidad depresiva, excesos orgiásticos que incluían el uso de haschís y alcohol hasta la pérdida de conciencia, pero todo formando parte de una auto-prescripción perfectamente organizada donde ella se negaba a reconocer una plataforma estética o política” (Moreno, 1992: 40). La estructura itinerante de la narración replica la estructura de la protagonista.

La carencia de identidades fijas -los nomadismos de clase, género y sexualidades-, el trazado de nuevos cartografías imaginarias (de nuevos estados políticos y afectivos), las preocupaciones feministas, el valor del momento en tanto cuantía de lo intrascendente, la disolución y fractura de un yo que pone en escena un yo más complejo, la reconstrucción de genealogías minoritarias o disidentes, los excesos del cuerpo y la palabra, la parodia y denuncia de la literatura *seria*, los desvíos de las citas de autoridad y los cánones y el homenaje al fracaso y la desorientación son, definitivamente, los elementos que dan cuerpo a este relato y la herencia que transmitirá a los textos por venir.

Y es que es un relato muy sabio, imprudente e impúdico. Un texto que ve y dice una de las tantas cosas que el régimen capitalista -productivo y reproductivo- obtura (y que muchas de las narrativas contemporáneas están repitiendo, veinte años después): si hay algo que la historia feminista o la historia de las sexualidades disidentes tienen que enseñarnos (si es que nuestra historia como latinoamericanos todavía no nos lo enseñó) es que hay que entender las potencialidades no solo de las omisiones sino del fracaso: de los fracasados, problemáticos, agitadores y excéntricos, de los disidentes e inconformistas, de los desdichados y despreciables. Porque el fracaso habilita la huida de las normas disciplinarias y del uso económicamente productivo de los cuerpos. En este sentido, hablar de *los que nunca fueron*, darles un lugar, permite articular un punto de vista alternativo de la vida, de los afectos y del trabajo: “La manera que tenían Gwen y mi abuela de estar juntas y muy cerca era... como si al apretarse las dos constituyeran una ausencia”<sup>158</sup> (1992: 51), recuerda la nieta de Skeffington/Streethorse. Como si constituyeran una ausencia<sup>159</sup>. Quizás, sencillamente, este libro versa sobre la victoria que implica fracasar bien y fracasar mucho, y sobre la posibilidad de aprender a fracasar mejor.

158 [Las cursivas son mías].

159 Esta oración me recordó un detalle, relatado por Mónica Szurmuk (1996: 339), en relación con Elflein: Julieta Gómez Paz, su biógrafa, habría definido su relación lesbiana como *la unión de dos huérfanas en una casa grande*.

### Querer es no poder: *Lo impenetrable*

*No hables de sexo porque no tiene nada que ver.  
Lo que yo quiero es acostarme con vos,  
darte un beso en la boca,  
mamarte esas tetas gordas que tenés,  
abrazarte como a una muñeca.*

César Aira, *La prueba*

Si bien ha sido leída por la crítica latinoamericanista, *Lo impenetrable* (1984) de Griselda Gambaro pasó bastante desapercibida en el campo de la crítica argentina que tendió a centrarse en la proliferante producción teatral de la escritora. Es posible ubicar esta novela en la misma serie que *Canon de alcoba* de Tununa Mercado: esa masa de narrativas escritas por autoras feministas (de las cuales muchas regresaban del exilio)<sup>160</sup> que, en la década del ochenta, marcadas por la crisis en los sistemas de representación provocados por la Dictadura y por un claro cambio de paradigma en relación con la sexualidad de las mujeres, reformulan lo erótico y los modos de representación del deseo y del cuerpo femenino. Sin embargo, intento poner este relato en otra serie.

*Lo impenetrable* comienza, más o menos, así: una mañana, Madame X, "última descendiente de una aristocrática familia" (Gambaro, 1984: 9), recibe una carta en la que un hombre con quien habría bailado en una fiesta de disfraces confiesa que se desvive (literalmente) en su pasión por ella. A partir de ese momento, se suceden las cartas y las catástrofes sexuales: el caballero en cuestión posee un pene descomunal (como el del relato de Mercado), con capacidad de eyacular tantas veces y tan fuerte que provoca inundaciones y accidentes pero, so-

160 Griselda Gambaro estuvo exiliada en España. *Ganarse la muerte* (1976), fue prohibida por decreto al ser considerada contraria a la institución familiar y al orden social. Al igual que sucedió con Reina Roffé, esta es una de las razones principales por las que la autora decidió emigrar.

bre todo, provoca el decaimiento físico de quien lo posee (y de quien lo espera). En este caso, el cuerpo propio, solo, no alcanza porque en él la experiencia se agota. La idea del posible encuentro con Madame X, los acercamientos fetichistas que tiene con ella (un pañuelo, un bucle), despiertan una pasión que siempre se manifiesta precoz y absurda. Así, el anhelado encuentro no se lleva a cabo hasta que es, ya, demasiado tarde. Pero la falta (de penetración) es la que va a permitir no solo que el texto, sino también el sexo, continúen. La imposibilidad es la que habilita los desplazamientos y contactos de Madame X con Marie (la sirvienta) o con sujetos enardecidos (y casi siempre en multitudes).

En el prólogo a la primera edición Gambaro explica:

*Esta novela fue escrita en Barcelona con el fondo de una Argentina en dictadura. Una editorial española convocó un concurso de novela erótica, y esta motivación fue suficiente, sumada a mi propia necesidad de salir de la atmósfera densa de una obra anterior. Así, [...] inicié [...] para darme cuenta finalmente que no conseguiría escribir una novela erótica, que no sabría escribirla de acuerdo a los cánones del género, pero sí escribiría una novela con humor [...]. De regreso a la Argentina [...] no me preocupé por editarla no solo por la censura imperante sino también porque el carácter de esta novela iba muy a contramano con el clima opresivo que se vivía y que yo alcancé a transgredir por la distancia [...]. Solo ahora, transcurridos tres años, pude corregir este texto y encarar su publicación. Quizás porque ahora, después de tanto dolor, sea posible acercarse a la literatura como a un lugar de esparcimiento, un lugar donde la imaginación, el desenfado y la desacralidad, sean aportes a una sociedad más lúdica y permisiva (1984: 201)<sup>161</sup>.*

161 Esta anécdota recuerda un poco la trayectoria de *Canon de alcoba* antes de ser publicado pero, también, parece citar la circunstancia de *A via crucis do corpo* (Clarice Lispector, 1974), un libro un poco previo que tiene su origen en un pedido y que inaugura lo que Clarice llamó, retrucando a las críticas: "A hora do lixo" y que podría, perfectamente,



La intención, entonces, es clara desde el metatexto. *Lo impenetrable* es arte comprometido con una sociedad, con una ética, más condescendiente y más juguetona, es decir, menos opresiva. Esto no implica que el pasado (o el presente de escritura) sea negado o banalizado. Por el contrario, el pasado nunca va a dejar de estar pero se necesita de la imaginación para proyectar futuro, y la risa es la herramienta fundamental para construir otros modos de representación (¿acaso no son todas las luchas políticas, peleas por la representación?). La propuesta, que será retomada por cierto sector de la narrativa contemporánea, podría resumirse en dos o tres palabras: resistir y divertirse, hacerlo a nuestra manera.

Evidentemente, el humor que propone Gambaro es diferente al de "La larga risa de todos estos años". No es la carcajada irónica de quien sabe que nada va a cambiar: aquí, la fuerza de lo mordaz, la violencia de lo cotidiano y la agudeza corrosiva son fundamentales para la relocalización de la cultura y de los saberes. Esta escritura que se funda en la alegría y la revuelta atina una propuesta: sacarle la lengua a la tradición (hacerle *pito catalán*, como Marie a la protagonista) pero, también, des-lenguarla. O, incluso, en una alternativa más sugerente, a modo de beso de *cosa nostra*, rozar lengua con lengua y contaminarla. En este sentido, podría pensarse que, por lo menos en una primera instancia, *Lo impenetrable* acerca un modo diferente del relato sobre las sexualidades y las relaciones entre los cuerpos, en el que el humor y la parodia son fundamentales para abrir espacios intermedios en los cuales, mediante la suspensión del juicio, es factible explorar otras subjetividades (sexuales y políticas) posibles: "[Madame X] Lamentó que su cuerpo no se desdoblara en mujer-hombre, mujer-mujer, le hubiera gustado sentir su propio peso y no otro, penetrar y sentirse penetrada, ser el yin y el yang. En cambio todo lo que podía cometer y acometer con una mano, con dos manos, con algún accesorio, era insuficiente" (Gambaro, 1984: 25). Y páginas más adelante se superponen sexo

ser leído junto con *Lo impenetrable*.  
[Las cursivas son mías].

y sueño, esas dos zonas donde siempre aparece un excedente con respecto a la acción:

*Soñó con Marie en lugar de hacerlo con el caballero [...]. Marie seguía perteneciendo al sexo femenino, pero inverosímilmente poseía también, y con generosidad, los atributos opuestos que, horror, ella acariciaba y besaba. En un momento dado, Marie dejó enteramente de ser mujer (con atributos) y solo fue hombre, y en otro momento dejó de ser hombre y solo fue mujer, sin que Madame X experimentara, en ninguno de los tres casos, la menor de las decepciones. Mientras gozaba con Marie, encarnada sucesivamente en los tres cuerpos, se regocijaba aún más con el pensamiento de tanta variedad disponible que el común de los mortales no aprovechaba porque hacía un nudo con su propio deseo (1984: 112).*

Pensada en términos de Rancière, esta última afirmación se vuelve política al señalar hacia una posible reorganización -minoritaria de lo sensible. No hay denuncia ni sutura; hay, más bien, una fuga respecto de los parámetros de normalización, un movimiento des-homogeneizante.

Es cierto que el problema del género sexual y la violencia heterosexista es recurrente en la obra de Gambaro. Sin embargo, en este caso, la autora lo superpone con el problema de los géneros literarios. O, mejor aún, de un género literario que sufre, explícitamente, el golpe crítico: me refiero a la literatura erótica/pornográfica, ese género que provee imaginarios fundamentales para la estructura cultural. Como ya se ha dicho, es habitual que en esa época la literatura reflexionara sobre sus propias operaciones y sobre sus materiales estéticos. Sin embargo, más que especular o incorporar para desviar, Gambaro toma distancia explícita con respecto a una discursividad convencional y pone en evidencia los modos canónicos en que se construye el eros ficcional, ridiculizándolos o jugando con ellos. En este sentido, puede afirmarse que no es un texto político, necesariamente, a causa de los mensajes y sentimientos que comunica sobre



el Estado y la sociedad. Tampoco por la manera que representa las estructuras, los conflictos, los sentimientos, la literatura o las identidades sociales. Es político, en cambio, en virtud de la distancia misma que toma con respecto a esas funciones.

En nuestro imaginario cultural, el cuerpo erótico tiene mucho que ver no con una idea unificada de la anatomía, sino con una idea fragmentada de ella y sus prácticas. Pero además, tal como afirma Barthes (2000), el cuerpo erótico alude más a la mirada que al cuerpo en sí. Frente a esto, Tununa Mercado, por ejemplo, proponía un erotismo sostenido sobre la estimulación de otros sentidos -“las penumbras legitiman la dimensión pura del tacto, el vértigo del olfato, la respiración entrecortada cerca del oído, el desvanecimiento de la voz que no sabe decir” (Mercado, 1988: 97)- y Fogwill, una sensualidad alimentada por la violencia que aludía, además, a la violencia estatal. Gambaro, en cambio, se ríe -después de ella también lo harán Dalia Rosetti y Paula Jiménez España<sup>162</sup>-. de los deseos avasallantes sostenidos sobre la

162 Poeta, discípula de Diana Bellesi, Paula publicó un libro de cuentos que arma familia con *Lo impenetrable: Pollera pantalón. Cuentos de género* (2012). Desde el comienzo resulta evidente que estos son relatos degenerados, ficciones que subvierten de modo inesperado y desordenado una serie de convenciones históricas, temporales, lingüísticas, intelectuales, religiosas y sexuales. Sin embargo, como notó Mayra Leciñana (2012) en la presentación del libro, en estos relatos no hay teoría de género explícita, ni reivindicación política del movimiento homosexual, ni escritura femenina en la línea canónica. Sin embargo los nombró “cuentos de género”. Y, a su vez, los mandó a un concurso de literatura LGBT.

Lo interesante es que este libro no acepta la proposición de que un cuento es pura ficción. Por el contrario, insiste en que la historia es la única embustera y los cuentos son figuraciones políticas que apuestan a la potencia y relevancia de la imaginación como modos de escaparse pero también de construir pasados, presentes y futuros alternativos. La apuesta estética y política de la escritura se sostiene sobre la risa y construye la afirmación jubilosa de una contra-cultura que rechaza el peso de cualquier dogmatismo o moralismo (incluida la gramática). Pero, además, *Pollera Pantalón* construye un *continuum lesbiano*, una genealogía política y afectiva que lesbianiza la historia occidental e inscribe al cuerpo disidente -e incluso, atrevidamente, al dedo lesbiano- en relatos que narran, en clave feminista y no heterosexual, momentos fundamentales de nuestra construcción imaginaria (subjética, social y

falta, del amor romántico e idealizante, de los preceptos sobre la belleza femenina. Marie explica:

*La encontraba horrorosa, si tenía que ser sincera. Pero se dio cuenta que su afición por Madame X no pasaba por su aspecto ni por lo que ella era, una arpía en muchos sentidos. La atracción de la carne por la carne tiene su propia explicación, que a veces la carne se reserva y no comparte con nadie [...]. La carne de Madame X le hablaba con misteriosa incompreensión de sus razones, y Marie respondía con una apetencia igualmente inexplicable” (1984: 180).*

No hay razón ni lógica para el contacto y sus pasiones. Como todo orden, también el de la atracción se sostiene sobre la contingencia. Como consecuencia, y marcando una tendencia que será retomada en textualidades posteriores, los contactos sexuales proliferan -en la cama, en la calle, en la multitud, en la plaza e, incluso, en instituciones amparadas por el decoro de la Ley-: a veces porque se quiere, a veces por distracción o descuido, a veces por obligación pero siempre sin más consecuencia que el placer que provocan y que las transformaciones que operan en los cuerpos comprometidos (hay zonas que se humedecen, otras que adquieren dura consistencia; zonas que palpitan, se enrojecen o se estremecen). Y además, como todo orden se funda en la contingencia, de los contactos y de los errores nacen también nuevas formas, nuevas posibilidades: “no era ya mano con mano sino mano con sexo, pies en entrepierña, boca en oreja” (1984: 78).

En párrafos anteriores decía que *Lo impenetrable* se construye como alternativa o como contracara del modelo erótico/pornográfico. Cada capítulo está encabezado por preceptos referidos al género erótico. Estos epígrafes son listados, al final de la novela, a modo de índice y, leídos en su conjunto, aparentan constituir un tratado sobre el género. Sin embargo, el tono irónico con el que están redactados y las relaciones que establecen con el contenido de los capítulos provoca

nacional), momentos que van desde el génesis hasta la actualidad.

la desacralización y la desautorización de toda posible normativización de la representación erótica. Es cierto que *El amante de Lady Chatterley* (D. H. Lawrence, 1928) funciona como intertexto; asimismo, como era de esperar, los relatos de Sade y Bataille (y aunque no hay ojo en el culo, en la ansiedad de la pasión sí entra un diente en un ojo). La novela está también construida alrededor de ciertos clichés propios del género: el sexo con los sirvientes, el falo descomunal, las orgías y violaciones, la mascarada, la aristocracia viciosa, y además de aquellos que tiñen los modos de las relaciones amorosas: la espera, las declaraciones a distancia, las flores y las cartas. Sin embargo, en el exceso (lo hiperbólico es lo verosímil), en el desconcierto y en la desorientación (puesta en escena en el capítulo 12) que atraviesa a los personajes, la oda al falo no es emulada: el valor del pene (también -o sobre todo- en tanto metáfora) y el de todas las clases sociales y sexuales (por no decir el valor de la especie) es puesto en cuestión. Es más: frente a una tradición que privilegia la penetración, el pene en la novela, es, incluso, fuente de displacer. Y ahí aparece Marie, como personaje secundario pero principal. Y ahí aparece la risa.

Como se puede ver también en narrativas posteriores, el amor romántico y los hábitos y costumbres son presentados, en una inversión de los términos, como lo perverso:

*Había un océano de deseos reprimidos y no se les daba cauce ni se les concedía la obra, permanecían hirviendo en las profundidades de la perversión temida. O quizás la perversión fuera inocente y lo permitido: la posesión, el amor ejercido como contrato de servicios, el placer cauto y sin riesgos, las costumbres que solo autorizaban el amor de los opuestos, fuera la perversión real. Nació de la hipocresía, se ahogaba en lo contrariado (Gambaro, 1984: 112).*

Lo prohibido ya no está, como en épocas de vanguardia, para ser violado. Si bien es cierto que en párrafos

como el citado se reconoce cierta moral de época, en el suceder del relato no hay tal cosa como *lo prohibido*. Lo que se desea es lo posible, pero no en el sentido de conformismo, sino en el sentido de que lo que la ocasión proponga estará permitido. El desperdicio de pasión es lo juzgable y lo que se debe desear es lo que la mano puede tocar: ¿qué sentido hay en esa mano del caballero, agarrotada en la forma de un seno que solo imagina? Más placentera es la lengua de Marie lamiendo el pezón de Madame X como un gatito (1984: 34) o el dedo en su clítoris lúbrico (1984: 155).

Todos en la novela desean. Pero el deseo y la pasión que lo acompaña se desplazan, son dinámicos, absolutos mientras duran pero negados a cualquier estado de permanencia: cambian los objetos y los sujetos, se transforman las expectativas y varían las prácticas. La inestabilidad, la intermitencia y las superposiciones generan nuevas significaciones y dan lugar a la aparición de sexualidades más lúdicas y difusas. La única pasión que es inmóvil y obsesiva es la de Jonathan, el caballero inaccesible y, por lo tanto, no habrá más opción para él que la muerte.

Por otro lado, es cierto que la conjunción de elementos heterogéneos se escenifica como tensión que apunta a cierto secreto. Sin embargo, la apuesta del relato es que no debería haber secreto. No tiene que haber enigma o misterio del cuerpo para anhelar. No hay ya necesidad de falta:

*No importa -dijo [Jonathan]-, lo impenetrable es la fuente de todos los placeres, porque no hay placer sin incógnita. [...] Madame X con las palabras postreras del caballero sonándole en el oído, se apoyó en Marie y la olió. Marie estaba al alcance de su mano, como algo dispuesto a ser tragado y masticado, algo dispuesto a ser mirado y olido, algo caliente, algo que se tocaba, algo que tomaba y concedía. Algo o alguien, optó Madame X subiéndola de categoría. -¡Necio! -gritó Madame X [...] mientras Marie la ceñía más estrechamente por la cintura y la besaba en el cuello. -¡La incógnita que no se devela es pura nada!*

[...]. Marie, que se había desnudado rápidamente, señaló el cuerpo del caballero con gesto circunspecto. -¿Qué hacemos? -preguntó pudorosa [...]. ¿Lo llevo afuera? -Más tarde -dijo Madame X, que quería empezar su nueva existencia sin demora y a quien no fastidiaría ningún testigo [...]. Marie accedió. Enlazadas por la cintura, saltaron sobre el cuerpo del caballero que estaba caído a un costado de la cama y como tantas veces, pero en esta ocasión con una consciente alegría que las exaltaba, las alumbraba mutuamente, decidieron, graciosas y desenvueltas, adentrarse, gozar de lo posible. Penetrarlo. Lo consiguieron fácilmente y ya lo imposible no tenía misterio (1984: 191-93)<sup>163</sup>.

Penetrarlo. El verbo y su complemento, entre dos puntos, se sostiene en ambigüedad. ¿Penetrar en lo posible? ¿O luego de saltar sobre el cadáver del caballero, como si fuera la escoba de un casamiento pagano, lo penetraron, violentando el último bastión de la masculinidad? Tal vez ambas versiones son válidas, porque no hay nada que dos mujeres juntas no puedan hacer. Ese sintagma da cuerpo a un instante en el que la moral es perforada. Al penetrar lo impenetrable se devela una tradición y sus traiciones y se propone otra: una figuración de la sexualidad nómada, si se quiere, lúdica y difusa, contraria a cualquier identidad estable. Una salida alternativa, en palabras de Braidotti (2000), a la visión falocéntrica del sujeto.

Sin embargo, cuando pensamos que todo ha terminado, aparece, en la última página, una nueva carta: "¡Su-

163 [Las cursivas son mías]. El final que el texto propone me remite a otra novela, publicada en el mismo año, que también tiene por protagonista a alguien llamado X: *La nave de los locos* (1984), de la uruguaya, también exiliada en España, Cristina Peri Rossi. Esta otra historia culmina cuando el protagonista (que tampoco puede penetrar a las mujeres) resuelve el enigma que lo persigue a lo largo de su recorrido: "El tributo mayor, el homenaje que un hombre puede hacer a la mujer que ama, es su virilidad [...]. Se oyen truenos, relámpagos alados cruzan el cielo, una pesada piedra cae y abre el suelo [...] y el rey, súbitamente disminuido, el rey, como un caballito de juguete, el rey como un muñequito de pasta, el reyecito de chocolate cae de bruces, vencido, el reyecito se hunde en el barro, el reyecito derrotado, desaparece. Gime antes de morir" (1984: 196).

cia calentonal -exclamó Marie, volviendo a su epíteto preferido [...]. ¡No escarmienta! ¡Segundas partes nunca fueron buenas! -Mejor que esta será -aseguró Madame X, y mientras danzaba por el cuarto, Marie se calzó la cofia [...] sin intuir que en el futuro podría ser protagonista, fue a recoger la carta cuyo texto empezaría otra novela" (Gambaro, 1984: 194).

Algunos han leído en este final la imposibilidad que la estructura del relato brinda a Marie para convertirse en un sujeto social y político con verdadero sentido (Foster, 1991). Es una lectura posible, pero no concuerdo. Justamente, la apuesta lúdica del texto no permite cerrar sentido sobre esa apertura al futuro que el relato hace. Prefiero, entonces, pensar que Marie, encarnada en el cuerpo de la Guayi de *El niño pez* (2004), tendrá también, décadas después, sus quince minutos de gloria.

### Pasar La prueba

*Este es un cuento muy antiguo y Dios es la encarnación de lo viejo, es el tiempo que todo lo ensucia, es la muerte de las estrellas.*

Fernanda Laguna, "La ama de casa"

"¿Querés c...?" Así censurada -no porque no se pueda decir sino porque no se puede escuchar- aparece la pregunta que da inicio al devaneo, a la aventura, a *La prueba* de César Aira (1992), una novela que mereció poca atención de la crítica y debe pensarse como precursora de una serie acotada de textos muy contemporáneos que tienen como eje pasiones lesbianas.

Evidentemente, la escritura de César Aira se encuentra atravesada por problemáticas relativas a la construcción del género y las sexualidades. Como sostiene Domínguez: "el enigma de la diferencia sexual empuja a los narradores a inventar situaciones, espacios, personajes y tiempos -elementos constitutivos de todo relato- para sobrellevar el difícil tránsito de resolverla" (2007: 405). En consecuencia, la literatura de Aira arma familias mons-

truosas, sistemas de parentesco sorprendentes. La naturaleza nunca es lo importante en su escritura: la biología siempre se presenta pobre, el sexo falto de creatividad. Son los procedimientos, entonces, lo fundamental (definitivamente podría hacer familia con Copi) y las formas que, ahí, van cobrando los cuerpos textuales y los cuerpos sexuales (como el de Porfiria, la lesbiana rumana de *Yo era una chica moderna* [2004], que afectada por las radiaciones de Chernobyl, no puede dejar de crecer).

En *Yo era una chica moderna*, explica la narradora:

*Sin quererlo, habíamos constituido una familia; una familia nuclear, padre, madre, hijo. ¿Pero cuál era la madre, y cuál el padre? La leyenda había llegado a buen puerto; la célula de la sociedad, la familia mínima, se había conformado. Lo nuestro más que una leyenda era una historia antigua: las dos chicas que se unen para buscar novio, porque de a dos es más fácil [...]. El proceso de esa historia no se resolvía en el hombre sino que se quedaba en proceso (Aira, 2004: 85).*

Así como se constituye una familia, esta novelita también dibuja lazos, progenie: en la tapa del libro un acrílico de Fernanda Laguna (*Vos y yo*, 2000), fundadora de la galería Belleza y Felicidad. Además, como ya la crítica notó, el relato puede leerse como un homenaje (y una sátira) a Laguna, principalmente, pero también a Cecilia Pavón y Gabriela Bejerman. Este gesto había tenido su contraparte en el cuento de Pavón "Monjas, la utopía de un mundo sin hombres" (1999), que parece dialogar con *Como me hice monja* (Aira, 1993), que también tiene como protagonista a una Fernanda<sup>164</sup>. Pero de la novela

<sup>164</sup> En 1993 este relato es publicado en la revista *nunca nunca quisiera irme a casa*. Cuando en el 2006 es reeditado en la compilación *Los sueños no tienen copyright*, el nombre de la protagonista cambia a "Carolina". Por otro lado, "Durazno reverdeciente", publicado en 2003 por Eloísa Cartonera y reeditado dos años después por Mansalva bajo el título *Me encantaría que gustes de mí* (junto con "El mejor lugar para conseguir chicas es la playa" y "Alejandra") arma familia, se cita y se cruza, con *Fer* (Cucurto, 2004), con *Yo era una chica moderna* (Aira, 2004) y con "Durazno reverdeciente II" de Cecilia Pavón (2006).

en cuestión, hay un momento específico (no lo olvidemos) que me interesa porque se cruza con *La prueba*: "Ella [Porfiria] había surgido en el medio de la noche, de la nada (de Rumania) para hacer realidad, así fuera por un instante fugitivo, una vieja leyenda. Que era, dando toda la vuelta al fragor y el horror de la aventura, la leyenda de las dos chicas que bajaban a enderezar una noche torcida, a contrapelo de todas las biología" (2004: 48).

Una pregunta, a *contrapelo de todas las biología*: "¿Querés c...?". Una pregunta de la nada que, en la multitud, casi ni se llega a escuchar, desestabiliza a la protagonista de *La prueba* y pone en cuestión su devenir sujeto. Es decir, su devenir humana. Porque quien empieza siendo puro cuerpo terminará siendo, en un instante fugitivo, sombra o estrella y, paradójicamente, nunca volverá a estar sola.

La interpelación no se va a dar en los márgenes de un centro homogéneo ni entre la intimidad de cuatro paredes sino bajo el cielo de un barrio porteño: "-Estás buenísima y te quiero c... [...]. Sos la que estaba esperando gorda de m... No te hagas la difícil. Quiero lamerte la c... ¡Para empezar! [...]. Vení a lo oscuro [...] Quiero darte un beso" (1992: 13). La interpelada es Marcia. Quienes interpelan, dos chicas: Mao y Lenin, punks<sup>165</sup> o lesbianas o feministas o tal vez, simplemente, las sirenas de este nuevo siglo. En realidad,

<sup>165</sup> Llama la atención la referencia a la contra-cultura punk. Imposible no pensar en "Muchacha punk" (escrito en 1979 por Fogwill, publicado en 1983 y reeditado en 1992). Cito el comienzo del cuento porque se relaciona con el problema que atraviesa (a) *La prueba*: "En diciembre de 1978 hice el amor con una muchacha punk. Decir 'hice el amor' es un decir, porque el amor ya estaba hecho antes de mi llegada a Londres y aquello que ella y yo hicimos, ese montón de cosas que hicimos ella y yo no eran el amor y ni siquiera [...] eran un amor: eran eso y solo eso eran [...]. Primera decepción del lector: en este relato soy varón" (1979: 127). Por otro lado, en un poema del año 2003, Cecilia Pavón escribe, como haciendo eco a las voces de las "punks" presentadas por Aira: "No soy dark / soy intensa / [...] / Mi habitación está desordenada pero no soy dark". Unos años más tarde, vuelve a esta idea en su blog ([www.oncesur.blogspot.com](http://www.oncesur.blogspot.com)) y escribe: "no, no es dark, dark sería automutilarse, cortarse la cabeza por ejemplo, o un brazo, o bien sentirse un autor heroico por enfrentar el dolor. Huir es lo luminoso, me parece". Repito: huir es lo luminoso.

no importa porque ya no se trata de entrar en el sistema clasificatorio sino de de habitar un no lugar; de desplazarse entre lugares hasta que ya no existan los límites, las leyes, el adentro y el afuera, las clases (Link, 2005: 180). Si bien en un principio Marcia va a intentar clasificar, determinar a Mao y Lenin, no hay lugar en la novela para los significantes estables. Esa es su gracia y la herencia que deja. De cualquier modo, me estoy adelantando.

Marcia, una adolescente solitaria, con sobrepeso y depresiva, está haciendo su caminata cotidiana por el barrio de Flores: de la escuela a casa. La sociabilidad inestable de los adolescentes la rodea: sus gritos, sus secretos, su música; su *Belleza y Felicidad* imposible<sup>166</sup>. Pero, de repente<sup>167</sup>, la interpelación y la posibilidad. La percepción se altera, la realidad se abre en potencialidades:

*Que dos chicas, dos mujeres, la hubieran querido levantar, en voz alta, con obscenidades [...] era tan*

166 Es probable que el nombre "Belleza y Felicidad" (1999-2007) que identificó a la galería de arte, la editorial y al grupo de amigas, escritoras, artistas y performers que allí se nucleaban (vale dar cuenta del mito lésbico o bisexual, hipersexualizado, que era encarnado y alimentado por Cecilia Pavón, Fernanda Laguna y Gabriela Bejerman, principalmente) tenga su origen en este texto: "Unos pasos más y Marcia llegaba al punto de máxima sonoridad. Pero ahora la música había cambiado de sentido. Era como si se hubiera vuelto real [...] al mismo tiempo era como si el pensamiento se hubiera hecho real. Por donde iba había grupos juveniles todavía, que ya no le prestaban atención, igual que antes [...] pero ya no eran como antes emblemas de una belleza o de una felicidad, sino de otras" (Aira, 1992: 15). Entonces, páginas más adelante Mao explica a Marcia: "Las mujeres tenemos la ventaja maravillosa de poder elegir entre el circuito largo o el corto. Nosotras sí podríamos hacer del mundo un relámpago o un parpadeo. Pero como no tenemos pija, desperdiciamos nuestra brutalidad en una contemplación. Y sin embargo... hay un súbito, un instante, en que todo el mundo se hace real, sufre la más radical de las transformaciones: el mundo se vuelve mundo. Eso es lo que nos revienta los ojos, Marcia. Ahí cae toda la cortesía, toda conversación. Es la felicidad, y es lo que yo te ofrezco. [Marcia] Comprendió o formuló con palabras, algo que había comprendido hacía rato, quizás desde el primer momento: que Mao era hermosa [...]. Mao era mucho, muchísimo más. Estaba más allá de todos los pensamientos que podían formularse sobre la belleza: era como el sol, como la luz [...]. Era una belleza real" (1992: 63) [Las cursivas son mías].

167 *Tan de repente* (2002) se titula la película de Diego Lerman basada en *La prueba*.

*inesperado, tan novedoso [...] todo podía suceder, realmente, y los que podían hacerlo suceder eran esos cientos de jóvenes que salían a la calle a perder el tiempo al anochecer, después del colegio. Podían hacer caer la noche en pleno día. Podían hacer girar el mundo, y retrasar infinitamente la marcha de Marcia en línea recta [...] de Caballito a Flores* (Aira, 1992: 16)<sup>168</sup>.

Las líneas son las que nos mantienen a raya -y a ciertos objetos alejados-, las rectas no nos dejan perder. Los ejes que nos dirigen dependen de la repetición de normas y convenciones sociales productivas que se heredan y se reproducen. Y, sin embargo, solo basta una interpelación y el cuerpo se da vuelta -se desvía- y otros mundos y otras posibilidades, repentinamente, se hacen visibles. El cambio (la pérdida, la inversión) comienza así con el drama de la contingencia: por el modo en que un cuerpo es tocado (con-movido) por otros cuerpos que se acercaron a él; por una palabra enunciada que quiere ser escuchada; por el precipitarse de un deseo. En el relato, la pérdida productiva se manifiesta como una confusión de la experiencia: "No se necesitaban catástrofes ni cataclismos... Al contrario: en este momento un terremoto o una inundación sería el modo más seguro de mantener las cosas en su lugar, de preservar los valores" (1992: 15). En ese momento, también, la escritura cambia su forma e ingresa a la lógica violenta y violentada del melodrama.

Sandra Contreras (2002: 35) tiene razón cuando afirma que el uso de Aira de los géneros menores no es parodia ni burla sino puesta en variación porque ¿qué es la variación sino un desplazamiento, un error elegido? Y tiene sentido recurrir a este género porque ¿acaso existe otro valor más poderoso, más constructivo (de ficciones, de deseos), que el del amor romántico y su economía de contactos y contratos productivos y reproductivos? La lógica del melodrama es la lógica de la prueba, dice Link -de *La prueba*, digo yo-:

168 [Las cursivas son mías].

*El melodrama: es un arte de efectos que fusionan la tradición del relato popular y la tradición del teatro popular. De esas tradiciones [...] conserva el embrollo narrativo (una lógica de pruebas) y el carácter teatral de los comportamientos (una lógica de arquetipos). Sus temáticas son la pasión (del cuerpo) articulada con el drama familiar (es decir: el drama de identidad). Sus núcleos narrativos: la anagnórisis y el sacrificio por amor (Link, 2005: 325).*

Pero, además, sostienen las *muchachas punk*, las pruebas por sí mismas valen tanto como el amor porque habilitan a la acción, es decir, a la transformación. La transformación, en este caso, se da en forma de pregunta: no hay explicaciones, no hay respuestas. Solo hay pasiones y actos, cuerpos en movimiento y contacto constante. Tampoco hay familia -ni en términos de herencia, ni en términos de relaciones temporales-: la genealogía se pervierte porque tiende sus ramas hacia lo par: hay simultaneidad, no asincronismo<sup>169</sup>.

A partir de este momento, los lazos se escriben en presente y lúdicamente, y la historia (que se cuenta) es la que se elige o la que se inventa: la que se fabula. Sobre esto la novela es explícita: hacia la mitad del texto (Aira, 1992: 48-51), un relato de Mao, que versa sobre Sergio Vicio (¿Sergio Bizzio?) y su aventura en Palladium<sup>170</sup>, interrumpe el relato principal y deja a Marcia enajenada, es decir, le hace perder la razón (no hay mayor sentido común que esta); la extasia y la pone fuera de sí cuando

169 En las páginas que siguen voy a analizar como esto es pauta en relatos posteriores como *El niño pez* (Puenzo, 2004) o *Dame Pelota* (Rosetti, 2009).

170 *Palladium* era el templo de la movida *under* pos-Dictadura. Así se titula, también, el álbum pirata en vivo de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota cuyos temas son un *mix* de los recitales que realizaron allí el 18 y 25 de octubre de 1986. Entre ellos se encuentra el tema "El regreso de Mao" que dice así: "Se adelantó el regreso de Mao, / el hijo de Mao -el Mao blanco-. / Prueba comida china, le dan gases / y todo va muy bien hasta que unas placas / producto de la acción del producto le matan. / Con la granada, ayl entre las tetas / mi amor se arrastra y se espina allá arriba. / Pobre nena rasgada de cutis blanco / otra vez se pescó el resfrío boliviano. / Confunde las palabras / soldado y bandido / flotando en un sampán con mujeres iguales / a hombres iguales a un blanco herido..."

se da cuenta que "Era casi otro mundo, pero que tocaba a éste por la tangente fantástica" (1992: 52). Pero además, lo que el relato evidencia es que ninguna explicación puede dar cuenta del amor: las explicaciones solo pueden ser heterogéneas y nunca suficientes.

En este sentido, amor y arte no se cuestionan sino que se superponen en su lógica creativa y transformativa. Del amor no se puede hablar (tampoco del arte) porque (se) construye (en) ese instante que es pura potencia, en el que todo puede suceder (y sucede), en el que todo se transforma: el amor es la pregunta "¿quieres coger?". Y el asalto, los asesinatos y el incendio que, finalmente, Mao y Lenin provocan en el supermercado -muy al estilo *Kill Bill*<sup>171</sup>- no solo funcionan como máxima (prueba de amor) sino que desordenan los periplos heroicos y literarios heterosexistas. No hay, necesariamente, belleza allí -no diría que Aira propone, en un gesto propio de la vanguardia, la violencia como estética-. Más bien hace al lector testigo de la violencia que implica toda recomposición, de la violencia que requiere escapar de las categorías o errar en ellas, rechazar las configuraciones espaciales, las temporalidades e incluso -o principalmente- poner en cuestión lo humano. "La esencia del terror es aniquilar lo que no es", sostiene Badiou (1992: 299). Y eso es lo que hacen las protagonistas de la novela.

El supermercado, escenario de las últimas páginas, metonimia de la producción capitalista -de la ciudad, del hogar-, va a quedar para siempre agujereado, y su derrumbe es metáfora, también, de la caída de la imaginación humanista. Finalmente, el relato termina en una escena que resuena en aquella otra que presenta a Porfiria en *Yo era una chica moderna*:

*Era un comienzo pero también era el final. Porque Mao saltaba de la caja número uno al suelo, terminada la faena, y corría hacia la salida, y Lenin se le había unido, y las dos juntas se arrojaban sobre el vidrio del ángulo que daba a la calle... con la fuerza impune del amor... El vidrio estalló y el hueco se las*

171 *Kill Bill* Vol. 1 (2003) y *Kill Bill* Vol. 2 (2004), películas dirigidas por Quentin Tarantino.

*llevó limpiamente... dos figuras oscuras sin límites atraídas por la inmensidad del exterior... y en el preciso momento en que salían, una tercera sombra se les unió... tres astros huyendo en el gran giro de la noche... las tres marías que todos los niños del hemisferio sur miran hechizados, sin comprender... (Aira, 1992: 87).*

El hueco es la proyección de la infinitud en la tierra. Ahí el desastre encuentra su sentido: finalmente la *intemperie* y el *umbral* son una elección. Y ellas, ahora, figuras oscuras (lo monstruoso siempre es negro) y después sombras (el fantasma es índice del pasaje de un registro al otro) y por último estrellas. Pero no cualquier estrella: las Tres Marías. No hay mujer más monstruosa en Occidente que María: la que concibió sin penetración, la que creó (la que se reprodujo) sin hombre. E incluso más, el tres niega a la diada, a la pareja sagrada. En este sentido, este amor no puede ser sino violencia, "expresión que no expresaba nada [...]" (1992: 27): potencia de una imaginación que propone una nueva antropología. Así, *La prueba* define la prueba que tendrán que pasar las narrativas futuras: animarse a vivir fuera de (la) serie, crear otros espacios, liberarse del tiempo y de la muerte.

### Zonas liberadas: Iosi Havilio, Lucía Puenzo, Dalia Rosetti

*Brönte, que más que un buen escritor era un buen empresario, olfateó que su próximo libro, el que había terminado esa misma noche, tenía que llamarse "Sin rumbo, la generación del 2000".*

Lucía Puenzo, *El niño pez*

Retomando los planteos que hice al principio de este capítulo, y tal como sostiene Sara Ahmed (2006), la sexualidad

puede ser (y debe ser) considerada, también, en términos espaciales no solo porque los cuerpos habitan espacios sexuados sino porque los cuerpos son sexualizados en el mismo modo en que se inscriben en los espacios (estoy pensando, también, los géneros narrativos y a literatura en términos de espacios). La sexualidad estaría entonces determinada por la elección de objeto, y por las diferencias que esto implica en las relaciones con el mundo: cómo los cuerpos se posicionan, aparecen o *dan la cara* en él (y qué cara el mundo les devuelve). Tal vez por eso, en las ficciones lesbianas, la foto no suele faltar. Tampoco en las del siglo que recién comienza:

*Se levantó y revolvió uno de los cajones de su cómoda hasta encontrar lo que buscaba: una foto, un primer plano de Lala mirando la cámara. Tenía los ojos enormes, más hondos que nunca [...]. Lala tuvo que sentarse en la cama para mirar la foto. Nunca, en estos meses había sentido con tanta fuerza la ausencia de la Guayi. La vio encima suyo en esa misma cama, subiendo por su cuerpo hasta encontrarse con sus ojos:*

*-Esa es la cara que quiero... -había dicho manoteando la cámara [...]. La Guayi quería esa foto, solamente su cara [...]. Decía que había un momento, breve, brevísimo, en el que se transformaba. Quería mostrarle; quería que ella se viera. Y era verdad: nunca volvió a estar tan feliz como ese día [...]* (Puenzo, 2004:74)<sup>172</sup>.

Los rostros cifran las maneras en que una cultura se manifiesta porque el rostro nace en el núcleo central del lazo social (Le Breton, 2010). En este sentido, lo que me interesa de esta escena es que la foto funciona como testimonio de lo que fue, y que también tiene el objetivo de ser usada como espejo: la Guayi quería que Lala viese la transformación que el contacto entre sus cuerpos producía en su rostro. La Guayi quería una prueba de la felicidad: de ese instante precario producto del sexo, del

172 [Las cursivas son mías].



roce, entre dos mujeres. Los ojos, enormes, ya pueden ver y los cuerpos se pueden mostrar. Pero recién ahora, tal vez, se pueda decir: no es el objeto, no es el sujeto, es el sentir.

Como ya sostuve, las diversas direcciones que pueden tomar el deseo y las pasiones obligan no solo a ocupar el mundo de modo diferencial sino, muchas veces, directamente a habitar diferentes mundos. En este sentido, no me interesa dar cuenta de la emergencia, en el siglo XXI, de un "nuevo sujeto sexual literario" sino de los modos en que la sexualidad habilita la reflexión sobre la vida del cuerpo y las narrativas que (se le) proyectan. Como sostiene Gabriel Giorgi:

*La politización de la sexualidad, la constitución de lo sexual como hecho político, no puede ser sino esta experimentación que no es nunca reductible a una subjetividad y "su" cuerpo sino, al contrario y necesariamente, invención de espacios de relación, de nuevos modos de constituir espaciamentos entre cuerpos, y con ello, de otras éticas y otras políticas de lo común (2013: 28).*

En otras palabras, me interesan los modos en que las contingencias -los contactos que se establecen entre los más variados cuerpos- provocan reordenamientos de todas las superficies sensibles, es decir, de los cuerpos, de los espacios, de las lenguas y también de los géneros literarios.

Como anticipé en el título, trabajo con tres novelas de tres autores que comparten el espacio de "lo contemporáneo". Tres autores que pertenecen a una misma generación y que, además, desarrollan distintas prácticas artísticas: Lucía Puenzo es escritora, guionista y directora de cine; losi Havilio también es guionista y Dalia Rosetti, quizás la figura más conocida, incluso un poco mítica -en tanto gestora del centro cultural y de la editorial Belleza y Felicidad-, transita por el ámbito de la poesía y el arte plástico<sup>173</sup>.

173 Dalia Rosetti es, en realidad, Fernanda Laguna: "Escritora, artista plástica, madrina del proyecto Eloísa la cartonera [...] se convirtió no

Sus estrategias narrativas son dísimiles. Tampoco conozco ninguna apuesta crítica que los haya trabajado juntos y, sin embargo, no solo veo en sus textos un pasado común sino una propuesta -o una lectura- semejante sobre lo común. Podría incluso pensarse que en estos relatos el "Vivir sin estado" que preocupaba a Gabriela Massuh adquiere nuevos sentidos, porque estas textualidades van a proponer nuevos territorios ficcionales, nuevos paisajes de intemperie. Frente a un modelo neoliberal que intensifica los modelos de vida habitable o reconocible, estos relatos hacen visibles nuevas alianzas no normativas entre cuerpos y arriesgan otras posibilidades de vida. Es decir, reinventan lo vivible y lo habitable.

No discuto la posibilidad de que esta sea una tendencia de la literatura contemporánea pero, nuevamente, la selección se fundamentó -específicamente- en los modos en que es problematizada o construida la sexualidad de las protagonistas. Anticipadas por los textos que dan cuerpo al apartado anterior, estas novelas dibujan corporalidades que se abren a una materialidad inestable y, como consecuencia, a una sexualidad errática<sup>174</sup>. En este sentido, se resisten a cualquier institucionalización

---

solo en una de las agitadoras culturales más interesantes de los últimos años, sino también en un personaje literario" (Palmeiro, 2011: 213).

174 Son además las primeras que describen, explícitamente, modos y prácticas sexuales de los cuerpos femeninos, por fuera de los regímenes de belleza y de lo decible. Sangre, pelos, saliva, flujos, gritos, por supuesto, incluidos: "Ella me saca el buzo y la remera. Sus manos son como el chorro de una fuente que todo lo larga para arriba. Pero después llega la verdadera agüita a través del pico de su lengua y me chupa los pechos como... la que chupa la sal que queda en un plato playo. Y tomándome la mano me lleva hasta su cama llena de óleos y pinceles [...]. Me saco el pantalón y la bombacha al unísono con el pie izquierdo [...] y se me incrusta un pomo en la raya del culo. Ella me lo saca y se queda perpleja y me dice 'qué cola más peludita, mami!' Y yo le contesto '¿Te gusta? ¿Querés depilármela?' (Rosetti, 2009: 21); o en *Paraísos*, la continuación de *Opendoor*: "Eloísa está con las piernas abiertas, la bombacha corrida, pasándose la pelotita de ping pong por la ingle. Veo todo medio borroso pero igual veo como Eloísa se va metiendo la pelotita en la concha que se la traga entera, sin masticar [...]. Ahora se pone en cuclillas y la expulsa intentando embocar en el tarro de madera que está al pie de la estufa. Trata una, dos, tres veces, se ríe sola, se queda sin aire" (Havilio, 2012: 235).

-a cualquier lógica, a cualquier código- posible.

Una mujer sin nombre (sin edad, sin carrera, sin identidad) amante de otra mujer, Aída, que desaparece. La misma mujer rearma su vida en el pueblo de Opendoor, con Jaime, un hombre de campo, mayor, de quien queda embarazada y con quien decide asentarse. Pero ahí conoce a Eloisa, una "pendeja bruta, hermosa, elemental" (Havilio, 2006: 150) que desordena todo sistema que toca y que puntúa sus desv(ar)íos eróticos y afectivos. Mientras, la otra, la desaparecida, la obliga a viajes constantes a la ciudad en pos de un reconocimiento en la morgue que solo se concretará cuando el libro termine (aunque no cierra sino que inaugura un nuevo enigma). Esa es la síntesis de *Opendoor*, de losi Havilio, publicada en 2006.

*El niño pez* (Puenzo, 2004) también está dirigida por una búsqueda: Lala, una adolescente de barrio privado, luego de cometer parricidio, escapa en busca de su amante y amada: la Guayi (la mucama paraguaya; la Marie contemporánea, si se quiere). Ailín (o la Guayi) tiene un cuerpo deseado (sobre todo por varones) y deseante pero, ante todo, tiene un cuerpo atravesado por las heridas que inscribe el sistema de representación y producción del heterocapitalismo blanco. Y, sin embargo, paradójicamente, es ella quien pauta los movimientos que se producirán en el relato: las fugas, los desvíos, las carreras enloquecidas. Es la Guayi, monstruosa como una sirena (figura híbrida por excelencia), la que tiene el poder: la que motiva la acción y, por ende, el relato, la que pone en contacto mundos que de otro modo hubieran permanecido separados. Y es la voz de la Guayi la que invita a la persecución del deseo y pone en funcionamiento una dinámica que desarticula los sistemas opresivos -propios de la modernidad- montados por el patriarcado:

-¿Querés que te baile? -dijo.

Sin esperar respuesta cerró la puerta, le dio la cámara a Lala y le abrió las persianas a la luna. Después empezó a desvestirse y a cantar en guaraní. Lala tuvo que apoyarse contra la pared porque temblaba. Y yo supe que era la Guayi la que nos manejaba a

todos. A los Brönte y al mundo. Y si afuera llovía es porque adentro la Guayi lloraba. Y si las cosas hubieran empezado a volar por el aire no me hubiera sorprendido. La Guayi tenía eso: había momentos en que dejaba de ser uno de ustedes. No era uno de nosotros, tampoco, era algo en el medio (Puenzo, 2004: 20)<sup>175</sup>.

El canto de la Guayi sirve para desatar los vínculos familiares -históricos, genealógicos- y, como nota María José Punte, "Seduca por igual al padre y a la hija. En esa pulseada, ambos deberán lanzarse al vacío. El padre solo puede hacerlo dentro de su sistema, con lo que no le quedan muchas opciones, más allá de la muerte" (2013: s/p). Pero, además, como también nota Punte, el canto de la Guayi azuza la consecución del deseo de Lala, quien termina arrasando con todo a su paso, dejando limpio el terreno. Preparándolo para el porvenir.

Sin embargo, ni para Lala ni para la Guayi el recorrido entre Buenos Aires e Ypacaraí es recto. Incluye, en cambio, asesinatos, drogas, villas, prostíbulos, cárceles y comisarías y, para Lala, obliga un tránsito físico hasta volverse irreconocible genéricamente: "La confundieron con un hombre [...]. Lala se había ido desprendiendo de la que fue; había que mirarla bien para saber qué era" (Puenzo, 2004: 89) y, más adelante: "-¿Cómo te llamás? -preguntó algo incómodo. -Lala. Los tres chicos abrieron los ojos. -¿Sos mujer? -dijo Twity. -Sí. -Parecés un hombre. -Ya sé" (2004: 102).

*Dame pelota* (Rosetti, 2009) se desarrolla en el ámbito de las mujeres que juegan al fútbol, y es el amor o la pasión (acaso serán lo mismo) lo que hace que la protagonista -Dalia- migre de Once a Villa Fiorito, que conozca 'Tripi chapa' (ese lugar que solo sus habitantes saben que existe) y que, finalmente, retorne a su tierra natal, Jujuy. Sus recorridos, nuevamente, están determinados por los cuerpos con los que va estableciendo contactos: La Catana -la super-jugadora, super-masculina con rulos rebajados y jopo (cual lesbiana de los noventa) que

175 [Las cursivas son mías].

cuenta: "Soy medio macho. Cuando tenía 18 quería ser travesti y se ve que el deseo me llevó a que me venga muy poquito" (Rosetti, 2009: 25); las miltonistas -que, en masa, la violan con un termómetro y la mandan a comprar balas a lo de La Trucha-; Marcelo, el varón trans que conoce en el camino (con quien también coge) y que le presenta a Susana, la travesti de quien se enamora un poquito; La Durazno, travesti bisexual que la lleva a conocer la noche o el anciano con bastón de quien quiere quedar embarazada. Las afecciones se reorientan, así, constantemente. Reorientando, con ellas, al cuerpo entero y sus movimientos y provocando combinaciones colectivas. Pero estas reorientaciones pueden pensarse también en términos de desorientaciones (un tema recurrente en la escritura de Rosetti), porque, como sostiene Ahmed, estar perdido es también: "[...] una forma de habitar el espacio registrando lo que no es familiar: estar perdido puede volverse un sentimiento familiar":

-Yo soy Bi.

-¿Bi?

-Bisexual, que me gustan los chicos y las chicas [...]. A veces pienso... que si me hiciera torta, sería más hétero que una hétero común.

-¿Cómo?

-Jajajaja... Que cojí con tantos chicos que tengo tres vidas de una chica heterosexual media encima, ¿entendés? [...]

-[...] Pero, ¿no te confundís? [...]... con que un chico, con que una chica...

-Tenés que relajarte... [...] te re acostumbrás a vivir de esa confusión [...]. Mirá mis manos [...]. Tengo las uñas cortitas. Parezco lesbiana, ¿no? [...] Pero es por los pibes. Yo me los cojo como si fueran chicas (Rosetti, 2009: 72)<sup>176</sup>.

Si bien hay cierta tendencia a leer estas narrativas como apolíticas, es bastante evidente que los movimientos que imprime la pasión atraviesan, sobre todo, lo polí-

176 [Las cursivas son mías].

tico y lo social. Porque, justamente, es la vida lo que se define en la relación (sexual) entre los cuerpos. En estos casos, como sostiene René Scherer: "El deseo como movimiento hacia lo otro liga diferencias, efectúa bodas contra natura, asocia reinos, cosas, animales, vegetales, hace surgir para los sentimientos y afecciones configuraciones nuevas, enunciados nuevos" (2012: 75). En "Durazno reverdeciente", registra, quien escribe el diario:

*Me sirvo otro [whisky] para apaciguar ese sentimiento asesino que me provocó la eyaculación femenina [...]. De pronto se me ocurre que debo cometer un asesinato. Que necesito quitar una vida [...]. Quiero matar a alguien frágil y bueno. A alguien indefenso [...] agarro un cuchillo para cortar pescado [...]. Me envuelvo en una manta escocesa cubriéndome la cara como una musulmana de las de antes. Me siento excitada y vuelve a caerme leche mezclada con pis porque desde chica me costó controlar los esfínteres (otro novio siempre me preguntaba, ¿cabaste o te measte? Yo nunca lo supe). Salgo al balcón [...]. Allí está ella, la planta que me regaló Gabriela para mi cumpleaños número 60. Me arrodillo y comienzo a podarla salvajemente hasta que me canso y le doy con el cuchillo en el centro de su bulbo. Aprieto, aprieto. No puedo parar. Agarro la maceta y la arrojo contra el piso. El bulbo queda indefenso, desnudo, y yo lo corto como a un tomate. Tomá, tomá, le grito remil hijadeputa. Jajajaj, comencé a reirme. Agarré la tierra con mis manos y estaba húmeda. Me la froté por la cara, por el cuello, por las tetas, por la concha. [...] De repente me sentí una nazi [...]. Mañana iré a confesarme (Rosetti, 2005: 95).*

La pasión es la potencia productiva que genera relato al tiempo que es la fuerza vinculante, asociativa. En la línea que predecía *Lo impenetrable*, el mapa se abre, ahora, hacia posibilidades no jerarquizadas más que por la cercanía: aquello que se puede tocar, que está al alcance de la mano, provee un lugar para lo (im)propio, aunque no sea más que por un rato. Los tiempos en los

que lo que estaba lejos -lo posible para unos pocos- valía más, ya pasó: el viaje a Europa iluminador y el deseo del sueño americano que todavía aparecía en los relatos de Molloy y Kolesnicov ya no existen. Lo que se presenta como lo que puede ser es lo que antes era imposible, y lo serio se vuelve lúdico o al revés: "con sus carcajadas llenas de humo, medio mareada, de golpe entendí todo: la exactitud del azar, lo cósmico, lo inevitable. La noche nos sorprendió dormitando, todavía desnudas, rozándonos mucho, una contra la otra, en la cama de Jaime" (Havilio, 2006: 125). Ese momento de placer satisfecho "constituiría el punto en el que el deseo se dobla sobre sí mismo para así seguir produciendo otros puntos semejantes, otros momentos semejantes" (Freeman, 2010: 55). Esos puntos de roce entre cuerpos -entre risas y pasiones- son las que habilitan la pregunta sobre lo que los cuerpos pueden hacer, sobre qué sería un cuerpo liberado, sobre cómo habitar el espacio y sobre el mundo. Pero sobre todo, abre la pregunta sobre la especie.

Con estos relatos entramos al terreno de lo que no puede ser previsto por el horizonte de expectativas y clasificación previamente delimitado. En *Dame pelota*, la protagonista tiene como mascota una oveja que habla e, incluso, se enamora por un rato de una rata que la lleva a pasear por el mundo subterráneo, y *El niño pez* va más allá al postular como narrador a un perro: "A ver si entienden: soy negro, macho y malo. Aunque ahora me vean así, entubado, apunto de ser fiambre" (Puenzo, 2004: 9), explica el narrador canino agónico, mientras tiene una erección producto de las lágrimas y las caricias de su dueña.

No sería errado pensar que en estos relatos hay una exacerbación de la vida en todas sus formas: animal, vegetal, humana o no humana; no hay instancia superior ni trascendencia. Es la vida en su inmanencia y, sobre todo, en su sentido gregario. Pero paradójicamente, esos momentos de contacto se develan, ante todo, como instancias intermedias que atentan contra lo humano. Como la Guayi que baila entre mundos, Jaime "Tiene la mano gruesa y la piel rugosa, de reptil" (Havilio, 2006: 11) y la de Aída "cambiaba a cada rato, [...] se caía, como la de

las serpientes" (2006: 21). Además, el campo de *Open-door* está asociado a una escena luminosa que reaparece tres o cuatro veces, con variaciones: "los dos Jaimes [el hombre y el caballo] retozando al sol [...], acariciándose los lomos, resoplando, fundiéndose cada uno en los ojos gastados del otro" (2006: 47).

Y si las historias se narran, si el mundo se construye sobre los sistemas libidinales, sobre las tensiones deseantes y no sobre las razones; y si, como sabemos, las pulsiones se encuentran por encima de cualquier narrativa moderna ordenadora del mundo, entonces, las dislocaciones, las errancias, los desvíos, es decir los recorridos tempogeográficos, no pueden evitar ser, también, fuertemente somáticos. En este sentido, estos relatos introducen ejes que movilizan el tiempo del presente, negando la compulsión a la *escena edípica* -a la genealogía- propia de la literatura. Y, en este sentido, la estructura de los relatos también es errática.

La filiación, como sostiene Ana Amado (2003: 141), es ante todo una institución de esencia política, en tanto puesta en orden de lugares, de posiciones en la trama familiar e histórica: las relaciones de parentesco se inscriben en un orden de sucesión que adjudica a cada uno su lugar, sin confusiones ni interpolaciones posibles. Como consecuencia, es el mandato de *a cada uno su lugar* la dirección de la genealogía, lo que tiene que ser vulnerado: Eloísa haciéndole sexo oral a su hermano (Havilio, 2006: 159) o a Boca, que podría ser su padre; Lala envenenando a su padre (Puenzo, 2004: 24) o la hija de Dalia reponiendo la historia olvidada por su madre (Rosetti, 2009: 157). Pero hay una cita de Cecilia Pavón que es todavía más clara al respecto: "Le pregunté a Fernanda si había notado que nos casaríamos con el mismo hombre [Dios], algo absolutamente fuera de lo común [...]. Y ella me besó. Nuestro amor se potenciaba pensando que tendríamos el mismo padre-esposo" (1999: s/p).

Si la filiación y la genealogía son violentadas también deberá serlo el tiempo. Porque no hay orden que pueda resistir. Tampoco el del relato. No hay lugar ya para el tiempo moderno, sincopado. Todos los textos propues-

tos presentan, en cambio, micro-temporalidades que no necesariamente son congruentes pero, sin embargo, generan estructuras de pertenencia y duración. *El niño pez* es una historia desordenada construida sobre *flashbacks*, recuerdos e incluso ficciones que no siguen una lógica cronológica sino afectiva porque, como la Guayile enseñó a Lala, “cuando aparece el pasado es que algo está por pasar” (Puenzo, 2004: 136). En *Opendoor*, en cambio, en el ritmo dilatorio -en la hiperbolización de lo atemporal- se juega el exceso emocional reprimido: “Empiezo a perder la cuenta de las tardes que pasé acá” (Havilio, 2006: 86), repite la protagonista, de diversos modos, a lo largo de la novela, acechada por la locura que es siempre un tiempo y un espacio otro.

Sin embargo, es el cambio constante entre tiempos verbales, entre la narración en presente y en pasado, lo que mejor da cuenta de los contactos afectivos entre momentos diferenciales. Elizabeth Freeman, para pensar las “temporalidades *queer*”, propone el término *eroto-historiografía* (2010) como esa instancia que no reescribe al objeto perdido en el presente sino que allí lo encuentra, hibridándolo todo. Y esto es lo que sucede en la novela de Havilio, ya sea en la obsesión de la protagonista por los documentos sobre el manicomio encontrados en una caja, como en la aparición del fantasma de Aída (también el niño pez es un fantasma): estos cuerpos -el textual y el muerto- persisten en el presente como índice de una heterogeneidad o de una porosidad temporal e insisten en una familiaridad no reproductiva pero corporal entre aquello que sobrevive y aquello que ya no está. Rossetti lo lleva al límite cuando, en una cita desviada que trae al presente el cuerpo de Pizarnik, gime con placer: “Alejandra, Alejandra, Alejandra” (2005: 166), mientras se frota el cuerpo con hojas y barro. Si bien es cierto que el olvido aparece sobre el final de *Dame pelota* es este también condición para que el relato pueda volver a empezar. Porque el pasado nunca va a dejar de estar, pero se necesita de la imaginación para proyectar futuro.

En este sentido, estas narrativas no buscan escapar del pasado (no lo ignoran) sino que lo fagocitan, lo incorporan. Utilizando las irradiaciones del pasado como

potencia, proponen estrategias que quiebren o que fisuren lo que Benjamin llamó *tiempo homogéneo vacío* (el tiempo del capitalismo, el tiempo de la historia y de las naciones) e inventan posibilidades para moverse a través o en el tiempo, modos diferenciales de encontrarse o desencontrarse con el pasado, de especular futuros y de interpretar o relatar el presente.

Frente a la negación, la puesta de lado o el olvido (de leyes, de tradiciones, de instituciones o de estéticas) lo que se pone en evidencia es que, efectivamente, no hay nada por entender: no es ya una cuestión de lógicas, razones o herencias sino de intensidades, de puntos donde actuar. Pero las acciones que describen los textos, como bien sostiene Nora Domínguez (2013: s/p) tampoco son objeto de razonamientos particulares ni organizan circuitos de sentidos dispuestos en órdenes dramáticos; son, más bien, respuestas afectivas: “un episodio más delirante que traumático” (Havilio, 2006: 193).

Si el tiempo de la historia es quebrado, también tienen que serlo los Estados. Las fronteras se cruzan, los territorios se ocupan (Jaime está ocupando su casa en *Opendoor*, Lala nunca compra el terreno donde piensa construir la casa en Ypacarái, Dalia construye su casa con chapas y maderas en un terrenito al lado de la casa de La Catana en Villa Fiorito). La propiedad privada se suspende porque son los estados afectivos los que delinear no solo los espacios habitables sino la percepción de ellos: “¿Por qué estará tan sucio el Riachuelo? ¿Por qué condenarlo a ese olor repelente que tiene? Aunque cuando te acostumbrás huele rico y ahí nace el amor. Una persona puede tener una nariz fea y ser hermosa. Seguro que es hermosa, porque todas las personas son lindas ¿no?” (Rossetti, 2009: 19).

Pero, además, si se la compara con la literatura previa, es claro el viraje escénico que se produce en esta narrativa: *Opendoor* -esa zona de la provincia de Buenos Aires que no llega a ser campo pero tampoco ciudad y que en el relato a veces parece selva-, Paraguay, la villa, Jujuy. Espacios que podrían ser pensados como *márgenes* y, sin embargo, no es eso lo que los relatos proponen. Porque para que esto sea así, la ciudad, Buenos Aires y

Argentina deberían constituirse en términos de centro, de lugar de pertenencia, de identidad. Pero ya no hay nada que jerarquice estos sitios por sobre los otros. No solo ya no hay *alto* y *bajo* (y cuando algo parece *alto* será una gestualidad patética) sino que todo intento de definición resulta difícil: "El lugar es increíble, no tiene sentido" (Havilio, 2006: 68), explica la protagonista de *Opendoor* y va ejemplificando a lo largo de su relato: estar en el campo "Es como estar en otra parte" (2006: 14), "fantasmagoría pura" (2006: 140).

El derrumbe, como anticipaba *Babel*, sucedió. Y se lo acepta. Vivir va a ser, desde ahora, sencillamente, encontrarse a la intemperie y elegirla. Porque es allí donde se habilita "la exploración de esas regiones nuevas donde las conexiones son siempre parciales y no personales, las conjunciones nómadas, las disyunciones inconclusas, donde homosexualidad y heterosexualidad ya no pueden distinguirse" (Scherer, 2012: 97). Los espacios cerrados o claramente delimitados, la circunstancias que generen inmovilidad, las instancias que respondan a una lógica predecible -(re)productiva- son rechazadas. Entramos en un nuevo paradigma. Se abre en el campo de lo existente un espacio de posicionamiento inesperado, siempre precario, que activa la reconfiguración de lo común y las delimitaciones que definen sus lugares y partes (los espacios, los tiempos, las actividades). El régimen narrativo ya no es el de la censura ni el de la transgresión. Las nuevas territorialidades y temporalidades delineadas por las contingencias del deseo tampoco se constituyen en términos de alternativa: la permanencia es algo a lo que no se aspira. Las pasiones cambian los destinos y es la pulsión vital del sexo lo que mantiene a todas las protagonistas vivas, esto es, en movimiento. Y, claro, como sostenía al principio del apartado, también las mantiene en (la) felicidad (no hay lógica posible allí).

En este sentido, es una propuesta de hacer nuevas formas o formaciones sociales a través (y con) el espacio y el tiempo. Tal vez sea esta la democracia más absoluta (ese instante en el que se roza con la anarquía), el espacio en el que nada está en el campo de lo prohibido o de lo imposible, en el que los contactos inesperados

arman y desarman familia: "Eloísa y yo nos olvidamos de las armas y de todo lo que quedo en el suelo. Nos perdemos en la noche, de espaldas al bullicio. Nadie nos ve. Eloísa me abraza fuerte, la siento caliente. Nos besamos como dos adolescentes, devorándonos a escondidas, contra el tronco de un ombú gigante. Me siento feliz" (Havilio, 2006: 199).

En estos contactos fortuitos, insospechados, no solo se revuelcan géneros sexuales -recordemos que son los ritmos cronológicos de la *performance* genérica lo que también congelan a lo *masculino* y lo *femenino* en verdades atemporales- sino también los géneros literarios: el *road movie* y el viaje iniciático, siempre presentes; en Rosetti tampoco falta el melodrama, la auto-ficción, la picaresca, el mito y la poesía; en Havilio la crónica histórica, la tradición gauchesca, el policial y la traducción... y todo se desarrolla en una vorágine que casi ni permite respirar. Como anticipaban *Los pasos perdidos*, alguien o algo que parece pertenecer a un género o a una clase no pertenece o, por lo menos, no está segura. Lo que hay, en cambio, es la certeza de las articulaciones, las mediaciones o los corrimientos. La diferencia es que, ahora, estas orientaciones y/o elecciones son radicalmente naturalizadas y crean sus propias reglas de verosimilitud. Como había avisado Madame X: "Las inverosimilitudes que provocaban sus encantos no la asombraban" (Gambaro, 1984: 20). Ahora son las respuestas verosímiles las que anonadan, las que están fuera de lugar.

Estas ficciones lesbianas del siglo XXI proponen algo nuevo. Pero no estoy pensando *lo nuevo* como una ruptura ciega y cegadora al modo vanguardista, tampoco en términos de novedad sino, más bien, como sostiene Sebastián Hernaiz, creo que: "'el hoy' puede ser efectivamente distinto que 'el ayer' [...], no es algo 'esencialmente nuevo' [...] sino algo que, en tanto constituyente del hoy, pide ser pensado histórica y políticamente" (Drucaroff, 2011: 20).

Podría considerarse, incluso, que estos textos ponen en evidencia el aspecto *carnal* de la ideología: reconocen que la ideología es sentido común y que *sentido* tiene que ser entendido como incluyendo tanto a las emociones

como a las sensaciones físicas (Freeman, 2010). En síntesis, estos relatos comprenden que tanto las relaciones eróticas y/o afectivas como las gestualidades corporales son fundamentales al momento de dar forma a las estructuras normativas propias de la modernidad (la familia, la nación, el género, la raza, la clase o la identidad sexual). Por eso, alteran los ritmos y ponen en contacto lo que se encontraba separado. Por eso rechazan las identidades y las victorias, prefieren los fracasos, las pérdidas y las precariedades. Por eso aprehenden el exceso y juegan con él. Y, por eso, como dice la Guayi: van "hasta el fondo" (Puenzo, 2004: 169).

## **Agradecimientos: el regalo amoroso**

El agradecimiento toma, para mí, la forma de un regalo; de una pulsión dedicatoria. A todos ellos quienes dejaron su huella en este texto, con amor.

Nora Domínguez, tan generosa y respetuosa; tan afectuosa. Una brújula en los territorios inciertos que proyectan la literatura y la universidad. Dafna Alfie, amiga y compañera paciente; interlocutora fundamental. Gabriel Calbosa, la mano que necesitaba mientras daba esos últimos pasos. Estás lejos pero acá quedaste (y tu impresora también). Diego Cousido, gracias por la lectura bajo presión. A María Luisa Peralta, editora entusiasta, agradezco los datos que compartiste conmigo. Mis compañeras del IIEGE, presentes: lectoras, colaboradoras, consejeras, amigas fundamentales en ese largo proceso que fue esta investigación. A Ofelia Bancho que no está pero estuvo. A Rubén Arnés, que cuando me recibí me regaló un cactus y que, cuando defendí mi tesis, volvió a celebrar conmigo.

Los quiero.



## Bibliografía

## Índice de textos literarios

-Aira, César (1992) *La prueba*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano.

- (1993) *Cómo me hice monja*, Buenos Aires, Editorial Era.

- (2004) *Yo era una chica moderna*, Buenos Aires, Interzona.

Aldaburu, María, Cano, I, Rais, H, Reynoso, N. (1982) *Diario Colectivo*, Buenos Aires, Ed. La Campana.

Asbatz, Cecilia (1982) *Té con canela*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

Barrandeguy, Emma (2002) *Habitaciones*, Buenos Aires, Catálogos.

Bianco, José (1932) "Amarilídeas", *La pequeña Gyáros*, Buenos Aires, Seix Barral, 1994.

Brizuela, Leopoldo (2000) *Historia de un deseo, el erotismo homosexual en 28 relatos argentinos contemporáneos*, Buenos Aires, Planeta.

Bruzzone, Félix (2008) *Los topos*, Buenos Aires, Mondadori.

Bunge, Carlos Octavio (1908) "La sirena", *Viaje a través de la estirpe*, Buenos Aires, Biblioteca de la Nación.

Castillo, Abelardo (1960) "El marica", *El grillo de papel*, N° 1, Buenos Aires.

Correas, Carlos (1959) "La narración de la historia", *Revista Centro de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires*.

Cortázar, Julio (1960) *Los premios*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

- (1963) *Rayuela*, Buenos Aires, Alfaguara, 1995

- (1968) *62/modelo para armar*, Buenos Aires, Alfaguara, 2004.

- (1977) "La barca o nueva visita a Venecia", *Cuentos completos/2*, Buenos Aires, Punto de Lectura, 2005.

- (1978) "Ciao, Verona", *Papeles inesperados*, Madrid,

Alfaguara, 2009.  
Dillon, Marta (2002) *Vivir con virus*, Buenos Aires, Norma.  
Docampo, Mariana (2011) "El amor", *La fe*, Buenos Aires, Bajo la Luna.  
Fasce, María (2000) "El mar", *La felicidad de las mujeres*, Buenos Aires, Destino.  
- (2007) "Celos", *A nadie le gusta la soledad*, Buenos Aires, Emecé.  
  
Fogwill, Rodolfo (1983) "La larga risa de todos estos años", *Cuentos completos*, Buenos Aires, Alfaguara, 2009.  
- (1998) *Vivir afuera*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.  
- (1991) *Una pálida historia de amor*, Buenos Aires, Planeta.  
- (2001) *En otro orden de cosas*, Buenos Aires, Mondadori.  
  
Gallardo, Sara (1977) "Las 33 mujeres del Emperador Piedra Azul", *El país del humo*, Buenos Aires, Emecé, 2004.  
Gambaro, Griselda (1984) *Lo impenetrable*, Buenos Aires, Norma, 2000.  
García, Esteban (1999) *Todos putos*, Buenos Aires, Belleza y Felicidad.  
García, Germán (1968) *Nanina*, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez.  
Gómez Carrillo, Enrique (1898) "Marta y Hortensia", *Almas y cerebros*, París, Garnier Hermanos.  
Guido, Beatriz (1961) "Una hermosa familia", s/d.  
Gusmán, Luis (1977) *El frasquito*, Buenos Aires, Noé.  
  
Havilio, Iosi (2006) *Opendoor*, Buenos Aires, Entropía.  
- (2012) *Paraísos*, Buenos Aires, Mondadori.  
Heker, Liliana (1986) *Zona de clivaje*, Buenos Aires, Legasa.  
Hernández, Juan José (1959) "El disfraz", *Sur*, 256, 30-36.  
  
Jiménez España, Paula (2012) *Pollera Pantalón*, Buenos Aires, La Mariposa y la Iguana.  
  
Kolesnicov, Patricia (2009) *No es amor*, Buenos Aires, Suma de Letras.  
  
Laguna, Fernanda y Pavón, Cecilia (2003), *Ceci y Fer*, Buenos Aires, Belleza y Felicidad.

Lamborghini, Osvaldo (1969) "El Fiord", Buenos Aires, Ediciones del Serbal, 1988.  
Lastra, Héctor (1973) *La boca de la ballena*, Buenos Aires, Corregidor.  
Licitra, Josefina (2007) *Los imprudentes*, Buenos Aires, Tusquets.  
Link, Daniel (2004) *La ansiedad*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata.  
López, Alejandro (2005) *Keres cojer=guan tu fak*, Buenos Aires, Interzona.  
  
Machado Bonet, Ofelia (1960) *Un ángel de bolsillo*, Buenos Aires, Losada.  
Mallea, Eduardo (1936) "Serena Barcos", *La ciudad junto al río inmóvil*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1975.  
Maratea, María (2003), *Mora: una confesión*, Buenos Aires, Planeta.  
Massuh, Gabriela (2008) *La intemperie*, Buenos Aires, Interzona.  
Medina Onrubia, Salvadora (1926) "El quinto", *La casa de enfrente*, Buenos Aires, Mate, 1996.  
Medina, Enrique (1973) *Sólo ángeles*, Buenos Aires, Corregidor.  
Menstrual, Naty (2010) *Continuadisimo*, Buenos Aires, Milena Caserola.  
- (2012) *Batido de troló*, Buenos Aires, Milena Caserola.  
Mercado, Tununa (1967) *Celebrar la mujer como a una pascua*, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez.  
- (1988) *Canon de alcoba*, Buenos Aires, Seix Barral, 2006.  
Modarelli, Alejandro (2011) *Rosa prepucio*, Buenos Aires, Mansalva  
Molloy, Sylvia (1981) *En breve cárcel*, Buenos Aires, Simurg, 1998.  
- (2002) *El común olvido*, Buenos Aires, Norma.  
- (2003) *Varia imaginación*, Rosario, Beatriz Viterbo.  
Moreno, María (1991) "María Moreno presenta a Dolly Skeffington", *Cuaderno de existencia lesbiana*, 11, marzo de 1991, Buenos Aires.  
- (1992) *El affair Skeffington*, Rosario, Bajo la Luna.  
Murena, Héctor (1959) "La erótica del espejo", *Sur*, 256, 18-30.

Núñez, Sergio (1996) *Vivir con Sida*, Buenos Aires, Ediciones de la Urraca.

Ocampo, Silvina (1959) "Carta perdida en un cajón", (1961) "El Lazo", (1961) "El diario de Porfiria Bernal", (1987) "Memorias secretas de una muñeca", (1988) "El piano incendiado", *Cuentos completos*, I-II, Buenos Aires, Emecé, 2007.

- (2011) *La promesa*, Buenos Aires, Lumen.

Ocampo, Victoria (1934) "Carta a Virginia Woolf", *Testimonios*, Buenos Aires, Ed. Fundación Sur, 1981.

- (1975) "Reencuentro con Virginia Woolf", *Testimonios. Novena serie: 1971-1979*. Buenos Aires, Sur.

- "Virginia Woolf, Orlando y Cia.", *Sur*, 35, 10-67.

- "Virginia Woolf en mi recuerdo", *Sur*, 79, 107-114.

- *Virginia Woolf en su diario*, Buenos Aires, Sur.

- *Autobiografía III: La rama de Salzburgo*, Buenos Aires, Sur.

Pavón, Cecilia (1999) "Monjas, la utopía de un mundo sin hombres", *nunca nunca quisiera irme a casa*, 6, s/p.

- (2010) "Swedenborg vs. Kant", *Los sueños no tienen copyright*, Buenos Aires, Blatt&Ríos.

Pellegrini, Renato (1964) *Asfalto*, Buenos Aires, Tirso.

Penrose, Valentine (1963) *Comtesse Sanglante*, Paris, Mercure de France; Buenos Aires, Editorial Siruela, 1987.

Pérez, Pablo (1998) *Un año sin amor. Diarios del Sida*, Buenos Aires, Perfil.

Perlongher, Néstor (1988) *El fantasma del Sida*, Buenos Aires, Puntosur.

- (1996) *Prosa plebeya*, Buenos Aires, Colihue.

- (2004) *Papeles insumisos*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.

Peyceré, Nicolás (2005) *Los días sentimentales*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Pizarnik, Alejandra (1965) "Violario", (1966) *La condesa sangrienta*, en *Prosa Completa*, Buenos Aires, Lumen, 2003.

Plante, Alicia (2004) *El círculo imperfecto*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

Puenzo, Lucía (2004) *El niño pez*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Puig, Manuel (1973) *The Buenos Aires Affaire*, Buenos Aires, Planeta, 2013.

- (1976) *El beso de la mujer araña*, Buenos Aires, Planeta, 1993.

Quesada, Alejandro (2010) *Mar de pijas*, Buenos Aires, El Fin de la Noche.

Roffé, Reina (1976) *Monte de Venus*, Buenos Aires, Corregidor.

- (1996) *El cielo dividido*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

Rosetti, Dalia (2005) *Me encantaría que gustes de mí*, Buenos Aires, Mansalva.

- (2009) *Dame pelota*, Buenos Aires, Mansalva.

Saccomanno, Guillermo (2003) *La lengua del malón*, Buenos Aires, Planeta.

Sackville-West, Vita (1957) "Virginia Woolf y Orlando", *Sur*, 60-69.

Safranchik, Graciela (1993) *Kadish*, Buenos Aires, Bajo la Luna Nueva.

Shua, Ana María (1984) *Los amores de Laurita*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

Steimberg, Alicia (1984) *Amatista*, Barcelona, Tusquets.

Storni, Alfonsina (1919) "Pudiera ser", *Irremediablemente*, Buenos Aires, Cooperativa Editorial Limitada Buenos Aires.

- (2014) *Un libro quemado*, Buenos Aires, Excursiones.

Susy Shock (2011) *Relatos en canecalón*, Buenos Aires, Nuevos Tiempos.

Torres Molina, Susana (1983) "Una noche agitada" y "Impresiones de una futura mamá", *Dueña y señora*, Buenos Aires, Ediciones La Campana.

Woolf, Virginia (1938) *Three Guineas*, Londres, Hogarts.

## Índice de textos críticos

- AA.VV (1984) "La periodista borrada", en *alfonsina*, N° 3.
- AA.VV (1997) *Le fantastique argentin, Silvina Ocampo/ Julio Cortázar, América Cahiers du criccal*, 17.
- AA.VV (1973) *Somos*, en <http://potenciatortillera.blogspot.com.ar/>
- Abraham y Torok (1994) *The Shell and the Kernel. Renewals of Psychoanalysis*, Chicago y Londres, Chicago University Press.
- Aguilar, Gonzálo (2007) "La representación del melodrama en cárceles", *Nueva sociedad*, 208, marzo-abril.
- Ahmed, Sara (2006) *A Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Durham, Duke University Press.
- Aira, Cesar (1998) *Alejandra Pizarnik*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Amado, Ana (2003) "Herencias, generaciones y duelo en las políticas de la memoria", *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIX, N° 202, enero-marzo, 137-153.
- Amado, Ana y Domínguez, Nora (2004) *Lazos de familia (herencias, cuerpos, ficciones)*, Buenos Aires, Paidós.
- Amícola, José (2000) *Camp y posvanguardia*, Buenos Aires, Paidós.
- Amorós, Cecilia (2005) *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias... para la lucha de las mujeres*, Madrid, Cátedra.
- Anzaldúa, Gloria (1987) *Borderlands/La Frontera: The new mestiza*, San Francisco, Spinsters/Aunt Lute.
- Arfuch, Leonor (2002) *El espacio autobiográfico*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Arnés, Laura, Domínguez, Nora y Torricella, Paula (2012) "Desplazamientos teóricos, trayectos institucionales", *Actas del Congreso Internacional Indicadores Interseccionales y medidas de inclusión social en instituciones de educación superior*.

Badiou, Alain (1992) *Conditions*, París, Leseuil.

Bajtín, Mijail (2003) *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.

Balderston, Daniel (1983) "Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock", *Revista Iberoamericana*, 125, 743-752.

Balderston, Daniel (2004) *El deseo, enorme cicatriz luminosa*, Rosario, Beatriz Viterbo.

- (2009) "Pedagogías de lo reprimido", *Osamayor*, XX, 20, 9-19.

Balderston, Daniel y Quiroga, José (2005) *Sexualidades en disputa: homosexualidades, literatura y medios de comunicación en América Latina*, Buenos Aires, Libros del Rojas.

Barón Biza, Jorge (1933, 1935) *El derecho de matar*. Versión restaurada por Amigos de Barón Biza: <https://es.scribd.com/doc/182240513/Baron-Biza-Raul-El-Derecho-De-Matar-PDF>

Barrancos, Dora (2007) *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

Barrandeguy, Emma (1997) *Salvadora*, Vinciguerra, Buenos Aires.

Barthes, Roland (1987) *El susurro del lenguaje*, Buenos Aires, Paidós.

- (1997) *Sade, Fourier, Loyola*, Madrid, Cátedra.
- (2000) *El placer del texto*, México, Siglo XXI.
- (2008) *Fragmentos de un discurso amoroso*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- (2013) *El grano de la voz*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Bazán, Osvaldo (2006) *Historia de la homosexualidad en la Argentina*, Buenos Aires, Marea.

De Beauvoir, Simone (1999) *El segundo sexo*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

Belinsky (2007) *Lo imaginario: un estudio*, Buenos Aires, Nueva visión.

Bellotti, Magui, Jelin, E. y Luna, L. (2003) *Movimiento de mujeres y movimiento feminista. Para una discusión abierta y plural*, Buenos Aires, Librería de mujeres.

Bellucci, Mabel y Rapisardi, Flavio "Identidad: diversidad y desigualdad en las luchas políticas del presente", en: <http://www.biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/teoria1/bellucci.rtf>

Benjamin, Walter (1973) *Tesis de filosofía de la historia*, Taurus, Madrid.

- (1991), *El narrador*, Madrid, Taurus.

Bentivegna, Diego (2001) "Relato bizantino", *Página/12*, 19 de agosto de 2001.

- (2005) "La voz de una mujer bien", suplemento Radar libros, *Página/12*, 28 de agosto de 2005.

Bialét Massé, Juan (1904) *El estado de las clases obreras*, Buenos Aires, Hispamérica, 1985.

Mercante (1905) "Fetiquismo y uranismo femenino en los internados educativos", *Archivos de psiquiatría y criminología aplicadas a las ciencias afines*, Buenos Aires.

Bonnet, Marie-Jo (2000) *Grafiyas de eros*, Buenos Aires, Edelp.

Borges, Jorge Luis (1998) "El escritor argentino y la tradición", *Discusión*, Buenos Aires, Alianza.

Bosch, Raimundo (1938) "Tribadismo y matrimonio", *Revista de la Asociación Médica Argentina*, Buenos Aires, Vol. 25, 23-26.

Bourdieu, Pierre (2005) *Cosas dichas*, Barcelona, Gedisa.

Braidotti, Rosi (2000) *Sujetos nómades*, Buenos Aires, Paidós.

- (2002) *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*.
- (2004) *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, Buenos Aires, Gedisa.
- (2009) *Transposiciones. Sobre la ética nómada*, Barcelona, Gedisa.

Brossard, Nicole (2005) *Fluid Arguments*, Londres, Mercury Press.

Bunch, Charlotte (1972) "Lesbians in Revolt", *The Furies: Lesbian/Feminist Monthly*, Vol. 1, January, 8-9.

Butler, Judith (1990) *El género en disputa*, Barcelona, Paidós, 2007.

- (1992) "Contingent Foundations: Feminism and the Question of Postmodernism", *Feminist theorize the Political* (Butler y Scott comps.), Londres/Nueva York, Routledge.
- (1993) *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires, Paidós, 2002.
- (2000) "Imitación e insubordinación de género", *Grafiyas de Eros*, Buenos Aires, Edelp.

- (2005) *Giving an Account of Oneself*, Nueva York, Forham University Press.
- (2006) *Deshacer el género*, Buenos Aires, Paidós.
- (2009) "El deseo", *Máscaras del deseo* (Casale y Chiachio; comps.), Buenos Aires, Catálogos.

Campagnoli, Mabel (2005) "El feminismo es un humanismo. La década de los 70 y 'lo personal es político'" *A propósito de Historia, Género y Política en los 70*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Cano, Inés (1982) "El movimiento feminista argentino en la década del 70", *Todo es historia*, 183, 84-93.

Castle, Terry (1993) *The apparitional lesbian*, Nueva York, Columbia University Press.

Castro-Klarén, Sara (1989) *Escritura, transgresión y sujeto en la literatura latinoamericana*, Puebla, Premiá.

Casullo, Nicolás (1990) "Editorial", *Babel*, 16, abril.

Catalin, Mariana (2012) "Formas de abrir el presente: *Babel*. *Revista de Libros*", *No-retornable*, Vol. 12, abril.

Cavarero, Adriana (2005) *For More Than One Voice*, San Francisco, Stanford University Press.

Chavez Silverman (1995) "The Look that Kills: The 'Unacceptable Beauty' of Alejandra Pizarnik's *La condesa sangrienta*". *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings* (Ed. Emilie L. Bergmann y Paul Julian Smith), Durham, Duke UP, 281-305.

Cixous, Helene (1975) *La risa de la medusa*, San Juan, Anthropos, 1995.

- (1977) *La llegada a la escritura*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006.

- (2008) *I Love You, The Jouissance of Writing*, Kent, Crescent Moon.

Collins, Jackie (2008) "Heroic Bodies in Contemporary Spanish Literature", *Escribir con el cuerpo* (Ferris y Calafell, eds.), Barcelona, Ed. Uoc.

Contreras, Sandra (2002) *Las vueltas de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo.

- (2007) "En torno de las lecturas del presente", en *Actas del I Congreso internacional Cuestiones Críticas*, Rosario, CELA.

- (2007) "Narrativa argentina del presente", *Katatay. Revista de crítica de literatura*, La Plata, año 2007, 6-63.

Cosse, Isabella (2010) *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI.

- (2014) "Cultura y sexualidad en la Argentina de los sesenta: usos y resignificaciones de experiencia transnacional", *Estudios Interdisciplinarios de America Latina y el Caribe Generado*, 21 de febrero, en: [http://www1.tau.ac.il/eial/index2.php?option=com\\_content&do\\_pdf=1&id=70](http://www1.tau.ac.il/eial/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=70)

Costantini, Gustavo (2009) "Poderes del acúsmetro. En torno a la voz y la acusmática. Lacan, Chion y Zizek", *Psikeba*, en: <http://www.psykeba.com.ar/articulos/GCacusmetro.htm> (29/04/2014).

de Certeau, Michel (1997) "Historias de cuerpos", *Historia y Grafía*, julio-diciembre. En: <http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com.ar/2010/07/michel-de-certeau-historias-de-cuerpos.html>

- (2000) *La invención de lo cotidiano*, México, Universidad Iberoamericana.

de Lauretis, Teresa (1984) *Alicie doesn't*, Bloomington, Indiana university; *Alicia ya no*, Madrid, Cátedra, 1992.

- (1987) *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington, Indiana University Press.

- (1994) *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*, Bloomington, Indiana University Press.

- (1994a) "Habit Changes", *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 6, 2-3, 296-313.

- (2000) *Diferencias*, Madrid, Horas y horas.

- (2002) "Repensando el cine de mujeres: teoría estética y teoría feminista", *Nuevas direcciones* (Navarro y Stimpson comps.), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 203-231.

De Leone, Lucía (2011) "Una poética del nombre: los 'comienzos' de María Moreno hacia mediados de los años 80 en el contexto cultural argentino", *Cad. Pagu*, Nº 36, 223-256.

- (2013) "Flores de juventud para la causa libertaria. Apuntes sobre 'Alma al aire' (1914) de Salvadora Medina Onrubia", en "La Caja feminista", *Mora*, Nº 19, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.

- (2014) "Papeles de reciénvenida", *Medina Onrubia*,



- Salvadora, *Almafuerte y El libro humilde y doliente*, Córdoba, Buena Vista, Colección Las antiguas.
- (2014) "Desde el alma. En torno de la producción temprana de Salvadora Medina Onrubia", *Escritoras latinoamericanas del siglo XX* (Pierini coord.), Madrid, Maia Ediciones, 111-132.
- De Man, Paul (1991) "La autobiografía como des-figuración", *Anthropos*, Nº 29, Barcelona.
- De Santo, Magdalena (2013) "Modos de construir género: de la performance a la performatividad", *Dos lecturas sobre el pensamiento de Judith Butler*, EDUVIM, Córdoba, Universidad de Villa María.
- Debord, Guy (1958) "Definiciones", *Internacional Situacionista*, en *La realización del arte*, Madrid, Literatura Gris, 1999.
- Deleuze, Gilles (1971) "Proust y los signos", *Ideas y valores*, *Revista del departamento de filosofía y humanidades de la facultad de ciencias humanas de la universidad nacional*, 38-39.
- (1984) Francis Bacon. *Lógica de la sensación*, París, Editions de la différence.
  - (1987) *La imagen-tiempo*, Barcelona, Paidós.
  - (2006) *Deseo y placer*, Córdoba, Alción Editora.
  - (2013) *Lógica del sentido*, edición electrónica de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix (2006) *Mil mesetas*, Buenos Aires, Pre-textos.
- Delfino, Silvia (1999) "Género y regulaciones culturales", *Las marcas del género. Configuraciones de la diferencia en la cultura* (Forastelli y Triquell comps.), Córdoba, Centro de Estudios Avanzados.
- Delgado, Josefina (2009) "Salvadora, Alfonsina y la ruptura del pudor" en Manzoni, Celina (Dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, Vol. VII "Rupturas", Buenos Aires, Emecé, 487-510.
- Delgado, Verónica (1997) "Babel, Revista de libros en los '80. Una relectura", *Orbis tertius*, Nº 5.
- Derrida, Jacques (1991) "El sacrificio", en: Derrida en castellano, <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/sacrificio.htm> (07/07/2014).
- (1995) *La voz y el fenómeno*, Valencia, Pre-textos.

- (1995a) "Espectros de Marx", en: Derrida en castellano, [http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/marx\\_inyunciones.htm#\\_edn1](http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/marx_inyunciones.htm#_edn1) (05/04/2014).
  - (2009) "Pasiones: La ofrenda oblicua", en: Derrida en castellano, <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/pasiones.htm>
  - (2009) "Sobre el don: Una discusión entre Jacques Derrida y Jean-Luc Marion", *Anuario colombiano de fenomenología*, Vol. III, 243-274.
- Di Marco, G. (2010) "Los movimientos de mujeres en la Argentina y la emergencia del pueblo feminista", en *La Aljaba*, segunda época, Vol. 14, 51-67.
- Diana Bellessi: *Contéstame, baila mi danza. Selección y traducción de poetas norteamericanas contemporáneas*, Buenos Aires, Último Reino, 1984.
- Diz, Tania (2006) *Alfonsina periodista. Ironía y sexualidad en la prensa argentina (1915-1925)*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2006.
- Doane y Mellencamp (comps.) (1984) *Re-visions*, Maryland, University Publications of America.
- Doane, Mary Anne (1981) "Woman's Stake: Filming the Female Body", *October*, 17, 23-36.
- (1987) *The Desire to Desire, Film Reader 2*, January, 71-77.
- Dólar, Madlen (2007) *Una voz y nada más*, Buenos Aires, Manantial.
- Domínguez, Nora (1998) "Reflexiones finales. Acerca de la crítica", *Fábulas del género*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- (2007) *De donde vienen los niños*, Rosario, Beatriz Viterbo.
  - (2008) "Modos narrativos", *Actas del Colloque International Echanges et constructions culturelles dans les mondes ibériques*, Iriec.
  - (2011) "Notas al pie de algunas lecturas recientes", en: [jornadascinig.fahce.unlp.edu.ar/ii2011](http://jornadascinig.fahce.unlp.edu.ar/ii2011)
  - (2013) "Narrar el presente, narrar desde el presente", *Encrucijadas*, 40.
- Domínguez, Nora y Mancini, Adriana (2009), *La ronda y el antifaz. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Domínguez, Nora y Perilli, Carmen (1998) *Fábulas del género*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Drucaroff, Elsa (2011) *Los prisioneros de la torre*, Buenos Aires, Emecé.

Eribon, Didier (2004) *Una moral de lo minoritario*, Barcelona, Anagrama.

Escardó, Florencio (1961) *Sexología de la familia*, Editorial El Ateneo.

Espinosa Miñoso, Yuderlys (2007) *Escritos de una lesbiana oscura*, Buenos Aires-Lima, en la frontera.

Faderman, Lillian (1981) *Surpassing the love of men*, Nueva York, Library of Congress.

Farewell, Marilyn (1996) *Heterosexual Plots and Lesbian Narratives*, Nueva York, New York University Press.

Felitti, Karina (2006) "En defensa de la libertad sexual: Discursos y acciones de feministas y homosexuales en los '70", *Temas de Mujeres*, Año 2, Nº 2, Tucumán.

Felitti, Karina (2010) *La revolución de la píldora*, Buenos Aires, Edhasa.

Fernández, Ana María (1993) *La mujer de la ilusión*, Buenos Aires, Paidós.

Figari, Carlos y Gemetro, Florencia (2009) "Escritas en silencio. Mujeres que deseaban a otras mujeres en la Argentina del Siglo XX", *Sexualidad, Salud y Sociedad: Revista latinoamericana*, Nº 3, 33-53.

Fisher, Philip (2002) *The Vehement Passions*, Princeton y Oxford, Princeton University Press.

Flores, Valeria (2005) *Notas lesbianas, reflexiones desde la disidencia sexual*, Rosario, Hipólita Ed.

Forastelli, Fabricio (1999) "Políticas de la restitución. Identidades y luchas homosexuales en Argentina", *Las marcas del género. Configuraciones de la diferencia en la cultura*, Córdoba, Centro de Estudios Avanzados, The British Council.

Foster, David (1991) "Pornography and the Feminine Erotic: Griselda Gambaro's *Lo impenetrable*" *Monographic Review/Revista monográfica*, 7, 284-96.

- (1991) *Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing*, Austin, University of Texas Press.

- (1995) "Of Power and Virgins: Alejandra Pizarnik's *La condesa sangrienta*", *Violence in Argentine Literature; Cultural Responses to Tyranny*. Columbia, University of Missouri Press.

- (2000) *Producción cultural e identidades homoeróticas: teoría y aplicaciones*, San José, Universidad de Costa Rica.

Foster, David (comp.) (1994) *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes*, Westport, Greenwood.

Foucault, Michel (1977) "Las relaciones de poder penetran en los cuerpos". Entrevista con Lucette Finas. En: <http://www.con-versiones.com/nota0485.htm> (19/02/2014).

- (1980) *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, Ithaca, NY, Cornell University Press.

- (1995) *Historia de la sexualidad I, La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, 2002.

- (1999) "La crisis de la medicina o crisis de la antimedicina", *Estrategias del poder*, Buenos Aires, Paidós.

- (2000) *Los anormales*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Freccero, Carla (2011) "Queer times", *After sex?* (Halley y Parker eds.), Durham/Londres, Duke University Press.

Freeman, Elizabeth (2004) "Still after", *After sex?* (Halley y Parker eds.), Durham/Londres, Duke University Press.

- (2010) *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*, Durham, Duke University Press.

Freud, Sigmund (1893-1895) "Estudios sobre la histeria", *Obras Completas*, II, Buenos Aires, Amorrortu, 1985.

- (1893-1895) "La neurastenia y la neurosis de angustia", *Obras Completas*, II, Buenos Aires, Amorrortu, 1985.

- (1914-1916) "Introducción al narcisismo", "Duelo y melancolía", "La represión", *Obras Completas*, XIV, Buenos Aires, Amorrortu, 1985.

- (1920-1922) "Más allá del principio del placer", *Obras Completas*, XVIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1985.

- (1981) "Duelo y melancolía", "Psicoanálisis y teoría de la libido", "Sobre la sexualidad femenina", *Obras Completas*, III, Madrid, Biblioteca Nueva.

- (1981b) "Tótem y Tabú", *Obras completas*, III, Madrid, Biblioteca Nueva.

Fuskova, Ilse y Marek, Claudina (1994) *Amor de Mujeres*, Buenos Aires, Planeta.

Garramuño, Florencia (2009) *La experiencia opaca: literatura y desencanto*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Garriga Carlos Alvarez (2007) "Secretos de un inédito", en: [http://elpais.com/diario/2007/11/03/babelia/1194050353\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2007/11/03/babelia/1194050353_850215.html) (4/5/2014).

Gemetro, Florencia (2011) "Lesbianidades. Coordenadas historiográficas para entender la emergencia del lesbianismo en la Argentina", *Voces polifónicas: Géneros y sexualidades* (Gutiérrez comp.), Buenos Aires, Godot.

Genovese, Alicia (1998) *La doble voz*, Buenos Aires, Biblos.

Geréz Ambertín, Marta (2002) "Seducción de lo prohibido (Clandestinidad del amor)", *Debate Feminista*, 25/13, 309-318.

Giordano, Alberto (2007) "Cultura de la intimidad y giro autobiográfico en la literatura argentina actual", *Pensamiento de los confines*, Nº 21, diciembre.

- (2008) *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*, Buenos Aires, Mansalva.

- (2011) *Otra vuelta al giro autobiográfico*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2011.

Giorgi, Gabriel (2004) *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*, Rosario, Beatriz Viterbo.

- (2013) "La lección animal: pedagogías queer", *BOLETIN del Centro de Estudios de Teoría y Crítica*, 17, diciembre.

Giorgi, Gabriel y Rodríguez, Fermín (2007) *Excesos de vida, ensayos sobre biopolítica*, Buenos Aires, Paidós.

Giorgi, Gabriel y López Seoane (2012) "Surtidos: Buscando el factor queer en la revista Sur", suplemento Soy, *Página/12*, 10 de febrero de 2012.

Giunta, Andrea (2014) *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*, Buenos Aires, Fundación arteBA.

Grammático, Karin (2005) "Las mujeres políticas y las feministas en los tempranos setenta: ¿un diálogo (im)posible?", *Historia, Género y Política en los 70, Feminaria*, Buenos Aires, 19-38.

Gramuglio, María Teresa (2004) "Posiciones de Sur en el espacio literario. Una política de la cultura". *El oficio que se afirma, Historia crítica de la literatura argentina* (Saítta, S. comp.), Vol. 9. Buenos Aires, Emecé, 93-122.

- (2010) "Sur, una minoría cosmopolita en la periferia occidental", *Historia de los intelectuales en América Latina*, Buenos Aires, Katz/Ed. Carlos Altamirano.

Grosz, Elizabeth (1995) *Space, Time and Perversion*, Nueva York/Londres, Routledge.

Grosz, Elizabeth (ed.) (1999) *Becomings: Explorations in Time, Memory and Futures*, Nueva York, Cornell University Press.

Grosz, Elizabeth y Probyn, Elspeth (eds.) (1995) *Sexy Bodies: The Strange Carnalities of Feminism*, Londres/Nueva York, Routledge.

Gruner, Eduardo (2001) *El sitio de la mirada*, Buenos Aires, Norma.

Guerra, Vanesa (2007) "En breve cárcel, novela de Sylvia Molloy. Apuntes", *Letralia*, año XII, Nº 177.

Gusmán, Luis (1984) "Prólogo a *El Frasquito*", *Literatura Argentina Contemporánea*, en: <http://www.literatura.org/Gusman/Gusman-EF.html> (04/09/2010).

Halley, Janet y Parker, Andrew (eds.) (2011) *After sex? Durham/Londres, Duke University Press.*

Halperin, David (1990) *One Hundred Years of Homosexuality and Other Essays on Greek Love*, Nueva York/Londres, Routledge.

- (1995) *Saint Foucault Towards a Gay Hagiography*, Nueva York; Oxford University Press.

- (1996) "A Response from David Halperin to Dennis Altman", *Australian Humanities Reviews*, en: [www.australianhumanitiesreview.org/emuse/Globalqueering/halperin.html](http://www.australianhumanitiesreview.org/emuse/Globalqueering/halperin.html) (20/02/2014).

Haraway, Donna (1985) *Ciencia, cyborgs y mujeres*, Madrid, Catedra, 1995.

- (1991) "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century". *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Nueva York, Routledge.

Hobsbawm, Eric (2007) *Historia del siglo XX*, Buenos Aires, Crítica.

Horne, Luz (2011) *Literaturas reales*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo.

Hozven, Roberto (1987) "En breve cárcel, fe de erratas", *Discurso literario*, Vol. 5, 1, otoño, 121-138.

Ingenieros, José (1950) *Tratado del amor*, edición digital

en: [www.mundolibertario.org/archivos/documentos/Jo-selIngenieros\\_tratadodelamor.pdf](http://www.mundolibertario.org/archivos/documentos/Jo-selIngenieros_tratadodelamor.pdf)

Irigaray, Luce (1974) *Espéculo de la otra mujer*, Madrid, Akal, 2007.

- (1982) *Ese sexo que no es uno*, Madrid, Akal, 2009.

- (1985) *El cuerpo a cuerpo con la madre. El otro género de la naturaleza. Otro modo de sentir*, Barcelona, Lasal.

- (1987) Entrevista en *Les Femmes, la pornographie et le erotisme* (M.F. Hans y G. Lapouge), París. En Jay, Martin, *Ojos Abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid, Akal, 2007.

- (1994) "El cuerpo a cuerpo con la madre", *Debate feminista*, 10, 32-44.

Jagose, Annemarie (1994) *Lesbian Utopics*, Nueva York/Londres, Routledge.

- (1996) *Queer Theory: An Introduction*, Nueva York, New York University Press.

- (2002) *Inconsequence: Lesbian Representation and the Logic of Sexual Sequence*, Nueva York, Cornell University Press.

Jameson, Fredric (2010) *Reflexiones sobre la postmodernidad*, Madrid, Abada.

Jay, Martin (2007) *Ojos Abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid, Akal.

Jitrik, Noé (1973) "Arte, violencia, ruptura", *Producción literaria y producción social*, Buenos Aires, Sudamericana.

- (1999) "Las marcas del deseo y el modelo psicoanalítico", *Historia de la crítica de la literatura argentina. La irrupción de la crítica* (Cella, Susana ed.), Buenos Aires, Emecé.

Jurovietzky, Silvia (2008) "Grotesco y antihumanismo en *Ganarse la muerte de Griselda Gambaro*", *El despliegue: de pasados y de futuros en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, NJ Editor.

Kamenszain, Tamara (2000) *Historias de amor y otros ensayos sobre poesía*, Buenos Aires, Paidós.

- (2007) *La boca del testimonio*, Buenos Aires, Norma.

Kaminsky, Amy (1989) "Lesbian Cartographies: Body, Text, and Geography", *Cultural and Historical Grounding*

*for Hispanic and Luso-Brazilian Feminist Literary Criticism*, Ed. Hernán Vidal, Minneapolis, Institute for the Studies of Ideology and Literature, 223-56.

- (1993) *Reading the Body Politic: Feminist Criticism and Latin American Women Writers*, Minneapolis/Londres, University of Minnesota Press.

Kaplan, Betina (2007) *Género y violencia en la narrativa del Cono Sur (1954-2003)*, Woodbridge, Tâmesis.

King, John (1989) *Sur - Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura (1931-1970)*, México, Fondo de Cultura Económica.

Klein, Melanie (1932) *The Psycho-Analysis of Children*, Londres, Hogarth.

Kohan, Martin (2000) "Historia y literatura: la verdad de la narración", *Historia crítica de la literatura argentina* (Drucaroff, Elsa dir.), Vol. 11, Buenos Aires, Emecé.

- (2003) "Vivir afuera", *Los Inrockuptibles*, abril de 2003.

König, Irmtrud (2010) "Griselda Gambaro: parodiar para criticar el presente", *De Alfonsín al menemato, 1983-2001* (Carbone, Rocco y Ojeda, Ana comp.), Buenos Aires, Fundación Crónica General/Paradiso.

Korembli, Ezequiel (1991) *Todas las que ella era. Ensayo sobre Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor.

Kosofsky Sedwick, Eve (1991) *Epistemología del armario*, Barcelona, Ediciones de la Tempestad, 1998.

- (2000) "Epistemología del closet", *Grañas de Eros*, Buenos Aires, Edelp.

- (2003) *Touching feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham, Duke University Press.

Kristeva, Julia (1980) *Desire in language*, Oxford, Blackwell.

- (1981) "El sujeto en cuestión: el lenguaje poético", *Seminario: La Identidad*, Madrid, Petrel.

- (1989) *Poderes de la perversión*, México, Siglo XXI.

Kurlat Ares (2001) "El Erotismo Como Transgresión: *Lo Impenetrable de Griselda Gambaro*", *Chasqui*, Vol. 30, Nº 2, Noviembre, 3-19.

Lacan, Jacques (1964) "La esquizia del ojo y la mirada", *Seminario XI*, Barcelona, Paidós.

- (1971) "Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano", *Escritos*, Vol. 1, México, Siglo XXI.
- (1981) "La tópica de lo imaginario", *El seminario de Jacques Lacan, Libro 1. Los escritos técnicos de Freud 1953-1954*, Barcelona, Paidós
- (1996) *Seminario 17. El reverso del psicoanálisis (1969-1970)*, Buenos Aires, Paidós.
- (2002) en Gerez Ambertín: [www.debatefeminista.pueg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/025\\_22.pdf](http://www.debatefeminista.pueg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/025_22.pdf)
- Laddaga, Reinaldo (2007) *Espectáculos de realidad*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Laera, Alejandra (2010) "Para una historia de la literatura argentina: orígenes, repeticiones, revanchas", *Prismas*, Vol. 14, Nº 2, 2010.
- Laplanche, Jean y Portalis, Jean (1986) *Fantasia originaria, fantasía de los orígenes, orígenes de la fantasía*, Buenos Aires, Gedisa.
- Laqueur, Thomas (1990) *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*, Cambridge, Harvard University Press.
- Laurent, Jenny (2003) "L'autoficción, Méthodes et problèmes", en *Autoficción*: [http://autoficcion.es/?page\\_id=24](http://autoficcion.es/?page_id=24) (04/05/2014).
- Le Breton, David (2010) *Rostros*. Buenos Aires, Letra Viva e Instituto de la máscara.
- Leciñana, Mayra (2012) "Presentación de *Pollera Pantalón, cuentos de género* de Paula Jiménez España", *Con-versiones*, en: <http://www.con-versiones.com.ar/nota1069.htm>
- Lingis, Alphonso (1985) *Libido: The French Existential Theories*, Bloomington, Indiana University Press.
- Link, Daniel (1999) "Seis personajes en busca de un autor", suplemento Radar libros, *Página/12*, 10 de octubre de 1999.
- (2002) "Intermitencias", suplemento Radar libros, *Página/12*, 3 de agosto de 2002.
- (2003) *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*, Buenos Aires, Norma.
- (2005) *Clases: Literatura y disidencia*, Buenos Aires, Norma.
- (2005) "El profesor pop" (entrevista: Patricio Len-

nard), suplemento Radar libros, *Página/12*, 14 de agosto de 2005.

- (2006) "Primera persona", *Página/12*, 5 de febrero de 2006.

- (2009) *Fantasmas: imaginación y sociedad*. Buenos Aires, Eterna cadencia.

- (2009a) "Yo", *No-retornable*, Vol. 3. [www.no-retornable.com.ar/v3/dossier/link.html#nota](http://www.no-retornable.com.ar/v3/dossier/link.html#nota)

- (2010) "La obra como exigencia de vida", *Revista Ñ*, 4 de septiembre de 2010.

Lopes Louro, Guacira (2001) "Teoría queer: una política pos-identitaria para la educación", *Cuadernos de Pedagogía*, año IV, Nº 9, Rosario.

Lorde, Audre (1984) *Las herramientas del amo nunca demantelarán la casa del amo*, El Cruce, Feminist Press.

Lorenzano, Sandra (2000) "El punzante murmullo del deseo: *En breve cárcel*", *Sexualidad y Nación*, Pittsburgh, Inst. Internacional de literatura Iberoamericana.

- (2001) *Escrituras de sobrevivencia. Narrativa argentina y dictadura*, México, Signos.

Loueiro, Angel (1991) "Problemas teóricos de la autobiografía", *Suplemento Anthropos 29*, Barcelona, Ed Anthropos.

Ludmer, Josefina (1985) "Las tretas del débil", (González y Ortega, comps.), *La sartén por el mango*, San José de Puerto Rico, El huracán.

- (2007) "Literaturas posautónomas", *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, Nº 17, julio de 2007.

Lytard, Jean F. (1991) *Lecturas de infancia*, Buenos Aires, Eudeba.

Madhavi, Menon (2005) "Spurning teleology in Venus and Adonis", *Journal of Lesbian and Gay Studies*, 11, 4, 491-519.

Mafud, Julio (1966) *La revolución sexual argentina*, Buenos Aires, Editorial Americalee.

Mallol, Anahí (2002) "El affair de la escritura poética. Poesía, delito y ficción en dos textos de María Moreno", *Letras Femeninas*, Vol. 28, Nº 1, 118-130.

Mallol, Anahí (2013) "Lo que sólo las chicas saben. El

amor entre mujeres en las poetas jóvenes de los 90", *Lectures du genre*, 84-92.

Mancini, Adriana (2003) *Silvina Ocampo. Escalas de pasión*, Buenos Aires, Vitral.

Maristany, José (2008) "¿Una teoría *queer* latinoamericana?: postestructuralismo y políticas de la identidad en Lemebel" *Lectures du genre*, 4.

- (2008) "Entre Arlt y Puig, el *affaire* Correas, Acerca de La narración de la historia", *Orbis Tertius*, XIII, 14.
- (2009) "Fuera de la ley, fuera del género: escritura homoerótica en la Argentina de los 60/70", *Lectures du genre*, 6. En: [http://www.lecturesduggenre.fr/Lectures\\_du\\_genre\\_6/Maristany.html](http://www.lecturesduggenre.fr/Lectures_du_genre_6/Maristany.html) (5/10/2010).

Martínez, Elena (1989) "En breve cárcel: la escritura/lectura del (de lo) Otro en los textos de Onetti y Molloy", *Letras Femeninas*, Vol. XV, Nº 1-2, 523-532.

Marty, Eric (2006) *Roland Barthes, el oficio de escribir*, Buenos Aires, Manantial.

Masiello, Francine (1985) "En breve cárcel: la producción del sujeto", *Hispanamérica*, año 14, Nº 41, agosto, 103-112.

- (1997) *Entre civilización y barbarie*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo.
- (2000) "La insoportable levedad de la historia: los relatos *best sellers* de nuestro tiempo", *Revista Iberoamericana*, 2000, Nº 193, 799-814.
- (2001) *El arte de la transición*, Buenos Aires, Norma.

Masson, Laura (2007) *Feministas en todas partes. Una etnografía de espacios y narrativas feministas en la Argentina*, Prometeo, Buenos Aires.

Massumi, Brian (2002) *Parables for the Virtual*, Durham, Duke University Press.

Mazziotti, Nora (1989) *Poder, deseo y marginación: aproximaciones a la obra de Griselda Gambaro*, Buenos Aires, Puntosur.

Mercado, Tununa (1989) "Las escritoras y el tema del sexo", *Puro cuento*, Nº 17, julio-agosto.

Molloy, Silvia (1978) "Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo", *Lexis*, Vol. II, Nº 2, diciembre, 241-251.

- (1985) "Sentido de ausencias", *Revista Iberoamericana*, <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/issue/view/171>

- (1991) "Identidades textuales femeninas: Estrategias de autofiguración", *Women's Writing in Latin America* (Castro-Klaren, Molloy y Sarlo comps.), Westview Press, Boulder.
- (1995) "Disappearing Acts: Reading Lesbian in Teresa de la Parra", *Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*, Duke University, Durham.
- (1996) *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica.
- (1998) "En breve cárcel: pensar otra novela", *Punto de vista*, 60, 29-32.
- (1998) *Hispanisms and homosexualities* (Molloy e Irwin eds.), Duke University Press, Durham y Londres.
- (1999) "De Safo a Baffo: Diversiones de lo sexual en Alejandra Pizarnik", *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, año 7, Nº 13, Caracas, ene-jun, 133-140.
- (2000) "La flexión del género en el texto cultural latinoamericano", en *Revista de Crítica Cultural*, Nº 21, Santiago de Chile, noviembre, 53-55.
- (2001) "Desvíos de lectura: sexualidad y diferencia en las letras hispanoamericanas", *Estudios. Revistas de Investigaciones literarias y culturales*, año 9, Nº 1, Caracas, enero-julio, 93-107.
- (2001) *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, Tierra firme.
- (2009) "Para estar en el mundo: los cuentos de Silvina Ocampo", *La ronda y el antifaz* (Domínguez, Nora y Mancini, A. comps.), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- (2012) *Poses de fin de siglo*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Moreno, María (1983) "El fascismo del cuerpo", *alfonsina*, Nº 2, diciembre.

- (1988) "¿Qué hacer?", en "La Mujer Pública", *Babel*, 5, 1, noviembre.
- (1994) "Dora Bovary (El imaginario sexual en la generación del 80)", *Las culturas de fin de siglo en América Latina* (Ludmer, Josefina comp.), Rosario, Beatriz Viterbo.
- (1998) "Entrevista", en suplemento Radar libros, *Página/12*, 14 de junio de 1998.
- (1999) "La siempreviva", suplemento Las12, *Página/12*, 13 de agosto de 1999.



- (2002) *El fin del sexo y otras mentiras*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
  - (2002) "Prólogo", *Habitaciones*, Buenos Aires, Catálogos.
  - (2003) "Emma la cautiva", suplemento Radar libros, *Página/12*, 12 de enero de 2003.
  - (2004) "Presentación de *Varia imaginación*, de Sylvia Molloy", *nueve perros*, agosto.
  - (2005) *Vida de vivos*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
  - (2009) "Todo desamor es político", suplemento Soy, *Página/12*, 23 de octubre de 2009.
  - (2010) "Contra las gallinas ponedoras", suplemento Verano12, *Página/12*, 20 de enero de 2010.
  - (2010a) "Copiright", suplemento suplemento Radar libros, *Página/12*, 4 de abril de 2010.
  - (2012) "Emma, la del gremio", suplemento Soy, *Página/12*, 9 de marzo de 2012.
  - (2013) *Subrayados. Leer hasta que la muerte nos separe*, Buenos Aires, Mardulce.
  - Mouffe, Chantal (2007) *En torno a lo político*, México, Fondo de Cultura Económica.
  - Mulvey, Laura (1975) "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, 16, 3, 6-18.
  - Musachi, Graciela (2007) "Calesita", *Actas de Autopistas de la palabra: terceras jornadas de literatura y psicoanálisis*.
  - Muschietti, Delfina (2002) "Prólogo" en Storni, Alfonsina, *Obras Completas*, Tomo I, Losada, Buenos Aires.
  - (2003) "Borges y Storni: la vanguardia en disputa", *Hispanamérica: Revista de literatura*, N° 95.
- Nari, Marcela (1996) "Abrir los ojos, abrir la cabeza: el feminismo en la Argentina de los años '70", *Feminaria*, año IX, N° 17/18, Buenos Aires.
- (2002) "No se nace feminista, se llega a serlo. Lecturas y recuerdos de Simone de Beauvoir en Argentina, 1950 y 1990", *Mora*, N° 8.
- Navajas, Gonzalo (1988) "Erotismo y modernidad en *En breve cárcel* de Sylvia Molloy", *Revista de Estudios Hispánicos*, Vol. 22, N° 2, mayo, 95-105.
- Negrón, María (1993) "La Dama de estas Ruinas (sobre

Alejandra Pizarnik)", *Feminaria*, Año VI, N° 11, Noviembre, Buenos Aires, 14-17.

- (1999) "Alejandra Pizarnik y el castillo de la escritura", Museo negro, Buenos Aires, Norma. En *Abanico*, revista de la Biblioteca Nacional de la República Argentina: <http://www.bn.gov.ar/abanico/A81104/negronepizarnik.html> (07/07/2014).
  - (2000) "Melancolía y cadáver textual", *Inti. Revista de Literatura Hispánica*, 52-53, 169-178.
  - (2003) *La obra de sombra de Alejandra Pizarnik*, Rosario, Beatriz Viterbo.
  - Nietzsche, Friedrich (1992) *El nacimiento de la tragedia*, México, Alianza Editorial.
  - Nouzeilles, Gabriela (2001) "La rayuela del sexo según Cortázar", en *Cánones literarios masculinos y relecturas transculturales: lo trans-femenino-masculino-queer* (Rodríguez, Ileana coord.), 63-84.
- O'Connor, Patrick (1999) "Cesar Aira's Simple Lesbians: Passing *La prueba*", *Latin American Literary Review*, Vol. 27, N° 54, julio-diciembre, 23-38.
- Ostrov, Andrea (1993) "Una pornografía de la diferencia", *Hispanamérica*, Año 22, N° 66, 99-108.
- (1996) "Vestidura/escritura/sepultura en la narrativa de Silvina Ocampo", *Hispanamérica*, Gaithersburgh, Vol. XXV, 21-28.
  - (2003) "Silvina Ocampo: la escritura frente al espejo", *Revolución y Cultura*, La Habana, 34-37.
  - (2004) *El género al bies*, Buenos Aires, Alción.

Palmeiro, Cecilia (2011) *Desbunde y Felicidad. De la cartonera a Perlongher*, Buenos Aires, Título.

Panesi, Jorge (2003) "Sylvia Molloy, *El común olvido*", *Nueve Perros*, 2, N° 2/3, diciembre y enero.

Patiño, Roxana (2003) "Intelectuales, literatura y política: reformas de la tradición en las revistas culturales argentinas de los noventa", en AAVV, *Umbrales y catástrofes: literatura argentina de los 90*, Córdoba, Epoké ediciones.

Pellegrini, Renato (2008) "Biografía", en: <http://www.renatopellegrini.unlugar.com/biografia.html> (4/05/2014).



Pellettieri, Osvaldo (1988) "El teatro argentino actual (1960-1987)", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 459, septiembre, 157-166.

Pérez, Claudia (2005) "El sesgo ajeno: el 'maligno arañazo de amor' entre el mundo de la madre y lo simbólico. Una lectura de *En breve cárcel*, de Sylvia Molloy", en *Actas del XIII Congreso Nacional de literatura argentina*, San Miguel de Tucumán.

Perlongher, Néstor (1985) "Historia del frente de liberación homosexual en Argentina", *Prosa Plebeya*, Buenos Aires, Colihue, 2007.

Pezioni, Enrique (1986) "Alejandra Pizarnik: la poesía como destino", *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

- (1986) "Silvina Ocampo: orden fantástico, orden social", *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

Piglia, Ricardo (1986) *Critica y ficción*, Cuadernos de extensión universitaria, 9, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe.

- (2010) "Introducción" a *En breve cárcel*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Pinto, Felisa (2011) "Victoria para todas", suplemento Las12, *Página/12*, 4 de marzo de 2011.

Piña, Cristina (1990) "La palabra obscena", *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 5, mayo.

- (1991) *Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires, Planeta.

Pizarnik, Alejandra (1968) "Dominios ilícitos", *Sur*, 311, abril, 90-95.

- (1998) *Correspondencia Pizarnik* (Bordelois, Ivonne comp.), Buenos Aires, Planeta.

Plante, Alicia (2006) "Eros anda suelto", suplemento Radar libros, *Página/12*, 11 de junio de 2006.

Plotkin, Mariano B. (2003) *Freud en las pampas. Orígenes y desarrollo de una cultura psicoanalítica en la Argentina (1910-1983)*, Buenos Aires, Sudamericana.

Podlubne, Judith (2010) "Entre la gratuidad y el compromiso: el valor de lo literario en la revista *Sur*", *BOLETÍN/15*, octubre de 2010, 1-21.

- (2012) *Escritores de Sur. Los inicios literarios de Jose Bianco y Silvina Ocampo*, Rosario, Beatriz Viterbo/UNR.

Preciado, Beatriz (2008) *Testo Yonqui*, Barcelona, Espasa Calpe.

Puig, Manuel (1986) "Manuel Puig: cine y sexualidad. Entrevista de Giovana Pajetta", *Crisis*, N° 41, abril, 86-88.

Punte, María José (2013) "La mirada tras el espejo: para un análisis feminista de *El niño pez*", *Imagofagia*, N° 6.

Quevedo, Amalia (2001) *De Foucault a Derrida. Pasando fugazmente por Deleuze y Guattari, Lyotard, Braudrillard*, Navarra, Ediciones Universidad de Navarra. Edición digital de Derrida en Castellano.

Quignard, Pascal (2005) *El sexo y el espanto*, Buenos Aires, El cuenco de plata.

Quiroga, José (2000) *Tropics of desire: interventions from queer Latino America*, Nueva York, New York University Press.

Ramacciotti, Karina y Valobra, Adriana M. (2008) "El campo médico argentino y su mirada al tribadismo, 1936-1955", *Estudios feministas*, 6, 2, 440, mayo-agosto, 493-516.

Rancière, Jacques (1996) *El desacuerdo, política y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión.

- (2002) "La división de lo sensible: Estética y política", *Mesetas.net* (4/09/2010).

- (2006) *La política de la estética, Otra parte. Revista de letras y artes*, N° 9.

Rapisardi, Flavio (2002) "Regulaciones políticas: Identidad, diferencia y desigualdad. Una crítica al debate contemporáneo", *Sexualidades Migrantes/Género y Transgénero* (Mafia, Diana comp.), Buenos Aires, Feminaria.

Rich, Adrienne (1980) *Blood, Bread and Poetry. Selected Prose, 1979-1985*, Nueva York, Norton and Company, 1986.

- (1980) "Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana", *DUODA Revista d'Estudis Feministes*, N° 10, 1996.

- (1984) "Notes Towards a Politic of Location", *Feminist Postcolonial Theory: A Reader* (Lewis, R y Mills, S. eds.), Nueva York, Routledge, 2003.

Richard, Nelly (1998) *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre Chile de la transición*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto propio.

- (2011) "Posfacio", *Por un feminismo sin mujeres*

(Cuds ed.), Santiago de Chile, Territorios sexuales ediciones.

Rodríguez Agüero, E. (2006) "Feminismo y vanguardia en los tempranos 70", *Actas de VIII Jornadas de Historia de las mujeres*, Universidad Nacional de Córdoba, octubre de 2006.

Rodríguez Carranza, Luz (2011) "La invención de la asimetría: Las columnas de María Moreno en *Babel*, revista de libros (1988-1989)", *Mora*, Vol. 17, Nº 2, Buenos Aires, septiembre de 2011.

Rodríguez Pérsico, Adriana (2008) *Relatos de época. Una cartografía de América Latina (1880-1920)*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Roffé, Reina (1985) "Omnipresencia de la censura en la literatura argentina", *Revista iberoamericana*, Vol. LI, Nº 132-133, Pittsburgh, julio-diciembre.

- (2001) "Libertad condicionada", *Conversaciones americanas*, Madrid, Ed. Páginas de Espuma.

Rosa, Nicolás (2003) *La letra argentina*, Buenos Aires, Santiago Arcos editor.

- (2004) *El arte del olvido*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo.

Rosenberg, Mirta (2011) *Bajo la luna/1*, en: [blog.eternacadenacia.com.ar/archives/2011/13132](http://blog.eternacadenacia.com.ar/archives/2011/13132)

Roudinesco, Elizabeth (2009) *Nuestro lado oscuro*, Barcelona, Anagrama.

Saidón, Gabriela (2009) "Historia de una pasión", *Revista Ñ*, 22 de octubre de 2009.

Sáitta, Sylvia (1995) "Prólogo" a Medina Onrubia, Salvadora, *Las Descentradas*, Buenos Aires, Tantalía.

- (2004) *Historia de la crítica literaria: el oficio se afirma*, Vol. 9, Buenos Aires, Emecé.
- (2006) "Anarquismo, teosofía y sexualidad: Salvadora Medina Onrubia" en *Mora*, año I, Nº 1, Buenos Aires, agosto, 54-59.

Salessi, Jorge (1993) "La invención de las sirenas", *Feminaria Literaria*, 3, 4, 2-7.

- (1995) *Médicos, maleantes y maricas*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Salomone, Alicia (2006) *Alfonsina Storni. Mujeres, Modernidad y Literatura*, Buenos Aires, Corregidor.

Sarda, Alejandra y Hernando, Silvana (2001) *No soy un bombero pero tampoco ando con puntillas. Lesbianas en Argen-*

*tina: 1930-1976*, Ontario, Editorial Bomberos y Puntillas.

Sarlo, Beatriz (1987) "Política, ideología y figuración literaria", *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza Editorial.

- (1988) "Alfonsina, la poetisa", *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

Sarlo, Beatriz (1994) "No olvidar la guerra: sobre cine, literatura e historia", *Punto de Vista*, Nº 49, Buenos Aires.

- (2003) *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- (2006) "Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia", *Punto de vista*, Nº 86, Buenos Aires.
- (2008) "Literatura Sentimental: Sobre *La intemperie*, de Gabriela Massuh", *Diario perfil*, Buenos Aires, 27 de julio de 2008.

Scherer, Rene (2012) *Miradas sobre Deleuze*, Editorial Cactus.

Schettini, Ariel (1999) "La marca del estado", *Los Inroductibles*, 7/07/2014.

- (2005) "La escuela del dolor humano de Sechuán", *El interpretador*, Nº 20.
- (2008) "Apuntes para la definición de la loca melancolía".
- (2012) "Sobre *La condesa sangrienta*", artículo leído en la *Jornada La inquietud de la Musa, A 40 años de la muerte de Alejandra Pizarnik*, IIEGE, Buenos Aires.

Schvartzman, Julio (1996) "Un lugar bajo el mundo: *Los pichiciegos* de Rodolfo E. Fogwill", *Microcrítica: Lecturas Argentinas*, Buenos Aires, Biblos.

Scott, Joan (2008) "Género: ¿Todavía una categoría útil para el análisis?", *La manzana de la discordia*, Vol. 6, Nº 1, enero-junio, 2011, 95-101.

Sebreli, Juan José (1997) *Escritos sobre escritos, ciudades sobre ciudades*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

Seller, Susan Helene (ed.) (1994) *The Helene Cixous Reader*, Nueva York, Routledge.

Silverman, Kaja (1992) *Male Subjectivity at the Margins*, Nueva York, Routledge.

Smaldone, Mariana (2015) "Las traducciones rioplatenses de *Le deuxième sexe* de Simone de Beauvoir: marcas de

época en torno a la enunciación de identidades generizadas", *Mutatis Mutandi*, Vol. 8, Nº 2.

Soto, Moira (2008) "Pasión por los bordes", suplemento Las12, *Página/12*, 16 de mayo de 2008.

Speranza, Graciela (1995) *Primera Persona*, Buenos Aires, Norma.

Spivak, Gayatri Chakravorty (1985) "¿Puede hablar un subalterno?", *Orbis Tertius*, VI, 1998, 175-235.

Steimberg, Oscar (1999) "La irrupción interdisciplinaria", *Historia crítica de la literatura argentina*, Vol. 10 (Cella, Susana comp.), Buenos Aires, Emecé.

Stephenson, Marcia (1997) "Lesbian Trajectories in Sylvia Molloy's *En breve cárcel*", *MLN*, Vol. 112, N2, March (Hispanic Issue), 253-268.

Stimpson, Catherine (1981) "Zero Degree Deviance: The Lesbian Novel in English", *Critical Inquiry*, Vol. 8, Nº 2.

Suárez Briones, Beatriz (1998) "Sobre hombres y márgenes. Relaciones entre el feminismo y la teoría queer", *Lectora: revista de dones i textualitat*, Nº 4, 83-91.

Szurmuk, Monica (1996) "Ada María Elflein: Viaje al interior de las identidades", *Monographic review: Hispanic travel literature*, XII.

- (2000) *Mujeres en Viaje*, Buenos Aires, Alfaguara.
- (2005) "Voces y susurros en la literatura de la postdictadura argentina: Reina Roffé y Sergio Chejfec", *Escrituras en contraste: masculino/femenino en las literaturas de América*, México, Aldus/Universidad Autónoma Metropolitana.

Tarantuviez, Susana (2001) *La Narrativa de Griselda Gambaro. Una poética del desamparo*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo.

- (2007) *La escena del poder: el teatro de Griselda Gambaro*, Buenos Aires, Corregidor.

Taylor, Diana (1989) *Ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana*, Ottawa, Girol.

Terán, Oscar (1991) *Nuestros años sesenta*, Buenos Aires, Puntosur.

Tompkins, Cynthia (1992) "La palabra, el deseo, el cuerpo o la expansión del imaginario femenino: *Canon de alcoba* de Tununa Mercado", *Confluencias: Revista hispánica de cultura y literatura*, 7, 2, 134-140.

Topuzian, Marcelo (2003) "Paul de Man ¿La imposibilidad de la autobiografía?", *Anclajes*, VII, diciembre, 255-275.

Toro, Vera, Schlicker, Sabine y Luengo, Ana (eds.) (2003) *Auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Madrid/Frankfurt, am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2010.

- (2010) *La obsesión del yo, La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.

Torricella, Paula (2010) "Comentarios sobre la experiencia editorial de *Cuaderno de Existencia Lesbiana*", *Revista Interdisciplinaria de Estudios Sociales*, Nº 2, julio/diciembre, 85-107.

Torricella, Paula (2013) "La revista Brujas, militancia feminista en democracia", *Entrehojas: Revista de Estudios Hispánicos*, Vol. 3, Iss. 1, Art. 9.

Trebisacce, Catalina (2013) "Encuentros y desencuentros entre la militancia de izquierda y el feminismo en la argentina", *Estudios Feminista*, Florianópolis, Brasil, Vol. 21, Nº 2, mayo.

Venti, Patricia (2011) "Alejandra Pizarnik Papers, Archivo 1", carpeta Biblioteca de la Universidad de Princeton, citadas en *El cuerpo de la letra*, 2011.

Vázquez, Karina (2009) *Fogwill: realismo y mala conciencia*, Buenos Aires, Circeto.

Vezzetti, Hugo (1996) *Aventuras de Freud en el país de los argentinos. De José Ingenieros a Enrique Pichón-Rivière*, Buenos Aires, Paidós.

Villagarcía, Martín (2011), "Formas del amor", *El interpretador*, 29 de noviembre de 2011.

Villarejo, Amy (2003), *Lesbian Rule, Cultural Criticism and the Value of Desire*, Nueva York, Duke University Press.

Villoldo Botana, Alicia (2012) "En el centro, la descentrada", suplemento Las12, *Página/12* del 20 de enero de 2012.

Viñas, David (1971) *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Jorge Álvarez.

Weiss, Irene (2007) "Emma Barrandeguy o la reversibilidad de la escritura", en *Hablar de poesía*, Nº 17.

White, Patricia (1991) "Female Spectator, Lesbian Spectre: the Hunting", *Inside/out*, Nueva York, Routledge.

Wiesen Cook, Blanche (1979a) "The Historical Denial of Lesbianism: A Review Essay", en *Radical History Review*, Nº 20.

- (1979b) "Women Alone Stir My Imagination: Lesbianism and the Cultural Tradition", en *Signs*, Vol. 4, Nº 4.

Williams, Raymond (1977) *Marxismo y literatura*, Madrid, Ediciones Península, 2000.

Wittig, Monique (1973) *El cuerpo lesbiano*, Valencia, Pretextos, 1977.

- (1975) "Author's note", *The Lesbian Body*, Londres, Owen.

- (1976) "A propósito del contrato social", *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Barcelona, Egales, 2006.

- (1979) "Paradigm", en Stambolian y Marks (eds.) *Homosexualities and French Literature*, Ithaca, Cornell University Press, 114-121.

- (1980) "No se nace mujer", *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Barcelona, Egales, 2006.

- (1982) "Postface", en Barnes, Djuna, *La passion*, París, Flammarion.

Zimmerman, Bonnie (1981) "What has Never Been: an Overview of Lesbian Feminist Literary Criticism", en Warhol y Price Herndl (eds.) *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, New Jersey, Rutgers University Press, 1997.

Zina, Alejandra (2004) "Babel: un modo de nombrar el comienzo", *El matadero*, Nº 3.

Zizek, Slavoj (1997) *La lengua en la diferencia sexual*, en <http://www.con-versiones.com/nota0810.htm> extraído de *La voz*, AAVV, Colección Orientación Lacaniana, Serie Testimonios y Conferencias, Nº 2, Buenos Aires.

Zizek, Slavoj y Salecl, Renata (1996), *Gaze and Voice as Love Objects*, Durham/Londres, Duke University Press.

## Índice

Declaración .....	9
<b>El punto de vista</b>	
Primer acercamiento: la propuesta .....	23
Las ficciones lesbianas como objeto .....	33
Contingencias .....	37
La crítica literaria .....	37
La teoría lesbiana .....	39
<b>Históricamente, tres escenas del siglo xx</b>	
Insinuar "eso": los primeros relatos del siglo XX .....	57
La sirena y su tentación imposible .....	68
La inversión en manos de las mujeres .....	73
Pienso en usted: letras apasionadas y genealogías disidentes en (el) Sur .....	81
Ser o tener: "La erótica del espejo" versus "El disfraz" .....	89
Los intercambios de Victoria Ocampo, Virginia Woolf y Vita Sackville-West .....	96
Digo yo, escribo nosotras: imágenes de un fin de siglo .....	103
<b>Era esta la literatura, un cuerpo</b>	
Políticas de la voz / tiempos del deseo .....	115
La emergencia de las voces lesbianas .....	120
Las voces del secreto: Silvina Ocampo y Julio Cortázar .....	120
El secreto a voces: <i>El común olvido</i> .....	134
Las voces que cuentan .....	142
Dos novelas fundacionales: <i>Monte de Venus</i> y <i>En breve cárcel</i> .....	142
Voces de la memoria: las ficciones autobiográficas de Barrandeguy, Massuh y Molloy .....	160
El cuerpo de los afectos / políticas de la mirada .....	179
La mirada lesbiana .....	186
El ángulo muerto de la mirada: <i>La condesa sangrienta</i> .....	186

Retratada: <i>Los días sentimentales</i> .....	194
El cuerpo lesbiano .....	201
El cuerpo y la dictadura: "La larga risa de todos estos años" .....	201
El cuerpo erótico: un <i>Canon de alcoba</i> .....	211
El cuerpo en la lengua: <i>No es amor</i> .....	219
Errancias sexuales / errancias textuales .....	227
Los pasos perdidos .....	233
<i>El affair Skeffington</i> : estado de la cuestión .....	233
Querer es no poder: <i>Lo impenetrable</i> .....	246
Pasar <i>La prueba</i> .....	255
Zonas liberadas: Iosí Havilio, Lucía Puenzo, Dalia Rosetti .....	262
Agradecimientos: el regalo amoroso .....	277
<b>Bibliografía</b>	
Índice de textos literarios .....	281
Índice de textos críticos .....	287