

Ficciones lesbianas. Literatura y afectos en la cultura argentina contemporánea (1950-2010)

Autor:

Arnés, Laura Antonella

Tutor:

Domínguez, Nora

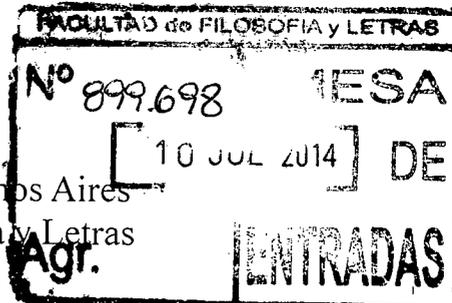
2014

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctora de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Literatura.

Posgrado

Tesis 20-3-12

TESIS 20-3-12



Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras

**Ficciones lesbianas.
Literatura y afectos en la cultura argentina
contemporánea (1950-2010)**

Tesis de doctorado

Lic. Laura Antonella Arnés

DNI: 29.119.503

Carrera: Letras

Directora y Consejera de estudios: Dra. Nora Domínguez

2014

UNIV. BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

Índice

Introducción: Potencias del deseo, políticas de lectura	4
i. Primer acercamiento: la propuesta	4
ii. Las ficciones lesbianas	18
iii. Políticas de la crítica	23
iv. La teoría lesbiana: un marco de reflexión ineludible	28
v. Segundo acercamiento: los recorridos	40
Capítulo 1. El cuerpo/corpus lesbiano	46
1.1 Insinuar ‘eso’: los primeros relatos del siglo XX	46
1.1.1 La sirena y su tentación imposible	54
1.1.2 La inversión en manos de las mujeres	59
1.2 Un nuevo giro: la segunda mitad del siglo XX	65
1.2.1 Letras apasionadas: genealogías disidentes en (el) <i>Sur</i>	73
1.2.1.1 Ser o tener: “La erótica del espejo” (Hector Murena) vs. “El disfraz” (Juan J. Hernández)	76
1.2.1.2 ¿Afecto o cosmopolitismo? Los intercambios de Victoria Ocampo, Virginia Woolf y Vita Sackville-West	81
1.2.2 Voces en diálogo: las publicaciones de fin de siglo	87
1.3 Un nuevo siglo	98
Capítulo 2. Políticas de la voz, tiempos del deseo	104
2.1 La emergencia de las voces lesbianas	111
2.1.1 Las voces del secreto: Silvina Ocampo y Julio Cortázar	111
2.1.2 El secreto a voces: <i>El común olvido</i> (Sylvia Molloy)	125
2.2 Las voces que cuentan	133
2.2.1 Dos novelas fundacionales: <i>Monte de Venus</i> (Reina Roffé) y <i>En breve cárcel</i> (Sylvia Molloy)	133
2.2.2 Voces de la memoria: las ficciones autobiográficas de Emma Barrandeguy, Gabriela Massuh y Sylvia Molloy	150
Capítulo 3. El cuerpo de los afectos, políticas de la mirada	170
3.1 La mirada lesbiana	179
3.1.1 El ángulo muerto de la mirada: <i>La condesa sangrienta</i> (Alejandra Pizarnik)	179
3.1.2 Retratada: <i>Los días sentimentales</i> (Nicolás Peyceré)	188

3.2 El cuerpo lesbiano	194
3.2.1 El cuerpo y la dictadura: “La larga risa de todos estos años” (Fogwill)	194
3.2.2 El cuerpo erótico: un <i>Canon de alcoba</i> (Tununa Mercado)	204
3.3 La lengua lesbiana	211
3.3.1 El cuerpo en la lengua: <i>No es amor</i> (Patricia Kolesnicov)	211
Capítulo 4. Errancias sexuales, errancias textuales	220
4.1 Los pasos perdidos	227
4.1.1 <i>El affair Skeffington</i> (María Moreno): estado de la cuestión	227
4.1.2 Querer es no poder: <i>Lo impenetrable</i> (Griselda Gambaro)	240
4.1.3 Pasar <i>La prueba</i> (Cesar Aira)	248
4.2 Zonas liberadas: Iosi Havilio, Lucía Puenzo, Dalia Rosetti	255
5. Palabras finales	268
6. Bibliografía	275
6.1 Textos literarios	275
6.2 Bibliografía teórica y crítica	277

¿Puede alguien que estuvo en todas, de alguna manera,
desaparecer de la cultura?
Subrayados, María Moreno

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.
Opendoor, Iosi Havilio

-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.
Yo era un chica moderna, César Aira.

Introducción: Potencias del deseo, políticas de lectura

i. Primer acercamiento: la propuesta

Una mirada desde la alcantarilla
puede ser una visión del mundo.
Arbol de Diana, Alejandra Pizarnik

Si bien desde mediados del siglo XX las prácticas y los discursos sobre la sexualidad vienen adquiriendo, progresivamente, cierta centralidad, esta tesis 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-¹ lo que en esta investigación voy a llamar ‘ficciones lesbianas’² 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:

“When it comes to lesbians (...) many people have trouble seeing what’s in front of them. The lesbian remains a kind of “ghost effect” (...) elusive, vaporous, difficult to spot –even when she is there, in plain view, mortal and magnificent, at the center of the screen. (...) The lesbian is never with us, it seems, but always somewhere else: in the shadows, in the margins, hidden from history, out of sight, out of mind, a wanderer in the dusk, a lost soul, a tragic mistake, a pale denizen of the night (...) (She has seldom seemed as accesible as her twin brother, the male homosexual). What we never expect is (...) to find her in the midst of things (...). The task of refocusing (...) is not an easy one.” (1993: 2-3).

1 La matriz excluyente que actúa sobre las sexualidades ha sido extensamente tratada en los debates sobre la construcción de identidades. Sin embargo, me interesa particularmente la reflexión de Judith Butler quien 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)

2 En el apartado ii de este mismo capítulo desarrollaré el concepto ‘ficciones lesbianas’.

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,³ no sólo resultan productivas y susceptibles a la mirada crítica sino que ofrecen mecanismos retóricos y estéticos teñidos de sentidos políticos, históricos y culturales.

Mi investigación busca darle sentido a ciertas ausencias y contribuir a la manifestación de aquello que ha permanecido oculto y que, aun 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*⁴ de esta tesis. Tanto es así que, a lo largo de las páginas siguientes, me interrogaré sobre las formas en que lo no dicho o el exceso inciden en las modalidades que adquiere lo lesbiano al ser convertido en relato y focaliza en las temporalidades que estos le ofrecen. Asimismo, me propongo analizar los modos en que los afectos lesbianos construyen voces, cuerpos, miradas y recorridos diferenciales. En otras palabras, esta tesis procura acercar 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.⁵

3 Resulta inevitable, al hablar de lo lesbiano, caer tarde o temprano en la apreciación común u obvia de su relación con el silencio, lo oculto o lo borrado. De hecho, es innegable que el deseo homosexual y sus representaciones cargan con una historia marcada por la pérdida y la imposibilidad. Sin embargo, como se verá, intentaré salir de ese lugar lo antes posible para proponer, en cambio, la posibilidad de repensar los sentidos políticos y productivos que algunas faltas, desvíos, incoherencias o incluso representaciones ligadas a la melancolía puedan tener.

4 En las páginas siguientes especificaré las fuentes literarias que utilizo. También en 'Bibliografía'.

5 Como sostiene Daniel Link: "El estatuto de la "imaginación" permanece hoy en un hiato teórico-epistemológico-político: de lo que se trata, sencillamente, es de sacárselo de encima, como si fuera el traje de fiesta que la adolescente quiere ocultar de sus padres para resguardar el secreto de que participó de ese baile prohibido o de ese lugar interdicto (el fantasma como esqueleto en el armario). Por la imposibilidad histórica, o por interdicción enunciativa, en los más poderosos paradigmas interpretativos del siglo pasado (desde el marxismo hasta el psicoanálisis y la fenomenología), 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

Los textos y 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 y va a indagar las diferentes estrategias textuales utilizadas para narrar afecciones eróticas entre protagonistas mujeres. No constituye un objetivo de esta tesis seguir un orden histórico estricto o lineal de las representaciones de lo lesbiano en la literatura argentina. Así, aunque, efectivamente, se circunscribe a un periodo 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 las ficciones lesbianas, 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 inscripto por las pasiones lesbianas: escapar a lo cronológico -inscribir otras intensidades temporales-, 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.

De más está decir que en cada época conviven y se combinan -de modos simultáneos y divergentes, en una complejidad que resulta difícil de abarcar- diversos entramados simbólicos y políticos, prácticas literarias y relaciones sociales. Por eso, el recorrido que propongo –que atraviesa más de medio siglo de narrativas- no puede evitar ser incompleto. Pero la selección, el orden y los cortes que estos implican son también significativos: cada capítulo busca poner en evidencia articulaciones, citas, relaciones y diálogos. En consecuencia, ordené las ficciones lesbianas en tres series fundamentales que se corresponden con tres ejes teóricos: las voces lesbianas (capítulo 2), las miradas y los cuerpos lesbianos (capítulo 3) y sus recorridos o errancias (capítulo 4). En este sentido, me propuse, más que dar cuenta de una enumeración exhaustiva de textos o un catálogo de autores, ofrecer modos de lectura de ciertas problemáticas literarias y culturales. Sin embargo, es cierto que debido a la

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

falta de material crítico y al poco conocimiento general relativo a la temática trabajada, la investigación requirió realizar cierta genealogía.

Tampoco constituyó un objetivo seguir un orden en términos específicamente literarios (como podría ser una organización alrededor de los géneros literarios) aunque sí, evidentemente, opté por textos narrativos. Decidí dejar de lado el material poético porque considero -sin que esto implique un juicio- que, como sostiene Elsa Drucaroff (2000:9), sobre mitad de los cincuenta, y frente a otros registros de la literatura, la balanza se inclinó hacia la narración, que así adquirió autoridad en un contexto de expansión de la escritura y de gran problematización de la lectura.⁶ En consonancia, los elementos que entran en juego en mi análisis responden a cierto orden cronológico y geográfico (me centro en las ficciones lesbianas argentinas de los siglos XX y XXI) pero sobre todo a un espacio simbólico donde se inscribe una masa de ficciones de diferentes géneros que iluminan ciertas zonas de estos órdenes.

En virtud de lo explicado, reordené textos y autores de modo no necesariamente convencional. En cada capítulo pongo en relación autores/as con procedencias literarias y recepciones disímiles: algunos de mayor reconocimiento (Sylvia Molloy, María Moreno, Tununa Mercado), incluso canónicos (Victoria y Silvina Ocampo, Alejandra Pizarnik o Julio Cortázar), junto a escritores de generaciones más jóvenes (Dalia Rosetti, Lucía Puenzo, Patricia Kolesnicov, Paula Jiménez o Iosi Havilio), así como también escritores/as con una circulación editorial relativamente masiva (Fogwill, Cesar Aira), junto a otros de circulación más excéntrica o limitada (Juan José Hernández, Emma Barrandeguy, Reina Roffé, Gabriela Massuh o Nicolas Peyceré).

Importa remarcar que entender las construcciones en torno a los cuerpos y las pasiones lesbianas como configuraciones posibles de la sexualidad y a sus voces como variante de la voz femenina, entendida en sentido múltiple y no como esencia,

6 De todos modos, no pierdo de vista que sobre la década del noventa la poesía vuelve a cobrar fuerza y se convierte en un espacio donde se dirimen diversos problemas de lo social. Por otro lado, en la poesía argentina podría armarse fácilmente una tradición o una genealogía sostenida sobre afecciones lesbianas. Un corpus posible estaría integrado por ciertos momentos de la obra de: Alejandra Pizarnik, Susana Thenon, Hilda Rais, Diana Bellessi, Mirta Rosenberg, Mercedes Roffé, María Moreno, Nini Bernardello, Alicia Genovese, Liliana García Carril, Paula Jiménez España, Claudia Masin, Macky Corbalán, Ana Pinotti, Gabriela De Cicco, Consuelo Fraga, Teresa Arijón, Barbara Belloc, María Medrano, Gabriela Bejerman, Verónica Viola Fischer, Valeria Flores y Victoria D'Antonio.

habilita la re-configuración y/o re-imaginación de las representaciones sobre lo femenino y pone en evidencia los aspectos represivos de cualquier legitimación monocorde.

“A la cultura se entra loca y muerta o como El Hombre” (2002:161), escribió bastante acertadamente María Moreno. Y es que cuando se piensan las figuraciones de lo femenino que nos brinda la literatura argentina, la pasión es uno de los lugares sistemáticamente visitados: el fragor, el desorden y la desmesura, la insensatez, la sentimentalidad y los suspiros (Emma Bovary como el paroxismo –y el modelo- de este imaginario). Resulta indiscutible ya que, en la distribución histórica de afectos, funciones y facultades (que puede leerse también en el lenguaje y la literatura) tocó a la mujer el dolor y la pasión contra la razón, el adentro contra el mundo, la reproducción en vez de la producción (Ludmer 1985). Sin embargo, las lecturas que propongo avizoran pasiones distintas. Pasiones que sobresalen de la red erótica que sustenta nuestro imaginario cultural y se ubican como exteriores a la serie (proponen otras éticas⁷ y otras retóricas); pasiones que amenazan, incluso, con desplazar los elementos que traman el tejido: “La marginalidad es para el sistema como el orillo del género: si uno se lo saca se deshilacha.”, afirma la protagonista de *Habitaciones* (Barrandeguy 2005:45). En este sentido sostengo, y voy a desarrollar en el apartado ii, que al impulsar preguntas y operar, asimismo, como lente, la categoría ‘lesbiana’ no sólo habilita caminos que atraviesan nuestra literatura sino que da lugar a nuevos modos de entender la pasión y la escritura o la pasión de la escritura.

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* José Ingenieros (1950) le reconocía a la pasión –heterosexual- valores éticos y estéticos (Rodríguez Pérsico 2008:380).⁸ Sin embargo, sobre las últimas

7 En un sentido amplio, la moral se constituye como un conjunto de creencias o valores que organizan a un colectivo. La ética aparece, así, con un sentido más técnico. En estas tesis voy a estar pensándola en la línea del ‘segundo’ Foucault (1995b). Es decir, la genealogía del deseo como problema ético y al mismo tiempo, la ética como práctica de subjetivación. Según Foucault, la libertad sería el fundamento de la ética y la ética giraría en torno a las técnicas de subjetivación, es decir, al cuidado de sí mismo. En este sentido, la ética, en tanto cuidado de sí constituiría una estética de la existencia nunca separada de los juegos de verdad y de poder de cada cultura (o, en términos de Ranciere, de lo político) (

8 Al hablar sobre la Grecia antigua, Ingenieros le dedica unos párrafos al “amor homosexual”, sin embargo no sólo se refiere al amor entre hombres sino que lo hace para desacreditarlo: “El amor homosexual (...) degeneró en pedofilia. Los hombres,

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. Y es allí donde yo también hago foco. Lo que me interesa es la pasión en tanto forma afectiva de la excepción (Fisher 2002) pero no como incidente sino como determinante (de géneros, de prácticas, de saberes, de estéticas y políticas). En este sentido, recorro a la afirmación de Elizabeth Freeman (en Halley 2011:32) para sostener que, de algún modo, lo que motivó mi investigación fue la intuición de que la sexualidad y los términos que esta supone (sexo, amor, erotismo, pasión, deseo, reproducción) no eran, necesariamente, lo que yo suponía que eran y que no estaban (narrados), necesariamente, donde y como la imaginación hegemónica señalaba; y lo que me inspiró fue la certeza de que tanto el cuerpo como la sexualidad son contruidos, a través del lenguaje, en inflexiones que, aunque lo aparenten, no son precisamente coherentes.⁹

En esta misma línea, puede afirmarse que, 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 lado, no adquiere, necesariamente, las formas (narrativas y culturales) que el contexto socio-cultural le exigiría. La pasión lesbiana se presenta así como vector desterritorializador y reterritorializador. A modo

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: “No es posible precisar en qué momento el viejo culto de la amistad se transformó en costumbre contra natura, ni cómo se descendió de la pedofilia a la pederastia. Callar este sentido típico del amor platónico no es, por cierto, la mejor manera de explicar la teoría erótica de Platón” y finalmente concluye: “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.” (s/p).

9 Descartes, en su *Tratado de las pasiones del alma* (1649) consideró al asombro (y consiguiente pregunta) como 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, coincido en que reflexionar acerca de las pasiones (cualquiera sean éstas) 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 hallar bajo el manto de las construcciones del poder (del lenguaje, de la historia, etc.)

de ejemplo: en los cuentos de Julio Cortázar (1977,1978) o Silvina Ocampo (1959,1987,1987) trabajados en esta investigación, el secreto y la alusión mientras ponen en evidencia la dificultad para representar lo lesbiano como modo posible del deseo, desordenan los sentidos del mismo lenguaje; en los relatos de Alejandra Pizarnik (1966,1972) y Fogwill (1983) o en las novelas de Cesar Aira (1992), Patricia Kolesnicov (2009) y Sylvia Molloy (1981), la construcción de un deseo lesbiano exige la presencia de imágenes hiperbólicas y violentas como medio para destruir el discurso amoroso y reinventar lo erótico y tal vez el amor (si es que de amor se puede hablar sin heterosexismo) desde nuevos imaginarios; en *Monte de Venus* (Roffé 1976) cuando se enfatizan los saberes del sentido común es para desviarlos: quien es construida como monstruosa sólo pone en evidencia lo monstruoso del sistema en el que está inserta y, al encontrar su propia sintaxis, confirma la posibilidad de salirse de la lógica binaria.

Entendiendo, entonces, que la omisión relativa a lo lesbiano no se origina en los textos sino en modos de lectura, considero que las ficciones lesbianas permiten avistar e, incluso, constituyen algo cercano a lo que Williams denominó ‘estructuras de sentimientos’,¹⁰ es decir tonos, latidos propios de cada 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. Pero, además, la categoría ‘estructura de sentimiento’,

10 En *Marxismo y literatura* Raymond Williams sostiene: “La idea de una estructura de sentimiento puede relacionarse específicamente con la evidencia de las formas y las convenciones –figuras semánticas- que en el arte y la literatura se hallan a menudo entre las primeras indicaciones de que se está formando una nueva estructura de este tipo. (...) este es un modo de definir las formas y las convenciones en el arte y la literatura como elementos inalienables de un proceso material social no por derivación de otras formas sino como una formación social de tipo específico que a su vez puede ser considerada articulación(...) de estructuras del sentir, que como procesos vivientes son experimentadas mucho más ampliamente.”(2000: 156). Por otro lado, explica en relación al concepto ‘Estructuras del sentir’: “El término resulta difícil. Sin embargo “sentir” ha sido elegido con la finalidad de acentuar una distinción respecto de los conceptos más formales de “concepción del mundo” o “ideología”. No se trata solamente de que debamos ir más allá de las creencias sistemáticas y formalmente sostenidas, aunque siempre debamos incluirlas. Se trata de que estamos interesados en los significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente; y la relación existente entre ellos y las creencias sistemáticas o formales, en la práctica son variables (incluso históricamente variables) en una escala que va desde un sentimiento formal con una discusión privada hasta la interacción más matizada existente entre las creencias seleccionadas e interpretadas y las experiencias efectuadas y justificadas.”(1977:154)

sugiere que la emergencia parcial y proleptica de nuevas formas coexiste con estructuras dominantes y formaciones obsoletas. En este sentido, las ficciones lesbianas ponen en evidencia que hay diferencias entre lo que la gente conoce y acepta admitir que conoce, 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 (Halperin 1990:58). Las ficciones de Julio Cortázar¹¹ son muy conscientes al respecto: el problema de lo que se puede ver/leer en determinado contexto, lo que se quiere decir, lo que se puede decir y quien tiene la voz legítima para hacerlo no es sólo puesto en escena sino que funciona, incluso, como motor de los relatos seleccionados.

En este sentido aparecen las primeras hipótesis que recorren esta tesis. Considero y voy a desarrollar cómo, en los textos seleccionados, es posible leer esa 'invisibilidad' (que puede tomar diversas formas: el secreto, el hiato, el desvío, el disfráz...) en términos de estrategia de representación. En segundo lugar, sostengo que leer lo lesbiano en la literatura argentina habilita, por ejemplo, la lectura de ciertas experiencias sobre el exilio¹² y la reflexión sobre formas posibles de la exclusión y/o el descentramiento; escuchar la palabra lesbiana podría ser una forma posible de liberar la prohibición erótica que impregna a los lenguajes (Barthes 2013:138) 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.¹³ En este sentido, lo lesbiano se presenta como una zona

11 Este punto lo desarrollo en el apartado 2.1.1.

12 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 1998) o *No es amor* (Kolesnicov 2009), el exilio es tematizado y problematizado en las ficciones lesbianas en yuxtaposición con la existencia de una sexualidad disidente. En *El cielo dividido* (Roffé 1996), el exilio de la protagonista respondería, probablemente, al problemático cruce entre lesbianismo y dictadura. Por otro lado, en *El affaire 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 los autores que trabajan estos temas, como es el caso de Reina Roffé o, nuevamente, Sylvia Molloy. Centrándose en este último nudo problemático, David Foster analiza lo que él llama "La diáspora homoerótica en la literatura latinoamericana" en *Producción cultural e identidades homoeróticas: teoría y aplicaciones* (2000).

13 Lesbianismo y campo de visión mantuvieron, históricamente, una relación conflictiva. Como sostuve anteriormente, y como voy a desarrollar en las páginas siguientes, resulta habitual que la falta otorgue al lesbianismo su forma y sus condiciones de acceso a la

posible desde la cual hablar o leer políticas y opresiones e, incluso, desde la cual pensar, críticamente, la historia (literaria) y sus temporalidades. Si la literatura nacional ha sido leída a partir de metáforas de violencia sexual; si efectivamente es un ‘coito colectivo retórico’¹⁴ 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, 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?

representación. Por otro lado, hay una larga historia de cuerpos muertos en la cultura argentina y el cuerpo desaparecido o borrado, en tanto motor narrativo, es uno de los *ritornelos*-de los traumas- de la literatura nacional. En este sentido, resulta lógica 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 escritos con posterioridad 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 las constantes idas a la morgue para identificar al cuerpo sólo 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 ’55.

14 En su ensayo “Esperma y tinta”, María Moreno sostiene “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 rating con la palabra “profundo”. Claro que para aggiornarse y estar en el ajo post liberación sexual se puede redactar en pasiva (...). 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, si no una teoría genital de la literatura.” (2013:73-75).

Años antes, en el número 5 de la revista *Babel*, 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 Falo se toca el pene. Mientras renueva sus códigos de saber, sus sistemas de exclusión inclusión, se hace el glosolálico, el preedípico, el epiléptico por la variedad y la violencia de sus pulsiones. Con una mano toca las Escrituras, con otra las castañuelas.” (1988)

Por otro lado, como desarrollaré en mi lectura sobre *Sur*¹⁵ considero que las ficciones lesbianas dibujan mapas de intensidades (de deseo).¹⁶ No proponen un origen (y un orden cronológico) sino, más bien, permiten evaluar desplazamientos afectivos¹⁷ y dar cuenta de ciertos puntos de contacto entre sexualidades, temporalidades, lenguas y, por supuesto, textos. En estos momentos de encuentro, sostengo que 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. Es ya una obviedad decir que la sexualidad y la pasión exceden cualquier narrativización definitiva. Sin embargo, no se ha hecho suficiente énfasis en la importancia de esos momentos en que dos superficies contiguas, en su rozamiento, se invisten de eros o de libido¹⁸ y crean cuerpos o fragmentos de cuerpos.

En consecuencia, esta investigación también procura analizar los dispositivos y los funcionamientos que pone en marcha la literatura argentina de los últimos sesenta años para hablar de los afectos (y efectos) lesbianos y tratar de delinear, allí, una historia común y diferencial. En las páginas que siguen analizaré las modulaciones que imprimen las ficciones literarias y los modos específicos en que ponen en evidencia conflictos de género sexual y/o textual, impugnan ciertos mitos

15 Este punto será desarrollado en el apartado 1.2.1

16 Evidentemente estoy pensando en términos de Deleuze y Guattari (2006): Un mapa sería algo siempre provisorio, sostenido sobre movimientos de desterritorialización (desestratificación) y reterritorialización. En esta misma línea, estaría pensando el 'deseo': como intensidades, umbrales, movimientos, gradaciones y flujos.

17 Nuevamente, estoy considerando el concepto de 'afecto' en términos de Deleuze y Guattari: "(...) los afectos ya no son sentimientos o afecciones, desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos. Las sensaciones, perceptos y afectos son seres que, valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia. Están en la ausencia del hombre, cabe decir, porque el hombre, tal como ha sido tomado por la piedra, sobre el lienzo o a lo largo de palabras, es él mismo un compuesto de perceptos y de afectos. La obra de arte es un ser de sensación, y nada más: existe en sí." (1993:s/p)

18 Si bien la libido usualmente es pensada en términos freudianos, me interesa el punto de vista del filósofo Alphonso Lingis al respecto. En *Libido* (1985) el autor se corre de los marcos teóricos que privilegian la 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 serían sino intensificaciones corporales (en Grosz 1995:197).

(como el amor romántico), se manifiestan con relación al estatuto del arte y/o del artista, dibujan recorridos geográficos, temporales y afectivos e, incluso, construyen lenguas, es decir: modos específicos del decir.

David Foster, leyendo la literatura latinoamericana considera que “El suicidio ha sido siempre una de las privilegiadas clausuras narrativas de la historia homosexual” (2000:65) y, por su parte, Jorge Salessi (1995) sostiene, al leer las representaciones de la ‘homosexualidad 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 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. Así, según estas lecturas, 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 ‘lesbiana’. Y, en efecto, no creo que las ficciones lesbianas puedan ser pensadas bajo los sistemas propuestos.

Es innegable que también el mito o el sentido común suelen asociar a las narrativas homosexuales (en general) y las lesbianas (en particular) con la muerte y la enfermedad.¹⁹ Sin embargo, voy a sostener que la pasión lesbiana en la literatura

19 Sería otra investigación, pero también puede resultar pertinente pensar la relación entre muerte y mujeres en la narrativa argentina. Evidentemente, los cadáveres femeninos (siendo el de Evita el más paradigmático) y/o los sacrificios de mujeres son un 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). Según Francine Masiello, además: “Si bien en la escritura de los ‘60 las mujeres fueron inicialmente representativas de la permanencia de una cultura matriarcal ligada a las raíces de la nación, actualmente [los ‘90] ellas aparecen plasmadas como objetos petrificados, a menudo necesitadas de asistencia. De este modo, Úrsula y La Maga son reemplazadas por figuras de cartón: indefensas, débiles y dependientes. Estos nuevos personajes deben contar con una brigada de lectores internacionales para ser revividos, insuflándoles vida dentro de sus cuerpos enfermizos. Al mismo tiempo, escritores tales como David Viñas, Hugo Achugar, Charlie Feiling y Sergio Chejfec asumen seudónimos femeninos como una manera de burlarse de los conceptos rígidos de las identidades del género sexual. De alguna forma, entonces, la crisis del feminismo es articulada a través de la ficción; el asesinato de mujeres o la apropiación e intercambio de sus voces y cuerpos domina la forma literaria. Ellas

argentina del siglo XX si bien no coagula en la relación sexual feliz entre los cuerpos tampoco termina con la muerte. Por el contrario, propongo la hipótesis de que 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'²⁰ la pasión lesbiana lleva a crear y a fabular relatos sobre mundos posibles (aunque estén clausurados). Propongo que la afectividad lesbiana se renueva, 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 o incluso legados (porque la historia, aunque a algunos les pese, no se cierra): cartas (Ocampo 1959, Cortázar 1978, Gambaro 1984), fotos y cuadros (Fasce 2007, Hernández 1959, Kolesnicov 2009, Molloy 2002, Pizarnik 1966), relatos autobiográficos o diarios íntimos (Fogwill 1983, Barrandeguy 2002, Molloy 1981, Roffé 1996, Massuh 2008, Peyceré 2005, Rosetti 2005), poemas, cuentos y música (Ocampo 1988, Rosetti 2005, Saccomanno 2003), reescrituras (Pizarnik 1966, Cortázar 1977, Moreno 1992), grabaciones (Roffé 1976).

Así, busqué nuevas conexiones entre cuerpos y palabras, entre deseos y poderes; pero también entre textualidades y autores, entre políticas sexuales y políticas literarias. Siguiendo a Elizabeth Grosz, podría decir que me interesa:

(...) explorar las sexualidades, no en tanto objetos categorizados con

ingresan a la ficción como piezas claves, vacías de significantes pero con la habilidad de unir lo particular y lo universal en un universo de significados." (2000:804)

20 En *Sueños de exterminio* (2004), Gabriel Giorgi trabaja con textos centrales de la narrativa argentina: *Cuerpo a cuerpo* de David Viñas, "La guerra del cerdo" de Bioy Casares, *Tadeys* de Osvaldo Lamborghini, *Vivir afuera* de Fogwill. Tampoco queda fuera de su trabajo la obra de Nestor Perlongher, Ricardo Piglia y Manuel Puig. Manteniendo un claro interés en los modos de constitución del Estado y la ciudadanía, Giorgi lee no sólo la amenaza que implica el nombrar al 'amor que no osa decir su nombre' sino las estrategias a partir de las cuales la literatura argentina replica o construye, en relación a los cuerpos homosexuales, discursos en torno al exterminio (la exclusión y la condena). Para esto, parte de dos premisas principales: "La primera sugiere que la 'homosexualidad' se constituyó como categoría y como identidad en torno a un mecanismo paradójico: el de una ficción normativa que nombró e instituyó a una clase de individuos cuya existencia definió como indeseable, volviéndolos candidatos a correcciones, curas o, directamente, eliminaciones." (2004:9). Por otro lado, considera que "(...) a lo largo del siglo XX, la homosexualidad ha ofrecido a la imaginación cultural una galería de cuerpos terminales: cuerpos donde se cierran relatos e historias colectivas, donde se cancelan generaciones, genealogías, linajes, donde una temporalidad dada se anula en un cuerpo improductivo'." (2004:9).

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. (Grosz 1995: xiv. La traducción es mía.)

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 (Massumi 2002) y que, desbordan las identidades reconocibles, delinean otros cuerpos/textos u otras relaciones entre los cuerpos y los textos posibles. Hay fragmentos, hay contactos y rozamientos, hay palabras: los elementos presentan órdenes posibles. Cuerpos inestables o inesperados que ponen en suspensos jerarquías y normas, que ponen en cuestión tradiciones. Excesos, incluso, de lo que constituye lo socialmente legible y políticamente reconocible (Giorgi y Rodríguez 2007:11).

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 sólo 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, mi primera encrucijada crítico-teórica. Sin lugar a dudas, la ilegibilidad puede proveer una fuente de autonomía política y la legibilidad, una condición de la 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.

Así, ya desde el inicio de mi investigación, surgió una cantidad de

interrogantes en relación con el modo de abordar, teóricamente, un tema relativo a la sexualidad desde el punto de vista de las representaciones; es decir, en relación con el modo de resolver las tensiones entre teoría, textualidad y sexualidad: ¿Qué significa el término 'lesbiana'? ¿Es lo mismo usar la palabra 'lesbiana' como sustantivo que como atributo o inflexión? O mejor dicho: ¿Cuál es la diferencia? ¿Qué es lo que habilita leer imágenes, cuerpos o voces como lesbianas? ¿Es posible encontrar lo lesbiano allí donde no habría una erótica o una sexualidad explícita? En nuestra economía sexual ¿dónde se encuentra el límite en el que una identidad comienza y otra termina? ¿Y qué es lo que una lee, en tanto sujeto socializado, como erótica o sexualidad? ¿Resulta productivo cambiar la pregunta de 'qué es la sexualidad' a 'cuándo lo es'? ¿Será posible, acaso, que la invisibilidad lesbiana funcione en los textos seleccionados, paradójicamente, como estrategia de representación e incluso como una estrategia de visualización/visibilidad?

A partir de los problemas e hipótesis, hasta aquí esbozados, me voy a abocar, en los siguientes apartados de esta Introducción, a un recorrido por las formulaciones teóricas que le han dado sentido y espesor al concepto 'lesbiana' así como también a dar cuenta de los modelos epistemológicos y críticos que nutren mi lectura.

Desde el comienzo de mi investigación mantuve como presupuesto la complejidad de la relación entre lesbianismo, representación y relato. En este sentido, y seducida por las propuestas teóricas de Joan Scott (2008), Amy Villarejo (2003), Judith Butler (1993, 2006, 2009), Nora Domínguez (2007), Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis (1986) y Teresa de Lauretis (1994), voy a proponer, en el segundo apartado, el término 'ficciones lesbianas' para pensar los textos que integran el *corpus* analizado.

Por otro lado, como anticipé, parto de la idea de que la mirada parcial o, incluso, la omisión en relación con lo homosexual (en general) y lo lesbiano (en particular) no se origina en los textos sino en los modos de lectura. Es decir, considero que el problema de la invisibilidad relativa a lo lesbiano no remite, sencillamente, a una problemática cuantitativa sino que daría cuenta de un orden histórico: señala modos de ver y de leer que son contextuales (apartado iii). Siguiendo a De Lauretis, insisto en que la literatura y la crítica literaria son 'tecnologías de género' (1987) y que tanto la representación como la (no) lectura de

lo lesbiano responde a construcciones socio-culturales que asignan posiciones y significados y que pueden ser rastreadas tanto en el campo de las teorías, como en las prácticas artísticas y, tanto en sus formaciones hegemónicas como marginales o, incluso, contra-hegemónicas.

En este sentido, con esta tesis busco contribuir tanto al campo de los estudios literarios como al de los estudios de género. Por otro lado, ya que pienso lo político en términos de distribución y redistribución de tiempos, espacios, voces e identidades y en relación a los modos de encuadrar y re-encuadrar lo visible y lo invisible (Rancière 2002, 2006),²¹ pretendo inscribir un gesto político al cuestionar los aspectos binarios del género e integrar cuerpos, voces y sexualidades disidentes en un discurso crítico que tendió a borrar estas inscripciones.

ii. Las ficciones lesbianas

‘Lesbiana’ es un *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).²²

21 Jacques Rancière no se ocupa del tema que interpela a esta tesis, sin embargo sus reflexiones acerca de la politicidad resultan relevantes, específicamente su modo de pensar ‘lo político’ en tanto la definición permanente del mundo: “La política consiste en reconfigurar la partición de lo sensible (...). En la medida en que la política establece tales escenas de disenso, cabe caracterizarla como actividad “estética” (...). El tópico ‘estética y política’ puede entonces reformularse como sigue: hay una estética de la política’ (...). De manera correspondiente, hay una ‘política de la estética’. Esto significa que las prácticas artísticas juegan un papel fundamental en la partición de lo perceptible, en la medida en que suspenden las coordenadas ordinarias de la experiencia sensible y re-enmarcan la red de relaciones entre espacios y tiempos, sujetos y objetos, lo común y lo singular.” (2006:2-3). En esta misma línea, y como sostiene Nelly Richard, habría politicidad ahí donde operan codificaciones de poder susceptibles de ser interrumpidas y desviadas mediante actos críticos de oposición que subviertan sus jerarquías de valor y distinción, sus normas autoritarias y sus totalizaciones represivas (2011:159).

22 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, culturalmente se construye con relación al sexo o la sexualidad, al erotismo o al deseo entre

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. Tampoco puede decirse que sea este un trabajo que, en la búsqueda por invertir algún valor socio-cultural, celebre lo marginal. 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 con-textos particulares.

En 2008, Joan Scott, una de las principales y pioneras teóricas del género,

mujeres. Por último, y a partir del surgimiento, sobre los años '70, 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. Charlotte Bunch, del colectivo *The Furies*, sostenía: "We say that a Lesbian is a woman whose sense of self and energies, including sexual energies, center around women - she is woman identified (...). The Lesbian, (...) commits herself to women not only as an alternative to oppressive male/female relationships but primarily because she loves women. Whether consciously or not, by her actions, the Lesbian has recognized that giving support and love to men over women perpetuates the system that oppresses her. (...). When women do give primary energies to other women, then it is possible to concentrate fully on building a movement for our liberation. (...) Lesbianism is, then, *more than a sexual preference, it is a political choice*. It is political because relationships between men and women are essentially political, they involve power and dominance. Since the Lesbian actively rejects that relationship and chooses women, she defies the established political system." (1972:8-9). Ver, para más información: Fuskova, Ilse y Claudina Marek (1994); Rich, Adrienne (1978), Stimpson, Catherine R. (1981).

Por otro lado, la palabra 'Lesbiana' hace referencia a la isla de Lesbos (Mytilene) donde habría nacido, hacia el año 600 a.c, Safo. 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*. Pero es a partir del siglo XIX cuando, acuñado por la literatura francesa escrita por hombres, se generaliza el término para señalar a las mujeres que tienen sexo con otras mujeres. Como señalaré más adelante, resulta llamativo que, en esta época, muchos de estos personajes son construidos como prostitutas o cortesanas. Puede citarse, por ejemplo: *La religieuse* (Diderot 1796), *La fille aux yeux d'or* (Balzac 1835), *Mademoiselle de Maupin* (Gautier 1835), *Cousine Bette* (Balzac 1846), "Lesbos", "Femmes damnées I", y "Femmes damnées II" de Baudelaire (*Fleurs du mal*, 1868), *Sapho* (Daudet 1884), *La gynandre* (Peladan 1891).

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 sólo en tanto pregunta. De este modo, no sólo 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.” (Arnés, Domínguez y Torricella 2012). Pensado también de este modo, ‘lesbiana’ se convierte en un término que no sólo 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 catacreción: palabra que, dotada de sentido traslaticio, designa una cosa que carece de nombre especial.²³ A partir de esto y analizando los diálogos que la literatura establece, voy a sostener 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,²⁴ (re)inventar los afectos o, en otras palabras, los modos hegemónicos del eros ficcional.²⁵

23 En “¿Puede hablar el sujeto subalterno?” (1985), Gayatri Spivak aplica el término ‘catacreción’ a dos tipos de palabras: 1. Aquellas que aparentan representar a grupos –como ‘mujer’ o ‘proletaria’- aunque, en realidad, no exista sentido unívoco para esos términos; y 2. aquellas que son impuestas -sobre personas- con usos impropios (en ambos sentidos del término). Por otro lado, para Derrida, el concepto de ‘catacreción’ remite a las imposibilidades constitutivas de todo sistema de significación: “Derrida afirma que el concepto no es más que una metáfora llevada al límite señalado por la catacreción. La catacreción es una figura que no puede ser reemplazada por un término más exacto (...). El sentido propio no se distingue más que de forma secundaria sobre un fondo de impropiedad o metáfora originarias.” (Quevedo 2001: s/p). Retomando a Derrida, Butler (1993) va a sostener que la catacreción es el uso impropio inherente a la posibilidad del uso apropiado. Es decir, es la iterabilidad misma la que produce la catacreción, el alejamiento de la cadena del referente a la que el referente debía anticiparse.

24 En este sentido, además, al pensar las modulaciones de las ficciones lesbianas, resulta evidente que, como sostiene Teresa de Lauretis (2000:62), la mayoría de las teorías disponibles sobre la lectura, la escritura y cualquier otra producción cultural se fundamentan en narrativas de género masculinas (edípicas o antiedípicas) vinculadas con el contrato heterosexual.

25 Esta cuestión me acerca de modo tangencial a la pregunta con la que Terry Castle

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.²⁶

Y dije *posición* porque no intento definir 'lesbiana' como algo monolítico ni *a priori*. Sin embargo, considero que para poder hablar de 'ficciones lesbianas' siempre es necesaria la presencia de una protagonista y/o narradora cuya sexualidad se presente como un problema para la instancia narrativa –punto y/o materia de la enunciación–, y ponga en escena el problema del deseo lesbiano como problema de representación (o de representabilidad). En otras palabras: busco centrarme en los efectos producidos por las diferentes estrategias textuales utilizadas para narrar afecciones eróticas (implícitas o explícitas) entre protagonistas mujeres. Y sostengo, además, el término 'mujeres' porque considero que aún hoy: "(...) the lesbian subject of this century is dependant on the expansion of the narrated and linguistic categories of woman (...) [because] when gender and sexuality are disconnected male centrality is reinvented." (Farewell 1996:18). Resulta claro entonces que, si bien cada elemento es textual (o tal vez por eso), cada elemento y cada elección también resulta profundamente política.

Otro término central en mi formulación teórica es el de 'ficción'. Entiendo por 'ficciones' aquellas construcciones discursivas, ideológicas e imaginarias

inicia el ensayo "Sylvia Townsend Warner and the Counterplot of Lesbian Fiction" (1993) que trae de nuevo a escena esa problemática que Bonnie Zimmerman (1981) había ya señalado, una década atrás, como fundamental para la crítica lesbiana: "¿Cuándo un texto es un 'texto lesbiano'?". De todos modos, dejo de lado a conciencia aquellas problemáticas relacionadas con la discusión acerca de la existencia de una 'escritura lesbiana' (Wittig 1973; de Lauretis 1987; Brossard 2005; Cixous 2008) porque considero que, al igual que las teorizaciones sobre la *écriture féminine* desarrolladas sobre todo por Helene Cixous (1975, 1977), si bien resultaron muy productivas y, aunque habilitaron la separación de términos como 'femenino' y 'mujer', inevitablemente abonan la continuidad y/o esencialización de la coherencia y permanencia de las categorías identitarias y sus modos.

26 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'.

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 sólo 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 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 (Laplanche y Pontalis 1986; Lacan 1971 y 1981; de Lauretis 1994; Benjamin 1991) y puede adquirir la forma de un don: de un intercambio y un reconocimiento (Derrida 1995a). 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,²⁷ y en diálogo con Laplanche y Pontalis²⁸, puede pensarse que las ficciones lesbianas se

27 Como sostiene Jorge Belinsky: “Antes de su entrada al estructuralismo y de la formulación de la triada real-simbólico-imaginario, para Lacan lo imaginario era una síntesis del impulso libidinal y de la imagen del cuerpo (...). El punto de partida está en Freud cuando afirma, en “Introducción al narcisismo” (1914), que al comienzo no existe en el individuo una unidad comparable al yo, mientras que las pulsiones auto-eróticas están presentes desde el comienzo. Por lo tanto una nueva acción psíquica tiene que añadirse al autoerotismo para que esa unidad que es el yo se constituya como narcisismo. Esa nueva acción psíquica corresponde en Lacan al estadio del espejo (...). Al reunir ambos aspectos, el formal –dado por la imagen- y el material –representado por las pulsiones auto-eróticas presentes desde el comienzo de la vida- lo imaginario adquiere una dimensión inédita, con un carácter fuertemente pasional (...).” (2007:47)

28 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 sólo 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 revivencia alucinatoria, entre el objeto que colma y el signo que inscribe a la vez el objeto y su ausencia. En esta recuperación de

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’²⁹ (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.

iii. Políticas de la crítica

Ni la teoría ni la crítica 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, considero que resulta necesario reorientar el punto de vista para poder vislumbrar el efecto desviado que provocan ciertas textualidades;³⁰ para poder leer las preguntas que algunas ficciones

Freud, justamente, el énfasis se ubica en la “vía alucinatoria” en tanto maquina deseante, creadora de ficciones.

29 Leo Bersani y Ulysses Dutoit proponen el término ‘passionate fictions’ para describir las teorías freudianas sobre el deseo y de Lauretis redefine el concepto en su libro *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire* (1994) al analizar la sexualidad lesbiana en términos de deseo perverso.

30 Podría pensarse esta acción en términos de ‘re-visión’: un acto de supervivencia que

liberan o los modos en que ciertas pasiones disidentes violentan y cuestionan (los sentidos de) los códigos culturales. Como sostiene la teórica feminista Guacira López Louro (2011:16-17), la ignorancia puede ser comprendida como producida por un tipo particular de conocimiento o por un modo de conocer; y hacer ojos ciegos en relación con lo lesbiano es, indiscutiblemente, constitutivo de un modo particular de la sexualidad. En este sentido creo que, efectivamente, la lectura es un borde de la literatura: el momento en que la literatura se confunde con una experiencia, no necesariamente de orden estético (Link 2005:11).

Entonces, parto de la idea de que 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 sólo 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.³¹

desplaza el énfasis crítico y obliga a ver la diferencia de forma diferente. Ver: De Lauretis, Teresa (2002).

31 Tres ideas fundamentales con respecto a cuerpos, géneros y sexualidades están funcionando como *background* de mi apuesta teórica. Por un lado, como sostiene la teórica feminista Beatriz Suárez Briones: “La antropología, desde sus comienzos, se encargó de elaborar el catálogo de las diversidades sexuales que existen en las sociedades humanas; casi un siglo después, la antropología contemporánea sugiere que ni siquiera hay una fórmula infalible para decidir *a priori* qué actos son (o no son) específicamente sexuales. Todas las codificaciones de lo sexual, diversas a lo largo del tiempo y entre culturas, comparten, sin embargo, un hecho común, el actuar (...) en ‘beneficio del locutor’.”(1998:84). En segundo lugar, y siguiendo a Judith Butler (1993), considero que los cuerpos (y por ende, el ‘yo’) sólo surgen, sólo perduran, dentro de las limitaciones productivas de ciertos esquemas reguladores en alto grado generizados. De este modo, el sexo se develaría como una construcción ideal que se materializa obligatoriamente a través del tiempo y de la reiteración forzada de normas (las de género); asimismo, la sexualidad –en tanto régimen regulatorio– opera invistiendo a los cuerpos con la categoría ‘sexo’. En tercer lugar, como anticipé, está funcionando la idea de ‘tecnología del género’ de De Lauretis (1987) quien considera, por un lado, que el género es producto y proceso de varias tecnologías sociales y, por otro lado, y siguiendo a Foucault, que ni el género ni la sexualidad son propiedad de los cuerpos, sino un conjunto de procesos y efectos simbólicos y materiales consecuencia de tecnologías políticas

Admito 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 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/o latinoamericanista –y específicamente argentina-, un mayor número de análisis sobre homosexualidades masculinas y las estéticas que estas sostienen.³² Sin embargo, los estudios sobre lo lesbiano y sus representaciones literarias siguen siendo casi exiguos.³³

De más está decir que estas no son afirmaciones en contra de la productividad en torno a lo que, a grandes rasgos, podría llamarse ‘literatura homosexual’. La proliferación de textos siempre resulta positiva en tanto exponente de una variedad

que procuran normalizar y estabilizar para producir ‘lo humano’.

32 Las ficciones críticas que se proponen, por supuesto, son disimiles. A modo de ejemplo: José Amícola en *Camp y posvanguardia* (2000) lee las representaciones literarias de lo homosexual en relación con lo *camp*, mientras que Daniel Balderston (2004) propone la metáfora ‘cicatriz luminosa’ para analizar los modos que adquieren las homosexualidades en la literatura latinoamericana. Por otro lado, Gabriel Giorgi (2004) y Jorge Salessi (1995) consideran que la homosexualidad es efecto de políticas de estado y también fundamento de su construcción, pero mientras Giorgi, como ya expliqué, lee en la literatura argentina contemporánea no sólo la amenaza que implica el nombrar la homosexualidad sino las estrategias a partir de las cuales la literatura replica o construye, en relación con los cuerpos homosexuales, discursos en torno al exterminio (la exclusión y la condena), Salessi se centra en los modos en que las narrativas del siglo XIX y principios del XX –sobre todo el higienismo y la criminología- promueven ordenes sexuales diferenciales que dan cuerpo a ‘la nación’, patologizando cualquier forma de insubordinación social.

33 Puede alinearse este problema con la reflexión de Sylvia Molloy sobre el carácter patriarcal del canon literario y la consecuente necesidad de construir una genealogía para recuperar a aquellas voces que no por salteadas o marginadas no existen (1985). Pero además, el gesto resulta evidente cuando se realizan antologías: lo lesbiano de ser incluido ingresa a modo de cuota a cumplir. Cito a modo de ejemplo: en la antología de cuentos *Historia de un deseo, el erotismo homosexual en 28 relatos argentinos contemporáneos* (Brizuela 2000), sólo cuatro relatan el deseo lesbiano, en *Sexualidades en disputa: homosexualidades, literatura y medios de comunicación en América latina* (Balderston y Quiroga 2005) si bien no hay intención de ocultamiento, el espacio/tiempo (dado que originalmente fueron conferencias) dedicado al análisis de textos con temática y estética lesbiana o incluso a autoras lesbianas no puede ni compararse con los extensos trabajos sobre homosexualidades masculinas.

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 su 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, 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. Así, las diferencias interpelan a los intelectuales como productores de pautas de inteligibilidad pero también como productores del valor cultural, en tanto parte de la constitución del estatuto político de la cultura (1999:68).

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: 'las tretas del débil' como un modelo de lectura de formas de resistencia cultural (Ludmer 1985), los modos de la auto-representación del sujeto femenino y las relocalizaciones de las escritoras en el canon masculino (Molloy 1985 y 1991), diversas formas de las figuraciones del cuerpo, el género y la escritura (Domínguez y Perilli 1998; Ostrov 2004), las representaciones de la maternidad y/o lo familiar (Amado y Domínguez 2004; Domínguez 2007), los recorridos de las mujeres viajeras (Szurmuk 2000) o 'la doble voz' como concepto que permite acceder a la poesía escrita por mujeres (Genovese 1998). Evidentemente, los temas abarcados por estos trabajos cubren un amplio espectro, sin embargo, 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 cobran cuerpo en las intersecciones entre lo privado, lo público y la ficción y dan lugar a zonas narrativas que habían permanecido ocultas. Pioneras en inscribir lo lesbiano tanto en sus ficciones literarias (Molloy 1981, 2002, 2003, 2010; Moreno 1991, 1992) como en sus intervenciones críticas,³⁴ estas autoras ofrecen material valioso e ineludible con el que dialogará esta

34 Molloy, Silvia (1991, 1995, 1998, 1996, 1999, 2000, 2001, 2012); Moreno, María (1983, 1994, 2002, 2009, 2010a, 2010b, 2012, 2013)

tesis. Molloy, por ejemplo, considera que las reflexiones acerca del género y la sexualidad marcaron la producción intelectual latinoamericana desde, por los menos, fines del siglo XIX. Como consecuencia, propone articular la reflexión acerca del género y la re-flexión en el texto cultural latinoamericano a partir de lecturas 'degeneradas' que permitirían reconocer nudos de resistencia (2000). En este mismo sentido, a partir del reconocimiento de sistemas de citado en textualidades latinoamericanas de principios del siglo XX, propone estrategias de lectura desviadas (*queer*) para analizar rastros de sexualidades disidentes (2001). En el caso específico de la obra de Teresa de la Parra, Molloy lee la aparición de una sexualidad lesbiana a partir del secreto compartido y lo no dicho (1995) y en *Políticas de la pose* (2012) va a centrar gran parte de su análisis en los juegos que la literatura latinoamericana de principio de siglo XX establece entre 'ser' y 'parecer' y entre disidencia sexual y exilio.

Moreno, en cambio, no sólo hace hincapié en la necesidad de reconocer las diferencias sexuales cuando se habla de erotismo y literatura (2013a) sino que sostiene que en la prosa argentina habría una insistencia en la metáfora genital si no, una teoría genital de la literatura (2013b). En esta misma línea, sugiere apostar por las identidades oblicuas e indirectas para pensar el concepto de 'patria' que construyen las ficciones críticas y literarias nacionales (2013c). Por otro lado, Moreno llega a la conclusión de que las mujeres, para escribir, parecerían tener que destruir su cuerpo como el de la cultura y refundarlo a partir de otra mujer (2002a) y en "Safo y cia." (2002b) trabaja, además, dos ideas productivas: por un lado, propone al lesbianismo como estética y, por otro lado, sostiene que cuando en la literatura 'pasión' se homologa con 'mujer a mujer', obra y vida se mantienen en ambigüedad estratégica, enmascarando el sitio del yo o del objeto de amor porque proponer el pacto autobiográfico sería tranquilizar la conciencia heterosexual.

En cuanto a los antecedentes críticos, no sólo son pocos los artículos disponibles que problematizan las modulaciones erótico-afectivas de los textos del *corpus* que propone esta tesis sino que, además, los existentes tienden a aglutinarse en torno a unas pocas autoras: Sylvia Molloy (Castro-Klarén 1989; Hozven 1987; Kaminsky 1993; Lorenzano 2001; Martínez 1989; Masiello 1985; Navajas 1988; Stephenson 1997), Alejandra Pizarnik (Balderston 2009; Foster 1995; Molloy 1998)

y Griselda Gambaro (Duncan 1994; Fitch 2009; Foster 1991; Kurlat Ares 2001; López Calvo 2003). Y, en relación con los estudios específicos sobre lesbianismo, habría una producción nacional incipiente, sobre todo reflexiones feministas y/o autobiográficas (Fuskova y Marek 1994; Espinosa Miñoso 2007; Flores 2005), registros testimoniales y colectivos (Sarda y Hernando 2001; Licitra 2007; Ramos 2010; Tron y Flores 2013), publicaciones y prensa lesbo-feminista (*Baruyera*, *Cuaderno de existencia lesbiana*), así como algunos artículos producto de investigaciones que se están desarrollando en el ámbito de las Ciencias Sociales (Ramaccioti y Valobra 2008, Figari y Gemetro 2009, Gemetro 2011) que ofrecen un material interesante para poner en contacto con las ficciones literarias.

Sin embargo, o como consecuencia, es en el campo internacional, especialmente en la producción norteamericana, francesa y australiana³⁵ y, tal vez, también en la española³⁶ de la última década donde deben buscarse los antecedentes y modelos epistemológicos que me interesan principalmente al momento de abordar el estudio de las narrativas lesbianas y que están funcionando constantemente como subtexto de esta investigación.

iv. La teoría lesbiana: un marco de reflexión ineludible

Sobre la década del sesenta, las teóricas feministas de la llamada 'segunda ola'³⁷ 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 heterosexualidad obligatoria -en tanto matriz opresiva que afectaba a todas las mujeres-. Pero, lo que me interesa específicamente es que, sobre todo en Estados Unidos y Francia, de la problematización de estos conceptos se desprendió, hacia los setenta, el lesbianismo como teoría y práctica política dentro del feminismo. Aunque, claro, no fue tarea

35 Me refiero a autoras como Annemarie Jagose, Elizabeth Grosz y Elspeth Probyn.

36 En este caso, estoy considerando a Raquel (Lucas) Platero, Beatriz Preciado y Meri Torras.

37 La denominación 'segunda ola' se utiliza para señalar a las expresiones feministas que emergieron en la década del sesenta en distintas partes del mundo occidental. La 'segunda ola argentina' refiere a expresiones semejantes que se replicaron unos años más tarde en nuestro país pero que reaparecieron con fuerza hacia el fin de la dictadura militar (1976-1983).

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). Ya sobre los ochentas, los debates del feminismo hegemónico son matizados irrevocablemente por el ingreso, progresivo, de las voces negras, lesbianas y latinoamericanas. 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.

Progresivamente, el movimiento lésbico³⁸ no sólo 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 denunciaron, en primer lugar, 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 a la institución familia y a 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, podría decirse que las reflexiones en torno a lo lesbiano se llevaron adelante, por lo menos en Estados Unidos, en dos ámbitos diferenciados. Mientras que en la academia cobraron fuerza los ‘Estudios Gay-Lésbicos’ -se

38 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 yo prefiero, para referirme a las ficciones literarias, este segundo término, y utilizaré lésbico para referirme al movimiento y/o sus acciones políticas.

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' (Faderman 1981; Wiesen Cook 1979a y 1979b; Zimmerman 1985)-, el activismo (práctica y teoría resultaban inseparables) elaboraba marcos conceptuales propios.

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)³⁹ en tanto método feminista que establece al cuerpo como espacio teórico y político del sujeto femenino y descubre al 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 noción que sólo puede ser el 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.

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:

39 Si bien Rich fue la primera en teorizar por escrito el concepto 'politics of location' en su artículo "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): en tanto postura epistemológica, los conocimientos situados cuestionarían los mitos fundacionales de la objetividad tradicional: 1. El sujeto como lugar de conocimiento empírico; 2. La mirada de la ciencia como omnisciente y neutral (como una mirada de Dios); 3. El objeto de investigación como pasivo y estable. Sin embargo, y frente a teóricas como Irigaray que revalorizarán otros sentidos como modos específicos del conocimiento femenino, Haraway vuelve a la mirada como sentido privilegiado para desmontar oposiciones binarias, pero siempre insistiendo en su naturaleza encarnada.

“As a Mestiza I have no country, my homeland cast me out; yet all countries are mine because I am every woman’s sister or potential lover. (As a lesbian I have no race, my own people disclaim me; but I am all races because there is the queer of me in all races.) I am cultureless because, as a feminist, I challenge the collective tured because I am participating in the creation of yet another culture, a new story to explain the world and our participation in it, a new value system with images and symbols that connect us to each other and to the planet. Soy un amasamiento, I am an act of kneading, of uniting, and joining that not only has produced both a creature of darkness and a creature of light, but also a creature that questions the definitions of light and dark and gives them new meanings.” (1987:182)

En esos mismos años, 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 ella una de las primeras que recurrió a Deleuze para defender sus hipótesis políticas y epistemológicas de una sexualidad múltiple, lésbica 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). Pero además, para abordar la cuestión de la apropiación masculina de lo universal, Wittig retoma la categoría deleuziana de ‘sujeto minoritario’ y hace un señalamiento interesante: “Un texto escrito por un escritor minoritario es operativo sólo si consigue hacer pasar por universal su punto de vista minoritario.” (1982:111) Como Rich, Wittig 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’⁴⁰ (1976) y propuso a su propia escritura como modelo deconstructivo del cuerpo femenino y constructivo de *El cuerpo lesbiano* (1973). En esa novela, como en otras posteriores, Wittig insistirá en las potencialidades del lenguaje como modo de cambiar las percepciones sobre el mundo. La posición de Wittig, a pesar de resultar atractiva, fue duramente criticada por teóricas posteriores (como Annemarie 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 a la literatura. Helene Cixous (1975 y 1977) y Luce Irigaray (1985) sostuvieron a 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.⁴¹

40 “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 sólo como una institución, sino como *el* contrato social, como un régimen político.” (1976:69) y continúa: “En conclusión, diré, que las mujeres sólo pueden entrar en el contrato social (es decir, uno nuevo) escapando de su clase (...).” (1976:71)

41 En “El cuerpo a cuerpo con la madre” Luce Irigaray explica: “Las mujeres, dado que el primer cuerpo con el cual tienen contacto, el primer amor con el que tienen contacto es un amor maternal, es un cuerpo de mujer, las mujeres, digo, mantienen siempre –a menos que

Como bien nota Rosi Braidotti (2002), en el caso de Irigaray, esta idea tiene su origen en la tradición anti-freudiana dentro del psicoanálisis que tiende a defender tanto la especificidad de la libido femenina como la continuidad existente entre el amor materno y el deseo lésbico, en contraste con la teoría de la agresividad hacia la madre formulada por Melanie Klein (1932). Sin embargo, cabe aclarar que 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. Podría pensarse, incluso, que la homosexualidad femenina se construye, en esta autora, en términos de proyección auto-erótica. Por otro lado, no sólo la sexualidad masculina es identidad y la femenina se mantiene 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:

Quando 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. Tu 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 tu 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

renuncien a su deseo- una cierta relación arcaica y primaria con lo que se denomina homosexualidad. (...). 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" (1985:7-8)

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 sólo 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:

Let's imagine we love a woman who is a man inside. This means we love not a man exactly, but a woman who is a man, which is not quite the same thing: it's a woman who is also a man, *another species*. *These complexities are not yet audible*. (1994:199. El resaltado es mío.)

A pesar de las diferencias entre las reflexiones aquí presentadas, el potencial transgresivo y signifiante de la categoría 'lesbiana' parece proceder, en todas estas propuestas, de su ubicación 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'⁴². Pero además, como bien nota Annemarie Jagose:

42 Como desarrollaré más adelante, 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.

(...) while there are some obvious disadvantages to the concept 'lesbian' existing outside dominant systems of thought, some theorist maintain there are also distinct advantages (...) It affords her [the lesbian] a certain freedom from constraints of the conceptual system; it gives her access to knowledge which is inaccessible to those whose existence is countenanced by the system (...). In this respect, the assumptions of what Michel Foucault has critiqued as "the repressive hypothesis", are repeated as the lesbian body is mistakenly dramatized as only prohibited and not simultaneously produced; as only forbidden and not, but the operation of that same mechanism, enabled. (1994: 2-3)

A pesar de las diversas aproximaciones teóricas, hasta la década del noventa definir 'lesbiana' y, por ende, 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:⁴³

My definition of lesbian- as writer, as character, and as reader- will be conservative and severely literal. She is a woman who finds other women erotically attractive and gratifying. Of course a lesbian is more than her body, more than her flesh, but lesbianism partakes of the body, partakes of the flesh. That carnality distinguishes it from gestures of political sympathy with homosexuals and from affectionate commitment in which women enjoy each other, support each other (...). (1981:351)

Pero a partir de la última década del siglo XX, la importancia creciente del concepto 'género'⁴⁴ provocó un giro decisivo en el pensamiento teórico: introdujo

43 "In the 1970's, a generation of lesbian feminist literary critics came of age. Some, like the lesbian professor in Lynn Strongin's poem, "Sayre", had been closeted in the profession; many had "come out" as lesbians in the women's liberation movement. As academics and as lesbians, we cautiously began to plait together the strands of our existence: teaching lesbian literature, establishing networks and support groups, and exploring assumptions about a lesbian-focused literary criticism (...) Our process has paralleled the development of feminist literary criticism (...). Lesbian critics, in the 1980s, may have more questions than answers, but the questions are important not only to lesbians, but to all feminist teaching and criticizing literature." (Zimmerman 1981: 451)

44 El concepto de 'género' hace su entrada significativa en la década del cincuenta en el ámbito de la sexología (John Money). Pero es en la década del setenta cuando comienza a ser utilizado masivamente, probablemente como producto de la influencia feminista, 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

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 (1994; 1994a), Judith Butler (1990, 1993; 2006; 2007) y Eve Kosofsky Sedwick (1991). 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 (1994; 1996; 2002), Elizabeth Grosz (1995; 1999) y Elspeth Probyn (1995).

El concepto de 'teoría *queer*' fue acuñado por Teresa de Lauretis en una conferencia que dictó en la Universidad de Santa Cruz en 1990. Al año siguiente, en el periódico *diferencias* publicó un artículo titulado "Queer Theory: 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, sobre todo, política. La palabra '*queer*'⁴⁵ 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 permitiese 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 Lauretis consideraba que las sexualidades disidentes no debían ser vista 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

con/como sexo (que también sería socialmente construido) e incluso como 'orientación' sexual. Es decir, 'lesbiana' en tanto género (Butler 1993).

45 La palabra '*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 Jagose, Annemarie (1995).

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 a 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 en décadas anteriores, amplió las posibilidades para los estudios trans-género, habilitó la percepción de múltiples formas en que las variables culturales dan cuerpo a las subjetividades sexuales y sexuadas y apoyó la visibilidad de expresiones no normativas del género y la sexualidad: "Queer" (...) does not designate a class of already objectified pathologies or perversions rather, it describes a horizon of possibility whose precise extent and heterogenous scope cannot in principle be delimited in advance" (Halperin 1995:62)

Sin embargo, y frente a esto, resulta llamativa la velocidad con la que la 'Teoría *queer*' se institucionalizó - sobre todo 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 sólo de los Estudios Gay/Lésbicos sino también de la teoría feminista.⁴⁶

Como consecuencia, y sólo tres años después de haber propuesto el nuevo término, de LaRetis se retracta:

As for 'queer theory', my insistent specification *lesbian* may well be taken as a taking of distance from what, since I proposed it as a working hypothesis for lesbian and gay studies in this very journal (*differences*, 3.2), has very quickly become a conceptually vacuous creature of the publishing industry'. (1994a:2-3)

46 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.

En su tercer gran libro, *The practice of love, lesbian sexuality and perverse desire* (1994), de Laetitia se enfoca en lo que llama ‘teoría negativa de la sexualidad freudiana’ en busca de un modelo formal de deseo perverso que pudiese 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.

Retrospectivamente, entonces, son dos las autoras que parecen haber fundado a la teoría *queer*: Eve Kosofsky Sedgwick (1991)- principalmente a partir de su idea de que muchos nudos principales del pensamiento y el saber de la cultura occidental del siglo veinte están estructurados o fracturados por una crisis de definición de la homo/heterosexualidad que adquiere su forma, principalmente, en el binomio saber/no saber- y Judith Butler (1993). 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 resulta hoy un exponente 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’, ‘invivable’, ‘inhabitable’ mientras otros tantos 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? ⁴⁷

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 ‘iterabilidad’ o actua(liza)ción constante de los modelos legitimados pero, además,

47 Sobre este tema, ver: De Santo, Magdalena (2013).

agrega: el sexo sólo 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.⁴⁸ Así, los cuerpos que encarnan 'correctamente' la norma genérica serán social y culturalmente inteligibles mientras que habrá otros que quedarán relegados al dominio de la *abyección*.

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 *queer* 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 a 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.

48 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 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*." (Butler 1993: 7-8)

v. Segundo acercamiento: los recorridos

Trato entonces de saber si, en el siglo XX,
hemos tocado el sexo.
El siglo, Alain Badiou

El tema general de esta investigación convoca una amplia gama de cuestiones teóricas y críticas que podrían delimitarse, en principio, en tres grandes zonas que se distribuyen en capítulos: a. Las voces lesbianas; b. Los cuerpos y las miradas lesbianas; c. Las errancias sexo-genéricas y textuales. Sin embargo, estos problemas son atravesados, a su vez, por otras conceptualizaciones ineludibles: aquellas relativas a la pasión, el deseo y los afectos;⁴⁹ las temporalidades⁵⁰ y la imaginación.⁵¹

49 Como sabemos, en la crítica contemporánea, la palabra '*deseo*' no se construye como un concepto con significado estable. Sin embargo, para ser (re)conocibles, los deseos parecen tener que constituirse en relación con algún modelo conceptual entre los que resultan fundamentales aquellos provenientes del psicoanálisis (Freud 1914-1916, 1920-1922, 1983-1985; Lacan 1971). Influenciados por esta disciplina, hay teóricos que no sólo interrogaron sino que propusieron formulaciones alternativas y profundizaron en el carácter histórico del deseo para así poner el modelo en cuestión (Foucault 1995; de Lauretis 1994). Por otro lado, Butler (1993, 2000, 2006, 2009) demostró que los ideales de masculinidad y feminidad devienen de una matriz de pensamiento heterosexual y, a partir de eso, explicó por qué deseo e identificación dejan de ser, necesariamente, excluyentes. Deleuze y Guattari (1993; 2006), y esto lo considero fundamental, consideran que el placer interrumpe la posibilidad del deseo y concibe a éste último en tanto producción constante, ya no en términos de carencia sino como afectividad interdinámica que circula en los espacios intermedios, mientras que Roland Barthes (1976; 2000; 2008; 2013) dado que piensa al deseo y al placer, específicamente, en su relación con la literatura resultó una herramienta ineludible.

Por otro lado, para pensar '*la pasión*' o '*las pasiones*' voy a recurrir a las conceptualizaciones de Philip Fisher (2002) y a la apuesta teórica de Teresa de Lauretis (1994). Sin embargo, al profundizar en esta línea, me resultó más interesante el concepto de '*afecto*'. Para pensarlo tuve en cuenta, nuevamente, los aportes del psicoanálisis (Freud 1914-1916, 1920-1922; Laplanche y Pontalis 1986; Lacan 1981) y los de Deleuze y Guattari (1984, 1993, 2006a) pero recurrí, sobre todo, al punto de vista de la filosofía de los afectos representada por Elizabeth Grosz (1995) y Probyn (1995). A sus propuestas, sumé la idea del afecto como intensidad que circula por debajo o más allá del significado, la semántica y/o los sistemas (Massumi 2002) y, por último, la idea de '*división de lo sensible*' (Ranciere 2002) me resultó de suma utilidad para pensar otras relaciones o particiones posibles entre la política, la literatura y el nivel de los afectos.

50 En cuanto a las '*temporalidades lesbianas*' serán problematizadas, sobre todo, a partir de conceptualizaciones desarrolladas por teóricos y críticos *queer* que trabajan en la academia norteamericana y que tienen en común el rechazo a naturalizar la secuencia como modo interpretativo: Carla Freccero (2007), por ejemplo, al pensar la historia y la literatura aboga por una práctica de lectura que dé cuenta de los desvíos de la temporalidad. En consecuencia propone un modelo de '*espectralidad queer*' en el que se combinan historia y

Por otro lado, a partir de las ideas que estoy desarrollando, resulta evidente que adopté, también, un gesto genealógico,⁵² al dibujar caminos que atraviesan la (historia de la) literatura argentina. Como explica 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) Pero no es sólo eso. Como ya sostuvo Barthes (2000), es el deseo el que rige la escritura (y la lectura); y es, también, el deseo -cierto deseo- el que dibuja un itinerario crítico, literario y sexual que se abre en un mapa de múltiples entradas; que a partir de ciertos cuerpos textuales y ciertos cuerpos sexuados arma familia, habilitando la relación de autores/as con procedencias literarias e, incluso, pertenencias políticas disímiles.

A pesar de no privilegiar una perspectiva centrada en evidenciar principalmente los cambios históricos, la problemática propuesta busca articular lo literario con lo social y lo político. Por eso, en el capítulo 1 -‘*El cuerpo/corpus lesbiano*’- daré cuenta de las formas que fue adoptando, a lo largo del último siglo,

fantasía, pasado y presente, eventos y afectos. Elizabeth Freeman (2010) al pensar el término ‘historias afectivas’ lee los modos en que las formas no secuenciales del tiempo también pueden incorporar a los sujetos a estructuras de pertenencia y duración y, en este sentido, propone el concepto de ‘cronotopos alternativos’. En esta línea, piensa a la ‘erotohistoriografía’ como aquella que, al tratar el pasado como híbrido, no sólo encuentra el objeto pasado en el presente sino que usa el cuerpo como herramienta para afectar, figurar o performativizar el encuentro. Por último, la teórica australiana Annemarie Jagose (2002), en la línea de Butler (1993), sostiene que en las narrativas culturales, los paradigmas secuenciales y sus lógicas resultan fundamentales para la organización y jerarquización de las identidades sexuales y analiza los modos en que estructura narratológica y disciplinaria se presentan en una estrecha relación

51 ‘*Imaginario*’ e ‘*imaginación*’ son dos términos que estarán funcionando constantemente en esta tesis. Si bien tuve en cuenta los postulados clásicos de Castoriadis, en cuanto a lo imaginario como potencia creadora *ex nihilo*, esencialmente indeterminada de formas (1983, 1998) el concepto de ‘imaginario’ fue, sobre todo, pensado, por un lado, como un espacio de transacciones entre el ‘afuera constitutivo’ y el sujeto (Braidotti 2004). Por otro lado, como condición de la razón y, simultáneamente, como aquello que *no lo es*: potencias, movimientos que están más acá o más allá de lo artístico. En este sentido, las unidades imaginarias serían el efecto de una afección: no íconos sino índices o gestos (Link 2009).

52 Pienso el término ‘genealogía’, por un lado, en término foucaultianos: como una investigación particular sobre aquellos elementos que “tendemos a sentir [que están] sin historia” (1980:139). De este modo, una genealogía no se desarrolla en términos lineales ni busca un origen sino que revela huellas, contactos y pluralidades que atentan contra ‘la verdad’ y ‘la historia’. Por otro lado, y siguiendo a Rosi Braidotti (2004:197), activo al término, políticamente, al generarlo.

la doxa sobre lo lesbiano en los discursos militantes, las narrativas sociales y las publicaciones feministas pero también expondré 'la historia oficial' o 'ficciones dominantes' (Silverman 1992) -el discurso médico y jurídico, la tradición literaria, el discurso del poder-, para poder observar el modo en que las estrategias textuales, las modulaciones genérico-literarias y las figuraciones del yo que los textos proponen establecen diálogos o desvíos en relación con estas discursividades.

En el mismo capítulo revisito algunas ficciones de principio de siglo XX -tal vez las primeras ficciones lesbianas de la literatura argentina (Gómez Carrillo 1898, Bunge 1908, Barón Biza 1933, Mallea 1934, Medina Onrubia 1926)-, junto a algunos volúmenes de las revistas *Sur*, *Somos* (1973), los números 7 y 8 de la revista *alfonsina* (1984) y *Cuadernos de existencia lesbiana* (1987-1996) así como también el *Diario colectivo* (Aldaburú, Cano, Rais y Reynoso 1982), en la creencia de que estos materiales no sólo habilitan cierta reflexión histórica sino que, además, mientras se inscriben en los debates relativos a la construcción de la Nación y/o del campo cultural, proponen modelos o políticas literarias y sexuales alternativas y activan 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.

Como anticipé, a partir del segundo capítulo, organicé la tesis en series. El capítulo 2. '*Políticas de la voz, tiempos del deseo*' se divide en dos series que se organizan a partir de la relación que la irrupción de la voz lesbiana establece con el secreto, la memoria y con la construcción de un 'yo' autoconsciente. Así, las variaciones en el uso de la primera persona y las modalidades posibles que adquiere el acto de relatar fueron lo que habilitó la construcción de líneas de continuidad y/o ruptura entre los textos y con respecto a las tradiciones literarias.

Este capítulo parte de dos problemas teóricos fundamentales que no son ajenos entre sí: el de la voz y sus temporalidades, por un lado, y, por otro, aquel planteado paradigmáticamente por Eve Kosofsky Sedwick (1998): el deseo homoerótico se habría estructurado, históricamente, entre lo secreto, lo sabido y no dicho. A partir de la problematización de estas conceptualizaciones, voy a proponer y desarrollar teóricamente el término 'voces lesbianas' (variantes diferenciales de la voces femeninas) en tanto concepto pero también como instrumento de lectura que,

creo, permite profundizar en el análisis literario y, al mismo tiempo, subvertir una retórica sexual que sostiene ciertas construcciones sobre el género, es decir, sobre los cuerpos y sus usos. En el primer apartado me ocuparé, principalmente, a ver los modos de la transición de *las voces del secreto a el secreto a voces* y analizar como, a partir de algunas de sus ficciones, Julio Cortázar, Silvina Ocampo y Sylvia Molloy ponen en evidencia, por un lado, la potencia de las voces lesbianas para dismantelar los presupuestos hetero-sexistas y, por otro lado, no sólo que la voz autorizada es la que puede escribirse a sí misma -la que no necesita interprete-, sino que la otredad nunca puede ser capturada del todo ni definida por el sistema de inteligibilidad. A partir de esto analicé cómo, al intentar someterse a las normativas hegemónicas (del lenguaje y las convenciones), las ficciones lesbianas se internan, irremediablemente, en un ejercicio de pérdida que está atravesado por la violencia. Sin embargo, paradójicamente, sostengo que al convertirse en sitios de producción de escritura adquieren, también, un funcionamiento erótico: es la inaccesibilidad de su objeto lo que las hace productivas.

En el segundo apartado a partir de la lectura de las primeras novelas con protagonistas lesbianas que ofrece la literatura argentina, *Monte de Venus* (Roffé 1976) y *En breve cárcel* (Molloy 1981) -ambas alcanzadas de diferente modo por la censura-, y las ficciones autobiográficas de Emma Barrandeguy, Sylvia Molloy y Gabriela Massuh, me centro en los modos en que las voces lesbianas se convierten en *voces que cuentan y voces que escriben* y al construir un 'yo' coherente e histórico ponen en escena una de las problemáticas que atraviesa a la reflexión crítica: ¿toda escritura lesbiana debe ser autobiográfica y realista?

El capítulo 3 - '*El cuerpo de los afectos, políticas de la mirada*'- está organizado en tres series que responden a tres modos posibles en que las figuraciones literarias del cuerpo lesbiano se proponen como territorio de origen de nuevas significaciones imaginarias organizadoras de sentido y como estructuraciones específicas de una pasión y un erotismo que, como sostiene de Lauretis (1994) potencia al sujeto sexuado mujer y representa la posibilidad de acceso a una sexualidad no recuperable por una economía libidinal falocéntrica. En el apartado 3.1, me centraré, a partir de los relatos 'degenerados' de Alejandra Pizarnik (1965, 1966) y Nicolás Peyceré (2006), en los diversos modos en que la construcción de una

‘mirada lesbiana’, en tanto paradigma de conocimiento, deseo y subjetivación, implica violentar tradiciones y genealogías sexuales, literarias y/o de clase. Pero, además, leeré las estrategias a partir de las cuales la actividad de la vista deja de ser mera posición y abre posibilidades en términos de percepción erótica y de subjetivación, al tiempo que delinea los contornos de cuerpo imaginario que sólo podrá adquirir materialidad al ser convertido en obra arte.

En el segundo apartado, el cuerpo lesbiano que dibujan las ficciones seleccionadas de Fogwill y Tununa Mercado se vuelven fundamentales en tanto *locus* de fricción con la cultura, espacio de inscripción de (bio)políticas. Por último, en *la lengua lesbiana* (apartado 3.3) partiré de la idea de que *No es amor* (Kolesnicov 2009) de algún modo resume las problemáticas presentes en los relatos de los apartados anteriores. En lo específico, me centraré en las estrategias a partir de las cuales este relato presenta un cuerpo erótico que se expande hasta conquistar el cuerpo del texto, hasta desarticular la tradición literaria, la tradición amorosa y la lengua (que ya no podrá evitar ser una *cunni-lingua*).

De cualquier modo, el problema de los cuerpos lesbianos inevitablemente atravesará a la tesis. Como consecuencia, a lo largo del trabajo iré proponiendo lecturas de las distintas modalidades en que los cuerpos lesbianos se construyen en la renuncia a toda idea, deseo o nostalgia de lo establecido y se ofrecen como cuerpos borrados (Ocampo 1959 y 1988; Cortázar 1977 y 1978; Molloy 2002; Havilio 2006) o monstruosos (Fasce 2007; Hernández 1959; Kolesnicov 2009; Pizarnik 1966 y 1972; Roffé 1976), transicionales (Moreno 1992; Puenzo 2004; Rosetti 2005), hiperbólicos (Fogwill 1983; Gambaro 1984; Jiménez 2012; Rosetti 2010) o sensuales (Mercado 1988; Molloy 1981).

Por último, en el capítulo 4 –*Errancias sexuales, errancias textuales*– me centraré en el análisis de los desplazamientos o desorientaciones que las ficciones lesbianas proponen. En este sentido, me interesará ver los modos en que los contactos entre cuerpos construyen líneas de asociación, agenciamiento e intercambio que hacen tambalear cualquier identidad fija.

Al igual que en los capítulos previos, un eje temático guiará mi lectura. Sin embargo, en este caso se agregará un eje temporal. Evidentemente, nadie ni nada aparece o desaparece de la cultra sin dejar huellas. Sin embargo, hay rastros que

resultan más difíciles de encontrar que otros. En este sentido, pensé el primer apartado -*Los pasos perdidos*- como esos relatos, esos recorridos lesbianos que anticipan las correrías que presentan los relatos de la nueva generación de escritores argentinos. Si bien son textos 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' son aquellos textos un poco olvidados de estos autores pero que, insisto, imprimieron las primeras huellas, marcaron los ritmos y las preocupaciones de la hoy, *Zonas liberadas* (apartado 4.2). Voy a justificar este movimiento como respuesta a cierta tendencia a ver en la literatura joven argentina un momento de absoluta ruptura con el pasado, tal vez sólo equiparable con la propuesta literaria y política de Néstor Perlongher. En cambio, sostendré que los relatos que leeré el segundo apartado profundizan en una incomodidad que algunos autores venían trabajando (o anticipaban) en décadas previas.

Capítulo 1. El cuerpo/corpus lesbiano.

1.1 Insinuar ‘eso’: los primeros relatos del siglo XX.

No entiende como puede ser tan difícil
encontrar un cuerpo.
Un cuerpo, repite.
Opendoor, Iosi Havilio

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, de finales de siglo XIX data una 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, era la confesión (Bazán 2006:149).

A partir de las últimas décadas del siglo XIX, mientras muchos nudos 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/heterosexualidad⁵³ (Kosofsky Sedwick 1991:12). Y si bien

53 Eve Kosofsky Sedwick inaugura su *Epistemología del armario* 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.” (1991:11). A partir de dicha crisis categorial, la autora articula una epistemología basada en aquello que la cultura silencia y forcluye, de la que son términos estructurales los binomios secreto/revelación, público/privado. Junto con estos pares epistemológicamente cargados, condensados en la figura del *closet* y del *coming out*, esta crisis habría marcado, también, otros pares centrales en la organización cultural moderna: conocimiento/ignorancia, femenino/masculino, mayoría/minoría, natural/artificial inocencia/iniciación, progreso/decadencia, salud/enfermedad. Bajo este punto de vista, la epistemología del closet habría brindado no sólo una enorme consistencia e identidad a la cultura gay a lo largo del siglo XX sino que habría sido, en realidad, una fuente productiva de cultura e historia occidental moderna.

Sin lugar a dudas, la metáfora del armario proveyó de una imagen potente tanto visual como espacial: dibuja un lugar, propone un modo de mirar (y ser mirado) y entiende un modo de dividir al mundo. Sin embargo, también puede concluirse que la metáfora del armario –en tanto herramienta de análisis– produce una lógica que reinscribe las dicotomías a expensas de

el campo de lo lesbiano (por no decir el campo de las mujeres) gozó de menor visibilidad que el de la homosexualidad masculina, inevitablemente, se vio afectado por los nuevos discursos y los miedos de la modernidad. Como consecuencia, 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 occidental y tuvo, también, diferentes concretizaciones literarias. Sin embargo, puede sostenerse que, 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 (Salessi 1995). 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 el que se puede leer a la cultura como cultura e, pero también, como sucederá a partir del siglo XX, como fundamento de una política de la disidencia (Butler 1993).

Durante esos mismo años, las representaciones del lesbianismo en tanto 'desviación sexual' tuvieron mucho fundamento en el 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 pensadas con el fin de controlar y estigmatizar a poblaciones consideradas peligrosas por el *statu quo*.⁵⁴ Pero lo cierto

otras sexualidades que se mantienen ocultas y por fuera de esta economía o pacto visual.

54 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 sí 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

es que también tuvieron lugar en el discurso literario no sólo 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 (2012), 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. Sin embargo, me interesa, particularmente, la siguiente reflexión:

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.” (2000:179-180)

Esto puede corroborarse, por ejemplo, en *El estado de las clases obreras* (Juan Bialet Massé 1904) o en el artículo de Victor Mercante: “Fetiquismo y uranismo femenino en los internados educativos”, *Archivos de psiquiatría y criminología aplicadas a las ciencias afines*, Buenos Aires, 1905. Sobre la década del ‘30, reapareció fuerte el discurso de la homosexualidad como aberración o desviación sexual como se puede leer, por ejemplo, en el artículo de Raimundo Bosch, “Tribadismo y matrimonio”, *Revista de la asociación médica argentina*, Buenos Aires, 1938. En la Argentina de principios del siglo XX, a pesar de que la homosexualidad femenina no fue penalizada, fue considerada por los discursos eugenésicos locales como una enfermedad. Florencia Gemetro sostiene en “Escritas en silencio. Mujeres que deseaban a otras mujeres en la Argentina del Siglo XX”: “En un retrato de la Argentina de principios del siglo XX puede leerse un nuevo orden en diversos campos de la sociedad y la cultura, comprendiendo y enlazando estrechamente el orden urbano y el orden psíquico, moral y corporal: el nacimiento de la nueva ciudad “higiénica”, hija del discurso médico y del urbanismo local. El capitalismo, en su fase de desarrollo industrial, impondría un control y optimización del trabajador libre en un proyecto de sociedad cuyo ordenador fuera el trabajo. Esto suponía también la extensión de un nuevo *ethos* moral y corporal a todas las áreas de la vida cotidiana del trabajador, inclusive en su sexualidad. Siguiendo aquel proyecto, el control del cuerpo trabajador sería tarea de la medicina, nueva aliada del poder estatal en pro de una estructuración de subjetividades y de cuerpos. En correspondencia, la sexualidad humana sería creada –antes que explicada– bajo el sayo científico de los discursos de aparatos ideológicos del Estado, desde los campos médico, demográfico, económico y jurídico. El pragmatismo patriótico entenderá la nación argentina como un cuerpo sostenido en ciudadanos moral y físicamente sanos, sexual y reproductivamente contenidos en el ámbito de la familia nuclear. Masculinidad y feminidad se identificarían respectivamente con paternidad y maternidad. Toda afección o comportamiento que de alguna manera perturbaran la fórmula reproductiva sería estigmatizado bajo las formas de la patología o del crimen. Así, el adulterio, el libertinaje y los excesos (causantes de la tan temida sífilis), la prostitución, el onanismo, la sodomía, la pederastia e incluso la vida célibe constituirían el corpus de la pesquisa médica, de la etiologización, de posibles terapéuticas o de una caracterización criminal.” (2009:36)

(...) 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 periodo 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 desperejo (...). 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: 26-27)

Molloy no está pensando acá en la construcción de ‘figuraciones lesbianas’⁵⁵. 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 de siglo circula en Argentina un libro⁵⁶, escrito por el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo,⁵⁷ en el que cada cuento parece trabajar con la materia de lo ‘sexualmente perverso’: *Almas y cerebros: historias sentimentales, intimidades parisienses, etc.* (1898).⁵⁸ 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). Aparente subsidiaria de los modelos erótico-amorosos modernistas y la influencia de los escritores parisinos, la figuración de los personajes parecería tributaria de los modos de representación propios del

55 Pienso, en términos de Rosi Braidotti, que una figuración no es una mera metáfora sino “un mapa cognitivo políticamente informado que interpreta el presente en función de su propia situación incardinada.”(2004:214). En este sentido, sería tanto una figura del habla como un paradigma.

56 El ejemplar del libro que manejo tiene dos sellos donde se lee: “La Mutua Agrícola y Kadima, 18 de set. 1910, Moisesville.”

57 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*.

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

esteticismo decadente 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 amorios para satisfacer a una mujer inconforme.⁵⁹ Pero el desvío es inscripto, no sólo 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 mujeres es develada por sus voces que en susurros se prometen amor eterno. Ese deseo de las mujeres, excesivo y autónomo, ante el que el protagonista hasta el momento había permanecido ignorante e indiferente, sólo 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.

El hombre de los ojos verdes se echó a reír a carcajadas, moviendo los labios febrilmente.

—“No adivina usted...?”

Yo creí que la historia iba a terminar de un modo grotesco, y que el epílogo iba a ser una de esas escenas cómicas que representan a dos camaradas íntimas sacándose los ojos por un adorno de sombrero ó por una rivalidad de elegancia.

Verá usted – terminó mi interlocutor (...) Una noche, al volver a casa más temprano (...) ya me disponía a abrir la puerta que daba acceso a 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 (...). Si: 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 a 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 heredado y los futuros que la literatura latinoamericana

59 Explica el protagonista al comienzo del relato (la misma hipérbole parecería anticipar un desvío en relación a los modelos descriptivos propuestos por el modernismo): “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.” (1898:73-74)

ofrece. En la novela de Balzac, Paquita es también el vértice entre dos hermanos. Pero, mientras que en la ficción de Gómez Carrillo ni siquiera se puede abrir la puerta del dormitorio, en la de Balzac la lesbiana no podrá vivir: finalmente será asesinada por su amante Margarita. Es que, como anticipo, aunque la tradición indique lo contrario, no van a ser las 'ficciones de exterminio' las que predominen en las figuraciones literarias lesbianas locales.⁶⁰

Decía, entonces, Argentina en los 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 los discursos e instituciones con las estrategias de vigilancia y control por excelencia. Clínica y literatura se contaminaron⁶¹, 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

60 En *El derecho de matar* de Raúl Barón Biza (1933 y 1935), una novela muy controvertida y un poco olvidada, sigue vigente la ficción finisecular incorporada o instalada por "Marta y Hortensia". 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 creo 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) Pero en este caso tampoco se lleva a cabo el asesinato. La pasión lesbiana da lugar a una serie de reflexiones filosóficas. Para, finalmente, aceptar que fue "(...) el triunfo de la hembra sobre el macho. Del clítoris sobre el pene." (s/p) Con una frase, extremadamente feminista para la época (el uso de la palabra 'clítoris' indudablemente llama la atención), el juego se ha invertido.

61 Sylvia Molloy en "Diagnósticos del fin de siglo" un artículo muy interesante donde procura ver los modos en que literatura y ciencia se sirvieron mutuamente, al leer a José Ingenieros sostiene: "El caso comentado discute esta escisión jerárquica, muestra a qué usos perversamente efectivos se destina la literatura dentro de la clínica en un fin de siglo que patologiza, a la vez, su literatura." (2012:82)

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.⁶² 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 los conceptos “insaciabilidad o frigidez”, “ambición” y “avaricia” (Moreno 1994), pasividad erótica y dependencia afectiva (Fernández 1993) y fue 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

62 Estoy pensando el concepto de ‘imaginario’, por un lado, en términos de Braidotti. Como un conjunto de prácticas socialmente mediadas que funcionan como punto de anclaje contingente para encuadrar y configurar al sujeto y su identidad: “Estas prácticas son estructuras interactivas donde el *deseo* como anhelo subjetivo y la *agencia* concebida en un sentido sociopolítico más amplio se configuran mutuamente.” (2004:154). Ni imaginación ‘pura’ ni ‘fantasía’ en el sentido freudiano: el imaginario es un espacio de transacciones entre el ‘afuera constitutivo’ y el sujeto. Por otro lado, me interesa pensar ‘lo imaginario’, como expliqué en la Introducción, en tanto condición de la razón, por un lado, pero por otro lado como aquello que *no lo es*: potencias, movimientos que están más acá o más allá de lo artístico. Las unidades imaginarias serían, así, el efecto de una afección: no íconos sino gestos o índices (como la fotografía). ‘Imaginación’ e ‘imaginario’ remiten, en este sentido, universo de lo público y lo privado, al campo de las prácticas sociales pero también al campo de las prácticas retóricas (Link 2009). Ver nota número 5.

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.⁶³

Sin embargo, velozmente, 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 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 desencolar.⁶⁴

63 En 1932 José Bianco publica *La pequeña Gyaros*, un libro en el que cada cuento problematiza la relación entre imaginario social y deseo, entre sexualidad libre y no reproductiva y sexualidad burguesa. Cada relato insinúa o construye eso que la moral y el pudor no permitían escribir o, incluso, ver. Ese primer libro de relatos que Bianco 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. 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 esse aliquid*- si quieres ser alguien. A la virtud todos la alaban pero hiela de frío. *Virtud laudatur et alget.*” (1994:104). Probablemente escrito bajo la influencia del psicoanálisis, estos textos si bien parecen adelantarse a su contexto de producción mantienen un denso matiz tardo-modernista: “Las historias de *La pequeña Gyaros* presentan un sugestivo mundo de relaciones personales, en el que los deseos y las pasiones circulan de un modo subrepticio, bajo la ostensible teatralidad de los personajes. Son historias que construyen un universo cerrado, poblado de seres que reaparecen de un cuento a otro, en el que se desarrolla una *mise-en-scène* a veces frívola y superficial.” (Podlubne 2012:208). En estos relatos ya se hace presente la ambigüedad y el enigma sexual (marca de la escritura de Bianco) y lo común entre ellos es la fuerza afectiva, erótica, que recorre a la escritura y las tramas: “esas fuerzas ocultas, subversivas, que se mantienen como un sedimento en el espíritu de algunas personas y forman con su vida aparente una extraña dualidad” (Bianco 1994:55); los vértigos subterráneos que dan cuenta de las duplicidades de los personajes.

64 Los cambios en la estructura económica y política y en el sistema genérico/sexual despertaron un profundo temor en la dominante. En el artículo “El campo médico argentino y su mirada al tribadismo, 1936-1955”, Karina I. Ramacciotti y Adriana M. Valobra sostienen: “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

En esta encrucijada histórica, la literatura fue una de las herramientas fundamentales a partir de las cuales se (re)imaginó a la mujer argentina y su feminidad (y no es secreto quienes 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.

1.1.1 La sirena y su tentación imposible

*Al verme aparecer y adelantar hacia ella con los brazos extendidos,
con el ardor del amante que halla á 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” de Carlos Octavio Bunge⁶⁵ (*Viaje a través de la estirpe*, 1908) es uno de los primeros relatos de la literatura argentina en donde lo lesbiano aparece en clave -de sí mismo y de otra cosa.⁶⁶ Presentada como caso, esta ficción, sin duda,

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: una guerra sorda, que va separando de más en más las partes, en lugar de unirlos. 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. El relajamiento del confinamiento físico de la mujer en la casa – justificado por su rol obligatorio de madre de tiempo completo – afectaba la imposición de un tipo de sexualidad que, además, preservaba la moral social a través de la demarcación de la masculinidad y feminidad y los roles esperables.” (2008:505)

65 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 gran parte de la producción bungeana; incluso, usó 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.” (en Salessi 1995: 188)

66 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.

busca prestar ejemplo para la argumentación sociológica moral.⁶⁷ La sirena del cuento, nunca poseída por un hombre y miembro de esa antigua estirpe⁶⁸ que "(...)" está en decadencia desde hace muchos siglos" y que "como toda raza degenerada, produce hembras superiores a sus machos (...)" (1908:106) en tanto metáfora bastante evidente establece la correspondencia entre 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 romántica "(...)" 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 que 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). Entramos al campo de la teratología. Y es que salirse del género o la sexualidad normativa muchas veces parece exigir, salirse de la especie (Giorgi 2013). 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 éstas se construyen como imperativos heterosexuales, entonces es la heterosexualidad normativa la responsable del tipo de forma que modela la materia corporal.

Pero además, la estirpe –la raza, lo humano- supone la capacidad de reproducir especímenes viables y las degeneraciones no pueden ser sino amenaza: por un lado, el fantasma de las filiaciones híbridas pero por otro lado, la esterilidad. El monstruo no tiene con quien casarse ni con quien procrear. Como sostiene 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

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

68 La idea de 'estirpe' funciona para el positivismo como el término 'especie': sinónimo de 'sociedad nacional' o 'nación'.

saberes sobre el cuerpo y sobre lo humano en un contexto de creciente normalización y control biopolítico (Giorgi 2013). Sin embargo, y acá 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, pero sí con sus palabras, no sólo a la ficción, es decir al arte, sino a ella misma. Más claro imposible: este es uno de los instantes de peligro (en sentido benjaminiano)⁶⁹ que la literatura construye y a los que se enfrenta: el monstruo se convierte en conciencia: “¡Piensalo 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 preciso juguete para ver lo que tiene adentro. ¡El juguete es aquí el Ideal!” (1908:134. El resaltado es mío.). Lo 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,⁷⁰ Eduardo Mallea – niño mimado de *Sur* y figura central del campo cultural-⁷¹ retoma la idea de raza y el tópico de la sirena en “Serena

69 “Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo «tal y como verdaderamente ha sido». Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro. Al materialismo histórico le incumbe fijar una imagen del pasado tal y como se le presenta de improviso al sujeto histórico en el instante del peligro. El peligro amenaza tanto al patrimonio de la tradición como a los que lo reciben (...). toda época ha de intentarse arrancar la tradición al respectivo conformismo que está a punto de subyugarla (...). El don de encender en lo pasado la chispa de la esperanza sólo es inherente al historiador que está penetrado de lo siguiente: *tampoco los muertos* estarán seguros ante el enemigo cuando éste venza. Y este enemigo no ha cesado de vencer.” (Benjamin 1973:181).

70 Sobre los '30, el anarquismo y el socialismo tienen fuerte presencia y las mujeres comienzan a encontrar más fuertemente una voz propia (pensemos, por ejemplo, en Victoria Ocampo o Alfonsina Storni). Por otro lado, la 'década infame', fue un período de grandes contrastes: modernización/conservadurismo, liberalismo/estatismo, ruralidad/urbanidad, civilización/barbarie, cosmopolitismo/ nacionalismo, Buenos Aires/interior, todos tópicos que además retornan, como preocupación, en las reflexiones de la época.

71 Eduardo Mallea fue periodista 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). Mallea, como muchos de sus colegas (Ezequiel Martínez Estrada o Raúl Scalabrini, por ejemplo), no sólo sufre el impacto de la modernización social y cultural de Argentina y los cambios en la sensibilidad que implicó, sino que fue protagonista intelectual de estos años: reflexionó sobre la posibilidad de una expresión nacional y propuso imágenes que incluso en la actualidad son materia de discusión.

Barcos” (*La ciudad junto al río inmóvil*, 1936)⁷². Serena Barcos: sólo una vocal humaniza a la protagonista y la ubica en un laboratorio – rodeada de libros escritos exclusivamente por mujeres⁷³ -. Pero su apellido evoca mares (recordemos, además, que en barcos llegó también la colonización de los cuerpos).

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 sólo 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 acá 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-⁷⁴. Son seres que no parecen 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

72 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 no sólo en tanto miembro de *Sur* sino también como periodista de *La Nación*.

73 “Casi todos esos volúmenes encuadernados a la rústica estaban escritos por mujeres –algunos era 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 sólo 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)

74 La descripción de la protagonista inaugura el relato: “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.” (Mallea 1936:219)

todavía yo que se funda con un objeto de amor para conformar identidad. El desprecio, el miedo pero también las contradicciones que asoman en las palabras de Mallea sencillamente son indicio de la fuerza que estaban cobrando, en ese momento, ciertos afectos y sensibilidades alternativas. Así, Mallea construye un nuevo modelo de personaje femenino y, probablemente, Sarlo tenga razón cuando sostiene que:

Quizás por primera vez en la literatura argentina, lo femenino ya no es sólo 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)⁷⁵

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),⁷⁶ 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 a la mirada heterosexual, avizora una secuencia alternativa. El diccionario propone una segunda acepción para la palabra ‘Celos’: “Conjunto de fenómenos que

75 Sarlo sostiene, además, “La subjetividad como espacio, esto es lo que interesa a Mallea. Pasiones que puedan ser analizadas racionalmente, pasiones frías de hombres y mujeres finos y cultos, que exhiben una moral transformada: parejas libres, hombres que se definen en un machismo atenuado, mujeres que pretenden elegir su destino. Las facultades intelectuales prevalecen sobre las pasiones y el estudio de las pasiones es, fundamentalmente, una anatomía de la conciencia (...). Su novedad reside precisamente en las mujeres que ejercen la independencia y la autodeterminación, la voluntad y la libertad, la vibración de una sensibilidad que no es sólo pasional o física, sino intelectual, moral e, incluso, política. Son más inteligentes, firmes y sólidas que sus compañeros; su sordidez es más interesante que la masculina.”(2003:38-39)

76 María Fasce -escritora, periodista y traductora- es Argentina pero vive en Barcelona. Su primer libro, *El oficio de mentir* es un libro de entrevistas a Abelardo Castillo. “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 esconde incluso en aquellos lugares que, se supone, deberían 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. Otro dato resulta interesante: en el 2005 se estrena en Buenos Aires *El mar*, su primera obra de teatro. La historia retoma a la protagonista de “El mar” (2000) pero también trae a Clara (la protagonista de “Celos”, que todavía no había sido publicado) a partir de las palabras de los otros personajes: será siempre hablada y siempre ausente.

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 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. Las palabras de las sirenas son las que no se pueden decir no sólo 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, quien observa a la sirena (quien la dibuja incansablemente, porque poseerla nunca podrá) finalmente es una mujer.⁷⁷

1.1.2 La inversión en manos de las mujeres

Djuna Barnes tenía razón: no hay política más popular que aquella capaz de terminar con los amores desgraciados (Moreno 2002:143). Entonces, 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*

⁷⁷ Como desarrollaré en el último capítulo, el tópico de la sirena es retomado de modo oblicuo en *El niño pez* de Lucía Puenzo (2004), la Guayi, el personaje sobre el que se proyectan todos los deseos y que provoca hibridaciones de todo tipo no sólo es configurada a través de la voz sino que a su alrededor se genera un campo semántico que la relacionan con estos personajes mitológicos.

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 comienza a percibirse 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 sople 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 sólo intentan darle cuerpo y reivindicar a esa 'nueva mujer' sino que, además, proponen nueva modulaciones del deseo y de las relaciones entre los géneros.⁷⁸ 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

78 En la primeras décadas del siglo XX fueron muchas las voces de mujeres socialistas que se hicieron escuchar. Cabe nombrar entre otras a: Luisa Pizza, Vitalina Pacheco, Cipriana Cardala y Teresa Cupayolo; Justa Burgos Meyer, las hermanas Chertkoff, Gabriela Laparriere de Coni y Elvira López; Sara Justo, Alicia Moreau, Paulina Eyle y Paulina Lisi. Por otro lado, "El anarquismo abrió una amplia galería para dar cobertura a la reivindicación femenina, pero no para propiciarle derechos en el sentido jurídico el término, puesto que esto hubiera contradicho sus propios principios, sino para animar a las mujeres a sacudir el yugo patriarcal representado por el padre, el marido, el patrón y el cura (...)." (Barrancos 2007: 129) En 1920 se crea el Partido Feminista Nacional, donde la presencia de Julieta Lanteri fue indispensable. Ese mismo año, el Partido Socialista incluyó a la primera mujer (Alcira Riglos de Berón de Astrada) entre sus candidatos. En 1924, la iniciativa "Derechos civiles de la mujer soltera, divorciada o viuda" presentada por Juan B. Justo y Mario Bravo, fue aprobada por la cámara de senadores, sancionando la igualdad de los sexos bajo cualquier estado conyugal. En relación con la sexualidad, como también nota Barrancos, "Aunque la homofobia estaba a la orden del día, y hasta era de pésimo tono aludir siquiera a las relaciones homosexuales, no parece haber habido una cruzada especial contra quienes se orientaban eróticamente hacia esos vínculos, aunque algunos ensayos basados en el pensamiento higienista y psiquiátrico del período se haya empeñado en demostrar (...). Una figura como Ada Elflin, periodista y escritora de origen alemán, que adhirió al feminismo, mantuvo probablemente una larga relación amorosa con Mary Kenny (...)." (Barrancos 2007: 151)

Ada Elflin (1880-1919) fue un personaje sumamente interesante: "la madre de todos los chicos" y, por eso, madre de nadie. Vive con su pareja y hace la vida que ella quiere. Según relata Mónica Szurmuk, no sólo fue la primera mujer en practicar turismo aventura sino que dirigía excursiones de mujeres (escalaban montañas, navegaban a remo, dormían en carpas además vivió durante toda su vida con su compañera, "relación que Julieta Gómez Paz biógrafa de Elflin define como la unión de dos huérfanas en una casa grande pero que puede interpretarse más adecuadamente como una relación lesbiana." (Szurmuk 1996:339). Pero además, dejó constancia de ellas en las crónicas que publicaba en *La prensa* en 1918.

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 -madres solteras, maestras, periodistas y poetas- procuraron construir un modelo de mujer alternativo a los estereotipos femeninos que la tradición literaria proponía y recreaba.⁷⁹

Sobre Alfonsina Storni, a pesar de la ya famosa evaluación que Borges le dedicó a sus poemas,⁸⁰ 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

79 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). Alfonsina fue primero un fenómeno socio-cultural y después uno literario. Podría pensarse, incluso, que así como inaugura una tradición en la literatura hace visible, al mismo tiempo, la posibilidad de otras subjetividades femeninas. Mientras corrijo esta tesis, se presenta *El libro quemado* (2014), una compilación de las crónicas que escribió en el diario *La Nación*. Pero, además, mucha bibliografía analiza vida y obra de Storni. Entre otra: Diz, Tania (2006); Galán y Gliemmo (2002); Genovese, Alicia (1998); Kamenzain, Tamara (2000); Muschietti, Delfina (1992, 2003, 2002); Salomone, Alicia (2006); Sarlo, Beatriz (1988).

80 Como se sabe, Borges consideró, en la reseña de *Telarañas* de Nydia Lamarque (*Sur* 1924), que la escritura de Storni eran “chillonerías de comadrita”.

cultura: la loca, la puta, la suicida, la nena, la maestra. Para eso sólo 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 tilinguería de hombres y mujeres, su estilo de estilete y de cachada culta, no son menores que los de los grandes de su tiempo. (2010:s/p)

Sobre Salvadora, en cambio, no se escribió tanto: ni sobre su obra –que recién en los últimos años comienza a ser apreciada- ni sobre su excepcional biografía.⁸¹ Y sin embargo, hay que coincidir con Sylvia Saítta en que Onrubia:

(...) define (...) una categoría de mujeres que hasta entonces no estaba nombrada así en la literatura argentina. Efectivamente, la propia Salvadora no encuentra un ámbito donde articular sus ideas, eso es lo que la hace tan difícil de ubicar. (en Soto 2008:s/p)

El mismo año en que se publica *Don Segundo Sombra* (Guiraldes 1926) –una novela que, como se sabe, repone, en clave vanguardista, el valor de la clase, la tierra, el nombre y la identidad masculina- Medina Onrubia publica “El quinto”.⁸²

81 Salvadora Medina Onrubia nació el 23 de marzo de 1894 en La Plata. Se destacó como periodista en *La Protesta*, *Fray Mocho*, *PBT*, *Critica* 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 Salaberry, 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, desde donde se hicieron las primeras emisiones de la radio Stentor. Tenía sólo 15 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 hasta lograrlo. En 1930 fue apresada por la dictadura militar de Uriburu. Y en este punto una anécdota interesante: un grupo de intelectuales argentinos envió una carta al dictador para solicitar “magnanimidad” con Salvadora por “su triple condición de mujer, de poeta y de madre”. Pero ella no estuvo de acuerdo con el pedido y le mandó al general otra carta, desde la cárcel, en la que le manifiesta todo su desprecio. Madre soltera muy joven, luego tuvo cuatro hijos con Natalio Botana. Su *Almafuerte* (1914) es una de las primeras obras teatrales anarquistas que se pone en escena en nuestro país. *Las descentradas* (1928), estrenada en el teatro Odeón, es pieza fundamental del anarco-feminismo nacional. En ellas, como en toda su obra, Salvadora enjuicia los valores de género burgueses y problematiza instituciones heterosexistas como la prostitución y el matrimonio. Se puede leer más sobre ella en: Barrandeguy, Emma (1997); De Leone, Lucía (2013, 2014); Delgado, Josefina (2009, 2005); Saítta, Sylvia (2006, 1995); Villoldo Botana, Alicia (2012).

82 Ese mismo año también aparece, en el diario La Nación, “Cuca” de Alfonsina Storni: una primera persona femenina narra la fascinación apasionada y siniestra –muy semejante a otras pasiones posteriormente narradas por Silvina Ocampo- que siente la protagonista hacia Cuca, su vecina. El texto es un claro ejemplo de la crítica que Storni hace a la subjetividad femenina doméstica, a las mujeres que siguen el destino que se les dicta. Pero hay algo más, una corriente peligrosa, una palabra que no se dice, una mirada que descubre y pone en vilo

Es posible que la autora haya buscado articular en este cuento la literatura amorosa con sus ideas anarquistas pero además, esta ficción consigue atender contra uno de los pilares de la modernidad: la separación de lo público y lo privado. La inscripción de la primera persona socializa, aunque sea de modo desviado, incluso peri-autobiográfico,⁸³ la vida privada de la autora. “Yo, Salvadora”, recupera la esfera de lo sensual y de lo personal para establecer continuidades entre deseo, ficción e imaginación. Definitivamente, 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, y sobre todo a principios del siglo XX, son los hombres quienes se constituyen como portadores activos de la mirada. Sus ojos delinean, en una economía erótica o sexual, al 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: “Sólo puede ir vestida así una mujer que sabe desnudarse” (1926:52). En este punto, la narradora detiene su marcha y se atrasa... sólo 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 incluida), ni de erotismo ni de imaginación, ya que el deseo sólo va a poder articularse como pasión de la expresión, es decir,

las ficciones de la (hetero)sexualidad.

83 El término peri-autobiográfico hace eco del término periperformativo propuesto por Eve Kosofsky Sedgwick (2003: 67-71 y 2011: 53-66). Para Sedgwick 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.

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).

La realidad deseada sólo puede ser apresada, en el cuento de Medina Onrubia, a través de la irrealidad, de lo inapropiable o, mejor dicho, de lo apropiable solamente a través de las palabras y la imaginación. *Como dos inocentes*: la inocencia ya sólo 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 que 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)

¿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:⁸⁴ una genealogía que construye, en la repetición y traducción, un espacio propio, una casa que, definitivamente, no es la del amo.⁸⁵

84 Adrienne Rich (1980) propuso este término para pensar una serie de experiencias identificadas con mujeres que excediese al hecho de que hayan querido o tenido relaciones sexuales con otras mujeres. El *continuum lesbiano* constituiría, en este sentido, formas de intensidad entre mujeres que se unen frente a las imposiciones de un sistema opresivo.

85 Audre Lorde -activista negra, lesbiana, poeta- decía: "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 permitirá lograr un cambio verdadero."(1984:s/p)

Es cierto que la figura de la genealogía femenina hace su primera aparición como algo que es negado, algo que sólo resulta 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, leer y escribir lo femenino es un gesto que rompe con el orden falocéntrico que mantuvo a las mujeres silenciadas. Luce Irigaray sostenía que “también 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 parecen no poder configurarse sino como resquicio de desposesión: “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: sólo futuro.

1.2. Un nuevo giro: la segunda mitad del siglo XX.

Como ya establecí, esta investigación se centra en la literatura argentina a partir de la segunda mitad del siglo XX. Si bien decidir un corte –una cronología- no implica que los cambios literarios se produzcan como consecuencia de los hechos históricos, es evidente que la relación entre historia y literatura es ineludible (y, en efecto, fue pensada de múltiples maneras).

En lo que concierne a mi investigación cabe notar que es a partir de los cincuenta que 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. 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 dará 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 Saitta:

(...) 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)

Pero, además, 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 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 instaura, en Argentina, el sufragio femenino, gesto que redefine la ciudadanía de las mujeres y reconoce su presencia pública, aunque no sin contradicciones. El voto implicaba: "la voluntad de elegir, la voluntad de vigilar desde el sagrado recinto del hogar, la marcha maravillosa de tu propio país" pero, también, "la negación del vasallaje tradicional al hombre." (Bianchi 1993:768).

Como una consecuencia, sobre esta década no sólo comienzan a incrementarse sostenidamente las posibilidades laborales para las mujeres –sobre todo para las solteras- sino que se expande también su educación formal (media y superior):

(...) las cifras de matrícula femenina de la escuela secundaria aumentaron de modo aritmético en la década peronista. Esta circunstancia impactó en los años siguientes cuando, como ya veremos, las mujeres se incorporaron masivamente a la universidad y se multiplicó el fenómeno de la profesionalización femenina. (Barrancos 2007: 206)

Por otro lado, como también nota Barrancos, durante los años de proscripción peronista la universidad:

(...) que había sido escenario de persecuciones (...) y había perdido, además de autonomía, importantes académicos, inició una franca reestructuración. Un impulso que se deseaba más racional y modernizante vivificó las diferentes casas de estudio, produciendo una renovación en el conocimiento, la creación de nuevas carreras y un gran estímulo a la investigación. Por cuenta de las nuevas circunstancias, pero también de las antiguas, debido a la ampliación de la educación secundaria para las mujeres, ocurrió una primera revolución silenciosa: el ingreso femenino masivo a las altas casas de estudio durante la década de 1960. (2007: 210)

Estos factores habilitaron la consolidación de dos ejes de visibilidad que permitieron pensar a las mujeres como nuevos sujetos sociales (las prácticas transformadoras en su vida cotidiana y la práctica política de las feministas)⁸⁶ y fueron condición *sine qua non* para que comenzara a delinearse una incipiente subcultura lésbica. Sin embargo, fue a partir de los ochenta, con el retorno de la democracia y la consecuente reactivación de la militancia feminista y con el surgimiento de los Estudios Feministas, de la Mujer y de Género, que las relaciones erótico-afectivas entre mujeres comenzaron a visibilizarse y a articularse ideológicamente, convirtiendo a ‘lesbiana’, progresivamente, en identidad subjetiva y política y, finalmente en el siglo XXI, en opción legitimada para conformar un

86 Sobre el tema hay bastante bibliografía. A modo de sugerencia: Barrancos, Dora (2007); Bellotti, Magui, Jelin, E. y Luna, L. (2003); Grammatico, Karin, (2005); Trebisacce, Catalina (2013); Nari, Marcela (1996); Campagnoli, Mabel (2005); Cano, Inés (1982); Felitti, Karina (2006); Rodríguez Agüero, Eva (2006); Di Marco, Graciela (2010).

modelo de familia. Susana Torres Molina es pionera en hacer de este tema materia literaria en su cuento "Impresiones de una futura mamá" (1983). Más de diez años después, Griselda Gambaro escribe su obra *De profesión maternal* (1997), estrenada dos años después en el Teatro del Pueblo (Bs. As.).

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, a 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 y liberación social iban de la mano. Y el arte era fundamental en el proceso. Pero, además, en esos mismo años, sobre todo 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 se podrá leer en el ensayo de Murena (apartado 1.2.1.1), también impactará 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 sólo 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 la escena crítica y analítica 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 sexualidades disidentes.⁸⁷

87 En la narrativa de Beatriz Guido puede encontrarse problematización relativa a la homosexualidad masculina como en el cuento "Una hermosa familia" (1961). Sin embargo, lo lesbiano, en estos años, se mantiene en la oscuridad. En 1977, Sara Gallardo publica *El país del humo* y, allí, "Las 33 mujeres del Emperador Piedra Azul". 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. En un gesto consciente de ruptura, Gallardo

No se puede dejar de notar que, además, la literatura argentina de esta década (y también de las siguientes) estuvo modelada, sobre todo, por dos situaciones ineludibles: las gestualidades de una realidad nacional peronista y pos-peronista y la influencia del pensamiento francés –particularmente el existencialismo– que gravitó de modo irrevocable no sólo sobre la producción literaria sino, sobre todo, en el campo de la crítica.⁸⁸

En 1954 se publica en español *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir (1948) y en 1952, en francés, *El Saint Genet* de Jean Paul Sartre– traducido al español quince años después–. Ambos fueron textos fundantes para entender la cuestiones de género y sexualidad, y van a tener una influencia decisiva en los/as intelectuales argentinos que, desde mediados del siglo XX, intentan pensar y verbalizar cuestiones relativas a estas problemáticas.⁸⁹ Como se sabe, Beauvoir puso

construye pequeños relatos, poéticos y esquivos que, como astillas, corporizan ausencias. Pero me interesa el fragmento 6: “Amiga, dame tu boca. Abreme las piernas. Yo te sacaba los piojos de la cabellera. Gordos para tí; 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.” (2004:295) *Pasó algo*. No hay término que lo defina, su imposibilidad (paradoja estructurante) es la que habilita su existencia. Sin embargo, permite cambiar los términos y anuncia lo que no se da en ningún otro momento del texto: la amistad y el cuidado entre mujeres. La mujer nº 6 anuncia el cambio de una lógica: es el rechazo del contrato heterosexual lo que permite la desvinculación de la Ley (y la vinculación con una nueva ley) y arroja a esta mujer al campo de la abyección (y del secreto).

88 La revista *Contorno* (editada durante la década del ‘50) fue fundamental para la articulación de una relectura de la tradición literaria argentina con el marxismo de cuño sartreano. Pero lo que me interesa es que de modo tangencial al funcionamiento de *Contorno*, aparece un trío de escritores, ensayistas y críticos “(...)que destacaba por ser el primer y único grupo existencialista sartreano, así como por una aproximación desde la izquierda al peronismo. Como si esto fuera poco se sumaba un tercer rasgo, una proclamada heterodoxia sexual con tintes genetianos, que en el caso de Masotta era tan sólo una actitud mimética.” (Sebreli 1997: 376). Ellos eran Juan José Sebreli, Carlos Correas y Oscar Masotta.

89 Marcela Nari, en su ensayo “No se nace feminista, se llega a serlo. Lecturas y recuerdos de Simone de Beauvoir en Argentina, 1950 y 1990” (2002) registra que en un número de *Sur* de 1947 (dedicado, según Victoria Ocampo, a escritores poco conocidos entre nosotros o no traducidos aún), María Rosa Oliver presenta una traducción de un artículo de Simone de Beauvoir: “Literatura y metafísica”. Por otro lado, María Moreno, explica: “Existen reseñas posteriores de otras obras de Simone de Beauvoir, una de Rosa Chacel, sobre *La invitada*, que parece un pretexto para saldar cuentas con las furias y los escándalos desatados, aunque con sordina, por *El segundo sexo*. Alicia Jurado comenta *Los mandarines* en 1959 y vuelve a hacer sonar la palabra “escándalo”, esta vez para referirse a las autobiografías de Beauvoir y, según Nari, la comentarista encuentra una extraña aplicación al término libertad –la existencialista– a la “Revolución Libertadora”. En una reseña de *La fuerza de las cosas* hecha en 1965 por Marta Gallo se lee el lugar común: Simone de Beauvoir era una difundidora del hombre que amaba, “el ángel del mimeógrafo” (1999:s/p) y

en evidencia la construcción cultural y social de la diferencia entre los sexos y, adelantándose a Foucault, la importancia de la sexualidad como localización del

continúa: “Si *El segundo sexo* se fue convirtiendo, poco a poco, en el secreto de muchas, las autobiografías de Simone de Beauvoir (*Memorias de una joven formal*, *La plenitud de la vida*, *La fuerza de las cosas* y *Final de cuentas*) permitían una lectura paradójica de la propia vida: al mismo tiempo como una elección y como una profecía. Pero también funcionaban como un recuerdo encubridor, una novela de iniciación en la libertad cuyos capítulos suelen retocarse de acuerdo con la experiencia vivida, unos títulos en una marquesina de la memoria, pero también a la manera de una amnesia que, al parecer, se ha vuelto fecunda para explicar hoy quién se es como feminista. Por eso cuando la antropóloga Mónica Tarducci tituló su ponencia “¿Pero lo leíste en los cincuenta, o más adelante? Memorias de la primera edición argentina de *El segundo sexo*” dudó sobre si no tenía que haberlo titulado “Las desventuras cronológicas”. Y no sólo porque le costó descubrir que había una edición anterior a la realizada por la editorial Siglo XX en 1962: la de Psique de 1954. Entonces pudo ubicar un aviso publicitario de *El segundo sexo* adonde se anunciaba: “La obra capital de Simone de Beauvoir y uno de los libros capitales de nuestro tiempo. Dos tomos. 1000 pág.”. ¿Pero y las críticas? “Tanto La Prensa como La Nación se ocupan en esos días de un mundo posbélico –expone Tarducci–, donde los conflictos Este-Oeste tensaban el panorama internacional: grandes discusiones sobre desarme-rearme, preocupación por las armas atómicas, las consecuencias de la ocupación de Palestina, la situación de la India (...). Tarducci entrevistó a trece mujeres que habían leído *El segundo sexo* en la década del cincuenta. Algunas pertenecían a clases privilegiadas y cercanas a *Sur*, a otras el libro se lo habían dado conocedores que les veían el pedigree feminista, muchas lo habían recibido en el contexto de la izquierda, en donde, sin embargo, se leía de a dos o tres chicas sotto voce, otras, habiéndose fascinado por Sartre, se dignaron a interesarse por “la Sartresa”. La mayoría mezclaba sus recuerdos con la atmósfera de los sesenta, alguna hasta se dispara hasta la evocación del Instituto Di Tella que en los cincuenta no existía. Otras le atribuyen el sentido de una rebelión posterior o lo reinterpretan sin volver a leerlo. En todas habría quedado, define Tarducci, como “una latencia, un prepararse para los sesenta, lo que en algunos casos significó poder dar el gran salto hacia el feminismo de los setenta”. Luego de sus entrevistas con feministas históricas como Safina Newbery, Sara Torres o María Elena Oddone, Mabel Belucci hizo deducciones semejantes: “Muchas de las feministas históricas se sienten interpeladas por ese texto inaugural pero de manera personal. Aún no están dadas las condiciones objetivas para la reconfiguración de una narrativa emancipatoria de mujeres, no sólo en nuestro país sino en las sociedades centrales. Este es un dato fundamental para entender por qué *El segundo sexo* no tomó auge en la Argentina en los finales del peronismo. Habrá que esperar el arribo del Women’s Lib para que se convirtiera en una lectura colectiva”. En todo caso las secuelas han sido por lo menos heterogéneas: *El segundo sexo* instó a Silvina Bullrich –que la tradujo incansablemente– a una interpretación pragmática y burguesa que la llevó a promover en sus obras la independencia sexual y la voracidad profesional (¿un toque de Françoise Sagan en ese look?). Alentó a Beatriz Guido a imitar en su vínculo con Leopoldo Torre Nilsson una unión místico-intelectual y, en sus novelas, el sello del compromiso político. En las entrevistas realizadas por Marcela Nari aparece una y otra vez la expresión “me abrió los ojos”, pero también que la subordinación femenina había sido elaborada como un problema para las otras. Y su síntesis es ajustada cuando concluye que esas lecturas “a solas”, a las que se dio sentido más tarde, tuvieron como efecto “el peso que la obra colocaba en la responsabilidad individual, el voluntarismo solitario y en el lugar de vanguardia de algunas mujeres frente a las otras.” (Moreno 1999:s/p)

poder. Examinó, además, la noción de 'mujer' en tanto 'Otro' en la cultura patriarcal. Pero, además, *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." (1999:345) 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 (...)." (1999:365).

Por otro lado, como desarrolló Foucault (1999), para pensar el cuerpo del mundo occidental moderno, las décadas de mitad de siglo funcionan como un periodo de referencia que marca el nacimiento de nuevos derechos, nuevas morales, nuevas políticas y nuevas economías del cuerpo. Y es en este momento que también se fortalecen y legitiman las funciones normalizadoras de la medicina en complicidad con el estado. A partir de la década del cuarenta se producen, sobre todo en Estados Unidos, una serie de transformaciones tecnológicas que implican, como sostienen Donna Haraway (1991) y Beatriz Preciado (2008), transformaciones del paradigma social, político y económico y que, inevitablemente, afectarán también la vida de nuestro hemisferio:

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 sólo 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 tecno-capitalismo 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)

Así, como consecuencia de las investigaciones sobre la naturaleza de las respuestas y desordenes sexuales que llevaron adelante William H.

Masters y Virginia E. Johnson (1957-1990),⁹⁰ con la publicación de los *Kinsey reports* (1948),⁹¹ la aparición de la pastilla anticonceptiva⁹² y el uso masivo de la penicilina, inevitablemente, la percepción pública sobre la sexualidad sufre, en Estados Unidos, un estallido que repercutirá también en la zona sur del mapa y volverá a 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 tienen lugar en la Argentina de los años sesenta ya podían ser percibidas a lo largo de la década anterior. Como sostiene Isabella Cosse (2010) no habría habido cambios drásticos, como el imaginario social tiende a creer, 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.⁹³ Pero uno de los factores

90 A modo de nota de color: de 1968 a 1977 su instituto mantuvo un programa de conversión de homosexuales a heterosexuales.

91 Los *Kinsey reports* fueron el resultado de una larga investigación sobre prácticas sexuales llevada a cabo por el Dr. Alfred Kinsey, en Estados Unidos. *Sexual Behavior In the Human Male* (1948), fue un éxito sorprendente y masivo que vendió más de 250.000 ejemplares. Cinco años más tarde, también fue un suceso de amplia repercusión la publicación del tomo *Sexual Behavior In the Human Female*. Producto de estos compendios de prácticas y fantasías sexuales de la población norteamericana—que tenían aval científico e institucional- aparecen resultados estadísticos que todavía hoy se siguen citando, como aquel que establecía que el 10% de la población era gay y que el 37% de los hombres había tenido por lo menos una experiencia homosexual a lo largo de su vida.

92 En 1946 se inventa, en Estados Unidos, la primer píldora *antibaby* a base de estrógenos sintéticos y es aprobada en la década del cincuenta para su uso masivo. Poco después que se empieza a vender en Estados Unidos, la comercializan acá algunos laboratorios (Eli Lilly y Park Davis) pero entre fines de 1960 y principios de 1961, Schering comenzó a producirla localmente. Para más información ver: Felitti, Karina 2010.

93 Cosse justamente se detiene en las contradicciones y paradojas de una época en la que conviven tendencias o imágenes modernizantes como la pastilla anticonceptiva, la libertad sexual, la propagación del hippismo, el Mayo francés, e incluso la renovación estética del *boom* de la literatura hispanoamericana y el ascenso del autoritarismo, la radicalización política de derecha e izquierda (que implicó también radicalizaciones morales), la censura y el consecuente incremento de la represión moralista. Sostiene: “El análisis permite pensar los años sesenta como escenario de una revolución discreta, porque la doble moral sexual fue conmovida y se legitimaron nuevos patrones de conducta respecto de la sexualidad, pero se mantuvieron los vectores del paradigma sexual doméstico establecidos por las desigualdades de género y la estabilidad de las uniones heterosexuales.” (2010:88)

Por otro lado, en el primer capítulo, por ejemplo, señala cómo ya en los años cincuenta las pautas reguladoras del ‘cortejo’ son flexibilizadas por las generaciones más jóvenes, en favor de formas más laxas de sociabilidad y de encuentros, que cambiaban el patrón del cortejo y

más importantes en relación con el cambio social, tienen que ver con lo que comienza a ser públicamente decible y, por ende, lo que comienza a ser explícitamente regulable o regulado.

En este sentido, sobre la década del cincuenta comienza a cobrar cuerpo, en Buenos Aires, una incipiente subcultura lésbica que, si bien se desarrolla en cierta clandestinidad, autoadscribe a sus miembros, por primera vez, en términos identitarios:⁹⁴

Better, la palabra por excelencia, instala una categoría superior. Las *better* no sólo son las mejores sino que son ‘*las que saben*’, ‘*las que entienden*’. ¿El orgullo como ardid para sobrevivir? Frente a la existencia obvia, (...), las *better se instalan en una zona inusitada, sutil. Y desde allí se burlan* ‘de las que no son’ y ‘no entienden’ (Sarda & Hernando 2001:151. El resaltado es mío.).

1.2.1 Letras apasionadas: 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.
“La mujer y su expresión”, Victoria Ocampo

Mucho se escribió y discutió en relación con la revista *Sur* (1931-1992). Fundada y dirigida por Victoria Ocampo, desde sus inicios (1931) contó entre sus colaboradores a intelectuales reconocidas/os tanto a nivel nacional como internacional. A lo largo de los años publicó una gran cantidad de artículos críticos que, además, generaron diálogos nacionales e internacionales intensos. Sin embargo,

la sala familiar por la cita a solas y del trato más libre e informal entre un varones y mujeres.
94 Según Gemetro y Figari (2009) durante el período 1945-1970 la palabra ‘lesbiana’ no fue registrada, en Argentina, como una instancia de auto-denominación. Las designaciones constituían, más que una identidad, una *experiencia colectiva* articulada según diferentes grupos de pertenencia, sobre todo, en razón de la condición socio-económica y de redes de amistad y contactos.

como notan Giorgi y López Seoane (2012),⁹⁵ 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 muchos ejemplos comparables en nuestra historia intelectual o siquiera notó que las políticas de traducción de *Sur*, efectivamente, dieron cuerpo a una suerte de canon europeo sexualmente disidente.⁹⁶

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 (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 sobre la sexualidad (Sigmund Freud o Frederich Nietzsche). *Sur* incorporó éstos 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.⁹⁷

95 Gabriel Giorgi y Mariano López Seoane fueron los organizadores del coloquio internacional 'Sur queer' que llevó a cabo la NYU en Buenos Aires el 18 de noviembre de 2011. En encuentro se propuso abrir un espacio para interrogar los modos en que cultura moderna y disidencia sexual se anudaron en los diferentes momentos y voces que construyeron *Sur*, y pensar desde ahí sus itinerarios y resonancias en la producción cultural más reciente. La primera versión de este apartado fue leída en dicho evento.

96 A modo de ejemplo: en el año 1938 la editorial *Sur* publica *Orlando* de Virginia Woolf, traducida por Borges. En el año 1958 aparece *Olivia*, novela de temática lésbica. 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 Ed. *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.

97 Para citar algunos casos: en el año cincuenta Sebrelí discute la figura de Wilde en relación con "el sentido del ser". Tres años después, *Sur* publica "El artista preso" de Albert

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,⁹⁸ 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. Pero, además, 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 quedo fuera de los archivos de la historia que insiste en la imaginación de la cultura” (Giorgi y López Seoane 2012) 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.

Camus, sobre la prisión de Oscar Wilde (una elección no inocente, que en esos años apuntaba hacia varios frentes). Pero además, como relata Podlubne (2010), Victoria Ocampo organizó dos exitosos encuentros que giraron en torno a las por entonces convulsionadas relaciones entre ética y estética. El primero de ellos habría convocado a muchos de los principales colaboradores de la revista y habría estado organizado a partir de un cuestionario que sintetizaba los aspectos considerados más relevantes, y recurría a declaraciones de Wilde, Chéjov y Gide. El cuestionario habría incluido las siguientes preguntas: 1. ¿Tiene razón Oscar Wilde cuando sostiene que no hay libros morales o inmorales sino únicamente libros bien o mal escritos? 2. ¿Hace bien Anton Chéjov en afirmar que su arte consiste en describir exactamente a los ladrones de caballos sin agregar que está mal robar caballos? 3. ¿Debe seguirse a Gide cuando sostiene que con buenos sentimientos se hace mala literatura? 4. ¿O queda la posibilidad de imaginar que la belleza de un libro puede surgir, en parte al menos, de su moralidad explícita o implícita; que el arte puede consistir en agregar que está mal robar caballos, y que con buenos sentimientos puede hacerse, no sólo mala, sino también buena literatura?

98 Ese mismo año, la publicación de “La narración de la historia” (1959), de Carlos Correas, en el nº 14 de la Revista *Centro* provoca tal escándalo que llevó al secuestro de lo que sería el último número de esa publicación y 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 revolver” 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.

1.2.1.1 Ser o tener: “La erótica del espejo” de Murena vs. “El disfraz” de Hernández.

“La erótica del espejo”, el ensayo firmado por Héctor Murena, tiene como excusa la aparentemente cuestionable existencia de una editorial⁹⁹ 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, José Sebreli, 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 a los límites geográficos y, de algún modo, se adelanta, también, a los discursos teórico-militantes de, por ejemplo, Nestor Perlongher (que en ese momento tenía 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. Entonces, claro, no pueden faltar en la reflexión los nombres de Wilde, Proust, Gide, Peyrefitte, Genet, George Sand, Colette...:

99 Probablemente esté haciendo referencia a la editorial Tirso. *Ediciones Tirso* 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, derechos que la Editorial Sudamericana habría rechazado previamente.

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. (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 concepciones pseudo-científicas (la homosexualidad como auto-idolización narcisista -de ahí la metáfora del espejo que da título al artículo) y filosóficas (la inversión sexual como parte de la subversión general de los valores que Nietzsche habría anunciado),¹⁰⁰ entre curiosos análisis culturales y llamativas conclusiones (como el hecho de que la heterosexualidad no sea natural sino algo conquistado por el hombre. Sin embargo, "La erótica del espejo" tiene, por lo menos, dos gestos que sorprenden. Que sorprenderían incluso si el artículo fuese actual. En el punto 8 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,*

100 "Pues quiero señalar (...) que la inversión sexual contemporánea forma parte de la subversión general de los valores que Nietzsche fue el primero en anunciar como típica del para él venidero y para nosotros actual nihilismo (...). 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 contemporáneo. 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)

no porque la femenina sea menos numerosa e importante, sino porque tradicionalmente es más secreta. (1959:25. El resaltado es mío)

La aclaración final puede parecer una obviedad. Sin embargo, es posible que sea esta la primera vez que tal obviedad 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 14, 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)

Esta reflexión, ante la que resulta imposible no preguntarse si refiere a Victoria Ocampo, termina siendo, de un modo un tanto perverso, una loa a la bisexualidad. Pero a una bisexualidad en la que el dos está en el uno, despojada de todo acto sexual.

Pero el artículo de Murena no funciona solo sino que, como consecuencia de una decisión editorial (probablemente de José Bianco),¹⁰¹ arma sistema con el cuento

101 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, fue el quien tradujo *La asfixia* (ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1968) y también las memorias (*La cacería del amor*, ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1974) de Violette Leduc, esa escritora abiertamente bisexual que en *Teresa e Isabel* (1968), una de sus novelas de sesgo autobiográfico, relata el primer amor entre dos jóvenes mujeres. A Violet Leduc también la tradujo Enrique Pezzoni -*La mujer zorrillo*, Ed. Sudamericana, 1967-, quien fuera el último secretario de redacción de *Sur*.

de Juan José Hernández que lo procede y, conjuntamente, dibujan una política sexual y textual. O, mejor dicho, dibujan una política del deseo que tienden lazos hacia el pasado y hacia el futuro y que comprometen 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. El resaltado es mio). En su lugar sólo quedan dos regalos: una foto firmada (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 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)

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 permanece sin interpelar, incluso más allá de la interpelación (Link 2009:11). Un cuerpo sensual y difuso producto de una fusión que lo acerca al objeto de amor pero también a él mismo.

Por otro lado, según Hector Anabitarte, no sólo 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.

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.¹⁰² En este sentido, el devenir de la protagonista es un ejercicio de desplazamiento, sí, pero de multiplicación y de pasión, sobre todo.

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, podría decirse 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 el instante en el que la imagen es convertida en escritura sensual el que exige una lectura.

El don, ya lo dijo Derrida (2009), 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, tal vez, por qué no, hacer presente y, arriesgo, en un futuro (es posible que esté hablando de la literatura). El don, entonces, es una huella, es un rastro: la foto de ese rostro (el de la Delfina y también, como se verá, el de Virginia Woolf) que atraviesa los tiempos, las cartas de Virginia, que en la pluma de Vita se

102 Es evidente que este cuento retoma para parodiar o para reflexionar esas ficciones (sobre la que Murena insiste y que recuerdan 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 sólo pone en crisis ciertas gramáticas del reconocimiento social sino que tensa los modos de representar e interroga las epistemologías sobre los cuerpos sexuados y literarios o, en otras palabras, sobre las ficciones culturales.

convertirán en artículos posteriormente publicados 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 afectos o, en otras palabras, 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), sólo creación y recreación constante.

1.2.1.2 ¿Afecto o cosmopolitismo? Los intercambios de Victoria Ocampo, Virginia Woolf y Vita Sackville-West

Años antes, Victoria Ocampo había escrito “Virginia Woolf, Orlando y Cia.” (1937), 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 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 re-aparecerá en *Sur*, en voz de una u otra: de Victoria Ocampo o de Vita Sackville West.¹⁰³

103 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*, fue publicada un año

En el citado artículo, Victoria se entrega al relato pormenorizado 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 Noailles, 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 contare como 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). 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, las letras de Victoria se fundarán 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), sin embargo, la vigencia del contrato heterosexual obtura la significación de las palabras:

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 (...). 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 sólo 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

después, ambos traducidos por 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).

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)

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. Ese abril, 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.

El artículo comienza con un epígrafe paradójal que Woolf le dedica a su hermana: “Buscando una frase/no hallé ninguna que pudiera ponerse/junto a tu nombre” (1941:98). Sin embargo, lo que Victoria si halló, buscó y atesoró, es una foto que publica a continuación. Ahora, 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 Gisele 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 protagonista 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.¹⁰⁴ Esas rosas (u orquídeas) que Virginia llevaba a su cuarto y que ese día Victoria pone en sus 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 especular, el espejo en el que quiere reflejarse o, mejor dicho, la imagen que quiere reflejar. Pero, 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, sólo 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- dónde y cuándo emerge una voz y un cuerpo, pura potencialidad. Es allí donde emerge una obra.

Podría decirse, entonces, 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 “Desvela la presencia y da lugar a su reconocimiento imaginario (...)” (Lyotard 1991:70); 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, antigua amante, Ocampo le habría escrito para decir que deseaba publicar algo suyo en su revista trimestral *Sur*. El pedido resulta ser efectivo porque, entre el '40 y el '63, se

104 . “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).

publican en *Sur* varios cuentos de Vita e incluso un fragmento de su novela *Toda pasión concluida*.¹⁰⁵ Resulta particularmente interesante una crónica titulada “Virginia Woolf y Orlando” (1957), publicada sólo 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 el año '27¹⁰⁶ y que declara “alarmante” (1957:60). Es decir, que inquieta pero también que incita. Y cita a Woolf:

Así es que todas las mañanas escribiré ficción (mi propia ficción) hasta las doce y la otra ficción hasta la una. 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, sí 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. El resaltado es mio.)

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:

105 La novela será publicada por la editorial Sur en el año 1963, un año después de la muerte de la autora, con prólogo de Victoria Ocampo.

106 En ese momento, Virginia y Vita aún eran amantes. Sólo unos meses antes, Vita le había dedicado esas palabras que luego serían famosas: *I am reduced to a thing that wants Virginia....*

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 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)

¿Habrá 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 sólo 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)

1.2.2 Voces en diálogo: las publicaciones de fin de siglo

El 28 de Junio de 1969 se produce, en Nueva York, ese “mito de origen del movimiento homosexual en el mundo” (Figari 2009:174): la redada en el ‘*Stonewall Inn*’ que diversos autores coinciden en señalar como fecha fundacional, también en Argentina, de los movimientos que hoy llamaríamos de la ‘disidencia sexo-genérica’ o de la ‘diversidad’.¹⁰⁷

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 Nestor Perlongher (1985). Cuatro años después, ya sobre la década del setenta, se crea en Buenos Aires el ‘Frente de Liberación homosexual’ (1971).¹⁰⁸ Fundado por Héctor Anabitarte, Juan

107 A partir de ‘*Stonewall*’, viejas y nuevas organizaciones homosexuales comienzan a irrumpir en el espacio público exigiendo derechos civiles y manifestándose contra las discriminaciones y violencias. En Estados Unidos fueron paradigmáticos los casos que se llevaron adelante contra *Delta* y *Western Airlines*. Pero además, luego de este hecho, se intensifican las reflexiones en torno a las identidades y prácticas sexualmente disidentes y a la necesidad de visibilizarlas.

108 Como desarrollan Mabel Bellucci y Flavio Rapisardi en “Identidad: diversidad y desigualdad en las luchas políticas del presente” - (<http://www.biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/teoria1/bellucci.rtf>): el *FLH* privilegió una “política de la identidad minoritaria”, aunque dentro de una estrategia distinta: apostó a una alianza con la izquierda política. Pero esta alianza no podía ser sino conflictiva, baste recordar la consigna que los grupos de la guerrilla entonaron al ingreso de las columnas del *FLH* a Plaza de Mayo, durante la asunción del gobierno de Cámpora (1973): “no somos putos, no somos faloperos, somos soldados de FAR y Montoneros”. O la línea oficial de Partido Comunista Argentino que, siguiendo las palabras de Fidel Castro, consideraba que “Los medios culturales no pueden servir de marco a la proliferación de falsos intelectuales que pretenden convertir el esnobismo, la extravagancia, el homosexualismo y demás aberraciones, en manifestaciones del arte revolucionario, alejado de las masas y del espíritu de nuestra revolución” (Esto se puede encontrar en: “Palabras de Fidel Castro en el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura” (1968). *Fidel Castro*, Cuadernos de Línea Nro.1, Bs. As., 1974). De todos modos, algunos partidos trotskistas aceptaron el ingreso del *FLH* en un polo de partidos y agrupaciones: el Frente Socialista y Antiimperialista. Pero, como también notan los autores, “esta alianza siempre fue endeble, en tanto, en primer lugar, el frente revertía la perspectiva político-teórica clásica de los partidos marxistas: el orden de las significaciones culturales era concebido como un campo de batalla relativamente autónomo del de las determinaciones materiales. Y en segundo lugar, al igual que lo ocurrido con el feminismo, las narrativas de la singularidad no encontraban más que un espacio subalterno dentro de la retórica universalista clásica de la izquierda.”

El FLH, al igual que los movimientos feministas, supone que el fin del patriarcado es condición necesaria de la revolución y que la subversión empieza por el propio cuerpo, porque en él se imprimen las regulaciones sociales. En este sentido, las prácticas sexuales disidentes implicarían o promoverían la transformación social.

José Hernández, Blas Matamoro, Manuel Puig y Juan José Sebreli, su miembro estrella indudablemente fue Néstor Perlongher. Rápidamente, se unieron en lucha el Movimiento de Liberación Femenina (MLF), cuatro años más tarde se sumaría también la Unión Feminista Argentina (UFA) ¹⁰⁹ y juntos formarían el ‘Grupo de política sexual’. Se corre la voz de la existencia de ‘Safo’, un pequeño grupo de lesbianas que habría sido parte del FLH pero no encontré registros ni testimonios que pudieran dar cuenta de esto. Estas primeras agrupaciones, rebeldes y políticamente muy críticas y conscientes, proponían la transgresión sexual como contracara de un poder represivo patriarcal y heterosexista. Se inscribían en expresiones contraculturales con inspiración teórica deleuziana y marcusiana y creían en el carácter intrínsecamente revulsivo y revolucionario de la homosexualidad (los ensayos de Perlongher (1988 y 2007) son muy claros al respecto).

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 del *Informe Kinsey*, traducido al español por ‘Revolución homosexual del tercer mundo’ y el famoso “Mujer que se identifica con mujer” (1970) del colectivo *Radical Lesbians*. Este ensayo no sólo sostenía al lesbianismo en términos de expresión radical del feminismo sino que denunciaba la segregación e invisibilización que las lesbianas sufrían incluso hacia el interior del

109 En la *Unión Feminista Argentina (1970-1976)* convergían una diversidad de corrientes, incluso de tendencia marxistas. Una de las fundadoras fue María Luisa Bemberg: “Resultaron fundamentales las obras de Simone de Beauvoir, Betty Friedan, Shulamith Firestone, Kate Millet, Robin Morgan y Susan Brownmiller. También contábamos con material proveniente de los colectivos italianos y franceses. En el año ‘73, la Unión sufre los esperados embates propios del momento político, sin embargo, como sostiene Marta Miguelez: “(...) la prohibición de difusión y venta libre de anticonceptivos por disposición de un decreto-ley emanado del gobierno en 1973, nos indujeron a movilizarnos. Decidimos efectuar una campaña para solicitar la abolición de esa disposición y para ello nos unimos a otro grupo feminista, el *Movimiento de Liberación Femenina* (...)” (en Cano 1982: 87) Por otro lado, el *Movimiento de Liberación Femenina (1972-1976)*, del que fue pionera María Elena Oddone, fue el que instaló en la calle el debate sobre el aborto. Ambas, líneas fueron las que llevaron adelante gran parte del activismo feminista teórico y práctico de aquellos años. Incluso, en las *catacumbas* tradujeron los textos de teóricas y activistas europeas y norteamericanas (Kate Millet, Shulamith Firestone, Carla Lonzi...).

Continúa Miguelez: “El año 1974 transcurrió trabajando, con otros grupos, el tema de la sexualidad. Buscábamos una mejor comprensión de las discriminaciones implícitas en el sistema “sexista”. Los textos más utilizados fueron: “Política sexual”(de Kate Millet, el “Informe Kinsey” y “La función del orgasmo” de Wilhem Reich (...))” (en Cano 1982:87)

movimiento de mujeres. Acá sus famosas palabras inaugurales:

¿Qué es una lesbiana? Una lesbiana es la rabia de todas las mujeres condensada hasta el punto de la explosión. Ella es la mujer que, muchas veces, a una edad muy temprana, empieza a actuar de acuerdo a su necesidad compulsiva de ser una ser humana más completa y libre, y que -quizás más tarde- la sociedad donde vive la deje ser.

En consonancia con la revolución sexual y familiar que se lleva adelante a lo largo de las décadas del sesenta y setenta, con la emergencia de una cultura psicoanalítica que está relejendo a Freud en clave lacaniana¹¹⁰ y en un contexto político que se militarizaba, emergen, en la literatura argentina, una serie de textos

110 Según Isabella Cosse: "La percepción de la dimensión mundial se inscribía en una conceptualización general del proceso de cambio social, fuertemente influida por la sociología y la psicología, cuyos paradigmas en los años sesenta se hicieron hegemónicos para pensar al individuo y la sociedad. Desde el esquema de la teoría de la modernización, se pensaba que la familia y las relaciones de pareja estaban en el centro de un conjunto de transformaciones que afectaban la economía, la cultura y los valores dentro del tránsito de las sociedades tradicionales a las modernas. A partir de esta interpretación, cuya difusión estuvo asociada a la figura de Gino Germani, las transformaciones en la vida privada eran concebidas como un resultado inevitable del desarrollo social, cuyas consecuencias, al mismo tiempo, tenían repercusiones sobre la sociedad. (...). En el marco de ese diagnóstico, se le otorgó a la psicología la doble tarea de impulsar los cambios y de orientar a los individuos y entidades colectivas en una etapa en la cual los valores y prácticas estaban cambiando acelerada e irremediamente. Dentro de esta misión orientadora, dado el impacto del psicoanálisis en Argentina, la sexualidad tuvo un lugar central. Este cambio de énfasis está relacionado con la importancia que la sexualidad había adquirido en la sociedad argentina, como demuestran los numerosos ensayos y libros publicados sobre la temática en los primeros años de la década, y con el predominio que adquirió el paradigma psicoanalítico freudiano en Buenos Aires." (2014:s/p).

Por otro lado, como se sabe, es Oscar Masotta quien introduce a Lacan en Argentina. El efecto tal vez más interesante de esta incorporación al paradigma de reflexión fue que los médicos se volcaron al campo cultural y aquellos que parecían identificarse sólo en el campo de la cultura acceden al psicoanálisis, como el propio Masotta, Germán García o Luis Gusmán, entre otros. Así las dos esferas, vuelven a cruzarse en la historia del conocimiento nacional. A modo de ejemplo cabe citar algunas de sus acciones: En 1964, invitado por Enrique Pichón Riviere, Masotta pronuncia, en el Instituto de Psicología Social, la conferencia "Jacques Lacan o el inconsciente en la filosofía". Publicada en el número 9 de *Revista Pasado y Presente* (1965), es considerada el primer texto en castellano dedicado a la obra de Jacques Lacan. Sólo cuatro años después, dicta seis clases sobre el seminario de Lacan "La carta robada de E. A. Poe" titulado "*Jacques Lacan. Psicoanálisis y estructuralismo*" en el Instituto Torcuato Di Tella. En 1972 dicta un seminario en la cátedra de Psicopatología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, y publicado en Cuadernos Sigmund Freud N° 4 bajo el título "*Edipo, castración y perversión*". Y, en 1974 funda la Escuela Freudiana de Buenos Aires. Pero, para más información sobre la historia del psicoanálisis en Buenos Aires, ver: Vezzetti, Hugo (1996) y Plotkin, Mariano B. (2003).

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), por un lado, comenzaron un trabajo enfocado en la reflexión sobre la pertinencia de una lengua general y, por otro lado, propusieron construcciones sexo-genérica 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.¹¹¹

En tanto configuraciones posibles de la experiencia, estas narrativas presentaron, indudablemente, '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), estas narrativas en general siguen marcadas por una fuerte misoginia, que se sostiene sobre violencias sexuales y exclusiones sistemáticas de las mujeres.

Como se sabe, este proceso renovador, que tuvo su correlato en casi todos los países occidentales, en América Latina se vio obstaculizado por las diversas dictaduras militares y, en Argentina, se vio particularmente detenido durante el auto-denominado Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983). Porque además del recrudescimiento de la represión y violación a los derechos civiles, la política sexual de la dictadura abogó por el regreso a aquellos valores morales y sexuales patriarcales (heterosexistas, maternalistas, reproductivos, cristianos...) que se estaban comenzando a poner en jaque.¹¹²

111 A pesar de ser muy disímiles, estoy pensando en textos 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), "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 (2010) llama "ilegales": "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) y culminaría con *El beso de la mujer araña* (Puig 1976) y *Monte de Venus* (Roffé 1976).

112 Si bien es cierto que, como explica Forastelli (1999), el peronismo, durante los cincuenta, ya había promulgado edictos policiales represivos y utilizado la 'identidad homosexual' para campañas políticas contra sus opositores, durante el gobierno de Onganía, como sostiene Barrancos (2007:227), los edictos policiales fueron utilizados de modo aún más indiscriminado, y homosexuales y travestis fueron rigurosamente controlados. A modo de ejemplo: en el año 1975, la revista *El Caudillo* llamó a limpiar las calles de homosexuales en términos de deber cívico de la ciudadanía (Giorgi 2004:160) y en 1977, el jefe de policía

Ya sobre finales de la dictadura, y en el contexto de apertura universitaria, el auge de ciertos autores ligados al posestructuralismo y al psicoanálisis (Baudrillard, Deleuze y Guattari, Derrida, Foucault, Lacan, Lyotard) habilita la lectura y/o aparición de una serie de narrativas que no sólo comparte una preocupación por identificar y cuestionar las jerarquías (el poder) implícitas en las oposiciones binarias propias del pensamiento occidental, sino que tienden a hacer foco sobre el cuerpo y la memoria en tanto “espacios de significación simbólica y territorios de disputa de poderes sexuales, familiares, sociales.” (Lorenzano 2001:175). Estos relatos pueden incluirse como parte de los debates en torno a las nociones de inclusión y exclusión propias de la redemocratización.¹¹³ Lo interesante es que no sólo no evitan ser atravesados por la violencia sino que, por el contrario, la construyen, la sostienen, la denuncian, la resignifican. Incluso, podría decirse que, como en el caso de Fogwill, de maneras diversas la instituyen como modo de vínculo -ambiguo e inmediato- entre las personas.¹¹⁴

Por otro lado, recién en los años de redemocratización -y con el empuje propio del ‘destape’-¹¹⁵ crecen, en Argentina, los movimientos de mujeres y

reafirmaría: “Hay que espantar a los homosexuales de las calles para que no perturben a la gente decente” (Bazán 2006: 331).

113 Noe Jitrik sostiene que “No podría decirse que la gestión de Masotta cubre todos los aspectos y los proyectos literarios que se dan en ese momento pero, en todo caso, puede afirmarse que adquirió un perfil muy fuerte y definido en la travesía que llevó a cabo, en la obra de escritores como Germán L. García, Luis Gusmán, Anibal Ford, Osvaldo Lamborghini, y quizás, más diferidamente, en la de César Aira, Nestor Perlongher, Arturo Carrera, algo posteriores, y de otros que, cuando aparecieron sus obras, imprimieron una marca crítica muy fuerte en el sistema que navegaba en plena euforia del “boom” latinoamericano, la novela histórica y la denuncia social. A esas obras hay que añadir lo que implicó la irrupción de las revistas *Literal* y *Sitio* (...) que trataban de descentrar un discurso dominante (...)” (1999:23). Sobre este tema también se puede consultar: Steimberg, Oscar (1999).

114 La violencia presente en los textos se manifiesta en modos diversos: puede ser leída tanto a nivel estructural (fragmentaciones, vacíos narrativos, rupturas temporales, experimentaciones lingüísticas), como a nivel de la trama (violencia física y simbólica que ejercen y se ejerce sobre las y los protagonistas por evadirse de la norma tanto como por estar inmersos en el sistema).

115 Después de años años de golpes y dictaduras militares, como también sostienen Bellucci y Rapisardi (biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/teoria1/bellucci.rtf): “(...) los inicios de los ochentas vienen a cumplir fuertes expectativas de amplios sectores de las sociedades: por un lado, se derrota a los militares y, por el otro, triunfan gobiernos civiles en elecciones democráticas. Pero también el retorno a la democracia de un número significativo de países latinoamericanos coincide con un marco histórico internacional, dinamizado por la lógica universalizante de lo económico. Por lo tanto, todos los aspectos de la vida colectiva quedan

feministas que actúan en diversas estructuras sociales y políticas y alcanzan distintos grados de institucionalización.¹¹⁶ Su presencia implicó, necesariamente, un cuestionamiento a las normativas relativas al género y la sexualidad y habilitó, sin lugar a dudas, la producción y visualización de otro tipo de representaciones erótico-afectivas en la literatura y la cultura argentina. Como consecuencia, comenzaron a proliferar no sólo suplementos orientados específicamente a ‘la mujer’ sino también revistas y publicaciones explícitamente feministas como *Brujas* (1982), *alfonsina* (1983), *Cuadernos de existencia lesbiana* (1987), *Hiparquia* y *Feminaria* (ambas en 1988).¹¹⁷

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, se construye como un intento de “(...) hablar de nosotras mismas, y hacerlo juntas.” (1982:5).

En él entran en diálogo varios relatos cortos de diversos estilos, en su mayoría autobiográficos, que tienen intención manifiesta de hablar de aquellos silencios que construyen y sostienen el hetero-sexismo y el patriarcado. Como nota 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,

sujetos a la injerencia del mercado. Se transita entonces un doble proceso: por un lado, conquista de la democracia política y, por el otro, globalización de la economía neoliberal” Por otro lado, luego de casi una década de silencio comienzan a organizarse “grupos de reflexión” y de militancia homosexual.

116 No se puede dejar de marcar la fuerza que imprimieron al movimiento las militantes que, en estos años, regresan del exilio y traen el bagaje de las experiencias y contactos de otros países.

117 Para más información ver: Torricella, Paula (2013).

complejiza las relaciones entre deseo y lenguaje y pone en evidencia cómo éste último significa e interpreta tanto al sexo como al género (y sus relaciones):

Para definir nuestras relaciones (no biológica, no sexuales) nos dan: amigas, compañeras (...). Las feministas norteamericanas inventaron a 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)¹¹⁸

Esta misma voz, la de Hilda Rais, a continuación, denuncia y analiza 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: "*En cuanto al lesbianismo... me confunde, me desquicia, me da miedo.*" (1982:211). El resaltado es mío). Recordemos estas palabras porque van a dar cuerpo, sin lugar a dudas, a muchas de las ficciones lesbianas.

Dos años después, el jueves 12 de enero de 1984, la revista *alfonsina*¹¹⁹

118 Esta cita que pertenece a Hilda Rais me recuerda a uno de los fragmentos censurados del diario de Alejandra Pizarnik: "Estoy cansada de este supuesto clima homosexual, que no es auténtico en mí. No sólo 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". [18 de diciembre y 25 de diciembre de 1960] (en Venti 2011)

119 La revista *alfonsina*, ideada y dirigida por María Moreno, aparece en el año '83 marcada por el fin de la dictadura militar: "Se trata de un periódico (...) quincenal en los primeros números y luego mensual, de una editora pequeña e independiente, y caracterizado por una tendencia feminista menos académica y política procedente del "under porteño" (...). La atribución del editorial a la firma *alfonsina* a secas, puede leerse también como un gesto (...) que se traduce en un posicionamiento estético y político al decidir iniciar el proyecto de un "primer periódico para mujeres" por un lado mediante la inserción dentro de una extensa tradición del empleo del seudónimo para la firma femenina y, por el otro, a partir

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)- , una entrevista realizada por Anne Koedt titulada “Amar a otra mujer”.¹²⁰

En marzo de ese mismo año, el editorial del número ocho de la revista lleva por título “Feminismo y lesbianismo”. En él se denuncia, por un lado, 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, se critica también al mismo movimiento feminista por rechazar, haciendo eco a la cultura falocéntrica y homofóbica, su asociación con el lesbianismo.¹²¹ En noviembre, Hilda Rais¹²² presenta, en un gesto fuertemente

de la apropiación del nombre de una de las pioneras en el proceso de profesionalización de la escritura femenina y de una de esas mujeres hoy ya despojadas para su reconocimiento del apellido paterno (...). Claro es que en diciembre de 1983 el guiño fundacional de Moreno se vale también de una estrategia de feminización, y así de identificación, para con el apellido del primer presidente constitucional luego de años de dictadura, Raúl Alfonsín (...).” (de Leone 2011: s/p). Y Diz sostiene: “Parece inevitable la mención al nombre: una variante de Alfonsín pero en minúscula, en femenino y como nombre sin apellido. En la búsqueda de la desjerarquización, las editoras, inspiradas por el feminismo de la diferencia, asumen una identidad femenina, que no reconoce la genealogía patriarcal impuesta por el apellido sino el nombre propio desde el que se puede reconstituir la relación con la madre, con lo femenino. Así apuestan a la resignificación de los valores femeninos devaluados, la vuelta a la relación con la madre (...). Según sus propias palabras “porque no queremos vivir contra nuestras madres, sino ir con ellas hacia un horizonte en donde sus manos ya no nos sostienen pero tampoco nos despiden con un pañuelo de penas. Porque se puede ser Mujer y ser Madre” (“¿Por qué?”, *alfonsina*, 1983, nro. 1: 3) y delimitan la madre simbólica ya que el primer reportaje de la revista es a María Elena Walsh y se titula “La madre de todas nosotras.” (Diz 2011: s/p). No es dato menor, además, que Walsh, la madre de todas y, de algún modo también la madre de todos los niños, haya sido lesbiana.

Fueron *staff* permanente de *alfonsina*: Néstor Perlongher (que firma como Rosa L. de Grossman), Martín Caparrós (que aparece como secretario de redacción) y Carlos Galanternik y entre sus colaboradores contó a Moira Soto, Diana Raznovich, Alicia D'amico, Sara Facio, Margara Averbach, Ana Amado y Alicia Genovese. Por otro lado, me parece pertinente a los fines de esta investigación notar que 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*.

120 Anne Koedt (1941) fue fundadora del grupo ‘New York radical feminists’ (1969) y publicó el clásico *El mito del orgasmo vaginal* (1968). Su ensayo “Amar a otra mujer” ya circulaba en Argentina desde el año 1972, cuando fue publicado en *Para la liberación del segundo sexo* (selecc. Otilia Vainstok, Ediciones de la flor).

121 Ese mismo año, el Ministro del interior Antonio Trócoli declararía en *El porteño*: “La homosexualidad es una enfermedad, de manera que nosotros debemos tratarla como tal. Si la policía ha actuado, es porque la homosexualidad compromete las reglas del juego de

político e inaugural: “Lesbianismo. Apuntes para una discusión feminista” en el *Encuentro Mujer y Violencia*, organizado por ATEM (Asociación de Trabajo y Estudio sobre la Mujer) en Buenos Aires (noviembre, 1984). Su trabajo, que buscaba abrir la discusión en los diversos grupos feministas, lejos de dar respuesta inauguraba 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 Bunch¹²³ era parte fundamental del repertorio teórico que se manejaba en el momento. Pero, además, en el taller de reflexión que Rais coordinaba junto a Marta Miguelez en *Lugar de Mujer*, 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 –antes mencionada- 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).

En noviembre de 1986 la revista *Brujas* (año 4, n10, 11, 12, ATEM) publica, por primera vez en el país, “Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana” 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

esta sociedad.”(en Bazán 2006:351) y en 1986, Puig sostendría controversialmente, en una entrevista realizada por la revista *Crisis* y en un gesto que atentaría contra las políticas identitarias: “Para mí la homosexualidad no existe, es una proyección de la mente reaccionaria. Quiero decir: hay personas que realizan actos homosexuales, pero resulta necesario entender que el sexo no tiene trascendencia, no tiene peso moral. (...) no me parece que la identidad deba pasar por la sexualidad. La idea de dar un peso moral al sexo es un crimen cometido hace muchos siglos (...) [Creo que hay que] negar el sexo como signo de identidad (...) es el ghetto lo que a mí no me parece bien.” (Puig 1986:86).

122 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 ‘80 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’.

123 En su bibliografía se cuentan: *A Broom of One's Own*, Washington, Washington Women's Liberation, 1970. *Lesbianism and the Women's Movement*, Baltimore, Md., Diana Press, 1975. *Building Feminist Theory: Essays from QUEST, a Feminist Quarterly*, New York, N.Y. [u.a.], Longman, 1981. *Feminism in the 80's: Facing Down the Right*, Denver, Colo, Printed by Inkling Press, 1981. *Passionate Politics: Essays, 1968–1986: Feminist Theory in Action*, New York, St. Martin's Press, 1987.

publicaba una mesa 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.¹²⁴ 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*, una publicación de explícita filiación feminista.¹²⁵ Los diecisiete números de *Cuadernos...* 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°2, 1987).¹²⁶

Es necesario detenerse en la coyuntura que ofrece la década de la post-dictadura. Por un lado, la acción restitutiva (reclamo de derechos humanos y civiles) como principio de formulación de identidad atraviesa 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 movimiento lésbico- que constituyeron la salida del *closet* pública de Ilse Fuskova en el programa de media noche de Jorge Lanata (‘Rock and Pop’, 1990), su presencia en la mesa sobre ‘Homosexualidad’ convocada por Mirtha Legrand (1991) y la entrevista que dió 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

124 El tópico de la monja lesbiana, lugar común en el imaginario cultural, recién entra a la literatura argentina en el relato de Cecilia Pavón “monjas, la utopía de un mundo sin hombres” publicado en el n° de *nunca nunca quisiera irme a casa* (1999).

125 El Grupo Autogestivo de Lesbianas (Gal), con sede en ‘Lugar de Mujer’, también editó una pequeña publicación que titularon *Codo a codo* y que circuló entre 1986 y 1989.

126 Los primeros años lo sostuvieron Fuskova y Carrasco, y en 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 sólo 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 las particularidades de esta publicación.

no pudieron evitar el modelo de conocimiento basado en la revelación de lo íntimo mediante diversas formas de la autobiografía.¹²⁷

En esta década comienzan también a incrementarse los espacios de activismo, reflexión y encuentro lésbico: '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.

En un primer momento, las demandas de visibilidad del colectivo de la disidencia sexual fue considerado como un 'progreso', pero inevitablemente dio lugar 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.¹²⁸ Debe notarse, en este mismo sentido que, en la década del noventa, los imaginarios o imaginaciones sobre lo gay tienen un punto de inflexión marcado por la epidemia del SIDA. No sólo gran parte del activismo y mucha literatura se articula y se articuló en torno a esta problemática¹²⁹ sino que dio forma a los modos de la visibilidad gay: la enfermedad, como nota Daniel Link (2005:52), puso en evidencia no sólo la 'identidad sexual' de los portadores sino también la pobreza de las representaciones asociadas a la homosexualidad. Sin embargo, y esto es interesante, al mismo tiempo que 'lo homosexual' cobraba visibilidad, obtuvo y dividió las aguas en relación a las representaciones lesbianas que no se vieron afectadas (iluminadas) por la epidemia y que, probablemente por esto, no sólo se mantuvieron más invisibles sino que tampoco se vieron obligadas a definirse.

127 Como ejemplo de esto puede tomarse, también, el libro *Amor de mujeres. El lesbianismo en la Argentina, hoy* de Ilse Fuskova y Claudina Marek, publicado por Planeta en 1994.

128 Creo que la falta de bibliografía al respecto producida en Argentina da cuenta del incipiente nivel de reflexión y debate en nuestra sociedad.

129 Estoy pensando en textos como *El fantasma del sida* (Perlongher 1988), *Vivir con sida* (Nuñez 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).

1.3 Un nuevo siglo

Dedos que sólo 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.
Coming attractions, Marina Mariasch

La entrada al siglo XXI complejiza no sólo el panorama literario sino también 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 para una nueva interrogación al modelo binario sexo/genérico. Los debates 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 en los primeros años de la década, la sanción de la Ley de matrimonio entre personas del mismo sexo (2010, ley 26.618) y la posterior Ley de identidad de género (2012, ley 26.743) imprimieron, en nuestro país, conflictos que anclaron en los debates en torno a la 'diversidad' y las legitimidades sobre la que se instaura lo político y sus regímenes de diferencia. Al mismo tiempo, también 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 sociedad heterosexual y de la visión del *statu quo* sobre la sexualidad, la pareja y la familia. Como voy a desarrollar en el último capítulo, si bien este giro -de algún modo conservador- no se verá reflejado en las ficciones lesbianas contemporánea, sí resulta evidente que en la narrativa joven argentina¹³⁰ las

130 Se suele llamar 'nueva narrativa argentina', 'narrativa argentina joven' o 'narrativa argentina del presente' a aquella literatura escrita con posterioridad al 2001 por la generación que fue adolescente durante el menemismo. Esta narrativa es, sin duda, uno de los tópicos de la crítica del momento. Las discusiones que genera, creo, ponen en escena temas que retornan, periódicamente, como preocupación: el estatuto de la literatura, su relación con la historia, el problema de la herencia y el canon, el debate sobre 'lo nuevo' y/o el paso de un sistema literario a otro, el valor literario, la relación entre literatura, experiencia y realidad e,

sexualidades no heterosexuales (en lo específico las lesbianas o bisexuales) ya no requerirán explicación ni salida del closet.

Por otro lado, es posible que la crisis del 2001 haya desplazado el interés de muchos sectores sociales de los partidos políticos hacia otras prácticas políticas no convencionales: se multiplicaron las agrupaciones políticas alternativas y los proyectos estéticos que reubicaron (en un gesto parecido al de los años setenta) en las prácticas corporales modos de subversión y resistencia. Cecilia Palmeiro, en la lectura que propone acercando las experiencias de Brasil y Argentina, nota además que la producción de este principio de siglo, signada por la crisis, sale de lo estrictamente literario para vincularse con otras prácticas sociales: “Estas nuevas condiciones de posibilidad de la literatura produjeron el rescate de experiencias olvidadas y fracasadas de politización estética, en contextos donde la idea clásica de compromiso era obsoleta.” (Palmeiro 2011:11). El cuerpo y sus placeres, en la línea perlongheriana, vuelven a estar en la mira pero, esta vez, la escritura de las mujeres cumple un rol fundamental.

Sin embargo, esto se produce en un contexto en que el instalado neoliberalismo y su fachada multiculturalista abre las puertas de lo local al mercado gay, imponiendo e importando modelos sexo-genéricos que exigieron rearticular nuestras configuraciones sociales (Delfino 1999; Rapisardi 2002; Palmeiro 2011). Este mercado (que es también literario) se convierte en un nuevo escenario para la promoción y venta de la ‘diferencia’ (Masiello 2001). 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 le 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)

incluso, la eficacia del paradigma crítico. Entre otros, desarrollan estos tópicos: Contreras, Sandra (2007), Giordano, Alberto (2009); Kamenszain, Tamara (2007); Ludmer, Josefina (2007); Laddaga, Reinaldo (2006 y 2007); Sarlo, Beatriz (2006)

En esta misma línea, y abonados por la llegada de la teoría *queer*¹³¹, los debates hacia el interior del movimiento y de los estudios LGBT se vieron enfrentados (y separados) por desacuerdos en relación a políticas de identidad y de diferencia. Y es que desde los noventa es posible comenzar a ver en el campo de las identidades cierta exaltación de la diferencia, pero ya no de la diferencia polar de la segunda ola feminista sino de una forma de diferencia que procura deshacer oposiciones y proponer múltiples diferencias: un orden que desordena, que busca deshacer jerarquías, que postula la construcción de un nuevo orden genérico que supere las políticas falocéntricas o falogocéntricas de exclusión y que se oponga a los modos de relación dicotómicos.

Estos debates también podrán leerse en el campo de lo literario y en la emergencia de una crítica específica que no sólo propuso relecturas de autores como Perlongher y Puig sino que, además, revisitó y planteó revisiones del canon literario. José Maristany planteó, por ejemplo, el concepto de ‘genealogías diferenciales’(2008) para pensar una teoría y práctica *queer* en la literatura latinoamericana y repensar los flujos de saberes centro/periferia. Y es que, como sostiene Silvia Delfino, “(...) los debates más recientes de la crítica literaria en América Latina han focalizado en el vínculo entre diversidad y regulaciones culturales para indagar, por un lado, las posibilidades de sus prácticas en las condiciones de hegemonía de las democracias del presente y, por otro lado, el propio lugar no sólo como ámbito de interrogación de los procesos de colonización y construcción de la modernidad occidental sino, también, en tanto zona de producción de materiales exóticos de la industria cultural globalizada.” (1999:67)

Como ha sido propuesto por innumerables trabajo teóricos, este principio de siglo se encuentra, sin lugar a dudas, signado por la movilidad, por la disolución de límites, por la lucha entre las nuevas categorizaciones y el rechazo de lo estable y lo definitivo (Bauman 2005). Propongo, entonces, que muchas de las narrativas que surgen en estos años, en consonancia, inscriben rupturas y discontinuidades en relación con la literatura previa en muchos aspectos pero, sobre todo, en aquellos

131 En el año 1997, se funda el Área Queer de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) con el objetivos de realizar actividades de extensión que favorecieses la articulación de acciones contra la represión y la discriminación a partir de vínculos con movimientos sociales, organizaciones políticas y organismos de derechos humanos.

relacionados con las representaciones de las identidades: con la sexualidad y los cuerpos, con sus usos y recorridos. En este sentido, creo que proponen ficciones renovadas de lo político pero esto no implica que realizan un corte absoluto: las tradiciones están en juego y los viejos órdenes son reconocidos aunque desarmados, dejados de lado o, por lo menos, puestos en cuestión. En palabra de Nora Domínguez, podría decirse que estas narrativas:

(...) fabrican presente, en términos de Josefina Ludmer, inventan lenguas, recursos e imaginaciones propias y eso ya constituye una forma de intervención, tanto en el espacio artístico al que interpelan como en el espacio social más amplio, susceptible de ser explorada en sus condiciones de producción y en sus efectos; aunque desde ya las valoraciones que se hagan de sus obras sigan a diferentes derroteros interpretativos. Fabricar el presente implica interpretarlo, construirle imágenes, generar miradas que puedan interrogar sus fisuras. (2011:10)

Como explicaba, el cuerpo es el lugar desde el que estas narrativas parten quizás porque se constituye en la única certeza, es 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: *Todos putos* (Esteban García 1999), *El mendigo chupapijas* (Pablo Pérez 2005), *Pija, birra y faso* (Joshua), *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.¹³² 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 variadas e inclasificable, hacia categorías más inestables:¹³³ “Me veía un poco como se ven las radiografías,

132 Un detalle de color que me parece adecuado señalar y que ha aparecido frecuentemente, y a modo de debate, en congresos donde me presenté: *fellatios*, en la literatura argentina, hay a montones. *Cunni-lingus* lesbianos empieza a haber un poco más. Pero escenas de sexo oral de varón a mujer son casi inexistentes.

133 No llama la atención, entonces, que la imaginación literaria contemporánea tome como sujeto bastante privilegiado a la travesti. Estoy pensando en relatos como *Los topos* (Bruzzone 2008), *La virgen cabeza* (Cabezón Cámara 2009), *Soy lo que quieras llamarme* (Dalla Torre 2012), *Bajar es lo peor* (Enriquez 2014), “Pollera pantalón” (Jiménez España 2012), *La inauguración* (Krimmer 2012), *Keres cojer= guan tu fak* (López 2005), *Mora: una confesión* (Maratea 2003), *Rosa prepucio* (Modarelli 2011), *Batido de troló y Continudadísimo* (Naty Menstrual 2010 y 2008), *Relatos en canecalón* (Susy Shock 2011).

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 de deudores de modos del pensamiento identitario y binómico, preso de mitos fundacionales como el complejo de Edipo, la familia y el amor romántico). 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 Anahi Mallol al leer la producción poética de ‘las chicas’ de *Belleza y Felicidad*¹³⁴ y de *Zapatos rojos*¹³⁵ (Marina Mariasch, Fernanda Laguna, Cecilia Pavón, Gabriela Bejerman, Romina Freschi, Karina Maccio), esta vez:

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)

134 *Belleza y Felicidad* fue una editorial y una galería de arte que inauguró a finales de 1999 en manos de Cecilia Pavón y Fernanda Laguna, con Gabriela Bejerman como figura también indispensable. *Nunca nunca quisiera irme a casa*, la revista que publicó esta última puede pensarse, incluso, como un antecedente. También funcionó de modo muy cercano a *Eloisa Cartonera* (2003). Para más información, ver: *Desbunde y Felicidad* (Palmeiro 2011).

135 *Zapatos rojos* fue un ciclo de poesía (que también dio lugar al arte visual) con micrófono abierto que nació en las manos de Ximena Espeche, Karina Maccio y Romina Freschi (la primera se retiró antes) como espacio donde podían darle lugar a su pasión. Comenzó en una vieja casona en Flores, los domingos, luego se desarrolló durante un año en ‘Él aleph’, un café literario también de flores y por último, en el ya conocido Cabaret Voltaire en San Telmo. En nombre fue pensado en respuesta al cuento de Andersen (en una reformulación feminista sería algo así como: sino puedo bailar no quiero tu literatura). De hecho Maccio le dedica un 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 zapatos/ carcomía tus ojos malos, enamorado/ abandonado/en ese país de hielo, tuyo, tu/ corazón gris, moral-lejos.

Pero además, como sugiere Mallol, esa 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 ni se detiene a pensar en límites. Pero ante todo se ampara en su fantasía (verbal y erótica) porque sabe que sólo sus ficciones pueden construir refugio e incluso convertir la intemperie –esa que siempre acechó a la escritura femenina- en cobijo.

Capítulo 2. Políticas de la voz, tiempos del deseo

Había entrado inadvertidamente en el círculo:
era contada, recontada, recreada.
El cielo dividido, Reina Roffé.

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 ésta 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.¹³⁶

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, y provocando una torsión en la siguiente afirmación de 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)

sostengo 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*.

La palabra *lesbiana*, como señalé en la introducción, no funciona acá como sustantivo sino como modificador o, más específicamente, como *catacrexis* - metáfora que consiste en emplear una palabra, más allá de su sentido estricto, para designar una cosa que carece de nombre especial-. Defino a esta voz, provisoriamente, no sólo como la construcción literaria de una primera persona femenina que narra su pasión amorosa por otra mujer sino como ese espacio donde una sexualidad femenina diferencial, al presentarse como un problema para la

¹³⁶ Para un análisis más profundo sobre este tema, ver: Dólar, Mladen (2007).

instancia narrativa –punto y materia de la enunciación-, pone en escena el problema del deseo lesbiano como problema de representación (o de representabilidad). El término ‘voz lesbiana’ funciona, entonces, como un concepto y como un instrumento de lectura que permite profundizar en el análisis de una retórica sexual que sostiene, a la vez, ciertas construcciones retóricas de los géneros. Porque, innegablemente, todos los personajes literarios son elaborados tanto a partir de códigos específicos de la ficción como a partir de valores sobre la sexualidad, vigentes en el contexto cultural de producción.

La voz que cuenta define tanto al cuerpo de la literatura como al cuerpo femenino (y a sus usos) – y por defecto, también al masculino-, y los modos en que lo hace no sólo implica un modo determinado de construcción de esa voz, sino que plantea problemas literarios y políticos: políticas de la literatura, de la lengua, culturales y del género sexual. Descubrir una voz -o el juego entre voces- podría implicar, como ya sostuve, descubrir una tradición.

El paso a la primera persona – gesto que Cortázar pone en escena y problematiza en el cuento “La barca o Nueva visita a Venecia” (1972)- 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, sólo en una primera instancia, es puramente formal. Esta irrupción que acompaña al surgimiento apasionado de actitudes cuestionadoras que, en esos años, avanzaron sobre las 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, viola la ley y la deja sin voz: le quita su principio clasificador (Link 2005).

Hasta el momento en cuestión, 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.¹³⁷ Escucharse hablar- o incluso, sencillamente, escucharse- puede

137 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.

considerarse la fórmula elemental del narcisismo, necesaria para producir la forma mínima de un “yo” y, también, una matriz de relaciones (Dólar 2007, Žižek 1996).¹³⁸ 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.

En este sentido, propongo que los relatos que trabajo en este capítulo logran hacer escuchar lo que en términos barthesianos sería esa lengua fuera del poder, aquella que presenta una revolución permanente. Como ya estableció Foucault (2005), el poder es más una instancia de producción discursiva que una práctica institucional de exclusión y prohibición, y 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.” (Žižek 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.¹³⁹ Sin embargo, a diferencia de la ‘voz femenina’¹⁴⁰, las voces lesbianas interpelan, más profundamente, a la matriz

Es decir, las mujeres, históricamente designadas como “la otra”: “El tránsito de la heterodesignación a la autodesignación, pues, sólo se puede llevar a cabo trasponiendo en clave política una autorreferencia que, hasta entonces, mimetizaba con la propia heterodesignación” (Amorós 2005:461]

138 El espejo es otras de las herramientas que Lacan consideró necesaria para producir un auto-reconocimiento, la completud imaginaria ofrecida al cuerpo múltiple. Como se irá viendo a lo largo de la tesis, en las ficciones lesbianas es corriente la aparición de espejos y fotografías (producto, también, de espejos).

139 Como ya señalé, Alicia Genovese propone, por ejemplo, el término ‘doble voz’ (1998) para leer aquello que desafía el sitio de silencio que el sistema patriarcal reservó a las mujeres; Gilbert y Gubar (1998) leyendo literatura decimonónica inglesa desarrollan el concepto de ‘texto palimpsesto’ para afirmar que los relatos de mujeres cuentan dos historias: una en términos convencionales y otra que los subvierte; Josefina Ludmer analiza en términos de ‘tretas del débil’ la *Respuesta* de Sor Juana Inés de la Cruz a Sor Filotea: “Decir que no se sabe, no saber decir, no decir que se sabe, saber sobre el no decir: esta serie liga los sectores aparentemente diversos del texto (autobiografía, polémica, citas) y sirve de base a dos movimientos fundamentales que sostienen las tretas que examinaremos: en primer lugar, separación del campo del saber del campo del decir; en segundo lugar, reorganización del campo del saber en función del no decir (callar).” (1985:47). También puede leerse sobre este tema en varios de los artículos de las *Fábulas del género* (Domínguez y Perilli 1998).

140 Kaja Silverman (1992) retoma algunas de las ideas de Chion para analizar el rol configurador de la voz en el cine clásico de Hollywood. Así, sostiene que la diferencia sexual

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.¹⁴¹

En su diferencia, las voces lesbianas se sustraen de la cadena disciplinada de la ley y del orden y se presentan como:

(...) presencia invasora en las epistemologías construidas (...), obstáculo de choque a la lógica uniforme y lineal. [*que*] Nos permite formular una crítica permanente contra los rituales fijos de la representación y nos insta a nuevos planteamientos políticos. (Masiello 1997:277)

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 sostiene 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) en las perspectivas hegemónicas; que articule no sólo la reflexión acerca del género y la sexualidad sino:

la re-flexión, es decir, una nueva flexión en el texto cultural [argentino] (...). Esa nueva flexión, esa lectura o lecturas desviadas (...) 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)

se construye también como un régimen de sonido además de como un régimen visual, que la voz femenina se encuentra tan sujeta a las representaciones y funciones normativas como el cuerpo femenino.

141 En *Cuerpos que importan* (1993), Judith Butler desarrolla la idea de que el imperativo heterosexual es el que asegura el funcionamiento de los órdenes simbólicos. Como consecuencia, su puesta en cuestión llevaría, necesariamente, a una revisión de los límites de inteligibilidad social.

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

En relación con esto, si consideramos que el tabú contra el incesto es, de manera implícita, un imperativo contra la homosexualidad (implicaría una inclinación libidinal originalmente homosexual y generaría el fenómeno desplazado del deseo heterosexual), queda claro cómo la alteración (narrativa) del orden del deseo genera una coherencia jerárquica en el nivel temporal que desplaza (hasta hacer caer del tablero, es decir, hasta volver irrecuperable e incluso invisible) al deseo homosexual.¹⁴² No sorprende, entonces, que así como Jagose (2002) nota que sucede en las conclusiones de Freud,¹⁴³ también en los textos trabajados en este

142 Judith Butler, complejizando un poco más la narrativa edípica, establece en *El género en disputa* que: “El tabú contra el incesto, y de manera implícita contra la homosexualidad, es un precepto represivo que implica un deseo original situado en la noción de «disposiciones», el cual padece la represión de una inclinación libidinal originalmente homosexual y genera el fenómeno desplazado del deseo heterosexual. La estructura de esta metanarración concreta del desarrollo infantil entiende las disposiciones sexuales como los impulsos prediscursivos, temporalmente primarios y ontológicamente separados que tienen un objetivo y, por consiguiente, un significado previo a su aparición en el lenguaje y la cultura. Su misma entrada en el campo cultural aleja ese deseo de su significado original, y como consecuencia el deseo dentro de la cultura es obligatoriamente un conjunto de desplazamientos. Así, la ley represora engendra la heterosexualidad, y actúa no sólo como un código negativo o excluyente, sino como un castigo y, de forma más apropiada, como una ley del discurso, que diferencia lo decible de lo indecible (estableciendo y elaborando el campo de lo indecible), lo legítimo de lo ilegítimo.” (1990:150). Y continúa: “Activar la distinción entre lo que es «antes» y lo que es «durante» la cultura es una manera de excluir opciones culturales desde el principio. El «orden de aparición», la temporalidad que es la base del análisis, así como refuta la coherencia narrativa al introducir la separación en el sujeto y la *féture* en el deseo, también reinstaura cierta coherencia en el nivel de la exposición temporal. El resultado es que esta estrategia narrativa, que trata sobre la distinción entre un origen irrecuperable y un presente permanentemente desplazado, provoca que sea inevitablemente tardío todo intento por recuperar ese origen en nombre de la subversión.” (1990:171).

143 Según explica Jagose (2002:81) leyendo a Freud, los homosexuales mantendrían una relación conflictiva con la memoria al mismo tiempo que la homosexualidad (en general) se configuraría como memoria pero en lo particular, el psicoanálisis habría tendido a pensar a

capítulo 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 incluso 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)- 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 las protagonistas. Fantasías de origen y origen de las fantasías se vuelven difíciles de distinguir y el hilo que estructura la historia del sujeto (de las protagonistas) no va a ser otro que el deseo (De Lauretis 1994:83).

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);¹⁴⁴ nos obliga a repensar las resistencias de los deseos y las insistencias de los afectos (Freccero 2007:24); a darnos cuenta 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 homosexualidad femenina en términos de anterioridad (pre-edípica, pre-simbólica, pre-vaginal...). Ver, a modo de ejemplo: Freud, Sigmund (1981).

144 El tema de las temporalidades *queer* fue bastante trabajado por algunos teóricos pertenecientes, sobre todo, a la academia norteamericana. Carla Freccero, por ejemplo, habla de “Espectralidad queer” (2007:22) para referirse a ese tiempo en el que se combinan historia y fantasía, pasado y presente, eventos y afectos, Elizabeth Freeman (2010) desarrolla el concepto de “cronotopos alternativos” y “erotohistoriografía” para pensar esa instancia que no reescribe al objeto perdido en el presente sino que allí lo encuentra. Madhavi Menon en “Spurning teleology in Venus and Adonis” (2005) se manifiesta en contra de una teleología narrativa en la construcción de las identidades queer. Es decir, deconstruye aquellas reflexiones que piensan a las sexualidades en una línea progresiva (i.e: de sodomita a homosexual) que naturalizan la secuencia como modo interpretativo.

La progresión que la lectura exige se construye, entonces, sobre los desvíos, rodeos, revueltas, 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”:

Narratives of human belonging where life forms, although porous to one another, do not seem exchangeable through a third term of equivalence (...). They are not only or even primarily narratives but also practices of knowing, physical as well as mental, erotic as well as loving “grasps” of detail that do not accede to existing theories and lexicons but come into unpredictable contact with them: close readings that are, for most academic disciplines, simply too close for comfort. (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- es posible romper o redistribuir eso que Walter Benjamin llamó ‘tiempo homogéneo y vacío’ (1973) y Elizabeth Freeman ‘crono-normatividad’ (2010).¹⁴⁵

Por otro lado, como sostuve en la introducción, 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 2004). No hay término que lo defina: su imposibilidad (paradoja estructurante) es la que habilita su existencia. Si coincidimos con Jagose (2002:2) en que la figura de la invisibilidad lesbiana está sostenida por esta paradoja (sería la condición de entrada de la lesbiana al campo cultural), leer esta invisibilidad -ese secreto- en términos de estrategia de representación puede resultar productivo no sólo para pensar lo lesbiano sino los diferentes sentidos que promueve –es decir, sus potencialidades – así como los posibles diálogos que establece entre textos literarios y otras narrativas culturales.

En este sentido, y considerando que efectiva y afectivamente el deseo homoerótico se ha estructurado históricamente entre lo secreto, lo sabido y lo no dicho

145 Walter Benjamin llama “tiempo homogéneo y vacío” al tiempo lineal y continuo del poder) y Elizabeth Freeman (2010) “crono-normatividad” a la manipulación del tiempo que convierte regímenes históricos específicos -que esconden asimetrías de poder-, en aparentes tempos y rutinas “naturales” de los cuerpos. Estos regímenes, organizarían, además, el valor y el significado del tiempo y de los cuerpos hacia un máximo de productividad.

(Kosofsky Sedwick 1998), en este capítulo me interesa pensar los recorridos que la literatura argentina propone para las voces lesbianas: la construcción de lo que llamo 'secreto a voces' o 'voces del secreto' en tanto estrategia de representación e, incluso, de visualización 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 1998:77).¹⁴⁶ Para 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.

2.1 La emergencia de las voces lesbianas

2.1.1 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 DRAE 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 las y los artistas del momento (Cortázar, Walsh, Gusmán, Lamborghini, Pizarnik, Perlongher, Puig...). Pero también lo fueron las transgresiones al género sexual aunque, tal vez, pasaron más inadvertidas.

146 Es evidente 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.

En 1973, Noé Jitrik señalaba en el artículo “Arte, Violencia, ruptura”:

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 yo 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.

En 1973 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 (...)” (en Domínguez y Mancini 2009:29). Ambos fueron, además, colaboradores de *Sur* y la crítica tendió a acercarlos, sobre todo, en su relación con la literatura fantástica (ese género que, justamente, habilita la dislocación del género). Ninguno de los cuentos que se analizarán aquí es favorito de la crítica (y es que no representan, ciertamente, su material más logrado), sin embargo, aportan contingencias interesantes para pensar posibles narrativas lesbianas.

Mucho se ha escrito 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, los géneros literarios femeninos –el diario, el epistolario-...) ¹⁴⁷, pero casi nada se dijo sobre esa otra tradición -esa moral, esa pasión- minoritaria 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

147 A modo de ejemplo pueden citarse los artículos compilados en *Le fantastique argentin, Silvina Ocampo/Julio Cortázar, América Cahiers du criccal* (1997) o los artículos de: Molloy, Silvia (1978); Balderston, Daniel (1983); Pizarnik, Alejandra (1968); Pezzoni, Enrique (1986); Ostrov, Andrea (1996 y 2003) o los libros: Domínguez, Nora y Mancini, Adriana, comps. (2009) y Mancini, Adriana (2003).

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, sostiene:

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 indicalizan simultáneamente una problemática literaria y la historia contemporánea (...). (2003:83)

Y agrega:

La escritura cortazariana se propone explícitamente una desmitificación literaria del tratamiento literario del sexo en la literatura americana, un "tema" o "motivo" más que no repara en la perfusión con que el deseo contamina toda escritura (...). El espacio de la sexualidad es también un espacio transicional donde se produce una fusión momentánea de los espacios subjetivos (...). (2003:89)

En este sentido, José Amícola nota que Cortázar no parece:

(...) alinearse expresamente detrás de una teoría sexual, aunque es evidente que advierte los cambios producidos en la consideración de la sexualidad y su novela capital sienta las bases, por otro lado, de lo que el sesentismo consideraba una vuelta de página al respecto. (2001:142).

Frente a lo que se dio en llamar 'pudor borgeano', la literatura de Cortázar abunda en escenas sexuales más o menos tradicionales (el homo-erotismo no es un tema ajeno) que marcan cierta posición 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 textos que si bien pueden considerarse marginales en la obra del autor, invitan a repensar las tesis

postuladas en líneas anteriores. Dos espacios ficcionales donde Cortázar ensaya una misma especulación.

“La Barca o Nueva visita a Venecia” es un cuento escrito en 1954, re-escrito veinte años después y publicado en el '76 (*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. Pero lo interesante 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’¹⁴⁸ 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 originario relato 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.” (2000:136); una crónica que, al fin y al cabo, no tendría sino el efecto de producir ficciones de sujetos-cuerpos estables. Como consecuencia, la meta-escritura que antecede al cuento presiona los bordes entre los géneros (sexuales y textuales) y podría pensarse, incluso, que 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. Porque:

148 Para Nelly Richard “Un territorio de intervención política es un campo de fuerzas – cualquier campo de fuerzas- atravesado por relaciones de poder que gobiernan a prácticas, discursos, representaciones, cuerpos e identidades mediante sistemas de imposición, subyugación y exclusión de lo que no se ajusta a sus reglas de dominancia” (2011:159)

(...) para narrar hay que preguntarse cómo narrar, pero no sólo porque una literatura que ha cobrado conciencia de serlo puede interrogarse por la escritura desde la propia escritura, sino porque se hace presente la necesidad de encontrar otras formas de representación ante las inexorables dificultades que hay que vencer para (...) “escribir la verdad”. Es un desafío que da lugar a estrategias narrativas; advertirlas implica advertir cambios en el sistema literario por entero. (Kohan 2000:246)

Por otro lado, “Ciao, Verona” (1978) es un texto que permaneció inédito por treinta años (*Papeles inesperados*, 2007) y relata aquello que “Las caras de la medalla” (*Alguien que anda por ahí*, 1976) falla en contar.¹⁴⁹ Llamativamente, los dos cuentos seleccionados se presentan como correcciones a malinterpretaciones, como reescrituras. Hay algo que acecha -pero no es, esta vez, el ‘siniestro peronismo’- y es hora de decirlo aunque ya se sepa: “torpemente pero al fin decírselo, *poner en palabras y pausas* eso que él tenía que saber de alguna manera aunque creyera no haberlo sabido nunca.” (1978:s/p. El resaltado es mío). Pero, además, a este cuento le anteceden dos citas interesantes: unas palabras que el autor escribió a su amigo Jaime Alazraki en una carta:

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. (en Garriga 2007:s/p)

y el epígrafe del cuento que deja un tufillo lesbiano porque es una cita de *Une femme m'apparut* (1904) de Renée Vivien:

149 La edición de *Alguien que anda por ahí* había sido prohibida en Argentina, como consecuencia fue publicado íntegramente en 1977 por Alfaguara en España con tapas de Enric Satué. *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 la que 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". A modo de nota de color, aunque tal vez tuvo influencia en la sensibilidad de Cortázar hacia las relaciones lesbianas, se sabe que no sólo estuvo enamorado sino que le dedicó muchos textos a su gran amiga, abiertamente lesbiana, Cristina Peri Rossi.

Tu n'a pas su me conquérir —prononca Vally, lentement—. Tu n'a eu ni la forcé, ni la patience, ni le courage de vaincre mon repliement hostile vis-à-vis del'être qui veut me dominer. —Je ne l'ignore point, Vally. Je ne formule pas le plus légère reproche, la plus légère plainte. Je te garde l'inexprimable reconnaissance de m' avoir inspiré cet amour que je n' ai point su te faire partager.¹⁵⁰

“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 que *Un ángel de bolsillo* de la uruguaya Ofelia Machado Bonet era premiado por la editorial Losada¹⁵¹ y el mismo año en que “El disfraz” de Hernández veía la luz en la revista *Sur*.

Este cuento es un relato autobiográfico, 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 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 (Butler 1993). Quién lea concluirá, casi sin darse cuenta, la identidad de quien narra

150 Renee Vivien fue la amante de Natalie Clifford Barney, ambas miembro 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.

151 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* el conflicto se presenta en la misma búsqueda y dificultad para elaborar —para escribir— una identidad femenina. Así, por ejemplo, la protagonista se pregunta: “¿Teatro? ¿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)

(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.¹⁵²

“El lazo” (1961) relata la violenta relación que mantuvo quien confiesa 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) relata 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. Paradójicamente (o no) este último es el más explícito pero, al mismo tiempo, el que mejor se podría asociar al género fantástico.

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 significante de estos textos y el silencio que organiza centrífugamente 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.” (Cortázar 1977:145). Pero el cambio de lengua y el pronombre inclusivo nos deja 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.” (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

152 Este recurso, muy habitual en la poesía, como desarrollaré en el capítulo dos, también es utilizado como recurso narrativo por Fogwill en el cuento “La larga risa de todos estos años” (1983).

comprendes? No te hagas la bebida ni cierres los ojos cuando te hablo. (Ocampo 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 sólo la convención puede ser explícita. La voz propone relatos posibles, yuxtaposición de imágenes, informaciones y sensaciones que encuentran sentidos y dinámicas en la manera en que se distribuye según los espacios imaginarios que tanto la escritura como la lectura componen y descomponen. Al decir de Deleuze podríamos pensar que en estos cuentos: “la verdad no se entrega, se traiciona; no se comunica, se interpreta; no es querida, es involuntaria.” (1971:21).¹⁵³

En un contexto donde lo ‘pensable’ y lo ‘decible’ responden a un sistema y, por lo tanto, 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

153 Es posible, en este punto, retomar *La pequeña Gyaros* de Bianco. A pesar de haber sido publicado en la década del '30 su escritura podría trabajarse comparativamente con la de Silvina Ocampo. Me interesa, nuevamente, el cuento “Amarilideas”. 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.” (1936:61) Así, la clave de este cuento 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.” (1936:74). La metáfora de la flor no es demasiado sutil: y la ‘mujer bella’ que esconde un deseo perverso no soporta las manos masculinas violentando el secreto.

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).

Verdad que llamativamente vuelve a ser silenciada por el autor, al nunca hacerse explícita más que por elisión. En la misma línea, Meirelle, la protagonista de “Ciao, Verona” 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)

La vieja *episteme* de la mismidad¹⁵⁴ es puesta en escena y en crisis. O, en término de Ranciere (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 computos erróneos que da forma a lo social.

Pero se agrega otra complejidad relativa a la sexualidad: el ángulo visual -la palabra- al que se tendría derecho 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 presente 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 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.” (Dólar 2007: 54)

A pesar de que los códigos textuales son aceptados, al haber un desplazamiento del contrato heterosexual se produce, inevitablemente, un

154 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 alta) como igual y la ‘mujer’ siempre como otredad. (Fernández 1993)

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, como sostiene Garramuño (2009), no hay 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 al 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.

En *Fragmentos de un discurso amoroso*, Roland Barthes (2008) 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 (tópica amorosa), 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.¹⁵⁵ 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? Lo que relatan estos cuentos ¿es amor? (esta es una de las preguntas, una de las problemáticas, que atraviesa a las ficciones lesbianas).

155 En una entrevista, Barthes sostiene en relación a *Fragmentos...*: “Llamé "el otro" con una pequeña "o" (porque la distinción es importante desde que el psicoanálisis se apoderó de esta noción) al objeto amado. Si lo llamé "el otro" sin darle apellido, ni nombre, ni incluso pronombre (...) era justamente para disponer de una expresión francesa que es, de alguna manera, neutra, que no se refiere a un sexo definido. Porque estoy persuadido de que el amor-pasión no reconoce, de alguna manera, sexo y que, en consecuencia, no debía señalar el sexo del que hablaba o del que era... o de la que era amado/a (ya ve que mi vacilación prueba que en francés uno está obligado a elegir entre el masculino y el femenino) y la expresión "el otro" me permitía no elegir.” (1977:s/p) Estoy de acuerdo en que es posible que el amor-pasión no reconozca género sin embargo, para la *performance* del amor (para su gestualidad) no da lo mismo el género del sujeto y del objeto: las variaciones son, efectivamente, diferenciales; sus leyes no funcionan indistintamente.

En “Carta perdida en un cajón”, lo vivido por la protagonista es descrito en términos de lo que Barthes 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” (2008:20):

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, náuseas (...). (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” va a tener como consecuencia su traducción en una metáfora musical que sólo 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 cual 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. El resaltado es mío.)

La figura amorosa resuena fuera de los sintagmas posibles, en una nueva melodía que no puede ser identificada ni leída. Pero el gesto es ambiguo: la música evoca a 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.

El sentido común suele ser un lugar de encuentro. Pero 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 traviste 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

desdeñaba 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 despareja, en que reinaba sobre mi, porque, debo confesarlo, yo la odiaba. Poco a poco advertí que la odiaba.” (Ocampo 1961:320). La ira y el odio re-significados. La pasión colérica erigida cómo 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 tu 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 rituales, 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 logra mostrar como la manifestación de la 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.

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 sí¹⁵⁶; donde se sostiene la marca de una subjetividad diferencial. En “Carta perdida...” Ocampo escribe: “En el fondo de mi corazón se retorció una serpiente semejante a la que hizo que Adán y Eva fueran expulsados del paraíso.” (1959:244). Si bien en la

¹⁵⁶ Para más información sobre la historia etimológica de la “pasión” y la “cólera”, ver: Bordelois, Ivonne (2006).

topografía del cuerpo, el corazón suele ser el lugar donde se representa al amor, en los cuentos es este un amor impuro que fascina y repugna, que atrae a las protagonistas hacia el lugar donde el sentido cae; que exige ignorar, desconocer, la ley y que, por eso, implica la expulsión y la culpabilidad.¹⁵⁷

Como suele suceder en los cuentos de Ocampo y Cortázar, la pareja rápidamente se multiplica, se abre. Nunca permanece par. Así, 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 que desea pero que le produce sufrimiento al preferir a otro.

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” (en Gerez Ambertín 2000:3) estalla en posibilidades que, como vimos, necesariamente y *a priori*, sostienen al amor o al perdón como imposibles. Es por esto que el duelo se presenta como la figura constante; la pérdida, lo presente desde el comienzo. Y al sujeto dolido y doliente es 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

157 Esto coincide con la definición que Julia Kristeva propone para el término abyecto: aquella realidad perturbadora de un orden que “si la reconozco, me aniquila”; aquello que “... perturba una identidad, un sistema, un orden. (...) que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad. Lo ambiguo. La mezcla.” (1989:11). Por otro lado, Judith Butler (1993) sostiene que la matriz heterosexual requiere de la producción de una esfera de seres abyectos; esa zona de inhabitabilidad es la que constituye el límite que define el terreno del sujeto.

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 inviabilidad 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)presentable (lo inimaginable, lo innombrable, 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.

El cuerpo que construyen las voces lesbianas es un campo de tensión entre invisibilidad y visibilidad, entre imposibilidad y posibilidad, entre resistencia y aceptación. En los cuentos de Ocampo leemos: “Miré mi cara (...). Ahora se nota el paso del tiempo, que arrugó los contornos de los párpados y dejó el resto casi borrado” (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 3º persona, reclamando presencia: “Claro que yo estaba (...). Desde el comienzo se finge no verme, reducirme a comparsa (...)” (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” (1997:174). 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), dice la protagonista de “Memorias

secretas...” y la de “Carta perdida...” escribe al final de su carta: “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 (1997) de devenir-imperceptible y devenir-clandestino son negativizados por los cuentos en tanto reformulados en términos de *mantener(se)* imperceptible y clandestino.

La emergencia de la voces lesbianas puede leerse, entonces, como la emergencia provocada por lo que oculto se vuelve, de pronto, abrumador: la voces lesbianas situada “(...) en ese punto no localizable en el interior y en el exterior de la ley al mismo tiempo (...).” (Dólar 2007:145). Por este mismo juego entre adentro y afuera más que una construcción sobre la pasión lesbiana los cuentos construirán un discurso acerca de la imposibilidad de reconocer, hablar y actuar tal deseo. Y sin embargo, la presencia de esa imposibilidad es la que provoca la redistribución de lo sensible –de los cuerpos y de las letras, de la escritura y de la lectura.

2.1.2 El secreto a voces: El común olvido (Sylvia Molloy)

Porque el pecado contra ellos
fue el de serles infieles en unas
infidelidades y fingimientos que ellos
no se permitirán entender.
Los días sentimentales, Nicolás Peyceré

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). Reformulado: 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.¹⁵⁸

¹⁵⁸ Desde otro punto de vista Jorge Panessi señala: “(...) alguna parte de mi, distraída (...), como la memoria misma, ha oído muchos de los cuentos, las anécdotas, los chismes que arman la vorágine imparable, la catarata enhebrada de relatos que *El común olvido* despliega para rendir tributo a la insaciable voracidad sin fondo de la memoria(...). Ella, Sylvia Molloy (...) ha escrito ahora, otra ceremonia de los adioses, pues así ocurre cada vez que un recuerdo se inscribe: se está diciendo adiós a un mundo, a muchos mundos que la

El título de Molloy cita las últimas palabras de “Juan Muraña” (Borges 1970).¹⁵⁹ Pero además, podría asociarse el título de Molloy con la celebre idea de Freud (1981B) de que la cultura sería el producto de un crimen cometido en común. Como explica Eduardo Gruner en *El sitio de la mirada*: “(...) 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 (...)” (2001:28).

Esta novela, escrita en un contexto social en el que la diversidad sexual ya está en la agenda política-cultural nacional, 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.

Publicada en el año 2002, se mueve, temporalmente, entre los años '30-'60 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 que implica a la madre de Daniel, pero recién será develado en la segunda parte de la novela, por la voz “ronca y aflautada a la vez (...), desagradable” (2002:228) de Charlotte Haas;¹⁶⁰ por su “voz

memoria entreteje con la complicidad del común olvido (...). Decir adiós -he aquí todo el misterio de la literatura- para que un mundo no desaparezca.”(2003:25)

¹⁵⁹ “En la historia de esa mujer que se quedó sola (...) creo entrever un símbolo de muchos símbolos. Juan Muraña fue un hombre que pisó mis calles familiares, que supo lo que saben los hombres, que conoció el sabor de la muerte y que fue después un cuchillo y ahora la memoria de un cuchillo y mañana el olvido, el común olvido.” (1970: 75)

¹⁶⁰ Así como ‘Charlotte Haas’ esté, probablemente, citando a Charles Hass, el modelo que uso 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 sólo a Violet Trefussis sino también a Julián, ese amante de Victoria Ocampo, que sirvió de inspiración a algunas de las primeras descripciones eróticas

baja, monótona, *urgente*, que no toleraba interrupciones” (2002: 333-343. El resaltado es mío) 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 en forma simbólica y real. 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, el de las anteriores que no pudieron decirlo) y es esta vez el hombre (hijo o esposo) el sujeto doliente que queda excluido, el que no soporta escucharlas. Como consecuencia, 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 intolerable *pérdida de control* que parecía poner en tela *de juicio su identidad misma*. (2002:344. El resaltado es mío).

Porque si, 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. El resaltado es mío).

que una mujer hace de un hombre en la literatura argentina. Ver: Ocampo, Victoria (1981).

Pero lo más importante: era lesbiana. Paradójicamente, la voces lesbianas se encuentran con un nuevo problema: pueden decir su pasión (y utilizar palabras propias de ese campo semántico: 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,¹⁶¹ no puede ignorarse que, mas 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? 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. El resaltado es mío).

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)

¹⁶¹ 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, esta dos veces o es dos cosas al mismo tiempo (...)”(2003:26)

Así, las voces lesbianas son construidas, nuevamente, como las *voces del 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 aparentar; 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. (Molloy 2005:334)

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*. (Molloy 2002:307).

Inevitablemente resuenan la 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 que el traductor en cuestión –Daniel o Julia- no quieren traducirla, prefieren que quede en el campo del secreto, de lo innombrado e innombrable.

Poseer este secreto no sólo significa que también (y sobre todo) 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. El resaltado es mío).

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

Así, 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 Paris 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. El resaltado es mío).

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 sólo 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 contar todo) y lo que nunca existió. Pero, 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 allí planteado, el problema de la representación de la lesbiana 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 la ausencia de cuerpos y rostros: Beatriz no recuerda a Julia porque ve borrosas las caras del pasado (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 sólo 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 sólo puede decir: “no podría describirla con fidelidad porque no se describe bien a las mujeres. Sólo sabría decir que tenía la belleza terrible y dorada de un león.” (2002: 26). Con la imagen oximorónica se dibuja el umbral¹⁶² 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 cuadros gemelos pintados por Julia que remitirán al(a) lector(a), 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 (...)?” (Molloy 2002:271). Las voces lesbianas, ahora inscripta en óleo, para siempre (jamás) dando testimonio de esa otra escena que continúa vedada, insinuada:

En el ángulo inferior izquierdo se veía un niño, de espaldas, espiando 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

162 Como desarrolla Daniel Link, mientras que el límite sería lo penúltimo, el umbral es lo último. En ese sentido, atravesar un umbral sería trascender un sistema de clasificación; ser el sueño (2009).

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. El resaltado es mío).

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. Pero 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?” (2005:331). 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 la misma autora 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.

2.2 Las voces que cuentan

2.2.1 Dos novelas fundacionales: *Monte de Venus* (Reina Roffé) y *En breve Cárcel* (Sylvia Molloy).

-¿Cuál dirías vos que es el principio?
- ¿De qué?
- De nuestra novela.
-De tu novela. Te la ofreció a vos.
-Si es sobre mí es sobre vos.
El niño Pez, Lucía Puenzo

Sobre la década del '80 se publican dos novelas que adquieren valor, sobre todo, 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 prohibido¹⁶³ -demasiados secretos urdía nuestra sociedad en ese momento-. En términos de recepción, esto tuvo consecuencias. Y, sin embargo, 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

163 *En breve cárcel* es la primera novela de Sylvia Molloy. Reina Roffé tiene una novela anterior que casi no circulo pero que ganó el premio 'Pondal Ríos al mejor libro de autor joven': *Llamado al puf* (1973)

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 crítica¹⁶⁴ 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 Balderston y Quiroga establecen en relación a *El beso de la mujer araña*: "separa un tiempo de otro, (...) narra un antes y un después en la representación homosexual" (2005: 13). 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.

1976. La editorial barcelonesa Seix Barral edita la icónica novela de Manuel Puig: *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 abusar de un menor)- 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 Corregidor publica la segunda novela de Reina Roffé:¹⁶⁵ *Monte de Venus*. Velozmente alcanzada por la censura,¹⁶⁶

164 Stephenson, Marcia (1997); Kaminsky, Amy (1989); Hozven, Roberto (1987); Balderston, Daniel y José Quiroga (2005).

165 Reina Roffé (1951) nació en Buenos Aires pero reside desde 1988 en España. Desde su primera novela, *Llamado al puf* (1973), el interés de Roffé se centró en la importancia de la subjetividad en el armado de la Historia. Fue reconocida con las becas Fulbright (1981) y Antorchas (1993) y tiene publicadas varias novelas, cuentos y ensayos entre los que se

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 a lo largo de sus páginas, improcedente. Y este gesto fue razón fundamental (aunque no única) en la construcción 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 sólo hizo desaparecer del depósito los ejemplares que quedaban, sino que al libro y a mí nos eliminó del catálogo; los libreros apuraron 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)

destacan *La rompiente* (1987), *Aves exóticas. Cinco cuentos con mujeres raras* (2004) y *El otro amor de Federico. Lorca en Buenos Aires* (2009).

166 A lo largo de las décadas del sesenta y setenta no son pocos los libros que son censurados. José Maristany construye una posible serie de “ilegales”: “(...) podríamos hablar de obras que circulan en un margen de legalidad siempre inestable, sujetas a los caprichos de censores atentos a las patologías infecciosas político-sexuales que intentan contaminar el cuerpo nacional. Aquí podríamos insertar una serie de textos no clandestinos sino “ilegales” que se iniciaría con “La narración de la historia” de Carlos Correas (1959), continuaría, entre otros, con la novela *Asfalto* de Renato Pellegrini (1964), *Nanina* de Germán García (1968), *The Buenos Aires Affaire* de Manuel Puig (1972), *Sólo ángeles* (1973) de Enrique Medina, *La boca de la ballena* de Héctor Lastra (1973) y *Monte de Venus* de Reina Roffé (1976). Y cuando digo “ilegales” no estoy usando una metáfora, sino que cada una de estas obras, produjo, al momento de su publicación, 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. Esto último quería decir que el libro “sólo podía estar de la mitad de la librería para atrás y puesto de canto en el anaquel. Además sólo podía ser comprado por mayores de edad.” (2008: s/p). Por otro lado, Reina Roffé recuerda en un mail que me envió: “Había llegado una orden municipal a la editorial y, como bien cuenta Luis Gusmán en el prólogo de *El frasquito*, una Liga de Moralidad o algo así recorría las librerías y multaba a aquellas que tenían libros que estaban prohibidos. Multaron 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 sobre la librería en cuestión: “Luis Gusmán (...) además de amigo era el único librero de Buenos Aires que mandaba pedir mi novela con regularidad.” (1998:30)

Cinco años después aparece *En breve cárcel* (1981), la primera novela de Sylvia Molloy.¹⁶⁷ 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).¹⁶⁸ 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 nada con *En breve cárcel*. (en Link 2002: s/p)¹⁶⁹

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. (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

¹⁶⁷ Me parece un dato llamativo que ambas novelas, en su primera edición, lucen tapas bastante semejantes: dibujos de mujeres desnudas de Miguel Ángel Buonaroti.

¹⁶⁸ En "En breve cárcel: pensar otra novela", Sylvia Molloy relata: "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." (1998:29)

¹⁶⁹ Gonzalo Navajas, sostiene, por ejemplo: "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.

escriben, relatan, reconstruyen su historia.¹⁷⁰ 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: “sola y con miedo, pero se reconoce, humana y mujer, dispuesta a partir, a parir, a parirse de entre los papeles (...)” (Guerra 2007: s/p).

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. Sólo atina 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. (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.

¹⁷⁰ “Ciertas críticas supieron leerme en la intersección escritura y género”, sostiene en el mismo artículo Sylvia Molloy, “supieron que la “anécdota” se resumía, como escribía Tununa Mercado (con quien descubrí también compartir un lenguaje), en tres palabras: una mujer escribe.” (1998:30)

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, amoroso, violento) que no sólo 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 figura del(a) homosexual es todavía tributaria de los modos de representación heredados del esteticismo decadente finisecular y/o de aquellos otros impuestos por el discurso médico-legal (Maristany 2009:4): la definición del lesbianismo oscila entre la idea de "inclinación" –biológicamente determinada– y la enfermedad incomprensible; entre el vicio, la monstrosidad y la anomalía. Incluso, podría pensarse que la novela de Roffé cumple con los requisitos que Bonnie Zimmerman (en 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*¹⁷¹ (1964), en su viaje iniciático por la Ciudad de Buenos Aires.

¹⁷¹ Esta novela de Renato Pellegrini fue publicada en 1964 por la editorial Tirso con prólogo de Manuel Mujica Láinez. También muy poco leída cuando no, olvidada, fue reeditada en fechas recientes: 2004 y 2007. En 1964 "(...) el jurado del Festival Literario de Necochea, compuesto por Silvina Bullrich, Jorge Masciangoli, y Abelardo Arias-estos dos últimos, escritores gay-entre otros, decidió no otorgarle el Primer Premio a causa del temor que les provocaba la temática de la obra. La novela, publicada por Editorial Tirso, fue censurada y confiscada, y el caso terminó ante la Suprema Corte de Justicia Argentina. De acuerdo con las palabras del mismo Pellegrini, el mejor reconocimiento que recibió de dicho Festival, fueron las palabras de la escritora Martha Lynch cuando declaró ante el público que "el mejor premio para *Asfalto*, fue haber causado tanto miedo que acabó por ser censurada

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,¹⁷² se convierte 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 mantendrá –por lo menos hasta el siglo XXI– a lo lesbiano encerrado en la domesticidad del hogar o de la escuela y la calle suele estar reservada para los hombres.¹⁷³

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

por sus pares" (...). Manuel Mujica Láinez, que había escrito el prólogo (...) a último momento se negó a firmarlo con su propio nombre. Abelardo Arias-que además de ser un reconocido escritor homosexual era el director de la editorial Tirso-quien le había prometido hacer la presentación oficial, tuvo miedo ante las controversias que desataba la obra y, la misma tarde de la ceremonia, se disculpó y no lo hizo. Finalmente fue el escritor Pedro Orgambide quien tuvo el coraje de hacer los honores correspondientes. La única crítica fue firmada por Adolfo Mitre, en el diario La Nación." (Pellegrini 2008: s/p)

¹⁷² La elección narrativa de mantener a los cuerpos lesbianos en espacios cerrados que parece predominar en las ficciones lesbianas puede leerse en relación con una tradición que mantiene a lo femenino en el espacio de lo privado. Sin embargo, inevitablemente, la pasión lesbiana inscribe diferencias, porque es allí, donde no se lo espera, que la violencia y el devío ocurre. El contrato ficcional (edípico, si se quiere, o heterosexual) es quebrado. En este sentido, el retorno de la ficción a lo privado es amenazador. Por otro lado, también podría resultar interesante pensar cómo las ficciones lesbianas alteran el imperativo familiar y la construcción del 'hogar' que las figuraciones de la nación pretenden. Resulta un dato llamativo el hecho de que la prisión, como locus literario, no sea habitual en las ficciones lesbianas de la literatura argentina mientras sí parecería serlo en las ficciones cinematográficas. Tampoco sobre este tema hay mucho material crítico/teórico, pero a modo de referencia se puede citar el texto "La representación del melodrama en cárceles" de Gonzalo Aguilar (2007).

¹⁷³ 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, la cito: "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 veinte 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)

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 las “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).

Estos cinco capítulos son parte del relato de vida que Julia Grande le dedica - como ofrenda de amor- a su profesora de literatura. Sin embargo, 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” (1976: 254) y la promesa de un libro que protagonizará. Sin embargo, estas no tienen otro fin que el de servir como chantaje: Saézn Ballesteros, en un gesto que la historia argentina no puede dejar de leer como ominoso, 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 llegaran a un punto sin retorno.¹⁷⁴

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), 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 ahora. (1981:13)

Una mujer, 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, produce un efecto de intimidad que es único y es inolvidable (2012). 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,¹⁷⁵ como un espacio complejo: es el amor la jaula y la

174 No estaría de más pensar la ficción de la grabación en esta novela en relación con el género testimonio. No sólo en términos de que 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 no había tenido voz– no sólo aparece dando testimonio sino que, además, insiste en la ficción de cualquier relato. De cualquier modo, quien testimonia, sin lugar a dudas, es 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. Sólo tres años después, en nuestro país, esto adquirió dimensiones incommensurables y el testimonio se convirtió, sin lugar a dudas, en un género político.

175 “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”); “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”).

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 sólo 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 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. (Molloy 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, sometándose a las flexiones (a la genealogía) que exige la voz, es que la pasión lesbiana se convierte no sólo 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 ponga 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 propio de la homosexualidad de finales del siglo XX. Y, 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 pre-existe 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, resulta interesante el modo en que Julia Grande propone no sólo 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...” (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 el monstruo (el otro, lo abyecto, el *freak*) –y su cuerpo- no es otra cosa que pura cultura.

Sin embargo, frente a 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, el lesbianismo no es construido allí 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. (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 construcción de la mujer en tanto sujeto deseante 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 frente a esto 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. (Molloy 1981:76)

En breve cárcel remite a esa novela fundamental para la teoría lesbiana: *Le corps lesbien* (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-¹⁷⁶ hasta lograr un cuerpo

176 *Le corps lesbien* (1973) abrió la discusión sobre el problema de cómo representar al cuerpo lesbiano: qué lenguaje usar, qué fragmentos del cuerpo erotizar, qué recortes de la mirada hacer. El cuerpo lesbiano, para Wittig, es el espacio de la subjetividad y el deseo lesbiano. Pero para que este cuerpo exista, el cuerpo 'femenino' o 'de la mujer' debe ser (des)figurado: fragmentado y reorganizado. Uno de las estrategias narrativas principales utilizadas por ella, entonces, fue la de nombrar los órganos del cuerpo y sus fluidos. Mostrar ese cuerpo abyecto (en el sentido que Julia Kristeva le da al término, ese cuerpo que la feminidad exige ocultar). Y este gesto fue acompañado por la una puesta formal en relación con el lenguaje que también es puesto en vilo: desarmado y rearmado como le corresponde a todo aquello atado a una economía heterosexual. A modo ejemplo: "Un dulce silbido sale de tu boca. Cada gota de tu sangre cada brote de tus arterias golpeando m/is músculos m/e retumban a lo largo. Y/o no puedo moverme (...) y/o tiemblo ante los rojos claros surgidos

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” (1976: 112) pero sin ser mujer (1976: 55); los avatares de un cuerpo degenerado 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-.¹⁷⁷ 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:

de tus arterias y/o los veo surgir de la negrura en las manchas que te rodean y secándose sobre mi cuerpo, y/o miro la oscura sangre salir del azul de tus venas, hay lugares en que es violeta oscuro, m/e siento iluminada por el oro del negro de tus ojos (...)” (Wittig 1973:12)

177 Me permito jugar aquí con esa famosa frase de Virginia Woolf – “para escribir novelas una mujer debe disponer de 500 libras al año y un cuarto propio”- con la que la autora que puso en relieve otro gran “olvido” de la crítica literaria y uno de los obstáculos más grandes que enfrentaban las mujeres escritoras.

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 sólo 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. El resaltado es mío)

Consigna difícil, y en una primera instancia contradictoria, que exige una construcción exasperada (en su doble sentido) 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 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, así, 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 sólo 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:

No era una pasión vulgar, sino la última oportunidad de reencontrarme con el amor (1976: 219), explica Julia sobre el final de la novela 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* se lee:

(...) 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. (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 una primera instancia, sin posibilidades de continuidad (en el futuro). Estas voces que despuntan al discurso propio y de cuya desprotección sólo 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” (en Braidotti 2000:48). Sin embargo, frente a una serie de textos literarios en los que: “la homosexualidad es forzada a ejemplificar, una y otra vez, un destino de desaparición” (Giorgi 2004:23), en estos textos se atisba una incipiente lógica productiva alternativa. Ya no hay hijo, no hay amor, no hay libro. Es cierto. 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.” (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.” (1976: 267). *Para comenzar y ser yo*. A partir de esta oración se percibe un significativo cambio de tono en el relato:

Tengo frío. No sé porque se secan las plantas en el terreno del fondo. Es verano y tengo frío (...) Mi dolor sólo 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 clave-, en este momento 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 sólo 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?”(1981:25)- podría afirmarse que no: no es posible creer en una voz y luego negarla. 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. Pero el desafío no terminó allí. Estos textos continúan insistiendo, apremiantes, después de treinta años: “Se hereda siempre de 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 inter(t)sex(t)ual -escritura y deseo nunca se van a anular sino que se provocan, se excitan, se des-cubren (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.¹⁷⁸

¹⁷⁸ 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 parece superponerse 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.

2.2.2 Voces de la memoria: las ficciones autobiográficas de Emma Barrandeguy, Gabriel Massuh y Sylvia Molloy.

En este apartado incluyo textos pertenecientes a ese género ambiguo, tal vez híbrido, que cabalga entre la novela y la biografía y que, en esta década que corre, está cobrando mayor 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. Sin embargo:

(...) la naturaleza exacta de esta síntesis está sujeta a interpretaciones muy diversas. En todos los casos, la auto-ficción aparece como un giro ficticio de la autobiografía. Mera, según un primer tipo de definición, estilística, la metamorfosis de la autobiografía en auto-ficción tiende a ciertos efectos que se derivan del tipo de lenguaje empleado. Según un segundo tipo de definición, referencial, la autobiografía se transforma en auto-ficción en función de su contenido, y de la relación de ese contenido con la realidad. (Laurent 2003: s/p)

Frente a concepciones tradicionales sobre la autobiografía¹⁷⁹ que privilegian al sujeto, ese que se (a)firma sobre la escritura, se rev/bela la auto-ficción. No hay inocencia posible, dice, y su propuesta es clara: no hay 'yo' sino en tanto producto de un relato¹⁸⁰. Pero, incluso, va un paso más allá al proclamar que todo 'yo' es ficción.

179 Cabe hacer mención, sobre todo, al ya clásico artículo de Paul de Man -"La autobiografía como des-figuración" en el que pone en cuestión la división tajante entre autobiografía y ficción. Al trabajar los modos en los que la autobiografía, en tanto modo de figuración, es capaz de adquirir "cierto grado de productividad referencial" (1991:113), pone el énfasis en su carácter tropológico. El planteo del autor, claramente, desplaza la coordenadas a partir de las cuales se habían pensado, hasta el momento, las relaciones entre sujeto, lenguaje y autobiografía. Marcelo Topuzian desarrolla un interesante trabajo crítico al respecto: "Paul de Man ¿La imposibilidad de la autobiografía?" (2003).

180 Como establece Laclau en el "prefacio" de *El espacio autobiográfico*: "Esta centralidad de lo narrativo depende de un contexto mucho más amplio que el puramente

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 sólo 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 sólo de ellos ya que es la figura del otro la que resulta no sólo necesaria sino presupuesta. Como considera Judith 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:

I exist in an important sense for you and in virtue of you. If I have lost the conditions of address, if I have no 'you' to address, then I have lost 'myself' (...), one can tell an autobiography only to another (...)." (2009:32).

La literatura delata que ese 'dar cuenta' nunca es del todo satisfactorio porque nunca es completo, que el otro no sólo es necesario como escucha sino como parte del relato o, incluso, como fin (en sus dos sentidos) de la incertidumbre. Pero además, los textos que seleccioné para este apartado arman una posible serie de lo que Lilian Faderman considera narrativas 'más allá del amor del hombre' (1981).

El texto (la novela) auto-ficcional, en primer lugar, pone en 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, a modo de 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, al nombre propio?

argentino: está inscrito en la hibridización [conformación de nuevas áreas de indecibilidad en el conjunto del complejo social/institucional, base para el despliegue de juegos de lenguaje más radicales que ponen en cuestión los puntos de referencia de las certezas] más general de categorías y distinciones que han dominado o que se ha dado en llamar "modernidad" y que han acompañado la transición a una era "posmoderna" (en Arfuch 2002:11-12).

Habitaciones (Emma Barrandeguy 2002), *Varia imaginación* (Sylvia Molloy, 2003) y *La intemperie* (Gabriela Massuh 2007) 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 éste 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 de ficción, aunque delaten un explícito tinte autobiográfico. Sin embargo, más interesante aún 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 ponen en escena el vacío en torno al cual se construye el sujeto autobiográfico -y alrededor del cual gira esta lectura-.

Por otro lado, puede pensarse que estos relatos 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, para proponer, en cambio, los sucesos contemporáneos como coartada o, incluso, metáfora (Moreno 2013:32). Y si bien la novela de Massuh es la que más lo tematiza (la autora es parte de un proyecto que se llama 'Vivir sin estado'),¹⁸¹ 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 proponen la fundación o el reconocimiento de estados afectivos.

181 "(...) *Vivir sin Estado*. Se trataba de una investigación de las causas y las consecuencias de las crisis que sería realizada por artistas plásticos." (Massuh 2008:19) Trabajarían en colaboración artistas argentinos y alemanes.

El valor biográfico¹⁸² 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, podría sostenerse que tanto el deseo por lo que Wittig llamó '*the unattained body*'¹⁸³ como el deseo de auto-representación y de reconocimiento 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 una sexualidad que yo adivinaba ser la mía aunque no estaba del todo segura. (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 ese momento de escritura en el que se articula la necesidad de subjetivación de quien narra. En ese momento biográfico en el que se delinea, según Arfuch, una imagen de autorreconocimiento (2002:65) a partir de la cual se otorgan sentidos, se dibuja un modo de mirar e, incluso, se justifica la propia escritura. Pero además, y en relación con este último punto, resulta ineludible el problema de ubicar

182 "Un valor biográfico no sólo puede organizar una narración sobre la vida del otro sino que también ordena la vivencia de la vida misma y la narración de la propia vida de uno, este valor puede ser la forma de comprensión, visión y expresión de la propia vida" (Bajtín 2003:134)

¹⁸³ "The body of the text subsumes all the words of the female body [...]. To recite one's own body, to recite the body of the other, is to recite the words of which the book is made up. The fascination for writing the never previously written and the fascination for the unattained body proceed from the same desire." (Wittig 1975:10)

el cuerpo, en este caso particular el cuerpo lesbiano, en relación con las tecnologías tanto del género autobiográfico 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 de Botana durante veintidós años. Esta relación no se puede dejar pasar así nomás, no sólo por las implicancias ideológicas y afectivas que acarrea la relación sino porque además Barrandeguy fue una de sus biógrafas. Pero, además, Emma también ayudaba con el nieto de Salvadora: alimentaba a Copi, lo cuidaba: hay una familia que, evidentemente, se va armando y no es de sangre (Link 2002:145).

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 Weiss¹⁸⁴ (la excepción son dos notas escritas para ella por dos amantes mujeres y la

184 Dice Irene Weiss, su hija, en un texto escrito posterior a la publicación de la novela de Barrandeguy: “La amistad entre Emma Barrandeguy y Alfredo Weiss fue insistentemente polarizada desde la publicación del libro. Hubo un empeño en contraponer a los amigos, ubicando a AW, en el mejor de los casos, como encarnación de ‘un hombre de *Sur*’, es decir [de] ‘una coalición de la cultura alta argentina’ (M. Moreno), o como ‘miembro periférico del grupo *Sur*’ (D. Link). Esto no hace más que enajenar el discurso de la protagonista, quien insiste en la singularidad de esa amistad en distintos pasajes de *Habitaciones* (...). La lectura de *Habitaciones*, por el papel que le asigna a AW en la biografía de la protagonista, destrabó también para mí las fronteras entre literatura y vida revelándome un mundo nuevo: el de la intensa amistad y afecto entre EB y mi padre, de la que ella deja un limpio testimonio en el libro, separándola – si dejamos a un lado el final novelesco – de la espiral creciente de experiencias eróticas que pueblan sus páginas como aventuras más o menos pasajeras. (...) meses después, en agosto de 2004, en ocasión de mi primera visita a la casa de Emma, en Gualeguay. Después de recordar la entrañable relación que los unió hasta la muerte de AW, puso en mis manos, junto con la antología de poesía estadounidense que él le había dedicado y con la foto de una fiesta en la pensión en la que coincidieron a su llegada a Buenos Aires (cf. *Habitaciones*, pp. 17 y 116), las treinta cartas que mi padre le había enviado entre 1938 y 1941. Ella las conservaba intactas, atadas y ordenadas (...). A su vez, Emma estaba en las cartas en un nuevo reflejo, distinto de su propia escritura, puesta esta vez ella en el origen y como sustento de la existencia de otro. En ellas es Emma no sólo destinatario sino también referente del monólogo epistolar: las cartas giran en torno a ella, la cultivan, la esperan, comparten con ella las novedades políticas y culturales, los pequeños éxitos, las experiencias, y sobre todo los minutos y las horas.” (2007:s/p)

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-escribe la historia sobre un tejido erótico-sentimental que inscribe pliegues y habilita líneas de fuga en las normas convencionales.

Si bien es cierto que, por momentos, suena anticuada –como señorita bien educada- de ningún modo llegó tarde a la cita. Como señala Link, 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 heterosexista que era entonces la literatura argentina no habría tenido quien lo caminara. (2005:344)

E., la protagonista (mujer casada que supo tener amantes varones y mujeres, a veces simultáneamente), se construye en aquellos espacios intersticiales que delimitan los estereotipos de género propios del imaginario literario argentino (el de la empleadita tísica o romántica, el de la madre devota y esposa ejemplar o el de la ferviente militante) 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.” (Barrandeguay 2002:49). Pero también aspira llenar otras lagunas: esas que permitirían reordenar el campo de las letras argentinas, el canon. Si sabemos leer su propuesta, tal vez incluso podamos dibujar un posible recorrido que nos lleva hasta Puig, Copi, María Moreno o, incluso, Dalia Rosetti.

Por otro lado, y como he establecido con anterioridad, 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 Domínguez, sobre viñetas dedicadas “a seguir un ilusorio decurso autobiográfico” (2008:4). Sobre *petites histoires* de aparente trivialidad que, de acuerdo con el contexto histórico de producción, 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.” (2003:97).

Gabriela Mussuh, al igual que Barranteguy, 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). 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.” (2007:171)

En las tres novelas es posible encontrar cartografías urbanas, políticas e intelectuales¹⁸⁵- ese elemento referencial que permite el reconocimiento tanto en el

185 Barranteguy nombra explícitamente (y en algunos casos, incluso, incorpora anécdotas que los tienen como protagonistas) a Salvadora Botana, Eglé Quiroga, Margarita Xirgú y su secretaria, Irene Polo (“Pepet”) quien vivía su lesbianismo abiertamente: “Admiro a Pepet. Es mi igual sólo que decidida. Todo su aspecto lo muestra” (2003:102). Barón Biza padre, Mario Bunge, Sara Gallardo –“Eisejuaz soy yo”, escribe Emma-, Virginia Woolf, Henry Miller, Juan José Sebreli, Raúl González Tuñón, Alfonsina Storni –“Yo estaba dentro del tipo de mujer representado por Alfonsina y todas estas páginas son prueba más que suficiente.” (2003:180), Sartre, Simmel y Camus -entre otros- aparecen a modo de referencia. Por otra parte, en *La intemperie* lo que se construye, sobre todo, es un espacio de sociabilidad: se mencionan artistas plásticos, poetas y escritores entre los que podemos nombrar a los argentinos Sergio Raimondi, Cecilia Pavón, Emiliano Bustos, Bárbara Belloc, Ariel Devicenzo y Beatriz Catani; también Naomi Klein y Marguerite Yourcenar, la francesa

‘ahora’ de la escritura como en su ‘después’.¹⁸⁶ Sin embargo, resulta más interesante centrarse 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 recientemente¹⁸⁷ -: 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 sexualidad se convierte, así, en pieza clave en la construcción de un yo femenino que, al tiempo que borra su nombre propio, delinea un cuerpo textual y sexual y establece lazos estrechos entre el acto de narrar y el de recordar. Y Molloy principalmente, pero también Massuh, recrean, en el mismo gesto, un linaje materno.

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

Anne Sophie y los alemanes Alice Creischer y Andreas Siekmann. En la novela de Sylvia Molloy, el mapa intelectual adquiere contornos bien diferentes: los nombres de Racine, Gide, Corneille y Proust, Adam Nossiter, H.D Wells, Vita Sackville West y Violet Trefusis, Horacio Quiroga y Trotsky aparecen a modo de citas y referencias.

186 “Cuando Gabriela Massuh escribe ‘yo’, ¿de quién está hablando? De Gabriela Massuh, que es un nombre en la tapa del libro para los que no la conocen; de Gabriela para quienes la conocen y creen saber que la historia que cuenta en su novela es una historia verdadera. Yo estaba leyendo *La intemperie* y, en ese momento, como si hubiera sido enviado por alguien con la intención de plantearme un problema de teoría literaria, llegó a mi casilla de correo un mensaje de Diana, la mujer que abandona a la narradora en la novela. El mensaje de Diana (que no se llama Diana, pero cuyo nombre tiene las mismas vocales) produjo una especie de turbulencia: esa mujer me escribía mientras yo la leía a ella contada por otra mujer, que también podía mandarme un mensaje en ese mismo instante. Los lectores que no conocen a Gabriela Massuh ni a Diana no podrán sentir la nerviosidad de que se mezclen las páginas de una novela con las pantallas de su correo electrónico.” (Sarlo 2008:s/p)

187 Toro, Vera, Sabine Schlicker y Ana Luengo (eds.) (2010).

así que lo autobiográfico, siempre en fuga, aparece en el texto como gesto de escritura pero sobre todo, como efecto de lectura.

Los elementos autobiográficos 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), en términos de Williams', dan cuenta de ciertas 'estructuras de sentimiento' porque, justamente, las identidades siempre se definen en relación con un otro, siempre se delinear en función de marcos referenciales. Como consecuencia, 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. (2002:121).

Y continúa más adelante:

Probablemente no es sólo 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 suscitarla 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 sólo 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 la homosexualidad, 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 reconocerse 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 Sylvia Molloy: “La memoria es menos un acto de construcción activa que un acto de deriva, una suerte de poética de ruinas” (en 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 destrozo), clavan su mirada oblicua sobre ellas y a través de la escritura se rescatan; recobran ese tiempo - su historia- que, especialmente en la novela de Molloy, será reconocido siempre parcial y ficcionalizado.

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 es el que 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.

Me interesa, particularmente, centrarme en ese vacío central que dibujan las novelas y sobre el 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 inenarrable 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. (2007:7-9)

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. (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 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.” (2007:50), 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, sólo adquiere materialidad al ser renovado en expresión artística. El deseo parece llegar a su punto de máxima expresión en el momento en que las protagonistas se dan cuenta de que éste se encuentra para siempre anclado en el pasado; en el momento en que reconocen que sólo puede ser saciado a fuerza de irrealidad. Es decir, renovado 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 (en su amplio sentido), 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,¹⁸⁸ no cabe hacer

188 “Gibbon observa que en el libro árabe por excelencia, en el Alcorán, no hay camellos; yo creo que si hubiera alguna duda sobre la autenticidad del Alcorán bastaría esta ausencia de camellos para probar que es árabe. Fue escrito por Mahoma, y Mahoma, como árabe, no tenía por qué saber que los camellos eran especialmente árabes; eran para el parte de la realidad, no tenía por qué distinguirlos; en cambio, un falsario, un turista (...), lo primero que hubiera hecho es prodigar camellos, caravanas de camellos en cada página.” (Borges 1998:195)

una división binaria entre lo que se dice y lo que se calla ya que no habría un silencio sino varios silencios que, estratégicamente, subtienden y atraviesan los discursos. Acaso podría pensarse que ese gesto de elisión no hace sino inscribir, particularmente a las novelas 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 del lesbianismo.

Varia imaginación comparte título con aquel capítulo que relata la salida del *closet* de la narradora (como ya dije, tal vez la primera de la literatura argentina) ante su madre. Pero, además, “*Varia imaginación*” hace referencia -cita- al poema “A un sueño” (1584) de Góngora, que también, valga el dato, 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.¹⁸⁹ 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, sólo la mísera porción que yo mezquinamente, le cedía para atajar sus preguntas. Ella suplía lo no contado con la imaginación; y se preocupaba (...). 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 (...).¹⁹⁰ Un día me dijo de repente: Tengo una preocupación (...), decime

189 “*Varia imaginación* que, en mil intentos,/A pesar gastas de tu triste dueño/La dulce munición del blando sueño,/Alimentando vanos pensamientos,/Pues traes los espíritus atentos/Sólo a representarme el grave ceño/Del rostro dulcemente zahareño/(Gloriosa suspensión de mis tormentos),/El sueño (autor de representaciones),/En su teatro, sobre el viento armado,/Sombras suele vestir de bulto bello./Síguele; mostrárate el rostro amado,/Y engañarán un rato tus pasiones/Dos bienes, que serán dormir y vello.”

190 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

¿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. (2003:61-63).

En esta escena de intimidad, en la que se entrevé lo comunicable 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 significativa 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. Porque es justamente ese saber -el saber de la madre- el indispensable para que texto e hija, hija y texto, se construyan.

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. Dejé de preguntar quién llamaba; yo sólo 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)

Pero volvamos al fragmento anteriormente citado: *Se llama Julián*¹⁹¹ (...). *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, como se estableció con anterioridad, 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 (Butler 2005).

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.

Si la infancia del escritor o escritora se distingue de otras, en esa inevitable evocación que suscita toda pregunta por el comienzo, es por la huella de los libros. La escena de la escritura se desdobra así, casi obligadamente, en otra escena mítica: la de la lectura [...]. Momento del relato en el que el autobiógrafo recupera una herencia, una filiación, al tiempo que enuncia su pertenencia a una “comunidad imaginada” y en cierto sentido, elegida. (Arfuch 2002:168)

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. Es cierto que las tres novelas plantean situaciones de origen diversas. Sin embargo, resulta evidente en todas las experiencias narradas que, al igual que en la lectura que propuse de *Sur*, cuerpo y

191 “Julián” posiblemente sea también una cita a Victoria Ocampo, a su amante. Pero, además, como nota María Moreno: “En La rama de Salzburgo, Victoria Ocampo cuenta que cuando el marido la interroga sobre una carta anónima enviada a su amante ella responde que está dedicada a un personaje imaginario, que escribe para aliviarse, porque le gusta: “No mentí del todo porque esto también era verdad”. En los dos casos se trata de utilizar como coartada una verdad de otro registro.” (2004:44)

texto se atraviesan; que la pasión del y por el sexo y el texto no deben pensarse de modo separado. Retomo una fragmento ya citado del texto de Molloy:

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 última 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 más difícil porque secretamente me reconocía en Gide: en su protestantismo, en sus interminables debates morales acerca de una sexualidad que yo adivinaba ser la mía aunque no estaba del todo segura. (2003:28-29).

La mirada se clava en la profesora y es cegada por un golpe de luz inesperado (catástrofe de la percepción: en este caso 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.

Pero, además, nuevamente, 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, del amor. O, mejor aún, 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 sólo en términos de lenguaje. (2007:9).

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 habilitará la escritura (¿a la pasión?). Así, la narradora iniciará su recuperación cuando le relate a Olimpita –una compañera de chat- el final de *Gritos y susurros*; 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. (2006:237)

Pero, además, es a partir de este momento, que Massuh abandona la metáfora de la argentina y vuelve a su cuerpo hasta que, en la última página, lo muestra en su límite anatómico en el acto (casi) físico de tomar la palabra (Moreno 2012: 34)

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, Pitigrilli, Barón Biza. Esas narrativas eróticas (lésbicas, en algunos casos) son las que guiarán a la futura autora en su camino contra la moral burguesa y determinarán el sentido de su experiencia en relación con la vivencia sexual. Esas narrativas son las que le darán cuerpo: sobre esas narrativas 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 ya expliqué, ‘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. Así el cuento no sólo resulta habilitado para contar lo que nunca se ha contado sino que, como ficción, se erige en el espacio liminal entre la verdad (porque no puede evitar contar todo) y lo que nunca existió. Pero además, en estos casos, el cuento no queda en cuento: se convierte en novela, en escritura.

Una problemática central que ponen en escena las autobiografías y/o 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 trabajados 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 almanques 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 2007:194).

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 sólo en escritura sino en historia y también en novela. Sin embargo:

Liberar el afecto de su eclipse (...) no es contarlo, describirlo como fue (...) puesto 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. (Lyotard 1991:51)

Pero, además, como se sabe, 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 las novelas 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.

Nuevamente, la pasión lesbiana se estructura en los textos, explícitamente, como pasado recordado 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 el personaje lesbiano (su cuerpo, su voz) se construye en el presente, pero lo hará sin posibilidades de continuidad en el futuro. Lo que queda, lo que resta, es 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 2007:222-223).

Y sobre el final de *Habitaciones*, la narradora reflexiona:

Y puedo decirte, como Anny, la de *La náusea*: “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 sé que yo ya no saltaré más. (Barrandeguy 2002: 206)

La construcción de la historia a partir del deseo lesbiano 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 estarán, serán, 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.

Por otro lado, la escritura, convertida por la lectura en voz (de la) lesbiana (de Massuh, de Barrandeguy, de Molloy), también se mantiene en la intersección de la presencia y la ausencia: “Devela la presencia y da lugar a su reconocimiento imaginario (...)” (Lyotard 1991:70). Presencia truncada y construida alrededor de una falta; tensión constante entre lo ficcional y lo referencial que no podrá ser resuelta.

Capítulo 3. El cuerpo de los afectos, políticas de la mirada.

-¿Me mostrás las tetas?-dice bajito y se ríe fuerte (...).
- Dale, sólo 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
Eloísa 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.
Eloísa 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.
Opendoor, Iosi Havilio

Como sostuve en el capítulo anterior, el paso a la primera persona –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 sólo porque: “la voz en tanto objeto parcial autónomo puede afectar íntegramente nuestra percepción del cuerpo al que pertenece.” (Dólar 2006:11) 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, como también señalé en ese capítulo, esta redefinición estuvo primero asociada a la problematización de la invisibilidad del cuerpo lesbiano, a lo imposible de su forma (Hernández 1959, Ocampo 1959 y 1987, Cortázar 1977).

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 el problema de la cultura y del arte (Link 2005:111). 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, de cuerpos que se vuelven protagonistas al evidenciarse como núcleo de los conflictos políticos y literarios.¹⁹² La novela *Monte de Venus*

192 Estoy pensando, por ejemplo, en esa serie evidente que se puede armar con los nombres de Luis Guzmán, Osvaldo Lamborghini, Hector Lastra, Nestor Perlongher o Manuel

(Roffé 1976), tal vez, pueda ser incluida en esta línea. También, y sobre todo, la escritura de Alejandra Pizarnik. Sin embargo, sólo con posterioridad a esta década los cuerpos lesbianos van a exhibirse en su esplendor: se van a dejar tocar y van a tocar, desviando los sentidos de los cuerpos textuales y sexuales, poniendo en cuestión géneros y contaminando las certezas.¹⁹³

Si bien ‘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 (Bourdieu 2005) no sólo 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 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. Por otro lado, las estrechas vinculaciones entre corporalidades, temporalidades y espacialidades se volvieron evidentes de modo tal que, desde ese momento, ya no resulta posible postular un cuerpo ahistórico, invariable y universal.¹⁹⁴

Puig. Pero también en la narrativa de Julio Cortázar, Hector Bianciotti, Juan José Saer o David Viñas, por citar a algunos.

193 Como ya sostuve, el problema del cuerpo lesbiano fue pensado, paradigmáticamente, por Monique Wittig. Su novela *Le corps Lesbien* (1973).

194 “No se nace mujer: llega una a serlo” (*El segundo sexo*, Beauvoire 1948) podría pensarse como un hito en las reflexiones en torno al cuerpo generizado; *The Making of the Modern Body: Sexuality and Society in the Nineteenth Century* (1987) y *Making sex: Body and Gender from the Greeks to Freud* de Thomas Laqueur (1990) resultaron también textos fundamentales, en esta línea de reflexión. Ya más contemporáneamente, Judith Butler, en *Cuerpo que importan* (2002), lleva a su paroxismo las teorías sobre el cuerpo desarrolladas hasta el momento al sostener que el cuerpo sexuado (y generizado) no debería pensarse como un elemento dado sino más bien como resultado de un proceso de materialización que tendría lugar a través del lenguaje y las iteraciones. Por otro lado, De Lauretis es, sin lugar a dudas, una de las pioneras en reflexionar —a partir de las ideas foucaultianas— en torno al cuerpo generizado (1987) y, más específicamente en relación al cuerpo lesbiano (1994) y sigue siendo, a mi entender, una referencia obligada cuando se trata de pensar al cuerpo y sus representaciones. Por otro lado, Donna Haraway en *Simians, Cyborgs, and Women: The*

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, simbólicamente y materialmente. En él se articulan los conflictos entre el placer y el control, es decir, el poder y, en él podrían leerse los relatos reales o imaginarios, disciplinarios o libertarios que circulan en la sociedad. En esta línea, podemos pensar que también los cuerpos en la literatura funcionan como resto o como huella de ‘estructuras de sentimiento’.

Como sostuve con anterioridad, también las narrativas que integran este apartado mantienen los afectos lesbianos como origen y proponen, en el mismo acto, una ética erótica y estética. Las propuestas que 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 construyen (parten de) cuerpos que metabolizan la h/Historia. Es decir, el afecto es tanto emergente del relato como germen y producto de su forma o, en palabras de Tununa Mercado: “(...) no se instalaba allí como una secuencia, no venía a superponerse como un crescendo narrativo, sino que había estado desde la gestación misma del encuentro.” (2006:104).

Gestación. Encuentro. 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) y colores, y no otros. Sin embargo, y en tanto superficie receptiva, coincido con Grosz en que:

Reinvention of Nature (1991), propone el concepto de ‘cyborg’ como metáfora –ontológica y política- de los cuerpos contemporáneos.

The body's boundaries and zones are constituted in conjunctions and through linkages with other surfaces and planes (...). These linkages are assemblages that harness and produce the body as a surface of interchangeable and substitutable elements. *They libidinate the body's capacity to form linkages with other bodies, animate and inanimate. Libidinal intensifications of bodily parts are surface effects (...). These effects are not simply superficial, for they generate and interior, an underlying depth.* (1995: 34. El resaltado es mío)

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 (Massumi 2002) y que, al dejarse ver, producen desbordes –excesos- en las identidades reconocibles, delimitan 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 que hacen aparecer 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 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*. Pero 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)

Los cuerpos deseantes siempre habitan las fronteras de las (de)limitaciones culturales y lo articulable, es decir, del lenguaje; pero en lo específico, el cuerpo lesbiano (ausente en las reflexiones de Foucault y presente en la literatura argentina) no sólo propone una diseminación de figuras que aluden a lo que está siempre en el borde de la indefinición (Molloy 2001:97) sino que, 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: sostengo que 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 potencia al sujeto sexuado mujer. En este sentido, representa su posibilidad de acceso a una sexualidad tal vez no recuperable por una economía libidinal falogocéntrica (de Lauretis 1994). Podría decirse, además, que estos cuerpos que, como desarrollaré, ostentan excesos, obtienen sus formas en la contigüidad con otros cuerpos. Así, en los textos analizados, el cuerpo lesbiano sólo se constituye como tal en su deseo productivo, en su pasión. Y así:

The activity of desiring, inscribing bodies that, though marked by law, make their own inscriptions on the bodies of others, themselves and the law in turn, must be counterposed against the passivity of the inscribed body. (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)

De modo indirecto, es a partir de estas preguntas que estructuré este capítulo: los cuerpos lesbianos se darán a sentir a partir de una serie de percepciones, de ocultamientos y acercamientos. Como también explica De Certeau, cada cuerpo tendría una función análoga a la de los 'ejemplos' que, en una gramática, proporcionan fragmentos de la lengua y modelos para su uso correcto (1982). Como consecuencia, pensar los cuerpos en general, y los cuerpos lesbianos en particular, implica, necesariamente, reflexionar acerca del lenguaje, la cultura, la textualidad, los deseos y las pasiones porque los 'tipos' de cuerpo se definen por medio de un sistema de opciones respecto a sus acciones, pero también son definidos por codificaciones relativas a registros aún más fundamentales que son los que darán espesor a las series: *la mirada lesbiana* (3.1), en tanto paradigma de conocimiento, deseo y subjetivación; *el cuerpo lesbiano* (3.2) –errante, abyecto, sensual, desclasado- en tanto locus de fricción con la cultura, espacio de inscripción de (bio)políticas y *la lengua lesbiana* (3.3) como instancia en la que el cuerpo lesbiano se expande eróticamente hasta conquistar el cuerpo del texto.

Por otro lado, si, como sostuve en la Introducción, la literatura nacional ha sido leída (y escrita) a partir de metáforas relativas al pene y el esperma, la penetración, la erección y, por supuesto, la violación (Martínez Estrada 1933, Viñas 1971, Amícola 2000, Kaplan 2007, Domínguez 2008, Moreno 2013) resulta necesario realizar un desvío paradigmático para poder leer la violencia que inscriben en los cuerpos textuales (críticos y literarios) y en los cuerpos sexuales las narrativas que optan por las fricciones y rozamientos, por las *cunni-linguas*, por los flujos y toqueteos no reproductivos.

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 sólo proponer un posible foco de disrupción y confusión en el sistema de representación¹⁹⁵ sino, también, dar

195 Los Estudios Feministas o de Mujeres con influencia posestructuralista, en la

cuenta de los modos en que esta percepción diferencial moldea formas de visibilidad que, en palabras de Ranciere, “reenmarcan el entretejido de prácticas, maneras de ser y modos de sentir y decir en un sentido común.” (2006:2)

búsqueda por construir o representar cuerpos autónomos desde los umbrales del paradigma falocéntrico (la famosa *casa del amo*, como la llamó Audre Lorde (1984) o las *ficciones dominantes*, de Silverman (1992), produjeron dos movimientos particularmente interesantes. Por un lado, para las teóricas norteamericanas del cine la mirada cobró importancia en tanto configuradora de formas y significados: analizaron, así, el impulso escópico en tanto paradigma de conocimiento y el estado de alteridad producido por la mirada masculina. En esta línea, tanto la teoría como el arte feminista propusieron, también, algunos modos posibles en que la experiencia visual podría implicar resistencias. Laura Mulvey, por ejemplo, problematizó los modos en que ‘mujer’ se construye como imagen. En “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, un artículo ya paradigmático, analiza, utilizando al psicoanálisis como herramienta, los roles de las mujeres –las imágenes posibles- en el cine. Una de sus hipótesis centrales sostiene que las mujeres, en una cultura patriarcal, no pueden ser significantes del otro masculino. Es decir, las mujeres cargarían sentidos pero no los crearían porque quien tiene el sentido es también quien tiene la mirada (ante la cual las mujeres no pueden sino ser objetos). Como consecuencia, la mirada masculina, determinante, proyecta sus fantasías sobre la figura femenina que, inevitablemente, se adecúa a ella. Pero además, agrega, la mirada del espectador no puede sino ser masculina (“male gaze”). La espectadora mujer deberá, entonces, adaptarse o apropiarse de esta mirada para así poder encontrarle sentido al film. Por otro lado, Teresa de Lauretis en *Alicie doesn't* (1984) continúa esta línea de reflexión y análisis pero va a rescatar el concepto de ‘fetichismo’ para pensar el deseo lesbiano. Mary Anne Doane en su conocido artículo ‘Woman’s Stake: Filming the Female Body’ (1981) analiza –nuevamente a partir y contra el psicoanálisis- no sólo los modos opresivos en los que las mujeres son representadas en el cine sino que sostiene que el sólo hecho de dirigir una cámara sobre un cuerpo femenino es un problema dado que, inevitablemente, implica una serie de connotaciones sexistas.

En cambio, las teóricas más ligadas a la filosofía y al psicoanálisis, sobre todo a la línea de reflexión francesa, optaron por privilegiar el tacto o el oído en tanto sentidos alternativos a la hegemonía del ojo; como sentidos más adecuados para pensar el cuerpo, la sexualidad y la subjetividad femenina. Explicaba Irigaray: “Las mujeres invisten la mirada en menor medida que los hombres. El ojo objetiva y domina mucho más que cualquier otro sentido. Coloca a distancia, mantiene una distancia. En nuestra cultura, el predominio de la mirada frente al olfato, el gusto, el tacto y el oído ha propiciado el empobrecimiento de las relaciones corpóreas.” (1978:50). Esta línea de pensamiento (específicamente Luce Irigaray, Helene Cixous y Julia Kristeva) tendió a creer que el pensamiento Occidental se sostiene sobre la represión sistemática (y sintomática) de la experiencia femenina. Uno de los vínculos centrales que problematizaron en los debates posteriores al sesenta y ocho fue el del ocularcentrismo y falocentrismo. Con pequeñas variaciones, todas sostuvieron que la resistencia se podía encontrar bajo la forma de la *jouissance* –la reexperimentación de los placeres de la infancia reprimidos por la Ley del Padre. A partir de esto van a oponer la experiencia corporal de las mujeres a la lógica fálica/simbólica de la lógica occidental. De cualquier modo, sin lugar a dudas, fue Luce Irigaray quien adquirió mayor reconocimiento a partir de su investigación de doctorado *Espéculo de la otra mujer* (1974) en la que no sólo denunciaba la visión como clave del dominio patriarcal sino que además criticaba duramente al psicoanálisis (lo que le valió ser expulsada de la *Ecole Freudienne* el mismo año de la publicación).

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: ver, 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, mortifica¹⁹⁶:

"hearing oneself speak" [*s'entendre-parler*] as Derrida has demonstrated, is the very kernel, the fundamental matrix, of experiencing oneself as a living being, while its counterpart at the level of gaze, "seeing oneself looking" [*se voir voyant*] unmistakably stands for death: when the gaze *qua* object is no longer the elusive blind spot in the field of the visible but is included in this field, one meets one's own death. (Žižek 1996:96)

En consecuencia, mientras la voz lesbiana es la propia (la primera persona analizada en el capítulo anterior), el cuerpo será siempre un cuerpo otro. En este sentido me interesa leer 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 heterosexista) que nunca cesa su control. Y sostengo que, los cuerpos lesbianos, intensos, y sus miradas afectivas abren, en la literatura argentina posterior a la década del cincuenta, figuraciones que dan cuerpo a posibles 'heterotopías':

196 Para Lacan (1964) el sujeto nunca puede localizarse en el punto de la mirada. En este sentido, el desconocimiento es inseparable del proceso mismo de constitución de ella.

(...) 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 sólo 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 (Ranciere 2006). Pero, además, en los relatos seleccionados para este apartado hay otra especificidad: sin cuerpo parecería no haber posibilidad de nada: ni de pasión, ni de experiencia, ni de escritura. El cuerpo se presenta como límite y peana. Como letra y silencio, como movimiento y corte. El cuerpo-y el *corpus*- se presenta como imaginación.

3.1 La mirada lesbiana

3.1.1 El ángulo muerto de la mirada: La condesa sangrienta (Alejandra Pizarnik).

-Parrhasi, morior (Parrhasio, me muero)
-Sic tene (mantente así)
Toda pintura es ese instante.
El sexo y el espanto, Pascal Quignard

Es sabido que no hay imagen que produzcamos ni imagen que nos afecte que no recuerde gestualidades anteriores. En 1965 Pizarnik escribe “Violario”¹⁹⁷, 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-¹⁹⁸:

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 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

197 *Revista de Occidente*, Madrid, num.100, Julio de 1971; *El deseo de la palabra*, Ocnos, Barcelona, 1972; *Textos de Sombra y últimos poemas*, Sudamericana, Buenos Aires, 1982.

198 María Negroni sostiene en “Alejandra Pizarnik y el castillo de la escritura”: “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, el “sueño de los cuerpos poéticos”, la ilusión de alcanzar la otra orilla. 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.” (1999: s/p)

estaba escandalizada por el adulterado decadentismo que ella pretendía reavivar con ese ardor a lo René 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. (Pizarnik 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 almibarados *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 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.¹⁹⁹ La mirada se mantiene fija y los ojos quedan 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 anticipatorio 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

199 Explica Pascal Quignard en *El sexo y el espanto* : “El eros es una placa arcaica, prehumana, 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 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)

que da origen a su obra.²⁰⁰ 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 sólo ser contemplado.

En 1965, Pizarnik publica la primera versión bajo el título “La libertad absoluta y el horror” en la revista mexicana *Diálogos*. En 1966, en la revista *Testigo*,²⁰¹ reaparece “La condesa sangrienta” a modo de artículo crítico (o reseña) sobre *Erzsebet Bathory, la comtesse sanglante* (Valentine Penrose 1963).²⁰² En 1971, 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)²⁰³ con el título “Acerca de la condesa sangrienta”.²⁰⁴ Un sencillo término se agrega al título, cambia

200 La obra de Alejandra Pizarnik, poética y en prosa, es muy extensa. El material crítico, también. Cito algunos que, por diferentes razones, resultan de interés. Desde una perspectiva de género la analizan David Foster (1991), Chavez Silverman (1995) y Sylvia Molloy (1990). María Negroni, en cambio, lee la relación que establece la escritura de Pizarnik con la tradición gótica y la poética romántica, (1990 y 2003). Cesar Aira, propone una lectura que la acerca a las vanguardias, específicamente al surrealismo (1998). Por supuesto, están también los ensayos biográficos: Korembliit, Ezequiel (1991) y Cristina Piña (1991). Piña es también una de las que propone una lectura que asocia la propuesta estética de Pizarnik con lo obscuro en: “La palabra obscena” (1990). Material crítico sobre su poesía proponen, entre otros, Muschietti, Delfina (1995), Pezzoni, Enrique (1986), Kamenzsain, Tamara (2000, 2007)

201 Año 1, n.1, Buenos Aires, enero-marzo 1966.

202 *Comtesse Sanglante*, Paris, Mercure de France, 1963. En español fue publicado por la Editorial Siruela en 1987.

203 Barcelona, Ocnos, 1972.

204 Cómo 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 Erzbeth Bathory 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, aunque de manera elíptica -como exige la misma lógica de la novela-, esta vez dotando a la atmosfera parisina de sueños fantásticos y muerte. De cualquier modo, es cierto que la relación entre vampirismo y lesbianismo en la que yo no profundizo en esta tesis, está instalada en el imaginario cultural -hay varias películas que dan cuenta de esto, siendo la más paradigmática *El ansia* (Scott 1983) y la novela *Carmilla* (Le Fanu 1872) es ya un clásico-. Por otro lado, hay un dato interesante. 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. Hay una en particular llama mi atención porque me recuerda—en versión siniestra- a aquella escena paradigmática de *Rayuela* que retomaré en el próximo capítulo:

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 sólo textual sino sexual). Es decir, al producir un texto degenerado.²⁰⁵

“Decepcionada cerró los ojos, los abrió otra vez, pensando 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 aliaban 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 verdés, entre babas de alga.” (1968:137-8)

205 Evidentemente, la obra de Pizarnik brinda gran material con el que trabajar. Seleccioné estos dos textos por dos sencillas razones: en primer lugar, si bien en las publicaciones de los *Diarios* (2005) y las *Correspondencias* (1998) de Pizarnik se dejan entrever sus pasiones lesbianas —“(…) 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 Adolfito 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. A él lo amo pero es distinto (...) no es vos, mon cher amour (...). 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. Pero te tengo confianza mística. Además la muerte tan cercana a mí (tan lozana!) me oprime. (...) Sylvette, no es una calentura, es un reconocimiento infinito de que sos maravillosa, genial y adorable. Haceme un lugarcito en vos,

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 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 yo no estoy tan de acuerdo: creo que es justamente allí donde la moral y la política comienzan.

Quignard sostiene que detrás de una pintura antigua siempre hay un libro o, al menos, un relato condensado como instante ético (2005:33). 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.”(1966:291).

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 puesto que ya lo ves lo sexual es un “tercero” por añadidura. En fin, no sigo (...). 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. Siempre dije no para un día decir mejor sí. Ojo: esta carta tu peut t’en foutre et me réponde à propos des hormigas culonas. Sylvette, tu es la seule, l’unique. Mais ça il faut le dire: Jamais tu ne rencontreras quelqu’un comme moi –Et tu le sais (tout). Et maintenant je pleure.” (Pizarnik 1998:31/1/72)- y en textos como “La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa” se producen corrimientos sexuales y textuales, son estos relatos los únicos en los que se problematiza ‘lo lesbiano’. En segundo lugar, *La Condesa sangrienta* es un texto paradigmático, un texto que inscribe una diferencia reconocida por la misma Pizarnik: “¿Cuál es mi estilo? Creo que el del artículo de la condesa. (...) insisto, una y otra vez, en la fascinación por el tema de mi nota. Nunca después volvió a sucederme algo parecido (...) Uno de mis deseos es escribir una prosa como la de mi artículo sobre la condesa. Creo que la necesidad de interrumpir el exceso de profundidad –obligarme a detallar circunstancias externas de la condesa– me dio una libertad (y acaso una profundidad) que jamás me conceden mis propias fantasías, desligadas de todo detalle concreto.” (Pizarnik 2005: Lunes/XII/1968, 211-212)

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 (1981a), la 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–*²⁰⁶ 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:²⁰⁷ “(...) 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

206 ‘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” (1996:295)

207 Sostiene: “Leer la sombra en Alejandra Pizarnik es crucial, también, para armar el rompecabezas de sus genealogías, descubrir su biblioteca secreta. El romanticismo alemán, en especial Novalis y Caroline de Gunderode pero también el Bizancio anglo-francés del siglo XIX, están allí como están — finísimos— Sade y La Fontaine (en especial, en la temperatura tonal de la “mirada perversa” de La condesa sangrienta). Y están también los poetas malditos, Georg Trakl, Lewis Carroll, James Joyce, Tristan Corbière, y los registros canyengues del lunfardo porteño, y cierta literatura latinoamericana, (en especial, en relación a la glosolalia paródica de *Los poseídos...* y *La bucanera...*) en sintonía con Girondo y anticipación de Susana Thénon. En ese cruce particular de coordenadas que Octavio Paz imaginó entre “el concierto de las correspondencias y la conciencia del tiempo y de la muerte” para definir la modernidad, Pizarnik opta por la vertiente de la fisura y la ironía, sin abandonar nunca, sin embargo, la sed de comunión que la vuelve heredera del jardín prohibido del romanticismo.” (2000:175)

esta concepción romántica de la belleza y de su “physique de l’amour.” (Negróni 1993:16). Sin embargo hay en este texto algo más. 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 de 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, así, narra un desencriptamiento: la condesa sigue allí entre altos muros (de palabras) al tiempo que relata al objeto desencriptado y descubre, en el objeto, la estructura de una historia. En ese mismo gesto, el pasado, imperfectamente sellado, se hace presente. No se escribe el objeto perdido no se escribe 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, 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.

Efectivamente, tanto “Violario” como *La condesa sangrienta* son espacios de transacciones textuales y sexuales femeninas y sólo femeninas, de miradas (eróticas) femeninas y sólo 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 y 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 transitan 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.” (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 sólo 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 lee en la obra de Bellatin (200: s/p), 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 Erzebeth Bathory 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 mordisquea pedazos de carne de las jóvenes sirvientas mientras la escritora mastica pedazos de aquel otro texto primero. Los labios, las lenguas que aman 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. Así como el cuerpo de la condesa tiene una historia de cuerpos suplicados y memorias de cuerpos por venir, el cuerpo textual de Pizarnik contiene no sólo 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. Sólo 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.

3.1.2 Retratada: Los días sentimentales (Nicolás Peyceré).

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.²⁰⁸

La escasa crítica que leyó el libro lo comparó 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." (Musachi 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*." (2006: s/p) El resaltado es mío).

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,

208 Nicolás Peyceré (1923) es médico y escritor. A pesar de su magnífica escritura, tendió a circular de manera marginal por el panorama literario argentino. La prosa intensa y poética (quebrada y, al mismo tiempo, tan entera), el trabajo minucioso con el ritmo y la sintaxis (que rompe constantemente la expectativa) y la acumulación de imágenes bellas y sorprendentes (la construcción de miradas) es firma de su narrativa. Tiene publicados tres libros de poesía *Almotamid* (1963), *Sisara y Juan* (1969) y *Poemas elegidos* (1991), su *Novela o las aventuras y oficios de dos muchachas americanas* (1979) fue reeditada en el 2001 como *Las muchachas sudamericanas* (2001), "*El evangelio apócrifo de Hadattah*" (1981) una reescritura documentada de la vida de Cristo y una novela-poemas: *La explicación* (1986).

cuya rebelión contra la autocracia 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.” (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 sentimentales – nuevamente nos encontramos con 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.

Como sostengo que sucede en la mayoría de los textos trabajados para esta tesis, 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)²⁰⁹ toma una forma visual (o varias) y delinea los contornos de un cuerpo imaginario que sólo adquiere materialidad al ser convertido en obra arte. Sin embargo, ambos espacios (la imaginación y el arte), en tanto sitios

209 La imagería 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” reaparece con otro matiz y, como desarrollaré, también en *La prueba* de Cesar Aira.

donde Dionisia no está, sólo pueden configurarse como resquicios de desposesión: "Toda imagen es su propio fin (nada más allá de la imagen)." (Barthes 2008:174).

La mirada de la protagonista sustrae a quien desea de lo familiar y la convierte en expresión de otro mundo (im)posible; construye 'ficciones' de cuerpo (el sentido de 'producción' allí restituido). Los cuadros de la protagonista 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, ésta es convertida en imagen pictórica: el ojo se (re)carga de colores, líneas y texturas. Ver y tocar no resultan verbos ni opuestos ni ajenos. El ojo, como sostiene Deleuze en su trabajo sobre Bacon (1984), deja de ser un órgano fijo 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. (2005:35-36).

A partir de este momento y haciendo honor a su nombre, Dionisia²¹⁰ despierta en María Iluminado 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:

210 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 Dioniso", 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.

(...) 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).

Basta sólo 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, perversa. Se presenta la posibilidad de intalar(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, excediendo a sus derechos, lo usurpa: su mirada se superpone, ambiguamente, a la de los hombres de su familia y, justo ahí, se evidencia una identificación que no sólo 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, espiara 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 espiar (...). Luego de la espiada, 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. Lo interesante es que el deseo que se pone en acción se convierte en fin en sí mismo y en su expresión, la obra. 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 de 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. Sólo creación constante.

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 produce hibridaciones y desorden categorial y genérico (del arte y del sexo).

Así como los fragmentos, los *tableaux vivants*, de “La condesa sangrienta” (Pizarnik 1965), 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 fotografías y 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 (Barthes 2008:134). En una gramatización de la imagen, podría leerse en ellos el modo en que se abre camino, construyéndose sobre un hiato narrativo, el deseo lesbiano; el modo en que traicionando a la gramática, se niega a someterse a ella.

Es cierto que en *Los días sentimentales*, María Iluminada cede a la pasión lesbiana cuando es el 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).²¹¹ Y luego el verbo y la carne:

Conté a Pina, una historia de imaginaciones sobre Dionisia: que nuestros cuerpos sudaban. Qué 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*²¹² (...). 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)

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

211 A modo de explicación: según Freud, la etiología de la neurastenia se sostenía sobre un funcionamiento sexual incapaz de resolver en forma adecuada la tensión libidinal (1895).

212 Sin lugar a dudas, esta oración remite a los relatos de Cortázar, Ocampo y Molloy analizados en el capítulo dos, en los que el deseo cuando intenta expresarse, cuando amaga convertirse en saber, no puede sino hacerlo en una lengua extranjera.

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 páginas siguientes, hacia una aventura heterosexual que marcará el paso de la segunda mitad del libro. Sólo habrá un instante en el que la vieja pasión se encienda. Pero apagada su potencialidad, anclado en el pasado, no hay ya posibilidad de recobrar ese tiempo perpetuamente ficcionalizado. En este caso ver, sólo podrá ser una forma de fijar (en) el tiempo:

(...) como ví 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)

3.2 El cuerpo lesbiano.

3.2.1 El cuerpo y la dictadura: “La larga risa de todos estos años” (Fogwill).

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 durante 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” (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. 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 éste uno de los *ritornelos*, uno de los traumas, de la cultura nacional. Por su parte, tal como sostuve en páginas anteriores, lesbianismo y campo de visión también mantuvieron, históricamente, una relación conflictiva. Resulta habitual que la falta (en todas sus posibles variantes: silencio, secreto, ausencia, clandestinidad...) otorgue al lesbianismo su forma y sus condiciones de acceso a la representación. En consecuencia, y como ya expliqué en la Introducción, que cuerpos lesbianos y cuerpos (de los) 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 sólo en relación a una mayor o menor visibilidad en el espacio público sino, sobre todo, al rol que cumple esa visibilidad en la reconfiguración de los lugares legítimos, socializables y sociales (Giorgi 2004: 34).

Como se sabe, la escritura de Fogwill suele presentar problemáticas recurrentes sobre cómo y qué narrar de los conflictos relativos a la nación²¹³ y, por

213 Textos críticos que a partir de la escritura de Fogwill piensan las representaciones de la guerra y la patria en la cultura argentina: Beatriz Sarlo (1994); Federico Reggiani (1995) y Julio (1996). Por otro lado, Daniel Link, lee los modos en que en *Vivir afuera* “todas las voces importan” (1999) y, en esta misma línea, Ariel Schettini propone que para Fogwill, “escritor sociólogo” es literatura todo aquello que no fue dicho porque, justamente desde ahí, es posible denunciar el “estado” de cada personaje pero, también, el Estado.”(1999). También, recientemente editado está el libro de Karina Vázquez *Fogwill: realismo y mala conciencia* (2009).

otro lado, no es parca a la hora de actualizar o abordar conflictos relativos al género sexual.²¹⁴ En relación con “En otro orden de cosas” (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. “La larga risa de todos estos años” fue publicado en *Ejercitos 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 1987:41-42). Sin embargo inscribe una torsión: la sociedad opaca no sería sólo la dictatorial, porque son muchas las catástrofes de sentido sobre las que se sostiene la H/historia.

214 Cabe nombrar, a modo de ejemplo, *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’ (probablemente cite a López Rega). Dice sobre el libro el autor: “Cuando unos escritores (¡de izquierda!) que habían participado del proyecto de lanzamiento del Partido de la Democracia Social de Massera me contaron que su almirante negociaba con Isabel Perón reponerla en el poder para organizar la transición a la democracia, me propuse imaginar la intimidad de la ex bailarina y presidenta y por eso escribí aquel mal libro que se llamó *Una pálida historia de amor*. Evidentemente, no nació para cumplir propósitos, pero ahora ando con el propósito de reciclar aquella escena de erotismo lesbiano pedófilo entre la protagonista y la hijita de otra figura de su época, que debe ser lo único rescatable de tanta pálida de mi novela mala.” (2009:s/p)

“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, no sólo se constituye como memoria sino que 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 sólo habilita a 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. Pero, 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, y casi sin que nos demos cuenta, 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-. 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)

Pero, además, 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, determinadas 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 sencillamente a 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 (De Certeau 1997). En un gesto, semejante al de Silvina Ocampo en “Carta perdida en un cajón” (1959), 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 sólo a partir de códigos específicos de la ficción sino a partir de un trabajo consciente sobre los valores sexo-genéricos vigentes en el contexto cultural de producción. Es así que el cuento acerca una respuesta no sobre el modo en que el texto se constituye en tanto interpretación del sexo sino más bien 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 (Butler 1993). 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 le informará al lector 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).

Como vengo sosteniendo, 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 no sólo pone en evidencia que la secuencia lógica de las narrativas y narrativizaciones culturales jerarquizan a las relaciones heterosexuales sino 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 sostendrá que no sólo 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 Ranciere, 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 la política (1996).

La falta, aunque nos interpele en un presente que se actualiza constantemente (y que, a pesar de las leyes que ahora 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.²¹⁵

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) no es sino producto de un recorte de la mirada y, por otro lado, da lugar

215 Evidentemente, la clandestinidad a la que se ven sometidas las protagonistas del cuento difiere de ese dispositivo propio de los setenta identificado por el discurso oficial como ‘terrorista’ o ‘subversivo’. Sin embargo, también lesbianas y homosexuales fueron obligados, violentamente, a recluirse en el ámbito de lo privado: “Hay que espantar a los homosexuales de las calles para que no perturben a la gente decente”, establecía el Jefe de policía en el año 1977 (Bazán 2006: 331). Espantar: infundir miedo, dar susto, ahuyentar. Como consecuencia, si bien las protagonistas no tienen ningún compromiso político, sí podrían ser descritas en términos de ‘cuerpos o subjetividades clandestinas’: por esta razón Franca rechaza a los militares, por esta razón la narradora siente temor por ella y por Franca y decide ir a blanquear.

a la paradoja que permite leer –como el siluetazo- 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. De esa 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. (2009:121)

Como en los textos trabajados con anterioridad, el problema de lo lesbiano no se presenta 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), serán 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.

Sintomáticamente, al igual que en los textos de Alejandra Pizarnik, será en el momento en que es atravesado por la mayor violencia cuando el cuerpo lesbiano se encuentre 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 (...). (2009:116)

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 (...). (2009:124)

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 hetero-patriarcal. Y, tal vez, no estaría equivocada: como señalé en la Introducción, homosexualidad y crueldad, lesbianismo y perversión tienen una larga historia en nuestro imaginario. Sin embargo, creo que

resulta más productivo poner esto en relación con la propuesta que Sylvia Molloy realiza al leer *La condesa sangrienta* de Pizarnik: “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 a pensar las violencias sobre estos cuerpos en relación con aquellos otros cuerpos torturados. La humillación manipulada hasta convertirse en gesto político; la tortura en pornografía. Las exclusiones y condenas sociales cobran, así, nuevas formas. Pero vayamos al momento en que queda al descubierto el lesbianismo de las protagonistas (la democracia recién comienza):

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. (2009:121/2)

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. Pero, además, las últimas líneas de éste párrafo marcan una continuidad: “Ella dice que él nunca conocerá lo nuestro”: hay una dictadura que terminó, pero la otra, la dictadura heterosexual, sigue pendiendo sobre el cuerpo lesbiano. Y éste sigue escondido en ese cuarto (que en cada texto trabajado en esta tesis 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 es quien queda excluido quien la obliga a la clandestinidad a fuerza del castigo.

Sólo 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, pero con la condición de hacerlo bajo ese rol, esa mascarada, que refleja al paroxismo el funcionamiento de las políticas hetero-sexistas: la prostitución.

Finalmente visibles –y en democracia- la pareja de mujeres sale a la calle y habilita el final del relato:

Y (...) 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. (2009:125)

En éste 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 sólo 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.

3.2.2 El cuerpo erótico: un *Canon de alcoba* (Tununa Mercado).

Cuando digo pezón
¿la mano roza
las dilatadas rosas de los pechos tuyos?
¿te toco acaso?
“Cuando digo...”, Diana Bellessi

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) podría pensarse 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, sobre cómo desarmar los lugares de poder y sobre las modalidades de los discursos autoritarios, los cuentos que trabajo en 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 a 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; 2006) 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; se incorporó a esa serie de narrativas que, a partir de la reflexión acerca del cuerpo y sus placeres, exploran aquellas zonas en sombras -ocultas bajo los pliegues de las lecturas hegemónicas- de la literatura.²¹⁶

216 En esta línea se puede pensar también a la escritura de Alicia Steimberg, finalista en del concurso “La sonrisa vertical” (1989) con *Amatista*, y Ana María Shua -*Los amores de Laurita* (1984) es un título central de la literatura erótica rioplatense. También hay que tener en cuenta *Zona de clivaje* (1986) de Liliana Heker y las novelas de Liliana Heer. También la crítica tendió a poner en esta serie a *En breve cárcel* (1981) de Sylvia Molloy En lo que atañe específicamente a esta tesis, cabe nombrar a Griselda Gambaro, quien en su novela *Lo*

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 encuadraban 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, principalmente por la crítica feminista,²¹⁷ y galardonado, ese mismo año, con el premio Boris Vian.

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 como efecto de escritura (como categoría textual) al tiempo 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 sólo 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.²¹⁸ De acuerdo con el título, los relatos del libro se rozan, se

impenetrable (1984) parodia a Bataille y las concepciones hegemónicas sobre el erotismo y el cuerpo, al tiempo que propone sexualidades lúdicas y difusas, o Susana Torres Molina quien, además, en *Dueña y Señora* (1983) propone 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 lésbica será problematizada también por Griselda Gambaro en “De profesión maternal” (1997). También podrían incluirse –entre tantos otros- a textos como *Te con canela* (1982) de Cecilia Asbatz o *Kadish* (1993) de Graciela Safranchik, en los que lo lesbiano si bien no tiene un lugar principal es elemento fundamental del relato.

217 Si bien hay bastante material crítico sobre la obra de Mercado, en general está trabajando con aquellos textos que problematizan el exilio. Puede citarse: Ostrov, Andrea (1993); Tompkins, Cynthia (1992)

218 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 sólo 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).

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, llega 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 pone en tensión 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 sólo puede evocar el sitio de una pérdida permanente, de un trabajo imaginario constante.

Anticipados por el cuento “Las amigas”,²¹⁹ “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; mientras que en “Oír” lo que presenciamos es la escena voyeurista en el que una mujer espía, escucha, a otras dos haciendo el amor.

Como en algunos de los textos trabajados en apartados anteriores (en la semejanza está la diferencia y en la diferencia la semejanza), en estos cuentos la relación entre las protagonistas se encuentra desplazada hacia el ámbito de lo no dicho. La misma falta de nombre propio las sitúa, desde un comienzo, por fuera del orden simbólico. 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

219 “Las amigas” es un cuento publicado en *Celebrar a 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 éste. 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.

mismo tiempo, la *premura* y el *desconcierto*, las dos sensaciones que se han producido, de pronto, en ambas. (2006:101. El resaltado es mío)

La lengua de Mercado convierte al 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, finalmente lo que se presenta es la prisa y una reorientación.

Poner en palabras lo inefable es, efectivamente, la más tentadora de las ficciones. Pero no sólo 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; es la palabra la que demarca al silencio, la que 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). Se descubre deber de la escritura implicarnos en el juego de la presencia-ausencia y ahora sí es deseo de la lectura moldear la arcilla de lo que fue antes del verbo: de aquello “desencadenado desde tiempos inmemoriales.” (Mercado 2006:107). 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. (2006:108)

Estos momentos en los que el cuerpo lesbiano aparece no hacen sino despuntar el problema de escribir a la pasión imposible. La forma visual y los contornos de esos cuerpos imaginarios que la pasión lesbiana acerca, rápidamente vuelven a desdibujarse, y se cierran sobre sí mismos: “Siente ya el peso de una ausencia que envuelve ese cuerpo en su belleza, como si lo amortajara un estado límite (...).” (Mercado 2006:108)

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)-²²⁰ es a partir de los sonidos, de los escarceos de amor de las otras dos, que quien escucha imagina cuerpos, trae al presente esos rasgos de los que sus ojos se colgaron sólo 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 cuela 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)

220 En este cuento, 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.

En consonancia con lo que “Teoría del amor” (1988:96) propone,²²¹ también en estos dos cuentos es la existencia de un tercero –hombre en un caso, mujer en el otro- lo que desencadena la narración y habilita la aparición de lo lesbiano (del cuerpo, de su pasión). Los dos relatos seleccionados ponen en evidencia la ilusión de que el deseo se conjuga solamente en dos términos. Así, proponen un circuito de deseo que se desborda, que se fuga y amar a alguien es fantasía de ver como se hace el amor, de imaginarse allí donde no se está, de saber que hay otra escuchando los sonidos –propios- de la pasión. Se construyen 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, hacía 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. (2006:106-107)

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

221 “El tercero viene a disputar un espacio, a hacer un señalamiento. No es más que una ausencia presente en medio de los dos, apenas un esbozo. Su cuerpo no está pero su imagen se filtra en los intersticios de la sábana. Algunas veces sobrevuela como forma femenina y, en el trayecto, se vuelve predominantemente fálico. Roza, presiona, penetra, se confunde con las ondulaciones de la piel, humedece. Pero no tiene más nombre que ese letargo apasionado; es el tercero, el excluido que interviene en lo que se gesta sin él (...). Fantasma del dos, su soledad tiene el límite del deseo que ante su mirada y su oído se cumple (...). Poseidos por el tercero los dos se entregan a un descubrimiento sin premuras (...). No viene para interrumpir sino para componer una figura.” (Mercado 1988:99-100)

otra. Y el hombre, “(...) un hombre [fálico descomunal] capaz de suspender los desenlaces del amor cuantas veces se le antojara (...)” (Mercado 2006:106), 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 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 perdió en el abrazo. En la entrega parece haber un deseo que cae súbitamente en la muerte. Y que pasma. La escritura, como 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 será 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” (Mercado 1989:30):

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. (2006: 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” (2006:44), de un *continuum* lesbiano que atraviesa los años y los cuerpos y da cuerpos a genealogías que extienden sus líneas hacia el futuro:

Yo primero y después tú, te enseño una forma antigua, antigua, de las Amazonas, si, ya veras, se puede, se puede, es la máxima prueba del

amor, la que sólo algunas elegidas logran consumir, yo, excelente tribadista te la enseño y luego se la enseño a ella que, ahora, solitaria, nos escucha. (2006:47)

El cuerpo lesbiano (y su pasión) se construye así como sede de un placer que abre una nueva dimensión de infinitud. 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.

3.3 La lengua lesbiana.

3.3.1 El cuerpo en la lengua: *No es amor* (Patricia Kolesnicov).

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.

Opendoor, Iosi Havilio

“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.” (en Saidón 2009). Como desarrollé en el capítulo I, las lógicas de la representación cambiaron y el contexto social también: el lesbianismo y la 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.²²²

No es amor (2009), la primera novela de Kolesnicov,²²³ aparece en el despuntar de la segunda década del siglo. Es, tal vez, una novela difícil de poner en serie: no es autoficcional, tampoco la incluiría dentro de la ‘narrativa joven argentina’ no sólo por la edad de la autora sino porque se debate, todavía, entre tradiciones literarias y sexuales del siglo XX y XXI: tiene ciertos vicios de una tradición que definió la modernidad cultural argentina y que todavía no se da por vencida (una estética realista más cercana a la decimonónica que al ‘nuevo realismo’,²²⁴ el viaje a Europa como exilio voluntario e intelectual, la militancia partidaria).

Sin embargo, a su vez, los modos de la escritura impugnan no sólo la epistemología del amor (romántico y heterosexual) y los modos de su representación en textos centrales de la tradición literaria argentina, sino que 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 atraviesa 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.

222 Sobre el tema ver: Alberto Giordano (2007, 2008 y 2011)

223 Patricia Kolesnicov es periodista y tiene un libro anterior *Biografía de mi cáncer* que, según la propia autora, “No es un libro de autoayuda. Es un relato. No son consejos, es una experiencia, mi experiencia, sin Dios y con mucho amor humano (de mi compañera, de sus hijos, de mi familia, de mis amigos)(...). El libro es, también, el recorrido por la burocracia médica, por las mil ofertas mágicas que te ofrecen por todos lados, por el trabajo de estar enfermo, por mi cinismo, por la repulsión y la atracción de los demás ante mi pelada. Y por la alegría de la recuperación. Por la celebración del primer milímetro de ceja. Por la recuperación (¡exitosa!) de los kilos. Por la negativa programática a aprender algo del dolor y de la enfermedad.” (2009:s/p)

Si bien fue bastante reseñada en diarios, no hay casi bibliografía crítica sobre esta novela. Puede referirse el artículo de Martín Villagarcía (2011).

224 El problema de las transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea es tratado de modo muy interesante por Luz Horne en *Literaturas reales* (2011).

El relato se sitúa en la Argentina desideologizada 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, 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 la entrada a los noventa exige 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 llame 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. (2009:233-234)

En esos años Florencia Kraft, presidenta del Centro de estudiantes, vocera de la agrupación estudiantil Franja Morada, descubrirá 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.²²⁵ Pero tan baja es la lengua en la que se va a

225 Ariel Schettini usó esta expresión al analizar *La Condesa Sangrienta* Alejandra

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, como la de Molloy (1981), remite *Le corps lesbien* (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.” (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 textos de los otros apartados, no sólo 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. El resaltado es mío.)

Pizarnik en la Jornada *La inquietud de la Musa, A 40 años de la muerte de Alejandra Pizarnik*, IIEGE, Buenos Aires, 2012.

Desde el título, la apuesta es clara. Evidentemente, *No es amor*. Pero tampoco hay voces que guíen hacia una aseveración positiva. Si, 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.²²⁶ 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.

Decía, 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 -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 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 interroge el saber hegemónico. Sin embargo, nunca pierden de vista que la localización es

226 Leyendo a Klossowski, Deleuze sostiene que "(...) la búsqueda estilística debe hacer saltar la imagen a partir de una flexión reflejada en dos palabras, opuesta a sí, reflejada sobre sí en las palabras. Tal es la potencia positiva de un «solecismo» superior, fuerza de la poesía constituida en el choque y la copulación de las palabras. 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).

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. No hay lógica posible de la mismidad ni del espejo (aunque también esta vez todo comienza con una foto). Se abre, en cambio, el espacio para las micro-pasiones, 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.

Como señalaba en párrafos anteriores, la novela comienza con una imagen (con una foto): "Soy joven, sonrío, nos abrazamos. Mano, bolsillo, brazo, cintura, brazo, bolsillo, mano (...), la foto miente" (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 no sólo su dimensión privada sino, 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 -replican 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 a 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. Balbuceo (...). A las dos horas la despierto de la amarra del abrazo. Dejarme dormir sola. (2009:108)

Mientras el protagonista de *Rayuela* –un Pigmalión 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 uno con el otro, 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)

Es a partir de la cita, de la fricción erótica que allí se produce, que 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 recordé en el segundo capítulo de esta tesis, en *Fragmentos de un discurso amoroso*, Barthes 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 (tópica amorosa), mitad vacío (que debe ser llenado con lo que más convenga). Sin embargo, el discurso amoroso es, indudablemente, un discurso sobre la sexualidad. Y ésta, al ser construida en el campo de lo simbólico, está regulada por leyes (corporales, genéricas, del lenguaje, sociales, etc.). El sexo – o la sexualidad-, en tanto serie ilimitada de experiencias libidinales y afectos, está sometidos a la ley de la cultura, a la disciplina de la sociabilidad y las biopolíticas. Entonces, reaparece la pregunta obligada: el discurso amoroso ¿en qué términos permite decir las cosas? ¿A quién autoriza? ¿Qué proscribire y qué prescribe? La misma pregunta, que ya se insinuaba en textos anteriores, reaparece en esta la novela y, nuevamente, no sólo tiene que ver con el problema de escribir la pasión imposible sino que se inscribe 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 no sólo puede leerse evidencia de ciertas divisiones (y normativas) de lo visible, de lo decible o legible sino que 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. (2009:136)

Capítulo 4. Errancias sexuales, errancias textuales.

¿Qué mierda soy? ¿Heterosexual, bisexual o lesbiana?
Dalia Rosetti

‘Errar’ 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 decirse, 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*. (en Giunta 2014:51. El resaltado es mío).

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 ya 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-²²⁷ 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

227 Afirmino esto basándome en el ensayo extremadamente interesante de Andrea Giunta (2014) en el que analiza los modos del arte contemporáneo latinoamericano.

profundiza la reflexión y la puesta crítica y literaria en torno al movimiento, a los traslados y traducciones.²²⁸ Y las ficciones lesbianas no son ajenas a estos devenires.

Sabemos que los cuerpos adquieren género no sólo en la repetición gestual diacrónica y sincrónica, sino también acorde a sus recorridos y a las formas (posibles) de habitar los espacios. 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 sostuve en los dos capítulos previos, las ficciones lesbianas, por lo menos hasta este momento, se habían centrado en la reconfiguración de los espacios de encierro (casas, habitaciones, escuelas, laboratorios...) desde donde tendieron a violentar la lengua, esa herramienta fundamental de lo social.²²⁹ Como consecuencia, cuando la

228 Sin lugar a dudas nos encontramos en un presente signado por nuevas discusiones en torno al paradigma de la globalización –dislocaciones (Bhaba 2013), trans-nacionalismos (Bal 2002; Braidotti 2009, Fredman 2011; Lionet y Shih 2005), cosmopolitismos (Siskind 2014) o literaturas mundiales (Moretti 2000, Thompsen (2008). Y esto, sin dejar de lado a autores disímiles pero indispensables como Zygmunt Bauman (2005, 2007, 2011, 2013), Chantal Mouffe (2007, 2013), Arjun Appadurai (2002, 2004) o Fredric Jameson (1991, 2010) u otros menos conocidos, como la filósofa *queer* Sara Ahmed (2006) o el historiador James Clifford (1997, 2013). Por supuesto, también puede incluirse en esta línea de reflexión a Sylvia Molloy y sus reflexiones en torno al bilingüismo, el extranjerismo y el vivir ‘fuera de lugar’.

229 *Monte de Venus* (Roffé 1976), *Habitaciones* Barranteguy 2002) y *La lengua del malón* (Saccomanno 2003) se presentan como anomalías en la serie. No hay lugar para las protagonistas de estas novelas ni en la “casa” ni en el “hogar”. De algún modo, podría pensarse que las cuestiones que estas tres novelas ponen sobre el tapete podrían resumirse de este modo: cómo soy, dónde puedo ser como soy, y cómo y por qué sucedió lo que sucedió. La ciudad instituye (proscribe y prescribe) subjetividades al desarrollar una sociabilidad sostenida sobre la diferencia genérica y las normativas heterosexuales. En este escenario, estas tres novelas cuestionan el orden urbano hegemónico y la moral dominante pero, sin embargo, mantienen su lógica y jerarquías (modernas). 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 erige 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).

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. Como consecuencia, conflicto y politicidad van a implicar, en estas narrativas, dirección y potencia y la errancia es, por eso, su característica central.

Es evidente que la errancia nunca fue una problemática central para las protagonistas de los relatos argentinos (Ada Elflein fue, sin lugar a dudas, una excepción). 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) y Madame X reconoce: “El caballero se equivocaba y (...) no supo discernir si era de buen augurio comenzar algo con una equivocación.” (Gambaro 2000:18). 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 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. Se dibuja a partir del callejeo y del extravío, de las correrías y los vagabundeos de las protagonistas: “¡Qué flan ni que ocho cuartos!, se burlaba Lía, protagonista de *La lengua del malón*, “Somos el asalto balzaciano a la ciudad. Pobres criaturas del interior que escamotean su origen con la arrogancia de los resentidos.”(2003:23). 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. Lo marginal -o el margen- no se localiza –necesariamente- en las periferias (arrabales, suburbios) sino que se bosqueja como diferencia interna. Habita la ciudad y le debe su existencia al tiempo que la contiene. En este sentido, las protagonistas establecen recorridos más propios de quien migra que de una nómada. La puesta es muy propia del siglo XX: La marginalidad es lo que dota de unidad y coherencia al resto, lo que permite decir “Otros” y “Nosotros”. Sin la marginalidad el centro se dispersaría en hilos desordenados y, sin un tejido que marque direcciones, el sistema se sorprendería deshecho. Pero es por esto, también, que la sociedad normalizada la percibe como amenaza. Pensado en términos de Butler, lo marginal puede reformularse en tanto “abyecto”: aquel exterior constitutivo; zonas de sociabilidad excluidas y aparentemente inhabitadas, sitio de identificaciones temidas, espacios que al ser vistos se erigen como una amenaza de disolución y dispersión: “¿Sos feliz (...) vos que llenás bien las condiciones exigidas por la estadística y las noticias fúnebres: esposa, hijos, sociedades anónimas?¿o simplemente no te has interrogado tanto como yo?” pregunta E. (Barrandeguy 2002). La pasión lesbiana hace frente al deseo burgués heterosexual y monógamo, al tiempo que, pone en jaque dos pilares fundamentales para el capitalismo (y por ende, para el funcionamiento de la sociedad y la ciudad): la división sexual del trabajo y la propiedad privada.

La carencia de identidades fijas (los nomadismos²³⁰ de clase, género y sexualidades), el trazado de nuevas cartografías imaginarias (de nuevos estados y Estados), los desvíos (las traducciones, transposiciones y adaptaciones²³¹) de los caminos demarcados (es decir, de las citas de autoridad y los cánones) y el homenaje a la desorientación son los elementos que, sin lugar a dudas, dan cuerpo a los textos seleccionados para este apartado. 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 legibles²³² sino que desafían a pensar no en términos opositivos sino inclusivos; no en términos de 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).

230 Rosi Braidotti, retomando a Deleuze, 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 (Braidotti 1994:20). 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.

231 Rosi Braidotti utiliza los términos ‘transposición’ y ‘traslación’ para señalar el desplazamiento y la intercomunicación entre códigos y disciplinas: “una transferencia intertextual que atraviesa fronteras, transversal, en el sentido de un salto desde un código, un campo o un eje a otro, no meramente en el modo cuantitativo de multiplicaciones plurales sino, antes bien, en el sentido cualitativo de multiplicidades complejas” (2009:20). La movilidad conceptual implica, así un acto errante.

232 Pienso, por ejemplo, en ejes conceptuales que atravesaron a la literatura (y a la cultura) argentina: campo/ciudad, civilización/barbarie, Buenos Aires/Interior, Latinoamérica/Europa, mujer/varón...

En este sentido, presentan un nuevo problema porque, al poner en crisis nuestro paradigma de conocimiento que, como ya 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, así, 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.²³³ Es así que, 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 este sentido, estas narrativas versarán sobre las contingencias del deseo y sus contactos o sus caprichos: es la llegada a o de otros cuerpos lo que generará historias.

Así como no habrá lugar para una identidad, estas narrativas tampoco harán lugar para un centro, sólo para la reflexión sobre sus límites. En consecuencia, insisten sobre el hecho de que la biografía no puede ser sino una verdad imposible, porque lo real sólo lo es en tanto imaginado (Link 2005:119). En palabras de Donna Haraway (en Braidotti 1994:36), podría decirse que 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 necesitarán oradores extáticos.

Mientras que en el capítulo 2 sostuve que la clave de la politicidad de la voz lesbiana estaba en el acto de contar, en este capítulo propongo que estas ficciones presentan una dimensión política porque están ligada 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,

233 En este sentido, la figura de la errancia difiere de la del exilio o la migración y resulta más cercana a la figuración del ‘nomadismo’ porque, como permite leer en un primer acercamiento *El affair skeffington* (Moreno 1992): no hay sensación de pérdida porque cada oscilación es creativa. La errancia implica, ante todo, la renuncia a cualquier idea, deseo o nostalgia de lo establecido. La errancia es ante todo una potencialidad.

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.” (Puenzo 2004:156)

Es así que, de haber una primera persona, ya no será 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 vendrá 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 *sólo pienso en tocar, tocar y tocar, y sí, hay que divertirse, vamos a divertirnos un rato y volvemos*. (Havilio 2006:150. El resaltado es mío.)

Pero, además, estos relatos tienden a organizarse -como muchos de los textos analizados en capítulos anteriores- sobre la ficción 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.²³⁴

Como anticipé en la introducción, este capítulo se sostiene sobre dos ejes, uno temático y otro temporal. Retomando el interrogante de María Moreno con el que abrí la tesis -¿Puede alguien que estuvo en todas, de alguna manera, desaparecer

234 “(...) ese vaso de leche envenenado y ese abrazo en el fondo del lago (...) las había transformado, en un parpadeo, en lo que eran.” (Puenzo 2004:163), dice el narrador de *El niño pez*. En el caso de *Opendoor*, el pasado está siempre ahí, aludido. Desde el momento en que un cuerpo cae en el riachuelo las citas que refieren a lo imposible y al mismo tiempo a la presencia del pasado proliferan: “Era imposible reconstruir el camino de las llamas, de algunos troncos finos que tenía en la memoria no quedaban más que rastros confusos, sin identidad. Se habían convertido en brasas, y las brasas en cenizas.” (Havilio 2006:131).

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, pensé el apartado que sigue -*Los pasos perdidos*- como 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 textos 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 sólo equiparable con la propuesta literaria y política de Néstor Perlongher (Palmeiro 2012). 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 genealogía 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 aquí Alejandra Pizarnik. Sin embargo, 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 Dalia Rosetti y de Paula Jiménez –en su tono desopilante, en el humor corrosivo con que desarman y arman los cuerpos- creo que, además, puede, finalmente, encontrarse 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, considero que van a exigir también otra mirada crítica, tal vez, incluso, un nuevo paradigma especulativo.

4.1 Los pasos perdidos.

4.1.1 *El affair Skeffington* (María Moreno): estado de la cuestión.

¡Sucia calentona!
Lo impenetrable, Griselda Gambaro

A pesar de ciertas excepciones, el sexismo y la homofobia habían sido no sólo 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 en el segundo capítulo, 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 demasiado 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, 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*– que se construye como sistema de citas (desviadas, perversas) y como máquina de guerra (porque nada de lo que en ella suceda va a ser 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).²³⁵ 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, explica: “La paradoja que tienen que afrontar las mujeres (...) es que la femineidad ha sido “producida y eternamente reproducida por varones” (Carranza 2011:s/p)

Pero además, me interesa resaltar otro dato: la revista *Babel*²³⁶ fue una de las primeras publicaciones en leer y pensar a ciertos escritores argentinos que, en ese momento, se mantenían en los márgenes del canon -Cesar Aira, Copi, Fogwill, Osvaldo Lamborghini- y que sin lugar a dudas encabezaron los devenires de la literatura nacional del siglo que se avecinaba.²³⁷ Como consecuencia, *Babel* fue una de las primeras publicaciones en recuperar esas experiencias literarias que descalificaban las nociones de ‘centro’ o ‘frontera’ derivadas de los dispositivos de normalización y categorización. Pero, además, ubicándose en un ‘entre-épocas’

235 En *El Porteño* su página era “La Porteña”. En *Fin de Siglo* dirigía “La Cautiva”, dentro de la sección “Mujer y Sociedad”.

236 Más información sobre *Babel*: Carranza, Luz Rodríguez (2011); Catalin, Mariana (2012); Patiño, Roxana (2003); Delgado, Verónica (1997); Drucaroff, Elsa (1991); Zina, Alejandra (2004).

237 Sostiene Catalin: “(...) es en la polémica en torno a la publicación de *Novelas y cuentos* de Osvaldo Lamborghini en donde mejor se puede observar cómo funciona la generación del *entre épocas* como modo de constituir y abordar el problema. La reedición es reseñada en el número 9 por Luis Chitarroni (“Tipos de guerras”) y Alan Pauls (“Lengua: ¡sonaste!”); en el número siguiente se publica un artículo de Sergio Chejfec en respuesta a estas lecturas, “De la inasible catadura de Osvaldo Lamborghini”, el que es seguido en el número 11 por un artículo de Milita Molina, “La historia ausente”. En estos artículos se discuten y confrontan posiciones y definiciones de valores necesariamente asociadas a ellas. La lecturas de Pauls y Chitarroni comienzan con un temor en común (y que no se explicita en otras lecturas introducidas en “El libro del mes”): que esta reedición de Lamborghini implique su canonización y por lo tanto la pérdida del poder de su literatura, y que esa canonización desemboque en el culto a su figura, más allá de su literatura. El temor explicita el eje de discusión de las intervenciones posteriores de Sergio Chejfec y de Milita Molina: cómo apropiarse de Lamborghini introduce el problema de la apropiación de una escritura vanguardista y el temor de que esa apropiación posibilite su cooptación por la academia o el mercado, es decir, la institucionalización. La pregunta entonces se extiende más allá de la figura del autor: al lado de la legitimidad de la apropiación, de la discusión específica que produce la figura de Lamborghini, se piensa en qué hacer con una escritura vanguardista.”(2011: s/p)

(Catalin 2011) sostenía (me va a interesar particularmente esta cita para poder pensar la literatura todavía futura):

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. El resaltado es mío.)

Como comentaba en el primer capítulo, María Moreno también fue directora de la revista *alfonsina*, en la que colaboraban Perlongher y Caparrós. 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. El resaltado es mío.). 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.” (1984:2). Texto sencillo, gesto sencillo, con el que María Moreno inaugura un proyecto literario que condensará en la novela *El affair Skeffington* (1992) pero que va a continuar incluso en sus textos más recientes.

Años más tarde, en el número once de *Cuaderno de existencia lesbiana* (marzo 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:

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.²³⁸ 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.²³⁹ Bautizada la criatura sólo cabía la pregunta: *¿Puede una intelectual que ha sido amiga íntima del exilio brillante –Paris 1917/30– desaparecer sin dejar huellas?* (1991:15. El resaltado es mío.)

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 ésta, 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 burlada y la tradición re-territorializada: “Darse un nombre”, sostiene el filósofo Adrián Cangi, “es la tarea política de quien cree que todo cuanto expresa es una nota al margen de un texto borrado por completo, un testimonio de un proceso de auto-invencción.” (2007:88). Darse un nombre es, sin duda, ante todo un gesto político.

El Affair Skeffington es una novela de 1992, pero 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

²³⁸ 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. En este sentido inscriben tanto a Bellesi como a Moreno en esa genealogía.

²³⁹ La película se titulaba *El señor Skeffington* y fue dirigida en 1944 por Vincent Sherman.

restos del individuo 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, y el *Ricard* engrose la lengua pero, sin lugar a dudas, *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. Pero, además, lo que indudablemente sí 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 compleja de lo que parece: hay separaciones y seducciones, vínculos extra-conyugales, uniones *non sanctas* y *contra natura* e hijos bastardos).

Sin embargo, sí 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 sólo 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. Nos conquistó como María conquistaba: la palidez (*a whiter shade of pale*) y el estilo únicos. Poco se puede comparar a la emisión oral casi átona de María, su velocidad para el sobreentendido, su aplomo transfigurado y su presteza para seguir el curso de una verdad desligada de las opiniones precedentes de una verdad que sabe lo que dice; o, con momentánea firmeza, lo cree.²⁴⁰

Como adelanté, *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 affaire 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 es postura significativa (Molloy 2012:49). 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, no lo es. Algo o alguien parece pertenecer a un género y a una clase y no, 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).

El diálogo con los géneros (literarios o sexuales, lo mismo da) sólo 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

240 Este texto es respuesta a un mail que le envié pidiendo su opinión (y sus recuerdos) sobre *El affair...* Más tarde, fue publicada en su versión completa en el *Suplemento Soy* del 21.3.2014.

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 (1968) 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, se construirían, así, sobre puntos, sobre intensidades que condensan las fuerzas afectivas de determinadas épocas. Y Moreno parece coincidir.

El Affair Skeffington se construye sobre el ya conocido recurso del manuscrito encontrado o publicado:

Avergüenza empezar-- ¡una vez más!—con el hallazgo de un manuscrito, no de John Shade, Emily L. o Gabrielle Sarrera 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. (1992:9).²⁴¹

Dolly Skeffington le habría dado a John Glassco²⁴² un manuscrito (28 poemas organizados en tres secciones: *Exposición*, *Gwendolyn Massachusetts* y *El honor de las damas*, y una suerte de diario filosófico en forma de notas encabezadas por una sola palabra para indicar el tema, como si se tratara de un juego mnemotécnico) 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

241 Es sólo 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 sólo poema de 999 versos. Emily L, por otra parte 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.

242 Glassco fue un conocido poeta canadiense que escribió *Memoirs of Montparnasse* (1970) un libro donde relata su vida y su relación con la comunidad de expatriados de la *Rive gauche*.

posibilidad de entrevistar a la nieta de Olivia Streethorse en una discoteca también madrileña llamada, irónicamente, 'No se lo digas a nadie'.²⁴³ El diálogo entre ellas, traductora mediante, aparece, reproducido en el libro. También sus 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 todos 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 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 sólo

243 Cuando escribía el artículo para el *Suplemento Soy* ya citado, también consulté a Reina Roffé, quien me contestó: "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*. Allí estuvimos bailando, especialmente con el amigo brasileño de Perlongher, un tipo muy simpático, y conversando sobre lo humano y lo divino. "No se lo digas a nadie" fue un bar surgido de los últimos restos de la movida madrileña, que, aunque había terminado oficialmente a mediados de los años ochenta, todavía se hacía presente en los movimientos "alternativos" de Madrid, como el movimiento feminista. El libro recorre las dos plantas de aquel bar de la calle Ventura de la Vega, una calle estrecha y poco iluminada en aquellos años, situada en una zona limitada por tres teatros, un hotel donde se vestían los toreros antes de ir a Las Ventas (que aún existe, pero ya no se visten los toreros), muchos bares de tapas y la conocida Plaza de Santa Ana, con más bares presididos por la emblemática Cervecería Alemana, donde pararon escritores como Dos Passos y Ernest Hemingway. El público que salía del Teatro Español, del Teatro de la Comedia o de los bares de la zona y que quería tomar una última copa rodeado de gente de la farándula, escritores, feministas, gays, lesbianas y viajeros despistados, terminaba en el "No se lo digas a nadie". 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."

la verdad de la Historia sino la noción de autoría -y su autoridad-,²⁴⁴ en lo particular, y de la institución literaria, en lo general. Pero, además, poner en primer plano a las mujeres (y la circulación de sus afectos) es lo que 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 pensales sufridas por las editoras y una copia del contrato firmado por Joyce y Sylvia Beach donde se establecía que ella 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 sólo podía hacer uso de su herencia al casarse. *Mothernisme* contenía también direcciones de prostíbulos (...) o restaurantes regeanteados por mujeres como *Chez Rosalie*. (1992: 35-6)

²⁴⁴ “De acuerdo a los vaivenes de la moda literaria, al plagio se lo ha llamado glosa, cita o apropiación. Los mexicanos llaman plagio al secuestro. Yo llamo secuestro al plagio. No vacilo en plagiar, sobre todo cuando tengo que ganar unos renglones para terminar rápidamente un artículo. Y –nobleza obliga (...)– para plagiar empiezo por casa. Eso si: como plagiaría soy fetichista. Codicio menudencias y las atesoro como talismanes. Por ejemplo, las frases de Colette (...). A esta pagana la admiré hasta el plagio –esta misma frase, es un plagio pero Dios me libre de hablar de paráfrasis- y la aplagué hasta terminar admirándome a mí. Evidentemente el plagio es un secuestro porque rara vez vuelvo a encontrar lo plagiado en el lugar donde lo plagué.”(Moreno 2002:9)

El primer fragmento del diario, el primer biografema,²⁴⁵ se titula “Paris-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*²⁴⁶ de las artistas expatriadas; los cenáculos de esas feministas bisexuales y lesbianas, de las *dandys* que Alejandra Pizarnik no podría sino criticar (como sostuve en el capítulo 3) y Victoria Ocampo sólo visitar porque, aunque reconocía la belleza femenina y aunque su escritura, como desarrollé en el capítulo 1, podría contar otra historia:

(...) 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, sólo 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

245 Estoy siguiendo a Leonor Arfuch para quien 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 biografema sería algo así como una serie de destellos de sentido que conforman ‘una historia pulverizada’ de un narrador, de un pintor, de un poeta...

²⁴⁶ 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 conocido como ‘el círculo de la Rive gauche’. Organizado por Natalie Barney, eran parte de las reuniones: Radcliffe Hall, Djuna Barnes, Renee Vivien, Colette, Gertrude Stein, Marguerite Yourcenar, Virginia Woolf, Vita Sackville West, entre otras. Eran mujeres intelectuales que no solo afirman y reivindican 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 desligándola de la culpa, la infelicidad y el suicidio, así como también de cualquier comportamiento ligado a lo masculino.

siendo 'centro'). Desde allí se inicia un recorrido que es intelectual y literario pero, sobre todo, feminista. Así, 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 que mayor padre que Freud!) y de la lengua. Como sostiene Anahi 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. En palabras de Diana Bellessi (1988) 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 pervierte 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). Alguien sin hombre. Un "fracaso perfecto" (1992:43). Un sujeto que logró escaparse (como la Condesa de Pizarnik-en la semejanza está la diferencia) 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, como nota Adrián Cangi, la invención de un pasado social y literario donde poder evocarse erótica y políticamente (2007:s/p); 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 creo que acá se encuentra gran parte del legado que este relato imprime sobre las narrativas futuras– no sólo se invierte sino que se manifiesta en *El affair...* 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: “(...) periodos 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, sin lugar a dudas, 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 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 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 sólo 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.

Por otro lado, como sostuve anteriormente, las sexualidades disidentes se encuentran, histórica e irremediamente, atadas a la pérdida, a la imposibilidad, la invisibilidad y la decepción. Pero además, si en la lógica psicoanalítica el deseo es imposible en sí mismo, el cuerpo disidente se convierte en evidencia de este fracaso, mientras que la heterosexualidad se enraiza en una lógica de la productividad y del éxito (Halberstam 2011). Nuevamente, el fracaso es, justamente, lo que habilitaría 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” (1992:51), recuerda la sobrina de Skeffington/Streethorse. Como si constituyeran una ausencia. Quizás, sencillamente, este libro versa sobre la victoria que implica fracasar bien y fracasar mucho, y sobre la posibilidad de aprender a fracasar mejor.

A tono con mi hipótesis, la editorial Mansalva, -una editorial de títulos muy contemporáneos y variados (entre los que, por supuesto, se encuentran Aira, Rosetti y Bizzio), que no duda en publicar a músicos que escriben o a escritores que cantan o dibujan o, incluso, que sueñan biografías de celebridades-, reconoció la actualidad de *El affair Skeffington* al reeditarlo en 2013. Es claro que esta novela es una excepción en la serie Moreno y, sin embargo, en su singularidad reside su importancia. Leer la literatura argentina contemporánea e ignorar los caminos que esta ficción abrió y los diálogos que trazó no es solamente una equivocación. Ahora, resulta imperdonable.

4.1.2 Querer es no poder: *Lo impenetrable* (Griselda Gambaro).

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.
La prueba, César Aira

Lo impenetrable (1984) de Griselda Gambaro es una novela que, si bien ha sido leída por la crítica latinoamericanista,²⁴⁷ pasó bastante desapercibida en el campo de la crítica argentina que tendió a centrarse en la proliferante producción teatral de la autora.²⁴⁸

Es posible ubicar esta novela en la misma serie que *Canon de alcoba* de Tununa Mercado: esa masa de narrativas escritas por escritoras feministas (de las cuales muchas regresaban del exilio)²⁴⁹ 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 a la sexualidad de las mujeres, reformulan lo erótico y los modos de representación del deseo y del cuerpo femenino.²⁵⁰ Sin embargo, intentaré poner este relato en otra serie.

Lo impenetrable comienza, más o menos, así: una mañana, Madame X, “última descendiente de una aristocrática familia” (2000:9), recibe una carta en la

247 Me refiero a esa masa crítica proveniente de universidades norteamericanas ya citada en la introducción.

248 Refiero a modo de ejemplo: Ambrosoni, Julieta (2009); Arlt, Mirta (1995); Castellvi de Moor, Magda (1992); Cisterna Jara (2004); Jurovietzky, Silvia (2004); König, Irmtrud (2010); Llorba, Ana María (1998); Mazzioti, Nora (1989); Morell, Hortensia (1991); Pellettieri, Osvaldo (1988); Raso, Laura (2010); Roffé, Reina (2001); Tarantuviez, Susana (2001, 2005, 2007, 2012); Taylor, Diana (1989)

249 Griselda Gambaro estuvo exiliada en España. *Ganarse la muerte*, novela publicada en el año 1976, es 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 decide emigrar.

250 Estoy haciendo referencia a aquellas narrativas ya citadas en el apartado 3.2.2. Pero además, hay toda una serie de hechos culturales que abonan esta hipótesis. Resultan interesantes, por la continuidad que establecen con el texto que estoy trabajando, las viñetas que en esos años publicaba Maitena en las revistas *Fierro* y *Sexhumor*. Mariel Cierra trabaja este tema en su tesis de maestría *Comunicación e identidad: la representación de la mujer en la historieta de Maitena (1984-2005)* (2013, Universidad CAECE, Fundación Walter Benjamin).

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, con capacidad de eyacular tantas veces y tan fuerte que provoca inundaciones y accidentes pero, sobre todo, provoca el decaimiento físico de quien lo posee (y de quien lo espera). Es la idea del posible encuentro con Madame X, los acercamientos fetichistas que tiene con ella (un pañuelo, un bucle), lo que despiertan una pasión que siempre se manifiesta precoz y absurda. El anhelado encuentro no se lleva a cabo hasta que es, ya, demasiado tarde.²⁵¹ Pero la falta (de penetración) es la que va a permitir no sólo que el texto, sino también el sexo, continúe. La imposibilidad es la que habilita los desplazamientos y contactos –con Marie (la sirvienta) o con sujetos enardecidos (y casi siempre en multitudes)- que me interesa leer.

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 preocupe por editarla no sólo por la censura imperante sino también porque el carácter de esta novela iba muy a contramano con el clima

251 Sobre el final del libro el caballero muere en los aposentos de Madame X mientras exclama, con su última exhalación: “Lo impenetrable es la fuente de todos los placeres, porque no hay placer sin incógnita.” A lo que Madame indignada responde: “Necio! (...) La incógnita que no se devela es pura nada.” (191-192). Este intercambio 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*, de la uruguayana, 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). Aunque con un estilo más ligado a la vanguardia, Peri Rossi también sostiene que hay que romper con la forma para alterar el contenido. Pero, además, como también sucede en los relatos de Gambaro, aunque la tematización de la dictadura establece un continuo, la atención de la autora se va trasladando, progresivamente, de la dictadura política militarizada a la dictadura política sobre los cuerpos sexuales y sexualizados.

opresivo que se vivía y que yo alcancé a transgredir por la distancia y por (...) una eventual rentabilidad que no se produjo. Sólo 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. El resaltado es mío)²⁵²

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 todos estos años” de Fogwill. No es la carcajada irónica de quien sabe que nada va a cambiar. Acá, 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 de las relaciones entre los cuerpos, en el que el humor es fundamental para abrir espacios intermedios en los cuales, mediante la suspensión del juicio, es posible explorar otras subjetividades (sexuales y políticas) posibles:

252 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, ser leído junto con *Lo impenetrable*.

[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 ying y el yang. En cambio todo lo que podía cometer y acometer con una mano, con dos manos, con algún accesorio, era insuficiente (...). (1984:25)

Y páginas más adelante:

Soñó con Marie en lugar de hacerlo con el caballero (...). Marie seguía perteneciendo al sexo femenino, pero inverosilmente 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 sólo fue hombre, y en otro momento dejó de ser hombre y sólo 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 sus propio deseo. (1984:112)

Pensada en término de Ranciere, 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 deshomogeneizante.

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 al erótico/pornográfico, imaginario fundamental 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, mejor aún, jugando con ellos. En este sentido, y como en la mayoría de los textos trabajados en esta tesis, 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 o las identidades sociales. Es político, en cambio, en virtud de la distancia misma que toma con respecto a esas funciones (Ranciere 2011:33).

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, 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”(2006:97)- 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 Jiménez²⁵³-: de los deseos avasallantes sostenidos sobre la falta, del amor romántico e idealizante, de los preceptos sobre la belleza femenina. Marie explica:

²⁵³ Discípula de Diana Bellesi, Paula Jiménez España es, sobre todo, feminista y poeta. Escribió *Ser feliz en baltimore* (2001), *Formas* (2002), *La casa en la avenida* (2004), *La mala vida* (2007), *Ni jota* (2008), *Espacios naturales* (2009) (que ganó el primer premio del Fondo Nacional de las Artes) y *La vuelta* (2013). En el 2012 publica un libro de cuentos que, sin lugar a dudas, arma familia directa con *Lo impenetrable: Pollera pantalón. Cuentos de género*. Desde el comienzo resulta evidente que estos son cuentos degenerados, ficciones que subvierten de modo inesperado y desordenado una serie de convenciones históricas, temporales, lingüísticas, intelectuales, religiosas y sexuales. Por otro lado, como notó Mayra Leciñana (2012:s/p), en los relatos de Paula Jiménez 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 lgttb. Todos estos son gestos de posicionamiento político. Como sostenía al leer *El común olvido* (Molloy 2002), un cuento es un relato, la relación de un suceso falso o de pura invención. Pero este libro no acepta la proposición: 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. Pero la puesta estética y política de estos cuentos 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, los cuentos de *Pollera Pantalón* construyen, y esta es otra característica diferencial del libro, un *continuum* lesbiano (al igual que los relatos de Dalia Rosetti están superpoblados por mujeres), una genealogía política y afectiva que lesbianiza a 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 (subjetiva y social), momentos que van desde el génesis hasta la actualidad, instantes que hacen temblar los presupuestos de religión y la historia patriótica de nuestra nación.

La encontraba horrorosa, si tenía que ser sincera. Pero se dio cuenta que su afección 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, así, 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). Pero, además, como todo orden se funda en la contingencia, de los contactos y de los errores nacerán también nuevas formas, nuevas posibilidades: “no era ya mano con mano sino mano con sexo, pies en entrepierna, boca en oreja.” (1984:78).

En párrafos anteriores sostuve 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 enlistados, 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 la desacralización y la desautorización de toda posible normativización de la representación erótica.

Sin lugar a dudas, *El amante de Lady Chatterley* (H.D Lawrence 1928) funciona como intertexto, también, 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 (como el del cuento trabajado de Mercado), las orgias y violaciones, la mascarada, la aristocracia viciosa, pero también 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) son puestas en cuestión. Es más: frente a una tradición que privilegia la penetración, el pene, en la novela, podría pensarse, incluso, como fuente de placer. Y ahí aparece Marie, como personaje secundario, pero principal. Y ahí aparece la risa.

Como se podrá 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 sólo autorizaban el amor de los opuestos, fuera la perversión real. Nacía de la hipocresía, se ahogaba en lo contrariado. (2000:112)

Ya no es, como en épocas de vanguardias, que lo prohibido esta 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 sólo imagina? Más placentera es la lengua de Marie lamiendo el pezón de Madame X como un gatito (2000:34) o el dedo en su clítoris lúbrico (2000:155).

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 son lo que generan nuevas significaciones, lo que da 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 puesta del relato es que no debería haber secreto. No tiene que haber enigma o misterio del cuerpo para anhelar:

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!- grito 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. (1984:191-193)

‘Penetrarlo’. El verbo, entre dos puntos, se sostiene en ambigüedad. ¿A lo posible? ¿o luego de saltar 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. 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, a la visión falocéntrica del sujeto. Sin embargo, cuando pensamos que todo ha terminado, aparece, en la última página, una nueva carta:

Sucia calentona! –exclamo Marie, volviendo a su epíteto preferido (...). ¡No escarmienta! ¡Segundas partes nunca fueron buenas! –Mejor que ésta 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. (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 acuerdo. 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.

4.1.3 Pasar *La prueba* (César Aira).

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.
“La ama de casa”, Fernanda Laguna

“¿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 sin lugar a dudas 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

relatos- para sobrellevar el difícil tránsito de resolverla.” (2007:405). En consecuencia, la literatura de Aira arma familias monstruosas, sistemas de parentesco sorprendentes. La naturaleza nunca es lo importante en su escritura: la biología siempre se presenta pobre, el sexo falta de creatividad. Son los procedimientos, entonces, lo fundamental (definitivamente podría hacer familia con Copi) y las formas que, ahí, van cobrando 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) pero también los cuerpos textuales. 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. (2004:85)

Así como se constituye una familia en la novela, *Yo era una chica moderna* también dibuja lazos, prole. No sólo la tapa del libro está ilustrada con un acrílico de Fernanda Laguna (Vos y yo, 2000), fundadora de la galería ‘Belleza y Felicidad’ sino que, como ya se dijo (Link 2005; Palmeiro 2012) esta *nouvelle* puede leerse como un homenaje (y una sátira) a Fernanda Laguna, principalmente, pero también a Cecilia Pavón y Gabriela Bejerman. Este gesto ya 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* de Aira (1993) y que también tiene como protagonistas a una Fernanda.²⁵⁴ Pero de la novela en cuestión, hay un momento

254 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 copy right*, el nombre cambia por “Carolina”. Por otro lado, “Durazno reverdeciente”, publicado en 2003 por Eloisa Cartonera y reeditado dos años después por Mansalva bajo el título *Me encantaría que gustes de mi* (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).

específico que me interesa porque creo que se cruza con *La prueba* (1992), una de las primeras novelas de Aira, que mereció muy poca atención de la crítica:²⁵⁵

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.

Como anticipé en la introducción al capítulo, 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, punks²⁵⁶ o lesbianas o feministas o tal vez, simplemente, las sirenas de este nuevo

255 Evidentemente la bibliografía crítica sobre Cesar Aira es abundante pero poco se escribió sobre esta novela. Luz Horne, la trabajó lateralmente en su libro sobre el realismo contemporáneo (2011). También Sandra Contreras le dedica una lectura en *Las vueltas de Cesar Aira* (2002). Otros artículos: O'Connor, Patrick (1999) y Decock, Pablo (2003).

256 Llama la atención la referencia a la contra-cultura punk. *Mis muertos punk*, de Fogwill, es del '80. *Muchacha punk*, el libro de en el que es publicado “La larga risa de todos estos años” de 1983 y “Muchacha punk” (1979) es reeditado en 1992. Cito el principio de este segundo 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 sólo eso eran (...). Primera decepción del lector: en este relato soy varón.” (1979:127).

Más interesante aún es un poema del año 2003 en el que Cecilia Pavón escribe, como

siglo. En realidad 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.²⁵⁷ Pero de repente 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 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*

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 (<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.

257 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*." (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. El resaltado es mio)

mundo, y retrasar infinitamente la marcha de Marcia en línea recta (...)
de Caballito a Flores. (1992:16. El resaltado es mío.)

Las líneas son las que nos mantienen a raya –y a ciertos objetos alejados-, las rectas no nos permiten perdernos. Porque los ejes que nos dirigen dependen de la repetición de normas y convenciones sociales productivas que se heredan y se reproducen. Y sin embargo sólo basta una interpelación y el cuerpo se da vuelta -se desvía- y otros mundos y otras posibilidades, de repente,²⁵⁸ 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 tiene razón cuando afirma que el uso de Aira de los género menores no es parodia ni burla sino puesta en variación (2002:35) 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 productivos y reproductivos? La lógica del melodrama es la lógica de la prueba -de *La prueba*, digo yo-:

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)

²⁵⁸ *Tan de repente* (2002) se titula la película de Diego Lerman basada en *La prueba*.

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. Sólo hay pasiones y actos, cuerpos en movimiento (y contacto) constante. Pero además, 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.²⁵⁹

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.²⁶⁰ Sobre esto la novela es explícita: hacia la mitad del texto (1992:48-51), un relato de Mao, que versa sobre Sergio Vicio (¿Sergio Bizzio?) y su aventura en 'Palladium',²⁶¹ interrumpe el relato principal y deja a Marcia enajenada, es decir, la hace perder la razón (no hay mayor sentido común que ésta); la extasia y la pone fuera de sí cuando 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 pone en evidencia es que ninguna explicación puede dar cuenta del amor: las explicaciones sólo pueden ser heterogéneas y nunca suficientes.

En este sentido, amor y arte no se cuestionan sino que se superpone 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

259 En las páginas que siguen voy a analizar como esto es pauta, también de narrativas posteriores como *El niño pez* (Lucía Puenzo 2004) o *Dame Pelota* (Dalia Rosetti 2009)

260 En este sentido, cabe notar que la teoría airana del relato se funda en la "anterioridad" primordial del relato, en el instante de la fábula como vacío del que surge todo (Contreras 2002:41).

261 'Palladium' era el templo de la movida *under* pos-dictadura-. Pero, además, así se titula también el álbum pirata en vivo de 'Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota' (1986) cuyos temas son un mix de los recitales que realizaron el 18 y 25 de octubre de 1985 ahí. 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, ay! 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. /(...)."

provocan en el supermercado –muy al estilo *Kill Bill*- no sólo 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 creo que 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 sobre todo- 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, 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 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... (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 últimos estrellas. Pero no cualquier estrella: la 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 afuera de (la) serie, crear otros espacios, liberarse del tiempo y de la muerte.

4.2 Zonas liberadas: Iosi Havilio, Lucía Puenzo, Dalia Rosetti.

Bronte, 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”.
El niño pez, Lucía Puenzo

Retomando los planteos que hice al principio de este capítulo, y tal como sostiene Sara Ahmed (2006:67), la sexualidad puede ser (y debe ser) considerada, también, en términos espaciales no sólo porque los cuerpos habitan espacios sexuados sino en el sentido de que los cuerpos son sexualizados por el modo en que se inscriben en los espacios (estoy pensando también a los géneros narrativos y a la literatura en términos de espacios). La sexualidad no estaría, entonces, determinada solamente por la elección de objeto, sino 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 le devuelve). Tal vez por eso, como fui señalando a lo largo de la investigación, en las ficciones lesbianas la foto no suele faltar. Tampoco en estas:

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 (...).

- (...) Recién hoy, cuando la vi, me di cuenta que era usted... No se parece a la de la foto que está en el living...

En la foto del living todavía era virgen. (Puenzo 2004:74)

Los rostros, como se sabe, cifran las maneras en que una cultura se manifiesta porque el rostro nace en el núcleo central del lazo social (Le Breton 2003). En este sentido, lo que me interesa de esta escena es que la foto no sólo funciona como testimonio de lo que fue, sino que 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 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 sólo 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 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, podría decirse que en los relatos seleccionados para este apartado, 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, decidí trabajar particularmente con tres novelas de tres autores que comparten el espacio de 'lo contemporáneo' (todas sus novelas son posteriores al año 2000). Son tres autores que no sólo pertenecen a una misma generación sino que, además, desarrollan distintas prácticas artísticas: Lucia Puenzo es escritora, guionista y directora de cine, Iosi 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.²⁶²

Sin lugar a dudas sus estrategias narrativas son disimiles. Tampoco conozco ninguna apuesta crítica que los haya trabajado juntos, y sin embargo, no sólo 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 (2008) 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,²⁶³ 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 cierta 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 del primer apartado de este capítulo, estas novelas delimitan cuerpos que se abren a una materialidad inestable y, como consecuencia, a una sexualidad errática.²⁶⁴ En este sentido, y como voy a desarrollar, se resisten a cualquier institucionalización – a cualquier lógica, a cualquier código- posible.

262 Dalia Rosetti es, en realidad, Fernanda Laguna: "Escritora, artista plástica, madrina del proyecto Eloísa la cartonera (...) se convirtió no sólo en una de las agitadoras culturales más interesantes de los últimos años, sino también en un personaje literario." (Palmeiro 2011:213). Si bien seleccioné para trabajar *Dame pelota*, toda su escritura podría ser pensada en relación con las ficciones lesbianas o bisexuales.

263 Las nuevas leyes argentinas –de las que hablé en la introducción, que recodifican el género y lo sexual no sólo tienen sino que efectivizan este objetivo.

264 A pesar de esto son las primeras que describen, explícitamente, modos y prácticas de los cuerpos femeninos cuando tienen sexo: sangre, pelos, saliva, flujos, gritos. De cualquier modo, siempre mantienen un corrimiento con respecto a la norma: "Ella me saca el buzo y la remera. Sus manos son como el chorro de una fuente que todo lo larga para arriba. Pero

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 Eloísa, una “pendeja bruta, hermosa, elemental” (2006:150) que desordena todo sistema que toca y que puntúa sus desv(ar)ios 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 sólo se concretará cuando el libro termine (aunque no cierra sino que inaugura un nuevo enigma). Esa es la síntesis de *Opendoor*, de Iosi 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). Aílin (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, al 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:

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 depilarmela” (Rosetti 2009:21) o en *Paraisos*, 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.”(2012:235)

-¿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 Bronte 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.* (2004:20. El resaltado es mío)

El canto de La Guayi sirve para desatar los vínculos familiares -históricos, genealógicos- opresivos y, como nota María José Punte, “Seduces por igual al padre y a la hija. En esa pulseada, ambos deberán lanzarse al vacío. El padre sólo 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 llamas?- preguntó algo incómodo. –Lala. Los tres chicos abrieron los ojos.-¿Sos mujer?-dijo Twity. –Sí.-Parecés un hombre. – Ya sé.” (Puenzo 2004:102)

Dame pelota (2009), de Dalia Rosetti, 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 sólo 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 cuenta: “Soy medio macho. Cuando tenía 18 quería ser travesti y se ve que el deseo me llevó a que me venga muy poquito.” (2006:25), 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: “(...) a way of inhabiting space by registering what is not familiar: being lost can in its turn become a familiar feeling.” (2006:7):

-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?

- Jajajajaja 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. El resaltado es mío)

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 político y lo social. Porque, justamente, es la vida lo que se define en la relación (sexual) entre los cuerpos. En estos casos, como sostiene Rene 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.” (1998:75). En *Durazno reverdeciente*, por ejemplo, registra, quien escribe el diario:

Me sirvo otro [whisky] para apaciguar ese sentimiento asesino que me provocó la eyeculación 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, ¿acabaste 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. Apreto, apreto. 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. Agarre la tierra con mis manos y estaba húmeda. Me la froté por la cara, por el cuello, por las tetas, por la concha. Tu sangre. Sin ella no podés vivir (...). 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 precedía *Lo impenetrable* (Gambaro 1984), 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 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 (1982, 2002, 2003) y Kolesnicov (2009) 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 “(...) would constitute the point at which desire folds back upon itself so as to go on producing other such points, other such moments.”(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 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" (2004:9) explica el narrador canino agónico, mientras tiene una erección producto de las lágrimas y las caricias de su dueña.

No estaría 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." (Havilio 2006:21). Pero además, el campo de Opendoor 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." (Havilio 2006:47)

Pero, además, 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 tempo-geográficos 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 siempre vulnerada: Eloísa haciéndole sexo oral a su hermano (2006:159) o a Boca, que podría ser su padre, Lala envenenando a su padre (2004:24) o la hija de Dalia reponiendo la historia olvidada por su madre (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. Como anticipé en páginas anteriores todo orden es quebrantado. También el del relato. No hay lugar ya para el tiempo moderno, sincopado. Todos los textos propuestos presentan, en cambio, microtemporalidades 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 Guayi le enseñó a Lala, “cuando aparece el pasado es que algo está por pasar.” (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” (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:

El almanaque que cuelga de la manija de la alacena atrasa. Nadie arranca las hojas desde el dos de marzo y estamos a veinte o diecinueve de abril, ya ni sé. No tengo a quien preguntarle. Es bien de noche, deben faltar unas pocas horas para que amanezca. (2006:94)

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 'erotohistoriografía' (2010) como esa instancia que no reescribe al objeto perdido en el presente sino que allí lo encuentra, hibridizándolo todo. Y esto es lo que sucede en la novela de Havelock, 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. Rosetti 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 la 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 y Dalia Rosetti lleva el gesto un extremo al escribir, en *Durazno reverdeciente* (2005), una (su) auto-ficción futura.

En este sentido, estas narrativas no buscan escapar del pasado (no lo ignoran) sino que lo fagocitan, lo incorporan. Utilizando esas 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 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" (Havelock 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 Ypacaráí, 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 sólo 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? (Rosetti 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 sólo ya no hay 'alto' y 'bajo' (y cuando algo parece 'alto' será una gestualidad patética) sino que, además, toda intento definición se vuelve complicada: "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) y el vivero de la colonia, no es vivero sino que es "pura selva" (2007:14)

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.” (Schérer 1998:97). Los espacios cerrados o claramente delimitados, las circunstancias que generen inmovilidad, las instancias que respondan a una lógica predecible - (re)productiva²⁶⁵- son rechazadas. Entramos, sin lugar a dudas, 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, eso quiere decir, 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 sólo se revuelcan géneros sexuales –recordemos que son los ritmos cronológicos de la performance genérica lo

²⁶⁵ Como sostiene Elizabeth Freeman, considero que “(...) naked flesh is bound into socially meaningful embodiment through temporal regulations: binding is what turn mere existence into a form of mastery in a process I’ll refer to as chrononormativity, or the use of time to organize individual human bodies towards maximum productivity (...). Dana Luciano has termed this chronobiopolitics, or “the sexual arrangement of the time of life.” (2010:3)

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 Havello la crónica histórica, la tradición gauchesca, el policial y la traducción... y todo se desarrollan 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 (...)." (1984:20). Ahora son las respuestas verosímiles las que anonadan, las que están fuera de lugar.

Estas ficciones lesbianas del siglo XXI, sin lugar a dudas, 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 Sebastian Hernaiz propongo pensarlo en tanto:

(...) los modos en los 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. (en Drucaroff 2011:20)

Podría considerarse, incluso, que estos textos entienden el aspecto 'carnal' de la ideología: reconocen que "ideology is common sense, "sense" must be understood to include both emotions and physical sensations" (Freeman 2006:173). 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).

5. Palabras Finales

-Ahora me besás y se termina...

-¿Qué se termina? (...)

- Es un final feliz...

-No sé-dijo la Guayi

- Sí...

-Supongo que sí (...).

-¿... y después qué?

-No sé.

-Inventá.

El niño Pez, Lucía Puenzo

La literatura es un dispositivo político en el que se ensayan múltiples distribuciones de lo sensible y en la que se proponen nuevas relaciones entre los cuerpos -sexuales y textuales. Contaba con esta certidumbre cuando comencé esta investigación hace seis años. Pero, al mismo tiempo, la entrada en ese campo de fuerzas o relaciones entre sexualidades y textualidades, cuerpos y palabras me colocó frente a una incomodidad apremiante: la certeza contrariada de que-como señala la pregunta de María Moreno en el epígrafe de esta tesis- algo que había estado siempre se mantenía como desaparecido de la cultura. Me refiero, claro, a las afectividades lesbianas.

Desprovista de un plan cerrado comencé a trazar genealogías. Pero lo cierto es que no rastreaba un origen sino contactos y pluralidades, huellas y roces. Buscaba los sonidos de pasiones escondidas, espiaba entre las palabras de algunos textos como por el ojo de una cerradura. La imaginación fue importante para escapar del sentido común, para poder arriesgar respuestas a las preguntas que me permitieron empezar a trazar un mapa crítico: ¿qué es una ficción lesbiana? ¿qué es lo que me permite leer cuerpos, voces, contactos o recorridos como lesbianos? ¿resulta productivo cambiar la pregunta sobre 'qué es la sexualidad' a 'cuándo lo es'? y las siguientes cuestiones fueron inevitables: ¿cuál es la relación entre pasión y escritura? ¿y entre sexualidad y textualidad? Quería leer los modos en que se construían los deseos lesbianos en la literatura argentina y, en el proceso, lo que se saturó de deseo fue mi mirada y mi escritura.

Hace seis años confiaba en que esta investigación era necesaria y, 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. La reedición, en los últimos dos años, de tres novelas centrales para la tradición lesbiana lo confirma: me refiero a *En breve cárcel* (Fondo de cultura económica, 2012), *Monte de Venus* (Editorial Astier, 2013) y *El affair Skeffington* (Mansalva, 2013). Pero, además, en el año 2011 se inauguró el blog *Potencia tortillera*, un archivo documental digitalizado -en permanente construcción- del activismo lésbico en Argentina.

En este sentido, por lo menos en un principio, armar el corpus con el que trabajé no resultó tan sencillo. Fueron fundamentales las recomendaciones que muchas veces llegaban en la forma de recuerdos de otros y, también, resultaron fructíferas algunas intuiciones. Leí mucho, armé familias probables, recorrí mesas de saldos, bibliotecas barriales y centros culturales; tomé por asalto las estanterías de amigas lesbianas feministas, hice entrevistas, pedí fotocopias de libros inhallables. Mi versión de *La prueba* es un manojito de hojas abrochadas, “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*, carísima. De todos modos la compré. Era robada. Yo la atesoro como a una hija que, después de una larga ausencia, vuelve al hogar. Así también conseguí *Dueña y señora*, con sus tapas ajadas y las hojas amarillas. *Kadish* y *Té con canela* llegaron con anotaciones en lápiz negro y *Diario colectivo*, con subrayados cargados de afectividad. Entre las páginas de *En breve cárcel* encontré una carta -un mail- de amor o de desamor. Tenía la palabra ‘grimorio’ resaltada y escrita, además, en la hoja de cortesía. Un grimorio, pensé en aquel momento, es un libro que encierra conocimientos mágicos, encantamientos. Un libro de imaginaciones y seducciones, que aprende del pasado pero siempre se dirige al futuro. De algún modo ahí estaba, en clave, lo que yo quería hacer. En algún momento me sentí parte de una cofradía secreta. De lo que me di cuenta, más tarde, es que estaba siendo parte de un *continuum* lesbiano -un poco secreto y bastante literario-.

La serie que finalmente conformaron los textos seleccionados no era homogénea: las imaginaciones literarias que presentaba eran variadas y sus

temporalidades discontinuas pero, sin embargo, daba cuerpo a una figuración de mundo posible, a un mapa de múltiples entradas. Tiempos, cuerpos, espacios: todo tiene un carácter filosófico, moral y político; también una variación literaria. En este sentido, las ficciones lesbianas armaban universo sobre otras fuerzas; desvíos o imaginaciones que, impulsados por la pasión disidente, proponían éticas diferenciales: otras tradiciones, finalidades y sensibilidades, otras modulaciones en y entre los cuerpos y los textos. Es decir, las ficciones lesbianas me resultaron inquietantes en tanto narrativas que habilitaban modos distintivos no sólo de habitar el espacio de lo común (social y literario) sino de relatarlo (de establecer vínculos con el pasado y de aventurar posibles futuros).

Así, el material literario, se reveló, por un lado, como un espacio privilegiado en el que se negocian sentidos históricos e inconscientes, donde se debaten fantasías y normativas. Por otro lado, se configuró como un espacio anómalo de la cultura en el que se hacen visibles esas pasiones – las pasiones lesbianas- que horadan, de modos creativos, las formas hegemónicas de lo social.

Como sostuve a lo largo de esta tesis, considero que tanto la literatura como la crítica literarias son herramientas sociales a través de las cuales se fijan valores, diferencias y jerarquías. Herramientas específicas que definen conductas o usos en relación con el lenguaje y que, asimismo, no sólo regulan los debates sobre las relaciones entre literatura, crítica y sociedad (muchas veces directamente ocultándolas) sino que determinan la posibilidad y los modos de circulación de los textos. En este sentido, si bien -o porque- es imposible generar un discurso crítico por fuera del entramado social, insisto en que la función política de la crítica tiene que ver con dar cuenta de algunos de los cómputos erróneos que modelan lo social. Una forma posible de hacerlo es, como propone Nicolás Rosa, “Leer lo negado por la misma literatura –literatura es censura-: las escrituras silenciadas, las obras excluidas de los sistemas, las voces acalladas o aquello que cada texto que ha sido ensombrecido por las lecturas oficiales: aquello intersticial, entre el exilio y el destierro.”(2004:13)

Y qué mayor exilio (en el caso de *Monte de Venus* (Roffé 1976), quizás también destierro) que el de las ficciones lesbianas. En este sentido, esta tesis procuró acercar una lectura sobre las particularidades de la aparición lesbiana en la

literatura argentina o, mejor dicho, sobre las políticas de su (des)aparición: buscó leer esos momentos en que 'lesbiana' se convierte en imagen o en imaginación literaria; esos instantes en que la figuración lesbiana, apasionada, se fuga hacia los límites de cualquier palabra y de cualquier género.

Porque, y este es el punto, las pasiones lesbianas –como fui demostrando a lo largo de la tesis- trastocan lo previsible, es decir, el sentido (común). Se vuelven peligrosas al proponer lenguas que desprecian el binarismo de la cultura Occidental e historias que violentan las temporalidades teleológicas; al proponer imaginaciones que transitan otros recodos de la memoria y contactos que construyen nuevas espacialidades. Como sostiene esta cita de Pavón:

Siente que el espacio y el tiempo no son en ella categorías *a priori* (...). Esta segura que si esas formas alguna vez existieron en su espíritu, hace tiempo ya han sido modificadas (...), anoche soñó con un bosque que parecía un dibujo. Pero a la vez se sentía tan cómoda y feliz en él, que también parecía real (...), finalmente pudo localizar con más precisión de donde 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 (...). Se paró y fue a la cocina (...) la física cuántica era algo que iba a investigar en otra ocasión. 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 sólo 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 (como las 'punks' de *La prueba* (Aira 1992), anonada y fascina). Quien la ve, ya no podrá ver otra cosa. Y este es el punto: mi lectura propuso que las ficciones lesbianas se constituyen como amenaza, sobre todo, porque delinear imágenes que, al diluir o entreverar clases y géneros, indagan alternativas de construcción de lo humano (o de lo no humano) -los textos analizados en el último apartado, sin lugar a dudas, condensan esta hipótesis.

En este sentido, a lo largo de la tesis, fui desarrollando la idea de que sobre un flujo de narrativas aparentemente estables, las ficciones lesbianas se imponen desordenando, degenerando, desclasando –haciendo citas impropias o

descontextualizadas-. Y en ese gesto, concluí, se presentan (sus voces, sus miradas, sus cuerpos, sus afectos) como evidencia de que las ficciones normativas no son más que eso: ficciones. Así, no sólo se reapropian de la cultura y la diversifican sino que también activan potencialidades políticas del lenguaje (o de los lenguajes) y los géneros (en todos sus sentidos). Así, las ficciones lesbianas resultan fundamentales para pensar otras particiones posibles entre lo político, la literatura y los afectos; entre las prácticas, las maneras de ser y los modos de sentir.

En el capítulo 2 afirmé que las voces lesbianas se instalaron, históricamente, entre lo secreto, lo sabido y lo no dicho. Por eso, su irrupción –su emergencia y su urgencia-, que desde mediados del siglo XX se fue intensificando, provocó un punto de viraje en la literatura. Al combinar lo imposible y lo prohibido, estas voces que cuentan o escriben tuvieron el potencial de desestabilizar los grandes relatos: aquellos atravesados por la heterosexualidad, sus pasiones y certezas y, claro, sus temporalidades productivas.

Como una deriva, después de analizar las voces, pensar el cuerpo y la mirada resultó una dirección obligada no sólo porque, como expliqué en el capítulo 3, la voz puede afectar la percepción del cuerpo al que pertenece sino porque, en tanto vehículo de significado, la voz lesbiana le adjudicó a ciertos cuerpos usos y afectividades diferenciales hasta el momento callados. Así lo pone en escena Paula Jiménez España, en un cuento que, como ya señalé, puede ubicarse como heredero de *Lo impenetrable* (Gambaro 1984):

Mi padre no quería morir sin verme casada y se lamentaba por mi suerte. “Nos, buscábamos una niña normal... y me cago en la puñetera madre que te parió”, decía. Violentábase él y yo misma percibía que mi vida no le caía en gracia (...). Con decirnos que una mañana agarró por orejas un cabrito y revoleólo en los aires del enojo.

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 generaciones, 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 (...). No te alcanza con una, tortillera de mierda”, reprendíame mi padre (...). 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, más 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)

El cuerpo lesbiano, así, registro sensible de otras historias y otras afectividades. Si es cierto que, como sostiene Foucault (2002:189), el sexo es un punto imaginario fijado por el dispositivo de sexualidad que garantiza nuestra inteligibilidad y que constituye, simbólicamente, a la totalidad del cuerpo (es productor de sentido), resulta lógico, como también expliqué en el capítulo 3, que los cuerpos lesbianos suelen encontrarse atravesados por la violencia –que es una modulación de la intensidad-: el cuerpo/texto costra de *En breve cárcel* (1981), los cuerpos violentados de Fogwill (1983) o el cuerpo etéreo tan deseante como impenetrable de *La Condesa Sangrienta* (1966).

Pero lo que me resultó más interesante de los cuerpos lesbianos es el modo en que se expanden, eróticamente, hasta conquistar al cuerpo del texto, hasta desarticular ficciones amorosas y edípicas o convertir, como hace María Iluminada (Peyceré 2005), un texto -o un cuerpo- en pintura, hasta transfigurar el texto en cuerpo en lengua y finalmente, en *cunni-lingua* (Kolesnicov 2009). En este sentido, resultó evidente cómo algunas de las figuraciones lesbianas habilitaron desvíos en la cadena de contactos esperables –delineando otras zonas erógenas y literarias posibles.

Así, pensar ‘lesbiana’ como categoría que impulsa preguntas (como categoría activa) habilitó el desplazamiento crítico por una heterogeneidad de problemas vinculados, sobre todo, a los modos de construcción de saberes y cuerpos, y a las relaciones entre ellos. Es decir, me permitió repensar, desde distintas perspectivas, las relaciones entre sexualidad y textualidad o, mejor aún, entre políticas sexuales y políticas literarias, y, por supuesto, obligó a la reflexión acerca de nuestras tradiciones literarias.

De cualquier modo, sabemos que la sexualidad y la pasión siempre van a exceder a cualquier narrativización posible. También es evidente que las superficies

sensibles que la lectura (mirada apasionada) ponga en contacto pueden (y tal vez deban) variar siempre. Como en el sexo, cada movimiento provocará otras intensidades, nuevas demandas y, probablemente, nuevas respuestas. Por eso, creo que la lectura de las ficciones lesbianas que propone la literatura argentina no termina con esta tesis. Por el contrario, prefiero creer que esta investigación es, sencillamente, una entrada posible. Un gesto que liberó ciertas zonas de la literatura; que las hizo susceptibles a una reflexión o debate que no es materia común de la crítica literaria argentina. Porque llegar a un punto no significa arraigarse sino, como sugieren las narrativas que analicé en el último capítulo, habitarlo en su contingencia. Para después, como exige el personaje de Lala, en *El niño pez* (Puenzo 2004), inventar; trazar nuevas ficciones, nuevos recorridos, nuevos estados, nuevas pasiones.

6. Bibliografía

6.1 Textos literarios

- Aira, Cesar (1992) *La prueba*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano.
- Aldaburu, María, Cano, I, Rais, H, Reynoso, N. (1982) *Diario Colectivo*, Buenos Aires, Ed. La Campana.
- Asbatz, Cecilia (1982) *Te con canela*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Barrandeguy, Emma, (2002) *Habitaciones*, Buenos Aires, Catálogos.
- Bianco, Jose [1932] "Amarilideas", *La pequeña Gyaros*, Buenos Aires, Seix Barral, 1994.
- Brizuela, Leopoldo (2000) *Historia de un deseo, el erotismo homosexual en 28 relatos argentinos contemporáneos*, Buenos Aires, Planeta.
- Bruzzone, Felix (2008) *Los topos*, Buenos Aires, Mondadori.
- Bunge, Carlos Octavio (1908) "La sirena", *Viaje a través de la estirpe*, Buenos Aires, Biblioteca de la nación.
- Cabezón Cámara, Gabriela (2009) *La virgen cabeza*, Buenos Aires, Eterna cadencia.
- Castillo, Abelardo (1960) "El marica", *El grillo de papel*, n1, Buenos Aires.
- Castillo, Abelardo (1969) "La madre de Ernesto", *Las otras puertas*, Buenos Aires, Jorge Alvarez Editor.
- 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, Sudamericana.
- Cortázar, Julio (1963) *Rayuela*, Alfaguara, Buenos Aires, 1995
- Cortázar, Julio (1968) *62/ modelo para armar*, Buenos Aires, Alfaguara, 2004.
- Cortázar, Julio (1977) "La barca o Nueva visita a Venecia", *Cuentos completos/2*, Buenos Aires, punto de lectura, 2005.
- Cortázar, Julio (1978) "Ciao, verona", *Papeles inesperados*, Madrid, Alfaguara, 2009.
- Dalla Torre, Gabriel (2012) *Soy lo que quieras llamarme*, Buenos Aires, El ateneo.
- Dillon, Marta (2002) *Vivir con virus*, Buenos Aires, Norma.
- Docampo, Mariana (2012) "El amor", *La fe*, Buenos Aires, bajo la luna.
- Enríquez, Mariana (1995) *Bajar es lo peor*, Buenos Aires, Galerna, 2013.
- Fasce, María (2000) "El mar", *La felicidad de las mujeres*, Buenos Aires, Destino.
- Fasce, María (2007) "Celos", *A nadie le gusta la soledad*, Buenos Aires, Emece.
- Fogwill (1991) *Una pálida historia de amor*, Buenos Aires, Planeta.
- Fogwill (1998) *Vivir afuera*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Fogwill, Rodolfo (1983) "La larga risa de todos estos años", *Muchacha Punk*, Buenos Aires, Planeta, 1992.
- Gallardo, Sara (1977) "Las 33 mujeres del Emperador Piedra Azul", *El país del humo*, Buenos Aires, Emece, 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 Alvarez.
- Gómez Carrillo, Enrique (1989) "Marta y Hortensia", *Almas y cerebros*, París, Garnier Hermanos.
- Guido, Beatriz (1961) "Una hermosa familia" (1961).
- Gusmán, Luis (1977) *El frasquito*, Buenos Aires, Noé.
- Havilio, Iosí (2006) *Opendoor*, Buenos Aires, Entropía.
- Havilio, Iosí (2013) *Paraisos*, Buenos Aires, Mondadori.
- Heker, Liliana *Zona de clivaje* (1986), 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.
- Krimer, María Inés (2012) *La inauguración*, Buenos Aires, Litterae.
- 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 imovil*, Buenos Aires, 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) *Continuadísimo*, Buenos Aires, milena caserola.
- Menstrual, Naty (2012) *Batido de troló*, Buenos Aires, milena caserola.
- Mercado, Tununa (1967) *Celebrar la mujer como a una pascua*, Buenos Aires, Editorial
- Mercado, Tununa (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.
- Molloy, Sylvia (2002) *El común olvido*, Buenos Aires, Norma.
- Molloy, Sylvia (2003) *Varia imaginación*, Rosario, Beatriz Viterbo Ed.
- Moreno, María (1991) "María Moreno presenta a Dolly Skeffington", *Cuaderno de existencia lesbiana*, 11, Marzo 1991, Buenos Aires.
- Moreno, María (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", (1987) "Memorias secretas de una muñeca", (1988) "El piano incendiado", *Cuentos completos*, I-II, Buenos Aires, Emecé, 2007.
- Ocampo, Silvina (2011) *La promesa*, Buenos Aires, Lumen.
- Ocampo, Victoria (1934) "Carta a Virginia Woolf", *Testimonios*, Buenos Aires, Ed. Fundación Sur, 1981.
- Ocampo, Victoria (1937) "Virginia Woolf, Orlando y Cia.", *Sur*, 10-67.
- Ocampo, Victoria (1941) "Virginia Woolf en mi recuerdo", *Sur*, 79, 107-114.
- Ocampo, Victoria (1954) *Virginia Woolf en su diario*, Buenos Aires, Ed. Sur.
- Ocampo, Victoria (1981) *Autobiografía III: La rama de Salzburgo*, Buenos Aires, Sur.
- Patricia Kolesnicov (2002) *Biografía de mi cáncer*, Buenos Aires, Sudamericana,
- Pavón, Cecilia (1999) "monjas, la utopía de un mundo sin hombres", *nunca nunca quisiera irme a casa*, 6, s/p.
- Pavon, Cecilia (2010) "Swedenborg vs. Kant", *Los sueños no tienen copyright*, Buenos Aires, Blatt&rio.
- Pellegrini, Renato (1964) *Asfalto*, Buenos Aires, Tirso.
- Pérez, Pablo (1998) *Un año sin amor. Diarios del Sida*, Buenos Aires, Perfil.
- Perlongher, Néstor (1988) *El fantasma del sida*, Buenos Aires, Puntosur.
- Perlongher, Nestor (1997) *Prosa plebeya*, Buenos Aires, Colihue, Buenos Aires.
- Perlongher, Néstor (2004) *Papeles insumisos*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.
- Peyceré, Nicolas (2005) *Los días sentimentales*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Ed.
- Pizarnik, Alejandra (1966) "La condesa sangrienta", *Revista Testigo*, 1-1, Buenos Aires, enero-marzo.
- Pizarnik, Alejandra (1972) "Violario", *El deseo de la palabra*, Barcelona, Ocnos.

- Plante, Alicia (2004) *El círculo imperfecto*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Puenzo, Lucía (2004) *El niño pez*, Rosario, Beatriz Viterbo Ed.
- Puig, Manuel (1973) *The Buenos Aires Affaire*, Buenos Aires, Planeta, 2013.
- Puig, Manuel (1976) *El beso de la mujer araña*, Buenos Aires, Planeta, 1993.
- Quesada, Alejandro (2010) *Mar de pijas*, Buenos Aires, El fin de la noche.
- Ramos, Laura (2010) *La niña guerrera*, Buenos Aires, Planeta.
- Roffé, Reina (1976) *Monte de Venus*, Buenos Aires, Corregidor.
- Roffé, Reina (1996) *El cielo dividido*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Rosetti, Dalía (2005) *Me encantaría que gustes de mí*, Buenos Aires, Mansalva.
- Rosetti, Dalía (2010) *Dame pelota*, Buenos Aires, Mansalva.
- Sacomanno, 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 Shua (1984) *Los amores de Laurita*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Steimberg, Alicia (1984) *Amatista*, Barcelona, Tusquets.
- Storni, Alfonsina (1919) "Pudiera ser", *Irremediamente*, Buenos Aires, Cooperativa Editorial Limitada Buenos Aires.
- Storni, Alfonsina (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.
- Tron, Fabiana y Valeria Flores (eds.) (2013) *Chonguitas: masculinidades de niñas*, Córdoba, La mondonga dark.

6.2 Bibliografía teórica y crítica

- AA.VV (1997) *Le fantastique argentin, Silvina Ocampo/Julio Cortázar, América Cahiers du criccal*, 17.
- Abraham y Torok (1994) *The shell and the kernel. Renewals of psychoanalysis*, Chicago and London, 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. Aires, Paidós.
- Amado, Ana (2003) "Herencias, generaciones y duelo en las políticas de la memoria", *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIX, Núm. 202, Enero-Marzo, 137-153.
- Amado, Ana y Nora Domínguez (2004) *Lazos de familia (herencias, cuerpos, ficciones)*, Buenos Aires, Paidós.
- Ambrosoni, Julieta (2009) "Griselda Gambaro: Una mirada distinta sobre la violencia", *La revista del CCC [en línea]*, num. 5/6, Enero / Agosto
- 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*, Cátedra, Madrid.
- Anzaldúa, Gloria (1987) *Borderlands/La Frontera: The new mestiza*, San Francisco, Spinsters/Aunt Lute.
- Appadurai, Arjun (2002) *Globalization*, Durham, NC, Duke University Press.
- Appadurai, Arjun (2004) *Dimensiones culturales de la globalización*, Lisboa, Teorema.
- Arfuch, Leonor (2002) *El espacio autobiográfico*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica (2002).

- Arlt, Mirta (1995) "Griselda Gambaro Ricardo Monti : paradigmas de los 70", *Teatro latinoamericano de los setenta : autoritarismo, cuestionamiento y cambio*, Buenos Aires, Corregidor.
- Arnés, Laura, Nora Domínguez y Paula Torricella (2012) "Desplazamientos teóricos, trayectos institucionales", *Actas del Congreso Internacional Indicadores Interseccionales y medidas de inclusión social en instituciones de educación superior*. En: http://www.miseal.org/images/Publicaciones/Interseccionalidadendebate_misealweb.pdf
- Badiou (1992), *Conditions*, Paris, Leseuil.
- Bajtín, Mijail (2003) *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.
- Bal, Mieke (2002) *Travelling Concepts in the Humanities*, University of Toronto Press, Toronto, 2002.
- Balderston, Daniel (1983) "Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock", *Revista Iberoamericana*, 125, pp. 743-752.
- Balderston, Daniel (2004) *El deseo, enorme cicatriz luminosa*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Balderston, Daniel (2009) "Pedagogías de lo reprimido", *Osamayor*, XX, 20, 9-19.
- Balderston, Daniel y José Quiroga (2005) *Sexualidades en disputa: homosexualidades, literatura y medios de comunicación en América Latina*, Buenos Aires, Libros del Rojas.
- 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 (1987) "La muerte del autor", *El susurro del lenguaje*, Buenos Aires, Paidós.
- Barthes, Roland (1976) *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Barthes, Roland (1987) *El susurro del lenguaje*, Buenos Aires, Paidós.
- Barthes, Roland (1997) *Sade, Fourier, Loyola*, Madrid, Cátedra
- Barthes, Roland (2000) *El placer del texto*, México, Siglo XXI.
- Barthes, Roland (2008) *Fragmentos de un discurso amoroso*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Barthes, Roland (2013) *El grano de la voz*, Buenos Aires, Siglo XXI
- Bauman, Zygmunt (2005) *Amor líquido: Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Zygmunt (2007) *Tiempos líquidos*, Barcelona, Tusquets.
- Bauman, Zygmunt (2011) *Daños colaterales. Desigualdades sociales en la era global*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica
- Bauman, Zygmunt (2013) *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Bazán, Osvaldo (2006) *Historia de la homosexualidad en la Argentina*, Buenos Aires, Marea.
- Beauvoir, Simone (1999) *El segundo sexo*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Belinsky (2007) *Lo imaginario: un estudio*, Buenos Aires, Nueva vision.
- Bellotti, Magui, Jelin, E. y Luna, L. (2003) *Movimiento de mujeres y movimiento feminista. Para una discusión abierta y plural*, Librería de mujeres, Buenos Aires.
- Benjamin, Walter (1973) *Tesis de filosofía de la historia*, Taurus, Madrid.
- Benjamin, Walter (1991), *El narrador*, Madrid, Taurus.
- Bentivegna, Diego (2001) "Relato bizantino", *Página12*, 19 de agosto, <http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Libros/01-08/01-08-19/nota4.htm>
- Bentivegna, Diego (2005) "La voz de una mujer bien", *Radar Libros*, 28 de agosto.
- Bhaba, Homi (2013) *Nuevas Minorías, nuevos derechos. Notas sobre cosmopolitismos vernáculos*, México, Siglo XXI.
- Bianchi, Susana (1993) "Las Mujeres en El Peronismo (1945-55)", *Historia de las mujeres, V.5: El siglo XX*, Buenos Aires, Taurus.
- Bonnet, Marie-Jo (2000) *Grafiyas de eros*, Buenos Aires, Edelp.
- Bordelois, Ivonne, *Etimología de las pasiones*, Zorzal, Buenos Aires, 2006.
- Borges, Jorge L (1998). "El escritor argentino y la tradición", *Discusión*, Buenos Aires, Alianza.

- Bourdieu, Pierre (2005), *Cosas dichas*, Barcelona, Gedisa.
- Braidotti, Rosi (2000) *Sujetos nómades*, Buenos Aires, Paidós.
- Braidotti, Rosi (2002) *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*, London, Blackwell.
- Braidotti, Rosi (2004) *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, Buenos Aires, gedisa.
- Braidotti, Rosi (2009) *Transposiciones. Sobre la ética nómada*, Barcelona, Gedisa.
- Braidotti, Rosi (2009) *Transposiciones. Sobre la ética nómada*, Barcelona, Gedisa.
- Brossard, Nicole (2005) *Fluid Arguments*, London, Mercury Press.
- Bunch, Charlotte (1972) "Lesbians in revolt", *The Furies: Lesbian/Feminist Monthly*, vol.1, January, 8-9. <http://scriptorium.lib.duke.edu/wlm/furies/2/19/2014>
- Butler, Judith (1990) *El género en disputa*, Barcelona, Paidós, 2007
- Butler, Judith (1992) "Contingent foundations: Feminism and the question of postmodernism", *Feminist theorize the Political* (Butler y Scott comps.), Londres y New York, Routledge.
- Butler, Judith (1993) *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires, Paidós, 2002.
- Butler, Judith (2000) "Imitación e insubordinación de género", *Grafiyas de Eros*, Buenos Aires, Edelp.
- Butler, Judith (2005) *Giving an Account of Oneself*, New York, Forham University Press.
- Butler, Judith (2006) *Deshacer el género*, Buenos Aires, Paidós.
- Butler, Judith (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.
- Cangi, Adrian (2007) "Modos de la confesión desviada", *Actas online de Autopistas de la palabra: terceras jornadas de literatura y psicoanálisis. Las parejas, el eros y el poder: desvíos, encuentros y pasiones*, Buenos Aires. http://www.autopistasdelapalabra.com/au3/autopistas_III.doc
- Cano, Inés (1982) "El movimiento feminista argentino en la década del '70", *Todo es historia*, 183, 84-93.
- Castle, Terry (1993) *The apparitional lesbian*, New York, Columbia University Press.
- Castoriadis, Cornelius (1983) *La institución imaginaria de la sociedad*, vol.I., Barcelona, Tusquets.
- Castoriadis, Cornelius (1998) "Imaginación, imaginario, reflexión", *Hecho y por hacer*, Buenos Aires, Eudeba.
- 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 and Paul Julian Smith), Durham, Duke UP, 281-305
- Cisterna Jara, Natalia (2004) "Antígona furiosa de Griselda Gambaro o mirando el mito desde el borde político y genérico sexual", *América latina y el mundo: exploraciones en torno a identidades, discursos y genealogía*, Santiago de Chile, Centro de estudios Culturales latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.
- Cixous, Helene (1975) *La risa de la medusa*, San Juan, Anthropos, 1995.
- Cixous, Helene (1977) *La llegada a la escritura*, Amorrortu, Buenos Aires, 2006.

- Cixous, Helene (1994) *The Helene Cixous Reader* (Sellers ed.), Oxon, Routledge.
- Cixous, Helene (2008) *I love you, the jouissance of writing*, Kent, Crescent Moon.
- Clifford, James (1997) *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, Harvard University Press.
- Clifford, James (2013) *Returns: Becoming Indigenous in the Twenty First Century*, Cambridge, Harvard University Press.
- Collins, Jackie (2008) "Heroic bodies in Contemporary Spanish Literature", *Escribir con el cuerpo* (Beatriz Ferrús y Núria Calafell, eds.), Barcelona, Ed. Uoc.
- Contreras, Sandra (2007) "En torno de las lecturas del presente", en *Actas del I Congreso internacional 'Cuestiones Críticas*, Rosario CELA
- Contreras, Sandra (2007) "Narrativa argentina del presente", *Katatay. Revista de crítica de literatura*
- Cosse, Isabella (2010) *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Cosse, Isabella (2014) "Cultura y sexualidad en la Argentina de los sesenta: usos y resignificaciones de experiencia transnacional", *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe Generado*, 21 de Febrero: 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*, <http://www.psykeba.com.ar/articulos/GCacusmetro.htm> visto el 29/04/2014.
- De Certeau, Michel (1997) "Historias de cuerpos", *Historia y Grafía* (Vigarello), Julio-Diciembre.
- De Certeau, Michel (2000) *La invención de lo cotidiano*, México, Universidad iberoamericana.
- de Lauretis Teresa (1984) *Alicie doesn't*, Bloomington, Indiana university; *Alicia ya no*, Madrid, Catedra, 1992.
- de Lauretis, Teresa (1987) *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington, Indiana University Press.
- de Lauretis, Teresa (1994) *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*, Bloomington, Indiana University Press.
- de Lauretis, Teresa (1994a) "Habit Changes", *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 6, 2-3, 296-313.
- de Lauretis, Teresa (2000) *Diferencias*, Madrid, Horas y horas.
- de Lauretis, Teresa (2002) "Repensando el cine de mujeres: teoría estética y teoría feminista" *Nuevas direcciones* (Navarro y Stimpson comps.), Buenos Aires, Fondo de cultura económica, pp.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*, n.36, 223-256.
- De Leone, Lucía (2013) "Flores de juventud para la causa libertaria". Apuntes sobre "Alma al aire" (1914) de Salvadora Medina Onrubia", en "La Caja feminista", *Revista Mora*, N° 19, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- De Leone, Lucía (2014) "Papeles de reciénvenida", *Medina Onrubia, Salvadora, Almafuerte y El libro humilde y doliente*, Córdoba, Buena Vista, Colección Las antiguas, en prensa.
- De Leone, Lucía (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*, n. 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, Universidad de Villa María, Córdoba, en prensa.
- Debord, Guy (1958) "Definiciones", *Internacional Situacionista*, en *La realización del arte*, Madrid, Literatura Gris, 1999.

- Decock, Pablo (2003) "Desencuentro receptor y valor literario en la poética de César Aira: Análisis de dos relatos [En línea]", *Vº Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, En: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.10/ev_visto_el_1/7/2014
- 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.
- Deleuze, Gilles (1984) *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Paris, Editions de la différence.
- Deleuze, Gilles (1987) *La imagen-tiempo*, Barcelona, Paidós.
- Deleuze, Gilles (2006) *Deseo y placer*, Córdoba, Alción editora.
- Deleuze, Gilles (2013) *Lógica del sentido*, edición Electrónica de www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari (1993) *¿Qué es la filosofía?*, Madrid, Anagrama.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari (1997) "Año cero-Rostridad", *Mil mesetas*, Valencia, Pre-textos, 2006.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari (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 (2005) *Salvadora. La dueña del diario crítica*, Sudamericana, Buenos Aires.
- Delgado, Josefina (2009) "Salvadora, Alfonsina y la ruptura del pudor" en Manzoní, Celina (Dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, Vol. VII "Rupturas", Emecé, Buenos Aires, 487-510.
- Delgado, Verónica (1997) "Babel, Revista de libros en los '80. Una relectura", *Orbis tertius*, num.5
- Derrida, Jacques (1991) "El sacrificio", *Derrida en castellano*, <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/sacrificio.htm> 7/7/2014
- Derrida, Jacques (1995) *La voz y el fenómeno*, Valencia, Pre-textos.
- Derrida, Jacques (1995a) "Espectros de Marx", *Derrida en castellano*, http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/marx_inyunciones.htm#_edn1 visto el 5/4/2014
- Derrida, Jacques (2009) "Pasiones: La ofrenda oblicua", *Derrida en castellano*, [Http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/pasiones.htm](http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/pasiones.htm)
- Derrida, Jacques (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, Último Reino, Buenos Aires, 1984.
- Diz, Tania (2006) *Alfonsina periodista. Ironía y sexualidad en la prensa argentina (1915-1925)*, Libros del Rojas, Buenos Aires, 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, Summer, 23-36.
- Doane, Mary Anne (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.
- Domínguez, Nora (2007) *De donde vienen los niños*, Rosario, Beatriz Viterbo editora.
- Domínguez, Nora (2008) "Modos narrativos", *Actas del Colloque International Echanges et constructions culturelles dans les mondes ibériques*, Iriec.

- Domínguez, Nora (2011) Notas al pie de algunas lecturas recientes, <http://jornadascinigi.fahce.unlp.edu.ar/ii2011>
- Domínguez, Nora (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 (1991) "Polémicas en la ciudad prohibida: de Crisis a Babel", *Espacios*, num. 10.
- Zina, Alejandra (2004) "Babel: un modo de nombrar el comienzo", *El matadero*, num. 3.
- Drucaroff, Elsa (2000) *Historia crítica de la literatura argentina: la narración gana la partida*, Volumen 11, Buenos Aires, Emecé.
- Eribon, Didier (2004) *Una moral de lo minoritario*, Barcelona, Anagrama.
- Espinosa Miñoso, Yuderkys (2007) *Escritos de una lesbiana oscura*, Buenos Aires- Lima, en la frontera.
- Faderman, Lillian (1981) *Surpassing the love of men*, New York, Library of Congress.
- Farewell, Marilyn (1996) *Heterosexual Plots and Lesbian Narratives*, New 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, Buenos Aires.
- Fernández, Ana María (1993) *La mujer de la ilusión*, Buenos Aires, Paidós.
- Figari, Carlos y Florencia Gemetro (2009) "Escritas en silencio. Mujeres que deseaban a otras mujeres en la Argentina del Siglo XX", *Sexualidad, Salud y Sociedad: Revista latinoamericana*, n.3, 33-53.
- Fisher, Philip (2002) *The Vehement Passions*, Princeton y Oxford, Princeton University Press.
- Fitch, Melissa (2009) *Side Dishes: Latina American Women, Sex, and Cultural Production*, New York, Library of Congress.
- Flores, Valeria (2005) *Notas lesbianas, reflexiones desde la disidencia sexual*, Rosario, Hipólita Ed.
- Fogwill (2009) "Fogwill versus Fogwill", *Ñ revista de cultura*, 29 de agosto.
- 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.
- Foster, David (1991) *Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing*, Austin, University of Texas Press, 97-102.
- Foster, David (1995) "Of Power and Virgins: Alejandra Pizarnik's *La condesa sangrienta*", *Violence in Argentine Literature; Cultural Responses to Tyranny*. Columbia, University of Missouri Press.
- Foster, David (1995) "Of power and virgins: Alejandra Pizarnik's *La condesa sangrienta*", *Violence in Argentine Literature*, Colombia/London, University of Missouri Press.
- Foster, David (2000) *Producción cultural e identidades homoeróticas: teoría y aplicaciones*, San Jose, Universidad de Costa Rica.
- Foster, David (comp.) (1994) *Latin american writers on gay and lesbian themes*, Westport, Greenwood.
- Foster, David Williams (1991) "Pornography and the feminine Erotic: Griselda Gambaro *Lo impenetrable*", *Monographic Review/Revista Monográfica* 7. pp 284-96.
- Foucault, Michel (1977) "Las relaciones de poder penetran en los cuerpos". Entrevista con Lucette Finas. En <http://www.con-versiones.com/nota0485.htm> 19/2/2014
- Foucault, Michel (1995) *Historia de la sexualidad I, La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, 2002.

- Foucault, Michel (1999) "La crisis de la medicina o crisis de la antimedicina", *Estrategias del poder*, Buenos Aires, Paidós.
- Foucault, Michel (2000) *Los anormales*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, Michel (1980) *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, Ithaca, NY, Cornell University Press.
- Freccero, Carla (2004) "Queer times", *After sex?* (Halley y Parker ed.), Durham/London, Duke University Press
- Freeman, Elizabeth (2004) "Still after", *After sex?* (Halley y Parker ed.), Durham/London, Duke University Press
- Freeman, Elizabeth (2010) *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*, Durham, Duke University Press.
- Freud, Sigmund (1893-1895) "Estudios sobre la histeria", *Obras Completas*, t.II, Buenos Aires, Amorrortu, 1985.
- Freud, Sigmund (1893-1895) "La neurastenia y la neurosis de angustia", *Obras Completas*, t.II, Buenos Aires, Amorrortu, 1985.
- Freud, Sigmund (1914-1916) "Introducción al narcisismo", "Duelo y melancolía", "La represión", *Obras Completas*, t.XIV, Buenos Aires, Amorrortu, 1985.
- Freud, Sigmund (1981a) "Duelo y melancolía", *Obras Completas*, Tomo III, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981A, 2091-2100.
- Freud, Sigmund (1920-1922) "Más allá del principio del placer", *Obras Completas*, t.XVIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1985
- Freud, Sigmund (1981) "Psicoanálisis y teoría de la libido", *Obras completas*, Vol. III, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Freud, Sigmund (1981) "Sobre la sexualidad femenina", *Obras Completas*, Tomo III, Madrid, Biblioteca Nueva, 3077-3089.
- Freud, Sigmund (1981b) "Tótem y Tabú", *Obras completa*, Tomo III, Madrid, Biblioteca Nueva, 1745-1850.
- Fuskova, Ilse y Claudina Marek (1994) *Amor de Mujeres*, Buenos Aires, Planeta.
- Galán y Gliemmo (2002) *La otra Alfonsina*, Alfaguara, Buenos Aires, 2002.
- Garramuño, Florencia (2009) *La experiencia opaca: literatura y desencanto*, Buenos Aires, Fondo de cultura económica.
- Garriga Carlos Alvarez (2007) "Secretos de un inédito", http://elpais.com/diario/2007/11/03/babelia/1194050353_850215.html visto el 4/5/2014. Visto el 5/4/2014
- 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) "En busca de una genealogía: Storni y Pizarnik", *La doble voz*, Buenos Aires, Biblos.
- Genovese, Alicia (1998) *La doble voz*, Buenos Aires, Biblos.
- Geréz Ambertín, Marta (2002) "Seducción de lo prohibido (Clandestinidades del amor)", *Debate Feminista*, 25/13, 309-318.
- Gilbert, Sandra y Susan Gubar (1979) *The Madwoman in the Attic*, New Haven, Yale University Press.
- Giordano, Alberto (2007) "Cultura de la intimidad y giro autobiográfico en la literatura argentina actual", *Pensamiento de los confines*, n. 21, Diciembre
- Giordano, Alberto (2008) *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*, Buenos Aires, Mansalva.
- Giordano, Alberto (2009) *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*, Buenos Aires, Mansalva.
- Giordano, Alberto (2011) *Otra vuelta al giro autobiográfico*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2011.
- Giorgi, Gabriel (2004) *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la*

- literatura argentina contemporánea*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Giorgi, Gabriel (2013) "La lección animal: pedagogías queer", *BOLETIN* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica, 17, diciembre.
- Giorgi, Gabriel y Fermín Rodríguez (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*, 10 de febrero.
- 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* (Saitta comp.), vol. 9. Buenos Aires, Emecé Editores, pp. 93-122
- Gramuglio, María Teresa (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*, New York & London, Routledge.
- Grosz, Elizabeth (ed.) (1999) *Becomings: Explorations in Time, Memory and Futures*, New York, Cornell University Press.
- Grosz, Elizabeth y Elspeth Probyn (ed) (1995) *Sexy Bodies: The Strange Carnalities of Feminism*, London/New 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, N. 177.
- Gusmán, Luis (1984) "Prólogo a *El Frasquito*", *Literatura Argentina Contemporánea*, <http://www.literatura.org/Gusman/Gusman-EF.html>, visto el 4/9/2010.
- Halley, Janet y Andrew Parker (ed.) (2011) *After sex?* Durham/London, Duke University Press.
- Halperin, David (1990) *One Hundred Years of Homosexuality and Other Essays on Greek Love*, New York/London, Routledge.
- Halperin, David (1995) *Saint Foucault Towards a Gay Hagiography*, New York, Oxford University Press.
- Halperin, David (1996) "A Response from David Halperin to Dennis Altman", *Australian Humanities Reviews*, <http://www.australianhumanitiesreview.org/emuse/Globalqueering/halperin.html> 20/2/2014
- Haraway, Donna (1985) *Ciencia, cyborgs y mujeres*, Madrid, Catedra, 1995.
- Haraway, Donna (1991) *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New 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, pp.121-138.
- Irigaray, Luce (1974) *Espéculo de la otra mujer*, Madrid, Akal, 2007.
- Irigaray, Luce (1982) *Ese sexo que no es uno*, Madrid, Akal, 2009.
- Irigaray, Luce (1985) *El cuerpo a cuerpo con la madre. El otro género de la naturaleza. Otro modo de sentir*, Barcelona, Lasal.
- Irigaray, Luce (1987) Entrevista en *Les Femmes, la pornographie et le erotisme* (M.F. Hans y G. Lapouge), París. En Martin Jay, *Ojos Abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid, Akal, 2007.
- Irigaray, Luce (1994) "El cuerpo a cuerpo con la madre", *Debate feminista*, 10, 32-44.
- Jagose, Annemarie (1994) *Lesbian Utopics*, New York/London, Routledge.
- Jagose, Annemarie (1996) *Queer Theory*, New York, New York University Press.

- Jagose, Annemarie (1996) *Queer Theory: An Introduction*, New York University Press, New York.
- Jagose, Annemarie (2002) *Inconsequence: Lesbian Representation and the Logic of Sexual Sequence*, New York: Cornell University Press.
- Jameson, Fredric (1991) *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós.
- 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.
- Jitrik, Noé (1999) "Las marcas del deseo y el modelo psicoanalítico", *Historia de la crítica de la literatura argentina. La irrupción de la crítica* (Cella 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) "La soltera como madre póstuma", *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)*, Paidós, Buenos Aires.
- Kamenszain, Tamara (2000) *Historias de amor y otros ensayos sobre poesía*, Buenos Aires, Norma.
- Kamenszain, Tamara (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
- Kaminsky, Amy (1993) *Reading the body politic: feminist criticism and latin american women writers*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press.
- Kaminsky, Amy (1993) *Reading the body politic: feminist criticism and latin american women writers*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press.
- Kaplan, Betina (2007) *Género y violencia en la narrativa del Cono Sur (1954-2003)*, Woodbridge, Tamesis.
- Kaplan, Betina (2007) *Género y violencia en la narrativa del Cono Sur (1954-2003)*, Woodbridge, Tamesis.
- 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 económico.
- Klein, Melanie (1932) *The Psycho-Analysis of Children*, London, Hogarth.
- Kohan, Martín (2000) "Historia y literatura: la verdad de la narración", *Historia crítica de la literatura argentina* (Drucaroff directora), Vol. 11, Buenos Aires, Emecé
- Kohan, Martín (2003) "Vivir afuera", *Los Inrockuptibles*, abril.
- Kolesnicov, Patricia (2009) "Biografía de mi cáncer", *Clarín*, 08 de mayo. <http://edant.clarin.com/diario/2009/05/08/um/m-01914187.htm>
- König, Irmtrud (2010) "Griselda Gambaro: parodiar para criticar el presente", *De Alfonsín al menemato, 1983-2001* (Rocco Carbone y Ana Ojeda Comps.), 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.
- Kosofsky Sedwick, Eve (2000) "Epistemología del closet", *Grafías de Eros*, Buenos Aires, Edelp.
- Kosofsky Sedwick, Eve (2003) *Touching feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham, Duke University Press.
- Kosofsky Sedwick, Eve (2011) *The Weather in Proust*, Durham, Duke University Press.
- Kristeva, Julia (1980) *Desire in language*, Oxford, Blackwell.

- Kristeva, Julia (1981) "El sujeto en cuestión: el lenguaje poético", *Seminario: La Identidad*, Madrid, Petrel.
- Kristeva, Julia (1989) *Poderes de la perversión*, Siglo XXI, México.
- Kurlat Ares (2001) "El Erotismo Como Transgresión: *Lo Impenetrable* de Griselda Gambaro", *Chasqui*, Vol. 30, No. 2, Nov, 3-19.
- Lacan, Jacques (1964) "La esquizia del ojo y la mirada", *Seminario XI*, Barcelona, Paidós.
- Lacan, Jacques (1971) "Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano", *Escritos*, vol. 1, México, Siglo XXI.
- Lacan, Jacques (1981) "La tópic de lo imaginario", *El seminario de Jacques Lacan, Libro I. Los escritos técnicos de Freud 1953-1954*, Barcelona, Paidós
- Lacan, Jacques (1996) *Seminario 17. El reverso del psicoanálisis (1969-1970)*, Buenos Aires, Paidós.
- Laddaga, Reinaldo (2006) *Estética de la emergencia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Laddaga, Reinaldo (2007) *Espectáculos de realidad*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Laera, Alejandra (2010) "Para una historia de la literatura argentina: orígenes, repeticiones, revanchas",
- Laplanche Jean y Jean Portalis (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.
- latinoamericana*, III, N°5.
- Laurent, Jenny (2003) "L'autofiction, Méthodes et problèmes", <http://www.unige.ch/lettres/franco/enseignements/methodes/autofiction>. En *Autoficción*: http://autoficcion.es/?page_id=24 visto el 4/5/2014
- Le Breton, David (2010) *Rostros*. Buenos Aires, Letra Viva e Instituto de la máscara.
- Lingis, Alphonso (1985) *Libido: The French Existential Theories*, Bloomington, Indiana University Press.
- Link, Daniel (1999) "Seis personajes en busca de un autor", <http://www.pagina12.com.ar/1999/suple/libros/99-10/99-10-10/nota1.htm> 7/7/2014
- Link, Daniel (2002) "Intermitencias", *Radar libros*, 3 de Agosto.
- Link, Daniel (2003) *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*, Buenos Aires, Norma.
- Link, Daniel (2005) *Clases: Literatura y disidencia*, Buenos Aires, Norma.
- Link, Daniel (2005a) "El profesor pop" (entrevista: Patricio Lennard), *Radar libros*, 14 de agosto.
- Link, Daniel (2006) "Primera persona", *Página12*, 5 de febrero.
- Link, Daniel (2009) *Fantasma: imaginación y sociedad*. Buenos Aires, Eterna cadencia.
- Link, Daniel (2009a) "Yo", *no-retornable*, vol.3. <http://www.no-retornable.com.ar/v3/dossier/link.html#nota>
- Link, Daniel (2010) "La obra como exigencia de vida", *Revista Ñ*, 4/9/2010.
- Lionnet, Françoise and Shu-Mei Shih (eds.) (2005) *Minor Transnationalism*, Durham and London.
- Friedman, Susan Stanford (2011) "Towards a Transnational Turn in Narrative Theory: Literary
- Llurba, Ana María (1998) "Antígona furiosa, ¿una voz femenina?", *Gramma*, Vol 10, No 30. Castellvi de Moor, Magda (1992) "La parodia en el teatro de Gambaro: interdiscursividad y voluntad de estilo", *Teatro y teatristas. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino* (Pelletieri ed.), Buenos Aires, Ed. Galerna/Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Lópes Louro, Guacira (2001) "Teoría queer: una política pos-identitaria para la educación", *Cuadernos de Pedagogía*, Año IV/ N9, Rosario.
- Lorde, Audre (1984) *Las herramientas del amo nunca desmantelarán 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.
- Lorenzano, Sandra (2001) *Escrituras de sobrevivencia. Narrativa argentina y dictadura*, México, Signos.
- Loureiro, Angel (1991) "Problemas teóricos de la autobiografía", *Suplemento Anthropos 29*, Barcelona, Ed Anthropos.
- Loureiro, Angel (1991) "Problemas teóricos de la autobiografía", *Suplemento Anthropos*, Barcelona, 1991.
- Ludmer (1985) "Las tretas del débil" (González y Ortega, comps.), *La sartén por el mango*, San Jose de Puerto Rico, El huracán.
- Ludmer, Josefina (2007) "Literaturas posautónomas", *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, N° 17, Julio 2007.
- Lyotard, 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.
- 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.
- 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.
- Maristany, José (2008) "Entre Arlt y Puig, el affaire Correas, Acerca de La narración de la historia", *Orbis Tertius*, XIII, 14.
- Maristany, José (2009) "Fuera de la ley, fuera del género: escritura homoerótica en la Argentina de los 60/70", *Lectures du genre*, 6. <http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_6/Maristany.html> visto el 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, N 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.
- Masiello, Francine (1997) *Entre civilización y barbarie*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo.
- Masiello, Francine (2000) "La insoportable levedad de la historia: los relatos *best sellers* de nuestro tiempo", *Revista Iberoamericana*, 2000, N° 193, pp. 799-814.
- Masiello, Francine (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*, n.17, julio-agosto.
- Molloy, Silvia (1978) "Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo", *Lexis*, Vol. II, N2, Diciembre, pp.241-251.
- Molloy, Sylvia (1985) "Sentido de ausencias", *Revista Iberoamericana*, Vol. LI, Núm. 132-133, Julio-Diciembre.
- Molloy, Sylvia (1991) "Identidades textuales femeninas: Estrategias de autofiguración", *Women's Writing in Latin America* (Castro- Klaren, Sara, Molloy, Sylvia y Sarlo, Beatriz Comp.) Westview Press, Boulder.
- Molloy, Sylvia (1995) "Disappearing acts: Reading lesbian in Teresa de la Parra", *Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*, Duke University, Durham.

- Molloy, Sylvia (1996) *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Molloy, Sylvia (1998) "En breve cárcel": pensar otra novela", *Punto de vista*, 60, pp. 29-32.
- Molloy, Sylvia (1998) *Hispanisms and homosexualities* (Molloy e Irwin eds.), Duke University Press, Durham y London.
- Molloy, Sylvia (1999) "De Safo a Baffo: Diversiones de lo sexual en Alejandra Pizarnik", *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, año 7, n 13, Caracas, ene-jun, pp.133-140
- Molloy, Sylvia (2000) "La flexión del género en el texto cultural latinoamericano", en *Revista de Crítica Cultural*, n° 21, Santiago de Chile, noviembre, pp.53-55.
- Molloy, Sylvia (2001) "Desvíos de lectura: sexualidad y diferencia en las letras hispanoamericanas", *Estudios. Revistas de Investigaciones literarias y culturales*, Año 9, n.1, Caracas. Ene-jul, pp.93- 107.
- Molloy, Sylvia (2001) *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, Tierra firme.
- Molloy, Sylvia (2009) "Para estar en el mundo: los cuentos de Silvina Ocampo", *La ronda y el antifaz* (Ñora Domínguez y Adriana Mancini, comps), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Molloy, Sylvia (2012) *Poses de fin de siglo*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Moreno, María (1983) "El fascismo del cuerpo", *alfonsina*, n°2, diciembre.
- Moreno, María (1988) "¿Qué hacer?", en "La Mujer Pública", *Babel*, 5, 1, noviembre.
- Moreno, María (1994) "Dora Bovary (El imaginario sexual en la generación del 80)", *Las culturas de fin de siglo en América Latina* (Josefina Ludmer coord.), Rosario, Beatriz Viterbo.
- Moreno, María (1994) "Dora Bovary El imaginario sexual en la Argentina del 80" (*Las culturas de fin de siglo en América Latina* (Ludmer, Josefina comp.), Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Moreno, María (1999) "La siempreviva", *Las12*, 13.8.1999
- Moreno, María (2002) "¿Qué hacer?", *El fin del sexo y otras mentiras*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana
- Moreno, María (2002) "La patria disfuncional", *El fin del sexo y otras mentiras*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana.
- Moreno, María (2002) "Resistir en el baño", *El fin del sexo y otras mentiras*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana.
- Moreno, María (2002) "Safo y Cia.", *El fin del sexo y otras mentiras*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana.
- Moreno, María (2002) *El fin del sexo y otras mentiras*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana
- Moreno, María (2002a) "El libro rojo de Lesbos", *El fin del sexo y otras mentiras*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Moreno, María (2002a) "Prólogo", *Habitaciones*, Buenos Aires, Catálogos.
- Moreno, María (2003), "Emma la cautiva", *Suplemento Radar libros*, 12 de enero, Buenos Aires.
- Moreno, María (2004) "Presentación de *Varia imaginación*, de Sylvia Molloy", *nueve perros*, Agosto.
- Moreno, María (2005) *Vida de vivos*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Moreno, María (2009) "Todo desamor es político", *Suplemento Soy*, 23 de octubre.
- Moreno, María (2010) "Contra las gallinas ponedoras", *verano12*, 20 de enero
- Moreno, María (2010a) "Copyright", *RadarLibros*, 4 de abril.
- Moreno, María (2012) "Emma, la del gremio", *Suplemento Soy*, 9 de marzo.
- Moreno, María (2013) "¿Balón o pelota?", *Subrayados*, Mardulce, Buenos Aires.
- Moreno, María (2013) "Dos eran país", *Subrayados*, Mardulce, Buenos Aires.
- Moreno, María (2013) "Letra sin viagra", *Subrayados*, Mardulce, Buenos Aires.
- Moreno, María (2013) "Puig con Walsh", *Subrayados*, Mardulce, Buenos Aires.

- Moreno, María (2013) *Subrayados. Leer hasta que la muerte nos separe*, Buenos Aires, Mardulce.
- Moreno, María (2013a) "Cuerpo Argentino", *Subrayados. Leer hasta que la muerte nos separe*, Buenos Aires, Mardulce.
- Moreno, María (2013b) "Esperma y tinta", *Subrayados. Leer hasta que la muerte nos separe*, Buenos Aires, Mardulce.
- Moreno, María (2013c) "Viva su patria", *Subrayados. Leer hasta que la muerte nos separe*, Buenos Aires, Mardulce.
- Moreno, María (2014) "Entrevista", *Radar libros*, <http://www.pagina12.com.ar/1998/suple/libros/98-06/98-06-14/nota1.htm>
- Moretti, Franco (2000), "Conjectures on World Literature." *New Left Review*, 1 (Jan-Feb.).
- Mouffe, Chantal (2007) *En torno a lo político*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Mouffe, Chantal (2013) *Agonistics: Thinking The World Politically*, London – New York, Verso.
- Mulvey, Laura (1975) "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, 16, 3 Otoño, 6-18.
- Musachi, Graciela (2007) "Calesita", *Actas de Autopistas de la palabra: terceras jornadas de literatura y psicoanálisis*.
- Muschietti, Delfina (1992) "Las estrategias de un discurso travesti", *Diario de Poesía, Dossier de Alfonsina Storni*, Buenos Aires, invierno.
- Muschietti, Delfina (1995) "Poesía y paisaje: Exceso e infinito." *Cuadernos hispanoamericanos*, 538, 81-88.
- Muschietti, Delfina (2002) "Prólogo" en Storni, *Obras Completas*, Tomo I, Losada, Buenos Aires.
- Muschietti, Delfina (2003) "Borges y Storni: la vanguardia en disputa", *Hispanérica: 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.
- Nari, Marcela (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, no. 2, Mayo, 95-105.
- Navajas, Gonzalo (1998) "Erotismo y modernidad en *En breve cárcel* de Sylvia Molloy", *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 22, n.º 2 May, 95-105.
- Negróni, María (1993) "La Dama de estas Ruinas (sobre Alejandra Pizarnik)", *Feminaria*, Año VI, No. 11, Noviembre, Buenos Aires, 14-17.
- Negróni, María (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/negróni-pizarnik.html> 7/7/2014
- Negróni, María (2000) "Melancolía y cadáver textual", *Inti. Revista de literatura hispánica*, 52-53, 169-178
- Negróni, María (2003) *La obra de sombra de Alejandra Pizarnik*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Nietzsche, Friedrich (1992), *El nacimiento de la tragedia*, México, Alianza Editorial
- O'Connor, Patrick (1999) "Cesar Aira's Simple Lesbians: Passing "La prueba"", *Latin American Literary Review*, Vol. 27, No. 54, Jul. - Dec., pp. 23-38.
- Ocampo, Silvina (2009) en *La ronda y el antifaz: Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo* (Domínguez, Nora y Mancini, Adriana (compiladoras), Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Ostrov, Andrea (1993) "Una pornografía de la diferencia", *Hispanérica*, Año 22, No. 66 Dec., 99-108.
- Ostrov, Andrea (1996) "Vestidura/ escritura/ sepultura en la narrativa de Silvina Ocampo", *hispanérica*, Gaithersburgh, vol. XXV, pp. 21 – 28

- Ostrov, Andrea (2003) "Silvina Ocampo: la escritura frente al espejo", *Revolución y Cultura*, La Habana, pp. 34 – 37
- Ostrov, Andrea (2004) *El género al bies*, Buenos Aires, Alción.
- Palmeiro, Cecilia (2011) *Desbunde y Felicidad. De la cartonera a Perlongher*, Buenos Aires, Título.
- Panessi, Jorge (2003) "Sylvia Molloy, El común olvido", *nueve perros*, 2/3, diciembre-enero.
- Patiño, Roxana (2003) "Intelectuales, literatura y política: reformas de la tradición en las revistas culturales argentinas de los noventa" (AAVV), *Umbrales y catástrofes: literatura argentina de los 90*, Córdoba, Epoké ediciones.
- Pellegrini, Renato (2008) "Biografía", <http://www.renatopellegrini.unlugar.com/biografia.html> visto el 4/5/2014
- 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. http://letras-uruguay.espaciolatino.com/perez_claudia/ponencia_presentada.htm
- Perlongher, Néstor (1985) "Historia del frente de liberación homosexual en Argentina", *Prosa Plebeya*, Buenos Aires, Colihue, 2007.
- Perlongher, Nestor (1988) "Matan a un marica", *Fin de siglo*, n 16, octubre.
- Perlongher, Néstor (1988). El fantasma del sida, Buenos Aires, Puntosur.
- Perlongher, Néstor (2007) "El sexo de las locas", *Prosa Plebeya*, Buenos Aires, Colihue.
- Pezzoni, Enrique (1986) "Alejandra Pizarnik: la poesía como destino." *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 156-6.
- Pezzoni, Enrique (1986) "Silvina Ocampo: orden fantástico, orden social", *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Piglia, Ricardo (2000) *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Seix barral.
- Piglia, Ricardo (2010) "Introducción" a *En breve cárcel*, Buenos Aires, Fondo de cultura económica.
- Piña, Cristina (1990) "La palabra obscena", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 5, mayo.
- Piña, Cristina (1991) *Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires, Planeta.
- Pizarnik, Alejandra (1998) "Correspondencia Pizarnik" (Bordelois, Ivonne comp.), Buenos Aires, Planeta.
- Pizarnik, Alejandra (1968) "Dominios ilícitos", *Sur*, 311, abril, pp 90-95.
- Pizarnik, Alejandra (1971) "Violario", *Revista de Occidente*, Madrid, num.100, Julio de 1971
- Pizarnik, Alejandra (2005) *Diarios*
- Plante, Alicia (2006) "Eros anda suelto", *Radar libros*, 11 de junio.
- 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*", *BOLETIN/15-octubre 2010*, 1-21.
- Podlubne, Judith (2012) *Escritores de Sur. Los inicios literarios de Jose Bianco y Silvina Ocampo*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora/UNR.
- Preciado, Beatriz (2008) *Testo Yonqui*, Barcelona, Espasa Calpe.
- Puig, Manuel (1986) "Manuel Puig: cine y sexualidad Entrevista de Giovana Pajetta.", *Crisis*, n41, abril, pp.86-88.
- Punte, María José (2013) "La mirada tras el espejo: para un análisis feminista de *El niño pez*", *Imagofagia*, 6, http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=266%3AAla-mirada-tras-el-espejo-para-un-analisis-feminista-de-el-nino-pez&catid=48&Itemid=130

- 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*, New York, New York University Press.
- Ramacciotti, Karina y Adriana M. Valobra (2008) "El campo médico argentino y su mirada al tribadismo, 1936-1955", *Estudios feministas*, 6, 2, 440, maio-agosto, 493-516.
- Ranciere, Jacques (1996) *El desacuerdo, política y filosofía*, Buenos Aires, Nueva visión.
- Rancière, Jacques (2002) "La división de lo sensible: Estética y política", *Mesetas.net*, <<http://mesetas.net/?q=node/5>>, visto el 4/9/2010
- Ranciere, Jacques (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* (Diana Maffia comp.), Buenos Aires, Feminaria.
- Raso, Laura (2010) "Antígona furiosa o la afirmación de la vida", *Afuera. Estudios de crítica cultural*, num.8, Mayo.
- Reggiani, Federico (1995) "La fama de las letras: el papel de la literatura en la patria de tres cuentos de Fogwill", *Literatura argentina y nacionalismo: Gálvez, Fogwill, Saer, Aira*, La plata, NLP. FAHCE.
- Rich, Adrienne (1980) *Blood, Bread and Poetry. Selected Prose, 1979-1985*, New York, Norton and Company, 1986.
- Rich, Adrienne (1984) "Notes towards a politic of location", *Feminist Postcolonial Theory: A Reader* (Reina Lewis y Sara Mills eds.), New York, Routledge, 2003.
- Richard, Nelly (1998) *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre Chile de la transición*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto propio.
- Richard, Nelly (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, Oct.
- 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
- Rodríguez Pérsico, Adriana (2008) *Relatos de época. Una cartografía de América Latina (1880-1920)*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Roffé, Reina (1985) "Omnipresencia de la censura en la literatura argentina", *Revista iberoamericana*, 51, 909-915
- Roffé, Reina (2001) "Libertad condicionada", *Conversaciones americanas*, Madrid, Ed. Páginas de Espuma.
- Rosa, Nicolás (2004) *El arte del olvido*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo.
- Rosa, Nicolás (2003) *La letra argentina*, Buenos Aires, Santiago Arcos editor.
- Rosenberg, Mirta (2011) *Bajo la luna/1*, <http://blog.eternacadencia.com.ar/archives/2011/13132>
- Roudinesco, Elizabeth (2009) *Nuestro lado oscuro*, Barcelona, Anagrama.
- Saidón, Gabriela (2009) "Historia de una pasión", *Ñ Revista de cultura*, 22 de Octubre.
- Saítta, Sylvia (1995), "Prólogo" a Medina Onrubia, Salvadora, *Las Descentradas*, Tantalía, Buenos Aires, 2006 "Anarquismo, teosofía y sexualidad: Salvadora Medina Onrubia" en *Mora*, Año I, N° 1, Buenos Aires, agosto, 54-59.
- Saítta, Sylvia (2004) *Historia de la crítica literaria: el oficio se afirma*, vol. 9, Buenos Aires, Emece.
- Salessi, Jorge (1993) "La invención de las sirenas", *Feminaria Literaria*, 3, 4, 2-7.
- Salessi, Jorge (1995) *Médicos, maleantes y maricas*, Rosario, Beatriz Viterbo Ed.
- Salomone, Alicia (2006) *Alfonsina Storni. Mujeres, Modernidad y Literatura*, Corregidor,

- Buenos Aires. Sarlo, Beatriz, "Alfonsina, la poetisa", *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1988.
- Sandra Contreras (2002) *Las vueltas de Cesar Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Sarda, Alejandra y Silvana Hernando (2001) *No soy un bombero pero tampoco ando con puntillas. Lesbianas en Argentina: 1930-1976*, Ontario, Editorial Bomberos y Puntillas.
- Sarda, Alejandra y Silvana Hernando (2001) *No soy un bombero pero tampoco ando con puntillas. Lesbianas en Argentina: 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.
- Sarlo, Beatriz (1994) "No olvidar la guerra: sobre cine, literatura e historia", *Punto de Vista*, No 49, Agosto 1994.
- Sarlo, Beatriz (2003) *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*, Buenos Aires, Nueva visión.
- Sarlo, Beatriz (2006) "Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia", *Punto de vista*, 29, N° 86, Buenos Aires.
- Panesi, Jorge (2003) Sylvia Molloy, *El común olvido, Nueve Perros*, Año 2, n° 2/3 - diciembre y enero.
- Sarlo, Beatriz (2008) "Literatura Sentimental: Sobre *La intemperie*, de Gabriela Massuh", *Diario perfil*, Buenos Aires, 27 de Julio.
- Scherer, Rene (2012) *Miradas sobre Deleuze*, Editorial Cactus.
- Schettini, Ariel (1999) "La marca del estado", *Los Inrockuptibles*, <http://www.fogwill.com.ar/otrVivaf.html> 7/7/2014
- Schettini, Ariel (2005) "La escuela del dolor humano de Sechuán", *El interpretador*, n20.
- Schettini, Ariel (2008) "Apuntes para la definición de la loca melancolía", <http://linkillo.blogspot.com/2008/05/apuntes-para-la-definicion-de-la-loc.html>, 2008
- Schettini, Ariel (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.
- Schwartzman, 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, pp. 95-101.
- Sebreli, Juan José (1997) *Escritos sobre escritos, ciudades sobre ciudades*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Silverman, Kaja (1992) *Male subjectivity at the margins*, Routledge, New York.
- Silvestri, Leonor (2007) "Me gusta cuando callas. Invisibilidad de la mujer productora de arte", *Actas de las I Jornadas de debates sobre Literatura Latinoamericana y Estudios de Género*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Siskind, Mariano (2014) *Cosmopolitan Desires: Global Modernity and World Literature in Latin America*, Evanston, Northwestern University Press.
- Soto, Moira (2008) "Pasión por los bordes", *las12*, 16 de mayo.
- 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), pp. 253-268.
- 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, Winter.
- Suárez Briones, Beatriz (1998) "Sobre hombres y márgenes. Relaciones entre el feminismo y la teoría queer", *Lectora: revista de dones i textualitat*, N° 4, pp. 83-91.

- Szumurk, Mónica (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.
- Szumurk, Monica (1996) "Ada María Eflin: Viaje al interior de las identidades", *Monographic review: Hispanic travel literature*, XII.
- Szumurk, Monica (2000) *Mujeres en Viaje*, Buenos Aires, Alfaguara.
- Tarantuviez, Susana (2001) *La Narrativa de Griselda Gambaro. Una poética del desamparo*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo.
- Tarantuviez, Susana (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.
- Leciñana, Mayra (2012) "Presentación e Pollera Pantalón, cuentos de género de Paula Jiménez España, *Con-versiones*, <http://www.con-versiones.com.ar/nota1069.htm>
- Terán, Oscar (1991) *Nuestros años sesenta*, Buenos Aires, Puntosur.
- Thomsen, Mads Rosendahl (2008) *Mapping world Literature: International Canonization and Transnational Literature*, New York, Continuum.
- 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, Sabine Schlicker y Ana Luengo (eds.) (2003) *auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Madrid / Frankfurt, am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2010.", *Anclajes*, VI I, diciembre, 255-275.
- Toro, Vera, Sabine Schlicker y Ana Luengo (eds.) (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*, N°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
- Venti, Patricia (2011) "*Alejandra Pizarnik Papers, Archivo 1*", carpeta Biblioteca de la Universidad de Princeton, citadas en *El cuerpo de la letra*, 2011. http://patriciaventi.blogspot.com.ar/2011_03_01_archive.html
- Trebisacce, Catalina (2013) "Encuentros y desencuentros entre la militancia de izquierda y el feminismo en la argentina", *Estudos Feminista*, Florianópolis, Brasil, vol.21, n.2, mayo.
- 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-Riviere*, Buenos Aires, Paidós.
- Villagarcía, Martín (2011), "Formas del amor", *El interpretador*, 29 de noviembre. <http://elinterpretador.wordpress.com/2011/11/29/formas-del-amor/#more-1358>
- Villarejo, Amy (2003), *Lesbian Rule, cultural criticism and the value of desire*, New York, Duke University Press.
- Villoldo Botana, Alicia (2012) "En el centro, la descentrada", *las12*, 20 de enero.
- 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", *Hablar de poesía*, n17. <http://hablardepoesia.com.ar/numero-17/emma-barrandeguy-o-la-reversibilidad-de-literatura-y-vida/> visto el 29/4/2014
- White, Patricia (1991): "Female spectator, Lesbian spectre: the hunting", *Inside/out*, New York, Routledge

- Wiesen Cook, Blanche (1979a) "The Historical Denial of Lesbianism: A Review Essay", *Radical History Review* 20, spring/summer.
- Wiesen Cook, Blanche (1979b) "Women Alone Stir My Imagination': Lesbianism and the Cultural Tradition" *Signs*, Vol. 4, No. 4, Summer.
- Williams, Raymond (1977) *Marxismo y literatura*, Madrid, Ediciones Península, 2000.
- Wittig, Monique (1973) *El cuerpo lesbiano*, Valencia, Pretextos, 1977.
- Wittig, Monique (1975) "Author's note", *The Lesbian Body*, London, Owen.
- Wittig, Monique (1976) "A propósito del contrato social", *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Barcelona, Egales, 2006.
- Wittig, Monique (1979) "Paradigm", *Homosexualities and French Literature* (George Stambolian y Elaine Marks eds.), Ithaca, Cornell University Press, 114-121.
- Wittig, Monique (1980) "No se nace mujer", *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Barcelona, Egales, 2006.
- Wittig, Monique (1982) "Postface", en Djuna Barnes, *La passion*, Paris, Flammarion.
- Zimmerman, Bonnie (1981) "What has never been: an overview of lesbian feminist literary criticism", *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism* (Warhol y Price Herndl eds.), New Jersey, Rutgers University Press, 1997.
- Zizek, Slavoj (1997) *La lengua en la diferencia sexual*, en <http://www.conversiones.com/nota0810.htm> extraído de *La voz*, v.v-aa, Colección Orientación Lacaniana, Serie Testimonios y Conferencias, N° 2, Buenos Aires.
- Zizek, Slavoj y Salecl, Renata (1996), *Gaze and voice as love objects*, Durham/London, Duke University Press.