

Zonas liberadas: la literatura argentina en clave lesbiana

Laura A. Arnés
(IIEGE, UBA/CONICET)

“La única libertad posible se realiza a través del conocimiento de las
propias pasiones.”

Spinoza

1.

La teoría lesbiana y/o los estudios lésbicos nunca se consolidaron en Argentina como un campo válido de reflexión académica. Forzadas a permanecer en los rincones de los Institutos de Género, primero, y en el anonimato de las compilaciones *queer*, después, las ficciones lesbianas no lograron desmontar las exclusiones ni sobreponerse a las diferencias jerárquicas sostenidas por el sistema (hetero) sexista. En este sentido, Judith 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 será en el rozamiento entre los cuerpos –sexuales y textuales, críticos y literarios– que la perspectiva teórica proponga, donde se harán 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 a la mirada en el marco del hetero-sexismo, resulta necesario reorientar el punto de vista para poder vislumbrar el efecto desviado que provocan ciertas textualidades; ¹ para poder leer las preguntas que algunas ficciones liberan o los modos en que ciertas pasiones disidentes violentan y cuestionan (los sentidos de) los códigos culturales. Como sostiene López Lourdo (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.

Es ya una obviedad decir que la sexualidad y la pasión exceden cualquier narrativización definitiva. Sin embargo, no se ha hecho

¹ Podría pensarse en términos de “re-visión”: un acto de supervivencia que desplaza el énfasis crítico y obliga a ver la diferencia de forma diferente. Ver De Lauretis (2002: 217).

suficiente énfasis en la importancia de esos momentos en que dos superficies contiguas, en su rozamiento, se invisten de eros o de libido y crean cuerpos o fragmentos de cuerpos diferenciales. Esos momentos/encuentros sexuales que inscriben a un cuerpo o a una voz y que producen una intensidad diferencial, que provocan desplazamientos en los códigos y fisuras del sentido. En esta línea, mi lectura busca el placer (del texto) donde, tal vez, no debería estar y así, a través de un modelo de significación perversa, procura establecer nuevas conexiones entre cuerpos y palabras, entre deseos y poderes; pero también entre políticas sexuales y políticas literarias. Es decir, me interesa:

(...) explorar las sexualidades, no en tanto objetos categorizados con prolijidad, sino en tanto pasión que dispara la imaginación, que desafía mandatos morales y decretos reguladores. Esto no consiste simplemente en invocar un espacio salvaje y libre, un flujo desterritorializado, o una sexualidad sin restricciones; más allá de reflexiones atópicas, lo que queremos es estimular una sexualidad que pueda trastornar lo previsible, que se encuentre en lo social y, en consecuencia, funcione políticamente. (Grosz 1995: xiv. La trad. 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, al dejarse ver, 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 de lo que constituye lo socialmente legible y políticamente reconocible (Giorgi y Rodríguez 2009: 11).

En este sentido, las ficciones lesbianas,² esas narraciones dispersas e intermitentes que muchas veces adquieren su forma en una aparente falta,³ no sólo resultan productivas y susceptibles a la

² En el 2008, Joan Scott, una de las principales teóricas del género, retoma la formulación central de su artículo “El género una categoría útil para el análisis histórico” (1986) para develar que en su versión original el título había sido pensado entre signos de interrogación; porque el género, sostiene, es útil sólo en tanto pregunta. De este modo, no evita, únicamente, 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 2013). Pienso ‘lesbiana’ en esos mismos términos, en tanto *locus* de efectos y afectos sociales; en tanto espacio donde se conjugan percepciones, prácticas y movimientos. 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.

³ La relación entre “lesbiana” y “falta” (secreto, ausencia, clandestinidad, silencio) puede encontrarse en una gran cantidad de material literario argentino. Pienso a modo de ejemplo –ya que la lista es larga– en algunos cuentos de principios del siglo XX, como podría ser “El quinto” (1926) De Salvadora Medina Onrubia, pero también en algunos relatos de Silvina Ocampo, Julio Cortázar y Sara Gallardo o, incluso, en novelas más contemporáneas como podría ser *El común olvido* (2002) de Sylvia Molloy.

mirada crítica, sino que ofrecen mecanismos retóricos teñidos de sentidos políticos, históricos y culturales. Leer lo lesbiano en la literatura argentina podría constituirse, por ejemplo, en otro modo de entender la experiencia del exilio,⁴ escuchar la palabra lesbiana podría ser, en palabras de Barthes (2013: 138) una forma posible de liberar la prohibición erótica que impregna a los lenguajes, y fijar la atención en los cuerpos lesbianos, tal vez, pueda habilitar otro modo de traer al presente cuerpos desaparecidos, otro modo de hablar de políticas y opresiones e, incluso, podría dar lugar a otros modos de pensar la historia o, por lo menos, a otras zonas de la historia.⁵

⁴ El exilio debe ser entendido en sentido metafórico –quien posee una sexualidad disidente se encuentra excluido de un sistema, de un mundo– pero también, como sucede en *En breve cárcel* (Molloy 1998), *El cielo dividido* (Roffé 1996) 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. Incluso, creo que el exilio podría 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.

⁵ Como sostuve anteriormente, lesbianismo y campo de visión mantuvieron, históricamente, una relación conflictiva. Resulta habitual que la falta otorgue al lesbianismo su forma y sus condiciones de acceso a la representación. Como consecuencia, cuerpos lesbianos y cuerpos desaparecidos no resultan tópicos necesariamente ajenos. El cuerpo desaparecido o borrado, en tanto motor narrativo, es uno de los *ritornelos* –de los traumas– de la literatura nacional; y 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

Con esto en mente, me sedujo trabajar con ese gran órgano cultural que fue la revista *Sur*. A partir de ciertas claves de lectura que cobran cuerpo en la relación entre dos textos (un ensayo de Héctor Murena y un cuento de Juan José Hernández) publicados en el número 256 (1959) de la revista, creo que es posible leer los desplazamientos sexuales, textuales y políticos que promueven los artículos de Victoria Ocampo y Vita Sackville West, sobre Virginia Woolf, publicados a lo largo de varias décadas. Pero, además, creo que estos relatos habilitan indicios para repensar las apuestas literarias y criterios estéticos que promovió la revista, así como también ciertas tensiones que la publicación mantuvo en relación con los dictados propios de una modernidad cosmopolita.

supone que es su novia, Aída, pero nunca podrá confirmarlo. A partir de ese momento, su vida transcurre entre los días en el campo y las idas a la morgue de la ciudad para (re)conocer distintos cuerpos que nunca serán el de Aída. Otro caso lo constituye “La larga risa de todos estos años” (Fogwill 1983), texto en el que la 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 en manos de los militares y, de algún modo, los repone, estableciendo un vínculo estrecho entre la experiencia lésbica y lo socio-histórico. Pero, además, el pasado se superpone con el presente: hay una dictadura que terminó, pero la otra, la dictadura heterosexual, sigue pendiente sobre el cuerpo lesbiano; y éste sigue escondido (como en años anteriores) en ese cuarto 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.

En cambio, en el caso de *La lengua del malón* 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: “La lengua del malón es tu lengua. Es la mía. Es lo prohibido. Es la violencia de una pasión. De este puto país.”, escribe una de las protagonistas (Saccomanno 2003: 96).

Cincuenta años después, desvía mi mirada *No es amor* (Kolesnicov 2009), una novela que se sitúa en la Argentina desnacionalizada 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. Pero además, 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.

Ambos materiales habilitan cierta reflexión histórica pero, además, mientras se inscriben en los debates relativos a la construcción de la Nación, proponen también modelos de literatura. Como consecuencia, reconocer estas propuestas estéticas 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.

2.

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, como notan Giorgi y López Seoane (2012), ninguna aproximación crítica a *Sur* postuló, hasta el momento, una mirada de conjunto sobre las políticas y éticas de la sexualidad que atraviesan el proyecto de la revista ni tampoco hizo explícito el hecho de que la revista se sostuvo sobre una demografía de la disidencia sexual 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.⁶

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

⁶ 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.

progresiva pérdida de relevancia (Terán 1991; Gramuglio 2010). Sin embargo, una perspectiva atenta a las cartografías que dibujan las disidencias sexuales pondría esta afirmación, por lo menos, entre signos de pregunta.⁷

El canon que define la modernidad cultural y estética europea está conformado por textualidades, cuerpos y pasiones sexualmente disidentes (Federico García Lorca, André Gide, Jean Genet, T. E. Lawrence, Thomas Mann, Marcel Proust, Walt Whitman, Oscar Wilde, Virginia Woolf) y por narrativas teóricas que modificaron las percepciones sobre la sexualidad (como las de Sigmund Freud o Frederich Nietzsche). *Sur* incorporó estos materiales entre sus páginas, y si bien no tematizó esas inscripciones tradujo a los autores 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.⁸

⁷ Los artículos “Sur en los 60. Hacia una nueva sensibilidad crítica” (p.44-60) de Judith Podlubne y “Enrique Pezzoni: traducir (con) el cuerpo” de Alvaro Fernández (p.25-42), ambos publicados en el número 2 de la revista *Badebec* (2012) son de los pocos artículos que desarrollan una perspectiva que desafía esta postura a partir de la lectura de las afectividades disidentes presentes en la revista.

⁸ A modo de ejemplo, 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 Camus, sobre la prisión de Oscar Wilde (una elección no inocente, que señalaba hacia diferentes frentes). Pero además, como relata Podlubne (“Entre la gratuidad y el compromiso: el valor de lo literario en la revista *Sur*, *Boletín*/15-octubre 2010, 1-21), 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

El n° 256 (1959) de la revista *Sur* va a funcionar, en mi lectura, como umbral; como ese valor mínimo de una magnitud a partir del cual se produce un efecto determinado de lectura o de escritura. La elección no es azarosa porque, como expliqué en párrafos anteriores, es en el citado número que aparecen dos textos clave al momento de pensar una posible política sexual y literaria de *Sur*.

“La erótica del espejo”, el ensayo firmado por Héctor Murena, tiene como excusa la aparentemente cuestionable existencia de una editorial⁹ que:

Se dedica a editar obras literarias de autores extranjeros y nacionales (...) 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

relevantes, y recurría a declaraciones de Wilde, Chéjov y Gide. El cuestionario en cuestión 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?

⁹ 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.

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 inscribe en una discusión que excede los límites geográficos. Murena está aludiendo 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) y está pensando la sexualidad en relación con el canon europeo. Entonces, claro, no pueden faltar en la reflexión los nombres de Wilde, Proust, Gide, Peyrefitte, Genet, George Sand, Colette...:

Si ayer era un puñado de iniciados el que se encerraba en el secreto de sus cuartos para leer con fervor las obras del protomártir Oscar Wilde, (...) 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),¹⁰ entre curiosos análisis culturales

¹⁰ “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)

y llamativas conclusiones (como el hecho de que la heterosexualidad no sea natural sino algo conquistado por el hombre (Murena 1959: 28). Sin embargo, “La erótica del espejo” tiene, por lo menos, dos gestos que sorprenden. 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 (...) tanto para la pederastia como para el amor sáfico. *El predominio de los ejemplos del campo de la homosexualidad masculina se explica, no porque la femenina sea menos numerosa e importante, sino porque tradicionalmente es más secreta.* (1959: 25. El resaltado es mío)

Este detalle 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. 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.

Sin embargo, el artículo de Murena no funciona solo sino que, como consecuencia de una decisión editorial (probablemente de José Bianco),¹¹ arma sistema con el cuento de Juan José Hernández que lo procede y, conjuntamente, modulan recorridos sexuales y literarios. O, mejor dicho, dibujan una política del deseo que

¹¹ 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. 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.

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 mío). 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.* (...) abandono el espejo y *ensayo repetirme en voz baja: “Me llamo Delfina, Delfina Coronel. Vuelvo a mirarme: (...) estoy hermosa.* (1959: 36. El resaltado es mío)

Suponemos que, entonces, la protagonista saciará su deseo con un hombre pero teniendo, siendo, 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.

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. 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 convierten en artículos, y posteriormente, son publicados por Victoria; 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 de una pero que otra usa como propio. El don es, ante todo, la escritura.

Es así que 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.

Años antes, Victoria Ocampo¹² había escrito “Virginia Woolf, Orlando y Cia.” (1937) 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 Victoria Ocampo o de Vita Sackville-West.

¹² 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 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).

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 Noilles, a quien Ocampo también conoce y admira aunque, claro, no es Virginia. La mirada *desviada* sonrío 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” –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 extraordinariamente. Una carilla entera 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 (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 (...). 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 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 resaltado es mío).¹³

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*

¹³ Al analizar las cartas que se envían Virginia Woolf y Vita Sackville-West, Rosi Braidotti ancla su atención en escenas que ambas mujeres comparten y/o construyen en su intercambio epistolar y que resultan, llamativamente, muy parecidas a las que describe Victoria Ocampo en relación con la primera. Braidotti sostiene: “Conviene más considerar a Virginia y a Vita como un bloque común de devenir, un plano donde se realizan las fuerzas que las trascienden a ambas y que requieren, empero su presencia y su afinidad para devenir actualizadas. Las fuerzas se concentran y se activan en el espacio *entre* ambas y apuntan a satisfacer su propia *potentia*” (2004: 179).

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 Molloy, una de las más jóvenes protagonista de *Sur*.

Entonces, 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.¹⁴

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

¹⁴ “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, John (1989). *Sur- Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura* (1931-1970). México. F.C.E: 103-104.

convierte en una imagen-otra, en un cuerpo-otro, en una narrativa-otra. La pasión, el deseo, renovados en producción expresiva, sólo pueden ser saciados, 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 la pasión (como la memoria, como la escritura) se construye en esa intersección entre presencia y ausencia que “Devela 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 con una carta (1939) que Woolf le dirige a Vita Sackville-West, Ocampo le habría escrito para decir que deseaba publicar algo suyo en su revista. El pedido resulta ser efectivo y el deseo satisfecho porque Vita, entre el '40 y el '63, publica en *Sur* varios cuentos e incluso un fragmento de su novela *Toda pasión concluida*.¹⁵ Resulta particularmente interesante una crónica titulada “Virginia Woolf y Orlando” (1957), publicada sólo un par

¹⁵ 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.

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 `27¹⁶ y que declara “alarmante” (1957: 60). Es decir, que inquieta pero también que incita. Y cita a Woolf:

(...) 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 (...). ¡Oh, sí tengo muchas ganas de verte! (...). Será un

¹⁶ 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....*

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 mío.)

En ese punto irrumpe la voz de Vita: “No me engañó ese deseo súbito, urgente, de mi compañía. Comprendí que se trataba del amor interesado propio del escritor –dicho de otro modo, yo me había transformado en tema literario.” (1957: 65) El rastro lesbiano, como toda pasión, toma forma en el cruce de -por lo menos- dos ficciones: la que se crea sobre el ser a quien se desea y la que se crea sobre uno como sujeto deseante; y tiene como expresión a la obra. La pasión 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)

¿Habría 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). 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)

3.

“Ya no hay vergüenza”, escribía Lacan en *El reverso del psicoanálisis* (1992: 969-70). En este nuevo siglo –más de cincuenta años después de publicados de los textos trabajados en el apartado anterior– también así parece entenderlo Patricia Kolesnicov cuando sostiene: “ya no había motivos para hacer algo *pacato*” (Saidón 2009).

No es amor (2009), la primera novela de Kolesnicov, se inicia, como los textos anteriores, 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:

–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 (...). El sueño terminó hace rato y encima era el sueño de otros (...). –¿Por qué te vas Flor? –Porque estoy harta de todo.

(...) 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.¹⁷ Pero tan baja es la lengua en la que se va a buscar el poder que, por momentos, se desarticula. Porque la lengua que se busca más que lengua es *cunni-lingua*.

El hecho en sí, como nota María Moreno (2009) aparece perdido y aislado en alguna parte del texto, pero actúa como manifiesto y alinea al libro en la serie poco frecuentada –que pervierte a la literatura argentina y le sustrae su familiaridad– de las ficciones lesbianas.

¹⁷ Ariel Schettini usó esta expresión al analizar *La condesa Sangrienta* Alejandra Pizarnik en la Jornada La inquietud de la Musa IIEGE, Buenos Aires, 2012.

La novela de Kolesnicov remite a ese texto fundamental para la teoría lesbiana que fue *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 vilo: “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 de la narrativa canónica, 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 *Sur*, 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 con otro tipo de relaciones –incluso científicas. 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)

Desde el título, la apuesta es clara. Evidentemente, *No es amor*. Pero tampoco hay voces que guíen hacia una respuesta. 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.¹⁸ 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.

¹⁸ 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” Deleuze, Gilles (2013) *Lógica del sentido*. Edición Electrónica de www.philosophia.cl/ / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS: 203)

La novela se ubica bien acá, en Argentina. 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, entonces –y como en los casos anteriores–, en los espacios de fricción, en las zonas liminales, en aquellos lugares donde una lengua entra en contacto con otra lengua, donde un cuerpo entra en contacto con otro cuerpo, donde una tradición entra en contacto con la otra.

En *No es amor* lo aparentemente separado recupera su espesor, su complejidad: lenguaje e ideología son inseparables, cuerpo y estado se superponen, humanidad y monstruosidad se reflejan, ciencia y naturaleza se enfrentan en duelo, lo propio y lo impropio –y lo propio y lo ajeno– se confunden. Y el sexo. El sexo es la capa porosa y lúbrica que recubre todo. Pero además, las dos protagonistas ocupan lugares tradicionalmente masculinos. La rubia de cuerpo perfecto se mueve entre las mesas brillosas de un laboratorio experimentando con semillas transgénicas, soñando nuevas biopolíticas. La periodista cultural morocha es Frankenstein, un cuerpo intervenido y reconstruido gracias a la ciencia. Y lo que ambas van progresivamente a reclamar (como ya había hecho Victoria Ocampo años atrás) es la producción de un saber local, un saber sobre ellas mismas que interroga el saber

hegemónico. Sin embargo, como las protagonistas de los textos del apartado anterior, nunca pierden de vista que la localización es tanto una construcción como una herencia. Así, nuevamente, memoria, identificación e imaginación se atan y desatan provocando efectos inesperados.

Este acceso de las “subordinadas” a las tecnologías de producción de saber, da cuerpo a una política que conecta las diferencias, que establece las alianzas en la discontinuidad. Que no fusiona en uno. No hay lógica posible de la mismidad ni del espejo (aunque también esta vez, como se verá, 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.

La novela comienza así, con una imagen: “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. 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 confesaré 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 y en una resignificación de la afirmación de que “nada hay más totalitario que un gusto erótico” (Moreno 2002: 213), 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*, 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 suspiros 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, 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 citación (del don –masculino–, si se quiere) que se articula un modelo de ‘deseo perverso’: el deseo 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 de Hernández, 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, entonces, a partir de la cita, de la fricción erótica que allí se produce, que la fuerza del deseo de las protagonistas –su resistencia y su insistencia– irrumpe en una genealogía afectiva y política lesbianizando –liberando– zonas de la literatura nacional. Y también de la teoría cultural.

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.

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 sí, la pregunta obligada: el discurso amoroso ¿en qué términos permite decir las cosas? ¿A quién autoriza? ¿Qué proscribe y qué prescribe? La pregunta, que ya aparecía en los textos publicados en *Sur* y que reaparece en esta la novela, tiene que ver con el problema de escribir la pasión imposible.

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:

–No hablemos de amor.
–No.
–Esto no es amor.
–No.
–No es amor.
–No –trago–, no. (2009: 136)

4.

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 de ciertos cuerpos textuales y de ciertos cuerpos sexuados arma familia, habilitando la relación autores/as con procedencias literarias e, incluso, pertenencias políticas disímiles a partir de ciertos secretos compartidos (de hendiduras en la letra), de ciertas afecciones comunes, de cierta clandestinidad insinuada pero, también, a partir de discursos que se seducen abiertamente, violentando tradiciones. Estos cuerpos, estas ficciones textuales –literarias y críticas–, no sólo se reapropian 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).

Cuando la categoría 'lesbiana' impulsa preguntas y opera, asimismo, como lente, no solo habilita caminos que atraviesan a la (historia de la) literatura argentina sino que da lugar a nuevos modos de entender la pasión y la escritura o la pasión de la escritura.

Bibliografía

Barthes, Roland (2013). *El grano en la voz*. Buenos Aires. Ed. Siglo XXI.

Barthes, Roland (2000). *El placer del texto*. México. Siglo XXI.

Braidotti, Rosi (2004). “El devenir mujer: repensar la positividad de la diferencia”, en Fischer Pfeiffer (ed.). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona. Gedisa: 187-200.

Butler, Judith (1992). “Contingent foundations: Feminism and the question of postmodernism” en Butler y Scott (comps.). *Feminist theorize the Political*. Londres y New York. Routledge.

De Lauretis, Teresa (2002). “Repensando el cine de mujeres: teoría estética y teoría feminista”. Navarro y Stimpson (comp.). *Nuevas direcciones*. Buenos Aires. Fondo de cultura económica: 203-231.

Derrida, Jacques (2009). “Sobre el don: Una discusión entre Jacques Derrida y Jean-Luc Marion”. *Anuario colombiano de fenomenología*, Vol. III: 243-274.

Giorgi, Gabriel y Mariano López Seoane (2012). “Surtidos: Buscando el factor *queer* en la revista *Sur*.” *Suplemento Soy*. 10, febrero.

Giorgi, Gabriel y Fermín Rodríguez (2007). *Ensayos sobre biopolítica: Excesos de vida*. Buenos Aires. Paidós.

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: 192-209.

Grosz, Elizabeth (1995). *Space, Time and Perversion*. New York & London. Routledge.

Hernández, Juan José (1959). “El disfraz”. *Sur* 256: 30-36.

Saidón, Gabriela (2009). “Historia de una pasión”. *Revista Ñ*. Buenos Aires. 22, Octubre.

Kolesnicov, Patricia (2009). *No es amor*. Buenos Aires. Suma de letras.

Lacan, Jacques (1992). *Seminario 17: El reverso del psicoanálisis*. Barcelona. Paidós.

Link, Daniel. (2009) *Fantasma: imaginación y sociedad*. Buenos Aires. Eterna cadencia.

Lopes Louro, Guacira (2001). “Teoría queer: una política pos-identitaria para la educación”. *Cuadernos de Pedagogía*. Año IV/ N9. Rosario.

Lytard, Jean F. (1991). *Lecturas de infancia*. Buenos Aires. Eudeba.

Massumi, Brian (2002). *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham. Duke University.

Moreno, María (2009). “Todo desamor es político”. *Suplemento Soy*. Buenos Aires. 23, Octubre.

Moreno, María (2002). *El fin del sexo y otras mentiras*. Buenos Aires, Ed. Sudamericana.

Murena, Héctor (1959). “La erótica del espejo”. *Sur* 256: 18-30.

Ocampo, Victoria [1934]. “Carta a Virginia Woolf”. *Testimonios*. Buenos Aires. Ed. Fundación Sur. 1981.

___ (1937) “Virginia Woolf, Orlando y Cia.”. *Sur*: 10-67.

___ (1941) “Virginia Woolf en mi recuerdo”. *Sur* 79: 107-114.

___ (1954) *Virginia Woolf en su diario*. Ed. Sur. Buenos Aires.

Sackville-West, Vita (1957). “Virginia Woolf y Orlando”. *Sur*: 60-69.

Terán, Oscar (1991). *Nuestros años sesenta*. Buenos Aires. Puntosur.

Versión digital: www.celarg.org