Tomar las aulas

Tomar las aulas

Las Clases de Teoría y Estudios Literarios Feministas

Laura A. Arnés
María José Punte
Julia Kratje
Daniela Dorfman
Paula Daniela Bianchi
Florencia Angilletta

MADRESELVA

Tomar las aulas: las clases de teoría y estudios literarios feministas / Laura A. Arnés... [et al.]; compilación de Laura A. Arnés. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires:
Madreselva, 2023.
280 p.; 20 x 13 cm.

ISBN 978-987-3861-71-0

1. Estudios de Género. 2. Estudios Literarios. I. Arnés, Laura A., comp.

CDD 370.81

Tomar las aulas
Las clases de teoría y estudios literarios feministas
Laura A. Arnés, María José Punte, Julia Kratje, Daniela Dorfman,
Paula Daniela Bianchi, Florencia Angilletta
Edición a cargo de María José Punte y Laura A. Arnés

Corrección de estilo: María Bertogli
Diseño de Una Galaxia Feminista: Andrés Cornejo
Ilustración de portada: Andrés Cornejo
Maquetación y diseño de portada: Leandra Larrosa *@mundokodama*

Madreselva Editorial, Buenos Aires, primavera de 2023
www.editorialmadreselva. com.ar
info@editorialmadreselva.com.ar

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

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en Argentina – Printed in Argentina

La jaula se ha vuelto pájaro
y se ha volado.
Alejandra Pizarnik, "El despertar"

PLAYLIST PARA ACOMPAÑAR LECTURAS

INTRODUCCIÓN

Tomar las aulas

Laura A. Arnés

En el año 2020 el Departamento de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires inauguró una posibilidad probablemente inédita en América Latina: la formación de una Cátedra especializada en Estudios de Género para dictar una materia de grado optativa en la carrera de Letras: *Teoría y Estudios Literarios Feministas*. El equipo: Laura A. Arnés, Florencia Angilletta, Paula D. Bianchi, Daniela Dorfman, Julia Kratje y María José Punte. Todas docentes con formaciones diferentes, todas interesadas en indagar y desarrollar modos alternativos del conocimiento. Pero el COVID impuso una primera escena pedagógica virtual: tuvimos que reimaginar la forma del aula y las posibilidades de un diálogo mediado por tiempos, espacios y pantallas; tuvimos que inventar herramientas, aprender lo que no sabíamos; filmarnos, grabarnos, exponernos como nunca lo habíamos hecho. También tuvimos más de doscientes inscriptes.

Este libro es el resultado de los dos primeros años de cursada. Hubo amor y pasión en el modo en el que pensamos nuestras clases, y hubo amor y pasión en el trabajo que hicieron nuestres alumnes. Quisimos

compartir esa experiencia inaugural y abrirla a la comunidad, más allá de los límites de las aulas. El recorrido que propusimos estaba pensado con fines pedagógicos, pero sobre él se proyectaron, inevitablemente, nuestras inquietudes y nuestras pasiones (Fernando Noy dice que la pasión es un estilo que si no se transmite puede desaparecer (2021)) y también las de quienes cursaron con nosotras.

Teoría y Estudios Literarios Feministas: esa conjunción no significa que la teoría y los estudios literarios sean dos cosas que van por carriles diferentes, sino que hay múltiples zonas de contactos y tensiones entre las diversas teorías feministas y los estudios literarios. De hecho, podría hasta incluso arriesgarse que muchos de los grandes saltos conceptuales del feminismo se dieron teniendo el análisis literario o lingüístico como herramienta central. Sin embargo, hay una trama de escrituras que pueden pensarse dentro de la especificidad de la teoría o de la crítica literaria feminista, que profundizan problemáticas que intersecan a los feminismos, que retoman preguntas propias del campo de lo literario y que siempre se instalan en la politicidad del presente.

Son muchos los cruces, las derivas transnacionales, las variaciones, traducciones, reformulaciones y especificidades que pueden ser exploradas; son diversas las genealogías que pueden armarse y muchos los contactos inesperados que se produjeron. Como consecuencia, los problemas que interpelaron a los estudios de género y feministas en sus articulaciones con la literatura tuvieron una serie de devenires no lineales ni excluyentes que recorremos, de forma parcial, pero de modo lo suficientemente general como para trazar un mapa, una guía de los problemas centrales que fueron vertebrando esta área del conocimiento y de los activismos.

Así como hay muchas corrientes o voces dentro del feminismo (que, insisto, nació plural y heterogéneo), también las hay dentro del campo literario especializado en género. Sin embargo, se pueden rastrear por lo menos dos condiciones que las agrupan: por un lado, la certeza de que ningún análisis, de que ninguna escritura, de que ninguna ficción, es neutral. Partimos, entonces, de la idea de que la literatura como cualquier discurso asociado a ella, al ser parte del entramado social, también se sostiene (y se sitúa ideológicamente por elección u omisión) sobre las diferencias simbólicas que existen entre los cuerpos sexuados, sexualizados y generizados. Por otro lado, aparece la pregunta sobre la subjetividad crítica siempre en juego. En este sentido, como dice Nora Domínguez: "la condición del crítico o de la crítica con perspectiva feminista resulta activa en un proceso de profundización epistemológica y política y en un compromiso con la subjetividad sexuada, en tanto condición situada y, siempre, como forma de intervención" (2021: 31).

Daniel Link (2017: 46) insiste en que en la escuela se enseña a leer la Ley y el Texto; se enseña a leer por la

Ley y por el Texto. Leemos el *canon nacional*: se forman ciudadanías y públicos. Y nosotras vamos a volver constantemente sobre esto desde diferentes aristas. Nuestra ambiciosa intención es cambiar el estudio de la literatura de modo sustancial. Y, para lograrlo, tenemos que proponer lecturas de la cultura (de la Ley) que alteren los marcos del sistema literario y proveer nuevos instrumentos –y a veces nuevos objetos– de análisis. Porque hacer crítica feminista o de género no es agregar algo más a lo que ya está dicho sobre la literatura, la cultura, la política, la naturaleza o la historia. Lo que intentamos, desde diferentes enfoques, es hacer temblar los cimientos, *derrumbar la casa del amo,* como diría Audre Lorde (1984). En este sentido, el empalme de la crítica literaria y sus preguntas sobre los *modos de leer* (sobre los regímenes de producción de sentido) con la crítica feminista nunca implica descuidar la especificidad de lo literario y su opacidad, ni hacer sociología. Sí implica historizar la historia literaria tradicional (interrogarla en relación con nuestro presente) para desestabilizarla, e historizar también los patrones de pensamiento y los modos de lectura (la puesta en relación de por lo menos dos series de sentido: la inherente al objeto y la inherente al sujeto) que marcan a la crítica y a la cultura en general, tanto pasada como contemporánea. La idea, entonces, es hacer temblar la *diferencia* (y como veremos, esto es también hablar de *ciudadanía* y *democracia*). En este sentido, lo que

también queremos problematizar son las relaciones que establecemos con la herencia cultural y su proyección social, porque desde nuestra perspectiva la literatura forma parte de un entramado de prácticas que tienen que ver con nuestros procesos de subjetivación y con nuestros entramados comunitarios.

Hoy resulta lugar común decir que la sexualidad es política, y que los cuerpos no deben pensarse como elementos dados sino como resultado de procesos de materialización (sobre una matriz heterosexual) que tienen lugar también a través del lenguaje. Pero además, en tanto latinoamericanes nos tiene que interpelar el etnocentrismo o, mejor dicho, el euro o anglocentrismo y la racialidad que inevitablemente articulan la reflexión y las representaciones en relación con el sexo y el género. Sabemos que la relación Norte-Sur tiende a ubicarnos más como objeto de teorías que como productores; que en la era del capitalismo global y de las democracias mediáticas las experiencias propias tienden a perder nitidez; que muchas veces nos revisitamos, nos descubrimos e incluso nos definimos a partir de la mirada ajena. Y ahí reside uno de los desafíos de la crítica feminista: convertir los flujos de circulación teórica en diálogos; o intervenirlos, para desviarlos y empezar otra conversación.

En este sentido, me adelanto y llamo la atención sobre lo que denominamos *colonialidad académica,* algo que, justamente, tiene que ver con la negación de

las diversas perspectivas situadas y de las experiencias de distintos sujetos. Las teorías feministas que tendemos a considerar centrales, si es que miran hacia el Sur lo hacen para retomar nuestras producciones e incluso nuestros cuerpos, como objeto. Como consecuencia, es también tarea de nuestra práctica crítica, teórica y docente prestar atención a esos desacompasamientos. Y es también nuestra tarea repensar qué tipo de zonas significantes arman las categorizaciones que construimos o retomamos y lograr que las teorías importadas y traducidas se conviertan en desafíos teóricos que, como dice Nora Domínguez (2000), al ponerse en contacto con tradiciones y retóricas locales, potencien las preguntas sobre las posibilidades estéticas del género y los montajes políticos de los textos de la cultura.

Esta *violencia epistémica,* muy usual en nuestros contextos académicos o universitarios, cristaliza en requisitos de citado y citas de autoridad, en endogamias intelectuales, en la incorporación de agendas o palabras que muchas veces no dialogan exactamente con nuestras necesidades, sensibilidades, experiencias o ideas y, por supuesto, se traduce en exclusiones intelectuales, y también en la negación de la voz de ciertos *sujetos marcados*. Como dice la teórica lesbiana británica-australiana, con herencia pakistaní, Sara Ahmed:

> La citacionalidad es otra forma de relacionalidad académica. El hombre blanco se reproduce en una relación citacional. Hombres blancos que citan a otros hombres blancos: (...) cuanto más seguimos ese camino, más avanzamos por ese camino (...). Como feministas guardo la esperanza de que podamos crear una crisis alrededor de las políticas de citas, incluso tan solo una duda, un cuestionamiento, que podría ayudarnos a no seguir las trilladas rutas referenciales. (en Kern, 2019: 17)

Porque citar no es solamente sostener legitimaciones y formas de ver el mundo y la literatura sino también modos de construir silencios. Es una forma de construir cuerpos teóricos y de sostener miradas críticas. ¿A quiénes citamos? ¿Quiénes son las, los, les autores que pueblan los programas curriculares de los diferentes niveles educativos? ¿Cuáles son las omisiones, las preferencias estéticas e ideológicas, incluso los caprichos y hábitos que se plasman en aquellas figuras que investimos de autoridad para reforzar nuestros argumentos? Para decirlo en términos visuales: ¿quiénes aparecen en foco y quiénes tienden a quedar fuera de campo? En esta línea de reflexión que implica también posturas políticas y pedagógicas, decidimos incorporar en este libro no sólo nuestras clases sino también algunas exposiciones y trabajos finales de alumnes. Asimismo, decidimos incluir a modo de "lecturas" intervenciones que hicimos relativas a algunos de los textos leídos en clase como una forma de poner en diálogo distintos modos (los propios) de hacer crítica literaria feminista. Por último, sumamos la

clase virtual que dictó Jorge Luis Peralta (2021) y una versión emprolijada de la charla/entrevista que nos dio Nora Domínguez ese mismo año.[1]

Con esta materia (y con este libro) buscamos abrir otra serie teórica y crítica, otra biblioteca –que tendió y tiende a ser invisibilizada o menospreciada– a partir de la cual quienes se sientan interpelades puedan investigar, encontrarse o escribir. Una serie teórica que quizás les brinde esas palabras que no sabían que tenían o les dé esas que querían; una serie teórica y crítica abierta y dinámica que les ayude a tajear los relatos dominantes, que sea herramienta para detener la repetición o la sonoridad de la autoridad; y que tal vez, en palabras a María Pía López (2020), permita la aparición de una voz desconocida que les desvele.

En este libro incluimos "Una galaxia feminista" desplegable que en las cursadas funcionó como telón de fondo; como *backstage* sobre el cual fuimos imprimiendo –clase a clase– diversas escenas, diálogos y desvíos. Tiene fines pedagógicos, por supuesto (apunte, ayudamemoria, recorrido panorámico en construcción, si se quiere): pretende poner en escena cómo cada libro, cómo cada acción feminista es solamente un pequeño eslabón en un archivo en constante expansión; busca reponer relatos y debates para que no se olviden, para que se conozcan, pero también para

[1] La entrevista fue publicada en *Estudios de Teoría Literaria, Vol. 11, Núm. 26 (2022). Dossier: La lengua de la revuelta. Resonancias críticas desde la Teoría y los Estudios Literarios Feministas.* Dirigido por Arnés, Bianchi y Punte.

preservar sus disonancias y lo múltiple; las alianzas y los ecos. Frente a las fantasías concentracionarias del monolingüismo y del discurso único, no hay monólogo posible para la perspectiva feminista. Ya en 1936, Victoria Ocampo decía:

> Interrumpidme. Este monólogo no me hace feliz. Es a vosotros a quienes quiero hablar y no a mí misma. (...) Si el monólogo no basta a la felicidad de las mujeres, parece haber bastado desde hace siglos a la de los hombres (...). Hasta ahora el monólogo parece haber sido la manera predilecta de expresión adoptada por él. (La conversación entre hombres no es sino una forma dialogada de este monólogo). (1936: 62)

"Una galaxia feminista" pretende demostrar falaz la convención –tan extendida– de hablar sobre la historia del feminismo en términos de *olas*. Ese modo teleológico de explicar un movimiento tan complejo y disonante obtura la comprensión de que los feminismos son más bien un universo: constelaciones transhistóricas, sistemas de sabiduría con dinámicas sincrónicas y asincrónicas, siempre *situadas* pero en vínculo constante con lo exterior, lo extranjero, lo transnacional, lo *fuera del mapa*.

Como dice Florencia Angilletta (2021), al pensar el feminismo hay que considerar que hay una ética que asume que el conflicto es parte de ella y no lo excluye,

que permanece en estado de pregunta. Y agrega otra cosa fundamental, tal vez obvia pero no tanto: ninguna época es el grado cero de la Historia. El archivo feminista es un campo de significados y conocimientos en constante disputa, y se construye sobre tensiones y negociaciones, sobre debates, contradicciones y paradojas, detenciones, rupturas y reinvenciones, desvíos, retrocesos y sueños de futuridad; es un hojaldre de sensibilidades, cuerpos, afectos e ideas. El archivo feminista es, y le robamos el título a Florencia, una *zona de promesas*. Pero es también, y esto es fundamental, un campo crítico siempre interdisciplinario o transdisciplinario (desconfiamos de toda *disciplina,* siempre) y transnacional. La *internacional feminista*.

Dibujar esta *galaxia*, este viaje feminista, fue un riesgo: las políticas del nombre propio arrastran dificultades para nuestras perspectivas –aunque en este caso los nombres sean un cristalizado de procesos colectivos. Además, reconocemos que nuestros recorridos intelectuales e ideológicos son irremediablemente occidentales (marcados por el tránsito de los libros, por las traducciones a las que accedimos, por las luchas que encarnamos y las plazas hacia las que marchamos; por las clases que tomamos, por nuestras historias personales y nuestras preferencias y, por supuesto, por las personas que conocimos y los textos que nos prestaron). Y en este sentido, también es necesario reconocer el ejercicio *letrado* de contar los

feminismos desde los libros. Evidentemente, hay una primera cuestión: nuestra práctica se desarrolla en la carrera de Letras; pero además, tenemos la certeza de que toda ciudadanía feminista pisa los dos barros: las aulas y las calles. Feminismo no es sólo libros. Pero también es con libros.

En "Una galaxia feminista" armamos una escena feminista amplia centrada, principal pero no únicamente, en ciertas publicaciones norteamericanas y europeas para proveer un escenario más o menos ordenado sobre el que siempre hay muchas preguntas y dudas. Pero a lo largo de las clases se fueron imprimiendo sobre ella desvíos, atajos o detenciones, especialmente a partir de producciones latinoamericanas y argentinas. En este sentido, entre los muchos títulos y nombres que faltan, escasean, por ejemplo, las críticas y teóricas literarias y del cine. Esperamos que las clases permitan, oportunamente, trazar estos recorridos en el universo propuesto (y quizás en algún momento armemos otra galaxia). Aparecen también notables ausencias a medida que nos acercamos al presente. El riesgo –el costo del recorte- resultaba demasiado alto: los libros proliferan hoy –como las acciones– y nuestros afectos están encarnados. Dejamos al futuro (o al lápiz de ustedes) dibujar nuestro presente. Lo que sí no quisimos dejar de mencionar es la importancia capital que adquirieron los movimientos feministas latinoamericanos no sólo para nuestra vida en común

y para nuestros modos de leer sino también para el feminismo internacional.

Les invitamos entonces a tomar nuestra *galaxia* como un viaje posible y sobre ella agregar itinerarios, hacer anotaciones, incorporar nombres, tradiciones, recorridos abandonados, satelites, soles, estrellas o planetas, lo que quieran. Les invitamos también a ir descubriendo, a lo largo del libro, sobre qué textos está armado el "GPS terrenal", ese audio lúdico que acompaña la galaxia y que está inspirado en la importancia de reconocer genealogías teóricas y críticas para pensar o repensar nuestras propias intervenciones feministas. Pretendimos repetir este mismo gesto lúdico con la incorporación de música para acompañar la lectura del libro.

Quizás haya otro primer problema que abordar –para sacarlo del tablero o para ponerlo en su centro– y que se resume en la pregunta ¿qué es el feminismo? "Es una fuerza. Una evolución", sostenía la sufragista Julieta Lanteri en 1906. Efectivamente, puede ser esto, otra cosa o muchas más porque el feminismo no es ni fue un movimiento homogéneo. Tampoco constituye un cuerpo de ideas cerrado. De ahí que hoy se tienda a hablar de *feminismos*. De cualquier modo, sí podríamos definirlo, en un primer acercamiento y en términos muy generales, como un movimiento político integral que procura una transformación en las relaciones sociales a partir del cuestionamiento de las jerarquías y desigualdades sostenidas sobre las diferencias

genéricas –materiales y/o simbólicas–, siempre *interseccionales,* que afectan a los cuerpos.

Desde otra perspectiva más cercana a nuestra carrera de Letras, podríamos definir *feminismo* como *narrativas* que se proyectan hacia el futuro y que, al mismo tiempo, transforman la percepción del presente y ponen en cuestión las narrativas del pasado, esas que nos dan cuerpo y memoria; esas que construyen nuestras temporalidades y nuestras espacialidades. Es decir, básicamente *feminismo* serían relatos que ponen en crisis la historia con mayúscula y las historias con minúscula. De ese modo, reflexionar acerca del feminismo y sus producciones no sólo da lugar a una posible (contra)historia de las ideas sino que, también, permite visibilizar recorridos no hegemónicos dibujados por los cuerpos políticos, críticos, teóricos y literarios.

En diálogo desviado con Georges Bataille, podría sostenerse que la escritura feminista permite decir lo imposible, ir contra el sentido. De ese modo, se constituye en acto de resistencia, potencia del desorden que se instala en un espacio donde lo íntimo y lo social se cruzan, donde lo real y lo no real se confunden, donde el saber y el poder se enfrentan; y que interviene en aquellas zonas imaginarias en las que se sostiene el sentido. Por esto, los relatos feministas pueden pensarse como potencias de la imaginación que, por un lado, habilitan la aparición de un sujeto político múltiple y encarnado, siempre afectado por otres; y que, por otro lado,

dan cuerpo a una masa narrativa que pone en cuestión pactos y mitos sociales, afectividades edípicas, temporalidades lineales y (re)productivas y básicamente cualquier certeza que carguemos como tótem. En este sentido, otra definición del feminismo podría resumirse en términos de *operaciones de lectura* o, incluso, *modos de lectura* que detectan o intervienen sobre los nudos fundamentales de nuestra vida en común, pero que también articulan discusiones más amplias relacionadas con lo que podríamos llamar las bibliotecas de la modernidad.

María Pía López lo dice así:

> No se trata de subordinación a una jerga establecida o a una lengua teórica consolidada sino de encontrar una lengua y fundar un desvío de la lengua. Encontrar el concepto, no para convertirlo en la pinza que agarre un estado de cosas y consolida un prestigio sino para hacerla tabla de naufragio, madera que manoteamos en el mar, para andar un trecho sin ahogarnos pero para deshacernos de ella en cuanto se pueda nadar. (2021: 15)

Más allá del hecho de que la universidad es siempre un territorio de intervención política (Richard, 2011), entendemos que tanto esta materia como este libro son puramente políticos. Y sabemos que el tiempo de la política es siempre abierto, poroso; una conversación anclada en el presente, pero dirigida también hacia el pasado y hacia el futuro. Y eso también lo intentamos reflejar en el programa. Es cierto que las cursadas trazaron recorridos con mojones cronológicos. Sin embargo, lo que intentamos abrir a partir de este diseño es un camino de invención política; queremos acercarles materiales que nosotras creemos son parte de una revolución vital y epistémica.

El programa traza distintos territorios que dan cuerpo a los estudios literarios feministas. Nos detuvimos en algunos problemas conceptuales viejos pero actuales; intentamos desplegar distintos modos de hablar, propusimos relecturas de textos conocidos y presentamos algunes autores seguramente desconocides para muches. Y en este sentido, María Moreno también dice algo interesante:

> Como el lugar que poseen las mujeres en la teoría es un poco al sesgo y de cierta "exterioridad muda", las críticas feministas no tienen por qué escuchar la última campanada teórica y su flamante slogan parricida. Si la amplia noción de "literatura" es más apropiada que la de "escritura", o si necesitan reflotar la desacreditada existencia del "autor", ellas no deberían avergonzarse de su retraso medido según los valores de la jerarquía dominante. Decir bien la mayoría de las veces sirve para asegurar la propia mordaza. Por el contrario, mal-decir puede extraer jugo político de una posición superada por la economía parricida. (2018, s/p)

Entonces, con la certeza de que *no* hay buen saber, bien decir ni neutralidad posible, y defendiendo el derecho a que el saber sea placer, proponemos un recorrido por la literatura y por los feminismos. O, mejor dicho, por algunos de sus cruces, de sus contactos apasionados.

Quiero enfatizar el hecho evidente de que todo relato se inscribe en una disputa sobre el significado de la cultura. En consecuencia, alineados con ciertos cambios que se produjeron y/o se producen en ciertas zonas de la cultura, los textos que fuimos transitando a lo largo de las clases imponen una escena de reflexión que no responde a las coordenadas culturales ni espaciales impuestas por la subjetividad masculina, capitalista, heterosexual y blanca, ni por el modelo de conocimiento binario.

Por otro lado, sabemos 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 de la heterocisexualidad y el patriarcado, resulta necesario reorientar el punto de vista para poder vislumbrar el efecto desviado que provocan ciertas textualidades; para poder leer las preguntas que algunas ficciones liberan o los modos en que ciertas pasiones violentan y cuestionan los códigos culturales. Partimos entonces de un supuesto: tanto la literatura (en sus procedimientos, sus formas, sus temas), la crítica literaria (sus modos de lectura y su consecuente construcción de un canon) como el mercado editorial, 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 no sólo regulan los debates en torno a las relaciones entre literatura y sociedad, 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 (Arnés, 2015). Por eso, la mirada feminista se vuelve crucial.

Como decía al comienzo de esta introducción, fechar la historia de la crítica literaria feminista, ordenarla cronológicamente, no resulta sencillo. De cualquier modo, podría afirmarse que la crítica literaria feminista, en los términos en que la consideramos hoy, nació en el seno del Movimiento de Liberación Femenina y, desde ese momento, se consideró un modo de praxis intelectual pero, también, un modo de intervención activa en el campo social y en el espacio político que delinean las instituciones educativas y sus pedagogías. Así es como, haciendo un fechado rápido, suele decirse que la crítica literaria feminista nació sobre la década del setenta, principalmente en Estados Unidos y Francia. Sin embargo, la cuestión ya había sido

puesta de relieve en el famoso texto de Virginia Woolf *Un cuarto propio* (1929) y, antes aún, por ejemplo, las políticas generizadas de la producción y del consumo literario habían sido anticipadas por feministas como Charlotte Perkins Gilman (1860-1935).

Doy este ejemplo porque en él resulta evidente el modo en que la red literaria-feminista comienza a tejerse atravesando tiempos y continentes. En nuestro hemisferio, Victoria Ocampo tradujo a Virginia Woolf. Escribió –ensayos, crítica cultural, crítica literaria– motivada por la fascinación que le provocaba la inglesa y su escritura. La conoció y le regaló flores y mariposas. Escribió, probablemente a partir de este contacto, en clave feminista. También publicó en la revista *Sur* a la amante de Woolf, Vita Sackville-West. Asimismo, y de modo que pasó casi desapercibido, las feministas chicanas, algunos años después, también hicieron familia con Woolf, quien escribía en 1938: "La extranjera [*outsider*] dirá: 'como mujer no tengo país. Como mujer no quiero un país. Como mujer mi país es el mundo entero'" (1977: 148). Cincuenta años después, la escritora y teórica Gloria Anzaldúa retrucaba, en otro contexto, ante otros conflictos:

> Como Mestiza no tengo país, mi patria me exilió; sin embargo, todos los países son míos porque soy hermana o potencial amante de toda mujer. (Como lesbiana no tengo raza, mi propia gente me repudia, pero soy todas las razas porque en todas las razas existe lo que de queer hay en mí). No tengo cultura porque, como feminista, desafío las creencias masculinistas colectivas (...); aun así, tengo cultura porque participo en la creación de otra cultura, una nueva historia para explicar el mundo y nuestra participación en él. (2019: 137)

Y en el 2021, la escritora y crítica mexicana Adriana González Mateos, en un artículo parte de un dossier compilado por esta cátedra (2021), advierte y analiza los usos no reconocidos que hizo Borges de algunos textos de Virginia Woolf, que se configurarían, a partir de su perspectiva, como centrales en las principales ideas sobre la literatura del autor.

Por otro lado, Kate Millet, la misma que afirmó que *el amor había sido el opio de las mujeres* (1984), fue la primera en proponer –mientras analizaba los modos del *eros* ficcional hegemónico de la literatura norteamericana– el término *políticas sexuales* (1970) para dar cuenta del aspecto político/ideológico frecuentemente negado del sexo y exhibido, claramente, en los textos literarios canónicos. En Argentina, sólo dos años después, probablemente inspirades por ella y encabezados por Néstor Perlongher, el Frente de Liberación Homosexual (FLH), la Unión Feminista Argentina (UFA) y el Movimiento de Liberación Homosexual (MLH) crearon el Grupo de Política Sexual, hito fundamental en la historia de los activismos y la reflexión socio-sexual de Argentina que también tuvo su

repercusión en la literatura: "No queremos que nos persigan, que nos prendan, ni que nos discriminen, ni que nos maten, ni que nos curen, ni que nos analicen, ni que nos expliquen, ni que nos toleren, ni que nos comprendan: lo que queremos es que nos deseen" (1984: 34), escribía en "El sexo de las locas" Néstor Perlongher. Nuevamente, ejemplos de los devenires variados que tuvieron el cruce entre literatura, feminismo y crítica.

Si bien podemos pensar como antecedente que en 1910 se había producido el primer Congreso Femenino Internacional en Buenos Aires, en la década del ochenta es cuando se llevaron a cabo dos de los primeros grandes Encuentros de escritoras y/o figuras del ámbito académico y literario latinoamericano en los que lo que hoy llamamos *género* aparece como relevante para pensar la(s) ficción(es). Estos debates fueron publicados bajo los títulos *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas* (1985), y *Escribir en los bordes. Congreso internacional de literatura femenina latinoamericana* (1990).

Podría decirse de un modo absolutamente simplista que la crítica literaria feminista, en su momento inaugural, se rebeló ante el *androcentrismo* que habitaba en el corazón de los estudios y las prácticas literarias. Postuló, entonces, cuestiones de misoginia literaria, ausencias, estereotipos y opresiones centrándose, sobre todo, en el carácter representacional del texto literario y en la posibilidad de autoría de las mujeres (un ejemplo clásico es *La loca en el altillo*, de Sandra Gilbert y Susan Gubar (1979). Una vez agotadas o puestas en marcha estas estrategias, se abocó a problematizar la especificidad de una escritura femenina, a delinear tradiciones de mujeres y construir hermandades simbólicas y genealogías. Gradualmente, muy anclada en textos y contextos específicos, la crítica literaria feminista se fue complejizando hasta convertirse en un entramado discursivo que busca cuestionar supuestos no sólo sobre el género sino también sobre la racialidad, la clase, la sexualidad, lo humano y, por supuesto, la literatura, la historia, la filosofía e, incluso, el estatuto mismo de la escritura. Así, llegó a comprender, por ejemplo, que términos como *género, mujer* o *lesbiana* no son el lugar de un referente al que adecuarse, un mero punto de articulación del poder, sino *el lugar de una pregunta que se renueva constantemente*.

¿Qué materia da forma a esa delgada línea entre escribir y representar, entre ficción y verdad, entre crítica y ficción? ¿Sobre qué hablan nuestras ficciones literarias, siempre generizadas? ¿Qué leemos? ¿Qué enseñamos? ¿Qué compramos? ¿Qué nos venden? ¿Cómo se inmiscuye en todas estas respuestas nuestro deseo, siempre político? ¿De dónde se proveen de formas nuestro imaginario y nuestra imaginación? ¿Cómo encarnan deseo los textos? ¿Cuál es la relación entre imaginarios literarios y universos morales o políticos?

Pensemos, por ejemplo, en la larga tradición literaria de cuerpos de mujeres ultrajados, de cadáveres femeninos diseminados que falló en llamar la atención de la crítica, aunque, sin embargo, es la violación de un cuerpo de varón –en "El matadero" de Esteban Echeverría (1871 [c. 1838])– la que según la crítica literaria –la proposición provino de David Viñas– da inicio a la literatura argentina. Pensemos también en el borramiento, en la desaparición que sufrieron –incluso bajo la mirada especializada de la crítica feminista y *queer*– esas narraciones, dispersas e intermitentes pero constantes en la literatura argentina, que son las ficciones lesbianas. O, por el contrario, cómo entendemos el interés académico por la *escritura trans o travesti* frente a la poca circulación de personas trans y travestis (y de sus voces) en las aulas.

En otro orden de preguntas: ¿cómo se puede leer, por ejemplo, la cara quemada con ácido de Rosa Sabattini (esposa de Raúl Barón Biza y gran pedagoga olvidada) en relación con *El derecho de matar* de Barón Biza (1933)? Un texto en el que el protagonista al descubrir el affaire lesbiano de su mujer en vez de matarla, como es su "derecho" y como sostiene la tradición literaria europea, la deja vivir porque acepta que se ha dado "el triunfo de la hembra sobre el macho. Del clítoris sobre el pene". ¿Y cómo se puede leer esa violencia de género casi inaugural de una tradición, en relación con la novela del hijo, *El desierto y su semilla* (Jorge Barón Biza, 1998)?

Para poder responder estas preguntas (o cualquier otra) resulta fundamental considerar la producción literaria pero también la producción crítica y teórica en tanto prácticas culturales donde se negocian significados conformados por la historia y las subjetividades, que exceden a la experiencia estética, aunque ahí se asientan. En este sentido, la crítica literaria feminista nos habilita para intervenir políticamente. Al poner en cuestión viejos pactos (de lectura) que pasaron desapercibidos, al tratar de leer espacios que aún hoy aparecen como silencios o al proponer nuevas metáforas, se puede conseguir que el trabajo con el género sea productivo para seguir creando una conciencia feminista, crítica y ética sobre la formación política, así como también sobre la estética y literaria.

Bibliografía citada

Angilletta, Florencia (2021). *Zona de promesas. Cinco discusiones fundamentales entre los feminismos y la política.* Buenos Aires, Capital Intelectual.

Anzaldúa, Gloria (2019). *Borderlands/la frontera. La nueva mestiza*. Madrid, Capitán Swing libros.

Arnés, Laura A. (2015). "Ficciones del género: modos de leer, modos de enseñar, modos de escribir". *Ex libris*, nº4.

Berenguer, Carmen, Eugenia Brito, Diamela Eltit, Raquel Olea, Eliana Ortega, Nelly Richard, comps. (1987). *Escribir en los bordes. Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana.* Santiago, Cuarto Propio.

Domínguez, Nora (2000). "Diálogos del género o cómo no caerse del mapa". *Estudios feministas*. Vol 8, nº2, 113-126.

Domínguez, Nora (2021). "La crítica literaria feministas como acto de subjetivación". *Estudios de teoría literaria. Revista digital: artes, letras, humanidades*, noviembre de 2021, vol. 10, nº 23, 24-33.

Falcón L. (1984). Kate Millet: "El amor ha sido el opio de las mujeres". El País. *https://elpais.com/diario/1984/05/21/sociedad/453938405_850215.html*

González Mateos, Adriana (2022). "Olvidate del cuarto propio. Jorge Luis Borges y Gloria Anzaldúa leen a Virginia Woolf". *Dossier: La lengua de la revuelta. Resonancias críticas desde la teoría y los estudios literarios feministas. Estudios de Teoría literaria,* vol. 11, nº26.

González, Patricia Elena y Eliana Ortega, eds. (1985). *La sartén por el mango*. Río Piedras, Huracán.

Kern, Leslie (2021). *Ciudad feminista. La lucha por el espacio en un mundo diseñado por hombres.* Buenos Aires, Ediciones Godot.

López, María Pía (2021). *Quipu. Nudos para una narración feminista*. La Plata, EME.

Moreno, María (2018). *Panfleto. Erótica y feminismo*. Buenos Aires, Random House.

Ocampo, Victoria (1984 [1936]). "La mujer y su expresión". *Testimonios. Segunda 1937-1940*. Buenos Aires, Ediciones de la Fundación Sur, 171-182.

Perlongher, Néstor (1997). "El sexo de las locas". Prosa Plebeya. *Ensayos (1980-1992),* Buenos Aires, Colihue, 29-40.

Richard, Nelly (2011). "¿Qué es un território de intervención política?". *Por un feminismo sin mujeres*. Santiago de Chile, Territorios sexuales ediciones.

Woolf, Virginia (1977 [1938]). *Tres guineas*. Barcelona, Lumen.

El género como problema epistemológico

clase 1

Recorridos del género: de la Revolución Francesa a la revuelta trans

Laura A. Arnés

En un proceso que se está acelerando en los últimos años, los feminismos vienen impactando notablemente en los conocimientos académicos así como en muchos presupuestos, conocimientos y hábitos culturales y sociales. Y en este proceso –como se pudo observar, por ejemplo, en los debates que se dieron en el 2021 en torno a la implementación del DNI no binario–, las conceptualizaciones en torno al *género* resultaron una de las piedras angulares. Por eso, me parece central comenzar desarmando un poco (ordenando otro poco), las ideas en torno a estos debates que están en el corazón de los estudios feministas. Lo que voy a intentar es un recorrido, un mapeo cronológico y conceptual que nos acerque a algunas de las zonas de mayor tensión o conflicto. Pero, para empezar, hay que considerar por lo menos dos cosas: 1) donde hay distinción suelen operar relaciones de poder que instalan valores y jerarquías (lo que vamos a llamar *diferencia*); 2) las teorizaciones sobre el *género* están pensando las relaciones de poder y las configuraciones materiales y simbólicas sobre los cuerpos en el contexto de culturas que distinguen, de una u otra

manera, entre sexo y género; y, por lo menos en principio, de manera binaria.

Los caminos de este recorrido podrían ser múltiples y variados. Yo voy a trazar una cronología que empieza con los debates en torno al reconocimiento de las mujeres como ciudadanas. De ahí saltaré a Simone de Beauvoir y su famosa frase "No se nace mujer, se llega a serlo" (1999), germen de lo que luego se llamó *sistema sexo/género*, para después centrarme en las conceptualizaciones en torno al *género* de tres autoras centrales: la historiadora norteamericana Joan Scott, quien lo presenta como *pregunta*; la teórica italiana instalada en California Teresa de Lauretis, que lo piensa como *tecnología;* la filósofa norteamericana Judith Butler (tal vez la más citada actualmente), quien propone al género sobre todo en términos de *performance*.

En las primeras reflexiones, el binarismo de género o sexual (que no era pensado como dos instancias diferentes) no constituía un problema en sí. El problema era, más bien, las desigualdades que implicaba. Como consecuencia, las primeras "*feministas*" (y lo digo entre comillas porque muchas no se llamaban a sí mismas de ese modo) insistían en el carácter arbitrario e injusto de la desigualdad social que implica ser mujer, pero no cuestionaban, por supuesto, el carácter también social y por tanto arbitrario de serlo. Cosa que recién sucederá de forma sistematizada y teorizada sobre la década del noventa (y digo sistematizada porque cuestionamientos

al binarismo, a la naturalización del género y a las prácticas socio-sexuales que esto impone hubo siempre).

Podría arriesgarse, entonces, que en el tránsito de la pregunta de de Beauvoir por *cómo se llega a ser mujer*, hasta la pregunta por *cómo se llega a ser a través del género*, o mejor aún, por *cómo es que el género nos convierte en sujetos,* se aloja la historia de la categoría de *género* y, también, parte de la historia de las transformaciones en torno a las ciudadanías.

Como se observa en "Una galaxia feminista", podría afirmarse que el feminismo es una corriente política de la Modernidad que viene cruzando la historia contemporánea desde la Revolución francesa (1789) hasta nuestros días, aunque tiene antecedentes rastreables en siglos anteriores. Podríamos incluso sostener que el feminismo nació con el reconocimiento de que las mujeres, como dice la teórica "árabe judía" Ariella Azoulay (2008), son desde siempre "ciudadanas del desastre". Es decir, que su inclusión social se construyó, desde el vamos, sobre una "ciudadanía imperfecta". En este mismo sentido, pero usando palabras de Judith Butler, podría pensarse que el feminismo nace con el reconocimiento de las mujeres de su propia *precariedad* y *precaridad*.[1] De modo más sencillo: las especulaciones en torno a lo que hoy llamamos *género* comienzan con una reflexión, que con el paso de los

[1] Sobre este tema se hablará en extensión en la clase "La vulnerabilidad y la intemperie, condición de lo *queer*", a cargo de María José Punte.

años se va complejizando, en torno al estatus diferencial de las mujeres en la sociedad.

Y me remito brevemente a los años de la Revolución francesa porque es en ese momento que se pergeña el concepto de *ciudadanía* que va a servir también para pensar los postulados de de Beauvoir y de quienes vinieron después. La cuestión de la ciudadanía ligada al sexo y/o al género es un tema que va a ir volviendo a lo largo de estas clases (y a lo largo de las reflexiones feministas), considerada desde distintos ángulos o perspectivas (y siempre en la filiación de las luchas públicas y privadas). Además, es un tema que en la actualidad, ante el capitalismo global y los diversos tránsitos migratorios (y los problemas ligados a la indocumentación y la situación de les refugiades), nos interpela de diferentes formas. Hoy, incluso, alineadas con el anarco-feminismo, podríamos preguntarnos si la potencia de una revolución feminista acaso no se encontró siempre a la intemperie de las normativas ciudadanas.

La ciudadanía no es una entidad estable sino un campo de conflictos y de negociación y, básicamente, se construye sobre una primera tensión ya muy analizada: si la protección de todo lo gobernado es una precondición de cualquier gobierno legítimo o democrático contemporáneo, por un lado, los derechos de quienes son gobernades deberían ser garantizados, pero por otro lado, les ciudadanes quedan vulnerables al poder del Estado. Sin embargo, hay otro problema: todes les gobernades no tenemos el mismo estatus. Acá aparece entonces lo que Azoulay (y también la jurista italiana Tamar Pitch) considera *ciudadanías dañadas*, concepto que se va a relacionar –para trazar un arco hacia el final de este capítulo– con lo que Butler llama *sujetos abyectos*.

La *Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano* (1789) entre otras cosas establecía que la finalidad de toda asociación política era la conservación de los derechos *naturales e imprescriptibles* del hombre. Esos derechos, como sabemos, eran la libertad, la propiedad, la seguridad y la resistencia a la opresión. Y la libertad, según la declaración, consistía en poder hacer todo aquello que no causase perjuicio a los demás. Así, la ciudadanía era –o es– también un modo de prevenirse y protegerse de perjuicios y/o sufrimientos. Sin embargo, como anticipaba, el principio de ciudadanía arrastraba (y arrastra) un residuo en principio no evidente: poblaciones o individuos que habitaban el territorio gobernado carecían de representación política (mujeres, niñes, sujetos racializados, entre otres). Es decir, su presencia en el campo visual creado por el nuevo juego de poder era limitado. Como consecuencia, su perjuicio o sufrimiento –fundamental o incluso necesario para el funcionamiento del sistema– no podía ser convertido en objeto de la política. Es decir, sobre él no se podía hablar (quizás aún no se puede): se ignora, se desprecia o se olvida. Y, en este sentido, la responsabilidad que el gobierno tenía hacia y sobre elles se veía afectada.

Olympe de Gouges, feminista revolucionaria y *abolicionista* (en esa época se refería a estar en contra de la esclavitud, digo para que vayamos pensando la historia política de los conceptos) escribió en asamblea de mujeres la *Declaración de los Derechos de la Mujer y de la Ciudadana*:

> Es el año 1791 y Olympe de Gouges levanta su frente, su rostro polvoriento bajo una esponjosa peluca blanca. Levanta los ojos oscuros al cielo. Levanta asimismo la pluma entintada para impugnar, por escrito, a quienes considera sus pares en la insurrección. De Gouges –así firmará sus muchas obras Marie Gouze, tergiversando el apellido, añadiendo la partícula aristócrata y las mayúsculas en cada letra, como si su firma fuera un grito o un lema de pancarta–; de Gouges, repito, está urdiendo un texto incendiario. (Meruane, 2019: 2)

En este documento, dedicado "a la reina", se reclamaba para las mujeres la igualdad que defendía la Revolución francesa, y se denunciaba la manera en que ésta buscaba devolver a las mujeres a sus roles domésticos y a los espacios privados, olvidándose de incluirlas en el proyecto igualitario por el que habían luchado. Pero el texto, presentado a la Asamblea Nacional Francesa para ser refrendado, no logró el menor impacto. Y finalmente, en 1793, de Gouges murió en la guillotina en la actual Place de la Concorde de París (pero esa es otra historia que tiene mucho que ver con nuestro tema pero en la que por ahora no voy a entrar).

Como sostiene Florencia Angilletta: "El reclamo francés invoca libertad, igualdad, fraternidad. Lo que no explicita es entre quiénes. La operación política es cuestionar los destinatarios de esa tríada. Ya no se trata de mujeres excepcionales, sino de la fundación de una comunidad" (2021: 38). Además de insistir en esta idea de comunidad entre mujeres con fines abiertamente políticos –es decir, de intervención colectiva en el espacio público-, lo que me interesa señalar, siguiendo a Azoulay, es que esta *Declaración* pone en evidencia dos puntos fundamentales: que el modelo universal de ciudadanía crea no-ciudadanes que igual son gobernades; es decir, que la declaración que decía proteger a todes les ciudadanes determinaba también las condiciones de abandono de aquelles que no lo eran. Y, por otro lado, en uno de los artículos la *Declaración* establecía que:

> La libre comunicación de los pensamientos y opiniones es uno de los derechos más valiosos de la mujer, porque esta libertad asegura la legitimidad de los padres hacia sus hijos. Así, cualquier ciudadana puede decir libremente "soy madre de un hijo suyo", sin que un prejuicio bárbaro la fuerce a disimular la verdad (...). (en Las Tesis, 2021: 407)

Este artículo pone en evidencia que algo está mal con la sexualidad y no es oído. Implica que hablar de los perjuicios y prejuicios ligados a la sexualidad de las mujeres pondría en crisis la libertad de los varones. Así, el cuerpo sexuado femenino es evidenciado como un *locus* de relaciones sociales y tensiones políticas, mantenido por afuera del discurso público y por afuera del alcance de la ley. Pero además, se hace presente el potencial de fertilidad del cuerpo de las mujeres como base de su disciplinamiento. Este artículo muestra, entonces, el carácter incompleto de la ciudadanía femenina en relación con la limitación de la autonomía sobre sus propios cuerpos y vuelve evidente que a partir de este momento (si no siempre), buena parte de los conflictos en nuestra sociedad se librarán –como va a desarrollar Florencia en su clase– en la negociación e interpretación de lo que debe ser público o privado y de sus relaciones con el secreto y la *privación*.

Lo que estas francesas están diciendo en el siglo XVIII es que las mismas mujeres que están excluidas del contrato social son parte de un *contrato sexual* (Pateman, 1988) cuyas reglas no pueden establecer ni cambiar. Y este contrato es el que determina su estatus como sexualmente accesibles. En este sentido no habría sólo una falsa neutralidad en el concepto de *ciudadanía* sino también en el de *contrato*. Al declarar que no son ni hombre ni ciudadano, estas mujeres determinaban dos derroteros para la lucha feminista,

el de la igualdad y la paridad, al tiempo que inscribían, en el centro de los debates por la igualdad, la diferencia de género como un elemento constitutivo del orden político.

Los derechos y el Derecho aparecen en escena atravesados por el *sexo* (no se hablaba de *género* todavía) pero también por la *clase* –como insistía Flora Tristán (*Unión obrera*, 1843)–, o por la *etnia* –como decía Sojourner Truth (*Ain't I a woman*, 1851)–. Así, ya desde ese momento, los feminismos evidencian que el Derecho y/o los derechos construyen o disciplinan los cuerpos al decir qué es propio y legítimo de cada uno, así como también de la relación entre ellos. Los derechos son enunciados y denunciados como sexuados (y bajo algunas perspectivas como clasados y racializados) bajo la ficción de neutralidad. Es decir: lo que hoy llamamos *género* aparece como signado por la inscripción de derechos diferenciales sobre cuerpos sexuados y sexualizados bajo el binarismo hombre-mujer. Desde este momento, queda claro que cuando hablamos de derechos, como dice María Galindo (2022), *estamos hablando con el lenguaje con el que fuimos domesticades*.

Cómo se llega a ser mujer

En 1949 aparece un libro que revoluciona el mundo de las prácticas y las ideas; que inicia el camino –o que vertebra– los debates sobre el *género* y que pone en práctica lo que podría llamarse, anticipándonos

a Foucault, una *arqueología* del género. Me refiero a *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir. En ese libro publicado por Gallimard, que vendió unos 20,000 ejemplares en una semana, se encuentra la famosa frase: "No se nace mujer: se llega a serlo", una de las formulaciones tal vez más revolucionarias –y más retomadas y dialogadas– de todos los tiempos. Con esta sencilla frase de Beauvoir implicaba que ser mujer no era una esencia ni un destino y que la *opresión* tenía un estatus contingente:

> No se nace mujer: se llega a serlo. Ningún destino biológico, físico o económico define la figura que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana; la civilización en conjunto es quien elabora este producto intermedio entre el macho y el castrado al que se califica como femenina. (1999: 207)[2]

Cuando escribió el libro, de Beauvoir no se había sumado todavía a las filas del feminismo (cosa que haría oficialmente unos veinte años después). Sin embargo, en el prólogo que acompaña la edición en castellano de Sudamericana que estoy usando (1999), María Moreno recuerda que en el cortejo fúnebre de de Beauvoir hubo más de diez mil mujeres que en diferentes idiomas –y

[2] Hago un paréntesis: según la traducción que leamos, esa primera oración fue traducida tal como la presento, o como "no se nace mujer: llega uno a serlo". Esa inflexión, entre lo impersonal y la subjetivación, es el movimiento que van a recuperar tanto de Lauretis como Butler para pensar la constitución del género.

arengadas por la filósofa Elisabeth Badinter– la despidieron al grito de: "¡¡¡Le debéis todo!!!".

El segundo sexo comienza así:

> Durante mucho tiempo dudé en escribir un libro sobre la mujer. El tema es irritante (...) pero no es nuevo. La discusión sobre el feminismo ha hecho correr bastante tinta (...). Y no parece que las voluminosas estupideces vertidas en el curso de este último siglo hayan aclarado mucho el problema. Por otra parte, *¿es que existe un problema*? ¿En qué consiste? ¿*Hay siquiera mujeres*? (1999: 15)[3]

De Beauvoir sitúa la reflexión sobre el cuerpo en el centro de su pensamiento y también insiste en algo que hoy debería resultar evidente pero que se puso bien en escena, por ejemplo, en los debates que se dieron en Argentina en torno a la categoría de *femicidio* y al *Ni Una Menos* (cuando algunes decían que había que hablar de *ni una persona menos* o cuando se insistía en que morían más varones por violencia policial que mujeres por femicidas): decir que todos somos

[3] En 1971, Linda Nochlin escribe el texto "Por qué no ha habido grandes artistas mujeres" en diálogo con estos interrogantes. En ese artículo insiste en que nuestra forma de ver el mundo se encuentra falseada o condicionada por la manera en que se formulan las preguntas más importantes: "Primero deberíamos plantearnos quiénes formulan las "preguntas" y, a continuación, qué propósito pueden tener tales formulaciones (...) así, el problema provocado por los americanos en Vietnam y en Camboya se convierte para los propios americanos en el "problema de Asia Oriental" (...). La misma ironía transforma el "problema blanco" en su opuesto, un "problema negro". Y es la misma lógica inversa la que nos hace describir la situación actual corno "problema de la mujer" (285).

seres humanos es algo tan hueco que carece de relevancia como punto de partida para explicar (o para solucionar) nada.

Si toda existencia humana, decía de Beauvoir, es definida por su *situación* (que para el existencialismo es el marco en el que se puede ejercer la libertad), la corporalidad de las mujeres (pero la de todes en realidad), y los significados sociales que se le atribuyen, condicionan su existencia. Estos postulados implicaban, entonces, que los seres humanos naceríamos sexuados y a partir de procesos de socialización, históricamente variables, nos constituiríamos en hombres y mujeres. Además, cuando de Beauvoir insistía en que "la mujer, como el hombre, es su cuerpo", daba un radical giro a la tradición filosófica y avanzaba más allá de la separación cartesiana entre un sujeto que "piensa, luego existe". De Beauvoir reclama el cuerpo. El cuerpo y su voz. Y también el cuerpo de un *nosotras* (que no tiene sentido absoluto sino que reúne a aquellas que comparten un conjunto de significados que se adoptan o utilizan dentro de un campo cultural). Así, desde ese momento, un sujeto *incardinado* o *encarnado*, como se dirá posteriormente; un sujeto que arrastra sus propias experiencias y conocimientos, singular pero también plural, se instala en el centro de la reflexión feminista.

La otra línea que marca a fuego la reflexión feminista desde de Beauvoir tiene que ver con el modo sexuado (en ese momento binariamente, aunque de

Beauvoir procura reflexionar –de modo confuso y contradictorio, hay que decir– en torno a la figura de la travesti y del/a hermafrodita) en que se construye todo conocimiento. "La relación de los dos sexos no es la de dos electricidades, la de dos polos", decía, "el hombre representa a la vez el positivo y el neutro (...). La mujer aparece como el negativo" (1999: 17). Es decir, como *limitación* y como *singularidad*. Y acá la otra famosa hipótesis de de Beauvoir que ancla en el problema del privilegio: "La mujer se determina y se diferencia con relación al hombre, y no éste con relación a ella (...). Él es el Sujeto, él es lo Absoluto; ella es lo Otro" (18). Para resumir: la descalificación del sexo femenino es una necesidad estructural de un sistema que construye diferencias en términos de oposiciones y que estandariza lo universal (y luego también lo normal) como *lo masculino*. Y en este reparto, el concepto de *racionalidad* (o de razones teóricas) masculina versus la corporeidad femenina resulta instrumento central de la dominación.

Que *la mujer* sea lo *Otro* (en este momento todavía se hablaba de "mujer" en singular, algo que implosionará en plural, como veremos, en las décadas de los años setenta y ochenta) implica que siempre es mirada y hablada. Julia Kratje lo va a desarrollar en su clase: la mujer es *objeto*, no sujeto. Así, el conocimiento se sitúa en la mirada y en la voz de los varones. Y si son ellos quienes hacen las preguntas que quieren responder el

mundo se organiza y se interpreta según sus protocolos de investigación o de conocimiento.

En *El segundo sexo* de Beauvoir también pauta lo que llama "la gran derrota histórica del sexo femenino". Esto es: la desaparición del valor del trabajo doméstico ligada a lo que el feminismo marxista llamará "división sexual del trabajo" y que se da junto con la aparición de la familia patriarcal fundada en la propiedad privada, y con la superposición del significante *mujer* con el de *madre* –la maternidad se presentaría como obligatoria y subjetivaría al término *mujer* –.Así, a partir de los postulados de de Beauvoir, la familia y la heterosexualidad procreadora y monogámica se constituyen, para los feminismos, como los principales sitios de regulación y poder (aunque la monogamia y el matrimonio ya habían sido denunciados como factor central del control sobre los cuerpos femeninos por las anarco-comunistas de, por ejemplo, *La voz de la mujer,* 1896-1897).

En este libro de Beauvoir ensaya unas primeras reflexiones en torno a que heterosexuales tampoco nacemos sino que nos hacemos. De hecho, le dedica un capítulo a "La lesbiana". Este intento pionero de pensar teóricamente la sexualidad disidente de las mujeres, si bien resulta –nuevamente– un poco confuso y contradictorio, establece algo que quiero rescatar no sólo porque será retomado por pensadoras posteriores, sino porque politiza y pone del lado de la elección una de las formas disidentes que puede tomar la sexualidad: "La homosexualidad de la mujer es una actitud elegida en situación, es decir, a la vez motivada y libremente adoptada" (1999: 365).

Lo cierto es que sobre *El segundo sexo* se podría escribir un libro entero, pero voy a concluir enfatizando que, a partir de estos postulados, de Beauvoir sentó las bases para pensar *mujeres* en tanto *categoría política* siempre *relacional* y en tanto *categoría teórica* sujeta a *cambios*.

La reflexión feminista norteamericana posterior a los sesenta, al cruzar las ideas de de Beauvoir con el paradigma biomédico que desde los cuarenta venía cobrando importancia en Occidente, instala definitivamente el género como un concepto crítico y descriptivo fundamental. Sin embargo, como señala Mauro Cabral (2006) –y como iremos viendo–, lo hace (por lo menos en principio) como condición predicable sólo de mujeres y varones.

Las décadas de mitad de siglo XX funcionan como un período de referencia que marca el nacimiento de nuevos derechos, nuevas morales, nuevas políticas y nuevas economías del cuerpo; un período en el que se fortalecen y legitiman, nuevamente, las funciones normalizadoras de la medicina en complicidad con el Estado. A partir de la década del cuarenta se producen, en especial en Estados Unidos, una serie de transformaciones tecnológicas que implican transformaciones del paradigma social, político y económico y que, inevitablemente, afectarán también la vida de lo que hoy llamamos Sur global. Cito a Paul Preciado:

> Durante el período 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 (...). Se abren durante este tiempo decenas de centros de investigación sobre la sexualidad en Occidente como parte de un programa de salud pública (...). (2008: 27)

Del Norte heredábamos los *Informes Kinsey* (1948) sobre los que, por ejemplo, se discute en la revista *Sur*. En Argentina Florencio Escardó (*Sexología de la familia*, 1961) y Julio Mafud (*La revolución sexual argentina*, 1966) se adelantaban a William Masters y Virginia Johnson (1966, 1970). Sumado a esto, la aparición de la pastilla anticonceptiva y el uso masivo de la penicilina daban forma a una nueva *scientia sexualis* y, probablemente, también a un *ars amandi*. Así, inevitablemente, la percepción pública sobre la sexualidad sufrió un estallido y volvió los temas de la vida íntima objeto de discusión en diversas áreas de la vida pública.

En 1958 fue establecido el Proyecto de investigación sobre la identidad genérica, en el centro médico de la Universidad de California, donde el psiquiatra Robert Stoller dedicó su investigación a temas relativos a intersexualidad y transexualidad. En 1964 introdujo el término *identidad genérica* dentro del entramado de la distinción entre biología y cultura. Básicamente, distinguía el sexo en tanto que relacionado con la biología (hormonas, genes, sistema nervioso, morfología) del género, que quedaba ligado con la cultura (psicología, sociología). A principios de los cincuenta, el psicólogo y sexólogo John Money, en la Facultad de Medicina John Hopkins, había abierto programas terapéuticos y de investigación sobre las "diferencias de sexo/género". Money consideraba preponderante el concepto de sexo de asignación y de crianza: "Como la identidad genérica se diferencia antes de que el niño pueda hablar de ella, se suponía que era innata. Pero no es así (...) la identidad de género no podía diferenciarse ni llegar a ser masculina o femenina sin estímulo social" (1978: 88). Según Preciado, el término *género*, por ejemplo, habilitó "la posibilidad de modificar hormonal y quirúrgicamente el sexo de los niños intersexuales (...) según un ideal regulador preexistente de lo que un cuerpo humano (...) debe ser" (2009: 21). Sin embargo, más a largo plazo, también tuvo un efecto disruptivo inesperado: permitió nuevas formas de agenciamiento corporal a partir del uso de tecnologías quirúrgicas y hormonales, sobre todo en la comunidad trans y travesti.

Traigo esto a colación porque, como decía, sobre la década del setenta e impulsado por el feminismo anglo-parlante, parte del movimiento feminista recupera el

término *género* (*gender*), se lo reapropia y lo va transformando, desplegando nuevos sentidos en disputa, para señalar las diferencias entre construcciones sociales/culturales, identificaciones, deseos y biología.

Un planteo fundamental fue el de la, en ese momento, antropóloga lesbiana materialista Gayle Rubin. En "El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo" (1975), a partir de reformulaciones de Marx y Engels, leídos a través de Freud y Lévi-Strauss (y un poco de Lacan), a quienes también cuestiona, Rubin lee el sistema de parentesco e instala un concepto que en esos años va a ser central: el *sistema sexo/género*: "conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana" (1986: 97), o sistema a través del cual la *hembra de la especie* se convierte en *mujer oprimida*. *Género* aquí no es sinónimo de mujer. Este texto se produce en el marco del estructuralismo, donde lo que se lee de modo privilegiado son las relaciones y desigualdades dentro de un sistema. Así, nadie *es* el género –algo que recién se empieza a pensar con las políticas de la identidad–: *género* son las relaciones desiguales que nos vinculan en el sistema y que se sostienen sobre todo en las relaciones de parentesco.

Pero, y esto me parece fundamental, las feministas de los setenta criticaron la lógica del par naturaleza/cultura y hombre/mujer, pero no extendieron, por muchas razones, su crítica a la distinción derivativa de sexo/género: así, las formulaciones de las identidades *mujer* y *hombre* permanecieron analíticamente intocadas. Su existencia no era, todavía, cuestionada.

Frente a esto Butler y de Lauretis, entre otras feministas, sostuvieron, a partir de giros diferentes, que el discurso sobre la *identidad* del género –como también señala Mauro Cabral– era intrínseco a las ficciones de coherencia heterosexual y que las feministas necesitaban producir legitimidad narrativa para una gran colección de géneros y sexos no coherentes. Así es, entonces, como en la década del noventa nos encontramos ante la fabulosa entrada del *género* como un concepto que contesta la naturalización de la diferencia sexual. La importancia creciente, la complejización ininterrumpida de *género* provocó un giro decisivo en el pensamiento teórico: introdujo revisiones, reformulaciones, debates y nuevas exploraciones en la mayor parte de las disciplinas sociales. Significó un giro interpretativo que, además, legitimó, por diversas razones, su ingreso a la academia: institutos de género, perspectivas de género... Algo que en un inicio parecía una forma encubierta de decir mujeres o feminismo se convirtió, sobre todo ligado a la teoría *queer* o a las disidencias sexuales, en mucho más.

Cómo se llega a ser a través del género

Teresa de Lauretis es una teórica italiana que ejerce y vive en California. Es una lesbiana que habla muchas lenguas; que sabe de semiótica y cine, de filosofía,

psicoanálisis y literatura. Su recepción está signada en Argentina por las tempranas traducciones que hicieron cuatro revistas feministas, una mexicana y tres argentinas: "La esencia del triángulo o tomarse en serio el riesgo del esencialismo: teoría feminista en Italia, los EE. UU. y Gran Bretaña" (*Debate Feminista*, 1990), "Volver a pensar el cine femenino. Teoría y estética feminista" (*Feminaria*, 1993), "La retórica de la violencia" (*Travesías*, 1994) y "La tecnología del género" (*Mora*, 1996). Estos textos, a los que cabe sumar *Sujetos excéntricos: la teoría feminista y la conciencia histórica*, compilado en Buenos Aires en 1993, y *Alicia ya no*, publicado por la editorial Cátedra en 1992, fueron escritos casi todos en la década del ochenta y marcaron el tono de las discusiones feministas de nuestro país, por lo menos desde la década del noventa en adelante. Pero mientras que las traducciones al español de teóricas como Judith Butler o Rosi Braidotti se actualizan periódicamente, las de de Lauretis quedaron cristalizadas en ese momento.

Según de Lauretis, es en la militancia de los sesenta y setenta, en ese escenario mítico en el que se agitaban una multiplicidad de movimientos libertarios y revolucionarios (movimientos por la liberación sexual y contra la opresión femenina, manifestaciones por la libertad de expresión, contra el racismo y contra las guerras, las militancias *tercermundistas* contra la pobreza, entre otras) donde *género* surgió como un concepto crítico y político: primero, en relación con los mandatos y las representaciones que pesaban sobre las mujeres, es decir, como la marca de una *diferencia* y, más tarde, adquiriendo espesor en elaboraciones conceptuales más sofisticadas, como la que ella misma ofrece en la "La tecnología del género" (1987).

En un debate lejano pero activo con de Beauvoir (y con algunas de sus contemporáneas), en ese texto de Lauretis insiste en que pensar el género como diferencia sexual (la mujer como "otro" del hombre) mantenía a la teoría feminista atada a dicotomías patriarcales universalizantes. Resituando conceptos foucaultianos fundantes –el de *tecnologías del yo* y *tecnologías del sexo*–, propuso el término *tecnologías del género* para evidenciar que, como la sexualidad, el género tampoco es propiedad natural de los cuerpos sino *el conjunto de efectos producidos por complejas tecnologías políticas* como el cine, la literatura, la familia, las teorías, las políticas de Estado, las instituciones, etc.; lugar donde se rearticulan las relaciones de poder generando regímenes de verdad. En consecuencia, *género* es para esta autora el producto y el proceso de representación y autorrepresentación de esos modelos jerarquizados de masculinidad y feminidad difundidos por las formas culturales hegemónicas de cada época que todes repetimos o, incluso, de las que nos desviamos (porque tanto afirmando o negando, dice la autora, se reconoce la norma: salirse del sistema es imposible). El

género sería así una representación (y una autorrepresentación) de los modelos de masculinidad y feminidad asumida como propia a partir de un proceso de identificación. Y, agrega, fundamentales para la construcción del género son las estructuras míticas como el *complejo de castración* o el *complejo de Edipo*. En otras palabras: el género sería, en este marco, un sistema de significados predicados e inscriptos sobre la (falaz) dicotomía conceptual de dos sexos biológicos. De Lauretis no se queda ahí: su golpe maestro es "igualar" *género* con *ideología*. Prueben reemplazar los términos en los textos de Louis Althusser: la sustitución funciona cada vez. Género es ideología, les conservadores de hoy no están equivocados cuando hablan de *ideología de género*, pero lo entendieron mal.

En "La tecnología del género", de Lauretis también llega a la conclusión de que el *sujeto feminista* no puede ser sino un sujeto en proceso de definición constante: no hay *a priori* posible que señale *lo feminista* (la mirada siempre tiene que ser situada, localizada; la universalidad es imposible). Pero, además, el sujeto feminista es o debe ser muy consciente de estar siempre dentro y fuera de la ideología del género: "siempre será en-gendrado allí". Es decir, "en otra parte". Esa es su paradoja. Para el sujeto feminista, habitar la contradicción, tensionar la *negatividad crítica de la teoría* y la *positividad afirmativa de sus políticas* es no sólo condición histórica de existencia sino la condición teórica de su posibilidad.

Por otro lado, en "El género: una categoría útil para el análisis histórico" (1986), la historiadora feminista norteamericana Joan Scott resumiendo, de algún modo, esa serie de debates que se estaban dando en el campo de la Historia, afirmaba que el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos, y una forma primaria de relaciones significantes de poder. El *género* comprendería cuatro elementos interrelacionados: 1) símbolos culturalmente disponibles que evocan representaciones múltiples y a menudo contradictorias (como Eva y María o los mitos de la luz y la oscuridad); 2) conceptos normativos que interpretan los significados de los símbolos, limitando y conteniendo sus posibilidades metafóricas (doctrinas religiosas, educativas, científicas, legales y políticas); 3) su construcción –como demuestra Gayle Rubin– a través del parentesco (aunque, evidentemente, no en forma exclusiva); 4) la identidad subjetiva (identificación, fantasía).

Para resumir, en este artículo Scott afirma que el género facilita un modo de decodificar y comprender las *formas particulares y contextualmente específicas en que la política construye el género y el género construye la política*. *Género* sería siempre un concepto relacional que alude a las construcciones sociales y/o culturales que se dan a partir de y sobre la diferencia sexual. Así, señala que *género* se emplea para sugerir que la información sobre las mujeres es necesariamente

información sobre los hombres, que un estudio implica al otro. *Género* era una forma de hablar de los sistemas de relaciones sociales y/o sexuales y también el modo de situarse en un debate teórico.

Pero en 2008, Scott presenta un artículo titulado "Preguntas no respondidas" en el que comienza diciendo:

> Cuando presenté mi artículo 'El género' a la *American Historical Review* en 1986, el título era '¿El género es una categoría útil para el análisis histórico?'. Quienes editaban la revista me hicieron convertir la pregunta en una declaración porque, según dijeron, no se permitían las preguntas en los títulos de artículos [llamativamente, ¿qué es la ciencia sino preguntas?] (...) Unos veinte años después, parece que los artículos que se prepararon para este foro responden de manera afirmativa la pregunta (...). Al mismo tiempo, sugieren que las preguntas sobre el género nunca quedan completamente respondidas; de hecho, quiero insistir en que el término 'género' sólo es útil como pregunta. (100)

Y continúa (y esto me parece fundamental para pensar la literatura):

> 'El género' trata del planteamiento de preguntas históricas; no es un tratado programático ni metodológico. Es, sobre todo, una invitación a pensar de manera crítica sobre el modo en que se producen, utilizan y cambian los significados de los cuerpos sexuados; finalmente, eso es lo que explica su longevidad. En este sentido, las preguntas sobre el género sólo pueden formularse y responderse en contextos específicos. (102)

El énfasis se coloca en que *género* no es un concepto universalmente aplicable con parámetros ni referentes fijos. A eso se agrega que, en este nuevo artículo, el género aparece como un llamado a trastocar la influencia de la biología, a interrogar todos los aspectos de la identidad sexuada, incluida la pregunta central sobre si hombre/mujer y masculino/femenino son el binomio por contrastar. En este sentido Scott arriesga otra definición de *género* que resulta muy seductora:

> El estudio de la relación (en torno a la sexualidad) entre lo normativo y lo psíquico, el intento de colectivizar la fantasía y al mismo tiempo usarla para algún fin político o social, sin importar que ese fin sea la construcción de una nación o la estructura familiar (...). No se reduce a una cantidad conocida de lo masculino o lo femenino, del hombre o la mujer. Precisamente, son los significados específicos lo que es necesario extraer de los materiales históricos que examinamos. El género sigue siendo una categoría útil para el análisis histórico cuando es una *pregunta abierta sobre la manera en que se establecen esos significados, lo que denotan y en qué contextos lo hacen*. (109)

Vemos entonces cómo la línea de pensadores del género ligades a las reflexiones sobre las disidencias sexuales, en la que incluyo a de Lauretis y a Scott, hizo hincapié en desencializar y desnaturalizar el género pero también la sexualidad. Sexo, género y sexualidad ya no tienen que ser coherentes. Pero además hay que volver a pensar sobre el hecho ya señalado por Foucault en su *Historia de la sexualidad* (1976, 1984): la sexualidad no tuvo siempre la posibilidad de caracterizar y construir la identidad de los sujetos. Y es en esta línea que voy a incluir a la filósofa Judith Butler.

Butler se inscribe de lleno en las discusiones filosóficas en torno a la identidad, la democracia y la ciudadanía. Una de sus principales preocupaciones es la valoración social que reciben algunos sujetos en desmedro de otros, las posibilidades de vida o de habitabilidad de la vida, y, más actualmente, le preocupan las formas posibles de alianzas entre sujetos precarios y/o precarizados.[4]

En esta clase me centro principalmente en su libro *Cuerpos que importan* (1993), porque ahí despliega una serie de preguntas productivas que nos regresan a los problemas planteados al principio de la clase: ¿cómo se produce la operación según la cual hay cuerpos que importan y otros que no tanto? ¿Por qué algunas

[4] A quienes quieran profundizar en sus ideas les recomiendo los libros *Dos lecturas sobre el pensamiento de Judith Butler* (2015), de *Mag De Santo* y Milton Abellon y *Los feminismos ante el neolberalismo* (2018) de Malena Nijensohn (comp.).

personas viven en la esfera de lo *irrepresentable*, *invivible*, *inhabitable*, mientras otras gozan de los privilegios de tener representatividad jurídica, política y semiótica? ¿Cómo actúa la hegemonía heterosexual en la formación de aquello que determina que un cuerpo sea viable? ¿Qué nos hace sujetos y, por ende, ciudadanes?

Si bien Butler indaga en las teorías psicoanalíticas contemporáneas y en las teorías feministas para ir desmontando los elementos culturales que constituyen el género, también se remite a de Beauvoir para ratificar su propio planteamiento.[5] Butler interpreta que "no se nace mujer, se llega a serlo" quiere decir que el cuerpo es una *situación*, un campo de posibilidades interpretativas, un peculiar nexo entre la elección y la cultura. Pero, agrega, si el cuerpo es una "situación cultural" la noción de "sexo" natural parece sospechosa. Butler –como también de Lauretis– insiste en que *género* no es binario, como pretende una cultura que ha universalizado la heterosexualidad como lo natural. Hay quizás más de dos géneros o, más bien, habría que superar la adscripción de géneros duales y proponer una proliferación de géneros que surja de la resignificación de los existentes, de ahí su interés en la figura trans (qué, como veremos, también le ha costado algunas críticas). Este es el margen de libertad que tiene el sujeto, desde su perspectiva, en tanto que generizado, no la igual-

[5] *"Sexo y género en El segundo sexo de Simone de Beauvoir"* (1986); *"Variaciones sobre sexo y género. Beauvoir, Wittig, Foucault"* (1987); *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity (1990).*

dad, como planteaba de Beauvoir. En ese sentido, como entiende Mattio (2012: 90), Butler sugiere que la teoría feminista no debería prescribir una forma de vida con género sino más bien abrir el campo de posibilidades para el género sin dictar qué tipo de posibilidades deben ser realizadas. Es decir, no debería canonizar formas tradicionales de concebir la masculinidad o la feminidad sino más bien evidenciar la inestabilidad intrínseca de tales expresiones.

Una de las ideas centrales (y más mencionadas) que atraviesa C*uerpos que importan* es la del género como *performatividad*. A partir de una doble semántica (la del *performance art* y la de la performatividad lingüística) Butler leyó el género en términos de iterabilidad, es decir, como actua(liza)ción constante de los modelos legitimados; pero también como posibilidad de aparición de la diferencia en la repetición.

En su teoría de los actos de habla el filósofo del lenguaje John L. Austin (1962) sostuvo que la finalidad de los enunciados performativos no es tanto describir o constatar la verdad o falsedad de los acontecimientos sino producir una transformación de lo dado: requiere de la voluntad y un contexto (por ejemplo, la famosa frase: "los declaro marido y mujer"). La cuestión central que ocupó a Austin, pero también, luego, a Jacques Derrida, es reconocer el poder de la enunciación que hace que se transforme el estado de cosas: aquello que Derrida denomina la *fuerza del performativo*. Derrida encuentra como punto de apoyo la idea de "cita" para formular su propia versión de dicha fuerza:

> Un enunciado performativo ¿podría ser un éxito si su formulación no repitiera un enunciado codificable o iterable, en otras palabras, si la fórmula que pronuncia para abrir una sesión, botar un barco o un matrimonio no fuera identificable como conforme a un modelo iterable, si por tanto no fuera identificable de alguna manera como "cita"? (1998: 368)

Como sostiene Mag de Santo (2013), con esta pregunta Derrida da paso a la característica estructural de su performativo: la *iterabilidad*. Muy sucintamente: una repetición arrojada a la historia por venir. En la reelaboración derrideana (que Butler retoma), el enunciado es siempre *cita* de un enunciado pasado que, en tanto tal, mantiene una relación abierta con el pasado constituido y con el futuro a constituirse. Este poder no es la función de una voluntad que origina, sino que es siempre derivativo. En tanto acto repetido, la cita no está firmada y gracias a este anonimato sus efectos sedimentados logran adquirir el estatus de ley. En este sentido, el género sería algo así como una copia constante de algo sin original.

Resumiendo muchísimo, Butler va 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. O sea, el género viene antes que el dato biológico, lo significa. Y los cuerpos que encarnan *correctamente* la norma genérica –es decir que mantienen *coherencia* entre, y lo digo sintéticamente, datos biológicos, identificación genérica y deseo– serán social y culturalmente inteligibles mientras que habrá otros que quedarán relegados al dominio de la *abyección*. Reformulado: los cuerpos (y por ende, el *yo*) sólo surgen, sólo perduran, dentro de las limitaciones productivas de ciertos esquemas reguladores en alto grado generizados.

Su libro anterior, *El género en disputa* (1990), fue muy controversial sobre todo porque hizo una fuerte crítica a los feminismos al sostener que entender *género* como la construcción social del sexo (y por tanto cultural y discursiva) dejaba intactos tanto la noción de *diferencia sexual* como el sexo concebido binariamente en tanto propiedad *natural* de los cuerpos. Frente a esto, Butler argumenta que el sexo –el cuerpo sexuado– no debería pensarse simplemente como elemento dado sino más bien, 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" (1993:15).

falta el espacio despues de los :

Lo que Butler pone de manifiesto es que el género no es aquello que cuece lo crudo, por decirlo de alguna manera, sino que no hay crudo. En otras palabras: el sexo es una construcción ideal que se materializa a través de la reiteración forzada de normas. Y que esta reiteración sea necesaria es una muestra de que la materialización nunca es completa. Entonces, los efectos naturalizados de los géneros (heterosexuales) son producidos a través de estrategias de imitación. Y lo que imitan es un ideal fantasmático de la identidad heterosexual, que es asimismo efecto de la imitación. La heterosexualidad está siempre en proceso de imitar y aproximarse a su propia y fantasmática idealización. Y de fracasar. Porque si hay una compulsión a repetir es porque nunca se consigue por completo la identidad procurada. Pero además, la perspectiva ligada al psicoanálisis insiste en que la repetición siempre implica una diferencia. Y ahí aparece la *falla* que permitiría nuestro corrimiento.

A partir de lo anterior, se entiende que el *yo* se constituye en el efecto violento del nombre que nos generiza. Y esta experiencia sería además la que nos otorga estatus de *humano*. Dice Butler: "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, densamente poblado (...)" (1993:19). Qué quiere

decir esto: lo humano será (binariamente) generizado o no será. Y quien no es humano, tampoco podrá ser sujeto o ciudadane. Salirse del género es salirse del contrato sexual y social y, al mismo tiempo, salirse de la especie (esto lo voy a retomar más delante). Esta paradoja es algo que hoy más que nunca tenemos que pensar: ¿en qué términos pedimos la inclusión en el contrato social? ¿A qué accedemos cuando el Estado escucha nuestras demandas? ¿Qué posibilidades hay de construir otro mundo feliz?

Bibliografía citada

Austin, John (2016 [1962]). *Cómo hacer cosas con palabras*. Buenos Aires, Paidós.

Azoulay, Ariella (2008). *The civil contract of photography*. New York, Zona Books.

Butler, Judith (1996). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires, Paidós.

Butler, Judith. (2007 [1990]). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires, Paidós.

De Beauvoir, Simone (1999 [1949]). "Introducción". *El segundo sexo*. México, Siglo XX.

De Lauretis, Teresa (2000). "Tecnología del género". *Diferencias*. Madrid, Horas y horas.

Derrida, Jacques (1998s [1971]) "Firma, acontecimiento y contexto". *Márgenes de la filosofía*. Madrid, Cátedra, 1998.

Galindo, María (2022). *Feminismo bastardo*. Santiago de Chile, Editorial USACH.

Nochlin, Laura (2008 [1971]). "Por qué no ha habido grandes mujeres artistas". *Amazonas del arte nuevo, catálogo de la exposición*, Madrid, Fundación Mapfre, 283-289.

Pateman, Carole (1995 [1988]) *El contrato sexual*. Barcelona, Anthropos, 1995.

Preciado, Paul (2008). *Testo yonqui*. Madrid, Espasa Calpe.

Rubin, Gayle (1986 [1975]). "El tráfico de mujeres: notas sobre la "Economía Política" del sexo". *Revista Nueva Antropología*, vol. VIII, núm. 30, UNAM, noviembre, 95-145.

Scott, Joan (1996). "El género: una categoría útil para el análisis histórico". En Marta Lamas (comp.). *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México, PUEG, 265.302.

Scott, Joan (2009). "Preguntas no respondidas". *Debate feminista*, N° 40, 100-110.

Lectura

Otras poses de la Pampa

Paula Daniela Bianchi

"Cuerpo como nexo", cuerpo como "soporte" son algunos extractos del epígrafe que encabeza el cuento "La Pampa" (2011), escrito por Mariana Docampo.[6] Cuerpo en escena, cuerpo en tránsito, repongo, ya que es lo que se desprende del relato y lo que exhibe la voz narradora cuando relata lo que mira. Desde el primer párrafo, la puesta en escena de la escritura remite a dos corporalidades ligadas: el ombú –en medio de un patio– y la mirada mediada por una ventana.

El ombú, como protagonista de un cuento que finaliza en la zona de la pampa, remite a través de elipsis y no dichos a "El ombú" (1903) de Guillermo o William Hudson (1841-1922), escritor nacido en la ciudad de Quilmes, en el sur bonaerense, en la quinta "Los veinticinco ombúes". Emigrado a Inglaterra como consecuencia de una enfermedad, Hudson, además de escribir, funda una asociación de aves (las aves también cerrarán, junto a una vaca, la historia de este relato). Las referencias maquilladas sobre el ombú, árbol nacional argentino que apunta en esta narración a la ciudadanía y el ser nacional, parafrasean el cuento de Hudson que, a su vez, articula con el poema

[6] Docampo, Mariana (2011). "La Pampa". *La fe*. Buenos Aires, Bajo La Luna, 25-37.

que tiene por verso "la Pampa tiene el ombú" (1843) de Luis Lorenzo Domínguez (1819-1898), quien también nació en Buenos Aires y murió en Londres. Pese a estas marcaciones tradicionales, en el texto de Docampo se avizora una reactualización de los binarismos genéricos, sexuales, ciudadanos, urbanos, suburbanos y descampados. Los desplazamientos sobre estas marcas identitarias –que dan cuerpo también a las nacionalidades– se problematizan en Eugenio, personaje que interactúa con la voz narradora. No sabemos dónde nació Eugenio, pero sí conocemos su procedencia: su viaje de Inglaterra a Buenos Aires y su modo final de habitar en el país: no irse.

El teléfono irrumpe la descripción que la voz narradora disfraza con matices confusos. Se señala que del otro lado del teléfono está Eugenio, e inmediatamente se asocia ese nombre con el de Eugenio Cambaceres (1843-1889) y sus textos eugenistas, parte de la corriente naturalista del "bien nacido". Lo primero que enfatiza la narradora es la "voz de hombre" (2011: 25) que *pone* Eugenio. ¿Cómo se pone voz de hombre? me pregunto, mientras el yo narrativo que miraba el ombú por la ventana ahora se mira al espejo. Todo parece obedecer a una pose, a una manera de actuar el género, de actuar los géneros literarios y de burlar a ciertos textos que aportaron a la virilización pampeana y porteña, como veremos luego. Los personajes se encuentran en Buenos Aires. Eugenio llegó de

Inglaterra. Y la existencia de un mapa (o de varios) parece central para que se *oriente* en la ciudad, y para que también desde él se renegocien las identidades sexuales y genéricas. Pero, a pesar del mapa, Eugenio no entiende el sentido de las coordenadas y se pierde. Le ofrecen la referencia de un callejón paralelo, pero él prefiere una *diagonal*: ahí sí logra orientarse.

Perderse en la ciudad, decía Walter Benjamin, pero ¿qué es perderse? ¿El texto sugiere una pérdida, un desencuentro u otros modos de transitar de forma oblicua la ciudad, como desvío o atajo? La diagonal cruza las paralelas, las intersecciones de las calles, pero también traza las líneas de los cuerpos que aparecen en el cuento: desde el árbol nacional a las travestis, a las lesbianas, al violador de la discoteca. Ahora Eugenio, que sí está "orientada" (26), llega a casa de la narradora que no se mueve –como el ombú erecto–, sino que espera sentada el arribo de Eugenio.

En paralelo la narradora –a quien *asumí* ella– desarrolla diferentes versiones del martirio de Perpetua y Felicitas.[7] A mí me gusta la interpretación de "varona", con el pelo corto y vestimentas que la hacen lucir "masculina". La varona vence en una primera instancia por su agilidad y por sorprender a su contrincante y verdugo egipcio: lo toma de los pelos largos, le pisa la

[7] Perpetua y Felicitas son dos santas mártires de Cartago. Perpetua de veintidós años es ejecutada en el circo con su esclava Felicitas por no renunciar al cristianismo y negarse a adorar a dioses paganos. Ambas fueron decapitadas frente a la mirada del pueblo en el año 202 bajo las órdenes del emperador Septimio Severo.

cara. Y el ombú permanece erguido ahí, ahora mojado por la lluvia que inunda la tierra. Eugenio es él, es ella. La voz narradora nombra a Eugenio como *ella* mientras acaricia su bigote pegado y su torso fajado. Eugenio toma la iniciativa de embestirla con "violencia" (26), para luego desplazarse a un antro de subsuelo. Eugenio es ella, es él: la voz narradora nombra a Eugenio como *él* mientras luce vestido y piernas fibrosas y sexis.

La ciudad alude a escritores fundacionales para travestirlos. En la esquina el hombre rosado o el hombre de la esquina rosada, no recuerdo, transporta a elles a un lugar *otro,* definido entre el sótano del boliche y el firme obelisco que se erige en la avenida 9 de Julio. Día de la independencia –¿de qué, de quiénes?–. En diagonal, caminan o atraviesan el boliche entre fragmentos de cuerpos de hombres, manos, muchas manos, brazos y piernas. La narradora se perfila testigo (a, e) de todo, entre paredes, espejos, sombras sobre el vidrio esmerilado saeriano y cortinas de terciopelo verde –verde como el vestido de terciopelo aceituna de Silvina (Ocampo) que transgrede poses y performances. La narradora observa detenidamente la violación a una travesti. Eugenio no, porque está de espaldas. El acto de violencia sobre Marisol se intercala con el relato histórico de Felicitas y Perpetua que rescata la narradora: mancilladas por una vaca en el circo, no por Minos, no por el tauro, sino por una vaca que figura el campo, la feminidad travestida de animalidad salvaje y violadora.

Eugenio, que a veces es mujer, que a veces es varón, que a veces es él o ella, quiere que lo operen. Ese mismo Eugenio, que a veces transita de un género a otro, o a varios; de una ciudad a otra, entre Inglaterra y Buenos Aires, entre una esquina y un ombú, desea transformar el género. La operación de Eugenio irrumpe exitosa. Lo sabemos por la voz narradora y por la escena que les dejará plasmades en variadas fotografías y que no son tomadas en Inglaterra, ni en la capital, sino en la pampa con el ombú y el revoloteo –en línea recta– de los pájaros. Parece una pampa de calle de mano única, pero no es así. Se dilucida diversa, rodeada de silencios y recorrida por miradas que anticipan esa pampa desjerarquizada y diversa que hoy ya habita la China Iron.[8] Y donde la narradora establece otras conexiones con une elle. Porque para posar junto a Eugenio, vestido con galera y con "las patillas como un prócer" (36), en el descampado, con el ombú, los pájaros alineados en rectas, la voz narradora se pone "la peluca larga" (36) y se pinta los labios; luego, sus manos gruesas caen al lado de su cuerpo.

En el cuento de Docampo proliferan la mirada escopofílica (Mulvey, 1988) y los cambios de géneros, las poses, y las indefiniciones.[9] Mientras Eugenio es ella

[8] Cabezón Cámara, Gabriela (2017). *Las aventuras de la China Iron.* Buenos Aires, Literatura Random House.

[10] Mulvey, Laura (1988). "Placer visual y cine narrativo". Documentos de trabajo vol. 1, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, Valencia, Fundación Instituto Shakespeare/ Instituto de Cine y RTV y Minneapolis, University of Minnesota.

y él, la voz narradora se pone la peluca larga, porque vestirse de, vestirse como, travestirse, transicionar requiere un esfuerzo corporal que oculta, muestra, esconde, escatima la elisión genérica: "Me pregunta cómo le gusto más. No puedo responderle, me acerco para no ver" (Docampo, 2011: 31).

clase 2
Ser, saber y celebrar. Desmontando el mito cartesiano

Laura A. Arnés

Quiero centrarme en el papel fundamental de la *experiencia* en la reflexión y en la acción feminista, un tema que, por supuesto, da continuidad de diferentes formas a las reflexiones de de Beauvoir. Los tres textos que vertebran esta clase –*"Notes Toward a Politics of Location"* (Rich, 1984), *Sister Outsider* (Lorde, 1984) y *Situated Knowledge: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective* (Haraway, 1988)– fueron producidos por norteamericanas provenientes de diferentes contextos, y marcan un hito en la reflexión relativa al vínculo entre experiencia y saber. Voy a cruzar estos textos con las reflexiones de la socióloga feminista chilena Julieta Kirkwood y, para terminar de darle un cierre a la clase anterior, con las ideas más contemporáneas del activista cordobés, trans e intersex Mauro Cabral.

Más allá de trazar un recorrido conceptual e histórico me interesa reflexionar en torno a los modos en que se construyen nuestras miradas críticas y nuestros conocimientos. Desde dónde hablamos o leemos, qué genealogías armamos, qué corpus de citas manejamos, qué entendemos y promovemos como conocimiento,

cómo construimos nuestros saberes y, por supuesto, busco también pensar cómo impacta esto sobre nuestros campos de investigación y, por qué no, también sobre nuestras vidas y nuestros gustos, por ejemplo.

Una primera pregunta que requiere ser formulada es quién pauta las prácticas del conocimiento en general –siempre normadas y repetidas– que dan forma a las estructuras tanto del conocimiento como de las instituciones que lo producen.[1] Esta pregunta vertebra a los feminismos que nacen –y se sostienen– en/sobre/con/contra la incomodidad ante las voces de autoridad, ante los sistemas de conocimientos establecidos, ante toda idea de disciplina, ante los modos de la organización e inclusión social; es decir, ante esos contratos que organizan y definen la vida en común y que fingen neutralidad aunque son, como venimos sosteniendo, generizados, racializados, capacitistas, clasados, marcados por la edad y muchas otras condiciones que podríamos agregar: "Lo que tiene la etiqueta de conocimiento es controlado por quienes codifican la ley del canon cognitivo", decía Haraway (1995a: 314).

A partir de esto empieza a tener sentido la insistencia en la interdisciplinariedad o transdisciplinariedad de los estudios de género; sus dudas con respecto a los límites entre disciplinas o géneros de cualquier índole; su prerrogativa a pensar desde diferentes

[1] Resulta interesante para pensar este problema el primer capítulo de *Materialismo oscuro* de Silvia Schwarzböck (2022).

posiciones; su cuestionamiento al ordenamiento –siempre excluyente y parcial– de los conocimientos (también de la literatura); su proclividad, como me gusta pensar, a *desorientarse*.

Evidentemente, cualquier *perspectiva* está marcada por una *posición*: ese ángulo que deja cosas en foco y cosas fuera de campo y fuera de foco. La posición –la nuestra– determina la configuración de lo que se ve y de lo que se siente (en el sentido amplio del término) e implica también lo que no se ve, lo que no se escucha, lo que no se siente, incluso lo que nos intriga o lo que podemos apenas espiar. Pero lo importante es que esta posición o perspectiva no es neutral ni casual: está determinada por valores y privilegios, por ideas, afectos o sentimientos, y tiene mucho que ver con nuestros cuerpos y con nuestros contextos sociales; siguiendo a Simone de Beauvoir: con nuestra *situación*.

En esta línea, la perspectiva, pensada en términos fenomenológicos, implica siempre una *orientación*. Este tema lo voy a retomar más adelante para pensar la *orientación sexual* en relación con el conocimiento, pero por ahora quiero decir que la orientación, como nota Sara Ahmed (2006) a partir de Husserl y Butler, también modela la forma de nuestros propios cuerpos a partir de los objetos que se nos aparecen como accesibles en nuestro horizonte. El mundo no es algo dado sino que accedemos a él a través de la conciencia, que siempre es intencionalidad. No hay mundo más allá de lo que

podamos pensar. Pero esta relación no es unívoca: lo que nos rodea también nos constituye y habilita posibilidades para la acción, para el pensamiento y para los sentimientos, mientras clausura otras.

A partir de finales de la década del setenta, la filósofa norteamericana Sandra Harding se fue constituyendo como una de las voces más representativas de lo que se llamó *epistemología feminista* o *teorías del punto de vista feminista*, un espectro de perspectivas ancladas sobre todo en las ciencias y la filosofía que enfatizaban la importancia de los valores éticos y políticos en la conformación de las prácticas epistémicas y en las interpretaciones de evidencia. Las feministas insertas en diversos campos de investigación llegaban a las mismas conclusiones: lo que se solía considerar *problema*, concepto, teoría, metodología objetiva y verdades trascendentales sobre lo humano y lo no humano, no lo era tanto. Se develaban, en cambio, producto del pensamiento que llevaba la marca de sus creadores colectivos o individuales. Y, a su vez, notaban las feministas, los creadores estaban marcados por su género, su pertenencia a una clase social, su occidentalidad, su nacionalidad, su cultura, su historia familiar, su edad, etc. En este sentido, afirmaban, las creencias que favorece la cultura occidental reflejan, unas veces de maneras más claras que otras, los proyectos sociales de sus creadores y no necesariamente el mundo como es o como *querríamos* que fuese.

Estas teóricas notaban, además, en genealogía con de Beauvoir, que los mundos sociales y también los naturales (piensen en los nombres de los huracanes, por ejemplo) habían sido organizados en términos de género, en cuyo contexto se construyeron las instituciones y muchos de los significados (de clase o de raza, por ejemplo) históricamente específicos. "Cuando empezamos a teorizar sobre el género", explicaba Sandra Harding, "a definir el género como categoría analítica en cuyo marco los humanos piensan y organizan su actividad social (...) podemos comenzar a descubrir en qué medida los significados de género han poblado nuestros sistemas de creencias, instituciones (...), arquitectura y planificación urbana" (1996: 17).[2] En otras palabras, podemos decir que las teorías del punto de vista que se constituyeron entre los setenta y los ochenta planteaban una teoría crítica feminista sobre las relaciones entre la producción de conocimiento y las prácticas de poder. Uno de sus objetivos era comprender cómo se produce la parcialización sistemática del conocimiento (androcéntrico, sexista, racista, clasista...) y a la vez dar cuenta de las contribuciones efectuadas por quienes trabajan, saben o hablan desde puntos de vista marginalizados. Pero además

[2] Para pensar el tema de la arquitectura y la distribución del espacio en términos generizados recomiendo tres textos disímiles: *Pornotopia. Arquitectura y sexualidad en "Playboy" durante la Guerra Fría* de Paul Preciado (2010); *Ciudad feminista. La lucha por el espacio en un mundo diseñado por hombres*, de Leslie Kern (2019); *Habitar como un pájaro. Modos de hacer y pensar los territorios*, de Vinciane Despret (2022).

insistían en que quienes están sujetos a estructuras de dominación son epistemológicamente privilegiades para hablar de ellas. De acá también nace el concepto más actual de *injusticia epistémica* (Miranda Fricker, 2007) –aquella que atenta contra la capacidad de conocimiento o testimonio de una persona– o *violencia epistémica* (para quienes interese este tema sugiero leer a Moira Pérez).

Antes de continuar, quiero detenerme para recordar que sobre la década del ochenta el sujeto del feminismo implosiona, se fractura. La categoría *mujer* ya no se puede –si es que alguna vez se pudo– sostener sin fisuras y en singular. Las intervenciones del feminismo negro, de color, tercermundista, lesbiano (por nombrar sólo algunos) producen quiebres, resquebrajan certezas, pero al mismo tiempo enriquecen, profundizan y fortalecen la reflexión feminista. Esta implosión o esta dispersión del sujeto del feminismo, como notó bell hooks, planteó también la necesidad de los feminismos de desplazarse de su composición interna hacia las alianzas y solidaridades que se deben anudar con otros movimientos sociales.

Como resultado de la crisis teórica o del reto que significó la *crisis del sujeto* y el *estallido de las diferencias* también dentro del feminismo, sumado a las reflexiones específicas en torno a los modos del saber, aparecieron en el campo teórico una serie de conceptos que no son exactamente lo mismo, aunque abonan el mismo campo: que

denuncian las imposturas del universalismo abstracto que se vehiculiza en androcentrismo cultural pero que también repiensan las universalizaciones que el mismo feminismo producía o reproduce. Me refiero a los conceptos de *políticas de la identidad* (Lorde), *políticas de localización* (Rich), *conocimiento situado* y *perspectiva parcial* (Haraway), *posiciones de sujeto* (Chantal Mouffe), *esencialismo estratégico* y *locus de enunciación* (Gayatri Spivak) – sobre estas dos últimas autoras no voy a profundizar.

Julieta Kirkwood

Mientras preparaba estas clases, se publicó parte del archivo privado de la socióloga feminista chilena, activa militante contra la dictadura de Pinochet, Julieta Kirkwood, con prólogo de Cynthia Rimsky, bajo el título *Preguntas que hicieron movimiento. Escritos feministas, 1970-1985* (2021). Leí el libro conmovida, movilizada. Porque se devela pieza fundamental para pensar cómo se fue construyendo, históricamente, en América del Sur, nuestra *habla feminista*; esa dicción incómoda para la academia, que no siempre se produce en las aulas universitarias y que perfora los límites entre disciplinas y géneros. Esa habla rebelde, ebria de paradojas y contradicciones, incómoda también para la izquierda y el progresismo porque no asume contratos sacrificiales; porque no construye caminos heroicos, productivos ni de superación triunfal sino que es proclive a desorientarse, a detenerse, a caminar por donde

todavía no hay senda demarcada. Esa habla en común que compartimos las feministas y que, hoy como ayer, se sigue sosteniendo en la *pasión* y en el *encuentro*. Porque es con esa lengua deslumbrante, generadora de subjetividad, de historias, de futuros; con esa lengua, diría reformulando a val flores (2019), estallada de relámpagos, que parece posible cambiarlo todo.

La pasión de Kirkwood por el conocimiento me produce admiración. Ese impulso a la reflexión constante que se puede leer en sus textos y que, intuyo, no la debía abandonar nunca; esa rebeldía no exenta de miedo ni de dudas como motor de su escritura; la necesidad de compartir lo que pensaba aunque despertase a "las fieras". En uno de los textos publicados en el libro explica: "En ese mes asistí a treinta reuniones del Movimiento Feminista, (...) asistí a Lima, a Buenos Aires; leí y comprendí varias cosas, realicé dieciséis entrevistas a mujeres políticas y feministas para un próximo libro, hicimos siete salidas a la calle con el lema democracia en el país y en la casa" (2021: 76).

Cuando la leemos notamos que hay una obstinación por enfrentarse a un Estado (en dictadura) o, mejor dicho, a varios estados –políticos, afectivos– que temían al feminismo y que por eso se defienden o atacan. Hay algo de una urgencia también, como si Kirkwood entendiera que el tiempo de la revuelta es siempre ahora.

Pero a lo que iba es a que en 1984, el año en que Adrienne Rich y Audre Lorde publicaban esos textos centrales para el feminismo de la época, Julieta Kirkwood publicaba "Los nudos de la sabiduría feminista". Lo escribía después del *II Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe* que se realizó en Lima; un evento que para el feminismo latinoamericano nunca perdió del todo su magia y que en Argentina fue inspiración de los multitudinarios Encuentros Nacionales de Mujeres que hoy tienen su nombre en crisis. El quiasmo que produce ese segundo encuentro en el que se reúnen más de seiscientas mujeres, esa sensación de encuentro y liberación, repercute de muchas maneras en los diferentes países del continente.

Reflexionando en torno a lo sucedido en el Encuentro, Kirkwood escribe:

> Una de las características más notables del feminismo contemporáneo es esa suerte de "irresponsabilidad" para con el paradigma científico y sus conceptos que se asume en su lenguaje. Esa especie de desparpajo en mezclarlo todo, como si se tuviera la certeza de que las tablas de la ley del conocer se hubiesen hecho añicos en su caída a lo humano, y que, en consecuencia, habría que arreglárselas con lo que tenemos. Más allá de la insolencia y el arrojo, la libertad y el desorden que de ello se derivan me resultan muy gratos: proporcionan algo así como una licencia para expresar (70).

Insolencia, arrojo, libertad, desorden: las claves del feminismo, a mi criterio, expuestas.

Del Encuentro queda la coincidencia de que hay una necesidad de elaborar o de recuperar el *saber para sí* desde el feminismo. El *querer-saber* surge cuando se constata la no-correspondencia entre los valores postulados por el sistema y las experiencias concretas. Kirkwood sostiene que, para el feminismo, "el querer saber se parece a la rebeldía". Pero además, agrega, "deseamos y queremos realizar una nueva conciliación con la sabiduría, porque ¿qué otra cosa sino es plantear la incorporación triunfal de la FIESTA a una sociedad generada, planeada y administrada en forma lúgubre?" (73).

La idea de la fiesta en su relación con el feminismo tiene larga data –no es necesario estar triste ni ser melancólica para ser militante. Los aquelarres, por supuesto. Pero es la frase "si no puedo bailar, no es mi revolución" nunca pronunciada exactamente así por la anarquista Emma Goldman y reinterpretada contemporáneamente, por ejemplo, en la gramática de la feminista *aguafiestas* de Sara Ahmed (2017), la que marca también el ritmo de la acción y del saber feminista. La *gramática de la celebración* abre la posibilidad para otras formas de vida en común. Pienso también, por ejemplo, en la cineasta Narcisa Hirsch graffiteando las paredes de la ciudad durante la dictadura cívico-militar: "Es indispensable bailar", "También bailo en la vereda". Kirkwood comparte la intuición. Y eso a mí me fascina: "la potencialidad del sexo", escribe, "placer del juego, de la sonrisa felicidad, de la espontaneidad de la belleza, del despliegue de piernas y brazos –en número de seiscientas– en arco movimiento que era en sí libertad pura (...). Con todo esto es cierto, no se constituyen civilizaciones *de manera conocida*." (72. El resaltado es mío). La duda junto al goce. No con el escepticismo. El placer, condición del presente, llave para el futuro.

Me imagino a Kirkwood bailando entre mujeres, como recuerda Cynthia Rimsky en el prólogo. Y pienso que algo de esa alegría, algo de esa vitalidad de los cuerpos moviéndose juntos se transmite en todos sus textos. No importa cuán serios sean o cuán furiosos. Y, entonces, llegué a la *furia*. La furia feminista es otro nudo, diría yo –aunque ella no la ubica así–. Es incluso una trenza que enlaza tiempos y acciones diferentes. La *rabia lesbiana*, la *furia travesti* que acá también iniciaron revoluciones. Esa rebeldía que es siempre alianza y potencia arrolladora del deseo; que empuja, conmueve. Erotiza la vida. Esa furia que es un salto liberador.

La experiencia diferencial

3. "Me gritaron negra", Victoria Santa Cruz, 1978.

Traigo esta performance realizada en 1978 por la coreógrafa, poeta y activista afroperuana Victoria Santa Cruz como introducción a la reflexión sobre los modos en que la identidad marca campos de experiencia diferencial, a los modos en que el estigma actúa como subjetivador (Daniela Dorfman va a profundizar en el tema de la *interpelación*) y me da pie, también, para referirme al *Manifiesto del Río Combahee. Una declaración negra feminista* (1977).

El Colectivo o la Colectiva del Río Combahee fue un grupo feminista negro, del que Audre Lorde era parte, ubicado en Boston. Su nombre rendía homenaje a la que creo que fue la única campaña militar en la historia norteamericana planeada y conducida por una mujer. Esta acción, dirigida por Harriet Tubman –una activista abolicionista que había nacido en esclavitud– el 2 de junio de 1863, liberó a más de setecientos cincuenta esclavos en el Estado de Carolina del Sur.

Este manifiesto, si bien no hizo foco en la literatura, sí funcionó como un texto inspirador para muchas escritoras y críticas quienes poco después ya estarían desarrollando una zona de la crítica literaria especializada.[3] De hecho, la perspectiva feminista occidental –asentada sobre el Norte global– tiende a tomar como un punto de partida del concepto *política de la identidad* este texto. Cito:

> Nuestra política nace de un amor saludable por nosotras mismas, nuestras hermanas, y nuestra comunidad que nos permite continuar nuestra lucha y trabajo. Este enfoque sobre nuestra propia opresión está incorporado al concepto de la política de la identidad. Creemos que la política más profunda y potencialmente la más radical se debe basar directamente en nuestra identidad, y no en el trabajo para acabar con la opresión de otra gente. (...) encontramos difícil separar la opresión racial de la clasista y de la sexual porque en nuestras vidas las tres son una experiencia simultánea (...). Aunque somos feministas y lesbianas, sentimos solidaridad con los hombres Negros progresistas y no defendemos el proceso de

[3] Cabe mencionar toda la obra de Alice Walker o, entre tantos otros textos, *"Toward a Black Feminist Criticism"* (Barbara Smith, 1977), *"New Directions for Black Feminist Criticism"* (Deborah McDowell, 1980), *Black women novelists: The Development of a Tradition* (Barbara Christian, 1980); *Black looks: Race and Representation* (bell hooks ,1992) y más contemporáneamente se puede mencionar, por ejemplo, *Africana Womanist Literary Theory* (Clenora Hudson-Weems, 2004).

> fraccionamiento que exigen las mujeres blancas separatistas. Nuestra situación como gente Negra requiere que tengamos una solidaridad por el hecho de ser de la misma raza, la cual las mujeres blancas por supuesto no necesitan tener con los hombres blancos, a menos que sea su solidaridad negativa como opresores raciales. (s/p)

Resulta evidente que la política de la identidad se basa en la priorización de algún aspecto relevante de la identidad, a partir del cual se forman alianzas. Esto no quita que desde el comienzo, la reflexión del feminismo negro presta atención a las simultáneas capas que dan cuerpo a la opresión: así aparece, por ejemplo, el concepto de *doble riesgo* (de Frances Beale, 1971) reformulado por el activismo lesbiano como *doble opresión* o el ahora tan aludido *interseccionalidad* (Kimberlé Crenshaw, 1989), ese concepto que procura hacer entender la multiplicidad de identidades y posibilidades no sólo de exclusión sino también de agencia de una persona o de grupos sociales determinados. Bajo la perspectiva negra, de color y marrón, las formas de expresión y opresión estarán siempre moldeadas por otras, en relaciones mutuamente constitutivas.

Pero me centro en la prolífica escritora Audre Lorde y en su libro *La hermana/la extranjera,* una antología de quince ensayos escritos entre 1976 y 1984.[4] En este libro hermoso, desde el mismo título Lorde señalaba hacia una posible política de la localización incómoda (la hermana/la extranjera), que se va a ampliar, replicar y desdoblar a lo largo de los textos, y que reclama como fuente de conocimiento y de producción la experiencia, los vínculos y las emociones. De hecho, en la escritura de Lorde la localización de las emociones se vuelve central para pensar el reparto de posiciones sociales y para la posibilidad de imaginar otras organizaciones de mundo; como posibilidad de establecer conexiones con y sobre (no a pesar de) las diferencias.

Algunos sectores del feminismo consideraron que reinstalaba lo femenino o a las mujeres en ese lugar tradicional ligado a la sinrazón. A lo que ella responde de manera bastante interesante: insiste, en una entrevista que le hace Adrienne Rich (24), en que la negación de las emociones, de lo erótico y de los propios saberes (aunque no sean formales) es una forma de disciplinamiento que instala la cultura dominante: esa duda, por decirlo de forma sencilla, sobre nosotres mismes.[5]

Lorde insistentemente se identifica como negra, lesbiana, feminista, madre, poeta, y luego, también como vieja, y dice –piensen en el video de Santa Cruz– que

[4] Se utiliza para el citado una versión digital realizada por LIFS (Lesbianas Independientes Feministas Socialistas). Disponible en: *https://negrasoulblog.files.wordpress.com/2016/04/audre-lorde-la-hermana-la-extranjera1.pdf*

[5] En *Desafiar el sentir* (2021), Cecilia Macón sostiene que "los feminismos advirtieron muy tempranamente que sólo conseguirían sus objetivos si demolían la configuración afectiva cisheteropatriarcal" (10). Es decir, fue y es también tarea de los feminismos "señalar la contingencia radical de cualquier configuración afectiva" (13).

si no nos definimos nosotras para nosotras, vamos a ser definidas por otros –para su uso y en nuestro detrimento. Esta expansión de su identidad o, mejor dicho, este desmadejamiento, da cuenta de sus constantes negociaciones por una posición desde la cual hablar y me parece que no implica, como también se dijo, la afirmación de una verdad sobre las negras o las lesbianas o las feministas, etc. Al contrario, es sobre esa pluralidad, diferente a la de cualquier otra persona, que Lorde insiste en que se sostenga su voz.

"Las herramientas del amo nunca desmontan la casa del amo. Quizás nos permitan obtener una victoria pasajera siguiendo sus reglas del juego, pero nunca nos valdrán para efectuar un auténtico cambio" (38). Esta frase que me acompaña desde que incursioné en territorios feministas y que se resignifica, por ejemplo, con los debates en torno a un lenguaje no sexista, fue leída por Lorde en un congreso con el fin de interpelar las enunciaciones teóricas y la construcción de los objetos de estudio que ahí se presentaban. No sé si en esa reflexión está discutiendo con Heidegger ("El lenguaje es la casa del ser", decía el filósofo, "y en su morada habita el hombre"); pero lo que sí quiero proponer es que repensemos la literatura a partir de esta frase; repensemos nuestra escritura, nuestras formulaciones críticas, nuestra forma de docencia y sus relaciones con el mercado, con el patriarcado y el capitalismo. Y cuando lleguemos al texto de Mauro Cabral, volvamos sobre este texto.

Resulta interesante que en uno de los párrafos del texto ya podemos encontrar vínculos con las hipótesis de Butler:

> En una sociedad donde lo bueno se define en función de los beneficios y no de las necesidades humanas, siempre debe existir algún grupo de personas a quienes, mediante la opresión sistemática, se lleve a sentir como si estuvieran de más y a ocupar el lugar de los seres deshumanizados. En nuestra sociedad dicho grupo está compuesto por las personas Negras y del Tercer mundo, por la gente de clase trabajadora, por las ancianas y por las mujeres (...). El rechazo institucionalizado de la diferencia es una necesidad básica para una economía del beneficio que necesita de la existencia de un excedente de personas marginales. Esa economía (...) nos ha programado (...) para que reaccionemos con miedo y odio ante las diferencias entre nosotros (39).

Frente a esto, la postura de Lorde es un rotundo NO a la *tolerancia*. Por el contrario, las diferencias encarnan nuestras posibilidades creativas. En este texto, hace también una observación interesante en relación con las diferencias materiales que exige escribir poesía o escribir prosa: la poesía, dice, ha sido la voz principal de los pobres, de la clase obrera y de las mujeres. "Los padres blancos nos dijeron: 'pienso, luego existo'. La

madre negra que todas llevamos dentro, la poeta, nos susurra en sueños: 'Siento, luego puedo ser libre'" (4). Así, la racialidad, la clase, el género y los privilegios y perjuicios que de ellos derivan, se reinstalan –en continuidad y en debate con Virginia Woolf, por ejemplo– en el centro de las reflexiones sobre literatura. Y en esta línea, pensando en nuestro contexto, no puedo dejar de mencionar al poeta "cumbiagei" Ioshua (*Todas las obras acabadas*, 2018) o a las poetas presas en el penal de Ezeiza, que escribieron el libro *Yo no fui* (2005), y cómo sus obras reactivarían el debate en torno a las posibilidades de escritura y a las posibilidades de una voz, para quienes se encuentran en situación de doble o triple opresión.

4. "Una habitación pintarrajeada" (Ayllon, 2019), lee Lina Meruane para *Subrayados feministas* (2020)

La misma dicción, el mismo tono que encuentro en la escritura de Lorde, aparece en el artículo de Adrienne Rich "Apuntes para una política de la ubicación" (o de la localización o de la posición, según la traducción) (1984). En él, interpelada o mejor dicho inspirada o en acuerdo con el movimiento feminista negro, la teórica y poeta, lesbiana radical y judía proponía, en una conferencia organizada en Holanda, el término *política de la localización* como un concepto que era también una práctica política: implicaba reconocer la diferencia, recuperar perspectivas previamente marginalizadas y producir un llamamiento, sobre todo para las mujeres blancas y occidentales, a dar cuenta o a hacerse responsables de sus propias localizaciones. Los desgloses retóricos y también ideológicos de la identidad que Rich propone –mujer, lesbiana, judía, blanca, norteamericana– son entendidos como lugares que la sitúan y que preceden su propio nacimiento, pero que al mismo tiempo ella recrea y continúa. Hoy quizás podríamos incluso asociarlo a la idea de performatividad que propone Butler. Pero, para resumir: la política de localización al tiempo que desafía al sujeto universal del feminismo y al sujeto universal normativo de la retórica falogocentrica o patriarcal, está marcada por un movimiento dialéctico entre lo ya construido –entre lo heredado y pautado– y la potencialidad de reescribir las subjetividades a través de la auto-representación y de la búsqueda de producir nuevas narrativas de las experiencias de mujeres. Es decir, nuevos conocimientos.

Rich proponía situarse, localizarse en el propio cuerpo: "si una dice 'el cuerpo' se aleja de lo que le proporcionaba una perspectiva primaria; mientras que si una es capaz de hablar desde el propio cuerpo se reduce la posibilidad de las posiciones grandilocuentes" (1999: 35). Me interesar resaltar su propuesta de empezar por lo material como forma de reanudar la lucha contra la abstracción privilegiada y la objetividad y como modo de cuestionar el papel que juega la teoría en nuestros universos (académicos).

Una política de la localización se distingue por el foco que hace sobre las *representaciones discursivas* de las posiciones identitarias. Si bien recibió muchas críticas en relación con construir esencialismos, es de interés cómo intentó proponer que la subjetividad puede ser discursivamente deconstruida y reconstruida para así poder establecer otras coaliciones políticas. De hecho, sobre el final del texto Rich se hace una gran pregunta –que de Beauvoir ya se hacía y que también retoma Haraway– y que estuvo muy debatida los últimos años acá en Argentina a partir de los movimientos generados por el Ni Una Menos: *"¿quiénes somos nosotras?"* (51). Nuevamente, y como también señalaba de Lauretis, Rich pone en evidencia que *en la definición del feminismo lo que siempre está en discusión es la relación de la experiencia con el discurso.*

Frente a las críticas que recibió (sobre todo ligadas, como les decía, a la solidificación de esencialismo y a la universalización de la experiencia propia como conocimiento) creo que la política de la localización es un escalón interesante sobre el que detenerse para repensar cómo se pueden usar ciertos –y le robo el término a Spivak– *esencialismos estratégicos,* pensados como *solidaridades temporales* en pos de acciones concretas.[6]

Una ciencia feminista

Sandra Harding, Joan Scott, y también la filósofa posestructuralista y marxista Donna Haraway son algunas de las teóricas que miraron con un poco de desconfianza los postulados antes desarrollados, porque sostenían que las apelaciones a la experiencia corrían el riesgo de naturalizar las categorías ideológicamente condicionadas que estructuran las experiencias del yo y del mundo. En este sentido insistían en que la identidad, incluida la autoidentidad, no produce ciencia. El posicionamiento crítico, sí. En una charla interna de la cátedra, Florencia señaló algo pensando en la literatura que dialoga perfectamente con estos debates. Dijo, a propósito de cierta literatura que tiende a ser asociada con la autoría femenina, que incluir las condiciones de enunciación no siempre es ser biográfica.

[6] Quiero notar que en este contexto los feminismos del Norte global le empiezan a *dar lugar* a las experiencias y a las voces subalternizadas, por decirlo en términos de Gayatri Spivak. Asi, se publican, por ejemplo, los testimonios de Domitila Barrios de Chúngara, bajo el título *Si me permiten hablar. Testimonio de Domitila una mujer de las minas de bolivia* (1978) y *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* de Elizabeth Burgos (1983).

Haraway constituye una pieza fundamental en el rompecabezas feminista. Es una de las que más intensamente, desde el corazón de los movimientos feministas norteamericanos y desde los centros occidentales de producción de conocimiento, lucha contra esos legados sobre los que se imprime el capitalismo y la blanquitud. Su lectura es compleja teórica y formalmente, y permanece en constante tensión política. Pero, además sostiene algo interesante que nuestra bióloga premiada, feminista y lesbiana, Andrea Gamarnik seguramente apoya: los discursos científicos son algo por lo que luchar.

El término *conocimiento situado* (1988) que propone Haraway (en discusión tácita con Rich) insiste en que la encarnación feminista no se trata de una localización fija en un cuerpo reificado femenino o de cualquier otra manera, sino de nudos, inflexiones, orientaciones y de responsabilidad por la diferencia. Y agrega: "algunas diferencias son agradables, otras son polos de sistemas mundiales históricos de dominación. La epistemología trata de conocer la diferencia" (1995: 275).

Haraway reclama una *objetividad posible* al tiempo que insiste en la diferencia y multiplicidad de los conocimientos situados. O sea, reconoce que todo conocimiento se produce en situaciones históricas y sociales específicas, y que por mucho que se quiera hacer aparecer el conocimiento científico como universal y objetivo está atravesado y constituido por relaciones

determinadas por factores políticos, económicos, culturales, etc. Sin embargo, lo que reclama es la especificidad de las *visiones desde algún lugar*: *la objetividad sólo puede ser situada*. Esto implica especificar desde qué punto de vista se parte y por qué ese y no otro. De esta manera se hace explícito el posicionamiento político (no el subjetivo). Reformulado: ¿cómo incrementar la objetividad de la investigación a partir de una indagación politizada? ¿Cómo desarrollar una doctrina de la objetividad que reconozca la parcialidad, las diferentes diferencias y que dé cuenta de las distribuciones desiguales de poder en que se conforman?

En este sentido, también se enfrenta a lo que podríamos llamar teorías feministas de la opresión, que privilegian el punto de vista de las mujeres –por ejemplo– como grupo social oprimido, y exige, en cambio, una *política de posicionamiento* en la que también deben comprometerse los grupos subalternizados. Es decir, si bien considera que probablemente "la visión es mejor desde abajo que desde las brillantes plataformas de los poderosos" (328), también advierte sobre el riesgo del relativismo, de romantizar o incluso de apropiarse de la visión de los menos poderosos al tiempo que se mira desde sus posiciones (hago una nueva llamada hacia el texto de Mauro Cabral). En este sentido, Haraway sostiene que el objeto de conocimiento no es un recurso pasivo para el ojo cognoscente o dominador sino que tiene que ser

considerado un sujeto activo parte integrante de la producción de realidad. Haraway dice: "Necesitamos el poder de las teorías críticas sobre cómo son creados los significados y los cuerpos, no para negar los significados y los cuerpos sino para vivir en significados y en cuerpos que tengan una oportunidad en el futuro" (322). Butler, claramente, también la leyó. Reconocer las implicancias políticas de una posición o de un conocimiento, lejos de invalidarlo como ideología o de conducirnos a un relativismo del todo vale, implica una producción de conocimiento socialmente comprometida y responsable.

Entonces, la escritura de Haraway se vuelve sobre un sentido que el feminismo, como se verá particularmente en la clase de Julia Kratje, pensó bastante: el de la vista. Ese sentido ordenador y conquistador, esa mirada que se tradujo en posiciones absolutas, es subvertida por Haraway quien considera que es necesaria, como gesto político, la insistencia metafórica en la particularidad y en la encarnación de toda visión, ya nunca más inocente. Se trata, justamente, de una visión que, como decía, pone en marcha el problema de la responsabilidad: "La visión es 'siempre' una cuestión del 'poder ver' y, quizás, de la violencia implícita en nuestras prácticas visualizadoras. ¿Con la sangre de quién se crearon mis ojos? Estos temas se aplican también al testimonio desde la posición del 'yo'. No estamos presentes de inmediato para nosotras misma" (330). Continúa: "El feminismo ama otra ciencia: las ciencias y las políticas de la interpretación, de la traducción, del tartamudeo y de lo parcialmente comprendido. El feminismo trata de las ciencias del sujeto múltiple con (como mínimo) doble visión. El feminismo trata de un posicionamiento crítico en el espacio social generizado no homogéneo" (336).

Ocupar un lugar, hablar desde un lugar, mirar desde un lugar bajo esta perspectiva (pero yo diría que en todas las que estamos discutiendo), implica asumir la responsabilidad sobre nuestras prácticas. Y la parcialidad, en todas ellas, es la condición. Así la *situación* (el eco de de Beauvoir es evidente) trata de oponerse a cualquier política de clausura: se trata de saberse vulnerable, se opone a cualquier fijación y la curiosidad (el *asombro*, dirán otras feministas como Ahmed o Irigaray) es la guía, incluso. Y, por último, quiero decir algo que me estimula mucho: Haraway resalta la importancia del deseo en tanto utópico y del sujeto en tanto contradictorio, e insiste en la necesidad de generar metáforas o historias fantásticas para cambiar la Historia.

Para terminar y para conectar esta clase con la anterior vuelvo a América Latina.

Hablo por mi diferencia

5. "Manifiesto (hablo por mi diferencia)", Pedro Lemebel, 1986.

"Hablo por mi diferencia", dice Pedro Lemebel en un diálogo desviado, cortado, con el feminismo yanqui. Y es que acá, en Chile, en Argentina y en América Latina, la transexualidad y el travestismo, o mejor dicho, formas cuestionadoras del binarismo de género, fueron ampliamente políticas y politizadas desde, incluso, antes de los noventa. Pienso en la figura de *la loca*, encarnada por Perlongher y su literatura, o en las performances de las Yeguas del Apocalipsis de las que Pedro Lemebel era parte o en Batato Barea, ese clown travesti salido del Parakultural; pienso en la potente furia travesti a la que Lohanna Berkins, más tarde, dio voz y cuerpo. Sobre algunas de estas figuras del feminismo vamos a volver, pero quiero cerrar esta clase con "La paradoja transgénero" de Mauro Cabral (2018).

En este artículo Cabral –que reconoce en las tradiciones feministas una genealogía crítica y una herencia en disputa– discute con el feminismo y con las construcciones sobre el género que históricamente promovió, al tiempo que propone con la palabra *transgeneridad* –por lo menos en principio– formas de la experiencia y del saber (no una identidad, atención) que instalarían: "en cada expresión de necesidad identitaria, el virus corruptor de la contingencia" (1). Cabral comienza definiendo el concepto de *transgeneridad* como:

> Un conjunto de discursos, practicas, categorías identitarias y, en general, formas de vida reunidas bajo su designación por aquello que tienen en común: una concepción a la vez materialista y contingente del cuerpo, la identidad, la expresión de sí, el género y la sexualidad –es decir, un rechazo compartido a la diferencia sexual como matriz natural y necesaria de subjetivación (1).

Según su perspectiva, como consecuencia de su dependencia ontológica de la diferencia sexual, los feminismos habrían negado constantemente otro contrato originario: el que establece la distinción entre lo articulado en el binario genérico y lo inarticulable y que él llama, en diálogo con Butler, *contrato de abyección*. Una de las consecuencias de esto, que me interesa para establecer el diálogo con los textos anteriores y con el problema que recorre esta clase,

resulta en la configuración actual de la transgeneridad sólo en tanto experiencia (recuerden lo que escribía Lorde en su conferencia). ¿Cómo se traduce esto?: la transgeneridad podría ser sólo objeto a significar, ejemplo de teorías escrita por otres. Así, sostiene Cabral, incluso quienes abordan análisis del universo transgenérico –Butler incluida– rara vez admiten o subvierten la exclusión casi total de perspectivas transgenéricas en sus enfoques (y en las universidades argentinas esto se repite incansablemente). A esto Cabral lo llama "colonización de la experiencia transgenérica". Y aquí vuelve la pregunta por el sujeto del conocimiento y la afirmación de que el valor de la tradición teórica transgenérica tiende a ser desconocida. En este sentido, su crítica a los feminismos cobra mayor potencia al notar cómo la persistencia de la humanidad sexuada en tanto ideal regulativo, y por supuesto también el clasismo, funcionan al momento de generar conocimientos también hacia el interior de los feminismos, inhabilitando la posibilidad de recibir, ver o incluso imaginar formas de vida que escapan a esa misma humanidad que incluso critican.

También en este sentido, y para concluir, podríamos pensar la insistencia de María Galindo, en su último libro (2022), de poner en discusión no tanto cómo entendemos al feminismo sino a *las prácticas políticas que lo sustentan*.

Bibliografía citada

Butler, Judith (2008). "Introducción". *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires, Paidós.

Cabral, Mauro (2006). "La paradoja transgénero". *Proyecto sexualidades salud y derechos humanos en América Latina*. www.ciudadaniasexual.org

Chakravorty Spivak, Gayatri (2003). "¿Puede hablar el subalterno?". *Revista Colombiana de Antropol*ogía. Bogotá, vol. 39, diciembre, 297-364.

flores, val (2019). *una lengua cosida de relámpagos*. Buenos Aires, Hekt.

Galindo, María (2022). *Feminismo bastardo*. Santiago de Chile, Editorial USACH.

Haraway, Donna (1995). "Manifiesto para ciborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX". *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*. Madrid, Cátedra, 251-311.

Haraway, Donna (1995a). "Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial". *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*. Madrid, Cátedra.

Rich, Adrienne (1984). "Apuntes para una política de la ubicación". *Otramente: lectura y escritura feministas*. México, Lengua y estudios literarios, 31-51.

Schwarzböck, Silvia (2021). *Materialismo oscuro*, Buenos Aires, Mardulce.

Lectura

¿De qué materia están hechos los sueños de los cíborgs?

María José Punte

¿Cuál es la textura de los sueños cibernéticos? La pregunta por los sueños de los androides ya había sido formulada por Philip Dick en el título de su novela de 1968, *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* que luego servirá para visualizar otro sueño admirable, la película *Blade Runner* (1982), dirigida por Ridley Scott, que tuvo que pasar por algunos avatares, componiéndose y recomponiéndose (¡es un Transformer!). Un elemento central de la textura de esa fantasía que –a pesar de su oscuridad inherente– apela al tecnicolor, es la ciudad como escenario distópico, una imaginación que atraviesa todo el siglo XX y que nos sigue acompañando. ¿Por qué odiaremos tanto las ciudades? Al final, son como los cables que nos conectan con la *matrix*, la savia de donde sacamos nuestra energía y que, a la vez, se retroalimenta de nosotres.

"Todes somos cyborgs", dictamina triunfal Donna Haraway en su "Manifiesto para cyborgs", un texto que encuentra albergue en su muy conocido libro *Ciencia, cyborgs y mujeres* (1991).[7] Este libro, por su parte, abarca mucho más que el manifiesto. Con su habitual

[7] Donna Haraway (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*. Traducción de Manuel Talens. Madrid, Cátedra.

desparpajo Haraway discute con la ciencia positivista y repiensa al pensamiento, traza una hoja de ruta bien confiable para transitar los feminismos, arma una arquitectura fantástica para reconsiderar los vínculos entre las especies (tarea más que urgente para nosotres, humanoides). ¿En qué lenguaje se traducen los sueños post-humanos?

La arquitectura de la ciudad es la puerta de entrada para el ensayo que escribe María Negroni sobre la película *Metrópolis* (1927), dirigida por Fritz Lang (nacido en Viena, nacionalizado alemán, luego exiliado en Hollywood), basándose en la novela de su esposa Thea von Harbou, quien además trabajó junto con Lang en la escritura de este y de otros guiones. En *Metrópolis*, la ciudad configura la matriz de una historia que da cuenta de cómo terminan cristalizándose las estructuras sociales a partir de determinaciones que son, en su base, económicas, y que se consolidan como resultado de los procesos desatados por la modernización ("es el capitalismo, estúpido"). Pero lo que convierte a esta película en un verdadero hito en la imaginación del cine, afirma Negroni en "*Metrópolis*: la flor urbana" (2015), es que reúne un conjunto de elementos que se engarzan en esta construcción de la ciudad "al compás de una sinfonía de máquinas": la visión del capitalismo como *monstruo* latiendo abajo, la figura del autómata que emparienta a la mujer con los obreros –esas multitudes que aparecen como un "coro expresionista"–, el

desdibujamiento de lo humano mediante la aplicación sobre los cuerpos de la geometría, un diseño tan vanguardista.

En cuanto a las obsesiones de Negroni, la película *Metrópolis* entra a formar parte, curiosamente, de su colección gótica, del gabinete fantástico que elucubra en su libro de ensayos *Museo negro* (1999). Siguiendo la premisa de Lang que en su filme reúne "lo hipertecnológico ceñido a lo arcaico" (2015: 50),[8] Negroni saca provecho de la lectura anacrónica y abre una interpretación posible de *Metrópolis* a partir del gótico, al que ella define como el costado oscuro del Iluminismo, una grieta en la arquitectura del orden. La fuerza y la fascinación que aún ejerce el gótico en nuestro presente se vinculan con su función de "impedir la calcificación del sentido", porque funciona como "ese ácido que viene a corroer el edificio racional desde los sótanos" (como dirá en el prólogo de *Galería Fantástica*, de 2009).

Todo eso ve ella en la película de Lang: Metrópolis es la ciudad organizada en espejo, en su estructura formal, en sus alegorías algo ñoñas; pero también porque nos habla ("espejito, espejito"). Exhibe una parte superior que se eleva vertical como un castillo, cristalina e indiferente, la que se muestra en el poster de la película. A la vez, oculta una zona de catacumbas, de evocaciones medievales y tenebrosas, que

[8] Las citas provienen de la compilación que se hizo luego y que incluye tres libros de Negroni: *Museo Negro*, *Galería Fantástica* y *Cine Noir*. María Negroni (2015) *La noche tiene mil ojos*. Buenos Aires, Caja Negra.

vendría a significar el espacio uterino de la semiosis (la *chora* de Julia Kristeva). Pero es aquí en donde palpita el corazón del gótico –certifica la autora–, en ese submundo en donde se ubican las fábricas, el patio comunitario, las viviendas populares. Es el lugar en donde la vida late, no sólo porque trabajan incansables las máquinas manejadas por la masa de trabajadores esclavizados, espacio abyecto, el "catálogo de sombras" según Negroni. Metrópolis es la nueva Babilonia: nada falta en ella. Es también Babel, el sitio de la "imaginación desatada". Por otro lado, nos muestra el funcionamiento de toda urbe contemporánea, sin matices. En ese sentido, habla un lenguaje que entendemos todes, de una u otra forma.

Y ahí entra en escena *la* ciborg. Porque es la máquina la que cobra vida y se sale del guion (capitalista). Esa máquina es leída en clave femenina, lo que no resulta algo nuevo: da un formato tecnificado a la *vamp*. Andreas Huyssen, que también lee a *Metrópolis* como cifra de la Modernidad, ve cómo se arma la serie mujer-naturaleza-máquina-otredad (2006: 133).[9] Y la ciborg descalabra todo: se fagocita a la mujer-virgen-María y la vomita como a la "Puta de Babilonia". Luego de chuparse los dedos y de guiñarnos inmortalmente el ojo, solivianta a las masas y provoca la destrucción de los fundamentos de esa ciudad tan

[9] Andreas Huyssen (2006 [1986]). "La *vamp* y la máquina: *Metrópolis*, de Fritz Lang". *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 123-151.

cronometrada. Sucede también que la problemática social se sexualiza, nota Negroni. Porque es a través de dicha sexualización que se puede observar el funcionamiento del deseo. La mejor escena de la película, la más perturbadora (por ser la más seductora), es la de esta Diva-Diosa-Vamp bailando en el cabaret sobre una serpiente apocalíptica. Y entonces nos vienen a la mente todas las otras ciborgs con las que nos deleita el cine: Rachel (Sean Young) y Pris (Daryl Hannah) de *Blade runner* (1982); Ava (Alicia Vikander) de *Ex Machina* (2014); Dolores (Evan Rachel Wood) y Maeve (Thandiwe Newton) de *Westworld* (2016). Hasta incluiríamos a Samantha (Scarlett Johansson) de *Her* (2013), aunque de ella sólo escuchamos la voz (pero no cualquier voz: es la de Scarlett).

¿Por qué idolatramos a las ciborgs? Porque corporizan el sueño de una humanidad transgénero, por su ductilidad y adaptación ilimitada, por su capacidad de agencia. Como concluye Haraway: "El yo dividido y contradictorio es el que puede interrogar los posicionamientos y ser tenido como responsable, el que puede construir y unirse a conversaciones racionales e imaginaciones fantásticas que cambien la historia. La división, el no ser, es la imagen privilegiada de las epistemologías feministas del conocimiento científico" (1995: 331). Ciborg, ese híbrido de máquina y organismo, somos hoy todes, a la vez una realidad social y una criatura de ficción.

Trabajo final

La vieja feminista que se volvió poeta conceptual

Paula Irupé Salmoiraghi

Bitácora poco académica de mi envejecer sin sentar cabeza, en aulas virtuales de Puán.

Los orígenes

Hoy la profe
de Teoría y Estudios Literarios
Feministas
me dijo que estaba muy bien
el video de 17 minutos
en el que expongo
(nada teóricamente)
mis emociones y pensamientos
alrededor del *Manifiesto cyborg* de Donna Haraway.

Cometí
mi poeticidio favorito: inicié
una exposición académica
con versos propios.
Y ella me lo festejó. La profe
que no me conoce de nada
pero ya se refiere a mí
con mi palabra favorita
después de "jacarandá":
"entusiasmo", y dice
que le gusta y que es
contagioso y en ninguna
parte de su mail lo mecha
con un "pero" ni lo matiza
con tibios paños fríos
o detenciones.

Fue de ella, de la profe
que no sabe
cuántos años, cuántos días,
cuántas vidas,
hace que mi feminismo chueco
anda buscando
autorización innecesaria
para esto,
la que tuvo la idea de entregar
entregar
entregar
entregar
en un largo poema
que diera cuenta
de mis aprendizajes
del cuatrimestre.

Imposible negarse cuando
la entrega
es el mayor de mis deseos.

Escribir como una mujer

O cómo escribir una mujer.
El título
el juego
de preposición y pronombre
interrogativo con
o sin tilde no es
mío sino de Astutti.
Y la cuestión
se plantea sobre la obra
de una Ocampo, de otra
Ocampo, de la Woolf.
¿De todas las mujeres?
¿De todas las qué? Claro
ésto era antes o mientras
nos cuestionábamos
sobre el sujeto
"mujer"
sobre eso
que sos o te hacés,
que nacés o devenís,
que definís o te define,
que patriarcal o Wittig,
que al amor no se asoma
y no merece
llamarse mujer.
¿Y encima escribe?

De Medusa ¿el poder está en la mirada o en la sonrisa?

Kafka dice
que el peligro de las sirenas
no está en su canto sino
en su silencio. Que el pelotudo
de Ulises nunca nos dijo
que no escuchó nada porque
las conchudas
con cola de pez o alas de arpías
nunca se dignaron a cantar
para que él se llenara la boca
de auto-halagos épicos.

Medusa, del mismo modo,
parece existir en el mito
solo para que venga un señor
con espadita
y se vanaglorie de haberla
derrotado.

Si su mirada era capaz
de petrificar masculinos
antes y después de cortada
su cabeza,
lo que nos calienta a nosotras
no son sus ojos sino su boca.

La novia de mijita un día
se puso una peluca de
serpientes y dijo
que las piedras que llevaba
en un baldecito de plástico
habían sido hasta hace un rato
un camionero que le gritó
en la ruta,
un tío que le dijo marimacho,
un mal amigue que le hizo
un mal chiste sobre su corte
de pelo.

Y sonreímos todas
porque todas sabemos
que los ojos son armas
mientras las bocas
crean y reproducen historias,
dan y reciben
placer.

El texto de Cixous
Es un poema en sí mismo.
Varios. Cada línea
un verso, cada párrafo
una explosión de recursos
metafóricos, míticos,
hiperbólicos.

Me encanta que ejemplifique
con pobres Pigmaliones
y Penélopes
con vagabundas pero
acostadas
y amenazas anticultura
patriarcal.

Los cuentos de hadas
(con o sin príncipe,
con o sin durmiente o
hada madrina)
siempre han sacudido
mi corazoncito de niña
que envejece,
de vieja que crece sin dejar
de ser niña.
(Forma solapada y ladina
de nunca ser puramente mujer)

Las lecciones que se ocultan
en la espera del beso
o en el miedo al lobo
nunca pudieron ser más
fuertes
que el placer del castillo
con puertas misteriosas
y dragones
o la aventura
del hechizo que nos
transforma
en bella monstruosidad
escondida en la torre.

Mi infancia normal
Antes de ser *queer* mi infancia
fue friki: niña que leía
que le temía al subibaja
y al tobogán
que se sentaba en la hamaca
solamente
para la foto melancólica.

Nunca jugué bien al elástico
y de saltar la soga
solamente me sabía las
canciones.
Era buena en ajedrez
y las piedritas
del tinenti más que para
competir en la vereda
me gustaban como colección,
como alhaja
que guardaba en el hueco
de la mano
(Por eso, creo, sigo llorando
cada vez
que leo a Barthes).

Antes incluso de ser friki
mi infancia fue algo triste,
hermana
mayor a los 11 meses,
cargada
de sueños de adultos,
encerrada
bajo cuatro o cinco cercos
burgueses, panópticos,
capullos:
la pieza, la casa, la familia
endogámica,
las prohibiciones del tipo
"cómo se te ocurre"
y los golpes que caían
sobre los cuerpos pequeños
de mis hermanes porque a mí
que era tan buena
nunca me pegaron.

El enano, el jorobado, el ser
deforme
siempre me recordaron
que eran buenas
mis fantasías de liberación.

Mis personajes preferides niñes
Proyecciones y fantasmagorías
me acompañan,
por amor más que por suerte,
toda la vida:
Peter Pan
Alicia
Heidi
Carrie
Anne con E
Hermione y Harry Potter
Ricitos de oro
Caperucita roja
Duny
La gamita ciega
Mowgli
Pulgarcito
Los aristogatos
T.S. Spivet
Mary Ingalls (tan responsable,
maestra niña)
el narrador de *El principito*
Piukeman y Wilkilén
Brad Stark
Chico Carlo
Huckleberry Finn
Polly Milton
Mijita.

Mariana Docampo
El hueco entre los dientes
frontales de Mariana
es mejor
aún que sus hoyuelos
aunque ambos se ven
al mismo tiempo,
cuando sonríe.

Por ese hueco dicotómico,
entre sus mejillas binarias,
vuelve a mí el placer de su
Molino y su laburo en Las
antiguas,
de su Pampa y de su ombú
diverso y ortodoxo a la vez
tradicional y monstruoso.

Yo que odio el tango
(porque Grandes valores
y Gardel engominado
y Sosa y Goyeneche y pobre
naranjo
y la viejita en el piletón
y todas las letras
del barrio con luna rodando

e inundación
que se me metieron
en la cuerpa infantojuvenil y
es imposible
desgajarlas del bandoneón
y el corte y la quebrada)
digo
yo que odio así de
amorosamente el tango
que escapo de abrazos de
varón sudoroso e insistidor
que jamás aceptaría un
cabeceo o me divertiría
rechazándolo con palabras
desubicadas
yo misma yo
creo que podría, en teoría,
tomar alguna clase con
Mariana y su sonrisa
sólo con la excusa de decir
"es cuir", tango
pero tango *queer*.

clase 3

El género ante la ley

Daniela Dorfman

"Yo no soy esa" es la canción con que la cantautora española Mari Trini responde (y rebate) el tema clásico "Yo soy esa", en que Isabel Pantoja (entre otras) cantaba sobre una mujer que es *usada* por los hombres. Mari Trini escribe, en respuesta, esta balada donde llama a las mujeres a actuar al margen de las normas y las expectativas ("Yo no soy esa que tú te imaginas / Una señorita tranquila y sencilla / Que un día abandonas y siempre perdona / Esa niña si, no / Esa no soy yo // Yo no soy esa que tú te creías / La paloma blanca que te baila el agua / Que ríe por nada diciendo sí a todo / Esa niña si, no / Esa no soy yo"). Y empiezo con esta balada que llama a no obedecer las normas precisamente porque voy a analizar tres intentos de encuentro entre género y ley, y los problemas que aparecen en esos intentos.

Esto abarca varios modos en que la ley o ignora al género o trata de captarlo, definirlo, determinarlo, dando lugar a problemas como la constitución de nuevas subjetividades y su reconocimiento como sujetos jurídicos –que veremos en textos de Julio Ramos y de Judith Butler–, a la producción de *diferendos* –el concepto de Jean-François Lyotard que voy a definir pronto–, formas de ciudadanías secundarizadas, o a la formulación de

derechos en términos de *derechos de la mujer* –que voy a plantear con el texto de Wendy Brown.

Todo esto lo vamos a ver en un doble acercamiento: por un lado, a las *ficciones del derecho,* en el sentido de textos literarios que tocan problemas de Derecho –vamos a decir así por ahora, ya veremos si hacen algo más–.Y, por otro, a las *ficciones del derecho* en el sentido de las ficciones constitutivas del Derecho, del discurso de la ley, como son la ficción de su igualdad y la de su universalidad, entre otras. Y a partir de eso propongo pensar el lugar de la literatura en esta relación entre la ley y el género.

El texto de Julio Ramos me interesa especialmente por la capacidad que le reconoce a la literatura de marcarle los límites a la ley, o sea de mostrar dónde la ley está quedando caduca. Julio Ramos es un investigador y profesor de literatura puertorriqueño a quien deben conocer por su libro *Desencuentros de la modernidad en América Latina,* que es un texto de 1989 que solía leerse mucho en la carrera de Letras. En "La ley es otra. Literatura y constitución del sujeto jurídico", publicado originalmente en 1996[1], Julio Ramos toma dos escenas de ley que me interesa rescatar, dos casos de testimonios de esclavos en la Cuba del siglo XIX cuyo sistema judicial no los consideraba sujetos de derecho, uno hecho por una mujer y el otro por un poeta.

[1] El texto de Ramos está publicado online.

En el Caribe del XIX, previo a la independencia, había mucho contrabando de esclavos y en el 1800 hay un robo entre corsarios que termina resultando en un ingreso no oficial de esclavos africanos a Cuba.[2] Como se da de manera no oficial y a través de un robo, el gobierno ordena al *negrero* y agente de corsarios vasco José Irarragori liberar a los africanos que estaban siendo traídos para esclavizarlos. Este los libera, pero retiene como *sirvienta* a María Antonia, la protagonista de nuestra historia. Esto sucede en 1800. Quince años después, en 1815, no se sabe cómo, María Antonia llega ante la corte de Trinidad, en Cuba, a contar su historia y exigir su libertad, una libertad que le había sido concedida por el Gobierno Supremo desde La Habana en 1800. Ella asegura que en 1800 el gobierno decretó su libertad; el amo dice ante la corte que ella no venía en ese barco, que estaba en Cuba desde antes, y se presenta también como testigo un grupo de africanos libertos que afirman que ellos venían en ese barco y fueron liberados. Como María Antonia estaba en el mismo barco con ellos, a ella también le correspondía la liberación.

[2] Como explica Ramos en su texto, hasta el Congreso de Viena de 1815 y el consiguiente pacto de Fernando VII con Gran Bretaña en 1817, la trata internacional de esclavos era legal. Hacia fines del siglo XVIII, el corsario francés El Hijo de la Patria intercepta un bergantín británico que navegaba rumbo a Jamaica con más de cien esclavos y los lleva al Cayo Blanco, cerca de la costa de Trinidad, al sur de Cuba. En esa época de tensiones entre Inglaterra y España, era común que los corsarios operaran un cortocircuito en el tráfico del Caribe, en vista de que suplían una fuente barata de esclavos para los negreros cubanos quienes, con el contrabando, se ahorraban los costosos y peligrosos viajes a la costa occidental del continente africano.

La mujer esclava y los testigos llegados de África, con mínima educación y presumiblemente poco manejo de la lengua, no tenían crédito ante la corte de la época en Cuba, la que, por su parte, posterga el juicio. No cuestiona la verdad o falsedad de los testimonios de María Antonia ni de los testigos, sino el derecho de los libertos africanos a testificar. Años después, María Antonia muere sin haber obtenido una libertad que ya le había sido otorgada oficialmente y sin haber sido escuchada, creída y reconocida por la ley.

La verdad dicha por los libertos en favor de María Antonia constituye lo que ya adelanté y que Lyotard en 1983 llama *diferendo*, y que refiere a lo que sucede cuando hay dos partes en conflicto, pero el conflicto se desarrolla en los términos –lingüísticos, conceptuales y jurídicos– de una de ellas. Es decir que no hay procedimientos acordados para una de las partes, por lo que *el daño hecho a la víctima no puede ser presentado según los criterios del juicio*. En esta situación el *diferendo* es el enunciado que se desliza en el intersticio entre dos sistemas de validación, como el testimonio de los africanos libertos, que contiene una verdad que es impresentable en los términos de las reglas vigentes, dadas las normas que regulan la producción de verdades jurídicas, que no los considera sujetos con derecho a testificar. Resuena algo de lo visto en la primera clase con Laura.

Pero la historia continúa, porque María Antonia tiene dos hijos, y en 1846, cuarenta y seis años después

de que le haya sido otorgada la libertad (aunque no reconocida, o sea otorgada en términos oficiales y legales, pero no reales), uno de esos hijos sigue siendo esclavo de los descendientes del amo de María Antonia y, entonces, ese hijo vuelve a la corte. Once años después, en 1857 –y lo repito para enfatizar el tiempo que pasa: cincuenta y siete años después de que ella debía ser liberada–, la corte vuelve a fallar en contra de la libertad, en este caso, del hijo de María Antonia, que había heredado la esclavitud (ilegal) de su madre. Él apela esa sentencia y cerca de 1860 finalmente gana y reconocen su libertad. Entonces Julio Ramos se pregunta qué cambió, sesenta años después del comienzo de esta historia, para que finalmente le otorguen la libertad. Y lo que cambió es el estatuto del testimonio de los africanos que ahora, como escribe el abogado que somete el extracto del caso hacia fines de 1860, "aunque negros no son indignos de crédito". Es decir que hay un reposicionamiento de la ley ante la palabra de los africanos en su estatuto de libertos.

Esto permite pensar las condiciones de emergencia de nuevas personas jurídicas y los modos en que la institución reajusta sus propios límites y definiciones. Y, también, permite preguntarnos cuáles son las condiciones de entrada a la ley, cuál era el estatuto de la palabra de una mujer esclava, qué posibilidades tenía de ser escuchada, y cuál podía ser el efecto de una verdad contada por un no-sujeto. Y a partir

de eso debemos preguntarnos cómo se reconstruye ese relato, las marcas de esa voz silenciada. La voz de María Antonia que no tuvo lugar, que no fue escuchada, es imposible ahora de imaginar y de reconstruir, pero lo que sí podemos hacer es trazar el mapa de los canales por donde circuló su historia, las condiciones de la borradura de su voz, de su presencia ante la ley, y de sus demandas.

Lo que Ramos plantea no es que más allá de esa ley y como medida de su injusticia existía un sujeto originario desde siempre capaz de articular una verdad alternativa, sino que ese sujeto *emerge* en el acto de presentarse ante la ley. En el acto de testimoniar de María Antonia emerge un nuevo sujeto, que muestra que el orden instituido por la ley vigente en ese momento no está dando cuenta de este sujeto. Así, el testimonio le inscribe un nuevo límite al aparato legal y presiona la transformación de los límites de la institución. Ese límite está intervenido desde el exterior del aparato judicial por un contradiscurso que, al proyectar un orden posible diferente al vigente, señala una ley que empieza a ser caduca. Y ese otro campo discursivo genera lo que Ramos, en su texto, llama "ficción del derecho", una categoría que nos lleva directamente al rol de la narrativa en los cambios de presupuestos del discurso legal. Y acá viene la propuesta que hace Ramos, que es una propuesta bastante fuerte, en mi opinión muy interesante y productiva: dice que

la narrativa latinoamericana moderna se funda sobre los diferendos del orden jurídico instituido, y que establece un espacio virtual para el testimonio del *otro* que la ley no puede aún interpretar.

Quisiera mencionar rápidamente el otro caso con el que Ramos contrasta esta historia de María Antonia y sus hijos: el de Juan Francisco Manzano, un esclavo mulato que en un gesto de rebeldía, "imitando al amo", aprende a escribir. Saber escribir y escribir poesía le abre el acceso a ciertos derechos que no eran frecuentes para esclavos. Empieza a asistir a una tertulia literaria y, ahí, los intelectuales de la sociedad cubana de la época (1830) le piden una narración de sus experiencias como esclavo. Esa narración que le es solicitada es la única autobiografía de un esclavo que tenemos, o por lo menos que conocemos, en español. Después de que la escribe, en la tertulia juntan dinero para comprársela al mismo precio que a él le costaba comprar su libertad. Este encargo, que termina produciendo la única autobiografía de un esclavo, redunda también en su propio acceso a la libertad.[3]

Una de las cosas que Ramos plantea es la pregunta en torno a cómo el orden jurídico simbólico tardó más de medio siglo en procesar las categorías para María Antonia –desde 1815 que ella se presenta ante la corte a cerca de 1860– y mucho antes, en 1830, el campo

[3] Sylvia Molloy le dedica un capítulo a esto en "De la sujeción al sujeto: la Autobiografía de Juan Francisco Manzano", *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica* (México, FCE, 1996).

literario emergente en Cuba le pedía a Manzano, un esclavo, una narración. Ramos se pregunta cuál es el rasgo de la literatura que posibilita la configuración de una nueva categoría del ser, en este caso particular, el esclavo como discursante en plena época de la esclavitud, pero podemos pensar otras. Porque acá lo vemos, en principio, en este testimonio como proceso de subjetivación del esclavo, en esta ficción que proyecta la ciudadanía futura de este esclavo y que afirma el derecho del otro de la ley a la representación.

Pierre Bourdieu dice, en "*The Force of Law: Toward a Sociology of the Juridical Field*" (1986), que la ley crea el mundo social y crea sobre todo grupos sociales, pero es el mundo social el que crea a la ley primero. Esa es la pregunta: ¿quién regula a quién? ¿La ley regula a la sociedad? ¿O es la sociedad la que le dice a la ley cómo quiere ser regulada? En principio estos textos, pero incluso los mismos discursos jurídico y literario en la manera en que se fueron relacionando durante el siglo XIX, nos permiten pensar esta circularidad o esta relación –podemos darle otras formas– entre la ley y la sociedad.

Con el caso de María Antonia y su hijo y con el de Manzano podemos ver cómo la institución jurídica reinscribe sus propios límites y cómo el proceso de constitución del esclavo en sujeto de la verdad, en sujeto de derecho con derecho al testimonio, implicó la intervención de la literatura operando sobre los límites de la institución jurídica. Y acá es donde Ramos dice que la literatura latinoamericana –para él es una especificidad de la relación de la literatura con la sociedad y con la ley en América Latina– se instituye interviniendo en los límites del orden jurídico simbólico y proponiendo categorías para la solución de los *diferendos*. Ramos piensa, así, la literatura como parte del proceso de constitución de nuevos sujetos jurídicos y políticos y de nuevas subjetividades –una idea bastante *ranciereana*, hoy que todes leemos a Rancière. De esta manera, entonces, la literatura echa luz sobre la particularidad de la supuesta universalidad de la ley, es decir, sobre el hecho de que siempre hay un *otro* de la ley, un excluido, y que por lo tanto esta no es universal (Josefina Ludmer analiza esto en relación con la exclusión de los gauchos por parte de la ley en su libro *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* (2012)). Es trabajando con ese otro, con ese diferendo, que la narrativa aparece como lugar donde se elabora en el presente de las instituciones jurídicas existentes la ficción del derecho futuro, trabajando zonas impensables de la institución formal actual.

¿Qué hay en un nombre? Llamado y subjetivación

Quiero pensar brevemente la relación del sujeto con la ley en cuanto a lo que se juega para nuestra constitución como sujetos en la interpelación que nos hace la ley, en el modo en que nos llama y también en el

modo en que respondemos a ese llamado. La escena de interpelación por excelencia está en *Ideología y aparatos ideológicos de estado* (Althusser, 2003) un texto que se solía leer mucho en las carreras humanísticas. Pero esta parte de la interpelación, en la que me centro, creo que ha sido algo pasada por alto. La lectura tiende a concentrarse en la cuestión de los "Aparatos ideológicos del Estado" (AIE) y el "Aparato represivo del Estado" (ARE) y pasa un poco rápidamente (en mi opinión demasiado rápidamente), por esta escena de interpelación que es hiperproductiva, importante e interesante. Es la escena que Althusser imagina como un policía que llama a un transeúnte en la calle, le dice "¡Ey, usted, oiga!".

Y el transeúnte responde girándose, dándose vuelta hacia el policía, es decir aceptando ese llamado, sometiéndose a ese llamado. Algunos años después el propio Althusser invierte esa escena cuando mata a su esposa y sale corriendo a buscar él a la policía para entregarse.[4] Judith Butler se pregunta en *Mecanismos psíquicos del poder, teorías sobre la sujeción* (1997), qué hay detrás de esta búsqueda ansiosa de la reprimenda del Estado. Tengo que decir que aunque le viene muy bien para hablar de esa búsqueda de la ley que le interesa examinar, resulta sorprendente que en "épocas de femicidios" Butler igual tome a Althusser como objeto teórico, apenas mencionando su acto femicida al pasar, en tanto le es necesario para avanzar en su argumento.[5]

Entonces, este llamado del policía que Althusser escenifica de una manera alegórica, no se limita al llamado policial estrictamente sino que es una alegoría de toda interpelación social e ideológica (no sólo legal y judicial), y se refiere a los muchos modos en que somos llamados, nombrados, interpelados ideológicamente, constituidos performativamente por esos llamados y por una variedad de prácticas e instituciones sociales. Por ejemplo, podemos pensar el bautismo,

[4] El 16 de noviembre de 1980, Althusser estranguló a su cónyugue en un departamento de la Escuela Normal Superior, de la calle Ulm, de París. Según propia confesión ante la policía, a las nueve de la mañana él le da un masaje en el cuello a su esposa Hélène y *de pronto* el rostro de su mujer está inmóvil, con los ojos abiertos mirando el techo y la lengua reposando entre los dientes y los labios. La estranguló. Lleno de pánico atraviesa los espacios desiertos de la École Normale gritando. Declarado no culpable, Althusser pasó los diez años siguientes en diversos psiquiátricos (*https://elpais.com/cultura/2012/02/29/actualidad/1330516465_097807.html*). En 1985 escribió *El porvenir dura mucho tiempo* donde narra su vida "para levantar la pesada losa sepulcral que reposa sobre mí" (*https://elpais.com/diario/1992/04/24/cultura/704066402_850215.html*)

[5] Silvia Schwarzböck ofrece una interesante lectura del asesinato que realiza Althusser –y de su autoanálisis, publicado como *El porvenir es largo*–, en "La vida no materialista", *Materialismo oscuro* (Mar dulce, 2021).

que es sólo uno de ellos, uno de los primeros, pero hay muchos más (Butler se refiere a algo incluso anterior, como el embarazo y el momento mismo del nacimiento, en que ya se hace referencia al bebé (nacido o no) como varón o mujer: *es nena* o *es nene*). Butler analiza cómo Althusser compara estratégicamente esta escena policial con la interpelación divina con la que Dios nombra y al nombrar da existencia (*hágase la luz*), justamente para mostrarlo como un llamado imposible de rechazar (124). Esto es lo que ella quiere pensar y discutirle a Althusser: la inexorabilidad del llamado, de la interpelación ideológica.

Discute esta escena con la que Althusser clausura toda posibilidad de subjetivación sin subordinación, es decir, de devenir sujetos sin someternos o subordinarnos al llamado de la ideología desde la que se nos designa, se nos nombra. Es lo que ella denomina en su texto *mal sujeto*, un sujeto que no se somete al llamado social, legal, ideológico. En Althusser la función de la ideología es constituir individuos en sujetos, o sea llamar, interpelar individuos para que se sometan y sometiéndose se subjetiven, porque al someterse a las reglas y a la distribución de roles sociales desde la que son llamados, aceptan un estado de cosas y la reproducción de esas relaciones de producción.

Esta doctrina de la interpelación presupone, para Butler, una doctrina previa no elaborada de la conciencia, un volverse contra uno mismo en el sentido de Friedrich Nietzsche (122). La conciencia es fundamental para la producción del sujeto ciudadano porque es la que gira al individuo al ser llamado, interpelado, por la ideología, por la ley, por la sociedad, por el Estado. Por eso Butler titula este capítulo en el que discute con Althusser, que es un poquito anterior al libro, de 1995, "La conciencia nos hace a todos sujetos", en referencia a Hamlet, que piensa en matar al tío Claudio por haber este matado al padre de Hamlet primero, pero no lo hace, y piensa en suicidarse, pero recuerda que dios lo prohíbe, y por lo tanto se queja y dice "la conciencia nos hace a todos cobardes". Butler equipara, podemos pensar, ser *cobardes* con ser *sujetos* al elegir el título para ese capítulo, en el que se pregunta por esa sujeción, por ese deseo de legalidad, por esa predisposición a someternos y a responder a la ideología con un giro que es contra nosotros mismos.

Ella no menciona explícitamente el género en este capítulo, pero resulta claro que está pensando en la *interpelación* social y la conformación de sujetos en ese sentido y le intriga la necesidad del reconocimiento del Estado. Que el sujeto responda a la interpelación de la ley dándose vuelta *a un llamado que lo sujeta, que lo somete*, es signo para ella de un anhelo de ser contemplado por la ley y de contemplar la cara de la autoridad (126). El llamado es figurado como una demanda de alinearse con la ley, un darse vuelta para estar de frente a la ley, de cara a la ley. Pero darse vuelta *no es*

obligatorio, dice ella, *es tentador porque promete reconocimiento*. Nuevamente, estamos tocando el tema de la ciudadanía. Y entonces se pregunta por la posibilidad del *mal sujeto* que mencionamos, de una respuesta al llamado, pero sin sometimiento, o sea por la posibilidad de que, al ser interpelados por la ideología, la ley, la sociedad, las prácticas sociales, respondamos sin necesariamente someternos a ese llamado, lo que equivale a decir, a esa ideología.

En Althusser, la interpelación siempre alcanza a la persona buscada, es decir, el interpelado siempre reconoce que es a él a quien se está llamando. Y no solamente es inexorable en este sentido, sino que es, también, eterna la ideología. Somos sometides a prácticas, a ideologías, desde antes de nacer y por lo tanto somos *siempre-ya* sujetos, la ideología ha *siempre-ya* interpelado y alcanzado al individuo (poniéndole un nombre *de varón* o *de mujer*, por ejemplo). Volvemos a lo que decía Laura en una clase previa, somos sujetos en tanto estamos generizades. Butler, como quiere contestar la inexorabilidad de transformarse en sujeto en los términos del llamado, cuestiona que Althusser haga la posibilidad de hacerse un *mal sujeto* más remota y menos incendiaria –dice ella– de lo que podría ser (122).

Esto que se juega en toda interpelación (social, ideológica, judicial, estatal), y en nuestra respuesta a estos llamados que nos constituyen en sujetos y que en ese mismo acto de constituirnos en sujetos nos subordinan, es crucial para pensar nuestra relación con el derecho y con la ley.

En Althusser la idea del *mal sujeto* de Butler es remota y prácticamente no aparece –aparece muy brevemente, en otros términos, y se resuelve de inmediato con la aparición del aparato represivo del Estado– porque dentro de los términos de la teoría de Althusser la idea del mal sujeto es oximorónica. Es decir, hacerse sujeto es hacerse un emblema de legalidad, un ciudadano en regla, porque la única forma de hacerse sujeto es respondiendo al llamado y a la interpelación de la ley. Entonces, *ser malo* en los términos en que lo está pensando Butler *es no ser todavía sujeto, no someterse ni ser reconocido por la ley*. Y lo que esto sugiere es que la existencia social sólo puede comprarse mediante el sometimiento, la existencia social sólo puede darse en los términos de la ley, es decir, mediante una relación acrítica con ella.

Butler, en cambio, imagina la posibilidad de ser de otra forma, lo que está tratando de pensar, justamente, es la posibilidad de ser un sujeto no sometido, no conformado. Entonces lo que imagina como este *ser de otra forma* es una respuesta a ese llamado, pero con un giro diferente, que se aleje de la ley, es decir responder a ese "¡Ey, usted, oiga!", girar, pero alejándose de la ley. En *Lenguaje, poder e identidad* (1997), un texto apenas posterior, donde Butler piensa los discursos de odio como otra forma de interpelación social de la ideología, ella imagina una escena en que uno es llamado y gira, pero para protestar: "yo no

soy ese" –el "yo no soy esa" de la balada al comienzo de la clase– "yo no soy ese, te debes haber equivocado", dice Butler como una articulación posible de ese giro distanciado, alejado de la ideología que se quiere imponer.[6]

La constitución lingüística del sujeto tiene lugar sin que el sujeto se dé cuenta, por lo tanto, la interpelación funciona aun sin el giro, aun si no giramos y no respondemos a esa interpelación (tengamos presente esto para dentro de un minuto cuando hablemos de Wendy Brown y de sus cuestionamientos). Lo que dice Butler es que, aún reaccionando de manera indiferente a la protesta, aunque me dé vuelta y diga "yo no soy eso que vos nombrás", el llamado ejerce una presión sobre une, delimita el espacio que une ocupa y construye una posición social para el sujeto que está siendo llamado. Se nos impone esa posición social con la que se nos llama. Sin embargo, en ese giro bajo protesta ella reconoce una constitución diferente del sujeto, una constitución distanciada, e invita a protestar, a girar para rechazar los términos de la interpelación. *Para el psicoanálisis el sujeto es lo que emerge donde la ideología fracasa* (Dolar, 1993), o sea que en esa distancia de quien rechaza el modo en que es llamado por la ideología, ahí es donde emerge el sujeto.[7]

En línea con el planteamiento de Butler, Wendy Brown va a cuestionar lo que podrían ser inconveniencias de una formulación de derechos en términos identitarios. Wendy Brown es filósofa y politóloga, profesora de estudios de género en la Universidad de California, Berkeley, y entre muchas otras cosas es además la esposa de Judith Butler. En el 2000 escribe este texto que se llama "Sufriendo los derechos como paradojas", según la traducción. El original es "*Suffering the Paradoxes of Rights*", que me parece que es un poco menos incendiario –para retomar el término que usaba Butler al hablar del mal sujeto althusseriano–, pero suficientemente cercano. Ahora lo veremos con el planteamiento específico de a qué está llamando paradoja y cuál es el sufrimiento, aunque puede ser un poco polémico porque ella está más allá de los derechos. A ella no le alcanza con los derechos, entonces los cuestiona; y eso puede resultar un poco incómodo en algunos momentos.

Este texto no es uno que se coloque ni que busque posicionarse como a favor o en contra de los derechos en sí, sino que se propone mapear problemas del derecho en la rectificación de desigualdades y subordinaciones. El artículo fue escrito como respuesta a una pregunta que le hicieron en un panel, donde la interrogaron acerca de cuál es el valor del lenguaje de los derechos para la mujer; una pregunta imposible sin considerar la especificidad histórica y política y cultural. A partir de esta pregunta, Brown quiere pensar las dificultades de la relación entre

[6] Para el tema del odio como interpelación, véase la clase 12 a cargo de María José Punte, "La vulnerabilidad y la intemperie, condición de lo *queer*".

[7] Esto es lo que, según el propio análisis de Butler, hace Antígona, y se convierte así en lo aberrante de la Ley. Ver *El grito de Antígona* (Barcelona, El Roure editorial, 2001).

algunas de las demandas feministas y el discurso de los derechos, en principio, en Estados Unidos, que es lo que está pensando ella desde California. Después podemos reflexionar sobre si se puede traducir a nuestro contexto o trasladar, aunque sea parcialmente, a algún caso argentino o latinoamericano.

Ella plantea que, a partir de los ochenta, muchas luchas contra la dominación masculina, las prácticas homofóbicas y el racismo pasaron, cada vez más, de los movimientos sociales y la calle a la corte. Por un montón de procesos en los que no voy a profundizar pero que, en Argentina, tiene que ver con que se abrió el acceso a la justicia y es más posible plantear demandas (antes no era posible hacer una demanda en tanto que persona jurídica, por ejemplo) se produjo un aceleramiento de la judicialización enorme y todo el *lawfare* que vemos ahora.[8]

Entonces dice que dadas las precarias condiciones de existencia de la mujer todavía, en un mundo en que la diferencia sexual se construye y se explota como

[8] Para más lecturas sobre esto véase Catalina Smulovitz, "La política por otros medios. Judicialización y movilización legal en la Argentina". *Desarrollo Económico* Vol. 48. 190/191 (2008), 287-305 y "*Judicialization in Argentina: Legal Culture or Opportunities and Support Structures*?". *Cultures of Legality.! Judicialization and Political Activism in Latin America.* Couso, Javier, Alexandra Huneeus, Rachel Sieder (eds.). Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2010, 234-253. También, Tamar Pitch, "Feminismo y criminología", *Nova criminis: visiones criminológicas de la justicia pena, 2012,* 47-109; "La violencia contra las mujeres y sus usos políticos", Anales de la Cátedra Francisco Suárez, 2014, 19-29 o la conferencia de Ileana Arduino para el Museo del libro y de la lengua (2021): *https://www.youtube.com/watch?v=klC0mBOCXC8.*

subordinación, los derechos adquiridos durante este siglo –como el derecho a votar, a trabajar, a divorciarse, a no ser acosadas en el trabajo, a decidir si tener hijos, y cómo y cuándo tenerlos–son cosas que no podemos no querer, obviamente. Pero, dice, esa misma lista también nos recuerda que los derechos mitigan, aunque no resuelven, la subordinación. Es decir, no eliminan la dominación masculina ni sus mecanismos de reproducción, sino que sólo atenúan algunos de sus efectos (246).

Obviamente el problema no es la mitigación sino –y esto es el centro de su planteo– la posibilidad de pensar cuándo los derechos de la mujer son formulados de modo que posibiliten un escape de esa dominación y cuándo, en cambio, los mismos derechos de la mujer, en tanto que formulados en esos términos, lo que hacen es construir una cerca alrededor del lugar de subordinación, regulando más que desafiando las condiciones al interior de esa cerca. O sea que regulan la dominación, tal vez la matizan en algunos aspectos, pero no la desafían realmente, no terminan con la desigualdad.

Y entonces, se presenta la paradoja: por un lado, es más probable que los derechos más especificados como derechos de o para las mujeres construyan una cerca, ya que cifran una definición de *mujer* que está instalada en el sistema. Es decir, regulan la diferencia, no igualan. Ese es el problema que ella ve a estos derechos especificados en base a identidades. Pero, por otro lado, y esto es evidente, cuanto más *neutral* o ciego al género sea un

derecho particular o una ley o una política pública, más probable es que aumenten los privilegios de los hombres y eclipsen las necesidades de las mujeres (247).[9]

Wendy Brown piensa los derechos un poco en términos de lo que Michel Foucault llamaba los *poderes regulatorios* de la identidad, así tener un derecho como mujer es no liberarse de ser designade por el género. Aunque conlleva, por supuesto, cierta protección, también reinscribe la designación y, así, habilita futuras regulaciones, ya que no somos simplemente oprimidos sino *producidos* mediante esos discursos. Otro de los problemas que ella ve en los derechos específicos para las mujeres es que tienden a reinscribir la heterosexualidad como definidor de *mujer*, por ejemplo, en leyes como las de fertilización asistida, custodia de niñes, acoso sexual, como algo específico y separado de las leyes sobre homofobia o reproducción en parejas homosexuales. Y todavía otro problema, que ella llama *paradoja* y que –les *spoileo* un poquito el final porque nos ayuda a ir pensándolo en el camino y a evitarnos la decepción– obviamente no tiene resolución (finalmente lo que propone es aceptar la paradoja, tenerla presente); este otro problema que ella llama *paradoja,* pero yo no sé si es tanto una paradoja, es que al enmarcar objetivos feministas en términos de derechos de la mujer pasamos por alto las subjetividades compuestas, lo que Kimberlé Crenshaw llamó *interseccionalidad*. Lo que dice Brown es que en la ley es difícil representar sujetos con más de una categoría identitaria por vez. Las denuncias, por ejemplo, requieren elegir una base de discriminación. Las subjetividades en la ley, para la ley, son unidades discretas no conectadas, o sea nacionalidad o raza o sexualidad o género o clase, no hay interconexión, no hay interseccionalidad. La ley no reconoce la imposibilidad de sacar la raza del género o la clase del género, no reconoce los modos en que estas categorías configuran subjetividades complejas y, además, interactúan entre sí y generan otro tipo de diferencias también al interior de una sola categoría identitaria. Entonces, dice, las mujeres aparecemos en el derecho de las políticas públicas como mujeres, así indiferenciado, o como lesbianas o por clase o por raza; pero no como compuestos complejos de sujetos internamente diversos. Y ella quiere llamar la atención sobre la dimensión regulatoria de estos derechos fundados sobre características y categorías identitarias que no son implementados libremente, es decir, igualitariamente, indiscriminadamente, sino siempre

[9] En el famoso debate *¿Reconocimiento o redistribución? Un debate entre marxismo y feminismo* (2000), Judith Butler y Nancy Fraser discuten la prioridad, o en todo caso el acento de lo que piensan que resolvería mejor los problemas: el reconocimiento de las identidades o la redistribución de la riqueza. Obviamente, Butler defiende la necesidad del reconocimiento de las identidades y Fraser no es que esté en contra de eso, pero cree que la redistribución de la riqueza supone o trae consigo un reconocimiento. Judith Butler argumenta, validando la hipótesis de Brown, que los sistemas tienden a favorecer a los que están mejor ubicados en el propio sistema: el feminismo tiende a favorecer a las mujeres blancas, y el antirracismo tiende a favorecer a los hombres negros, y para contrapesar esa tendencia es necesario actuar, contrabalancear esa tendencia natural de los sistemas con medidas y prestando atención a estos *otros* menos favorecidos en su ubicación dentro del sistema.

dentro de un contexto discursivo y, por lo tanto, normativo, en que *mujer* o cualquier otra categoría identitaria es repetido y, así, reinstituido como categoría (247).

Lo que ella está tratando de pensar es qué otras opciones pueden haber para contrabalancear esto. Por el momento, la alternativa son estos derechos supuestamente *neutrales,* más bien ciegos al género, que en órdenes sociales desiguales empoderan de manera desigual a los distintos grupos sociales según la propia posibilidad de cada grupo para ejercer el poder que ese derecho potencialmente implica. O sea, un derecho que es aplicado de manera indiscriminada, sin distinción de género, refuerza el acceso a ese derecho para quienes están mejor posicionados socialmente que quienes están subordinados socialmente. Y, por lo tanto, en este caso, refuerza el estatus subordinado de las mujeres. Para resumir: la paradoja que ella está planteando es que los derechos específicos al sufrimiento y la desigualdad de las mujeres nos encierran en una identidad que está definida por nuestra propia subordinación, que tienden a implicar heterosexismo, y que no reconocen la interseccionalidad. Pero los derechos no específicos prolongan la invisibilidad y la subordinación (248).

Las paradojas parecen eternamente autocancelatorias –un problema en que cada verdad es cruzada o tachada por una contraverdad– y, sin embargo, dice, no son una condición política imposible (Rousseau decía que los hombres deben ser forzados a ser libres). Aunque pueden muchas veces resultar insatisfactorias porque no resuelven el problema, no lo zanjan del todo. *Paradoja* también significa que va en contra de la doxa y, por lo tanto, son verdades que, aunque no terminan con la dominación masculina o con la subordinación de las mujeres, sí desafían creencias establecidas. Así, solamente se puede llegar a una pseudo-conclusión provisional en respuesta a esa pregunta por el lenguaje de los derechos de la mujer que, recordemos, fue el disparador. Y ella dice que la utilidad del lenguaje de los derechos para las mujeres es profundamente paradojal. Parece que cabría decirle a la ley como Mari Trini a los varones: “Yo no soy esa que tú te imaginas”.

Bibliografía citada

Bourdieu, Pierre (1987). "*The Force of Law: Toward a Sociology of the Juridical Field*". *Hastings Law Journal* 38, 805-853.

Brown, Wendy (2020). "Los derechos como paradojas". Anabella Di Tullio y Romina Smiraglia (Trads.). *Las torres de Lucca,* Vol. 9, No 17, julio-diciembre, 243-261.

Butler, Judith (2010). "La conciencia nos hace a todos sujetos". *Mecanismos psíquicos del poder. Teoría sobre la sujeción*. Cátedra, Valencia.

Butler, Judith y Nancy Fraser (2017). *¿Reconocimiento o redistribución? Un debate entre marxismo y feminismo*. Madrid, Traficantes de sueños, Colección New Left Review en español.

Crenshaw, Kimberlé (1989) "*Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics,*" University of Chicago Legal Forum: Vol. 1989: Iss. 1, Article 8. Disponible en: *http://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8*

Dolar, Mladen (1993). "*Interpellation beyond Interpellation*". *Qui Parle*, vol. 6, núm. 2. Disponible en: *http://es.scribd.com/doc/73013198/Dolar-Beyond-Interpellation*

Ramos, Julio (2021). "La ley es otra. Literatura y constitución del sujeto jurídico". *Dossier* "Escenas de ley en el arte y en la literatura. Judicialización y relaciones sociales", *Revista Transas* de la Maestría en Literaturas de América Latina, UNSAM.

Lectura

Cuando la abusada habla (o escribe)

Daniela Dorfman

Por qué volvías cada verano (López Peiró, 2018) y *Donde no hago pie* (López Peiró, 2021), dos textos con componentes autobiográficos que tuvieron amplia circulación en estos últimos años narran, construyen –a partir de un caso de abuso sexual intrafamiliar que involucra al comisario del pueblo– el accionar del sistema judicial ante una denuncia por violencia de género. Exponiendo las preguntas que hace la ley, estos textos permiten acercarnos al modo en que el sistema construye la verdad jurídica.

Por qué volvías cada verano cuenta dos historias: la historia del abuso sexual que padeció la autora entre los trece y diecisiete años por parte de su tío, el comisario de Santa Lucía, Provincia de Buenos Aires –"un hombre armado, un tío poderoso, el macho de la familia y del pueblo" (Cabezón Cámara, contratapa)–, y la historia de las reacciones familiares y las respuestas judiciales a la denuncia de ese abuso.

El texto empieza con la pregunta del título, una pregunta que le hace la tía (esposa del abusador) a la protagonista: "Y entonces, ¿Por qué volvías cada verano? ¿Te gusta sufrir? ¿Por qué no te quedabas en tu casa?" (7); y termina con las que hace Ricardo, de la fiscalía de San Pedro: "¿En algún momento fue violento con vos? Digo, sí, más allá de estos hechos" (107), "¿Cómo explicás la ausencia de tus padres?" (109), y "¿Qué se siente ser abusada?" (124). Pero las preguntas no construyen un recorrido lineal ni una progresión, sino que el texto se estructura a partir de la yuxtaposición de voces: las voces de Belén, de familiares, conocides, abogades y médicos; conversaciones telefónicas, declaraciones testimoniales y otros documentos de la causa judicial: todo se intercala. Esta polifonía resulta muy eficaz porque, además de ir construyendo el relato un poco a la manera de los juicios, la autora deja ver el contexto que hace posible el abuso, la tensión que se genera cuando la abusada habla, cuál es el lugar de las relaciones familiares, y cómo responden las instituciones y los saberes (la Justicia, la medicina, la psicología).

Aparte de la pregunta inicial de la tía, a lo largo del libro abogades y fiscales reiteran preguntas insensibles y hasta imposibles de contestar: "En la denuncia decís que los hechos ocurrieron entre ocho y diez veces, ¿podrías ser un poco más precisa?" (111), "¿Por qué creés que te molesta que te miren la espalda?" (113). Incluso, en un momento muy duro del texto, el propio abogado, Juan, le pide:

> Contame un poco. ¿Cómo empezó? Tu vieja me dijo que a los trece, pero conviene que digamos a los once. Así es la ley, viste, hay que exagerar un poco (...) Fue casi una violación. Faltaron cinco

> para el peso. Qué cagada. Hubiese sido mejor, así estamos jodidos. Los jueces son contundentes con las violadas, más si son chicas. Pero por unos dedos o una tocada dudo que le den más que una probation (...) ¿Estás segura de que no entró? (21).

Y, en la misma conversación, agrega: "Sí, ya sé que hay imágenes borrosas. A todas les pasa lo mismo. Pero los jueces necesitan hechos y no sueños. No les convence cualquier fantasía pelotuda" (21). Al final del texto, López Peiró distribuye algunas de las preguntas, una por página, el resto de la página en blanco, y las alterna con relatos y declaraciones que subrayan el problema del testimonio, de la repetición de la vivencia (y de la violencia), y el trauma que ésto produce.

La causa penal se inició en agosto de 2014. En 2018 López Peiró publica *Por qué volvías cada verano* y en 2021 *Donde no hago pie,* texto que se centra en el recorrido legal posterior a la denuncia. En el sistema judicial, habiendo pasado siete años del inicio de la causa, todavía no había avances concretos ni, mucho menos, resolución. El acusado, el abusador, ya sabe que fue denunciado y está libre.[10] En la existencia social de la literatura, en cambio, Belén cuenta que desde la publicación del libro cada día se levanta con el mensaje de una mujer que quiere contar su historia (2021: 86), y en el mismo año de su publicación, *Por qué volvías cada verano* impulsó la denuncia penal y pública contra el famoso actor argentino Juan Darthés por violar a la actriz Thelma Fardín en una gira en 2009, cuando ella era menor de edad.[11] Se tensiona la relación ficción-realidad. La literatura se presenta en este momento como herramienta de acción social. Incluso más: de subjetivación individual y colectiva.

Entonces, *Donde no hago pie* narra una segunda etapa: la de la causa judicial. El título proviene de una escena en la que el tío reposa cómodamente en la parte más honda de la pileta: Belén no hace pie, compiten a ver quién aguanta más sin respirar (131). Esa imagen que sobrevuela el texto parece replicarse en la pileta del proceso judicial.

En esta segunda instancia Belén –la autora– acude a la abogada lesbiana feminista Luciana Sánchez y el enfoque de las preguntas, el modo en que estas conciben la situación y el contexto de abuso, produce un contraste impactante con las preguntas de la fiscalía. El texto es otro.

[10] Recién en enero de 2023, nueve años después de la denuncia, el acusado fue condenado a diez años de cárcel. La autora escribe en su cuenta de *Twitter*: "Pensé que nunca iba a poder escribir esto. Un cierre. Un final a esta historia. Pero lo hice. Se acabó. Por fin, después de nueve años, hubo justicia" (3 de enero de 2023).

[11] Thelma Fardin cuenta en varias ocasiones que el libro de Belén la impulsó a hablar y que fue clave para la decisión de iniciar el proceso judicial de este caso, que se convirtió en paradigmático en la lucha contra la violencia de género y que, aunque en 2022 sigue pendiente, es símbolo de la lucha contra la impunidad de la fama y del poder patriarcal (Nacho Sigal, *La Nación*, 09/3/19; Agustina Larrea, *Infobae* 16/12/18).

> ¿Cómo se estableció ACUSADO como el único miembro de tu familia al que podías recurrir? ¿Cómo se convirtió en el único capaz de darte afecto? ¿Qué palabras usó, qué herramientas usó de tu vida para hacerte sentir que, si te peleabas con tu mamá o te dejaba tu novio, era la persona a la que podías acudir? (...) ¿Cómo fue sexualizando tu necesidad de afecto? (...) Hay un punto de quiebre en tu infancia: la separación de tus padres. ACUSADO aprovecha el quiebre para empezar la captación. ¿Cómo se configuraba, entonces, tu nueva familia? (140).

El contraste lleva a preguntarse por las normas que regulan la producción de una verdad contada por la mujer abusada y, en consecuencia, por las condiciones de entrada a la ley para las ciudadanías secundarizadas. Dora Barrancos habla –en *Género y ciudadanía en la Argentina* (2011)– de la *falacia* de la universalidad de la ciudadanía dada la resistencia a dar rango de *ciudadanía completa* a las *otredades* (mujeres, disidencias sexuales, clases bajas, pueblos originarios, inmigrantes). Y, en este mismo sentido, estos relatos, en el entramado textual que construyen, insisten en que, aunque la ciudadanía tiene que ver con el reconocimiento de individuos más que de sujetos, aquellos no siempre encuentran ahí un lugar. Entonces me pregunto: ¿acaso la literatura es el espacio que posibilita la emergencia de nuevos sujetos y la configuración de nuevos sujetos de la enunciación? Si hay una emergencia del sujeto en el testimonio y si hay testimonios que en ciertos momentos sólo pueden ser literarios, ¿puede la literatura dar lugar a un proceso de subjetivación mediante un testimonio que proyecta una ciudadanía completa y que, así, demanda otro derecho?

TRABAJO FINAL

El grito de Antígona: testimonio y revuelta de una hija desobediente

María Belén Matos

¿Qué cosas arden en tu corazón, Antígona?
¿Adónde vuela tu resentimiento, muchacha?
¿A Zeus, que ha descargado sobre tu familia
cuánto dolor hay en el mundo,
o al rey que ahora se ensaña con tu hermano? (...)
Los dioses te hicieron nacer hembra, Antígona.
Poco puedes hacer sino obedecer las leyes,
así caigan sobre los muertos
como sobre los que vivimos todavía.
Tienes el corazón puesto en cosas ardientes,
en deseos de desobediencia que a otros helarán
o convertirían en estatuas del miedo.
José Watanabe, *Antígona* (1999)

Ya lo sabemos, los textos clásicos pueden producir, en cualquier época, nuevas lecturas que reinterpreten las tragedias humanas o políticas, y el caso de *Antígona* es uno de ellos. El eco de la voz de la tebana, convertida en cosmopolita en la escritura de José Watanabe, se alza en las *polis* del nuevo orden contra las leyes impuestas. Antígona como heroína ha sido elegida para versionar esa tragedia latinoamericana llamada dictadura. Reclamar los cuerpos de los hijos e hijas, de les hermanes, de los padres y madres, sacarlos del limbo impío, es una tarea a la que se abocaron las madres de la plaza, en un grito visceral, vestido con pañuelo blanco.

Pero aquí no voy a hablar de ellas sino de otras voces que, siendo testigo de tanto escarnio, se rebelaron contra su sangre, desafiando las leyes gravitacionales del amo (usurpador), instaurando un nuevo orden, una *desobediencia debida*.

Corría el año 2009, y la autora teatral Lola Arias presenta *Mi vida después,* un biodrama, una pieza collage compuesta por materiales de archivo de hijos, de víctimas y victimarios de la última dictadura militar.[12] La obra adquiere muy pronto una notoria fama, es controversial por la yuxtaposición de las historias narradas. En ese tejido textual, el testimonio de Vanina Falco enciende la mecha de la insurrección: una hija declara contra su padre destapando el misterio de *Jekill and Hyde*, del oficial de inteligencia Falco. Juan, su hermano, descubre su verdadera identidad: fue usurpado de los brazos de su madre detenida en la ESMA. El binomio unido por el afecto y el horror decide querellar contra el *paterfamilias*. Es de destacar que la violencia ejercida por Falco en el afuera (quiero decir, en el espacio cerrado de los campos de concentración) no se atenúa en el hogar, donde el tormento físico y psicológico, funciona *fulltime* para todos los miembros del clan familiar.

[12] Arias, Lola (2016). *Mi vida después*. Buenos Aires, Penguin Random House.

Presentado el estado de la cuestión, nos sumergimos en este *ethos* discursivo que logra construir Vanina desde su relación parental, para dar su testimonio: ¿cuáles son los órdenes que subvierte? ¿Qué similitudes guarda con Antígona? ¿Cómo una ficción (una obra teatral) puede parcialmente doblegar a la Ley? (¿puede?). Estos interrogantes son los que voy a ir desgranando para demostrar los recorridos (desvíos, atajos) construidos por la voz y performance de Vanina Falco en el escenario, y cómo pueden leerse en clave teórica feminista. Para este cometido, voy a partir de dos textos: *El grito de Antígona* de Judith Butler (2001)[13] y "Las herramientas del amo nunca desmontarán la casa del amo" de Audre Lorde (1984).[14]

El género testimonio, en América Latina, puede pensarse como una memoria pedagógica, como un modelo que ha servido para describir los totalitarismos del siglo XX. Narra un trauma social no escindido de las condiciones históricas que le dan su esencia. Lola Arias lo sabe: "1974. Muere Perón y nací yo, después de un parto de catorce horas (...). Mi abuelo era guardaespaldas de Perón y mi padre policía de inteligencia" (2016, 25). El dato biográfico refuerza los procesos de memoria colectiva de la posdictadura. El teatro como *biodrama* instalado por Vivi Tellas, del cual Lola Arias es discípula, tiene la particularidad de contar la vida de otros en un collage de remanentes de sus pasados imperfectos. Los testimonios que surgen de la vida colectiva son memoria pero subjetivada.

La frondosa producción de H.I.J.O.S, tiene una serie literaria bastante amplia y posee registros que no son unívocos: van desde un realismo descarnado hasta el grotesco. Mariana Eva Pérez, Félix Bruzzone, Laura Alcoba, Marta Dillon, Julián López: sus voces arman un puzzle de ausencias. Pero, *Mi vida después* es un caso especial: funciona como un archivo oral, produce un reposicionamiento del sujeto que narra su experiencia. Vincula el pasado y el presente, cambia la realidad e interviene en ella.

En el estreno, Vanina Falco leía los legajos del juicio contra su padre policía por la apropiación de su hermano y decía que quería declarar pero no la dejaban: según la ley, una hija no puede declarar contra su padre, a menos que ella misma sea la querellante. Dos años después, Vanina contaba en escena que el abogado había logrado que declarara, alegando que ella ya estaba dando su testimonio en una obra de teatro. Con ese argumento, Vanina pudo declarar, y en 2012 su padre fue condenado a dieciocho años de prisión. La obra había producido un efecto más allá de sí misma, sobre la ley (2016: 12). He aquí un momento donde la literatura ofrece material para esclarecer la verdad, se sube al estrado con un testimonio condenatorio.

[13] Butler, Judith (2001). *El grito de Antígona*. Barcelona, El Roure.

[14] Lorde, Audre (1984). "Las herramientas del amo nunca desmontarán la casa del amo". *La hermana/la extranjera*. Madrid, horas y HORAS, 2003.

Falco en la obra asume su voz (su *ethos*), performa su sexualidad –que forma parte de la esfera de lo privado–, y se narra en primera persona asumiéndose lesbiana: "Pero cuando cumplí veintiún años, me fui de mi casa con un ojo morado porque mi padre se enteró de que estaba enamorada de una chica" (2016: 65). Esta "confesión" la coloca en lo que Lorde va a llamar el círculo de las mujeres no aceptables (2003: 38) y la aleja de la casa del amo (su padre) –la autoridad del *paterfamilias* tiene mucha vigencia aún en esa época. Su emancipación sólo puede darse fuera del régimen patriarcal: este es el costo que debe pagar por declararse lesbiana. Como también afirma Lorde: "la supervivencia es aprender a asimilar sus diferencias y convertirlas en potencialidades" (2003: 38). Y en el caso de la protagonista, su resistencia, su segregación, es lo que la fortalece frente a los aprietes psicológicos del padre, quien muchas veces va a preguntarle: "¿cambiaste de opinión?" –como si la elección sexual de la hija fuera un equívoco. Si pensamos que las herramientas del amo no desmontan su casa, coincidimos con Lorde en que el testimonio de Falco suspende las reglas, dando una victoria pasajera sobre el amo quien, en este caso, corporiza indudablemente tanto al Estado, como al cuerpo militar y, también, a la autoridad del padre.

En misma línea de margen, siguiendo a Butler, creo posible sostener que en la performance de Vanina hay una reelaboración del mito de Antígona. Sobre el escenario no sólo se pone en juego su desvío de género sino también su relación parental a través de un acto de habla. Porque su testimonio es una afirmación: *hace cosas con palabras* (desafía a la ley). "Antígona quiere que su acto de habla sea radical y comprensiblemente público", señala Butler (2001: 48): desafía a las leyes del Estado y a la vez a las del padre. Lo mismo Vanina, quien está enredada en la red de relaciones del parentesco, y busca desentrañar la verdad:

> Y cuando tenía veintiocho años, mi hermano me llama y me dice que tiene muchas dudas de pertenecer a mi familia. Así descubrimos que mi padre era un oficial que trabajaba en el servicio de inteligencia, que mi hermano no era mi hermano sino un bebé nacido en el centro clandestino de detención de la Escuela Mecánica de la Armada, hijo de una pareja de jóvenes que tenían diecisiete y diecinueve años y que están desaparecidos. Mi padre se había robado a ese bebé porque mi madre ya no podía tener más hijos. Toda mi vida se transformó en una ficción. Mi hermano no es mi hermano, mi madre no es la madre de mi hermano y mi padre tiene muchas caras para mí. (Arias, 2016: 63)

En este parlamento se instala una paradoja: la vida de Falco había sido una ficción y es sobre un escenario, lugar de representación de ficciones, donde puede construir su estatuto de verdad. En un doble movimiento se

produce un desprendimiento fatídico de su familia, y se fortalece el lazo con Juan su no-hermano. Como lo hace Antígona, Falco *aparece* representando "el parentesco y su disolución" (Butler, 2001: 17): entierra a su hermano simbólicamente, con identidad falsa Falco, y lo reinventa en otro vínculo, como Cabandié.

> Cuando él se enteró de todo volvió a llamarse Juan. Además, se reencontró con su familia de sangre: tiene tres abuelas, un abuelo, cuatro tíos y siete u ocho primos... Pero sigue diciendo que yo soy su hermana. (Arias, 2016: 77)

El lazo que los une va más allá de la sangre. Butler opina que existe entre Antígona y su hermano una lealtad inquebrantable; Vanina decide renunciar a la filiación que la unía con su padre y ella también de alguna manera entierra ese rol de hija y se desvincula a pesar de que conserva el apellido: "En realidad hace dieciocho años que decidí no verlo más. Él debe tener ahora sesenta y cinco años. Lo más triste para mí es que él va a seguir siendo mi padre siempre, aunque yo no quiera verlo nunca más" (76). Esto puede relacionarse con lo que Butler define como "una extraña lealtad hacia el padre unida a través de una maldición" (2001: 41). Se está maldita en la continuidad del apellido (de hecho, en la agrupación Hijas Desobedientes, algunas de las integrantes pidieron judicialmente cambiar sus apellidos por ser familiares de represores).

Es en nombre de su hermano que Vanina es capaz de desafiar las leyes del Estado. Ella lo narra así:

> Cuando mi hermano se enteró de que mi padre lo había robado, inició un juicio contra él. El juicio duró siete años y en 2011 se dictó sentencia. Todavía no sabemos exactamente cómo mi padre obtuvo a mi hermano ni qué tareas realizaba él como oficial de inteligencia. Pero un testigo expolicía declaró que mi padre era jefe de una sección de Seguridad Federal donde se torturaba gente. (Arias, 2016: 75)

La injusticia cometida contra Juan no le es ajena: Vanina rememora que en su casa no se hablaba del tema del falseamiento de identidad, en especial porque los mellizos Miara, que se habían criado con ellos, eran también bebés robados. Los secretos, el mutismo de los padres apropiadores inoculan en Vanina el motor de su insurrección, contra el ocultismo parental.

El expediente Reg. nº 30.8538 (2009) presentado por los abogados Horacio R. Cattani y Eduardo G. Farah tiene dos ejes argumentativos: por un lado se considera a Vanina Falco damnificada por haber sufrido violencia en el seno familiar, y por otro, al hacer públicas sus vivencias mediante una obra de teatro en la que participa (fs. 49/60, expediente 30.8538, 2009) denuncia y rompe el ecosistema del padre. Retomando la idea de Butler del acto performativo, el testimonio de Vanina

en su repetición realizativa reintegra el parentesco como escándalo público, al exponer al auditorio sus vivencias de carácter privado. Su *pathos* personal, acaecido dentro del seno familiar. En este mismo sentido, cuando el expediente refiere a la aplicación de la prohibición del art. 278 del C.P.M.P. insiste en que en este caso sólo responde a un "formalismo vacío", teniendo en cuenta que es la propia Vanina Falco la que pretende declarar (y lo hace en un escenario), porque la relación que perpetúa es la fraternal y la que discontinúa es la parental.

Siguiendo esta analogía que tracé entre Antígona y Vanina, me interesa que "ambas están atrapadas en una red de relaciones que las sitúan en una posición no coherente dentro del parentesco" (Butler, 2001: 40). Deja de ser hija, produce un desvío, y abandona una idea nostálgica de familia, no acepta una ley como juez final del parentesco. Pero además, como Butler sostiene en relación con Antígona, "su reivindicación no puede estar por fuera del lenguaje del Estado, pero esa reivindicación que quiere no puede ser asimilada plenamente por éste" (48): tuvo que pedir una excepción para poder declarar contra su padre. Esta subversión tan fuerte de Vanina, sostenida sobre sus parlamentos autobiográficos, realzan el papel fundamental de la literatura como vehículo para transformar no sólo a los actores sino también a la sociedad. La voz de Falco sobrepasa las limitaciones de las leyes de la *polis* en un acto humano, personal y político de reivindicación. Es una clara demostración de cómo la literatura puede posicionarse como praxis social, tomando partido por los inocentes y señalando a los culpables. Es la ficción victoriosa alegando sobre el estrado.

clase 4

Leer el trabajo: repensar la literatura, discutir las ciudadanías

Florencia Angilletta

El trabajo del género

Esta clase abre una nueva unidad, la de *mujeres públicas*. En la primera unidad se propuso el género como problema epistemológico. Sostener que el género no es algo dado y que se vincula con la epistemología implica dos tensiones: la del conocimiento y la de la puesta en crisis del sujeto político de los feminismos, incluso de esta denominación. En cuanto al conocimiento, se relaciona con lo que Haraway (1985) propone como conocimiento situado y perspectiva parcial. Esto no se reduce a lo que se ha denominado *relativismo cultural –si todo es, nada es–*, sino que plantea que la alternativa al relativismo son los conocimientos parciales, localizables y críticos, que admiten la posibilidad de conexiones solidarias en la política y conversaciones compartidas en la epistemología. Y la problematización de cómo conocer también se vincula con los "modos de leer". (Ludmer, 1985)

Como vieron, el *problema de la mujer* emerge en cada disputa feminista y a partir de la noción de *género* en el siglo XX, en tanto dimensión posicional, relacional e histórica. *Género* es la forma en que un concepto

inicialmente médico, tomado de John Money (1921-2006) y Robert J. Stoller (1924-1991), es reapropiado por los feminismos para organizar la discusión sexo-género o naturaleza-cultura. A partir de esta díada, en la cual el género *cuece lo crudo*, Butler (1990) discute contra la metafísica de la sustancia y sostiene que *género* es cultural (performático), y se constituiría como repetición ritual y luego como reiteración citacional.

En definitiva, las problemáticas del conocimiento y de las subjetividades articulan una serie de discusiones en torno a la puesta en cuestión del objetivismo, del universalismo, de la aparente neutralidad y de la fantasmagoría de la naturaleza. Los debates intelectuales desde los años cincuenta –a partir de la órbita de Simone de Beauvoir– están atravesados por el conocimiento y la politización de la subjetividad, que es otra forma de interpelar el problema de la identidad y la diferencia, o el de la agencia y la sujeción. Proponer que el género es un problema epistemológico implica que no hay unas identidades –esenciales y fijas– que la literatura *representa*, ni que las disidencias a esas identidades puedan listarse al modo de un catálogo. (Porque allí, más que lectura, habría clasificación. Ya se sabría de antemano dónde está la identidad y dónde se produce la diferencia). Leer no es clasificar. Leer es poner en juego los modos situados, contradictorios, conflictivos en que las subjetividades son sujetadas –por los sistemas de sexo-géneros, raciales, clasados, capacitistas–, así como también los modos a partir de los cuáles producen agenciamientos, es decir, cortocircuitos, interrupciones, torsiones frente a estas sujeciones.

Entonces, por un lado, el sueño feminista de un lenguaje común, como todos los sueños de un lenguaje perfecto, de una denominación de la experiencia perfectamente fiel, es totalizador e imperialista. Y en ese sentido, la dialéctica es también un lenguaje quimérico que anhela resolver las contradicciones (Haraway, 1985). Por otro lado, el mito *nosotras* (Haraway, 1985) es un modo de leer los debates en torno al conocimiento, las subjetividades políticas y el género. Leer es leer lo que Crenshaw (1989) denomina *interseccionalidad*: los cruces entre los capitales sexo-genéricos, de clase, raciales, entre otros.

Debo renunciar aquí a cualquier compromiso con un conjunto de lecturas que puedan ser identificadas con la búsqueda de *imágenes de mujeres*. Esa óptica presupone una unidad fundamental entre las mujeres, que hablan al unísono a una oposición masculina generalizada. Pero la literatura no debe ser leída como la experiencia inmediata de la escritora, oprimida o silenciada por un grupo implacable de hombres poderosos. Este estudio está dedicado más bien al tráfico constante de representaciones de mujeres y sobre mujeres que están mediadas por el lenguaje y los efectos de la ideología en

la escritura. Las lecturas responden a los valores y conflictos literarios cambiantes de la Nación, y también a las contradicciones intersticiales entre las escritoras mismas. (Masiello, 1997: 17)

Resulta tan crucial la cuestión del trabajo para los feminismos que el 8 de marzo es, en su origen, el día de las trabajadoras. Aquí se abren una serie de interrogantes: ¿todas las mujeres y quienes integran las disidencias sexuales son trabajadoras o lo son del mismo modo? ¿Por qué distinguir entre quiénes trabajan y quiénes no? ¿Cuáles son los accesos y efectos del vínculo entre las mujeres, las disidencias sexuales y el trabajo, y de qué modos la literatura produce tramas que permean series políticas, sociales y económicas?

Coordenadas del presente. Época. Hay fotos de Estado y fotos de pandemia. Las de mujeres en el auto, una oficina *ad hoc* para tener una reunión sin interrupciones. Las de otras vestidas con una camisa y un jogging, pero que fuera de cuadro están en el medio de una casa desordenada con niñes que las reclaman. Hay otras fotos menos vistas porque el cuidado no es sólo de la niñez, sino también de abueles, o de personas en distintas situaciones de vulnerabilidad. Estas fotos de pandemia llevan al extremo eso que señala Hanna Arendt (1958): la diferencia entre labor y trabajo. Arendt le discute al marxismo porque, aunque pudiera abolirse el capitalismo, nunca podría abolirse el trabajo de vivir, el trabajo de mantener la propia vida a través de la limpieza, el cuidado, la cocina, la compra, el afecto y la participación en la educación.

En este recorrido, entonces, propongo una lectura que, a partir de la noción de género como forma de interpelar las subjetividades políticas feministas, vincula la teoría de las esferas de la Modernidad, la división sexual del trabajo y la literatura como una forma de producción que coagula y tensiona estos modos de organización social. Frente a cierta mirada binaria o dicotómica sobre lo personal y lo político, lo productivo y lo reproductivo, la ciudadanía y la intimidad, voy a intentar leer las figuraciones de las prácticas, así como sus líneas de fuga. Tal como he pensado en mi investigación doctoral, sostengo que los feminismos reescriben la distinción entre ámbito público y privado, por lo cual, más que en esta díada, me interesa pensar en la reinvención de lo común como aquello que sucede en las tres esferas: la pública, la privada y la del Estado.

Dónde está el trabajo

La primera vez que se homenajea lo que se conoce como Día de la Mujer es en 1909. Un año después, en la Conferencia Internacional de Mujeres Socialistas, es propuesto como Día Internacional de la Mujer. En 1911, atravesadas por este impulso, un grupo de trabajadoras realiza una huelga por mejoras laborales en una fábrica textil de Nueva York. Allí mueren incendiadas

más de ciento cuarenta mujeres. Aunque el Día de la Mujer comienza dos años antes de ese hito inaugural de la huelga, se internacionaliza después.

¿Día de la Mujer o Día de la Mujer Trabajadora? Desde posiciones muchas veces de "izquierda", se pretende politizar agregando *trabajadora* como inserción de una clase dentro del circuito del capital. ¿Se puede reducir el conjunto de las mujeres a una *clase de mujeres*? O al revés: los feminismos ¿suponen la alianza entre clases de un nuevo sujeto político? Distintos debates entre feminismos y marxismos señalan el doble sistema de opresión. La proposición de la *clase mujer* hace estallar el dilema respecto de la unión de mujeres entre distintas clases sociales ante un "enemigo principal" (Delphy, 1985). Como si hubiera una piedra de toque, una cuestión primera: la clase o el género. Lecturas posteriores, como la de Crenshaw (1989), desencapsulan las subjetividades e incluso las diferencias entre las mujeres: qué cuerpos para qué trabajos.

En Argentina, con la fuerza de las convocatorias de Ni Una Menos desde 2015, a partir de 2017 cada 8 de marzo, como en muchas otras partes de América Latina y el mundo, se propone también una huelga, un cese de todas las actividades de trabajo en el capitalismo: el Paro Internacional de Mujeres y Disidencias intenta visibilizar las tensiones. El paro, entonces, como una lectura política: donde hay paro se muestra que hay trabajo, señala Gago (2019). Ante la famosa locución "es más fácil imaginar el fin de la historia que el fin del capitalismo", *capitalismo* resulta opaco, sobre todo en la vinculación con los géneros: hay distintos capitalismos entre sí e incluso puede desglosarse la instauración del capitalismo como tal –ese "lodo y sangre" que, Marx dice, chorrea el capital "cuando viene al mundo"–. ¿Qué hay antes del capitalismo y cómo puede leerse ese pasaje en clave de género?

En el mundo feudal occidental, aproximadamente entre los siglos V y XV –organizado por el modo de producción a través del pacto de vasallaje– conviven las tareas de producción y reproducción de la vida en un mismo espacio en el que, aun con diferencias, la modalidad campesina se replica en la modalidad artesanal. Quienes trabajan la tierra o elementos como madera o hierro, trabajan también sobre sus vidas y las de su prole en un mismo movimiento, un *continuum* que no fracciona por jornada. ¿Cómo puede leerse el pasaje o transición del feudalismo al capitalismo desde los géneros? Silvia Federici (2010) explora la *acumulación originaria* y la división sexual que somete la función reproductiva de las mujeres a la reproducción de la fuerza de trabajo; la *mecanización del cuerpo proletario* y su transformación en una máquina de producción de nuevos trabajadores. Estudios sobre la Edad Media matizan estos postulados y señalan ciertas formas de poder ejercidas por las mujeres. No obstante, lo que resulta decisivo es la

transformación entre el final de la Edad Media y la Modernidad en la reconfiguración genérica, arquitectónica y económica.

Este nudo entre trabajo y descanso se rompe con la aparición de tres vértices: negocio, ocio y consumo. Con el comercio, es decir, el intercambio de bienes y servicios, comienza la distinción entre el tiempo que produce valor y el tiempo que lo gasta. Pero ¿cómo se reorganiza esta distinción en la reproducción de la vida?

Las revoluciones burguesas entre 1789 y 1848 –nacimiento de los Estados modernos y forma de producción capitalista– disponen una nueva arquitectura que es también subjetiva, típicamente urbana: el espacio de la casa, emplazada en villas o barrios, y el espacio del trabajo, en fábricas, oficinas, dependencias. Del mundo feudal a la máquina de vapor, la factoría capitalista está atravesada por los feminismos. ¿Cómo pueden releerse las revoluciones burguesas desde una organización por géneros? Lo que los feminismos señalizan es aquello *oculto* que hace posible la Modernidad –o incluso la revolución misma–. Las Revoluciones francesa y rusa son motorizadas por mujeres y ambas desencadenadas por el aumento del pan; de hecho, *pan y rosas*, consigna histórica de las huelguistas de principios del siglo XX, sintetiza la imagen de esa lucha por la vida posible. Para producir el capital o para combatir esa

forma de distribución, alguien tiene que cuidar a los hijos y hacer la comida. Y los feminismos se preguntan por qué ese alguien siempre son *las* mismas.

Literaturas y ciudadanías

El siglo XX puede leerse a través de los desplazamientos de las mujeres y de las disidencias sexuales hacia lo público y la reimaginación de lo común. La clásica escisión moderna de las esferas públicas, privadas y estatales divide entre un ámbito privado –el de la casa, las amistades, los afectos–, un ámbito público –el del trabajo, la política, la sociedad civil– y un ámbito estatal. Desde los feminismos se cuestiona cómo esta división opera por géneros. La *ideología de la domesticidad* (Scott, 1993) distribuye varones y mujeres según ámbitos público/privado y trabajos productivos/reproductivos. La típica imagen de la Inglaterra fabril: la mujer en la casa, el marido en la fábrica u oficina, les niñes en la escuela.

La historia de la separación de hogar y trabajo selecciona y organiza la información de tal modo que logra cierto efecto: el de subrayar con tanto énfasis las diferencias funcionales y biológicas entre mujeres y hombres que se termina por legitimar e institucionalizar estas diferencias como base de la organización social. Esta interpretación de la historia del trabajo de las mujeres dio lugar y contribuyó a la opinión médica, científica, política y moral que recibió el nombre de

ideología de la domesticidad, o de *doctrina de las esferas separadas*. Sería mejor describirla como el discurso que, en el siglo XIX, concebía la división sexual del trabajo como una división "natural". (Scott, 1993: 407)

A esta división sexual del trabajo se suman las valoraciones diferenciales de reconocimiento/invisibilización: lo que se paga o lo que no, lo que es anónimo o lleva firma, lo que se considera prestigioso o común. Diferencias y jerarquías. Mientras los varones se ocuparían del ingreso del dinero, las mujeres se dedicarían a garantizar una cierta calidad de vida en el hogar. Esta ideología emerge en el siglo XIX como un discurso que, ideologizando las diferencias "naturales", institucionaliza la división sexual del trabajo.

Las amas de casa no eran trabajadoras, o no se las suponía como tales; en verdad, a veces incluso cuando percibieran salarios por coser o realizar otras tareas en su casa, los encuestadores no consideraban tal cosa un auténtico trabajo, pues ni las ocupaba a tiempo completo, ni se realizaba fuera de la casa. En consecuencia, gran parte del trabajo remunerado de las mujeres fue ignorado en las estadísticas oficiales: como decía Laura en la primera clase, aquello que resulta *invisible* no puede convertirse en objeto de atención o de mejora. En el discurso acerca de la división sexual del trabajo, la tajante oposición entre mujeres y trabajo, entre reproducción y producción, entre domesticidad y percepción de salario, hicieron de la mujer todo un problema. (Scott, 1993: 432)

Las lecturas feministas del trabajo, en la literatura, impulsan tráficos y tensiones para no dicotomizar la división sexual como si una posición o función fuera sólo de agencia y la otra de pasividad; tampoco se obliteran las condiciones desiguales y precarias en las que trabajan muchos varones. Armstrong (1987), en su lectura de la novela inglesa, perfora la supuesta pasividad de la domesticidad y muestra cómo también puede ser un espacio de negociación y poder. Incluso para el esquema de *varones proveedores*, la ejecución, la forma de esas vidas, queda a cargo de mujeres que gestionan la transformación del dinero en calidad de vida; por algo *economía* viene del griego *oikonomia*, ecónoma, casa. Pero ¿el mundo reconoce públicamente a esas ecónomas?

Considerar el ascenso de la mujer doméstica como un acontecimiento fundamental de la historia política no equivale, como podría parecer, a presentar términos contradictorios, sino a identificar la paradoja que da forma a la cultura moderna. También es seguirle la pista a la historia de una forma de deseo específicamente moderna que, a principios del siglo XVIII, cambió los criterios que determinaban qué era lo más importante en una mujer. En innumerables tratados educativos y obras de ficción que se suponían escritas para mujeres, esta forma de deseo apareció al tiempo que lo hacía una nueva clase de mujer (Armstrong, 1987: 15). Ningún modo de producción puede explicarse

sin comprender cómo se enlaza la fuerza de trabajo con su reproducción. Conectar las escenas de producción social con las de reproducción de la vida. El foco es extremar cómo se vinculan trabajo, clase y vida. La clase no sólo como algo que empieza en el salario, sino como un proceso que se construye mediante el consumo, el ocio, la educación, las formas de vida.

En el siglo XX, la literatura argentina procesa estas tensiones a través de dos actos: *dar el mal paso*, como un modo de leer los imaginarios sobre el trabajo, y *tomar las urnas por asalto*, al subrayar los impactos del sufragismo y la lucha por el voto femenino en la construcción de ciudadanía. Imaginar formas de vida, las formas en que circulan las palabras, los cuerpos, los dineros, las sexualidades. Pensar en las vidas de madres y abuelas, o incluso en generaciones anteriores. Acercarse no a un mármol ni una ruina sino a los escombros (Gordillo, 2018). Una zona de promesas. Futuros.

Las conquistas democráticas post 1983: la patria potestad, el divorcio, las leyes de cupo, la reforma constitucional, el fin del servicio militar obligatorio, la educación sexual integral (ESI), el matrimonio entre personas de un mismo sexo/género, el derecho a la identidad de género, la paridad política, la legalización de la interrupción voluntaria del embarazo. Pero todo el siglo XX es una larga marcha en la conquista de derechos: los cambios en el estatuto de la minoridad civil en los años veinte, el voto femenino en los cincuenta,

la protección estatal de la maternidad, los reconocimientos filiatorios, entre otros, hasta llegar a los hitos de las revoluciones burguesas del siglo XVIII, donde puede anclarse un origen –de todos los posibles– de la genealogía feminista –Mary Wollstonecraft, Olympe de Gouges, por ejemplo.

Barrancos exhibe en *Mujeres entre la casa y la plaza* (2008) las construcciones diferenciales de lo público. Masiello interpela esta dupla en el inicio de su libro *Entre civilización y barbarie* (1997), a partir de las Madres de Plaza de Mayo. Ambos títulos se concentran en el *entre*, en la terceridad. ¿Qué hay en ese entre? Existe una tercera posición que no se sitúa en el borde de la civilización ni en el territorio del bárbaro: en los preceptos de las mujeres escritoras hay una pronunciada combinación de ambos que socava la lógica binaria y revaloriza la imagen que proclamó el deseo de la Argentina de entrar en la Modernidad. Cerca de cien años de documentación de mujeres dan cuenta de esta afirmación. (Masiello, 1997: 18)

A partir de la lectura del texto de María Vicens (2020), hemos analizado ficciones de Salvadora Medina Onrubia y de Alfonsina Storni. Estas ficciones son parte de las primeras décadas del siglo XX en la Argentina. Una época en la cual las mujeres que ganan dinero con el trabajo y consumen en las tiendas de las avenidas están conectadas con la demanda y la lucha por el voto femenino. Y quienes toman el tranvía o un café en la confitería se encuentran vinculadas con los

cambios en la circulación, el trazado urbano y la producción de diversos cruces entre el barrio y el centro de la ciudad. Formas diversas y divergentes.

El trabajo puede ser intervenido como y desde modos de leer. En Argentina, un año después de la asunción la sanción de la Ley Sáenz Peña en 1912 –el voto universal, secreto y obligatorio para los varones que amplía la participación de las multitudes en el Estado a partir de la elección de Yrigoyen en 1916–, se publica el poema "La costurerita que dio el mal paso" (Carriego, 1913). Un año después de la sanción del voto femenino, que expande la ciudadanía de las mujeres, en la revista *Sur* se publica el cuento "Emma Zunz". (Borges, 1948)

En mi investigación doctoral, a partir de estas y de otras ficciones fundacionales como las de Medina Onrubia y Storni, propongo trazar un archivo de ciudadanías a partir de estos "malos pasos", estos arrojos donde no se los espera, en la diferencia mínima, no en esa rebeldía que replica seguir sosteniendo el paradigma arriba-abajo, identidad-representación. Azucena Maizani cantando tango en pantalones, María Luisa Carnelli como corresponsal de guerra, Tita Merello burlándose de la respetabilidad en "Se dice de mí". Las modificaciones desde los modos de subjetivación de la minoridad son situacionales, no entran en ningún listado ni están dotadas de los mismos sentidos. Cada época produce estos actos: ficciones que tejen grandes transformaciones.

Ficciones vivas

A partir de las guerras mundiales y cuando las mujeres logran votar y ser votadas, se modifican los mercados académicos y laborales, a los que empiezan a ingresar de forma progresiva. Estos cambios en el orden capitalista producen un fenómeno denominado doble jornada, que implica que las mujeres participan de la producción dentro de sus casas y fuera de ellas. Así se sobreimprime otra distinción entre trabajo y empleo: el empleo como la forma de organización del trabajo en la sociedad salarial, cuya estructura prototípica implica la obtención de salario y derechos –aguinaldo, vacaciones, licencias– mediante la venta de la fuerza de trabajo en una jornada –en su mayoría de lunes a viernes– para cumplir determinada función en determinado espacio. Muchas veces las discusiones superponen empleo y trabajo:

> Cuando veo pasar bajo la lluvia ciudadana a cientos de mujercitas bien pintadas y mal vestidas, que van a ocupar su puesto en un escritorio o en un mostrador, sé perfectamente que no han renunciado a sus obligaciones hogareñas, ni a sus determinaciones sentimentales. Mientras para los hombres el trabajo es lo central, para las mujeres es una tarea nueva que cumple además de las de siempre. (Josefina Marpons, en Masiello, 1997: 241)

Durante el siglo XX, la *ideología de la domesticidad* (Scott, 1993) atraviesa el apogeo de la llamada división sexual del trabajo. La taylorización del hogar, articulada en torno a la robótica, la proliferación industrial de los electrodomésticos y la eficiencia del trabajo hogareño. Las vidas de las mujeres se focalizan en el cuidado del hogar y la reproducción, lo que los feminismos leen como trabajo invisible para vincular esas tareas a la productividad. Leer como trabajo las actividades de las amas de casa y de las cuidadoras localiza estas tareas fuera de la mera elección personal y el amor. Cuando Federici (2010) dice "eso que llaman amor es trabajo no pago", las enlaza de modo estratégico con el trabajo, con la producción de valor en el capitalismo.[1] Cada casa es una fábrica de futures trabajadores.

Finalmente, ante el crecimiento de la doble jornada, prolifera la dinámica del reemplazo. Del hogar se ocupan otras trabajadoras –"cadenas globales de cuidado" (Arruzza, Bhattacharya y Fraser, 2019)–, ya sea por su edad –adultas mayores–, por su grupo social –sectores populares– o por su país –migrantes–. Estas últimas, cuyo empleo más frecuente es el de trabajadoras de casas particulares, participan de modo literal de la producción de domesticidad dentro de sus casas y fuera de ellas: en el hogar de le patrone –de manera rentada– y en sus propios hogares, donde las tareas son *ad honorem*. Los feminismos precisan la noción de trabajo doméstico al distinguir la gestión afectiva y el trabajo emocional.[2]

La pregunta por la adjetivación del trabajo –*¿liberador o dominante?*– polariza la complejidad de los entramados de la economía y la vida. Los últimos siglos pueden leerse a partir de dos ejes: los modos en que las sociedades capitalistas alientan y tensionan esta matriz, y las formas en que los feminismos problematizan el ingreso de las mujeres al trabajo remunerado –e incluso lo hacen en el caso del trabajo doméstico o sexual–. El trabajo es leído como aquello que cuestiona los ordenamientos espaciales, a la vez que produce feminización de la pobreza –los trabajos peores pagos son realizados mayoritariamente por mujeres–. Esta paradoja constituye los modos en que la relación entre capital y fuerza de trabajo tramitan tanto la liberalización de lo civil de la sociedad –no como estratagema sino como la producción de las formas de vida–, así como sus clausuras, segmentaciones y exclusiones.

Desde el género, el trabajo es un modo de escuchar la primera mitad del siglo XX. No se propone

[1] La discusión "amor o trabajo" no necesariamente niega la afectividad que involucra el cuidado de la vida, pero sí advierte que incluso ese afecto produce valor en el mercado de bienes y servicios.

[2] "Mujeres profesionales y gerentes pueden ascender precisamente porque (se) les permite apoyarse en mujeres migrantes para delegar en ellas sus tareas domésticas y de cuidado a cambio de muy bajas remuneraciones" (Arruzza, Bhattacharya y Fraser, 2019: 25). Más compleja es la situación de quienes trabajan en el sector de limpieza –es decir, no doméstico– en empresas e instituciones (Capogrossi, 2020). La crisis del cuidado se superpone con la ausencia de políticas que conecten las estrategias familiares con el entramado en común de la problemática.

una adjetivación del trabajo *per se*, sino que su lectura implica posiciones etnográficas, situadas, que ponen en juego las dinámicas de construcción de subjetivación que ese trabajo supone. Y trabajar es también trabajar por mejorar las condiciones laborales. La lectura sobre el trabajo permite explorar los encuentros entre literatura, cultura, política y Estado como formas de construcción de ciudadanía, así como otras instancias que contradicen, alteran y reformulan los modos de subjetivación.

El cuidado, lejos de insularizar la participación de las mujeres, provoca otro modo de intersectar la conquista de derechos y los procesos sociales a partir de espacios políticos no siempre contenidos en las narrativas institucionales. La lectura propuesta no es economicista –a la manera de un impresionismo– sino política. A la vez, no implica la politización compulsiva, sino las producciones contradictorias. En definitiva, las ficciones yuxtaponen estos escenarios, sindicalismos, consumos, anhelos, clases, escombros, promesas. No metaforizan el trabajo ni acopian escenas de trabajadoras, sino que interrogan la literatura como arquitectura y preguntan: dónde está el trabajo, qué parte lo produce, dónde está su valor, cómo se lo negocia o salariza, qué mezcla, cómo se construye la clase, cuándo sucede la movilidad, cómo se producen y se torsionan las imaginaciones. Ficciones vivas. La casa, la plaza y todo lo demás también.

Bibliografía citada

Arendt, Hanna (1993 [1958]). *La condición humana* (trad. R. Gil Novales). Barcelona, Paidós.

Arruzza, Cinzia; Bhattacharya, Tithi y Fraser, Nancy (2019). *Feminismo para el 99%*. Buenos Aires, Rara Avis.

Barrancos, Dora (2008). *Mujeres entre la casa y la plaza*. Buenos Aires, Sudamericana.

Butler, Judith (2013 [1990]). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (trad. M. Muñoz). Barcelona, Paidós.

Capogrossi, Lorena (2020). "'La época de los esclavos se acabó': género y condiciones de trabajo en las empresas de limpieza en Argentina". *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, 66, 173-190.

Delphy, Christine (2001)' *L'ennemi principal 1. Économie politique du patriarcat, 2. Penser le genre*, París, Syllepse, colección Nouvelles Questions Féministes.

Federici, Silvia (2010). *Calibán y la bruja: Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Buenos Aires, Tinta Limón.

Gago, Verónica (2019). "El cuerpo del trabajo. Tres escenas cartografiadas desde el paro feminista". *A Contracorriente*, 16(3), 39-60.

Gordillo, Gastón R. (2018). *Los escombros del progreso: Ciudades perdidas, estaciones abandonadas y deforestación sojera en el Norte argentino* (trad. F. Rodríguez). Buenos Aires, Siglo XXI.

Haraway, Donna (1985). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*. Madrid, Ediciones Cátedra.

Ludmer, Josefina (1985). "Las tretas del débil". González, Patricia Elena y Eliana Ortega. *La sartén por el mango*. Río Piedras, Ediciones Huracán.

Masiello, Francine (1997). *Entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Scott, Joan (1993). "La mujer trabajadora en el siglo XIX". En G. Duby y M. Perrot (dirs.), *Historia de las mujeres en Occidente. El siglo XIX*. Madrid, Taurus.

Vicens, María (2020). *Escritoras de entresiglos: un mapa trasatlántico. Autoría y redes literarias en la prensa argentina (1870-1910)*. Buenos Aires, UNQUI.

Lectura

El peligro de las vestiduras

Florencia Angilletta

"La jerigonza" (Lispector, 1974), "Las vestiduras peligrosas" (Ocampo, 1970) y "Emma Zunz" (Borges, 1948): tres textos disímiles escritos en diferentes coordenadas y épocas reescriben el ámbito público –típica escisión de la Modernidad– al productivizar tensiones desde el género y transformar el reparto de la escucha.[3]

> María Aparecida –Cidinha, como la llamaban en casa– era profesora de inglés. Ni rica ni pobre: sobrevivía, pero se vestía con esmero. Parecía rica. Hasta sus valijas eran de buena calidad. (Lispector, 2012: 353)[4]

Cidinha viaja entre lenguas, entre el inglés y el portugués, como transita entre espacios. El texto se inaugura con una escena de traslado –con el propósito de su partida a Nueva York para perfeccionar el inglés– que puede leerse como el acceso a la *ciudad letrada*. Para llegar al aeropuerto a tomar el avión, antes, viaja en

[3] Esta distinción se vincula con una de las operaciones básicas de la Modernidad, que es la división por esferas: el espacio privado, el público y el estatal. Al jerarquizar las relaciones de poder puestas en juego, así como sus formas de intervención y fundación de nuevos itinerarios, los feminismos leen como división sexual del trabajo.

[4] Lispector, Clarice (2012 [1974]). "La jerigonza". *Cuentos reunidos*. Buenos Aires, Siruela.

tren. La oposición entre estos dos transportes forma parte de las tensiones y de los accesos diferenciales de las multitudes en el siglo XX. En la escena del tren, el primer contacto se da a través de la mirada: "Ellos miraron a Cidinha. Esta desvió la mirada y miró por la ventana del tren" (353). Aquí se produce el dispositivo escópico del transporte: la ciudad organizada a partir de la mirada. Frente a este dispositivo de los ojos imbricado con las divisiones de la Modernidad, los "modos de escuchar" (Frith, 2014) también afectan la arquitectura, acontecimientos que interpelan esos órdenes.[5] Los regímenes de escucha operan como fronteras en disputa entre donde hay ruido y donde voz.

En principio, son los potenciales atacantes quienes hablan la jerigonza. En el texto, se manifiesta que este uso de la lengua es una producción sobre el saber y sobre quienes acceden a ella: la jerigonza es, primero, lengua de la infancia para cuidarse de los adultos. Aquí, se torna la lengua de la violencia hablada por *ellos,* en ese entre-nos. El movimiento que produce Cidinha es que, justamente, la hablaba en la infancia para defenderse de los adultos, pero cuando los varones hablan en jerigonza sobre el potencial ataque, para protegerse inventa otra lengua, una jerigonza dentro de otra, que es la de hacer de "puta". "Nunca se había conocido por dentro. En cuanto a conocer a los otros, ahí era

[5] Frith, Simon (2014). *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular.* Traducción de F. Rodríguez. Buenos Aires, Paidós.

entonces que empeoraba" (354). La interioridad y la apelación a "los otros" son contornos del conflicto de esta imaginación pública. Cidinha *es* esta imaginación pública: "Entonces pensó: si finjo que soy prostituta, ellos van a desistir, no les gustan las viciosas" (355). El paso al acto es un paso de cuerpo: producir un cuerpo. Como Emma Zunz, Cidinha escribe con su cuerpo de qué forma quiere ser leída: "Entonces se levantó la pollera, hizo gestos sensuales –ni sabía que sabía hacerlos, tan desconocida era para sí misma–, se abrió los botones del escote y dejó sus senos medio a la vista. Los hombres de repente se espantaron" (355). Ante los efectos producidos, Cidinha continúa la performance de "hacer de puta": "sacó de la cartera el lápiz labial y se pintó exageradamente. Comenzó a canturrear" (355).

El texto superpone "canturrear" con el "reírse" de los hombres; "canturrear" es también un ejercicio lingüístico. En la escritura se yuxtaponen varias lenguas: el inglés, el portugués, la jerigonza y el canturreo. Poner la lengua, extremarla, o extremar el "reparto de lo sensible" entre ruidos y voces, entre lo vergonzante y lo respetable. De hecho, "el guardia del tren vio todo" (355). Ve todo, pero no escucha nada. Ese pasaje del ver al escuchar es parte de conflictividad sintomatizada en la lengua. Las legalidades chirrían porque no pueden *escuchar*. Esa tensión entre un régimen previo –la mirada, la distancia, el contacto a medida– y la transformación cuando el cuerpo ya es sonido. La lengua es

la producción de lo que puede escucharse. Estar juntos, estar juntas se vuelve un hecho de lengua.

Frente a esta díada –Cidinha y los varones potenciales atacantes–, se coloca la mediación estatal. Aquí también, como en "Emma Zunz", la producción de los cuerpos es una relación con la ley: "Apareció el guardia del tren. (...) No dijo nada, pero fue al maquinista y le contó. Este dijo: –Vamos a solucionarlo: la voy a entregar a la policía en la primera estación" (355). Efectivamente, un soldado baja a Cidinha del tren y una joven la mira con desprecio. "Cidinha no sabía cómo explicarle al policía. La jerigonza no tenía explicación. Fue llevada al calabozo y allá fichada. La llamaron con los peores nombres" (355). Cidinha es puesta en prisión por actuar de "puta". Esquiva el crimen, pero se torna criminal frente a los ojos de la ley.

El acceso a la *ciudad letrada* con el viaje a Nueva York implica la escritura de otra arquitectura a partir del pasaje de las lenguas como sonidos y actos –escribir su putez, hacer de la escritura gesto, acto, performance–. Cidinha comparte trayectoria laboral con "Emma Zunz"; con ese *archivo de ciudadanías* que son ciertas textualidades latinoamericanas del siglo XX. La violencia es respondida tanto por Cidinha como por Emma Zunz con un acto de escritura. "Emma Zunz" organiza la tensión entre ficción y prostitución, aunque aquí esa ficción está rota y quien la ejerce, corrida de la posibilidad de la circulación pública.

Pero la ciudad es una arquitectura, una tecnología de lo viviente y la relación con la ley es la especularidad de una relación con el dinero: "Ni rica ni pobre: sobrevivía (...). Parecía rica (...) no era rica" (Lispector, 353). Estas insistencias textuales son síntomas del ascenso de la arquitectura de masas. Parecer rica es un ejercicio de consumo, una técnica de sí.

Cidinha pierde el avión. Va a una esquina, a un kiosco y se entera por un diario –otra torsión de lengua, una escena de lectura–: "en titulares negros estaba escrito: 'Joven violada y asesinada en el tren' (...). Tembló toda. Había sucedido, entonces. Y con la joven que la había despreciado" (356).

Esta duplicidad –como si una mujer fuese violada en lugar de otra, como si los cuerpos a violar fuesen intercambiables– es el motor de "Las vestiduras peligrosas" (1970) de Silvina Ocampo. Este texto, por su parte, trabaja a partir de otra duplicidad: la relación laboral entre quien dibuja vestidos y la modista que los ejecuta, que se superpone con las intervenciones sobre las violaciones:[6]

> Tomó el diario bruscamente y me leyó una noticia de Budapest, llorando. Una muchacha había sido violada por una patota de jóvenes. (...) La muchacha llevaba puesto un jumper de terciopelo, con

[6] Los textos de Silvina Ocampo "El vestido verde aceituna" (1937), "El vestido de terciopelo" (1959), "Las vestiduras peligrosas" (1970) conflictúan también los cruces entre costuras, violencias y ficciones. Ocampo, Silvina (2021). *Cuentos completos*. Buenos Aires, Emecé.

un escote provocativo, que dejaba sus pechos enteramente descubiertos (...) –Debió de sucederme a mí –me contestó enjugándose las lágrimas. (...) Al día siguiente volvió con el dibujo de un vestido no menos extravagante, para que se lo copiara (...) –¿Qué tiene de malo? (...) ¿Para qué tenemos un hermoso cuerpo? ¿No es para mostrarlo, acaso? (1970: 541)

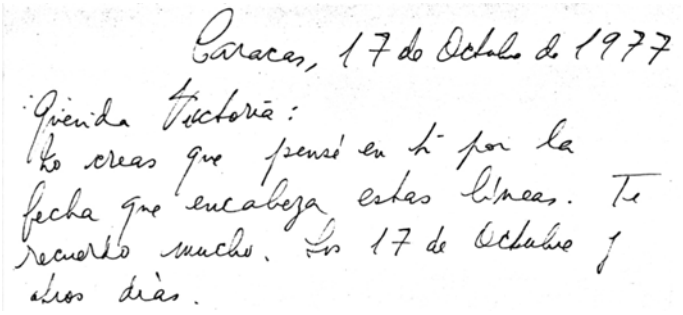
La producción del cuerpo violado como un dispositivo de otra colectivización: la del peligro. Las violaciones no son una experiencia lateral que les ocurre a unas –pocas– mujeres, sino que constituyen el núcleo de los temores de la vida social (Despentes, 2007).[7] Pero ante esta violencia, la reimaginación dinamiza, aun en contextos hostiles, formas de agencia. El peligro es también lo que pueden producir esas vestiduras: lo que hacen con lo que les hicieron. Hebras e hilachas.

[7] Despentes, Virginie (2007). *Teoría King Kong*. Traducción de P. B. Preciado. Barcelona, Melusina.

TRABAJO FINAL

El laboratorio afectivo en *El derecho de las bestias* de Hugo Salas

NICOLÁS PIVA


Caracas, 17 de Octubre de 1977

Querida Victoria:
No creas que pensé en ti por la fecha que encabeza estas líneas. Te recuerdo mucho. El 17 de Octubre y otros días.

Carta de China Zorrilla a Victoria Ocampo
(Archivo Fundación Sur)

Nunca quise

—Cuando vamos al cine, ¿llorás vos o lloro yo?
—Juntos, nene, lloramos juntos.
Hugo Salas, "Mamá"

Que la literatura argentina comienza con una violación "desde afuera hacia adentro, de la 'carne' sobre el 'espíritu'. De la 'masa' contra las matizadas pero explícitas proyecciones heroicas del Poeta." (Viñas, 1974: 13)[8]

[8] Viñas, David (1974). *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires, Siglo XX.

Eso repetimos desde Viñas; muchas veces sin mediar el problema de que la serie política, allí, parece determinar la mayor parte del trabajo textual, por lo que probablemente urge expandir los regímenes de lectura, tanto de lo legible como de la redimensión de lo político, incluso si quisiéramos reponer esquemas detrás de los *collages polémicos* de Viñas (1982).[9]

Cuando Salas reescribe *Amalia*,[10] si bien trabaja sobre ciertas escenas hasta desplazar un siglo (y otro más) los significantes, lo hace instalando lo político en el espacio contaminado que se abre con la terceridad de la literatura. A ese espacio lo llamo *laboratorio afectivo*, porque permite la revitalización de la socialidad afectiva, al tiempo que se ríe de los esquemas simbólicos de nuestra historia cultural y política. *El derecho de las bestias* (2015)[11] reescribe las zonas de contacto de los cuerpos, la evidente fragilidad. Y ese eje de lectura no orienta la mirada hacia la filiación con Mármol o con Viñas, sino hacia Victoria Ocampo.

[9] Viñas, David (1982). *Indios, ejército y frontera*. Buenos Aires, Santiago Arcos.

[10] La relación intertextual es evidente más allá de lo evocable. No se da únicamente a nivel temático, sino también en el armado de equivalencias entre personajes, en distintos núcleos episódicos, incluso en el fraseo y estilo de determinadas instancias. Este cotejo está detallado por Bárbara Jaroszuk y no es mi objetivo reponerlo aquí. Véase Jaroszuk, Bárbara (2020). "Baile de máscaras o una inversión absolutamente extraña: *El derecho de las* bestias de Hugo Salas frente a la Amalia de José Mármol". *Revista Chilena de Literatura*. Santiago de Chile, Nº102, 411-435.

[11] Salas, Hugo (2015). *El derecho de las bestias*. Buenos Aires, Interzona.

Tengo para mí (y ahora comparto) una hipótesis que, lejos de perseguir argumentos, pretende contribuir al tipo de contagio que esa reescritura provoca en la lectura. Por un lado, el punto de vista de la narración aparece cifrado en la misma novela; luego, no es explícito porque condicionaría el efecto de la reescritura; y, finalmente, la potencia de la selección de *Amalia*, si bien comienza en el valor de la serie política para desplazar referencias, ese valor queda subordinado frente a la virtud narrativa de las escenas de acción –ya presentes en Mármol– que, además, fuerzan el contacto de los cuerpos:

> ¿A quién podría interesarle, hoy o mañana, la aventura de una mujer decidida a rebelarse? (...) De ninguna manera, pensarse en tercera persona convierte la vida en pura literatura, como bien observase Trotsky, y no en la de mejor especie, ya que para él ese "pura literatura", tiene en sí un matiz peyorativo (que ella no comparte) (...). Tiene miedo, a medida que pasa el tiempo tiene cada vez más miedo, y no puede evitar que su mano siga sola *"Je ne suis pas cette chose périssable qui..."*, tacha veloz, con fuerza, "Yo no soy lo perecedero que formó parte de mí y ya nada tiene que ver conmigo. Soy lo otro. Pero ¿qué?". (Salas, 2015: 45-46)

El fragmento oficia de prueba. Victoria narrándose en tercera persona y convirtiendo el mundo en pura

literatura. Esa es la clave de lectura que la novela cifra para este trabajo. Pero, además: ¿a qué teme? Creería que menos a la persecución política que al efecto de someter el cuerpo al contacto que ese ejercicio autobiográfico y literario le propone. ¿Qué supone leer la novela desde esta clave? Probablemente ver la tachadura veloz, con fuerza, en el instante de identificación con algo incierto, ajeno: *lo otro*". ¿Qué pasa con los discursos de odio cuando la narrativa individual se permite refractar momentos de una circulación que es esencialmente colectiva? (Giorgi, 2020: 56).[12] Victoria Ocampo, aquí, se permite tachar y traducir.

Llevemos lejos esta lectura. La Victoria de Salas, como Orlando para Ocampo, "no representa su pasión (...), su sentimiento del tiempo y su rebeldía (...) las vive" (Ocampo, 1936: 42) hasta romper lo que en la serie política y en el canon literario era una conversación entre hombres, "la forma dialogada" del monólogo heterocisexual (62).[13] Así, los protagonistas masculinos de esta historia representan una versión devaluada del mandato patriarcal: Perón oscila entre la impotencia y la caricatura; LópezRega no manipula a Isabelita, sino que es ella la que es releída como figura de agencia; los cuadros de Montoneros obedecen a las intervenciones de Pepe Bianco. En contraposición, el deseo de Pepe y

[12] Giorgi, Gabriel y Ana Kieffer (2020). *Las vueltas del odio. Gestos, escrituras, políticas*.Buenos Aires, Eterna Cadencia.

[13] Ocampo, Victoria (1936). "La mujer y su expresión" en *Testimonios. Segunda 1937- 1940.* Buenos Aires, Ediciones de la Fundación Sur, 1984, 171-182.

Victoria por Enrique aparece en primer plano. Victoria mira al joven refugiado: "A la luz del sol de otoño, mejora, le ha parecido un Mallea joven. ¿Estará igualmente dotado?" (Salas, 2015: 44). Pepe, por su parte, lo esconde en el club, ahoralejos de Victoria, donde "no entra ninguna mujer" (114) y puede darse finalmente el encuentro sexual entre ellos.

La intervención se produce sobre el archivo nacional y no se agota en la puesta en primer plano de estos cuerpos. La compresión del tiempo histórico (que traza una cronotopología capaz de unir distintas ciudades, homologar la densidad teatral de espacios interiores, y condensar de 1953 a 1974 sin inconvenientes) amplifica el efecto de inorganicidad de las militancias peronistas y antiperonistas. Leemos a Firmenich decir: "un buen militante es el que sabe desaparecer" (90); también sabemos que por culpa de este grupo, el complot contra Perón seguirá su curso, sin que ellos entiendan su rol allí; a su vez, escuchamos que el propio líder cuenta chistes antiperonistas; que la muerte de Juan Duarte puede ser un suicidio incitado por un tercero; y vemos los esfuerzos por hacer perceptible la diferencia, el miedo latente de ser leídos desde la propuesta del régimen: "*todos somos peronistas*.

Si Evita viviera, sería contrera

Si retomamos a Francine Masiello, nuestro presente neoliberal ya no incluye una pregunta programática

como "¿quién de nosotros escribirá el *Facundo*?", sino que más bien cabe preguntarse "¿cómo podemos manejar la violencia que nos rodea?" (2020: 175).[14] El textode Salas comparte una esperanza, quizá escasa, pero productiva: la de poner a prueba su laboratorio para dejar nuevas marcas en los cuerpos, a partir de la recirculación de los objetos. Es decir, pensar las intensidades de los afectos como constituyentes constantes de sujetos, como instancias de reapertura de la construcción de identidades (*ir siendo*, podríamos decir, más aún si "*children will listen*" (173)).

De allí, probablemente, que el pastiche final junte a Evita y Victoria con Norma Arrostito. Las narrativas setentistas y de posdictadura se tensionan en el reacomodo identitario que produce la novela. ¿Qué no pudo ser enunciado ante la emergencia de los procesos de memoria? ¿No es el neoliberalismo del presente, también, un proceso abierto a partir del gobierno militar, capaz de invadir una multiplicidad de esferas que van más allá de lo político o lo judicial?

Arrostito interrumpe el discurso que citábamos previamente en boca de Firmenich. Se revela como cuerpo feminizado, disruptivo en sí en el marco del séquito masculino, y forma una militante ejemplar, la futura desaparecida-trofeo; pero su rol orgánico sólo consta de tareas feminizadas: "mujeres van a hacer falta: hay que lavar, hay que cocinar, hay que hacer inteligencia", e incluso el de soportar violaciones presentadas bajo eufemismos: "como bien dijo el compañero hay que responder a las urgencias higiénicas del cuerpo y también hay que pensar en el futuro" (2015: 91). Luego, llegado el encuentro, Evita le pregunta: "¿por qué no viniste antes"; y ella dice: "Tuve miedo... miedo de que me odiara" (211). Se pone en escena el uso económico de los afectos y se contrasta otra economía posible. ¿Cómo puede dudar Arrostito del amor de Evita? Probablemente de la misma forma en la que Victoria puede ser confundida por una espía peronista en el teatro. Pero más acá de la trama, ¿cómo permite, esa duda, ese miedo con referentes cruzados, revisitar los signos de la serie histórica, política y literaria?

Violenta y audaz

El asco, el ademán contenido de desagrado, la defensa estoica del resabio cultural que la identifica, la identidad a través del alejamiento. Repite Victoria los gestos que sostienen el rechazo. Y, aun así, su contorno se contamina ante el contacto con Evita. Primero, con la mirada: "no parece 'esa mujer', aquella que merece puro desprecio, sino otra: amable con todos, comunicativa y sencilla" (106). Luego, cuando se encuentran. "Pasé a la inmortalidad, ¿recuerda? De ahora en más me quieren todos. *Tienen* que quererme, pero usted se

[14] Masiello, Francine (2020). "Movimientos, afectos, sensaciones: para abordar la violencia del neoliberalismo". Arnés, Laura A., Lucía De Leone y María José Punte (Coord.). *Historia feminista de la literatura argentina*. Villa María, Eduvim.

solaza interpretando un papel de contrera inflexible, como si esto fuera una comedia de baja estofa." (198). Se traza entre las dos una alianza, Victoria servirá el té. Armarán el puente con la reescritura del derecho simbólico sobre los objetos: "¿qué se piensa? ¿Que sólo tomo mate cocido o pernó?" (199).

El grotesco teatral y las escenas de acción empujan el desenlace de la novela. El puente tendido no quita la intención de odiar, consolidada performáticamente; pero sí es capaz de generar nuevas acciones, nuevas orientaciones del cuerpo. Encontramos a Victoria Ocampo cantando María Martha Serra Lima, no en una escena de sororidad que hace llorar a las mucamas (aunque también), sino para confrontar e igualar el derecho a entrar en la historia: "decide demostarle a esa, que seguramente la espía desde algún pasillo (...) que ella tampoco hubiese querido pasar a la historia como un adorno de ocasión" (217).

Este mismo efecto traza el cierre de la novela. La reescritura de las escenas de acción de *Amalia* permite poner el cuerpo a esa Evita casi muñeca que transita la novela, "vaciada después vacía" (223), la confronta con Perón, con López Rega, con Isabelita, permite que su mito pueda, en el armado final, trazar una alianza, incluso, con Victoria Ocampo, ya que la *doxa* es la de la pérdida y el luto: "lloremos juntas mientras arde la Argentina que no fue" (224). Se acerca a Victoria, quien ahora puede, socarronamente, preguntar: "¿hay un "nosotras"? (226).

Sin embargo, la escena de cercanía se rompe. Victoria contiene el cuerpo yaciente de Eva, pone sus labios sobre su nuca y se reactiva el rechazo. "Es un instante, un contacto fugaz, como si de inmediato se arrepintiera y se apartase asqueada. Hay verdad en lo que ha dicho antes: es una mujer apegada a sus rencores. A nadie quiere tanto la gente como a sus odios" (227). Victoria no puede ser un mito como Eva. En el trabajo de Graham-Jones leemos, como parte de la iconicidad, la cual se realiza, desrealiza y re-realiza colectivamente, una función central en la tensión de incorporar, en un mismo cuerpo y aparentemente sin esfuerzo, cualidades contradictorias: "*strengh* and *vulnerability, innocence* and *experience, singularity* and *tipicality*" (2014: 15).[15] Victoria no puede ser Eva, ni tampoco su versión montonera, sea Arrostito o Vicky Walsh. Sin embargo, podría abrir una nueva circulación para esos cuerpos, tanto para cargar nuevas contradicciones, nuevos afectos, como para permitir un mito que también la incluya. Esta Evita es peronista y contrera, montonera y gorila.

Tachar y escribir en español, dejando que todo sea literatura. Esa práctica implica otra historia, otros afectos, otra imaginación política, más allá de la Ley, del Estado, de la Historia. ¿Qué archivo se narra si se han perdido las jerarquías y autoridades? Aun así, la

[15] Graham-Jones, Jean (2014). *Evita, Inevitably: Performing Argentina's Female Icons Before and After Eva Perón*. Michigan, University of Michigan Press.

frase de cierre parece poner en pausa la serie literaria. ¿No hay una puesta en abismo en la afirmación final de Victoria (o, en rigor, que aquí le atribuimos)? Primero acepta su propio apego al rencor, pero luego señala más allá. ¿No somos nosotres, lectores, la gente que tanto quiere a sus odios?

¿Existirán *otros días* donde las emociones sean otra cosa que decir que sí?

clase 5

Victoria Ocampo y la revista *Sur* desde una perspectiva feminista

Laura A. Arnés

Este va a ser nuestro primer acercamiento específico a la crítica literaria feminista argentina. Es un acercamiento de doble entrada porque se centra en la figura de Victoria Ocampo (1890-1979), quien, en 1936 –arriesgo–, escribió el primer artículo de crítica literaria feminista argentina, y porque pone en práctica una lectura feminista, la mía, sobre una zona de la escritura de Ocampo, de la revista y de la editorial *Sur*. Entonces, después de una breve introducción voy a centrarme en algunos textos de Victoria Ocampo que marcan el pulso de su *sentir* y de su *modo de leer* y de *ver* feminista.

Aclaro que no ahondaré en su bien conocido antiperonismo. Y propongo una breve síntesis para quien no la conoce: evidentemente fue la hermana mayor de Silvina Ocampo, una de nuestras grandes cuentistas. Feminista, escritora y traductora, entre 1935 y 1977 escribió diez volúmenes de *Testimonios*. Después de su muerte, fueron publicados los seis tomos de su *Autobiografía*. Entre 1924 y 1969 publicó unos quince libros de ensayos, crónicas y críticas. Polémica, viajera, es mundialmente conocida como fundadora de la revista *Sur* (1931 y 1979) y de la editorial con el mismo nombre, dos proyectos de

alto impacto en América Latina que fueron enlace entre la intelectualidad argentina, americana y europea. Fue la única mujer civil sudamericana en asistir a los juicios de Nürenberg, en reconocimiento de su apoyo antifascista. Apoyo que no fue sólo verbal: donó más de tres toneladas de alimentos a la Europa ocupada y también le dio asilo a intelectuales y artistas que huían del nazismo y del franquismo. En una nota más *snob*, gracias a ella Gisèle Freund, la fotógrafa francesa nacida en Alemania a quien más tarde Ocampo también daría asilo, capturó a Virginia Woolf en algunas de sus fotos más distintivas. El 8 de mayo de 1953 su casa de Mar del Plata fue allanada y ella fue trasladada como presa política a la cárcel de El Buen Pastor en San Telmo –esa cárcel en la que también estuvieron otras escritoras como Salvadora Medina Onrubia–, donde permaneció por veintiséis días. También fue la primera mujer miembro de la Academia Argentina de Letras. En 1977, la Federación Argentina de Mujeres Universitarias le escribía al presidente de la Academia: "Lo auspicioso de la decisión no está en haber elegido a una mujer (...); está en haber elegido a una escritora (...), que ha dado claro y valiente testimonio de su amor por la libertad, de apasionado ejercicio de una vocación y de ininterrumpida dedicación al estímulo y a la difusión del pensamiento" (s/d).

Se casó muy joven con Mónaco Estrada y ya en su luna de miel conoció a quien aparentemente sería su gran amor y su amante: Julián Martínez. Fue la primera mujer en tener una licencia de conducir (que sacó, decía, para visitar a su amante sin el control del chofer). Tomaba alcohol, usaba pantalones, fumaba. Parece que le gustaban las telenovelas. Borges, con quien no tuvo buena relación, dijo sobre ella –citando, en realidad, a Ortega y Gasset: "un individuo cuando las mujeres eran genéricas" y también dijo algo así como que trató de *hacer del mundo una fiesta*. Nada más feminista, diría yo, que estas dos definiciones. Ocampo había querido ser actriz, pero por su pertenencia social le fue imposible. A cambio, se hizo amiga de por vida de quien fue su profesora de artes escénicas: Marguerite Moreno (quien habría sido, durante mucho tiempo, pareja de Colette).

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 y las improntas feministas creo que pondría esta afirmación, por lo menos, entre signos de pregunta. Mi hipótesis es que Ocampo, probablemente por su perspectiva feminista, fue muy sensible a esos cambios de lo político que trajo el siglo XX ligados a las formas de la sexualidad y los cuerpos.

Mucho se escribió sobre Ocampo y sobre *Sur* (revista y editorial). Lo que no se dijo es que las políticas de traducción y de publicación que llevaron adelante dieron también cuerpo a una serie que en una zona no menor se evidencia sexualmente disidente. En este sentido, considero que la omisión relativa a la inscripción de sexualidades disidentes en las interpretaciones sobre la revista *Sur* no se origina en los materiales sino en los modos de lectura. Como notan Gabriel Giorgi y Mariano López Seoane (2012), ninguna aproximación crítica a *Sur* había postulado hasta ahora una mirada de conjunto sobre las políticas y éticas de la sexualidad que atraviesan el proyecto de la revista ni tampoco hizo explícito el hecho de que la revista se sostuvo sobre un colectivo sexualmente disidente que carece de ejemplos comparables en nuestra historia intelectual. O siquiera notó que las políticas de traducción de *Sur*, en efecto, también dieron cuerpo a una suerte de canon europeo sexualmente disidente en el que el feminismo tuvo un lugar central.

Con esto que quiero decir: sabemos que el canon que define la modernidad cultural y estética europea está atravesado por textualidades, cuerpos y deseos sexualmente disidentes (Colette, Federico García Lorca, André Gide, Jean Genet, T. E. Lawrence, Thomas Mann, Marcel Proust, Walt Whitman, Oscar Wilde, Virginia Woolf, Sartre y de Beauvoir...) y también por narrativas que modificaron las percepciones sobre la sexualidad como las de Sigmund Freud o Friedrich Nietzsche, o incluso, los Informes Kinsey. *Sur* incorporó estos materiales entre sus páginas, los tradujo y/o los discutió abriendo, para la lectura atenta, una posibilidad de visibilidad y de reflexión que no era común en la cultura argentina de esas décadas. Ricardo Piglia dijo que *Sur* tenía cierta tendencia a la literatura menor, a escritores de segunda clase. Voy a nombrar a algunes de estes escritores –el recorte obviamente no es azaroso– para sembrar la duda o mejor, para poner en cuestión la mirada crítica y lo que se califica como *de segunda*.

En 1936 y 1937, la editorial *Sur* publica a André Gide (traducido por Leopoldo Marechal, Jorge Luis Borges, Rubén Darío y Oliverio Girondo). En 1937 –el mismo año que publica a Joyce– también publica *Orlando* de Virginia Woolf, traducida por Borges. En 1938, publican entre muchos otros a María Luisa Bombal, Emily Brontë, *Tala* de Gabriela Mistral y *Al faro* de Woolf. Silvina Ocampo tiene varias publicaciones. En 1941, se publica *Tres guineas* de Woolf, *Cuatro años en Paris* de Victoria Kent y *El existencialismo es un humanismo* de Jean Paul Sartre. Camus, T.E. Lawrence, Graham Green, George Orwell, Caroline Gordon, Colette y Susan Langer son también traducides esos años. En 1950 Juan José Sebreli discute la figura de Oscar Wilde en relación con "el sentido del ser". Tres años después, *Sur* publica *El artista preso* de Albert Camus (amigo

de Ocampo), sobre la prisión de Oscar Wilde y, en 1961, *El destino del homosexual. A través de la vida de Oscar Wilde*, de Robert Merle. En 1958 aparece *Olivia*, novela de temática lésbica. Un año más tarde, en medio de un intercambio controversial entre José "Pepe" Bianco y Ocampo, se publica *Las Criadas* de Jean Genet (traducida por Silvina Ocampo y Bianco). Ese mismo año, la editorial publica *Lolita* (de Nabokov) en la traducción de Enrique Pezzoni (que fue censurada) y a Jack Kerouac traducido por Rodolfo Wilcock. También aparece el número 259 de la revista que funciona, tal vez, como bisagra en cuanto al posicionamiento con respecto a la homosexualidad y su relación con la literatura, con el ensayo "La erótica del espejo" de Murena y el cuento "El disfraz" de Juan José Hernández, un cuento muy interesante para explorar las afectividades disidentes o lesbianas. En 1962, entre libros clásicos de la literatura argentina, y textos de Henry Miller y Tennessee Williams, la editorial publica *Árbol de Diana* de Alejandra Pizarnik quien, unos años después, fantasea (aunque nunca se concreta) con traducir para *Sur* a la danesa Karen Blixen, conocida por su cosmopolitismo excéntrico y su lesbianismo. Después de 1963 hay más favorites: Miller, Nabokov, Sartre, Bataille, Adorno, Nathalie Sarraute y *Toda pasión concluida* de Vita Sackville-West (previamente publicada en la revista), entre muches otres. Por otro lado, Pepe Bianco, secretario de redacción de la revista entre 1938 y 1961, publicó en *Sur* su novela *Las ratas* (1943). Pero, además, tradujo para Sudamericana *La asfixia* (1968) y *La cacería del amor* (1974) de Violette Leduc, escritora de ficciones autobiográficas abiertamente bisexual y amiga de de Beauvoir. A Leduc también la tradujo Enrique Pezzoni, quien fue el último secretario de redacción de *Sur*. Y a modo de dato de interés les cuento que, según Héctor Anabitarte, no sólo se habrían llevado a cabo en casa de 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 de su boletín, *Somos*.

A principios de la década del treinta, Ocampo ya había entablado amistad con la pedagoga española feminista María de Maeztu y, gracias a ella, también había establecido una amistad que duraría para siempre con la abogada española feminista Victoria Kent, con su pareja Louise Crane y con Gabriela Mistral, quien seguramente le presentaría a la escritora venezolana y lesbiana Teresa de la Parra, autora de *Ifigenia* y *Las memorias de Mamá Blanca,* sobre quien Molloy tiene un gran artículo crítico.

La mujer, sus derechos y responsabilidades

Nos situamos en la década del treinta, esa *década infame*. En esta época convulsa, Yrigoyen es derrocado por Uriburu, a quien continúa Justo. Pero lo que me

interesa enfatizar es que a mediados de la década las mujeres ya estaban organizadas bajo diferentes líneas ideológicas o políticas. Como señala Isabella Cosse (2008), incluso las organizaciones de mujeres católicas habían cobrado nuevo impulso en el marco de la contraofensiva católica que estuvo ambientada por una reacción antiliberal y nacionalista. Este panorama se sostenía sobre un clima de incertidumbre acerca del destino del país. Pero, también, se comenzaban a escuchar fuertes los ecos del nuevo papel de *la mujer* en Europa y Estados Unidos, donde el porcentaje de mujeres trabajadoras había ascendido vertiginosamente, donde estaban emergiendo nuevos modelos femeninos que permitían estándares más abiertos de relación entre varones y mujeres y donde se comenzaban a imponer nuevas lógicas familiares y laborales. Como suele suceder, esta inflexión fue simultánea a una avanzada del discurso moralizador que volvía a centrarse en la importancia de la familia como núcleo de la regeneración de la Nación. Pero lo interesante de esto es que, así como existían visiones opuestas en relación con *la mujer* a escala de las organizaciones femeninas (todavía el uso del *feminista* no estaba tan extendido), también existían contactos entre ellas y era posible pensar en la colaboración entre mujeres que mantenían diferentes posiciones en torno al cambio de las costumbres y el lugar de la mujer, pero que provenían de círculos sociales similares.

Con el golpe militar de 1930 se habían producido retrocesos tanto en términos de reivindicaciones laborales como en lo que respecta a los logros obtenidos por los movimientos de mujeres, ratificándose, en el ámbito cultural, las ideas tradicionales sobre la función de la mujer como esposa y madre. En esta línea ideológica, en 1935 se pretendió reformar la ley 11357 –que establecía la capacidad civil de las mujeres– a partir de lo que se llamó Proyecto de 1936. En este contexto, o para luchar contra los acontecimientos que se veían venir, la escritora María Rosa Oliver[1] junto con Susana Larguía, Ana Rosa Schlieper de Martínez Guerrero, Elisa Perla Berg y Victoria Ocampo fundan la Unión Argentina de Mujeres (UAM). Colaboraron además en la organización Elvira Rawson –la segunda mujer en graduarse como médica en Argentina, miembro de la UCR y cercana a Alfonsina Storni–, Carmela Horne y Alicia Moreau de Justo, estas últimas muy activas en la lucha por el sufragio femenino.

Cuenta Oliver:

> Bajo el nombre de "Unión Argentina de Mujeres" nos habíamos ido constituyendo en grupo las decididas a impedir que en el proyecto de reforma al Código Civil se agregara una cláusula mediante

[1] Oliver se movilizaba en silla de ruedas desde los diez años, como consecuencia de la poliomielitis. Fue muy cercana al Comunismo, y activa en la lucha antifascista; amiga del Che Guevara y de Simone de Beauvoir, viajó a China y a Rusia, estuvo en la cocina de la fundación de la revista *Sur* y fue una gran escritora de memorias.

la cual la mujer casada no podría aceptar ningún trabajo ni ejercer profesión alguna sin previa autorización legal del marido. (...) éramos voluntarias, no funcionarias; burguesas, no empleadas u obreras. Nuestra tarea consistía, ante todo, en informarnos sobre las condiciones sociales vigentes, en particular las del trabajo de la mujer (profesional, empleada, obrera, campesina, teniendo siempre presente el del hogar); en estudiar las leyes laborales; en entrevistar a legisladores, juristas, sindicalistas, maestras y a las trabajadoras mismas; en organizar actos públicos y conferencias; en relacionarnos con otras organizaciones femeninas para coordinar con ellas nuestro trabajo; en mantener correspondencia con asociaciones similares de otros países del continente y en tratar, casi siempre en vano, de que la prensa publicara nuestras declaraciones o informara sobre los actos a realizarse. Hasta que juntamos los fondos para alquilar la pequeña oficina que sería nuestra sede, nos reuníamos en casa de una o de otra de nosotras. (Oliver, 1969: 348-351)

Victoria Ocampo lo narra de esta manera:

Esto es lo que pasaba entre nosotros hacia 1935: una reforma del Código Civil amenazaba los escasos derechos adquiridos de la mujer. Del lado económico se reservaba a la mujer casada la suerte de los menores o los dementes. Sin la autorización del marido, según el proyecto de reforma, supimos que la mujer no podía: 1º trabajar en ninguna profesión, industria o empleo; 2º disponer libremente del producto de su trabajo; 3º administrar sus bienes.; 4º formar parte de ninguna asociación civil, comercial, etc.; 5º hacer o recibir donaciones. La cosa nos pareció tan insensata y grave que decidimos con algunas amigas protestar ante los magistrados de quienes dependía la reforma. Me tocó visitar a dos, uno de ellos personaje importante. Este último encontraba equitativa y saludable, por ejemplo, que la mujer necesitara del consentimiento de su marido no sólo para trabajar fuera de su casa –desde luego, en su casa podía deslomarse de sol a sol–, sino para ejercer una profesión libre. Es preciso, decía, que haya un jefe de familia así como hay un capitán en un barco. De otro modo el desorden se establece en el hogar. (...). Como yo insistía en defender los derechos de la mujer al trabajo y a vivir en pie de igualdad con el hombre, acaba por decirme: "Pero señora, recuerde su propia familia, la manera en que la han educado. ¿Qué ha visto en su familia? ¿Su padre era el jefe o no? ¿Qué papel tenía su madre? Respondí que aunque quería mucho a mis padres, no habría compartido nunca sus ideas sobre este punto, ni tampoco sobre otros, lo que desde luego

> no era original ni excepcional. Las generaciones que se suceden rara vez están de acuerdo unas con otras (...). El magistrado me oía como quien oye llover. (...). Por fin me dijo: "Señora, ¿ud. es viuda no? E independiente desde el punto de vista económico". Contesté "Sí", por primera vez en esa entrevista. "Entonces, prosiguió, ¿por qué preocuparse de problemas que no son los suyos?" (1954: 36-37)

Traigo estos fragmentos para enfatizar la situación paradójica en que se encontraba Ocampo: por un lado su pertenencia a una elite política e intelectual le permitía tener acceso a individuos con poder cuyas decisiones podían afectar a millones de ciudadanos y ciudadanas; por el otro, su posición de clase hacía incomprensibles e inadmisibles sus planteos para esos mismos individuos. Como también nota Isabella Cosse, esa posición de clase la volvía sospechosa incluso para otras mujeres que estaban demandando lo mismo que ella. Entre eso, su antiperonismo y su postura anticomunista (este tema no lo voy a desarrollar, pero su perspectiva creo que fue más compleja), hasta hoy resultaba difícil incluir a Victoria Ocampo en las principales reconstrucciones históricas del movimiento feminista.

Entonces, a partir de esas reuniones que no atraían la atención de la prensa, se constituyó un grupo de referencia articulado mediante relaciones personales que rápidamente comenzó a expandirse. Se formaron subcomisiones y filiales en ciudades de otras provincias.

El primer objetivo se convirtió en una pelea más extensa que fue incluyendo los derechos civiles y políticos de las mujeres. En 1938, la Unión Argentina de Mujeres presentó al Poder Legislativo un proyecto de ley que proponía el sufragio femenino universal. Este ni siquiera fue tratado en la cámara. Poco después, Ocampo se alejó de la Unión, argumentando la cercanía de algunas de sus integrantes a los partidos políticos. Con este gesto Ocampo anticipaba un problema que va a atravesar a los feminismos: entendía que se debía defender la autonomía política del feminismo y que el feminismo debía mantener esa independencia, esa distancia crítica, respecto a los partidos políticos. En estos términos también puede pensarse su repliegue –semejante al de Victoria Kent en España– en el apoyo al voto de las mujeres por cuya obtención se había pronunciado tantas veces: a su entender había sido otorgado y publicitado por el gobierno peronista para afianzar lo que ella consideraba un régimen despótico. Contradicciones y tensiones de esta índole vamos a encontrar a lo largo de toda la historia del feminismo.

En junio de 1936, Ocampo publicó "La mujer, sus derechos y sus responsabilidades" en la página editorial de *La Nación*, un artículo que puede considerarse una proclama de la inminente Unión Argentina de Mujeres. Sin embargo, nada decía de la organización en sí misma y nunca pudieron publicar nada en el diario en

relación con ella. Como también señala Cosse (2008), el silencio de *La Nación* expresa la posición del diario, capaz de publicar notas de una colaboradora frecuente como Victoria Ocampo pero renuente a ofrecer información sobre la organización feminista. Nuevamente, lo que la pertenencia de clase permite y lo que no.

Sin embargo este texto circuló también de otro modo: fue vendido por centavos en la calle Florida como volante de la UAM. Y esa acción causó disturbios: dos jóvenes feministas habrían sido detenidas y demoradas por la policía mientras volanteaban. La anécdota simpática e interesante es que parece que el juez que intervino en el asunto aseguró que las hubiese enviado a la cárcel de no ser porque *había decenas de miles de mujeres* apoyando a la UAM. Paralelamente a la detención parece que un presbítero acusó a Ocampo de propiciar la proliferación de madres solteras, la revista *Criterio* anunció que las mujeres católicas no podían participar de la Unión Argentina de Mujeres porque tenía una "posición izquierdista", "rayano con el comunismo" y el mismo juez que atendió la causa, atacó a la UAM como contraria a la Iglesia Católica (Cosse, 2008). Enfatizo, nuevamente, las contradicciones, por momentos desopilantes, en torno a la figura de Ocampo.[2]

[2] Este momento y la fundación de la UAM es abordado en el artículo: "Los derechos civiles de las mujeres y el proyecto de reforma del Código Civil de 1936: el acontecimiento, la estructura, la coyuntura" de Verónica Giordano en: *http://jornadasjovenesiigg.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/107/2015/04/GIORDANO-ORDEN.pdf*

"La mujer, sus derechos y responsabilidades" (1936), un texto anterior a *El segundo sexo* (de Beauvoir, 1945) pero posterior a *Una habitación propia* (1929) y a *Orlando* (1928) de Virginia Woolf, comienza así:

> La *revolución* que significa la emancipación de la mujer es un acontecimiento destinado a tener *más repercusión en el porvenir que la guerra mundial o el advenimiento del maquinismo*. Que millones de hombres y de mujeres no sepan todavía que se ha producido, o atribuyan a este fenómeno a una moda pasajera, o se imaginen q que sólo pueden aportar a la humanidad un aumento nefasto de licencia (...) todo esto en nada cambia el hecho consumado (...). Lo único que me pregunto es si la palabra "emancipación" es exacta. ¿No convendría más decir liberación? Me parece que este término, aplicado a siervos y esclavos, se ciñe mejor a lo que quiero decir (...). Es increíble (...) que millones de seres humanos no hayan comprendido aún que las actuales reivindicaciones de la mujer se limitan simplemente a *exigir del hombre que deje de considerarla como a una colonia por él explotada* (...). (1984:160. Las cursivas me pertenecen.)

En este texto, artículo y/o volante, Ocampo no sólo consideraba que la revolución ya estaba en marcha, dado que existían mujeres que habían "asumido su

libertad", sino que además la pone en paralelo, llamativamente, con la revolución comunista. Las mujeres, en ese presente, cree Ocampo, pueden contribuir a crear un nuevo estado de cosas, entre la que se encuentran, primordialmente, la paz y la igualdad –que implicaría, bajo su perspectiva, una unión *justa* entre hombres y mujeres–, y la vuelvo a citar (nótese que ya en este texto Ocampo usa la palabra *patriarcal):*

> Para encontrarnos a nosotras mismas y ocupar el lugar que nos pertenece, no debemos esperar la ayuda de los hombres. No puede ocurrírseles la idea de reivindicar para nosotros los derechos de que no se sienten privados. *Nunca son los opresores quienes se rebelan contra los oprimidos.* Ante la rebelión de los oprimidos, la actitud de los opresores es siempre la misma: una pequeña minoría se rinde a la evidencia, comprende, acepta y está pronta a hacer justicia; una gran mayoría se siente desposeída, ultrajada, y lanza aullidos de indignación y de cólera. En estos casos, *sólo las minorías cuentan.* En estos casos y, a mi juicio, en todos los casos, *las minorías serán siempre, quiérase o no, la cabeza del mundo* (168. Las cursivas me pertenecen.).

Una Ocampo inesperada

Resumiendo, para Ocampo, en tradición que se arrastra desde la Ilustración, el deber de las mujeres de responder por sí mismas es un derecho y, al mismo tiempo, una responsabilidad. En su perspectiva despunta un programa feminista igualitario –que se sostenía, de forma muy abstracta, sobre la idea de complementariedad entre los sexos– y que se debía producir a partir de lo que más tarde el feminismo llamará *concienciación*; es decir, sobre el despertar de la conciencia sostenido sobre la educación de las mujeres y el logro de derechos civiles plenos. Y además, la idea de maternidad juega un papel clave para Ocampo al momento de pensar las transformaciones sociales: una maternidad en términos de engendrar y criar (que a ella puntualmente no le interesaba) y también como un sentimiento de cuidado que las mujeres tendrían, más que los varones, hacia la humanidad (cabe aclarar que estaba explícitamente –aunque no sin contradicciones– a favor del aborto). Esta perspectiva, que hoy puede resultar conflictiva, y que anuda los significantes *mujer* y *madre* es parte de una metáfora –de una estrategia retórica e imaginaria, incluso– que, con matices y variaciones atraviesa los debates feministas desde el siglo XVIII hasta entrado el siglo XXI.

La mujer y su expresión

En agosto de 1936 la UAM ya estaba fundada formalmente. Alquilaron una sede y las reuniones informales se combinaron con intervenciones en los medios de comunicación. Ese mes, cuando se estaba terminando

el informe para que el anteproyecto ingresara al Congreso, Ocampo dio una conferencia radiofónica simultánea en Argentina y España titulada "La mujer y su expresión".[3] Esta conferencia –que fue publicada en la revista y en sus *Testimonios*– no establece solamente una posición con respecto al papel de las mujeres en la cultura y a los efectos del patriarcado sino que es, a mi criterio, un primer acercamiento a lo que luego se llamaría crítica literaria feminista. En este texto, Ocampo reflexiona acerca de los problemas de la voz y se pregunta o, incluso, afirma la posibilidad de una *voz femenina* que inscriba una diferencia frente a las voces hegemónicas. Si bien sus reflexiones feministas no quedan en ese texto sino que se pueden rastrear en sus análisis de Emily Brontë, de Virginia Woolf, de Anna de Noailles, de André Gide o de Dante Alighieri, por ejemplo, empiezo por este artículo porque en él hay un esbozo de teoría interesante que se adelanta a las reflexiones de las críticas de, por ejemplo, la diferencia sexual.

Ocampo empieza diciendo que quiere hablar sobre "la necesidad de expresión de la mujer" e inmediatamente pasa a hablar sobre lo que ella llama "el monólogo masculino", forma de comunicación que pautaría no sólo las relaciones personales sino la circulación de la voz y las palabras en la cultura en general. E insiste: "la conversación entre hombres no es sino una forma dialogada de este monólogo" (173). Es decir, desde una perspectiva más contemporánea este monólogo podría ser repensado en clave falogocéntrica. O en clave de de Beauvoir, el hombre como sujeto de la voz y la razón: las mujeres siempre habladas, siempre objeto. Y, en clave de esta materia, nos devuelve al problema de la cita y de cómo se arman los discursos académicos y los cánones literarios. Además, esta frase anticipa y se proyecta hacia los problemas que la crítica literaria feminista encarará en los ochenta alrededor de la posibilidad de existencia y de la especificidad de una escritura femenina. Por otro lado, arrastra ecos también de *Un cuarto propio* de Woolf, publicado en 1937 por Sur –y traducido por Borges (o, aparentemente, por su mamá, quien no habría trascendido como traductora). Antes de citar el texto, permítanme dos anécdotas.

Un año antes, la librera Adrienne Monnier, dueña de la famosa librería *La Maison des Amis des Livres*, le había escrito a Victoria una carta donde le decía, a modo de comentario crítico sobre un texto que Ocampo le había enviado para que leyese:

> ¿Por qué tantas citas? *Por qué no avanza en sus ideas personales en vez de mantenerse atrás de las ideas de los grandes hombres*. Yo creo que puede ser una de los mejores escritores de su país, uno

[3] En 1927, Pedro Henríquez Ureña –que sería parte del comité extranjero de la revista *Sur*– había publicado sus *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*. En esta línea, habría que considerar la posibilidad de que Ocampo estuviera pensando también en los debates que se venian dando en torno a la lengua nacional cuando piensa este título, que es también una forma de plantear un problema.

de los espíritus más bellos del mundo entero (usted ya lo es). Pero *es necesario cortar la tutela de sus maestros, hay que hablar ahora solamente en su nombre*. Cuando usted venga a Paris *trabajaremos* un poco *juntas*. (1935: s/p. La cursiva es mía.)

Comienza a tejerse el tapiz de mujeres de escritoras y agentes culturales feministas (muchas lesbianas y bisexuales) alrededor de Ocampo. Estas mujeres, que se leían, se publicaban y comentaban, también fueron red afectiva; compartieron discusiones políticas y literarias, momentos cotidianos, duelos y celebraciones. La mujer y su expresión.

Segunda anécdota: en una entrevista con Osvaldo Ferrari (1985) –que Irene Chikiar Bauer[4] rescató para la *Maratón de conferencias feministas* del Museo del Libro y de la Lengua–, Borges dice, refiriéndose a *Un cuarto propio*: "Ahora voy a confiarle, ya que estamos solos los dos, un secreto. Ese libro lo tradujo realmente mi madre (...)". Las razones: ese libro habría sido un alegato feminista y él, ya estaba convencido, no necesitaba seguir leyendo sobre eso. A su criterio, Virginia Woolf se había convertido en una "misionera feminista" y consideraba que, si bien *Orlando* era una novela bien escrita, como crítica literaria Woolf habría sido mala. A partir de esto, se me ocurren varias cosas: en primer lugar me pregunto por qué, si

[4] Disponible en: *https://www.youtube.com/watch?v=zUNEG7zwy-Mo&t=1831s*

él era tan feminista y su madre había hecho el trabajo de traducción, no se la menciona como traductora del libro (este tipo de omisiones o de firmas en masculino atraviesan la historia de la literatura y dan cuerpo también a ese *monólogo* que describía Ocampo). Por otro lado, también pienso en la lectura de Nora Catelli (2021) que encuentra ecos de *Orlando* en "El aleph", y en un artículo de Adriana González Mateos[5] donde la autora rastrea, en las ideas de Borges sobre la literatura más referidas por la crítica, citas (no citadas) casi textuales de Woolf.

Reconociendo hoy a Woolf como una de las críticas literarias inglesas más importantes del siglo XX, el menosprecio de Borges no llama la atención, abona el sentido común. Porque si el ingreso al campo de la literatura implicó muchas luchas, dificultades, olvidos y omisiones para las mujeres, el ingreso al campo de la teoría y la crítica fue todavía más difícil (para quien le interese este tema, en cada tomo de la *Historia feminista de la literatura argentina* intentamos hacer una recuperación o mejor dicho, procuramos armar nuestras genealogías críticas).

Ahora sí, cito un fragmento de *Un cuarto propio*:

¿Me aseguráis que somos todas mujeres? Entonces, puedo deciros que las palabras que

[5] *Estudios de Teoría Literaria*, Vol. 11, Núm. 26 (2022). *Dossier: La lengua de la revuelta. Resonancias críticas desde la Teoría y los Estudios Literarios Feministas*. Dirigido por Arnés, Bianchi y Punte.

a continuación leí eran exactamente éstas: «A Chloe le gustaba Olivia...» No os sobresaltéis (...). A veces a las mujeres les gustan las mujeres (...). Se han dejado tantas cosas de lado, tantas cosas sin intentar (...) casi sin excepción se describe a la mujer desde el punto de vista de su relación con los hombres (...). Y me puse a leer de nuevo el libro y leí que Chloe miraba a Olivia colocar un tarro en un estante y decía que era hora de volver a casa donde la esperaban los niños. (...) *quería ver cómo se las arreglaba (...) para captar esos gestos jamás plasmados, estas palabras jamás dichas (...) que se forman (...) cuando las mujeres están solas y no las ilumina la luz caprichosa del (...) otro sexo.* (2008: 59. Las cursivas me pertenecen.)

En ese libro Woolf demanda para las mujeres privacidad, autonomía e independencia económica para poder dedicarse al desarrollo de su capacidad intelectual y artística. Y, además, Woolf reflexiona acerca de la posibilidad del lenguaje para hablar sobre otras formas de relaciones entre mujeres, así como sobre otras formas de ver en general, otras formas de sentir, alejadas de la mirada ordenadora y clasificadora de los hombres.

Noten como algo de esto aparece en "La mujer y su expresión":

Luchando contra estas cualidades que el hombre ha interpretado a menudo como signos de una naturaleza inferior a la suya (...) la mujer se ha atrevido a decirse "el monólogo del hombre no me alivia ni de mis sufrimientos ni de mis pensamientos. ¿Por qué resignarme a repetirlo? *Tengo otras cosas que expresar. Otros sentimientos, otros dolores han destrozado mi vida, otras alegrías la han iluminado desde hace siglo.* (1984: 174. La cursiva es mía)

Y continúa:

Es fácil comprobar que hasta ahora la mujer ha hablado muy poco de sí misma, directamente. Los hombres han hablado enormemente de ella (...) desde luego y, fatalmente, a través de sí mismos (...). Hasta ahora hemos escuchado principalmente testigos de la mujer, *y testigos que la ley no aceptaría, pues los calificaría de sospechosos* (...). *Es a la mujer a quien le toca no sólo descubrir este continente inexplorado que ella representa, sino hablar del hombre, a su vez, en calidad de testigo sospechoso.* Si lo consigue, la literatura mundial se enriquecerá. (179. Las cursivas me pertenecen.)

Es maravilloso. Podríamos leer hoy esto que ella dice bajo la clave de injusticia epistémica, por ejemplo. A su vez, esta frase anticipa y se proyecta hacia los problemas que la crítica literaria feminista encarará en los ochenta alrededor de la posibilidad de existencia y de la especificidad de una escritura femenina. Instala, creo,

una reflexión en torno a la semántica generizada de la primera persona. También nos da pistas sobre algunas lecturas que Ocampo tenía hechas. En *De l'égalité des deux sexes* (1673), Poullain de la Barre, ese filósofo que puede considerarse protofeminista, había escrito: "Todo cuanto han escrito los hombres sobre las mujeres debe ser sospechoso, pues son a un tiempo juez y parte" (s/d). De hecho, ese mismo texto será uno de los epígrafes de *El segundo sexo* (1949). Ocampo retoma estas ideas en ciertas zonas de su escritura autobiográfica que es también –o sobre todo– una apuesta crítica y literaria. Si la heteronormatividad –y la mirada masculina que implica– tiñe la literatura, los conocimientos y la vida; si se produce en las convenciones imaginarias y si las formas de las relaciones están pautadas por fórmulas retóricas, es factible desviarlas. Quiero decir, Ocampo va a ensayar posibilidades para la aparición de afectividades diferenciales entre mujeres; para entender y desviar las percepciones e ideas que dan forma al mundo que ella habita y sobre el que escribe.

En este sentido, la hipótesis que les quiero compartir hoy es que Ocampo, violentando el mandato patriarcal a ser objeto, fija, a través de su mirada, un régimen amoroso alternativo que es también un modo de conocimiento diferencial. Sus ojos provocan constantemente redistribuciones de afectos y sentidos y, en su mismo contemplar, delinean políticas estéticas y afectivas y también éticas. La mirada de Ocampo, y esto se lee perfectamente en su *Autobiografía*, implica no sólo proponer un posible foco de disrupción y confusión en el sistema de representación sino, también, dar cuenta de los modos en que esta percepción diferencial moldea formas de visibilidad que, en palabras de Rancière, re-enmarcan el entretejido de prácticas, maneras de ser y modos de sentir y decir en un sentido común. Lo que estoy proponiendo de forma desviada es que estas fugas que los ojos señalan produjeron pliegues, resquicios y escapes en la propuesta de la revista *Sur*.

Acerco un ejemplo del primer tomo de la *Autobiografía* (1979) que trae reverberaciones de la cita de Woolf o, mejor dicho, que arrastra los aprendizajes que ese texto propone:

> En Martínez, en una casa rodeada de jardín (...) vivían dos parientas nuestras (...) de una belleza perfecta: María Florentina y Lita. (...). Yo prefería a Lita y hubiese pasado horas enteras contemplándola (...). Para mí era diferente de las demás y sólo comparable con las diosas de la mitología. Su olor era delicioso (...). Yo hubiese querido decirle: "No sabés lo linda que sos. Sos lo más lindo que he visto en el mundo". Pero ni que pensarlo (...). No me sentía con derecho a mirarla como tenía ganas (132).

Y continúa:

> Lita se paseó por el jardín conmigo. Si Venus (estábamos en plena era mitológica) hubiese bajado

> del Olimpo y la Virgen María del cielo para complacerme, no hubiera sentido más emoción. Al pasar junto a un rosal, quiso cortar una rosa para mí. Veo su gesto, su cabeza inclinada y su pollera que se enganchó en unas espinas. Paralizada por el espectáculo ni atiné a librarla del traicionero rosal. Con reverencia hubiese tocado el ruedo de esa pollera beige y me hubiese pinchado los dedos desenganchándola. Hubiese querido detener el sol (...), inmovilizar el tiempo y que Lita se quedara siglos cortando una rosa, y yo siglos mirándola cortarla (...). Puse mi rosa en el libro de misa. Estas cosas no eran terrenales (134).

En esta gramática instalada por la mirada femenina, en el relato de esa escena casi originaria en el que no hay ningún varón presente, en ese haber mirado lo prohibido, en la aparición de ese deseo al que no se tiene derecho, el relato de Ocampo se confronta a su propio tiempo, lo reconoce y lo desafía. Este ojear no azaroso y elocuente –de mujer a mujer, podría decirse– delinea los contornos de un cuerpo imaginario (el de ella o el de la otra e, incluso, el de la literatura) que perfora la norma y la expectativa y que sólo adquiere materialidad al ser convertido en escritura.

Volviendo a "La mujer y su expresión", en un gesto que marca desde sus comienzos la inquietud feminista, Ocampo esboza una genealogía. Porque para ella, aunque lo que se ha notado es su insistencia en la cita de autoridad masculina, como voy a tratar de mostrar enseguida, es fundamental tratar de establecer tradiciones femeninas y feministas; o, quizás más exacto sería decir: *familias de mujeres*. También le resulta fundamental poder cambiar la propia mirada sexista y mirar las obras de mujeres sin desdén (esto es lo que en otro testimonio criticaría a la poeta Anna de Noailles, por ejemplo). De ahí los nombres de Marie Curie, Virginia Woolf, Gabriela Mistral, María de Maeztu... Pero Ocampo insiste en algo interesante: las formas de expresión más importantes se dan en el ámbito de lo privado, que es siempre público, y están ligadas a la maternidad y a su capacidad de influir en la formación de les niñes. Esta afirmación, que es, como decía, una clara herencia del feminismo del siglo XIX, tiene un remate muy siglo XX: en una suerte de metonimia, niño y obra comienzan a contagiarse sentidos. La reflexión posterior insiste en que a las mujeres se les negó históricamente la posibilidad de realizarse en una obra artística y cita tácitamente, creo, a Woolf: "No soy verdaderamente feliz sino cuando estoy sola, con un libro o ante un papel y la pluma. Al lado de este mundo tan real para mí, la otra realidad se desvanece" (177). Con esta frase, Ocampo instala el derecho de las mujeres a una vida en libertad, por fuera de los mandatos patriarcales de familia, de sociabilidad, de realización a través de la procreación. Y también establece la fuerza que se requiere para quebrar la lógica jerárquica

y de privilegios que mantiene a las mujeres como seres con capacidades reducidas. Pero lo que me importa es que al mismo tiempo se reivindica como *autora*. Si bien rescata el valor de cualquier deseo de expresión personal insiste en que lo que más le interesa es "la expresión escrita, y creo que las mujeres tienen ahí un dominio por conquistar y una cosecha en cierne", y continúa: "La autorrealización está íntimamente ligada a la capacidad de expresión, cualquiera sea su modo" (179). Y esta afirmación nos vuelve a llevar al tema de cómo el feminismo fue pensando la posibilidad de expresión y de escucha que dan cuerpo a los sujetos subalternizados, marginalizados o minorizados. Y de cómo fue fundamental para la constitución de una categoría de *autora* legitimada y legible.

Ocampo considera que todavía a las mujeres en general les falta un largo camino en educación y libertad como para poder hacer una obra maestra –recordemos las reflexiones de Linda Nochlin, por ejemplo, en este sentido. Y es ahí cuando dice otra cosa central: "nuestras pequeñas vidas contarán poco, pero todas nuestras vidas reunidas pesarán de tal modo en la historia que harán variar su curso" (180). Está estableciendo la necesidad de la acción colectiva y su importancia por sobre la categoría individual de *genio,* está estableciendo la necesidad de las *otras* para cambiar la forma de lo común. Lo que nuestro *trabajo* compra, dice Ocampo, es el porvenir. Así la acción feminista, que piensa en términos internacionales, cobra la forma de acción personal y colectiva a la vez, y se proyecta utópicamente hacia el futuro: "yo quisiera que hubiese entre las mujeres de toda la tierra una solidaridad no sólo objetiva sino subjetiva. Tal aspiración puede parecer desmesurada, absurda pero no puedo resignarme a menos" (182). Para Ocampo, las mujeres quedan a cargo de la mayor obra posible: la de cambiar el curso de la Historia, la de cambiar los paradigmas del conocimiento y la de escribir otras historias posibles.

Virginia Woolf, Orlando y Cía.

Hablé de Adrienne Monnier. En la *Rive Gauche* de Paris, donde estaba su librería, se celebraban, a principios del siglo XX, famosos cenáculos de lesbianas y bisexuales feministas. Sylvia Beach era parte de esta comunidad. También lo habían sido Anna de Noailles, Collette, Gisèle Freund y Gertrude Stein, entre muchas otras escritoras (aunque cito a estas porque todas tienen su momento en *Sur*). Además, Beach, dueña de la famosa librería *Shakespeare and Company* y primera editora del *Ulises*[6] , fue pareja de Monnier. Si Beach fue quien le puso *Un cuarto propio* en la mano a Ocampo diciéndole, literalmente: "sé que con este libro sueña usted", Aldous Huxley fue el responsable del encuentro entre Woolf y Ocampo que se dio en una exposición de Man

[6] Recomiendo leer *El affair Skeffington* (1992) de María Moreno, donde esto aparece ficcionalizado.

Ray. A este primer encuentro le siguieron varias visitas a la casa de la escritora inglesa y una abundante correspondencia entre ellas.

Victoria Ocampo fotografiada por Man Ray en 1929
y vestida por Coco Chanel

Desde el momento que Ocampo lee a Woolf esta se convierte en su modelo, alguien a quien admira profundamente y con quien además se identifica. Ocampo se convierte en especialista en la obra de Woolf. Hay tres obras que indudablemente la marcan: *Un cuarto propio, Tres guineas* y *Orlando*, novela en la que podríamos pensar que Woolf hace una puesta en escena de la androginia como teoría estética. Porque Woolf consideraba que existía una inteligencia andrógina, que logra escaparse de las limitaciones del sexo, que es resonante y porosa; que transmite sin dificultad la emoción; que es naturalmente creadora.

En "Virginia Woolf, Orlando y Cía.", una conferencia dictada para la Asociación Amigos del Arte (1937) y publicada por Sur como libro, se encuentran los puntos más importantes en relación con lo que de Woolf atrae a Ocampo. En este artículo se hace evidente como se van esbozando en Ocampo los lineamientos, las posibilidades o las reflexiones en torno a una escritura y a una lectura diferencial: tal vez feminista, tal vez femenina, tal vez andrógina.

Es cierto que por momentos se detiene demasiado en el resumen de alguna novela, pero tiene momentos magníficos (el párrafo sobre Bonaparte o su *racconto* de la indignación de Marinetti o la mención burlona del "crítico de izquierda" que pensaba que género y clase eran dos cosas diferentes). En esta conferencia Ocampo comenzó diciendo: "Voy a hablarles a ustedes como '*common reader*' de su obra" (1937: 10). El concepto de *common reader* es un préstamo de Woolf y básicamente lo que quiere decir es que va a hablar como una lectora no formada en literatura, libre de los dogmatismos de la erudición. Quiere decir que va a hablar desde sus gustos o, mejor todavía, que no va a hablar de un método, ni metódicamente, sino de una pasión o de un placer: los propios. Quienes hayan leído *El placer del texto* de Barthes, notarán que el intercambio que Ocampo tiene con Ortega resuena también en esa línea. A partir del relato de la anécdota suscitada por el uso de este término en una conferencia previa en la que

estaba el poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti, Ocampo está pautando la necesidad de *otra forma de leer, no sólo de escribir*. Y esto, que se constituye como un debate propio de la época también avanza sobre los debates de la crítica literaria del siglo XX.

En este texto, Victoria se entrega al relato pormenorizado de la obra de Woolf, pautando su cercanía y su distancia con Proust (y la ubica junto a Lawrence y Colette: la genealogía es evidentemente disidente) y se detiene especialmente en *Orlando,* esa historia que como buena puesta feminista: "pasa de la novela al poema, de la realidad a la ficción, del humorismo al lirismo, de la ironía al éxtasis, de un siglo a otro" y que tiene como protagonista a un "ser evadido de los sexos" (1937, 41). Y acá el chisme: la figura de Orlando está inspirada en la de Vita Sackville-West, la amiga y amante de Virginia, escritora también publicada en *Sur* y amiga de Ocampo. Esta figura que no sería andrógina sino que cambia más bien de sexo, de género y de orientación sexual, por decirlo de alguna forma, es la pieza central que pone en evidencia, en el mundo que arma la novela, el entramado de lo que hoy llamamos *matriz heterosexual*. Y esta construcción es la que Ocampo está leyendo para pensar la propia circunstancia o, en palabras de de Beauvoir o de Butler, su *situación*.

Victoria dice algo que hoy, bajo la *lupa Butler* –"lo humano siempre es generizado"–, se vuelve llamativo:

> Orlando no es un sólo Orlando sino una multitud de Orlandos superpuestos (...). Orlando no conoce únicamente los sentimientos de los hombres hacia las mujeres, sino de las mujeres hacia los hombres. Es decir que a la vez que se presenta ante nuestros ojos como un ser humano, no existen para ella, esas leyes de gravedad que son para nosotros el tiempo, el sexo, la carne y que nos clavan en la tierra por más que intentemos evadirnos. Y es interesante comprobar que *este modo de existencia que hace de Orlando un "ser", entre comillas, más bien que un ser humano; este modo de existencia que, mientras sigue siendo humano hasta en los más ínfimos detales, está sin embargo como desligado de lo humano...* (1984: 39. Las cursivas me pertenecen.)

Ocampo va hacia un nudo que tensa a la teoría literaria feminista: vuelve al problema de la escritura femenina, a la inscripción de la primera persona y la posibilidad de inscribirse en los textos sin ser autobiográfica: "Virginia ha llegado a hacer pasar todo su yo a su estilo, de tal modo que hablando de cualquier cosa habla de sí misma, ella, que nunca habla de sí misma" (43). Y, por otro lado, lee el silencio como una instancia cargada de sentidos, no un espacio vacío sino lleno hasta los bordes. Eso también es algo sobre lo que la crítica literaria feminista posterior, como veremos, va a indagar. La *doble voz* de Alicia Genovese, por ejemplo.

Sobre el final del artículo, dice: "Les contaré cómo vi ese rostro por primera vez (...). 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" (1984: 55). 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 y, sin embargo, nuevamente, 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 (...) (58).

Todo esto para dejar en claro que al leer a Ocampo resulta evidente que sus afectos no están separados de sus lecturas ni de su escritura. Escribe acerca de lo que la apasiona, de lo que desea. Al escribir acerca de Virginia, al apropiarse de sus palabras (al superponerlas con las propias, al cruzarlas), 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.

La trastienda de la Historia

Doy un salto. Aunque se tiende a pensar las décadas del sesenta y setenta como un momento bisagra del feminismo transnacional, como un momento de inflexión tanto para la crítica como para la acción, lo cierto es que en el cambio de década la prensa feminista argentina había caído en un *impasse*. La revista *Persona. Movimiento de liberación femenina,* dirigida por María Elena Oddone, recién se comenzaría a publicar en 1974 y el boletín *Somos* del FLH, tuvo su primer número en 1973. En el hiato aparece el número "La mujer" (1970-1971) de la revista *Sur*. Un número ambicioso que pretende abarcar un siglo de problemáticas y reflexione relativas a "la mujer" y que, en este sentido, dialoga con el pasado al tiempo que tiende líneas hacia el futuro. Un número que como Victoria Ocampo, directora de la revista, explicaba, había sido deseado desde hacía décadas:

> Hace años que deseaba dedicarle un número de SUR a la mujer, a sus derechos y responsabilidades. Desde que apareció la revista, esta idea me rondaba. Pero no era un tema "literario" y poco interesaba a los hombres que conmigo compartían las tareas revisteriles (...). Cada vez que se hablaba en serio de este número sobrevenía algún inconveniente, o se dejaba para "más adelante". (1971: 15)

La primera línea ya pauta un *deseo*. Me interesa resaltar de este número la amplitud del objetivo editorial.

Por un lado, un recorrido que pretende dar cuenta de la actuación de las mujeres en la cultura y en la historia internacional y que culmina con las Declaraciones de Naciones Unidas sobre la eliminación de la discriminación contra la mujer (1968), la de Jerusalén (1964) y la de las mujeres francesas (1970). Por otro lado, una búsqueda que procura registrar las perspectivas y experiencias –que hoy llamaríamos interseccionales– de variadas mujeres argentinas, muchas anónimas y otras tantas reconocidas en el campo cultural. En cuanto a los nombres que aparecen firmando los artículos responden a inscripciones ideológicas heterogéneas. Hay incluso, llamativamente, un aguafuerte de Roberto Arlt (1936) sobre la situación de las mujeres musulmanas.

La revista resulta así feminista en su misma forma, en el entramado de épocas, divergencias, territorios y afectos que arma, y si bien es cierto que parecería inclinarse ideológicamente hacia ese feminismo sufragista, pacifista y liberal que se instala fuerte en la primera mitad del siglo, también reconoce e intenta puntear los nombres más importantes del feminismo radical norteamericano y francés que, insisto, todavía no se estaba leyendo mucho en Argentina. De hecho, Ocampo le pide a su amiga periodista y escritora Mildred Adams, un artículo sobre "El nuevo feminismo en los Estados Unidos", es decir, sobre la *Women's lib*. Por entonces, ya ha leído a Robin Morgan y a Betty Friedan y las menciona a ambas en su artículo introductorio, donde habla también de la necesidad de la educación sexual y plantea el tema del control de la natalidad y del aborto.

Pero quiero centrarme en dos escenas. La primera está en el prólogo de la revista, "La trastienda de la historia", una Victoria ya madura relata aquellos primeros encuentros con Woolf desde una perspectiva diferente –tal vez menos enamorada, menos arrobada– a la presentada en la década del treinta y cuarenta en sus ensayos:

> Ella no era una persona de fácil acceso. Mi procedencia de un país lejano en el que abundan las mariposas (así veía a la Argentina, dato que habría recogido, sospecho, de un libro de Darwin) me resultó utilísimo (...). Recordé oportunamente que Darwin, cuando se encontró entre mujeres de Buenos Aires escribió: "al principio me sorprendí tanto como si me encontrara ante un grupo de sirenas. No les podía quitar los ojos de encima. Digo que lo recordé oportunamente porque me puse, para ir a comer a la casa de los Woolf, un traje bordado con medias lunas de lentejuelas plateadas y doradas, lo más aproximado a las escamas que corresponden a la mitad pez de toda sirena respetable. Fuera de las lentejuelas en nada podía darle yo a Virginia la idea de que sentaba a su mesa un animal fabuloso (...). Y yo (...) agitaba para interesarla un mundo de insectos, de pumas, de papagayos, de floripondios, de

> señoritas (mis bisabuelas) envueltas en mantillas (...). En fin, la rodeé del torbellino humano, animal y vegetal de Hispanoamérica. He dicho que no podía darle a Virginia la idea de que sentaba a su mesa un animal fabuloso. Pero hubiera justificado esa aureola un antecedente de familia auténtico, aunque ignorado por mí entonces. Lo traigo a colación porque hubiera deleitado a la famosa escritora inglesa y a su amiga, Vita Sackville-West, como me deleita a mí. (1971:8)

Ocampo parece saber que no hay imagen que produzcamos ni imagen que nos afecte que no recuerde gestualidades anteriores. Así, busca repetir, de modo desviado, una escena originaria, un origen de la especie, si se quiere. Convencionalmente son los hombres quienes se constituyeron como portadores activos de la mirada; son sus ojos los que delinearon, en una economía erótica o sexual, el cuerpo femenino. Sin embargo, Ocampo subvierte la expectativa al pretender el encantamiento de otra mujer. La mirada de Darwin –no hay que restarle a este movimiento su cuota de ingenio burlón– se superpondría con la de Woolf. Y, justo ahí, se evidenciaría una identificación que no sólo delata la actividad de la vista como mera posición, sino que abre posibilidades en términos de percepción erótica y de subjetivación. Y, justo ahí, la sirena, imaginación occidental por excelencia de la seducción, deja de ser una simple figura retórica

que nombra una diferencia y se construye como una ficción que tensa los modos de percibir y hacer cuerpos.

La *sirena* es una figuración que arrastra la marca de los márgenes de la civilización y la cultura y tientan con el desvío, al tiempo que pone en contacto mundos que de otro modo hubieran permanecido separados. Pero, además, la sirena reaparece constantemente en la imaginería lesbiana porque, justamente, salirse del género o de la sexualidad normativa implica un necesario salirse de la especie. Si como dice el crítico Daniel Link (2009), 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, la construcción de Ocampo en términos de sirena –su transmutación en pura potencialidad–, pone en evidencia, sobre todo, el deseo de quien la observa. Deseo que, además, es enfatizado al nombrar a Vita (mención, a primera vista, irrelevante). En este sentido, el párrafo citado –como aquel citado sobre Lita– pone en funcionamiento un juego de miradas, imaginaciones y deseos que no traen a escena, sencillamente, el deseo de alcanzar un objeto inalcanzable (Virginia) sino la creación de un nuevo sujeto. Así, la incorporación de esta anécdota obliga a repensar la fuerza de la fantasía en la construcción de las historias y de La Historia, y nos obliga a repensar la importancia de cambiar, como insiste Cecilia Macón, los órdenes afectivos para generar procesos emancipatorios. Ocampo parece entender

perfectamente que el manejo de los imaginarios y de los significados es una principal forma de poder y un espacio de lucha. En las palabras de Ocampo resulta evidente que *la otra* (y no *el otro*, quiero remarcarlo) funciona como espejo en el que encontrarse; espejo en el que se hacen presentes imágenes actuales y fantasías originarias. Pero lo que también es interesante es que no es la voz –ni la imaginación– de Ocampo la que puede comenzar la conversación: en el mejor de los casos puede utilizar discursos que no le pertenecen, hacer eco a las palabras de sus interlocutores para revertirlos, dibujando así la historia de un fracaso (el colonial) y, también de una alternativa. Ese deslizamiento, creo, produce un desplazamiento epistemológico que cambia los resultados en tanto posibilidad de acción, de significación, de conocimiento e, incluso, de construcción de un lenguaje del deseo. Ocampo vestida de sirena evidencia, reconoce el imaginario colonial (se reconoce subalternizada) pero en esa aparente autoexotización en realidad está disputando y reclamando el poder interpretativo. En la adopción del código, entonces, el desvío sería el acto de resistencia.

Pero tras el despliegue de ficciones aparece el recuerdo o la memoria. Porque el número "La mujer" abre con una foto de Virginia y una imagen que remite a Águeda, antepasada guaraní de Ocampo. Y justo después del recuerdo del encuentro con la inglesa, aparece la genealogía familiar femenina y guaraní. Hecha una breve

reseña de su árbol familiar de apellidos oligárquicos, Victoria cuenta que es descendiente de una criada: "El asunto tiene que ver con el estatus de la mujer india en la época de la conquista. Y ante todo importa porque quiero poner otro nombre, insignificante en sí, junto al brillante nombre de mi amiga [Virginia]. Con cierto orgullo lo saco del anonimato, llevando a cabo un acto de justicia retrospectiva" (1971: 8). Al poner estos dos nombres uno al lado del otro se inaugura una serie, una genealogía y también un archivo diferencial marcado por el género y la raza. Águeda hace su entrada como algo negado o desconocido, como un anacronismo que sólo resulta accesible a través de la mediación, del gesto amoroso, de la letra de una mujer. Pero, además, en un gesto que rompe con el orden falogocéntrico, edípico, blanco y literario y que remite a las citas mencionadas al principio de esta clase, Ocampo reafirma unos párrafos más adelante: "En lo que a mí toca me siento solidaria de la criada [Águeda] y no del patrón" (9). En este linaje que arma familia no sólo con una mujer sino con una indígena, que se separa de esas familias históricas y literarias construidas por figuras como Borges, está visibilizando e instalando otras herencias –otros pasados y otros futuros– para las intelectuales latinoamericanas.

El restablecimiento de una genealogía femenina se hace presente como necesidad de un orden simbólico y social. Esta reapropiación del pasado conlleva un exilio de los relatos de origen, es decir de la familia paterna y

del paternalismo literario y responde, por tanto, a una reinvención de la historia y de las historias. Genealogía quiere decir, en este caso, revalorizar el origen y establecer otro origen de los valores. Para Victoria es claro que no hay universalismo posible: el discurso, las ideas, resultan siempre situadas e incardinadas, integran datos familiares, culturales, geográficos e históricos. De hecho, también resulta claro en otros fragmentos que Ocampo critica –y saca provecho– del colonialismo del pensamiento eurocéntrico. Así, construye un relato racializado e historizado que absorbe del feminismo europeo lo necesario para legitimar la existencia de saberes minoritarios.

Bibliografía citada

Catelli, Nora (2021). *Desplazamientos necesarios*. Paraná, Eduner.

Cosse, Isabella (2008). "La lucha por los derechos femeninos: Victoria Ocampo y la Unión Argentina de Mujeres (1936)". *Revista Humanitas*, XXVI (34), 131-149.

Ferrari, Osvaldo (1985). *Borges en diálogo*. Buenos Aires, Sudamericana.

Ocampo, Victoria (1984 [1941]). "Virginia Woolf, Orlando y Cia.". *Testimonios. Segunda serie*. Buenos Aires, Sur, 13-86.

Ocampo, Victoria (1954). *Virginia Woolf en su Diario*. Buenos Aires, Ediciones Sur.

Ocampo, Victoria (1971). "La trastienda de la historia". *Sur*. Núm. 326-327-328, enero-junio.

Ocampo, Victoria (1979). *Autobiografía*. Buenos Aires, Ediciones Sur.

Ocampo, Victoria (1984 [1936]). "La mujer y su expresión". *Testimonios. Segunda Serie, 1937-1940*. Buenos Aires, Ediciones de la Fundación Sur, 171-182.

Oliver, María Rosa (1969). *La vida cotidiana*. Buenos Aires, Sudamericana.

Woolf, Virginia (2008). *Un cuarto propio*. Barcelona, Seix Barral.

Vestidito, vestidito: modos de leer (las)

Florencia Angilletta

Del vestido a la pollera –las trabajadoras precisan para la circulación ropa más ágil que el miriñaque o un peinado semirrecogido–, de la pollera al pantalón –con la habilitación del uso de esta prenda y hasta del jean para las mujeres–. Los desplazamientos *desde* el género (Molloy, 2002) están atravesados por los cambios textiles.[7] Las prendas son, también, *tecnologías de género* (de Lauretis, 1989):[8] producto de una suma de tecnologías sociales, "de discursos institucionalizados, de epistemologías y de prácticas críticas, tanto como de la vida cotidiana" (8). Con esto en mente, leer los órdenes textiles permite conectar tensiones, contradicciones y desafíos en las primeras décadas del siglo XX.[9]

[7] Molloy, Sylvia (2002). "La flexión del género en el texto cultural latinoamericano". *Cuadernos de Literatura*, 8 (15), 161-167.

[8] De Lauretis, Teresa (1996 [1989]). "La tecnología del género". *Mora*, Nº 2, 6-34.

[9] "No podemos comprender cabalmente la historia social, cultural ni visual de Buenos Aires sin atender al análisis de la indumentaria y a sus representaciones contemporáneas, así como tampoco se terminan de aprehender los sentidos de aquella máquina cultural compleja y eficiente que cimentó la difusión de la moda occidental hasta entrado el siglo XX si no tenemos en cuenta casos como el porteño" (22). Véase Baldasarre, María Isabel (2021). *Bien vestidos. Una historia visual de la moda en Buenos Aires 1870-1914*. Buenos Aires, Ampersand.

La apuesta de leer los órdenes textiles como textos propulsa vincular las multitudes en un movimiento paradojal que trafica tanto sujeciones del capitalismo como posibilidades de reapropiaciones y desvíos. La lectura de las primeras décadas del siglo XX puede hacerse a partir de la moda y, en especial, de este dispositivo entrelazado con las multitudes –a partir del trabajo– y con las mujeres –a partir de sus mayores desplazamientos públicos–. Milanesio (2014) señala la gran escala del salto en el consumo de prendas de vestir durante el peronismo.[10] La moda resulta un dispositivo de tránsito entre mercado, cultura del consumo y cultura política; leída como texto, ofrece avances en las formas de vida de la primera mitad del siglo XX para las mujeres, así como deslices de reimaginación pública.

Trabajo y vestimenta. En la primera mitad del siglo XX, la diseñadora francesa Coco Chanel produce una revolución: desafía las expectativas de la época y transforma las vestimentas a través de un tacón más bajo, cartera con correa y uso de pantalones, entre otros elementos que dinamizan la típica cultura sastre o corsé de la alta costura.[11] Chanel no es la tienda en la

[10] Milanesio, Natalia (2014). *Cuando los trabajadores salieron de compras. Nuevos consumidores, publicidad y cambio cultural durante el primer peronismo*. Buenos Aires, Siglo XXI.

[11] Coco Chanel es una diseñadora y empresaria francesa de modas que funda su tienda de ropa y accesorios. Algunas de sus prendas ícono son el vestido negro, el traje de *tweed*, los estampados marineros o náuticos. La moldería produce figuras sin las hombreras y las pinzas que caracterizan hasta entonces la alta costura. Aún eclipsada por los prestigios y circuitos de legitimaciones de la sociedad europea, Chanel introduce dentro de

que pueden comprar la mayoría de las trabajadoras; no obstante, impacta en la moda al permear la construcción de las formas de vestimenta para las trabajadoras a través de la serialización de estas tendencias. Una de ellas es la masificación de la *bijouterie*, que habilita el consumo de aros, pulseras y colgantes por fuera de los circuitos típicos de las joyas, en general organizados por herencias -u obsequios de varones. Mediante la producción y el consumo de alhajas de *fantasía*, mucho más económicas que aquellas de oro o plata, su circuito de compraventa se extiende: las mujeres pueden comprar para ellas mismas.

Victoria Ocampo sí se viste con ropa de Chanel y produce en este uso una técnica de sí y un "ruido estético" (López Seoane, 2016).[12] La conexión entre ropa y letra organiza varios pasajes de su escritura. Incluso escribe sobre Eva Perón vestida de Dior.[13] Ese imaginario europeo empieza a llegar a cada barrio, uno que a través del consumo flexibiliza aspiraciones y produce torsiones en la amplificación de las tecnologías de género.

esas díadas desvíos que conectan las técnicas de sí de la vestimenta con las nuevas formas de vida para las mujeres que, al producir desplazamientos más dinámicos, precisan de una ropa menos rígida que el miriñaque y un calzado más urbano.

[12] López Seoane, Mariano (2016). "Sortilegios modernos: Victoria Ocampo y Chanel". Susan R. Hallstead y Regina A. Root (comps.). *Pasado de moda. Expresiones culturales y consumo en la Argentina*. Buenos Aires, Ampersand, 154-170.

[13] Sobre la lectura de Ocampo acerca de Eva Perón vestida de Dior, véase Zangrandi, Marcos (2018). "Escribir sobre Eva. Victoria Ocampo y el ejemplar anotado de Eva Perón, ¿aventurera o militante?". *Mora*, 24, 5-22.

> En esos años yo no iba a bailes y me contentaba con verla a mi madre vestida de baile (trajes llegados de París). Y al decir esto no digo toda la verdad, pues iba más lejos mi participación en estas festividades. Mi madre tenía una especie de placar muy grande para guardar su ropa. Era como un cuartito. Y ahí, cuando encontraba un momento oportuno, me probaba sus trajes y hasta me atrevía a salir del escondite con ellos puestos, para mirarme al espejo. No había traje que no pasara por esta peligrosa aventura. (Ocampo, 2005: 162)[14]

La vestimenta como una ficción de origen. *Evita fuera del balcón*, palabras del modisto Paco Jamandreu, también puede leerse desde esta apuesta: el itinerario de una mujer que transita desde el pueblo hasta la política con los dispositivos de la vestimenta como motores de transformación y ciudadanía. Entre costura y trabajo, telas y textos, consumo y política: parte de la constelación de escrituras sobre Eva Perón:

> Sin mirar para atrás metió un día sus pocas y usadas pilchas en la pequeña petaca de cartón prensado con punteras de cuero duro y al otro día, también sin mirar para atrás, con su gastada pollerita a cuadros, con su mil veces lavada blusa

[14] Ocampo, Victoria. (2005 [1980]). *Autobiografía I: El archipiélago*. Buenos Aires, Fundación Victoria Ocampo.

> blanca, con su pequeña boina, en la que una larga pluma que alguna vez había querido ser de faisán, parada a un costado sosteniendo su cabo largo y puntudo detrás de la pequeña oreja quedaba tiesa, casi como una desafiante muestra de su personalidad, se trepó al enorme y antiguo tren, que ella sabía la llevaría a su destino; los altos tacos torcidos de los zapatos blancos, heredados de la hermana telefonista, se trabaron en el primer escalón como mirándola a pensar de nuevo en su partida. (Jamandreu, 2019: 14)[15]

Los pasos de vida de Ocampo contrastan con los de Eva Perón. La vestimenta como una ficción de origen es, también, el movimiento sobre el origen. Leer es escribir –entre telas–. En el viaje a Europa, Eva Perón se viste con ropa de Christian Dior, típica casa de alta costura europea.[16] Aquí el efecto es otro: un cuerpo del trabajo vestido de princesa, una *primera dama* que trabaja. Este cruce de cuerpos y vestuarios modernos y aristocráticos ablanda los modos en que la vestimenta torsiona los imaginarios de género y clase. Ambas estrategias combinan aristocracia y trabajo con sentidos distintos, aunque no opuestos: Ocampo introduce la vestimenta de las trabajadoras europeas en la aristocracia argentina y Duarte es un cuerpo de trabajadora vestido con la casa aristocrática. Importa menos cada definición en sí –aristocrática, trabajadora– que el consumo como una estrategia de mixtura que posibilita el encuentro de lo diferente. A través de este dispositivo, se modulan tramas de género que son, a la vez, tramas de ciudadanía. Vestidos y modos de leer(las).

[15] Jamandreu, Paco (2019 [1981]). *Evita fuera del balcón*. Córdoba, Caballo negro.

[16] Christian Dior, diseñador de moda francés y creador de las tiendas Dior, en el siglo XX adapta los volúmenes de la vestimenta nobiliaria y utiliza materiales y colores estridentes. En una entrevista de 1953 le preguntan "¿cuál es la reina que más le ha gustado vestir?" Responde: "la única reina que vestí fue Eva Perón".

Vestidas para mole*stars*. Vestirse, desvestirse: una cuestión política

Ana Granato

6. De la revolución sexual a la revolución textual

clase 6

El género y sus metáforas. Una introducción a la teoría y crítica literaria feminista

Laura A. Arnés

Una introducción a la teoría y crítica literaria feminista

Los contornos de definición de *lo femenino* siempre fueron parte de un entramado complejo de ideas y percepciones que atravesó la reflexión feminista, la crítica y la teoría literaria feminista (términos que mantengo juntos y en tensión) y que también moduló, desde sus comienzos, ideas e imaginarios sobre el signo *mujer*. Signo que fue estallando, astillándose, cobrando diferentes matices conceptuales en las diferentes épocas y localizaciones. Así, en el atributo *femenina* (lectura *femenina*, literatura *femenina*, escritura *femenina*) o en el *de mujeres* (literatura *de mujeres*, lectura *de o sobre las mujeres*) que ocupó durante muchos años a la crítica y a la teoría feminista, se modularon tensiones que condensaron diferentes relaciones con los cuerpos, la literatura y la historia. Al respecto, dice Nora Domínguez:

> La escritura femenina o la literatura de mujeres siempre ha sido un espacio atravesado por diversos registros conceptuales a veces sin vectores

> de salida, otras de roces potenciadores u otras sometidas a esgrimas coyunturales. De cualquier modo, siempre me ha parecido un problema que había que definir en cada situación concreta que se la utilizara: atributo de heterodesignación patriarcal, mote de distribución de la institución literaria, nicho del mercado o superficie de transgresión textual y simbólica de un femenino que perturbaba el orden simbólico, tal como lo pensaba Kristeva o Derrida; incluso cualidad que las escritoras desechaban por peyorativa (...). Me parece que hay en esas maneras de ir atando y desatando las marchas y contramarchas de una atribución marcada (femenina, de mujeres, *queer*, travesti) franjas de sentido que, en cada coyuntura histórica, forjan el manojo de las inteligibilidades posibles. (2021: 29-31)

Esta última oración me da pie para decir, también junto a Nora Dominguez (2013,6), que el progresivo desarmado del constructo metafísico alrededor del cuerpo de la mujer y sobre todo de las normativas heterocisexistas abrió una serie de rutas legales, políticas, estéticas y también teóricas que examinaron el uso de los cuerpos y su dimensión conceptual: masculinidades, lesbianismos, bisexualidades, homosexualidades, transexualidades, contrasexualidades... se fueron revisando hasta llegar, en algunas formulaciones teóricas, a una puesta en cuestión de los límites, extensiones y problematizaciones de lo humano y, también, como iremos viendo, del carácter mismo de la literatura.

La cuestión de lo sexual en su cruce con la literatura ya había sido puesta de relieve en textos de autoras como Virginia Woolf o Victoria Ocampo. Sin embargo hay un cierto acuerdo en que la crítica literaria feminista, en los términos que la consideramos hoy, nació en el seno del *Women's Lib´ Movement* con el texto *Política sexual* (1970) de Kate Millet y se afianzó, pensando en la serie de la crítica literaria anglosajona, con la *ginocrítica* que propuso Elaine Showalter en *Hacia una poética feminista* (1979).

Sin embargo, por diversas razones, la escritura de quienes solemos llamar *las críticas francesas de la diferencia sexual* impactó en Argentina mucho más que la anglosajona –aunque, textos como *La loca en el desván* de Sandra Gilbert y Susan Gubar (1979) y *Deseo y ficción doméstica* de Nancy Armstrong (1987) indudablemente pautaron momentos decisivos en nuestras lecturas. Me refiero a Hélène Cixous, nacida en Algeria; la búlgara Julia Kristeva –que fue parte de la revista literaria *Tel quel* (1960-1982)– y la belga Luce Irigaray, todas cercanas al grupo *Psych et Po* (*Psychanalyse et Politique*).[1]

[1] *Psych e Po* no se autodenominaba como agrupación feminista. Sus militantes consideraban que el feminismo era una demanda burguesa que no cuestionaba el sistema patriarcal y, por eso, las demandas de inclusión política no las convocaban. Para ellas, la diferencia debía entenderse en un sentido ontológico que establecía la existencia de una cultura propia y específica de y para las mujeres.

Si bien, en continuidad con las ideas anglosajonas, el propósito de rescate de escritoras mujeres y la denuncia de las representaciones sexistas presente en la literatura canónica marcó los primeros rumbos de la crítica literaria feminista, rápidamente, la necesidad de replantearse los aspectos ideológicos del sistema literario deslizó la mirada hacia otros referentes donde las "francesas" fueron clave. En este mismo sentido, a partir de la década del ochenta, resulta evidente que la crítica literaria feminista latinoamericana está interesada en contribuir a crear un corpus que se distancie culturalmente de lo que hoy llamamos Norte global y que, además, repiense la violencia estatal ligada a diversas violencias de género y sexuales, a las violencias y opresiones que el lenguaje siempre implica y que también reflexione en torno a la memoria histórica y la dependencia ideológica de los feminismos latinoamericanos.

Entonces: la crítica literaria feminista de habla inglesa (sobre todo angloamericana) de los primeros tiempos se desarrolló siguiendo dos o tres caminos bien definidos que se podrían resumir de este modo: por un lado, la denuncia del patriarcado en las representaciones literarias, en la formación de un canon y, en continuidad con las ideas de Woolf, en las dificultades de las mujeres para poder escribir. En esta línea, una de las primeras propuestas de investigación muy prolífica pero que se agotó rápidamente consistió en

estudiar las *imágenes de mujer*, los modelos de identificación que se habían ido sucediendo y los estereotipos que daban cuerpo a la literatura. Con estas lecturas se hizo evidente que muchas obras escritas por mujeres eran difíciles de hacer entrar en los géneros literarios existentes. Así, en un segundo momento, pareció imperativo el estudio de la literatura femenina (que en este momento quiere decir escrita por mujeres), el rescate de autoras poco leídas y la pregunta por la especificidad de su escritura. Algo a notar, aunque resulte obvio, es que para establecer la importancia del estudio de la literatura escrita por mujeres era necesario defender las diferencias entre hombres y mujeres como una perspectiva legítima y crucial. Entonces, esas diferencias, que en los años sesenta y principios de la década de los setenta se habían leído en clave de *opresión*, volvieron a leerse como fuente de posibilidades creativas.

A esto se suceden, como era de esperarse, los debates en torno a la diferencia en los puntos de vista: ¿existe algo como leer *como mujer* o leer *como feminista* (y, luego como lesbiana, como negra, como chicana, etc.)? Las mujeres, ¿pueden leer como hombres? Y también la contracara: ¿puede un hombre leer como mujer o como lesbiana? Estos debates críticos fueron muy importantes para la época, aunque no impactaron tanto en Argentina. De hecho, este tema lo retoma Nora Domínguez –casi como deuda– en el artículo mencionado al principio de esta clase.

Entonces, en ese primer momento, por un lado se trató de recoger y recuperar toda una serie de textos que las historias de la literatura y la consolidación de ciertos cánones habían silenciado. Y, por otro, se procuró analizar un doble movimiento: cómo el discurso literario impactaba en la construcción de lo social y cómo en la literatura se encontraban rastros del sexismo. Conjuntamente, se hizo evidente la necesidad de generar teoría: un deseo de construir un nuevo discurso que escapase a las lógicas del poder hegemónico y que transformase el lenguaje de la misma crítica, hasta el momento androcéntrica. En este hacer surge un problema mayor, un dilema que quizás todavía arrastramos: mientras había una tendencia en el campo académico a deshacerse de lo subjetivo, la crítica feminista aparecía reafirmando –como ya vimos– la necesidad de considerar la experiencia; mientras cierta zona de la teoría proclamaba la *muerte del autor*, las teóricas feministas se preguntaban: ¿cómo puede morir quien nunca existió? Todo esto pautó diversos recorridos que hoy, en nuestro contexto, como venimos viendo, se reactualizan: reabren debates y se resignifican.

Esta primera etapa de la crítica literaria feminista anglosajona, como decía, está marcada por la inscripción de lecturas que examinan las imágenes y estereotipos que se asignaban a las mujeres en los sistemas semióticos, y que también establecían una forma diferencial de leer de los sujetos feministas.

En este sentido, podemos decir que predominaba el espíritu revisionista y la intención de reparación. Como también decía, el texto que tradicionalmente se pauta como origen es *Política sexual* (1970) de Kate Millet. Millet, fue la primera en proponer –a través del análisis de los modos del eros ficcional hegemónico de la literatura norteamericana– el término *política sexual* para dar cuenta del aspecto político/ideológico frecuentemente negado del sexo y exhibido, claramente, a su criterio, en los textos literarios canónicos. Millet había estudiado en Oxford pero su investigación doctoral la desarrolló en Columbia. Es interesante que su libro, reversión de su tesis doctoral, haya sido un *best-seller*. De hecho, el gran impacto que causó esta obra la convirtió en "madre" y precursora de muchos de los trabajos posteriores de la crítica feminista angloamericana, mismo de aquellas que se plantaron en desacuerdo con ella, con su metodología o con sus puntos de vista.[2] Si bien el libro de Millet es una tesis sobre literatura, uno de los textos que está funcionando fuertemente de fondo es *Sex and Gender* del psiquiatra Robert Stoller (1968), uno de los fundadores de las corrientes que estudiaban, como les mencioné en la primera o segunda clase, la *identidad de género*.

El libro de Millet está dividido en tres partes. La primera comienza con una larga cita (un ejemplo de

[2] Por ejemplo, *Teoría literaria feminista* de Toril Moi (1985).

política sexual) del censurado *Sexus* de Henry Miller (1949/1965)[3]:

> Solía pedirle que me preparase el baño. Ella fingía darme largas, pero acababa haciéndolo. Cierta vez, mientras me jabonaba sentado en la bañera, advertí que había olvidado las toallas. "¡Ida!", la llamé, "¡tráeme unas toallas!". Entró en el cuarto de baño y me las tendió. Llevaba un salto de cama y medias de seda. Al inclinarse sobre la bañera para dejar las toallas a mi alcance, su bata se abrió. Me puse de rodillas y hundí la cabeza en su chocho. Todo sucedió tan de prisa que no le dio tiempo a rebelarse, ni siquiera a simular resistencia. La metí en la bañera con medias y todo. Le quité el salto de cama y lo arrojé al suelo. Le dejé las medias: con ellas resultaba más lasciva y me recordaba los desnudos de Cranach. Me tendí y la atraje sobre mí. Ella estaba cual perra en celo: me mordía por todas partes, palpitando, jadeando y retorciéndose como un gusano en el anzuelo. Mientras nos secábamos, se inclinó y empezó a mordisquearme la polla. Me senté en el borde de la bañera, y ella se arrodilló a mis pies para sorberla mejor. Al cabo de un rato, la levanté, la incliné hacia delante y se la metí por detrás. Tenía un coño pequeño y jugoso que me calzaba como un guante. Le mordí la nuca, las orejas, los puntos más sensibles de su espalda y, al retirarme, dejé la marca de mis dientes sobre su precioso culo blanco. No intercambiamos ni una sola palabra. (1970: 35)

[3] Miller fue amante de Anaïs Nin. Vean la película *Henry y June* (1990) que se basa en un fragmento de los diarios de la escritora que se titularon *Henry Miller, su mujer y yo* (1986). Nin es otra de esas autoras secundarizada por la crítica que tuvo una fuerte escritura autobiográfica, sensual y un poco megalómana, -a lo Ocampo- y qué buscó posibles formas para una escritura diferencial. Vale leerla.

Y un fragmento del análisis que hace Millet, para que se den una idea de hacia dónde va:

> La primera maniobra del donjuán consiste en exigir un favor suplementario (llevarle toallas), a fin de restringir las funciones de Ida a las de anfitriona y criada. El que estuviese vestida con un ligero salto de cama y medias de seda añade una nota romántica y facilita la táctica escogida por el héroe. Dicho sea de paso (y como probablemente ya habrá observado más de una lectora), las medias no suelen llevarse sin un accesorio tal como una faja o un liguero, pese a que, según la fantasía masculina tradicional, la desnudez de la mujer sólo puede ir envuelta en algún complemento vaporoso, bien se trate de un par de medias o de otra prenda íntima transparente (...). En la palabra "chocho" cristaliza el tono displicente – expresado de forma tácita por todo el párrafo – en que un macho narraría a otro macho una de sus hazañas eróticas (...). El vocablo "rebelarse"

> demuestra que la escena analizada no constituye una descripción del coito propiamente dicho, sino más bien de una relación asentada sobre el principio del poder (...). En este punto del relato, el lector siente, a través del protagonista, una impresión de potencia casi sobrenatural (si es que pertenece al sexo masculino). En efecto, estas cuantas líneas constituyen, además de una vívida y plástica profusión de pormenores eróticos, una afirmación absoluta del dominio varonil sobre una hembra débil, complaciente y poco inteligente. Representan, pues, un ejemplo de política sexual perteneciente al plano elemental de la cópula. Varias de las satisfacciones que experimentan a la par el héroe y el lector masculino proceden, sin duda alguna, del triunfo incondicional alcanzado por el macho (...). Su último mordisco es casi un sello de patente destinado a creditar la posesión del objeto (37-41).

El objetivo de la cita es avanzar sobre una tesis fundamental del feminismo radical: *el patriarcado es el sistema de dominación básico sobre el que se asientan todos los demás y no puede haber una verdadera revolución si no se lo destruye*. El patriarcado es definido como *política sexual*, entendiendo por política "el conjunto de estratagemas destinadas a mantener un sistema" (4) o "el conjunto de relaciones y compromisos estructurados de acuerdo con el poder, en virtud de los cuales un grupo de personas queda bajo el control de otro grupo" (5). Según Millet, el patriarcado se rige por dos principios: el dominio del macho sobre la hembra, y del macho adulto sobre el joven. En este marco, sería el sistema patriarcal el que produce *género*. En este sentido, como de Beauvoir y como luego hará Butler, Millet insiste en que *no es la alteridad de la mujer la que crea las relaciones patriarcales sino exactamente al revés*.

En la tercera parte, Millet retoma las "Consideraciones literarias" y a esos autores (D. H. Lawrence, Henry Miller y Norman Mailer –a quienes contrasta con la obra de Jean Genet) con cuyos pasajes eróticos había dado ejemplos de política sexual en el primer capítulo. Profundiza en cómo la política del sexo, presentada en los capítulos precedentes, está representada en las obras de esos autores que, llamativamente, forman parte de las lecturas del progresismo en los sesenta. En este sentido, la tesis de Millet también resulta inaugural en algo que moldea al feminismo radical: señalar, desarmar o denunciar eso que podemos llamar el *amigo enemigo*. Digo, leer en aquello que parece aliado o cercano, opresión o violencia. De hecho, ella está leyendo la contracara del llamado movimiento de liberación sexual. Y ahí también se instalan los debates del feminismo, por ejemplo, en torno a quién se beneficia con la pastilla anticonceptiva y qué tipos de sexualidades este nuevo consumo promueve.

En total oposición a la Nueva crítica norteamericana, un tipo de formalismo que a principios de los setenta todavía era vital, Millet insistía en que era necesario analizar los contextos sociales y culturales para poder comprender las obras literarias. El aspecto más sorprendente de sus estudios críticos es, como sostiene Toril Moi en el libro que mencioné, la audacia con la que consigue leer el texto literario a contrapelo; el modo en que rompe con el respeto convencional por la autoridad literaria. Y esto es una de las características que va a marcar la forma de leer de la crítica literaria feminista.

Sin embargo, hubo dos críticas que pesaron fuerte sobre la lectura de Millet y que quiero resaltar para señalar dos cosas que hoy tampoco se deberían hacer: por un lado, negó reconocimiento a sus predecesoras; por otro lado, parece encarar el análisis de los textos con una hipótesis previa y entonces hace funcionar los textos, a veces, de modo forzado. De hecho, como crítica literaria, hoy podemos decir que Millet no presta atención a las estructuras formales del texto: el suyo es un análisis estrictamente de contenido que incluso, como también nota Moi, por momentos confunde la identidad del autor, narrador o héroe según le resulta útil.

Un segundo movimiento de la crítica norteamericana se desplaza hacia el interés por la literatura escrita por mujeres, es decir, se centra en el estudio de las mujeres como escritoras, en la creatividad femenina, en los géneros que recorren. A esto Elaine Showalter lo llama *ginocrítica* –un término que describe el estudio de las mujeres como escritoras– y establece sus fundamentos en el texto "Hacia una poética feminista" (1979). Para Showalter uno de los principales problemas de la crítica feminista era que se encontraba sujeta a los valores patriarcales de la sociedad, de la academia y de la misma disciplina literaria. Ante esta problemática, propone la construcción de una infraestructura feminista para el análisis de la literatura femenina, sostenida sobre modelos originales basados en el estudio de la propia experiencia femenina en vez de adaptarse a los modelos y teorías masculinas.

Showalter utilizó el concepto de *ginocrítica* para definir una crítica literaria cuya preocupación principal sería el estudio de las historias, temáticas, estilos, género y estructuras de la escritura de mujeres así como también la psicodinámica de la creatividad femenina, la trayectoria individual o colectiva y la evolución de las leyes de una tradición literaria. Vale decir que reafirmó la existencia de una literatura femenina (en este caso, lean de mujeres) que, como tal, requería de lecturas capaces de atender a las diferencias. La ginocrítica consideró el cuerpo sexuado como locus de especificidades, y propuso modelos de análisis centrados en la búsqueda de una cultura femenina que, en tanto posición subalterna o acallada dentro de la cultura dominante debía ser visibilizada.

Si estudiamos los estereotipos de mujeres, el sexismo de los críticos y el rol limitado que las mujeres jugaron en la historia literaria, no estamos aprendiendo lo que las mujeres sintieron y expresaron, sino sólo lo que los hombres pensaron que las mujeres debían ser, decía Showalter (y suenan, en eco, las voces de Ocampo y de Woolf). Pero ¿qué quiere decir esto para Showalter? Básicamente: no se molesten en leer el canon porque es siempre androcéntrico (y sin embargo, marco una contradicción: citaba y trabajaba con los psicoanalistas y filósofos franceses). Showalter se corre de las lecturas feministas o de mujeres sobre los textos de varones (que habían hecho Millet y muchas otras) hacia la identificación de la lectura de mujeres sobre textos de autoría femenina. El objetivo era la creación de una tradición literaria que ofrecería nuevas formas de entender las representaciones de mujeres.

Las pensadoras de la diferencia sexual

Paso a Francia. Dentro de lo que llamamos *posestructuralismo*, en tanto coordenada para ubicar un momento intelectual, se suele agrupar en lo que tienen de igual a pensadores que tuvieron miradas muy distintas como Jacques Derrida, Roland Barthes, Michel Foucault, Jean François Lyotard, Gilles Deleuze o Jacques Lacan pero también a Julia Kristeva, Luce Irigaray y Hélène Cixous. Como decía, a estas tres autoras se las tendió a pensar en Argentina bajo el nombre de *pensadoras de la diferencia sexual* o de la "*écriture féminine*" pero lo cierto es que sus propuestas no son tan cercanas como parece a primera vista. De más está decir que se podría dictar una materia entera sobre ellas tres porque son escritoras muy prolíficas, así que esto será un acercamiento breve aunque, espero, eficiente.

Tiendo a llamarlas feministas, pero su inscripción en el mapa es compleja: no se definían como feministas, se separaban activamente de Simone de Beauvoir, pero al mismo tiempo fundaron la mítica editorial *des femmes*, que todavía funciona.

Pos mayo del '68, bajo el lente posestructuralista –y su interés en lo semiótico– aparece un interés teórico en diferentes disciplinas por las imágenes, figuras, metáforas y mitos a través de los cuales vivimos nuestras realidades. Como consecuencia, la literatura se convierte en un objeto privilegiado que, además, cobra central importancia como instancia de iteración de los binarismos a través de los cuales el pensamiento occidental en general y el sexo en particular había sido construido; y como espacio que permite la reflexión en torno a esto. Piensen en *S/Z* (1970) de Roland Barthes, por ejemplo.

El interés por el problema de la génesis –¿cuál es la génesis de la estructura que nos da sentido? (porque ningún sentido es intrínseco)– implicó que el pensamiento posestructuralista, de una u otra forma, se acercara, en mayor o menor medida, a lo que hoy

llamamos problemáticas de género. Así, por ejemplo, el término *falogocentrismo*, acuñado por Derrida, recupera el sentido del concepto *falocentrismo* pero le agrega la idea de un logocentrismo como articulador del patriarcado: "el falogocentrismo muestra la estrecha solidaridad que existe entre la erección del logos paterno (el discurso, el nombre propio dinástico, rey, ley, voz, yo, velo del yo-la-verdad-hablo, etc.) y del falo 'como significante privilegiado'" (1990). En otras palabras: la escritura *falocéntrica* o *monosexuada* (a partir de esto consideren qué dicen cuando hablan de *monosexualidad*) es aquella que se mueve en los límites de la dicotomía sexual en donde la masculinidad es signo, es sentido único, y lo femenino mantiene una relación complementaria. Claramente, resuena de Beauvoir.

El lenguaje comienza a ser pensado por cierta zona de la crítica y teoría posestructuralista como embebido de lógica falogocéntrica y como estructura política y sistema simbólico fundamental –o mito– de nuestras sociedades. El lenguaje, pensado de esta forma, no es meramente herramienta de comunicación sino institución sociosimbólica clave: es el lugar donde se construye nuestra subjetividad. Pero, señalan, para acceder al lenguaje hay que tomar posición en la gran división femenino/masculino. El sujeto es sexuado o no es (Butler, como notarán, reformula esto, pero de acá parte).

Frente a esto, las tres autoras consideraron que el falogocentrismo no era un sistema necesario. Aunque con divergencias, su tarea como críticas implicó la exploración de la posible superación del falogocentrismo por medio de lenguajes nuevos que desplegasen *economías libidinales femeninas* (y acá ya no quiere decir, necesariamente, de mujeres) que rompieran con los sentidos, con la razón y con los binarismos estructurantes. Para esto van a oscilar, de modos diferentes, entre la conceptualización de la maternidad como precondición para legitimar la subjetividad femenina y la afirmación de que el matricidio es el fundamento del contrato psicosocial masculino. Cito a Braidotti en "Diferencia sexual y nomadismo": "El falogocentrismo es de hecho la Ley del Padre y confina a la madre y a la feminidad a la insignificancia simbólica. La resistencia feminista al falogocentrismo, consecuentemente, adopta la forma de una reaparición de lo materno como lugar de la legitimación de las genealogías centradas en la mujer" (1999: 11).

Antes de entrar brevemente en sus obras quiero hacer otra aclaración: el concepto de *diferencia sexual*, en este caso, proviene del psicoanálisis lacaniano que define lo femenino como falta en relación con el *significante trascendental*, es decir el falo. La mujer no existe, decían Kristeva e Irigaray, pero –afirmaban polémicamente– *lo femenino es la metáfora principal de la diferencia*. A la pregunta "¿Es usted una mujer?", Irigaray dirá que si contestara que "es evidente que soy una mujer, recaería en el discurso de

cierta 'verdad' y de su poder. Y si yo pretendiera que lo que quiero intentar articular, decir o escribir, parte de esa *certeza:* soy una mujer, entonces me encontraría de nuevo dentro del discurso 'falocrático'" (1977: 121). Y Kristeva insiste: "Una mujer no puede ser; es algo que ni siquiera pertenece al orden del ser. De allí que una práctica feminista sólo pueda ser negativa, en contra de lo que existe para poder decir 'no es eso' y 'tampoco es eso'" (1981: 137).

A diferencia de la propuesta de las norteamericanas, para las teóricas de la diferencia sexual la literatura no es considerada un documento histórico donde leer las condiciones sociales reales de las mujeres y tampoco es representación de estereotipos. Por el contrario, bajo su perspectiva, la literatura es considerada como capaz de crear *diferencias* en el sentido derridiano, es decir, se vuelve productiva, excesiva, promotora de constante *différance*. La diseminación, citando a Derrida, es esa "imposible reapropiación (monocéntrica, paterna, familiar) del concepto y del esperma" (1990). ¿Qué quiere decir esto? Que la literatura habilita la diseminación, eso que no vuelve al padre, lo que supone un desplazamiento de los supuestos que salvaguardan el privilegio ontológico y semántico del texto y de la autocracia del autor (como padre-creador y guardián del sentido único y verdadero del texto). Piensen en *El placer del texto* de Barthes (1973). Pero en el caso de las propuestas de las autoras, este no volver al padre va a implicar una vuelta a la madre, un cuerpo a cuerpo con ella, como dirá Irigaray.

Cixous, poeta, filósofa, crítica literaria, especialista en retórica, publica *La risa de la medusa* en 1975. Este texto da origen al término *écriture féminine* y es fundante de un modo de pensar la relación entre literatura y sexo. Cixous en 1974 inauguró el primer y único programa de doctorado en Francia sobre Estudios Femeninos (Études Féminines) en la Universidad de París VIII. Desde entonces ha dirigido el Centro de Estudios Femeninos en la misma Universidad. Y, dato simpático, trabajó bastante la literatura de Clarice Lispector.

Para Cixous la *escritura femenina* despiensa la historia unificadora, ordenadora, que homogeneiza y canaliza las fuerzas y lleva a las contradicciones a un único campo de batalla. En la *escritura femenina* de Cixous hay un empeño por cuestionar los binarismos y por encarnar ese cuerpo, el femenino, desaparecido de la cultura. Y en este sentido, propone recuperar la voz anterior a la Ley, una fuerza o energía primitiva anterior al imperio del signo: "Pido a la escritura lo que pido al deseo: que no tenga ninguna relación con la lógica que pone al deseo del lado de la posesión, de la adquisición, o incluso del consumo-consumación" (1975: 5). Signo, capitalismo, sexismo: palo y a la bolsa.

Si bien a todas estas autoras, en algún momento, la crítica –feminista y no feminista– las señaló como

esencialistas, Cixous explícitamente intentó, no sé con cuánto éxito, desvincular lo femenino de la biología. Así va a aparecer en su reflexión la *bisexualidad* como concepto en el que se puede inscribir lo múltiple (pensemos que en estos mismos años Barthes, por ejemplo, estaba pensando lo *neutro*). Una *escritura bisexual*, condición de la escritura femenina, implica trabajar con lo intermedio, con el proceso, no anulando las diferencias sino animándolas en un incesante intercambio de uno con o en el otro diferente, recomenzándose a partir del borde del otro. Implica también trabajar con la idea de libido femenina en términos de una economía más abierta, fluida e incierta. La pregunta lógica sería cómo se materializa esta escritura femenina, cuáles serán las características de esa inscripción del cuerpo en el texto o del texto en el cuerpo. Por supuesto no hay definición, eso iría en contra de los mismos postulados de su teoría. Pero al leerla se nota el trabajo con las palabras, con los ritmos; los modos en que su escritura intenta romper o desestabilizar el sentido común del lenguaje y las demandas retóricas de cada disciplina. Por ejemplo, la escritura femenina se alejaría del lenguaje representativo falocéntrico y por ello se acercaría a la poesía. Por otro lado, la figura de la madre –metaforizada en la escritura como leche–, a la que Cixous alude a lo largo de su obra y que se asocia a la escritura femenina, funciona en términos potenciales, transformando al texto en

espacio acogedor y nutricio (frente a la metáfora de la escritura como esperma, por ejemplo).

En cuanto a la lingüista, filósofa y psicoanalista Luce Irigaray, quizás, para empezar, se podría decir que su trabajo avanza sobre las teorías de de Beauvoir con las herramientas del posestructuralismo. En 1974 Irigaray publica su tesis de doctorado, una crítica radical al lenguaje falogocéntrico, *Espéculo de la otra mujer* (que implicó una gran disputa con Lacan –espéculo, espejo...) en la que analiza la obra de Freud, Hegel, Platón, Aristóteles, Descartes y Kant para exponer ciertas metáforas sexuales persistentes en la historia del pensamiento occidental.

El espéculo es el instrumento y la metáfora mediante el cuales los hombres habrían explorado y penetrado el cuerpo de las mujeres. Como sostiene Tania Diz (2012:31), la hipótesis mayor que guía el libro es que las teorías sobre el sujeto han sido siempre válidas para lo masculino, entonces, cuando una mujer se somete a ellas, pierde su relación con sí misma (es deformada). Para Irigaray, las mujeres quedan atrapadas en una lógica especular por la cual tienen que elegir entre el silencio o realizar una representación de sí mismas como *hombre inferior*, es decir, como mímesis. Según Irigaray, la diversidad positiva de la mujer era un peligro para la coherencia del imaginario falogocéntrico, entonces se la encierra en la nada, en el vacío. Y acá la primera torsión: para Irigaray la diferencia

sexual existe y al mismo tiempo no existe. Ella considera que la sociedad occidental está dominada por la igualdad sexual: esto quiere decir, la suposición de que las mujeres son como los hombres (dicen). Entonces, si la feminidad había sido pensada bajo la lógica de lo mismo, ella propone pensarla bajo la lógica de la diferencia sexual: se pregunta qué es la feminidad en sí, fuera de su relación especular con lo masculino.

Acá aparecen dos aspectos centrales: por un lado, retoma y critica los planteamientos de la lógica logocéntrica y los parodia cuando sostiene que, si la mujer ha sido silenciada, no tiene lenguaje propio y por eso sólo le queda la imitación, como estrategia disruptiva. De hecho, en *Espéculo...* insiste en que escribe como mujer que imita el discurso del hombre. Cito a Rosi Braidotti: "Este juego de imitación estratégica, de devolverle al texto lo que el texto le 'hace' a lo femenino, llega a ser una práctica sumamente subversiva de la crítica del discurso." (2000: 159). La mímesis apuesta por la articulación de un imaginario femenino a partir de aquello que fue reprimido y negado en las mujeres, con vistas a que, por esta vía, se (re)apropien de sí mismas de una forma no codificada por el patriarcado; asumir por voluntad propia y repetir reinterpretando lo que otros codificaron como una subordinación es transformarlo en afirmación, perturbando de este modo la lógica de la carencia o la falta (esto va a ser retomado por las críticas latinoamericanas).

Como señala Diz (2013:32), Irigaray insiste –bajo la influencia del psicoanálisis– en que las mujeres son una paradoja: no serían *lo otro*, como afirma de Beauvoir, sino que, directamente, ocuparían el lugar de lo no representable. O sea, que las mujeres representan el sexo de lo que no puede pensarse en el lenguaje falogocéntrico. Y ahí aparece la fuga. La resistencia de un, ahora, *parler femme* en donde, o con el que, se hace posible la reescritura de una voz y de un cuerpo en oposición al discurso falocéntrico y donde, o con el que, las mujeres pueden empezar a escribir su historia en genealogía.

Esta perspectiva permite la aparición de un cuerpo que se expande en posibilidades de goce no articuladas, diversas y no centrados en el uno del falo y que no requiere de la penetración sino del contacto. El "cuerpo a cuerpo con la madre" sería esto, pero también la genealogía, siempre deseante:

> Pienso que también es necesario, para no ser cómplices del asesinato de la madre, que afirmemos la existencia de una genealogía de mujeres. Una genealogía de mujeres dentro de nuestra familia (...). Intentemos situarnos dentro de esta genealogía femenina, para conquistar y conservar nuestra identidad. Y no olvidemos tampoco que ya tenemos una historia, que en la historia, aunque haya sido difícil, han existido algunas mujeres y que con demasiada frecuencia las

olvidamos. A través de todo esto, lo que debemos hacer (pero no se trata de hacer lo uno antes que lo otro) es descubrir nuestra identidad sexual, es decir, la singularidad de nuestro autoerotismo, de nuestro narcisismo, la singularidad de nuestra homosexualidad.

Sin olvidar que 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 renuncien a su deseo– una cierta relación arcaica y primaria con lo que se denomina homosexualidad. En tanto que los hombres, normalmente, se situarían siempre en la heterosexualidad, puesto que su primer objeto de amor y de deseo es un cuerpo de mujer (...). Intentemos descubrir también la singularidad de nuestro amor hacia otras mujeres. Lo que podríamos llamar (pero no me gustan es tas palabras-etiqueta) 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. (1985: 42-43)

Acá resuena un poco en la línea de Adrienne Rich.

La Irigaray que más incomodidad me produce es la de sus últimos libros, como *Ser dos* (1997), en los que de algún modo sostiene la necesidad de defender un multiculturalismo que tiene su paradigma más universal en la relación varón-mujer. Quiero decir, continúa insistiendo en la necesidad de comprender las diferencias entre *hombre* y *mujer* para lograr un futuro más justo, incluso, feliz. Me parece que a Irigaray le cuesta deshacerse del modelo heterocisexista, o mejor dicho, creo que no puede pensar por fuera de esa matriz. De cualquier modo, para ser justa, según Butler (según Diz (2013,32), "Irigaray no está a favor o en contra de la diferencia sexual, sino que más bien traza un camino para pensar qué es la diferencia sexual; pregunta que para Irigaray es una pregunta que caracterizaría a la Modernidad. Así, afirma que la diferencia sexual no es una premisa desde la que se parte, sino que es más bien la pregunta que desarma la gramática de la afirmación y que persiste como interrogante". En diálogo con esto, para Eve Kosofsky Sedgwick, como pueden leer en *Epistemología del armario* (1990), la pregunta que caracteriza a la Modernidad es la que se instala sobre el binomio hetero-homo.

Por su parte, Julia Kristeva, las más leída por la crítica no feminista, sobre todo su artículo "El sujeto en cuestión: el lenguaje poético" (1981), desafió el paradigma lingüístico al sostener que los primeros trazos de lenguaje a través de los que pensamos y vivimos son corporizados, marcados por las caricias y los sonidos de infancia (lo que ella llama *glosolalias* y *ecolalias*).

Esto quiere decir que antes que haya un sujeto racional que organiza y maneja el mundo a través de un sistema de signos, habría un cuerpo que se relaciona con otro a través del tacto, el sonido y el ritmo. Y, justamente, nos volveríamos sujetos a partir del distanciamiento de lo que ella llama *jouissance* materna. A partir de esta primera reflexión, para Kristeva la irrupción de lo semiótico en lo simbólico representa una negatividad que instala una disidencia originadora de nuevas formas de discurso. Se entiende entonces por qué en un principio se interesó por la naturaleza heterogénea del lenguaje poético (especialmente por la escritura de las vanguardias para quienes la palabra nunca es exclusivamente signo) y por qué, a ese lenguaje "loco", "pulsional", lo relacionó con la escritura femenina (que, para ella, no es necesariamente producida por mujeres). En este sentido, la función de nominación –que instaura sentido y significación–, como decía antes, se sostiene sobre un acto de exclusión fundante de "lo materno" (1981). Su reactivación es la que permite la subversión del lenguaje y el sentido, el ingreso de lo impreciso con los "arcaísmos semióticos del cuerpo".

Si *sujeto* es "sujeto al orden significante" (y seguimos viendo algunos orígenes del pensamiento de Butler), para Kristeva lo social se constituye también a partir de la producción de alteridades radicales. Y esto lo pensó bajo la categoría de *abyecto* (2000): objeto de represión –persistente- que permite el orden simbólico e, incluso, las identidades; aquello que necesita ser excluido para que el sujeto se constituya.

Para Kristeva el feminismo (así como los grupos de vanguardia) han logrado producir nuevas formas de subjetividad justamente por su cercanía con aquello que el orden reprime. Kristeva insiste en que la idea de diferencia sexual debe conservarse en cuanto las mujeres todavía tienen muchos derechos que conseguir, pero también sostiene que hay que descartar la noción de una identidad propia de lo femenino y pensarlo –nuevamente– como aquello que permite acercarnos al *no ser*, a aquello que es imposible decir y que sin embargo existe, pero fuera de las nomenclaturas y las ideologías. Es por esto que, si bien necesitamos hacer uso del lenguaje simbólico para describirlo, este lenguaje seré siempre fracturado por las pulsiones no conceptualizables de lo femenino reprimido. Y el espacio privilegiado para realizar esto tendría que ser el de las prácticas estéticas, entre ellas la literatura. Así tanto lo poético como lo femenino cumplen, para Kristeva, una función de disidencia, de acto revolucionario.

La crítica literaria latinoamericana y algunos conceptos centrales

En la década del ochenta, unos años después de la fuerte irrupción de la teoría literaria feminista en Estados Unidos y Francia, hay dos eventos que

solemos considerar hitos en el devenir de la crítica literaria feminista en América Latina. En estos dos eventos, se cristaliza el momento en que la pregunta por la *escritura femenina* posibilitó no sólo el rescate de determinados nombres de autoras, y, por ende, la denuncia del canon literario latinoamericano como estructura de exclusión sino, también, el reordenamiento del archivo del discurso teórico y crítico (algo que estaba sucediendo en el campo critico latinoamericano en general). Me refiero a dos libros que fueron Encuentros o Congresos y que reunieron a muches intelectuales latinoamericanes: *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas* (Estados Unidos, 1982, Puerto Rico, 1984) y *Escribir en los bordes. Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana.* (Chile, 1987, 1990)[4]

En estos encuentros se desarrollaron debates productivos sobre la supuesta especificidad de la literatura escrita por mujeres así como sobre el rol político de las escritoras en los diversos contextos latinoamericanos. *Escribir en los bordes* se convirtió en un referente doblemente transgresor porque su importancia radicó, también, en su dimensión geopolítica: a diferencia del otro, fruto principalmente de latinoamericanistas en Estados Unidos, *Escribir en los bordes* constituyó un espacio de diálogo desde y en América Latina, en y desde el Chile histórico de 1987. Así, en él se descifró, como dijo Carmen Berenguer, una doble ruptura del silencio: el silencio femenino histórico, y el silencio de quienes escribían en plena dictadura militar. En él participaron, entre otres, Diamela Eltit, Nelly Richard, Lucía Guerra, Carmen Berenguer, Silvia Delfino, Beatriz Sarlo, Diana Bellessi y Josefina Ludmer.

En "La crítica literaria feminista y la escritora en América Latina", un artículo publicado en *La sartén por el mango*, Castro-Klarén insiste en algo que quiero remarcar: la necesidad de situar la producción de la escritora latinoamericana en función de su *doble negatividad*. Si la búsqueda de un lugar desde el cuál se pueda articular la palabra se ha de llevar a cabo en la recuperación y la reinscripción de la experiencia de la mujer como sujeto a contrapelo en y del orden patriarcal, explica, entonces la lucha de la mujer latinoamericana sigue cifrada en una doble negatividad: porque es mujer y porque es *mestiza*.[5]

Me voy a centrar en tres textos que proponen conceptos no sólo fundamentales sino fundantes para la crítica literaria feminista latinoamericana: *tretas del débil* (Ludmer), *doble voz* (Genovese) y *flexión del género* (Molloy).

[4] En el tomo de la *Historia feminista de la literatura argentina* a publicarse en el 2023, Lucía Dussaut escribe sobre ellos.

[5] El *doblez* es una constante en las reflexiones feministas latinoamericanas. Paula Bianchi va a profundizar en las reflexiones en torno a la *mestiza* en su clase.

Las tretas del débil

Como venimos viendo, el feminismo en los ochenta estaba marcando un pulso de época y Ludmer, una intelectual que siempre pensó la relación de la cultura, de lo social, con la literatura, claramente percibió la productividad de algunos conceptos que se estaban desarrollando (en la entrevista que le hicimos a Nora ella también hace referencia a esto).

Josefina Ludmer fue graduada de la Universidad de Rosario y profesora de esta casa. En los años de dictadura, dio clases en su casa como parte de lo que se llamó *Universidad de las Catacumbas*. Escribió muchísimo. Y aunque nunca se dedicó a los estudios de género o feministas este texto fue, indudablemente, una incursión en el campo, y, creo yo, no la única. El ensayo "Tretas del débil" –un texto no tan leído con relación a su contexto de escritura y lectura– fue y es ampliamente citado por la crítica. Indudablemente impuso una categoría de análisis (la de *tretas del débil*) y al mismo tiempo insistió, como sostiene Nora Domíguez (2021), sobre una operación crítica que situaba en la lectura de *la treta* una manera de producir una resistencia textual que era simbólica, política y cultural. Así, este texto se instaló como modo de lectura de las redes del poder y de las estrategias de resistencia y usos de la voz de ciertos sujetos subalternos: no sólo de las escritoras o de los sujetos femeninos o mujeres.

A partir del análisis del texto *Respuesta a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz* que escribió Sor Juana en 1691 como respuesta a la carta que le había enviado Sor Filotea de la Cruz (en realidad el obispo de Puebla), en la que le recriminaba no usar su talento al entero servicio y obediencia a Dios, Ludmer instala un concepto crítico que se aleja de cualquier esencialismo ligado a una escritura femenina, pero que al mismo tiempo propone un modo de leer y un modo de escribir que aparece fuertemente generizado y que fisura los sentidos dominantes.

Analía Gerbaudo, en el artículo "Algo más sobre Josefina Ludmer, sus 'espigones' y sus clases",[6] profundiza en las clases que dictó Ludmer, alrededor de 1974, sobre las ideas que darían cuerpo al texto que nos convoca y en cómo se constituyen en pivote para sus desarrollos teóricos posteriores. Según Gerbaudo, Ludmer en su primera clase sobre el tema, habría presentado la "Respuesta" como "una defensa del oprimido (...); en este caso, de la mujer" (2022: 22). Gerbaudo remarca que Ludmer insiste en el gesto transgresivo de Sor Juana: en un mundo que cerraba la posibilidad de desarrollo intelectual a las mujeres, la poeta aloja una "novela familiar"–dentro del género autorizado que era la carta–, a través de la cual se inventa un origen que legitima sus estudios de las letras mientras da a enten-

[6] *Estudios de Teoría Literaria*, Vol. 11, Núm. 26 (2022). *Dossier: La lengua de la revuelta. Resonancias críticas desde la Teoría y los Estudios Literarios Feministas*. Dirigido por Arnés, Bianchi y Punte.

der los inconvenientes que la reunión de saber y decir podría acarrearle a alguien de su sexo (23).

Ludmer notó que Juana decía-no-saber-decir cada vez que advertía una situación de desigualdad de poder: la escena del ocultamiento de sus saberes por temor a lo que la madre pudiera hacerle cuando niña o la modestia afectada con la que arrancó su respuesta al obispo. Es muy interesante que Ludmer se haya detenido en un pasaje que asoció a una "erótica de la violación": "Y, a la verdad, yo nunca he escrito sino violentada y forzada y sólo por dar gusto a otros; no sólo sin complacencia sino con positiva repugnancia" (de la Cruz, 76). Como señala Gerbaudo (23), Ludmer sostenía (Clase 6) que en este pasaje se condensa la tensión entre "el saber, el leer y el aprender" y "el guardar para sí, el callar y el no dar a luz" dado el riesgo del "escribir, el publicar y el enseñar" desde la doble condición de mujer y monja. Y, señala también Gerbaudo, que Ludmer en esa misma clase precisó los significantes que permiten leer la decisión del obispo de haber publicado aquella carta como equivalente a una violación. Ludmer se preguntaba por qué Sor Juana "que había aprendido gramática en veinte lecciones con un maestro" observó que "lo mejor para las mujeres es que las ancianas sabias enseñen a las niñas y no los hombres porque eso es muy peligroso"; por qué usó "un término que hoy nos parece increíble, inusitado: 'manoseo de la inmediación'" (en Gerbaudo, 2022: 24). Más allá de las respuestas, sólo

el hecho de poder formular estas preguntas exhibe el calibre de la subversión.

Parece, además, que en las clases Ludmer no ahorró calificativos: "estamos ante un texto 'precioso' que en pleno siglo XVII incurrió en una 'actitud polémica' respecto de la división 'trabajo intelectual/trabajo manual' para interrogar "la diferenciación sexual en el interior del trabajo intelectual" y dejar fluir "un deseo femenino puesto en la escritura"" (en Gerbaudo, 2022: 25). Y señalaba además el carácter de *outsider* de Sor Juana, "en tanto "mujer, colonizada y bastarda" (recuerden esto para la clase de Paula Bianchi) que, no obstante, pudo "lanzarse a la escritura" de "un texto donde se teje, precisamente, en la escritura misma, la contradicción fundamental entre la lucha teórica y política en favor de la mujer, su expresión, su escritura y su saber y, por otro lado, el acatamiento, el callar". Como también señala Gerbaudo, "Rebelión y sumisión" y "la situación de colonizada" son los hilos que siguió en su lectura de la "Respuesta" (25).

Apenas, comenzada la *Respuesta...*, Sor Juana escribe:

> Perdonad, Señora mía, la digresión que me arrebató la fuerza de la verdad; y si la he de confesar toda, también es buscar efugios para huir la dificultad de responder, y casi me he determinado a dejarlo al silencio; pero como éste es cosa negativa, aunque explica mucho con el énfasis de no explicar, es necesario ponerle algún breve rótulo

para que se entienda lo que se pretende que el silencio diga; y si no, dirá nada el silencio, porque ése es su propio oficio: decir nada. Fue arrebatado el Sagrado Vaso de Elección al tercer Cielo, y habiendo visto los arcanos secretos de Dios dice: *Audivit arcana Dei, quae no licet homini loqui*. No dice lo que vio, pero dice que no lo puede decir; de manera que aquellas cosas que no se pueden decir, es menester decir siquiera que no se pueden decir, para que se entienda que el callar no es no haber qué decir, sino no caber en las voces lo mucho que hay que decir. Dice San Juan que si hubiera de escribir todas las maravillas que obró nuestro Redentor, no cupieran en todo el mundo los libros; y dice Vieyra, sobre este lugar, que en sola esta cláusula dijo más el Evangelista que en todo cuanto escribió; y dice muy bien el Fénix Lusitano (pero ¿cuándo no dice bien, aun cuando no dice bien?), porque aquí dice San Juan todo lo que dejó de decir y expresó lo que dejó de expresar. Así, yo, Señora mía, sólo responderé que no sé qué responder; sólo agradeceré diciendo que no soy capaz de agradeceros; y diré, por breve rótulo de lo que dejo al silencio, que sólo con la confianza de favorecida y con los valimientos de honrada, me puedo atrever a hablar con vuestra grandeza. Si fuere necedad, perdonadla, pues es alhaja de la dicha, y en ella ministraré yo más materia a vuestra benignidad y vos daréis mayor forma a mi reconocimiento. (s/p)

En este texto, *saber*, *decir* y *callar* son los puntos que funcionan como una máquina transformadora de posiciones y la combinatoria de estos términos va armando y desarmando los sentidos que allí se articulan.[7] 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: la separación del campo del saber del campo del decir, y la reorganización del campo del saber en función del no decir (callar).

Pero los sentidos de estos términos, claramente generizados en el texto analizado, Ludmer rápidamente los traslada hacia otras formaciones literarias como la gauchesca cuando dice: "Nos interesa especialmente el gesto del superior que consiste en dar la palabra al subalterno; hay en Latinoamérica una literatura propia, fundada en ese gesto" (1984:51). De ahí la riqueza del aparato crítico y teórico que arma en solamente siete páginas. Para resumir: ¿qué es la *treta de débil*? Básicamente consiste en que desde el lugar asignado y aceptado se cambia no sólo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaura en él.

[7] Este modo de pensar se acerca un poco al andamiaje teórico que arma Kosofsky Sedgwick cuando piensa su e*pistemología del armario* (1990) y al de Molloy cuando piensa *las políticas de la pose* (2017).

Sin intención de simplificar, tenemos acá una reversión literaria o crítica, sostenida sobre un análisis textual, de lo personal es político.

Hay otra cosa que me interesa de este texto, que por momentos tiene el tono de un manifiesto y que, además, se construye como modelo de práctica crítica literaria. En el debate tácito que establece con cierto sector del feminismo, Ludmer insiste en algo sobre lo que también quiero insistir: nunca hay que perder la complejidad del texto que estamos leyendo, su opacidad, su productividad. Aunque Ludmer está en diálogo evidente con la teoría y práctica feminista prescinde de toda referencia explícita a ella. Lucia Dussaut en el artículo que se va a publicar en el tomo de la *Historia feminista de la literatura argentina* coordinado por Jurovietzky y Ostrov propone una perspectiva interesante. Dice:

> Ludmer va a la literatura y formula desde ahí su teoría: habla sólo con el texto. En esta lectura reconoce exclusivamente una voz, la propia; Ludmer habla sólo con el texto, pero, además, *habla sola con el texto*. Ariel Schettini (2017), dice que "Tretas del débil" no explica la *Respuesta*, no la comenta, sino que la lleva a la práctica, y monta así su propia treta. Ella *lee sola* y la excepción, nuevamente, aparece como modo de leer la escritura –ahora crítica– de mujeres. (s/d)

El gesto que Schettini lee es innegable. Pero, de todos modos, a mí me gusta más pensarlo como un gesto de desmarcarse de cualquier voz de autoridad, es decir, de cualquier cita. Su *cuerpo a cuerpo*, su texto a texto es con Sor Juana. Dicho esto, cito el largo comienzo del artículo de Ludmer:

> No hablaremos de la literatura femenina con rótulos ni generalizaciones universalizantes. Con esto queremos decir que rechazamos lecturas tautológicas: se sabe que en la distribución histórica de afectos, funciones y facultades (transformada en mitología, fijada en la lengua) tocó a la mujer dolor y pasión contra razón, concreto contra abstracto, adentro contra mundo, reproducción contra producción; leer estos atributos en el lenguaje y la literatura de mujeres es meramente leer lo que primero fue y sigue siendo inscripto en un espacio social. Una posibilidad de romper el círculo que confirma la diferencia en lo socialmente diferenciado es postular una inversión: leer en el discurso femenino el pensamiento abstracto, la ciencia y la política, tal como se filtran en los resquicios de lo conocido. Hablaremos de lugares. Por un lado, un lugar común de la crítica: la Respuesta de Sor Juana Inés de la Cruz a Sor Filotea; por otro lado un lugar específico: el que ocupa una mujer en el campo del saber, en una situación histórica y discursiva precisa. Respecto

> de los lugares comunes, interesan porque constituyen campos de lucha donde se debaten sistemas e interpretaciones enemigas; su revisión periódica es una de las maneras de medir la transformación histórica de los modos de lectura (objetivo fundamental de la teoría crítica). Respecto del lugar específico, se trata de otro tipo de discordancia: la relación entre este espacio que esta mujer se da y ocupa, frente al que le otorga la institución y la palabra del otro: nos movemos, también, en el campo de las relaciones sociales y la producción de ideas y textos (47).

La *Respuesta* de Sor Juana a Sor Filotea se sitúa en el borde de la literatura, algo que a Ludmer siempre inquietó, y le sirve para repensar los géneros literarios y sus usos. Es decir, para pensar o para criticar los órdenes de género impuestos en lo social, en lo intelectual y en lo literario y, por ende, también en los recorridos de la misma crítica literaria latinoamericana (todos temas que, como venimos viendo, le quitaron el sueño a la crítica feminista y que Sylvia Molloy retomó de modos sugestivos). Continúa Ludmer:

> Desde la carta y la autobiografía, Juana erige una polémica erudita. Ahora se entiende que estos géneros menores (cartas, autobiografías, diarios), escrituras límite entre lo literario y lo no literario, llamados también géneros de la realidad, sean un campo preferido de la literatura femenina. Allí se exhibe un dato fundamental: que los espacios regionales que la cultura dominante ha extraído de lo cotidiano y personal y ha constituido como reinos separados (política, ciencia, filosofía) se constituyen en la mujer a partir precisamente de lo considerado personal y son indisociables de él. Y si lo personal, privado y cotidiano se incluyen como punto de partida y perspectiva de los otros discursos y prácticas, desaparecen como personal, privado y cotidiano: ése es uno de los resultados posibles de las tretas del débil (53-54).

Con esta cita volvemos a la clase de Florencia para seguir profundizando en los problemas que trajo la (falaz) división entre público y privado instituida por la Modernidad y en cómo cierta escritura se vuelve productiva y fuertemente crítica si podemos leer las tensiones que sobre esa división producen. Entonces, aunque Ludmer se manifiesta en contra de las lecturas militantes que ella llama *tautológicas,* es decir, que hacen sociología más que crítica, que no consideran la opacidad de la literatura y sus ficciones, también está debatiendo con quienes menosprecian los problemas de género, con quienes niegan la sexualización del lenguaje y sus representaciones. Gran dilema con el que seguimos trabajando hoy.

La doble voz y la flexión del género

Los otros dos textos que quiero poner en relación ahora son *La doble voz: poetas argentinas contemporáneas* de Alicia Genovese (1998) y "La flexión del género en el texto cultural latinoamericano" de Sylvia Molloy (2000). Dos perspectivas críticas diferentes, sobre dos objetos también diferentes, pero muy cercanas en el tiempo.

Alicia Genovese es una poeta, profesora y ensayista argentina. Se recibió en nuestra facultad pero hizo su doctorado en Estados Unidos. En este libro que traigo hoy, que es resultado de su tesis, y donde analiza la creciente producción literaria de escritoras argentinas en el período inmediatamente posterior a la recuperación democrática, es muy evidente cuán atravesada está por las lecturas feministas norteamericanas (de donde viene, de hecho, el concepto de *doble voz*).

Pero su gesto de reunión de textos escritos por mujeres se encuentra problematizado, justamente, a partir del ensayo de Ludmer y del concepto de *intertextualidad* de Bajtin a quien lee a través de Kristeva. Genovese tampoco tiene la intención de crear un contra-canon, pero sí de politizar una diferencia: de lecturas y de escrituras. Así, arriesga: la poesía escrita por mujeres a partir de los ochenta –si no siempre– tiene una especificidad: habla con una *voz encubierta*, en sordina. Y en ese arriesgar también relee el texto de Sor Juana: la treta es también una *doble voz*. Es decir, esta categoría se pone en juego con el fin de atender al diálogo entre la cultura dominante y el lugar específico que ocupan las mujeres cuando asumen el lugar de enunciación, cuando toman la palabra. *Cuando se reconocen escritoras o autoras.*

La doble voz es un texto de referencia. Quienes trabajamos con el género lo sabemos. Sin embargo, al recibir las colaboraciones para la *Historia feminista de la literatura argentina* nos sorprendió las veces que era citado como herramienta para pensar la literatura de todos los tiempos.

En la poesía seleccionada por Genovese[8] habría, según la autora, una primera voz, preocupada por el entramado del texto, por los procedimientos, y una segunda que es ante todo múltiple y abierta, una zona de vacilación donde aparece otra historia que se opone a la cultura dominante. Una primera voz que se teje en el discurso social hegemónico y que responde a las exigencias de la crítica, del mercado o a las pautas del canon literario; y una segunda voz que se presenta como una disonancia que dialoga, parodia o confronta a la primera. Esta doble voz o, mejor dicho, esta segunda voz es el espacio donde se producen un sin fin de diálogos con la cultura (literarios y sociales) y es también el lugar donde se ponen en crisis lo que Foucault llamó *controles discursivos* o *procedimientos de exclusión*.[9]

[8] Y nótese su gesto de relevamiento de autoras: Irene Gruss, Tamara Kamenszain, Diana Bellessi, María del Carmen Colombo y Mirta Rosenberg.

[9] En *El orden del discurso* (1971), Foucault sostiene que la producción del

Entonces, ese lugar del diálogo y de la crisis es el lugar donde nace el sentido del texto.

Agregándole matices a las reflexiones de Foucault, y metiéndose de lleno en los debates feministas sobre las formas del conocimiento y de las prácticas críticas, Genovese sostiene que el control discursivo basado en nociones como la de neutralidad de la escritura puede entenderse como un mecanismo de exclusión que genera el discurso crítico. Como consecuencia, se distancia de la crítica alentada por los teóricos que decretaban la *muerte del autor* para insistir en la importancia del lugar de enunciación (en tanto posición que asume una autora frente a la cultura dominante, no en término biográficos) que, sostiene, se imprime en los textos como una resonancia.

Genovese da como ejemplo posible el famoso poema de Storni, "Tú me quieres blanca". Esa "chillonería de comadrita", como dijo Borges, es releída en términos de *doble voz*. La segunda voz sería la que responde a la imaginería romántica y modernista. Storni devuelve resemantizado el léxico becqueriano y rubendariano: la corola cerrada revierte la metáfora fijada en una tradición literaria y produce un cambio de signo. Pero esto es sólo un ejemplo, porque la doble voz puede tomar diferentes formas. Vuelvo a citar a Genovese: "se trata de leer la doble voz articulándola en su movimiento de

discurso está controlada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros y dominar el acontecimiento aleatorio. Los procedimientos centrales sobre lo que esto se construye son la palabra prohibida, la separación de la locura y la razón y la voluntad de verdad.

respuesta, de torsión, de desvío (...) algo que imposibilita la reducción de los textos a la simple lectura de contenido o a una nueva imagen de mujer como estereotipo" (1998, 17-18). Se trataría, en término deleuzianos, de una desterritorialización y reterritorialización. El énfasis está puesto en lograr lecturas que desestabilicen y resemanticen el discurso masculino: es decir, que generen nuevos imaginarios.

Podemos pensar que el texto de Genovese parte del de Ludmer y del objeto de su artículo. Dice: "el sitio de silencio que el sistema patriarcal reserva a la mujer genera un conflicto que recorre la literatura escrita por mujeres" (32). Pero yo diría que no sólo a la escrita por mujeres. Y en esa clave entramos al artículo de Molloy.

Sylvia Molloy, aunque se doctoró en La Sorbona, trabajaba en Estados Unidos. Es una de las voces fuertes de la crítica *queer* latinoamericana. Su propuesta: perforar textos y lecturas canónicas del cuerpo textual latinoamericano. Por otro lado, es una de las pocas críticas que se preocupó por las representaciones lesbianas de la literatura latinoamericana. Escribió, entre otras cosas, una de las primeras novelas argentinas con protagonista lesbiana, *En breve cárcel* (1981) –y otra en la que el silencio con respecto a la sexualidad disidente de las mujeres es vertebrador, *El común olvido* (2002)– y varios textos fundamentales para la crítica latinoamericana, como

pueden ser *Acto de presencia: la literatura autobiográfica en Hispanoamérica* (1997) o *Poses de fin de siglo: desbordes del género en la modernidad* (2013).

"La flexión del género" es un texto publicado y republicado y modificado y republicado. Y la huella de las lecturas de Eve Kosofsky Sedgwick –una de las madres de la teoría *queer*– creo que es evidente en la reconfiguración del mismo problema que aparece en los otros textos que vimos esta clase: el del hablar y callar, el del ser y parecer. Pero el gesto crítico es totalmente diferente del de Genovese. Mientras ésta indaga en un grupo de poetas marginalizadas en el campo de la poesía[10], Molloy se mete con el padre del aula: Sarmiento. Ese personaje que escribía al tiempo que hacía Nación.

El movimiento crítico de Molloy me interpela muchísimo: parte de una escena. De una escena aparentemente muy menor de un texto central del canon literario y político argentino. En realidad, parte de un desvío, para ser exacta. En un detenido análisis textual Molloy fija la atención en lo que el *locuaz* Sarmiento "no dice y no quiere conocer". Y lo traduce así: "me parece emblemático de un tipo de lectura en Hispanoamérica que consiste en no querer conocer planteos de género sobre todo cuando vuelven reconocibles sexualidades

[10] Recomiendo el artículo de Paula Jiménez España "Con esta boca en este mundo. El devenir de los ciclos de poesía desde los setenta hasta la actualidad", publicado en *En la intemperie: poéticas de la fragilidad y la revuelta, Historia feminista de la literatura argentina*. Villa María, Eduvim, 2020.

que hacen entrar en crisis las representaciones de género convencionales" (2002: 163). A partir de una escena, esa oración pone el *problema* del género y la sexualidad en el centro del proyecto nacional y en el centro de los estudios literarios. Y obviamente, en el centro de la mirada crítica. Lo que está proponiendo –en sintonía con las propuestas teóricas que haría Gabriel Giorgi algunos años después– es analizar cómo los guiones estatales se imbrican literaria e históricamente para catalogar y exterminar cuerpos que consideran abyectos y sobre ellos construir un universo de ficciones. Y cómo, la mirada crítica, históricamente replicó el gesto.

Molloy es muy clara: como a las autoras anteriores, no le interesa la construcción de un contra-canon o contra-relato que se autoabastezca basado en el género o en la sexualidad de sus autoras; no le interesa generar nuevas zonas estancas y hegemónicas, aunque reconoce importante los intentos de recuperación histórica. Lo que a ella le interesa es liberar zonas poco exploradas de la literatura y de la cultura latinoamericana a partir del trabajo con esa categoría inestable que es el *género*. Escribió: "buscamos articular no sólo la reflexión acerca del género sino la re-flexión, una nueva flexión en la totalidad del texto cultural latinoamericano que permita leer de diversas otras maneras y reconocer esos nudos de resistencia que se desvían del proyecto disciplinador" (165).

Estos nudos de resistencia abren *fisuras culturales,* dice Molloy citando un texto de Nelly Richard (1994) en el que trabaja la circulación polémica que había tenido el Simón Bolívar travestido y mestizo, del pintor chileno Juan Dávila. La relectura con perspectiva de género habilita zonas que hasta el momento habían permanecido y legible. Y esto no impacta sólo sobre el texto sino sobre el gran texto que es nuestra cultura.

Para ir cerrando, creo que quedó claro que todas las criticas latinoamericanas trabajadas en esta clase dicen, de modo diferente, lo mismo: para que el trabajo con el género sea eficaz, para que su capacidad interventora se potencie, la perspectiva de género o la feminista, como le querramos decir, tiene que funcionar como incidencia en otros discursos; como cruce y como relaciones.

Bibliografía citada

Amado, Ana y Nora Domínguez (1999). "Rosi Braidotti: diferencia sexual y nomadismo", *Mora*, Nº 5.

Angilletta, Florencia (2020). "Habitar, cuestionar y reinventar la "ciudad letrada"; las críticas literarias feministas". Arnés, Laura A., Lucía De Leone y María José Punte (coords.). *En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta. Historia feminista de la literatura argentina*. Villa María, EDUVIM, 307-334.

Braidotti, Rosi (2000). *Sujetos nómades*. Buenos Aires. Paidós.

Castro Klarén, Sara (1985). "La crítica literaria feminista y la escritora en América Latina". Patricia Elena González y Eliana Ortega (eds.). *La sartén por el mango*. Río Piedras, Huracán, 27-46.

Cixous, Hélène (1995 [1975]). *La risa de Medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona. Anthropos.

Derrida, Jacques (1990). "Entrevista". *Política Sociedad*, 101-105.

Diz, Tania (2012). Imaginación falogocéntrica y feminista, diferencia sexual y escritura en Roberto Arlt, Alfonsina Storni, Enrique González

Tuñón, Roberto Mariani, Nicolás Olivari, Salvadora Medina Onrubia y María Luisa Carnelli (Tesis de Doctorado)

Domínguez, Nora (2021). "La crítica literaria feminista como acto de subjetivación". *Estudios de Teoría Literaria*, Vol. 10, N° 23, 2021, 24-33.

Foucault, Michel (1992 [1970]). *El orden del discurso*. Buenos Aires, Tusquets.

Genovese, Alicia (1998). *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*. Buenos Aires, Biblos.

Irigaray, Luce (1977). *Ce sexe qui n 'en est pas un*. Paris, Minuit [*Ese sexo que no es uno*. Saltés, Madrid, 1982].

Irigaray, Luce (2007 [1974]). *Espéculo de la otra mujer*. Madrid, Akal.

Irigaray, Luce (1994 [1985]). "El cuerpo a cuerpo con la madre". *Debate feminista*, N° 10, 32-44.

Kosofsky Sedgwick, Eve (1998 [1991]). *Epistemología del armario*. Barcelona. Ediciones de la Tempestad, 1998.

Kristeva, Julia (1979). "El tiempo de las mujeres". *Revista 33/4*4, Universidad de Paris VII, N° 5, 5-19.

Kristeva, Julia (1981). "El sujeto en cuestión: el lenguaje poético". *La identidad*. Barcelona, Petrel.

Kristeva, Julia (1981). "*Woman Can Never Be Defined*". *New French Feminisms*. Nueva York, Schocken.

Ludmer, Josefina (1984). "Las tretas del débil". Patricia Elena González y Eliana Ortega (eds.), *La sartén por el mango*. Puerto Rico, Huracán.

Millet, Kate (1970). "Prefacio". *Política sexual*. Valencia, Cátedra.

Moi, Toril (1988). *Teoría literaria feminista*. Madrid, Cátedra.

Molloy, Sylvia (2002). "La flexión del género en el texto cultural latinoamericano". Cuadernos de Literatura (Bogotá), N° 8, 15, enero-junio.

Molloy, Sylvia (2012). *Poses de fin de siglo*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Showalter, Elaine (1977). *A Literature of Their Own*. Princeton, Princeton University Press.

Showalter, Elaine (1979). "*Towards a Feminist Poetics*". *Feminist Criticism*. London, Virago.

Showalter, Elaine (1981). "La crítica feminista en el desierto". *Otramente: lectura y escritura feministas*. México, Lengua y estudios literarios, 75-100.

Showalter, Elaine (1981). "*Feminist Criticism in the Wilderness*". *Feminist Criticism*. London, Virago.

Fábulas y rostros del género
Entrevista con Nora Domínguez[11]

Laura A. Arnés, Julia Kratje y María José Punte

Nora Domínguez es Doctora en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Publicó, además de un sinnúmero de artículos, los libros *El revés del rostro. Figuras de la exterioridad en la cultura* (Beatriz Viterbo, 2021) y *De dónde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina* (Beatriz Viterbo, 2007). Entre 2010 y 2017 fue directora del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (FFyL, UBA). Durante casi veinte años fue Profesora de la materia *Teoría y Análisis Literario de la Carrera de Letras* (UBA) y desde 1990 dicta seminarios especializados en género y literatura argentina y latinoamericana. Junto a Ana Amado, dirigió la colección Género y Cultura, de la editorial Paidós.

En esta entrevista, realizada el 16 de junio de 2022, conversamos sobre sus trayectos académicos y sobre sus formas de trabajar y de pensar las relaciones entre género, literatura y crítica literaria feminista.

Entrevistadoras: *¿Cómo llegaste a tu campo de especialización en tiempos en los que no era tan habitual la afirmación de una mirada ligada al género en la teoría y en la crítica literaria? Porque si bien en la década del ochenta estaban sucediendo los encuentros de escritoras latinoamericanas, por ejemplo, y ya Josefina Ludmer había escrito un texto como "Tretas del débil" o Beatriz Sarlo estaba estudiando a figuras como Alfonsina Storni y Victoria Ocampo, ninguna de ellas se instaló en el campo de los estudios de mujeres o las teorías feministas explícitamente.*

Nora Domínguez: Yo me formé durante los años de la dictadura con Josefina Ludmer en lo que se conoció como "la Universidad de las Catacumbas". Eran grupos privados que a mí me abrieron la cabeza. Leíamos muchísima teoría literaria (en ese momento, era algo nuevo) y era maravilloso como Josefina analizaba textos. Pero en los años de la dictadura y en los primeros años de la transición democrática, la perspectiva de género no estaba en el horizonte de posibilidades críticas. Unos años después, Josefina, que viajaba mucho a Estados Unidos, empezó a traer libros de teoría feminista porque tenía mucha intuición y sensibilidad para entender qué se estaba leyendo. Y yo me enganché. Cuando se termina la dictadura, se produce una renovación en las universidades y Josefina dicta en la UBA dos seminarios sobre teoría literaria, uno de grado y otro de posgrado, que fueron un *boom*. Y ahí nos llevó a quienes estudiábamos en los grupos con ella: Jorge

[11] Publicada en *Estudios de Teoría Literaria*, Vol. 11, Núm. 26 (2022). *Dossier: La lengua de la revuelta. Resonancias críticas desde la Teoría y los Estudios Literarios Feministas*. Dirigido por Arnés, Bianchi y Punte.

Panesi, Adriana Rodríguez Pérsico, Claudia Kozak, Mónica Tamborenea, Alan Pauls, Ana María Zubieta, Ana María Amar Sánchez... Fueron seminarios históricos, multitudinarios. Dábamos unas clases increíbles; era una felicidad preparar y dar esas clases. Unos años después, ya armada la primera cátedra de Teoría Literaria II en la UBA, di una clase sobre Teoría y estudios literarios feministas.

Por otro lado, el artículo de Josefina "Tretas del débil" fue una conferencia que leyó en un encuentro en Puerto Rico, pero yo no lo conocí en ese momento. Fue un texto muy importante que sentó un precedente fundamental para los estudios literarios con enfoques de género, pero que en ese momento no estaba en el centro, no se lo leyó tanto. Eso sucedió años después. Con mi libro sobre maternidad pasó algo parecido. No se le prestó atención en ese momento y ahora encuentro a muchas que lo leyeron. La crítica tiene eso: lo que escribimos envejece rápido, pero necesita tiempo para instalarse en los lugares en los que puede ser leído. De todos modos, incluso hoy, hay muchos críticos que no quieren leer sobre género.

E: *¿Cómo fueron tus primeros acercamientos críticos a la literatura argentina desde una perspectiva de género?*

ND: A través de la investigación. Yo sabía que quería trabajar literatura argentina y estaba pensando en hacer una tesis de doctorado. Estaba desorientada.

las siguientes marcas en amarillo es porque las palabras están en negritas y no deberían.

Josefina me preguntó qué me gustaba, no qué me interesaba teóricamente. Y dije: "me gustan las historias familiares". "Bueno", me respondió, "estudiá eso". Y así fue. Eso que me dijo me pareció fantástico; después lo repliqué con las doctorandas que tuve. Me parecía un buen punto para arrancar, pensar el trabajo crítico ligado al gusto, al placer. Y elegí empezar con dos autoras que estaba leyendo o con las que me inicié en los primeros trabajos de crítica literaria. Me enfoqué en *Río de las Congojas* (1981) de Libertad Demitrópulos y en la obra de Beatriz Guido.

E: *Y ahí entró también tu trabajo sobre Ricardo Güiraldes y Benito Lynch.*

ND: Sí, sobre *Don Segundo Sombra* (1926) y *Los caranchos de la Florida* (1916), y también *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira* (1910) de Roberto J. Payró. Es que empecé a trabajar las novelas de aprendizaje. Pero la cuestión de lo familiar era inabarcable. Así que decidí hacer un recorte, me iba a centrar en *lo materno*. Recuerdo que en esa época hice un seminario de doctorado fantástico con Donna Guy sobre prostitutas, y de allí arranqué con ese encuentro simbólico de madres prostitutas y encontré un corpus con el que me fui entusiasmando y que me permitió explorar autores a partir de esa entrada: Saer, Walsh, J. J. Hernández, y otros. Ahí cobró cuerpo el primer capítulo que escribí de mi tesis.

E: *¿Cómo fue cambiando –desde la antología que publicaste con Carmen Perilli, Fábulas del género. Sexo y escritura en América Latina (1998), hasta tu último libro, El revés del rostro (2021)– tu trabajo alrededor del género, la literatura y crítica literaria? ¿Cómo pensás que hoy resulta productivo el trabajo con el género?*

ND: Confieso que cargo con una "marca" Ludmer: la cuestión de un predominio de lo textual frente a la figura del autor. Nunca me cerraron esos análisis con perspectiva de género que buscan leer en las representaciones paralelismos con lo que pasa en la sociedad, eso que Josefina llama "tautología". O, incluso, que no diferencian entre lo declarativo de una escritora y el trabajo textual.

Los textos que publicamos en *Fábulas del género* eran textos de colegas, de compañeras que también estaban pensando las relaciones entre literatura y género de modos complejos. En ese momento a mí me interesaba la figura del doblez (con sus variantes francesas y norteamericanas, e incluso con el trabajo de Alicia Genovese) o *la mirada bizca* de Sigrid Weigel, que planteaba mirar hacia dos lugares simultáneamente. Ese texto estaba en la famosa antología –*Estética Femenina*– que había publicado Gisela Ecker en 1986. El punto es que a mí me resultaban conceptos muy productivos, aunque tenían sus límites evidentes. Y tal vez yo no logré dilucidarlos del todo porque, por un lado, no encontraba otra forma interesante de mirar lo masculino y lo femenino pero, al mismo tiempo, reconocía su binarismo. Y quería romper con los binarismos, quería complejizar la perspectiva.

Otra cosa que siempre me interesó mirar es la enunciación, estudiar sus sistemas: observar quién habla en un texto, quién tiene la voz y quién no. Tema medular, me parece, para quienes hacemos crítica literaria. De hecho, cuando armé el corpus para el relato de la maternidad, lo hice a partir de esas posiciones del sujeto. Diferencié u observé la jerarquía que se entabla entre quienes hablan –los que se hacen cargo del discurso (los hijos)– que vi que era dominante, y quienes no, las madres. Luego encontré otra distribución: la de hijos e hijas. Hice una diferenciación por ese uso de la voz enunciativa y, luego, por género.

Algo interesante es que en ese primer momento no hablábamos del cuerpo. Diría incluso que estaba mal hablar del cuerpo. En este sentido, sí me parece que los cambios que viene trayendo el feminismo fueron modificando ciertas formas de trabajar los textos literarios. Ayer justo estaba leyendo un texto de Tununa Mercado escrito durante su exilio en México. Contaba que había estado en un congreso de mujeres en México y se la habían pasado hablando de cuerpos. Y ella lo detestaba, porque eran charlas muy ligadas a esencialismos. Allí había un malestar, una tensión, muy típica de las incomodidades de la época. Me parece que hoy

esta tensión parece haberse resuelto, por lo menos, a medias. Los cuerpos están en la calle y en los textos, la poesía y la literatura está en los libros, pero también en las calles. Estos pasajes candentes, pasionales, entre límites que antes parecían tan distantes, es uno de los temas que me interesa pensar ahora.

E: *En relación con esto, en el texto que escribiste para el libro Tramas feministas al Sur, que editaron Débora D'Antonio, Karin Grammático y Catalina Trebisacce (Buenos Aires, Madreselva, 2022), decís: "Analizaré al final de este trabajo dos textos literarios de las escritoras Elsa Drucaroff y Mariana Enríquez que extraigo, no sin dificultad, de un bazar enorme con estanterías y nombres diversos. Percibo en ellos una elección de voces y perspectivas que dialogan con la imaginación pública actual sobre todo en sus apuestas a las diferentes maneras de lo colectivo y de los agenciamientos plurales".*

ND: Textos como "Las cosas que perdimos en el fuego" (2016) de Mariana Enríquez o Beya (2019) de Gabriela Cabezón Cámara están escritos al pie de lo que pasa, de la historia, y se hacen cargo de eso, tal como pasó con Los Pichiciegos (1983) de Fogwill, por ejemplo. Mariana Enríquez se hace cargo de la militancia feminista y Beya del problema de la trata de mujeres, que emergió a principios del siglo XX como un problema social y político, y retornó con fuerza en el siglo XXI. En ese artículo que mencionan, me propuse pensar alrededor de los conceptos de potencia, razones y ficciones, y traté de vincular dimensiones a través de esos conceptos del título. Entreví una diferencia entre la idea de razón patriarcal, como había sido pensada por Celia Amorós, y la razón feminista elaborada ahora por generaciones más jóvenes de teóricas (como puede ser Malena Nijensohn). Por otro lado, me parece que de la mano del giro afectivo el concepto de potencias está cobrando peso y permite pensar saltos, cambios más drásticos o, por lo menos, el espíritu radical de esa necesidad de cambios. Y creo que las ficciones encontraron muchas maneras de registrar estas marcas de lo contemporáneo y dar otras respuestas textuales. Para mí, siempre hay que mirar esos registros. La clave, creo yo, cuando trabajamos género, radica siempre en elegir textos con densidad literaria. De hecho, hay autoras sobre las que vuelvo una y otra vez, porque siempre me aparecen como referencia: Libertad Demitrópulos, Diamela Eltit, o el libro Indicios pánicos (1970) de Cristina Peri Rossi, por ejemplo. Últimamente, Fernanda Trías. Antes decía que hay críticos a quienes todavía la perspectiva de género les genera resquemor. Bueno, también hay muchas veces problemas cuando participamos en congresos feministas. Justamente, porque trabajamos textos y no sujetos. Y ahí se produce una tensión que no se termina de resolver, me parece. Pero, por supuesto, siempre habrá textos como Entre civilización y barbarie (1997) de Francine Masiello. Ese recorrido

que arma entre textos e historia, entre voces y escritura; esa reorganización que logra del sistema literario, centrando la mirada en las mujeres, pero sobre todo en sus textos. O Nancy Armstrong y su libro Deseo y ficción doméstica (1987), donde analiza en un arco amplio de novelistas y manuales de conducta e historias, la cuestión del deseo, las clases sociales y la historia literaria, pero a la vez ella sostenía "no hay nada anterior a las novelas".

E: *¿En qué antecedentes teóricos te reconocés?*

ND: Judith Butler siempre me fascinó. Quizás porque es posestructuralista. Y yo soy muy foucaultiana. No sólo porque Foucault habilitó una gran cantidad de discursos y de ideas, y la posibilidad de reflexionar sobre una cantidad de sexualidades, sino porque también me interesan otros conceptos que propone, como el de "autorreflexión". Yo siempre trato de trabajar en ese plano, me interesa mucho el vaivén o la deriva de los conceptos. Quien siempre me gustó y me sigue resultando muy productiva para pensar es Nelly Richard. Comulgo con ella absolutamente (es una palabra muy religiosa, ¿no?). Es cierto que en algún momento parecía un poco jergosa y costaba atravesar su escritura. Pero fue consiguiendo ser muy contundente, clara y muy *política*. Me interesa cómo Richard maneja los diferentes niveles de los textos o de las obras de arte; cómo trabaja tensiones, dobleces, cómo pliega y despliega. Y cómo piensa las obras en su relación con los contextos. Hay una palabra, utilizada por Richard, que moviliza ideas: *desmaternar*. Todo eso que se instala y también se borra o se desvía en otro lado. Y, por supuesto, no puedo dejar de nombrar a Sylvia Molloy, cuando habla de los *modos de leer* como modos de escribir. También Josefina usaba el concepto de *modos de leer* cuando daba las clases de teoría. El concepto de *flexión del género*, de Sylvia, es muy elegante también.

E: *Ya que traés el tema de la política, o de lo político, en "La crítica literaria feminista como acto de subjetivación" considerás, provocativamente, la crítica literaria feminista como práctica cultural y política, pero también como acto de subjetivación. ¿Podrías profundizar esta idea?*

ND: Durante la pandemia, escribí ese texto para el dossier "Los cuerpos de la crítica: Emergencias, alianzas y supervivencias de la crítica literaria argentina" coordinado por Guadalupe Maradei y María Silvia Vázquez.[12] Ahí hago una síntesis de cómo me fui moviendo, de cómo fue cambiando mi pensamiento. Y al final hablo mucho sobre Nelly Richard. Lo que pensaba es que hemos analizado siempre los modos de leer, los modos de escribir; cómo los textos y la literatura son lugares de subjetivación o de construcción de subjetividades. Pero creo que no miramos tanto que la lectura

[12] *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital. Artes, letras y humanidades*, Universidad Nacional de Mar del Plata, Vol. 10, Núm. 23, 2021.

también es un lugar donde nosotros nos constituimos como lectores y que en el lugar de la lectura también hay cuestiones subjetivas. Me inspiró un autor chileno, Miguel Valderrama, que escribió un artículo titulado "¿Tiene sexo la lectura?" (que reenvía al trabajo de Richard "¿Tiene sexo la escritura?").[13] Alguna corriente feminista hizo esa pregunta hace mucho, pero acá no lo hemos pensado específicamente. Bueno, yo intenté empezar a pensarla, pero no me interesa responder si tiene sexo, si no tiene sexo, porque sigo pensando el sexo como un lugar de corrimiento y de subjetivación, no de instalación. La pregunta en sí podía tener patas cortas, no permitir avanzar mucho en la problematización. Yo trato de trabajarlo desde la articulación de literatura, crítica y teoría, que es donde siempre me he movido. ¿Qué sería esa crítica como acto de subjetivación? Me parece que también hay una cuestión puesta en el deseo, el deseo de lo que uno lee, de lo que uno elige leer, sobre lo que uno elige escribir.

E: *Tanto el epílogo al libro El revés del rostro, como el agregado "Una vuelta" al artículo que fue publicado originalmente en el año 2000 en la revista Estudos Feministas,[14] permiten apreciar una toma de posición feminista profundamente optimista en cuanto a los cruces y las flexiones entre el universo simbólico y la política feminista. El párrafo final de este artículo dice: "Quiero seguir apostando a las interpretaciones dichosas que merodeen la rabia feminista y no las asociaciones voluntaristas y que reconozcan en ciertos impulsos persistentes de la crítica cómo algunos textos literarios pueden leerse antes y ahora porque sus reclamos éticos y estéticos desmontan con eficacia literaria lenguas, afectos, tramas conceptuales y mandatos" (2021). ¿Estás de acuerdo con esta apreciación?*

ND: ¿Ustedes dicen que hay un cierto optimismo mío? Yo no soy como Dorita Barrancos, que dice "soy una optimista irredenta". Más bien, soy melancólica, de reacciones lentas. Pero lo cierto es que una cosa era no ser optimista en los noventa y otra cosa es lo que está pasando ahora para el género y los feminismos: cátedras, seminarios, montones de libros en las librerías. Antes, esto era impensable. Y al mismo tiempo un avance de las derechas que da terror. Esto me pone muy temerosa y se me hace difícil ser optimista pero no se puede dejar de apostar. Yo siempre siento que estoy un poco detrás de quienes son más activistas. Como vos [dirigiéndose a Laura Arnés], que en el medio de todo, del Ni Una Menos y del 2015, vas y armás un libro como *Proyecto NUM: recuperemos la imaginación para cambiar la historia*.

E: *Buenos, pero vos sos el alma máter de la Historia feminista de la literatura argentina. Un proyecto claramente*

[13] Valderrama, Miguel. "¿Tiene sexo la lectura?". *Papel Máquina*, Año 12, Núm. 14, octubre 2020, 43- 64.

[14] Domínguez, Nora (2000). "Diálogos del género o como no caerse del mapa". *Estudos Feministas*, vol. 8, nº 2, 113-126.

optimista, una apuesta. Y, además, tenés siempre una mirada atenta a lo contemporáneo, una mirada muy poco prejuiciosa y curiosa que se refleja, por ejemplo, en ese artículo que cierra el tomo En la intemperie: poéticas de la fragilidad y la revuelta (2020). Leerlo es ponerse al día con una cantidad impresionante de textos y de autores.

ND: La verdad es que leo muchísimo, soy muy voraz, eso lo reconozco. Y leo a muchas escritoras. Quizás no es tanto un optimismo como un entusiasmo. Hoy en día se publica tanto... Pero ahora, por ejemplo, me dan ganas de volver a trabajar sobre personajes icónicos de nuestra literatura: la Maga, Emma Zunz, Solveig Amundsen. El punto es que yo creo en eso que decía Barthes en "¿Para qué se leen los clásicos?": para que cada generación también haga su propia lectura sobre ellos. Estoy segura de que en la crítica literaria y en la crítica feminista literaria se disputan sentidos, formas de leer, y eso me gusta. Sí, la *Historia feminista...* como proyecto es una apuesta política, de creer en que hay que generar esas lecturas, para nosotras tan necesarias.

E: *Pareciera haber en tus últimos artículos un pequeño corrimiento que va de la literatura, o con la literatura, hacia los activismos y hacia la escritura de teoría feminista.*

ND: Es un tema que se me instaló. Lo empecé a pensar en el texto "Las potencias, las razones, las ficciones".

Ahora estoy con las preguntas: ¿quién produce teoría? ¿Dónde se produce la teoría? Son preguntas que estoy trabajando y que presentaré en una ponencia que en septiembre de este año [2021] llevaré a la Universidad de Columbia (Estados Unidos). Me interesa mucho lo teórico, aunque nunca me quedo en lo teórico puro. Y me interesa pensar cómo las usinas de producción de un pensamiento teórico se van desplazando.

E: *En "Diálogos del género o cómo no caerse del mapa", decís: "Algunos de los dilemas epistemológicos y políticos de los estudios de género se exhiben de manera más clara y, al mismo tiempo, más problemática en estas escenas docentes". En otro lugar, escribiste: "Los registros, sabemos, nunca son inocentes ni neutrales. (...) Si estas construcciones son –desde luego– políticas, deshacer los mapas, burlar el orden de sus distribuciones, desdibujar sus fronteras forma parte también de otras políticas. (...) La práctica de la enseñanza universitaria funciona como una máquina de producir mapas y cronologías. Los autores, las tradiciones nacionales o continentales de pensamiento, los conceptos, los estilos van ocupando posiciones dentro de esas redes espaciotemporales que sirven sobre todo al gesto didáctico de favorecer la comprensión de un determinado campo de conocimientos. (...) Considero la autorreflexión una práctica feminista que admite giros, tomas de conciencia, procesos de comprensión y de distancia, desmontajes conceptuales,*

observancia de nuestras propias subjetivaciones, colocaciones afectivas ante el tiempo, tomas de posición" (2000, 33-49). ¿Cómo describirías tu recorrido por la enseñanza universitaria de teoría y crítica literaria feminista?

ND: La verdad es que para mí la docencia fue siempre un lugar de puesta al día, un lugar de autorreflexión, de aprendizaje, y un lugar donde también se pueden ir pensando conceptos nuevos. Dar seminarios, sobre todo, es poner al día conceptos, amasarlos, manipularlos, cotejarlos. A partir de 1991, empecé a dar seminarios sobre género y literatura, casi ininterrumpidamente. El primero se llamó "El *Bildungsroman*", o sea, la novela de iniciación: fue ahí donde analicé muchas novelas de iniciación de la literatura argentina. Mis primeros corpus sobre relatos maternos también fueron "probados", en las clases. Es allí donde se empieza a ver cómo funcionan las hipótesis que manejamos.

E: *¿Cómo fue tu experiencia como directora de la colección "Género y Cultura" en Paidós? ¿Cómo elegían con Ana Amado los textos –algunos de los cuales son paradigmáticos y otros traducidos por primera vez – que iban a ser publicados?*

ND: Eso fue una gran oportunidad, no había muchas colecciones de género. Quisimos publicar una serie de textos que se despegaran de las lecturas tautológicas, que fueran realmente cuerpos de teorías

fundamentales. Creo que estuvimos bastante lúcidas en ese momento. En esa colección se tradujo por primera vez *Sujetos nómades* (2000) de Rosi Braidotti y *Cuerpos que importan* (2002) de Judith Butler, dos autoras que luego siguieron un derrotero de traducciones y lecturas acá en el país.

E: *Y también el libro de Julia Kristeva sobre Colette.*

ND: Sobre Colette, Hannah Arendt y Melanie Klein. Buscábamos nombres de quienes nos interesaba su pensamiento, como Julia Kristeva. Y Kristeva saca una trilogía maravillosa con la idea de la mujer "genio". Era fascinante... realmente fascinante, pero a ese texto no se le dio la importancia como merecía. O bien, por ejemplo, cuando tradujimos *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin* (1999), de Sigrid Weigel, estábamos pensando, justamente, en su inscripción benjaminiana, Y como a Benjamin se lo leía tanto acá, dijimos: "publiquemos a alguien que lee a Benjamin, pero de otra manera", aunque no era una mirada totalmente feminista. También nos interesó, por ejemplo, el libro de Néstor Perlongher (1999) sobre la prostitución masculina. Nos propusimos reunir los ensayos críticos de Tamara Kamenszain, que estaban desperdigados. Y lo primero que publicamos fue *Ser dos* (1998) de Luce Irigaray, que tampoco había sido traducido acá. Tradujimos también *Sexo y sexualidades en América Latina* (1998), una compilación que habían hecho Daniel Balderston y Donna Guy.

E: *Incluyeron también a José Amícola.*

ND: Exacto: José Amícola con su libro *Camp y posvanguardia* (2000). O sea, publicábamos a autores nacionales y también traducíamos –algo que en ese momento era muy importante–. Tiempo después, la colección ya no siguió. Paidós se vendió a Planeta y se terminó nuestra colección sobre *Género y Cultura*. Cerramos la serie con *Lazos de Familia* (2004), porque con Ana siempre habíamos querido hacer un libro. Nunca me voy a olvidar de las reuniones que teníamos para escribir ese prólogo a dos manos. Fue una experiencia maravillosa, la mirada obsesiva de Anita me volvía loca.

E: *Quedó muy lindo.*

ND: ¡Quedó precioso! Y quedó precioso gracias a ella, que era insistente, que volvía, que nunca estaba conforme con lo que escribíamos... nunca, nunca. Tenía un grado de obsesión genial.

E: *Siguiendo con estos trabajos de edición o de compilación, están los que hiciste con Adriana Astutti, Promesas de tinta: 10 ensayos sobre Norah Lange (2010) y con Adriana Mancini, La ronda y el antifaz. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo (2009), que eran trabajos en cierto modo de rescate o de puesta en el centro del encuadre de la crítica a escritoras como Norah Lange o Silvina Ocampo.*

ND: Ahí hubo una cosa que se combinó y es que yo estaba a cargo del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (IIEGE). Y yo le daba mucha manija al tema porque me parecía una actividad que resultaba importante: hacer o dedicar homenajes a grandes escritoras, tales como Silvina Ocampo, Norah Lange o Sara Gallardo, en 2003, 2006, 2008. Se hacían jornadas de "homenaje", de relecturas de sus obras, y luego se publicaban los libros. Más allá de esta labor que se hizo desde el Instituto, existen varios libros armados alrededor de interpretaciones sobre escritoras. Los hubo sobre Luisa Valenzuela, Ana María Shúa. También Lucía De Leone y Paula Bertúa organizaron unas jornadas y editaron un libro sobre Sara Gallardo.

E: *Si tuvieras que organizar ahora otro de esos homenajes, ¿a qué autora elegirías?*

ND: A mí me parece mal que a Griselda Gambaro no se le haya hecho ningún homenaje. Hay muy poco escrito sobre ella desde una perspectiva de género. Me parece que Gambaro es alguien que sin dudas merecería un libro. Este año se le hizo un homenaje en la Feria del Libro, organizado por Soledad Quereilhac. También, colegas de la Universidad de Toulouse me invitaron a participar en un evento sobre Angélica Gorodischer. ¿A quién más le haría un libro? A Tununa Mercado. Tiene una producción extraordinaria. A Sylvia Molloy, por suerte, Daniel Link le hizo un homenaje hace

poco y organizó un tomo crítico que hoy, con la muerte de Sylvia el 14 de julio, cobra un valor testimonial. También haría un libro sobre Tamara Kamenszain. Ya se ha hecho con la obra de María Moreno, una merecedora de muchas lecturas. Me parece que son escritoras y producciones que dan para mucho, y eso me parece que es lo importante: son literaturas densas, complejas. En el espacio de la crítica sobre cine pasa lo mismo. Está el libro sobre María Luisa Bemberg, por ejemplo, que editaron Marcela Visconti y Julia Kratje.

E: *Esos volúmenes dedicados a Norah Lange y a Silvina Ocampo dan una vuelta de tuerca; o sea, vuelven a dar un giro de la crítica en otra dirección que amplía el círculo de las ideas que se estaban cristalizando. Lo interesante es que generaron otras posibles lecturas, que los homenajes no siempre logran generar porque, a veces, siguen instalados en las mismas cosas, en las mismas ideas de las figuras homenajeadas.*

ND: Puede ser. En efecto, con cierta recurrencia asoma la pregunta acerca de si aún sigue siendo necesaria la visibilización de autoras. A mí me parece que sí, porque todavía hay escritoras que no conocemos, aunque tal vez nunca lleguen a tener la visibilidad de otras. Y aunque haya cambiado el concepto de "autora", el concepto de "escritora", el concepto de "mujer", el concepto de "madre" (puesto que ahora son todos términos que requieren de las comillas) el otro asunto no desaparece:

sigue habiendo escritoras "mujeres" a las que les cuesta instalarse, o bien sigue habiendo escritoras que saltan a un reconocimiento tal vez impactante y después no lo pueden sostener. En este sentido, hace muchos años se discutía la existencia de cierta especificidad en la escritura de mujeres. Creo que siempre fue un problema irresoluble. Se trata de una cuestión que tiene que ver con posiciones de sujeto y no con aspectos "esencialistas". Tanto la noción de "posiciones de sujeto", como la de "tecnologías de género", me parecen clave para destrabar un poco esas cristalizaciones.

E: *Una película como Por tu culpa (2010), de Anahí Berneri, pone en evidencia el sistema que culpabiliza a la madre por lo que le pasa al hijo. Eso, hoy en día, nos horroriza. Pero en una de esas grandes obras de la literatura argentina, Rayuela (1963), la misma escena pasa casi desapercibida.*

ND: Creo que la única que hizo otra lectura de esa escena fue María Moreno. Tenemos que atrevernos más a desmontar esa escena. En ese sentido, me interesaría pensar qué carga simbólica condensaron personajes como la Maga, Emma Zunz y María Muratore de Libertad Demitrópulos, un personaje que para mí es genial, para haberse convertido en formas de licuación de diferentes sentidos.

E: *Tu trabajo sobre la maternidad y las madres en el entramado cultural argentino constituye una labor*

pionera para pensar la noción de "maternar", así como los modos en que se escribe/inscribe en las discursividades los diferentes modos de ser madre. La literatura ya da cuenta de muchos de los virajes que vienen de la mano de los despliegues de los feminismos, así como de los cambios sociales y políticos resultantes de dinámicas que son inherentes al actual sistema capitalista. ¿Ves nuevos lenguajes para seguir diciendo "madre" en los contextos que asoman? ¿Cómo se dice "madre" hoy en la literatura?

ND: Hoy por hoy, hay muchas maneras de maternar y de pensar el significante "madre". Sigue habiendo madres que paren y que se hacen cargo de ese niño o de esa niña que paren. Y también maternidades que no tienen que ver con la gestación. Entonces, las cosas nunca terminan de desaparecer, aunque haya que ponerles todas las comillas a las palabras "madre" y "mujer", y también pensar en diferentes cuerpos gestantes. Diamela Eltit decía que ya no hay más madres, que se murieron las madres. Pero en su última novela *Sumar* (2018) se inventa una madre vendedora ambulante que carga con nonatos. Eltit tiene una imaginación maternal violenta, por momentos truculenta, radical, Yo no puedo decir que no haya madres: la madre que cuida y se hace cargo del cuerpo del bebé sigue estando y no va a desaparecer. Hay muchas escritoras jóvenes que se ven interesadas en narrar o volver ficción esa experiencia; otras que narran historias sobre la condición de hijas.

En este momento hay un espectro enorme. Si *El Dock* (1993) de Matilde Sánchez para mí fue el gran texto sobre la maternidad en los noventa, hace muy poco se publicó otro genial. Me refiero a la novela de María Negroni, *El corazón del daño* (2021). Aunque también me interesan las formas laterales o indirectas de maternidades, como las del personaje de la novela de Fernanda Trías, *Mugre rosa* (2020).

E: *¿Por qué el rostro como figura liminal ha ido ocupando el centro de tu mirada crítica? ¿Qué llevó a que te interese escribir un libro sobre este asunto –El revés del rostro. Figuras de la exterioridad en la cultura argentina (Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 2021), que recibió el Premio LASA, Sección Southern Cone, al Mejor libro en Humanidades (2022)–, después de haber dedicado el primero a las figuraciones de la maternidad y de los vínculos familiares?*

ND: En 2001, cuando todavía no había cerrado la tesis doctoral sobre maternidad, leí un cuento de Silvina Ocampo en el que una madre ve el rostro del hijo en un cuaderno, y de ese modo anticipa e imagina, a través de una estampa, el rostro del niño por nacer. Esa idea de Silvina me llevó a pensar ese lugar del rostro como invención. Francine Masiello leyó un texto en el que había empezado a escribir sobre este asunto en el 2000 y me transmitió mucho entusiasmo. Otro texto que en ese momento me marcó fue *El desierto y*

su semilla, de Jorge Barón Biza. Así empiezo a leer en los textos esas apariciones de rostros de mujeres, muchísimos y generalmente ligados a espejos. Es un tema que se me fue presentando solo, y se me fue abriendo desde la literatura hasta objetos que no son literarios, como la obra de Nicola Constantino, y su video-instalación donde ella misma va borrando y borrando ese rostro del maquillaje, el rostro del otro, pero también los rostros ligados a escenas políticas de enfrentamiento social, como el rostro de Eva Perón o los rostros desfigurados por la guerra. Siempre necesito armar series, porque no puedo quedarme en el análisis textual de un solo texto y porque nunca termino de cerrar cada serie.

Trabajo final

Soy posible mientras barro: tretas y silencios domésticos

Julia Laura Leggiero

Suena de fondo el ruido frenético del lavarropas. Me propongo ignorarlo y concentrarme en hilar oraciones en la computadora. No lo logro. Miro por la ventana cómo entra el sol de domingo y las hojas de las plantas miran hacia arriba. No tengo cortinas ni persianas aún, es una casa en formación, una casa en democracia. Agradecen las hiedras, aunque sea por un rato, salir de las tinieblas del balcón. Es temprano y son pocas las personas que pasan por la cuadra; se intercalan como *patchwork* entre las hojas y los pájaros que cubren la calle. Las observo desde arriba y me pregunto a dónde irán, con tanta prisa o tanta calma un domingo a la mañana. En mi casa, un silencio amable interrumpido por el ruido de mi lavarropas que se asimila más al punk rock que a un electrodoméstico. "Mientras tanto", leo a Gruss.[15] Hay cesura y hay silencio, pero más hay dicho que elidido. Esta voz escribe con la persiana a oscuras, lava la ropa en silencio, en lugar del ruido molesto de un tambor. Acuna a su bebé cantando; de fondo, sirenas y disparos. Las personas no caminan ni con prisa, ni sin ella: desaparecen. La violencia de los golpes y el ocul-

[15] Gruss, Irene (2014). "Mientras tanto". *La mitad de la verdad: obra poética reunida (1982-2007)*. Buenos Aires, Bajo La Luna, 77.

tamiento se las llevan. La vida pública no puede sino transgredir las fronteras del hogar.

Se ha leído este poema, y los que vendrán a continuación, como testimonios de complicidad civil y silenciamiento. Creo firmemente que, por el contrario, he aquí un claro gesto de denuncia. Son dos los movimientos que en el poema de Gruss se despliegan: el lavado de la ropa y el cantar acunando al bebé. Quien lava la ropa se dedica al arte del silencio, ante todo una actividad solitaria, no sólo porque históricamente (Masiello, 1997)[16] se la ha asignado como praxis doméstica, y como tal, como praxis femenina, sino también porque el lavado es actividad de contemplación y manualidad. Contemplar para detectar las manchas en la ropa, las huellas del tiempo, de los accidentes y eventualidades, del sudor del día; marcas vitales impregnadas e inevitables; usar las manos para borrarlas, para limpiarlas. Esta voz se llama entonces a la introspección, muestra su quehacer doméstico, su adaptación a la esfera de la praxis que *le ha tocado* en la repartija social, se dedica con ojo preciso al lavado de las manchas en silencio. Hasta este punto podría leerse un relato de sometimiento ymiedo. Pero falta aún el movimiento de regreso, el segundo movimiento de la voz y del poema, que son el mismo, aunque se produzcan de maneras y en sectores diferentes del texto.

[16] Masiello, Francine (1997). "Introducción". *Entre civilización y barbarie: mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 9-24.

Esta voz canta para acunar, más bien, canta para *cantar*. La voz *canta* ya en el segundo verso del poema, es decir, habla, cuenta, revela y devela. *Cantar* es en el lenguaje coloquial delatar, revelar la autoridad de un delito, hablar de aquello que no debe ser dicho. Esta voz, entonces, no se limita al lugar que le corresponde a la voz doméstica, sino que traza un puente directo entre el hogar y la calle, entre el lavado yel terror, entre el interior y el exterior. Usa el espacio doméstico como base operativa para una denuncia política, lava la ropa para delatar lo que está sucediendo, como quien pasa un cuchillo dentro de una torta. Pero esta voz sólo puede *cantar*, véase las itálicas para distinguir el uso figurativo del término, revelar todo aquello que escucha, que sabe, que ve a través de las rendijas de la persiana, a partir de su canto en el poema, su canto para acunar. Para poder *cantar* es necesario cantar acunando. Es nuevamente la praxis doméstica la excusa que le permite hablar, que hace a su voz legible, audible, que le brinda un espacio de inteligibilidad.

falta la coma

Leo aquí, sin dudas, una forma de *treta del débil* (Ludmer 1985).[17] Los elementos que aquí aparecen son dos acciones afirmadas y un espacio: lavar, cantar y hogar. Esa máquina funciona, como Ludmer tan precisamente señala, por "la aceptación plena del lugar subalterno asignado socialmente y el intento de callar"

[17] Ludmer, Josefina (1985). "Las tretas del débil". Patricia Elena González y Eliana Ortega (eds.). *La sartén por el mango*. Río Piedras, Huracán, 47-55.

(1985: 49). Este poema abre su puerta desde la praxis doméstica, el lavado y el canto para acunar. Pero puede *cantar* y delatar sólo porque es desde el espacio hogar que lo hace, esa es la treta, usa un lugar asignado para otra praxis, una que reproduce roles y actividades específicas para ellos, como medio de resistencia y denuncia.

Hay entonces en ciertos poemas de los años ochentas una tensión entre el silencio y la denuncia. Juana Bignozzi despliega sobre la mesa otras cartas en su vuelta al país luego de la dictadura cívico-militar.[18] No es nostalgia del pasado lo que trae el presente sino una decepción que la voz del poema vive como *moira* colectiva: "mi corazón sabe que no hay olvido ni ruptura / ésos son triunfos ajenos". Hay una condena de espectadora, de personaje secundario de la historia que ve con decepción aquello que afuera pasa. Y menciono "personaje" porque es la voz la que plasma a la vida como "escenarios particulares e indivisibles" y pone en jaque la posibilidad de una memoria colectiva. Este poema presenta un desafío: la incomodidad. El yo se muestra incómodo y decepcionado, ve vidas segmentadas, en escenarios separados, donde lo personal es particular y lo individual se expande. Esto es lo que ve al *regresar a la patria*. Y, no obstante, sabe que aun no pudiendo hacer nada, su vivencia es otra. Espectadora y expectante denuncia el silenciamiento desde adentro: el refugio en el hogar, la alienación de les demás creyendo que las historias no son parte de la Historia, que sus pares no son parte de la patria. Ese tono un tanto lúgubre de Bignozzi, que había participado activamente en el Partido Comunista y el círculo de poetas Pan Duro, marca su visita a la Argentina posdictadura, no como exiliada (porque había partido antes de su comienzo) sino como apátrida. "Siempre miraremos por una ventana / cómo se están llevando a alguien": el hogar entonces se torna refugio del miedo, espacio donde lo personal es individual y huye de lo político, se esconde de la responsabilidad cívica, más aún, la responsabilidad humana.

Este yo es *outsider*, extranjera en dos sentidos. Por un lado, es su condición de apátrida, que viene de afuera, que *regresa a la patria* y ve las ruinas que han quedado, los destrozos que se han hecho a costa de la proliferación del individualismo y el miedo. Esta condición le permite ser espectadora, mirar con decepción y recelo el panorama de posdictadura. Pero también es extranjera, o al menos, "extraña" dentro de la masa. Aunque se sabe en ese colectivo pasivizado, aislado, que no acciona frente al horror, a diferencia de elles, se siente incómoda en ese lugar, extraña en la extranjería, y por tanto sólo puede nombrarlo/se, exponerlo/se y evidenciarlo/se, desde la dura resignación: "Ya me he dado cuenta / (...) / mi corazón sabe que no hay olvido ni ruptura / ésos son triunfos ajenos". El silencio es aquí un elemento intolerable, por eso, la voz, incómoda

[18] Bignozzi, Juana (2018). "Ya me he dado cuenta". *La ley tu ley*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 109.

entre esos dos polos hace lo único que queda: escribe y denuncia, a sus compatriotas y a sí misma.

La poesía cumple el rol del recordatorio, de lugar insatisfecho donde se desacraliza la memoria para señalar a les culpables. El espacio doméstico, como bien lo describe Masiello (1997, 20), es percibido como opuesto a lo público y a la práctica política, por tanto, neutral y hasta inofensivo. Pero Bignozzi levanta el velo. La treta que aquí se pone en juego es nuevamente en relación con el lugar: el hogar. En este caso, se muestra la potencia negativa de este, lo doméstico como espacio de complicidad, de refugio de la cobardía, de frivolidad individualista. Se enuncia desde el hogar para denunciarlo. El hogar es entonces un espacio de denuncia y el espacio denunciado, el objeto de esa denuncia.

Pasando por Gruss y Bignozzi hemos mirado desde adentro y desde fuera, silenciado para hablar, hemos denunciado ese silencio. Pero las persianas, las ventanas y los lavaderos no son los únicos espacios fértiles del hogar, los lugares *entre*. El patio de una casa refleja los estados del cielo y del viento, nos permite escuchar las voces del barrio y los maullidos de los gatos. Desde allí pueden observarse los triunfos y los fracasos de les vecines. En Estela Figueroa el patio es espacio-trinchera, espacio límite, frontera.[19] El hogar se construye en "La mala poesía y la mala vida van juntas"

[19] Figueroa, Estela (2022). "La mala vida y la mala poesía van juntas". *El hada que no invitaron. Obra poética reunida 1985-2016*. Buenos Aires, Bajo La Luna, 16.

como cosmovisión totalizante, y el patio marca el límite entre lo real y el afuera, entre aquello que la voz del poema no desea conocer y el interior doméstico: "Los relámpagos recortan el paisaje / y parece que lo real terminara / donde termina el patio". El patio funciona como extensión de la casa, del refugio por excelencia. Pero ese "adentro" no es lugar obligado, por el contrario, resguarda a la voz del afuera hostil, a la vez que construye en lo doméstico una comunidad selvática: "Un pájaro solitario canta monocorde / la desgracia de la tormenta. / Los gatos hambrientos me rodean. / Tienen miedo. / Los dejo junto a mí les digo unas palabras". Aquí el que canta no es el yo poético como en el poema de Gruss, sino un pájaro solitario, que mucho en común posee con la voz del poema. La soledad es refugio y condena, dice hacia el final: "¿Terminaré como Celine / muriendo solitaria / rodeada de diecisiete gatos?". La tormenta que vaticina el pájaro con su canto es externa e interna, es a causa de ella que la voz se refugia en la casa y es a causa de ese movimiento que la soledad se presenta como fantasma premonitorio, inevitable, en el poema y dentro del hogar, que en cierta forma, son lo mismo.

Hay dos formas del refugio que pueden calmar el miedo: la casa y las palabras. A la manera de Artemisa, tranquiliza a los gatos con palabras mientras el pájaro anticipa lo peor que vendrá. Con las palabras domestica a los animales salvajes que luego entran a la casa.

El patio la contacta con la tormenta, pero también con algo más que no se nombra: "cada momento que pasa me acerca más a algo / de lo que no quiero estar cerca". La soledad se acerca como nube negra, la rodean los gatos hambrientos, el pájaro canta su tragedia y la única forma de escapar es refugiándose en la casa. Pero ese refugio es a la vez un espacio predilecto para la soledad. Y a medida que el poema avanza, también lo hace la profecía autocumplida: "Los gatos me siguen. No tengo / el valor de echarlos. Que duerman aquí". Como Louis- Ferdinand Céline, se rodea de gatos y se refugia en la casa. Y también como Céline, escribe. El espacio doméstico entonces tiene un doble valor, es refugio y tragedia, es el lugar que puede salvarla y el lugar donde se materializa la profecía.

Las persianas, las ventanas y los patios son hasta aquí puentes que conectan el afuera y el adentro, el pasado y el presente, la decepción, el miedo y la denuncia. Gruss ha cantado y acunado, Bignozzi ha mirado el horror por la ventana (desde adentro y afuera), Figueroa se ha refugiado en la casa y se ha rendido ante lo inevitable. Rosenberg en "El arte de lo infinito" trae otra dimensión al mundodoméstico: la disolución del yo.[20] Mientras barre el polvo de su casa mira la puerta y se ve disuelta en ese polvo. La voz del poema se deshace en el acto de reunir fragmentos de lo que alguna vez fue,

[20] Rosenberg, Mirta (2018). "El arte de lo infinito". *El árbol de palabras: obra reunida, 1984-2018*. Buenos Aires, Bajo La Luna, 46.

de dolores y alegrías. Dice con precisión: "Soy posible/ mientras barro alerta". La posibilidad del decir, de su legibilidad y de su existencia está dada por el acto de barrer, por la praxis doméstica, el quehacer dentro de los límites del hogar. Pero esa misma condición de existencia requiere de la posibilidad de salir, de imaginarse fuera del hogar, de traspasar el umbral. La disolución ya está presente, en el acto de barrer, como el *punctum* barthesiano que se expande, que da cuenta mediante la huella, el retrato, la captura de un momento, de la ausencia, de lo que ya no está.[21] Aquí ese *punctum* es el polvo, la vida que ha sido es ahora sólo fragmentos disueltos, inconexos, desechables. La disolución en el poema marca de lo vivido, pero también de lo vivible: "Semejante / a mi propia imagen, excedida / en el polvo disperso, vuelta/ a juntarse". El arte de barrer es aquí el arte de lo infinito, aquel movimiento que sostiene la transformación desde el registro de lo que ha sido. Pero la acción de barrer es también la treta del débil, es mediante esta praxis que el yo poético rompe, como Ludmer (1985, 47) destaca en Sor Juana, la dicotomía que asigna a ese espacio y al rol femenino el polo de lo concreto versus lo abstracto. Aquí la voz expande el pensamiento abstracto e indaga en el existencialismo, a partir del polvo que barre y el polvo que es. Esa condición de existencia sólo puede ser dicha a través del acto

[21] Barthes, Roland (1989). "El Punctum: rasgo parcial". *La cámara lúcida*. Barcelona, Paidós, 79-84.

de barrer, un acto extremadamente concreto, materialista y doméstico, pero también desde el espacio casa: "Soyposible/mientras barro (...) / (...) creo desde ya / que aquí es mi casa y yo / he vuelto (...)".

Sor Juana puede escribir desde la estructura "decir", "saber" y "no". Rosenberg puede escribir aquí desde la tríada barrer, existir y silencio. Todo aquello que leemos es la reflexión metafísica que en el acto de barrer el polvo de la casa se despliega, que como excusa y causa de ello se desprende, pero no hay palabra dicha en voz alta: "barro/ en silencio." Ese silencio es explicitado en el último verso, pero marcado rítmicamente a lo largo de todo el poema. La respiración hace pausas y cesuras. El poema tensiona constantemente el lenguaje en su forma, lla métrica se lleva a los límites, como el cuerpo hacia la puerta, como la escoba que va y viene. Todos los versos del poema tienen un pulso métrico, pero muchos se encuentran acentuados en lugares incómodos, que tensionan y lo vuelven extraño. El primer terceto respeta las formas y acentos del pentasílabo y octosílabo. No obstante, a medida que avanza el poema, y por tanto el barrido y la reflexión metafísica, esas formas se disuelven, aparece un heptasílabo acentuado en la quinta sílaba, otro que rehúye a la diptongación, un endecasílabo que tensa la oralidad en el hiato. El movimiento rítmico más interesante es el que se produce en tres versos: el octavo, el decimosegundo y el último. Tanto en el octavo como en el decimosegundo se construyen dos formas que luego de la coma se transforman, pasan un umbral rítmico para disolverse. "Saldré cuando me vaya, aunque" es un heptasílabo (terceto anterior) que se convierte luego de la coma en eneasílabo, es el estado en el que la voz se encuentra, el punto de partida, y se transforma frente a la aparición del deseo, de la salida y del ritmo de la reflexión que propone y opone en ese "aunque". En "el polvo disperso, vuelta / [a juntarse]" se produce un movimiento semejante, un heptasílabo que se transforma en eneasílabo, aquello que se disipa como punto cero y vuelve así, se reconstituye, en forma y en sentido. Esa forma ida-vuelta produce un ritmo yo-yo, fiel reflejo del movimiento del barrido, una escoba que va y viene, que junta y esparce, un yo poético que sale y entra por la puerta, disperso y reconstruido, como polvo y como pensamiento. Y todo ello barriendo la casa "en silencio".

clase 7

Miradas, contradicciones y derivas en torno a la crítica feminista de cine: de Laura Mulvey a Victoria Ocampo

Julia Kratje

En esta clase vamos a recorrer algunos de los puntos centrales de la teoría y de la crítica feministas de cine, que presentan varias zonas de contacto con la crítica literaria y, que además, establecen coordenadas para pensar la articulación entre mirada, cultura visual y figuraciones del cuerpo.

¿Cuáles son las miradas y los placeres que el cine pone a rodar? ¿Por qué vamos al cine, a sumergirnos en una sala oscura, para compartir una experiencia íntima, colectiva y a la vez solitaria, que nos transporta hacia otras coordenadas de tiempo y de espacio? ¿Cómo es que las películas nos provocan, nos afectan, nos hacen viajar, llorar, gozar, nos aterrorizan o nos enamoran; en cualquier caso: nos *encantan*? ¿De qué manera funciona el sistema de representación de las mujeres y de los personajes femeninos en el cine clásico; o sea, en el cine narrativo convencional, en pocas palabras: en el cine de Hollywood? ¿Por qué la mirada y los modos de ver son asuntos clave para la crítica feminista? ¿Existe un cine alternativo? ¿En qué residiría su potencia transformadora? Estos interrogantes generaron un

sismo en los estudios sobre cine hacia los años setenta, y hoy continúan reverberando.

El cine es un dispositivo sociotécnico, un arte, un medio audiovisual que, ante todo, se define por el lugar de la mirada y por la posibilidad de variarla y de explicitarla. Siguiendo a Teresa de Lauretis, el cine es, además, una "tecnología de género" (1996: 6-34). Recordemos que, desde esta perspectiva, el género es producto de diversas tecnologías sociales y de discursos institucionalizados, de prácticas críticas y de la vida cotidiana; no se trata de una propiedad de los cuerpos, sino "del conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales, en palabras de Foucault, por el despliegue de una tecnología política compleja" (8). Entonces, llevemos la atención a estas cuestiones desde tres entradas –*miradas, contradicciones* y *derivas*–, a los fines de esbozar un trayecto por ciertas aproximaciones al cine desde posiciones feministas. Me gustaría mantener presente, casi como si fuera una nota pedal que modula por lo bajo sosteniendo este recorrido, una pregunta insoslayable: ¿qué sentidos y qué sensibilidades dan cuerpo a la magia del cine y sus imágenes que hechizan, entretienen y cautivan?

Miradas

Laura Mulvey es una teórica feminista de cine, realizadora experimental, profesora en la Universidad de Oxford, que en 1975 publicó en la influyente revista *Screen* un ensayo crucial para pensar el cine desde el feminismo: "El placer visual y el cine narrativo". Como Mulvey varias veces expresó, no escribió ese texto para realizar un aporte teórico o de índole estrictamente académica, sino como un manifiesto que hunde sus raíces en un contexto marcado a fuego por el activismo feminista y por la experimentación cinematográfica de los setenta. Sin embargo, hasta la fecha, el ensayo de Mulvey es uno de los más revisitados y debatidos entre los estudios fílmicos –no únicamente, aunque sí prioritariamente– feministas. Otra piedra fundamental de este mapa crítico, en sintonía con el planteo de Mulvey, es *Modos de ver* de John Berger (1972), donde se forja una tesis indispensable acerca de la *visión* como una *actividad continua* y en *continuo movimiento*: "Lo que sabemos o lo que creemos afecta el modo en que vemos las cosas", "Solamente vemos aquello que miramos", "Una imagen es una visión que ha sido recreada o reproducida", "Toda imagen encarna un modo de ver" (2013: 13-16), son algunas de las célebres proposiciones que revelan hasta qué punto los modos de ver afectan los modos de interpretar el arte.

"El placer visual y el cine narrativo" está dividido en dos partes: en primer lugar, Mulvey pretende hacer un uso político del psicoanálisis; en segundo lugar, apunta a la destrucción del placer visual como un arma política radical. Es decir que el psicoanálisis se concibe como un aliado político para pensar la

forma cinematográfica. Mulvey demuestra que la fascinación generada por el cine, ese encantamiento suscitado por la marea de imágenes y de sonidos que destellan en medio de la oscuridad y que hipnotizan por sus dimensiones, por su belleza y por la atmósfera de ensueño que recrean, está reforzada por patrones preexistentes de fascinación que funcionan en el nivel del sujeto individual y en el nivel de las formaciones sociales que lo moldean. Mulvey, por ejemplo, lleva su atención a las producciones del coreógrafo y director hollywoodense William Berkeley Enos, más conocido como Busby Berkeley, cuyas puestas en escena claramente no podrían existir en el teatro, al menos en sus versiones tradicionales, porque en sus películas hay una disposición de las mujeres –jóvenes, esbeltas, sonrientes, impecables– ocupando el espacio desde sus más diversos ángulos, desplazándose con soltura y elegancia, minuciosamente coreografiadas, formando hileras y patrones calculados para que la cámara pueda moverse a uno y a otro lado, acercarse o alejarse, encuadrarlas cenitalmente o navegar entre sus piernas, deleitándose con esa técnica de componer y dirigir una serie de pasos, figuras y movimientos lúdicos, dancísticos y acrobáticos sincronizados. Como un caleidoscopio que, en cada giro, crea nuevas combinaciones, los filmes de Berkeley –como tantísimos otros productos de la industria cultural, desde el cabaret y el *striptease* hasta las chicas *pin-up* ilustradas por George Petty, Alberto Vargas y Gil Elvgren– disponen los cuerpos femeninos como elementos intercambiables e idénticos. O bien, su irrupción suspende el encadenamiento de los eventos que se narran: las canciones de Lauren Bacall en *To Have and Have Not* (Howard Hawks, 1944) y el primer paneo que se regodea con el cuerpo de Marilyn Monroe en *River of No Return* (Otto Preminger, 1954) son casos ejemplares que Mulvey menciona entre varios otros.

La cultura *patriarcal* –este es el término utilizado por Mulvey– asigna tradicional e históricamente a *la mujer* –en singular– el lugar de ser mera portadora de sentido: no creadora, artífice, autora, sino vehículo de significaciones. En consecuencia, el cine narrativo de ficción, el cine convencional, el cine hollywoodense (distintas maneras de referir al modo de representación institucional que es el blanco de las críticas feministas de los setenta) se ocupa de manipular el placer visual. ¿De qué modo? Por medio de procedimientos narrativos y audiovisuales altamente codificados; por caso, organizando las historias en torno a un protagonista masculino que impulsa el desarrollo de la trama, encadenada en función de principios causales, donde se parte de un equilibrio y se atraviesan airosamente obstáculos y peripecias para acabar en un final feliz: el famoso *camino del héroe* que también cobra cuerpo en la literatura. A grandes rasgos, este es el dispositivo que cineastas, críticos y críticas buscan desmontar.

Para responder a la pregunta acerca de cuáles son los placeres que el cine brinda al espectador –al *espectador*, en masculino y, de nuevo, en singular– Mulvey detecta una división heterosexual entre una posición activa (masculina) y una posición pasiva (femenina). Una división entre la narrativa (en la que el protagonista encarna el yo ideal, que tiene el control sobre el devenir de los acontecimientos, con quien el espectador se identifica) y, del otro lado, el espectáculo (donde la mujer es equiparada al objeto erótico, la imagen, glamorosa, suspendida, por supuesto sexualizada). Para la mirada masculina ("*male gaze*") la mujer aparece como un "otro" que existe para ser mirada ("*to-be-looked-at-ness*"), no para devolver la mirada, sino para recibir la mirada embelesada, lasciva, voyerista, fascinada.

En síntesis: la mirada se estructura a través de un sistema compacto, en el que participan la mirada de la cámara, la mirada del espectador y la mirada de los personajes. El *mainstream* cinematográfico se ocupa de eliminar la presencia intrusiva del proceso material de filmación –haciendo como si la cámara no estuviera ahí– y, también, la distancia crítica de la audiencia –para que el espectador se olvide de que está ante un sistema avanzado de representación–. Desde esta óptica, el realismo se vuelve cómplice del inconsciente patriarcal.[1]

[1] Una década más tarde, E. Ann Kaplan, en el capítulo "¿Es masculina la mirada?" de *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara* (1983), retoma el planteo de Mulvey preguntándose por la pertinencia de la alianza entre feminismo y psicoanálisis a la hora de pensar el cine: "Cuando las mujeres se encuentran en la posición dominante, ¿están en una posición masculina? ¿Podemos imaginar una posición femenina dominante que se diferencie cualitativamente de la forma de dominación en el varón?" (1998: 60).

Laura Mulvey escribió este alegato en contra del cine de Hollywood no tanto porque le produjera aversión (más bien, tal como cuenta en una entrevista que le hice hace unos años, todo lo contrario),[2] sino porque estaba inmersa en un movimiento experimental, de vanguardia, política y poéticamente comprometido con un cine alternativo. Y es esa ola de transformaciones la que la lleva a concluir que el declive del cine narrativo, o sea, la destrucción de la forma cinematográfica tradicional mediante un "desapego apasionado", es la única salida posible para liberar la mirada:

> Esta compleja interacción de miradas es específica del cine. El primer golpe contra la acumulación monolítica de convenciones fílmicas tradicionales (ya asumido por cineastas radicales) es liberar la mirada de la cámara en su materialidad en tiempo y espacio y la mirada de la audiencia en la dialéctica y la apasionada separación. No hay duda de que esto destruye la satisfacción, el placer y el privilegio del "invitado invisible", y resalta el modo en que el cine ha dependido de los mecanismos voyeurísticos activo/pasivos. Las mujeres, cuya imagen ha sido continuamente

[2] "Géneros inestables: de miradas, silencios y detenciones. Entrevista con Laura Mulvey" (2019). Disponible en: http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/113

> robada y utilizada para este fin, no pueden ver la decadencia de la forma del cine tradicional con mucho más que pesar sentimental. (2007: 93)

Contradicciones

Tal como vimos en clases anteriores, Teresa de Lauretis se nutre de una perspectiva interdisciplinaria que abarca semiótica, psicoanálisis, antropología y, también, estudios fílmicos. Unos diez años después del ensayo de Mulvey, publicó una obra señera para pensar el modo en que las imágenes son potencialmente productoras de contradicciones, tanto subjetiva como socialmente: *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine* (1992 [1984]). En este sentido, hay tres premisas que me interesa subrayar. En primer lugar, la importancia de poner en duda la relación establecida entre *la mujer*, como un cristalizado de códigos culturales y patriarcales, y *las mujeres*, como sujetos atravesados por posiciones diversas y asimétricas. En segundo lugar, para de Lauretis resulta decisivo indagar el movimiento del deseo en la narración, así como la empatía afectiva que interviene en los procesos de identificación y de reconocimiento, que permiten postular una figura generizada del espectador. En tercer lugar, las estrategias de lectura y de escritura son entendidas en tanto y en cuanto formas de resistencia cultural. Como también sucede en el campo de la crítica y la teoría literaria, la perspectiva de género permite focalizar los procesos socioculturales que condicionan posicionamientos subjetivos en situaciones históricas concretas, pero también consigue iluminar intersticios o intervalos en los que se opone resistencia.

Cuando pensamos el cruce entre cine y mujeres, cada preposición es un verdadero problema: ¿se trata de hablar del *cine de mujeres* como un cine hecho (que desde la política de los autores sería equivalente a *dirigido*) por mujeres? ¿O acaso del *cine sobre mujeres* como un cine que puede ser realizado por hombres (o por mujeres) con un afán de explotación comercial y con una voluntad de celebrar a las divas femeninas, o de contar historias protagonizadas por mujeres? De Lauretis decide separarse de los análisis centrados exclusivamente en el texto; o, para decirlo de otra manera, desplaza su atención a un cine *para* mujeres en su pluralidad, multiplicidad y diferencias delante y detrás de cámara. "Volver a pensar el cine de mujeres", como de Lauretis titula un ensayo posterior a *Alicia ya no*, supone navegar impulsos simultáneos y en direcciones opuestas: por un lado, el carácter afirmativo de la política que reivindica a las mujeres como sujetos sociales; por otro lado, la negatividad de la crítica que mantiene una actitud antiburguesa, antipatriarcal y anticolonialista. En ese texto, las películas *Born in Flames* (1983) de Lizzie Borden y *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) de Chantal Akerman son ponderadas por su capacidad

de desentrañar la invisibilidad de las mujeres negras en las películas dirigidas por mujeres blancas o, como en el caso de Akerman, de acompañar las rutinas cotidianas y silenciosas de mujeres que nunca antes habían accedido a la pantalla grande:

> Lo que *Born in flames* logra representar es esta comprensión feminista: que el sujeto mujer es en-gendrado, construido y definido como género a través de múltiples representaciones de clase, raza, lenguaje y relaciones sociales y que, por consiguiente, esas diferencias entre las mujeres son diferencias *dentro* del campo de las mujeres, y por esa razón el feminismo puede existir a pesar de esas diferencias, más aún, no puede continuar existiendo sin ellas, cosa que sólo empezamos a comprender ahora. La originalidad del tema de esta película es su representación de la mujer como sujeto social y como sitio de diferencias, diferencias que no son puramente sexuales o meramente raciales, económicas o (sub)culturales, pero que se presentan juntas y a menudo en conflicto unas con otras. Después de ver esta película una se queda con la imagen de una heterogeneidad en el sujeto social femenino, el sentido de una distancia respecto de los modelos culturales dominantes y de una división interna dentro de las mujeres que se mantiene, no a pesar de, sino en concurrencia con la unidad provisional de cualquier acción política concertada. (1993: 7-8)

El mapa de las intervenciones feministas sobre cine también está atravesado por disputas teóricas y vertientes político-poéticas contradictorias. De hecho, desde sus inicios en los setenta, la teoría fílmica feminista presenta dos modalidades: por un lado, la tendencia ilusionista –también llamada *teoría del papel/imagen*, siguiendo a Annette Kuhn (1991: 21)–, que se propone cambiar el contenido de las representaciones para la concienciación y para la elaboración de roles, papeles o imágenes "positivas" de mujeres, apelando a la documentación directa e inmediata de las problemáticas que las envuelven. Por otro lado, la tendencia formalista se interesa en explorar el lenguaje del cine, sus estilos y sus poéticas, para desentrañar los códigos ideológicos de la representación.

El camino sociológico e historiográfico de esos primeros trabajos procuraba conjugar la *praxis* feminista con la reflexión sobre el discurso fílmico, en el marco del proceso de politización de la sexualidad, de modo que las preocupaciones del movimiento de mujeres definían la agenda retomada en las películas hechas por mujeres. Las feministas de esta línea se dedicaron a desmitificar la representación de las mujeres como cuerpos para ser mirados, como *locus* de la sexualidad y como objetos de deseo. Sus intervenciones se orientaban en función de una valoración de los papeles sexuales de acuerdo con criterios extrínsecos a los filmes, que

servían para definir un tipo *ideal* de mujer independiente, emancipada y autónoma. A la par, han llevado a cabo la tarea de "rescatar" a cineastas pioneras, olvidadas o desplazadas del canon: Alice Guy, Dorothy Arzner, Lois Weber, por nombrar sólo a algunas.[3]

Esta primera corriente de la crítica feminista sostenía que el lenguaje cinematográfico no debía eclipsar el flujo de la trama, sino poner en primer plano argumentos para desbaratar el sexismo de la narrativa y la explotación de las mujeres como imágenes. Pero, a medida que se fueron reconociendo las limitaciones de estos enfoques –básicamente: su dificultad para dar cuenta de cómo se produce el significado en el filme, sumada a la falta de distinciones entre la experiencia vivida y el plano de la representación–, los desarrollos teóricos se fueron desplazando del énfasis puesto en la visibilización de lo invisible hacia la deconstrucción de la mirada y de la estructura narrativa. Según Giulia Colaizzi, "el pase de los setenta a los ochenta implica, desde un punto de vista teórico, un pase de la politización de la sexualidad –basada en el reconocimiento de la diferencia sexual como elemento determinante del imaginario social– a la crítica de la representación para la cual la desnaturalización de la imagen va pareja a la deconstrucción de la feminidad y, más en general, a la deconstrucción del género como representación" (2007, 15). Desde fines de los ochenta, los estudios feministas sobre teoría fílmica y cultura visual han ido incorporando los debates acerca de performances, desbiologización y desesencialización del género; también han promovido el punto de vista de mujeres negras y lesbianas y han abonado los estudios sobre masculinidades, los estudios *queer* y los estudios sobre interseccionalidades.

Este panorama sucinto, que sigue distinciones entre tendencias y corrientes propuestas por las academias europeas y estadounidenses, adquiere otras características en el ámbito local, donde vienen proliferando trabajos académicos que indagan representaciones de personajes femeninos y sexodisidentes; investigaciones que se preguntan por la posibilidad de detectar indicios y marcas de una poética diferencial; estudios que, desde líneas sociológicas e historiográficas, buscan volver visibles figuras relegadas o marginadas del relato oficial. Y, también, hay esfuerzos por discutir el mismo canon cinematográfico en cuanto tal, pues el tono reivindicatorio, que tiene la potencia de cuestionar la invisibilidad y la marginación, no necesariamente pone en crisis los presupuestos que sostienen jerarquías y exclusiones. Como se pregunta Griselda Pollock en "Intervenciones feministas en las historias del arte. Una introducción" (2013), un texto fundamental para pensar la cultura visual

[3] Recomiendo explorar el "*Women Film Pioneers Project*", un archivo que promueve la investigación sobre centenares de mujeres que trabajaron detrás de escena, en distintos rubros de la producción de películas, durante la era del cine mudo: *https://wfpp.columbia.edu/*

desde enfoques materialistas que entienden la historia del arte como una serie de prácticas de representación que producen definiciones de la diferencia sexual y contribuyen a la configuración de políticas sexuales y relaciones de poder: "¿incluir a las mujeres en la historia del arte equivale a crear una historia feminista del arte?" (19). No se trata tan sólo de *agregar* nuevos materiales (las mujeres y su historia) a las categorías y a los métodos ya existentes; cambiar de paradigma supone, siguiendo a Pollock, insistir en el reconocimiento del poder de la sexualidad y del género como fuerzas históricas significativas, pero no limitarse a la corrección de las omisiones. En esta línea, entre la estética y la política, Ana Amado, pionera en introducir la crítica fílmica feminista en el entorno universitario argentino, y más allá también, lleva su atención a las relaciones de poder y a la circulación de los cuerpos, de las palabras, de los gestos en la imagen, al tiempo que traza una crítica de la sociedad desde la cultura. En sus trabajos sobre cine y política (por ejemplo, el libro *La imagen justa*, 2009), Amado demuestra especial interés por el problema de la forma para el análisis de los fenómenos estéticos como una instancia de inteligibilidad de la realidad y de la cultura en sentido amplio.[4]

[4] El camino abierto por Ana Amado encuentra resonancias, derivas y desvíos en investigaciones y abordajes feministas y/o queer que actualmente llevan adelante, en el campo académico argentino, Marcela Visconti, María José Punte, Romina Smiraglia, Lucas Martinelli, Agostina Invernizzi, Fernanda Alarcón, entre muches otres.

Ahora propongo que veamos (y escuchemos) una de las primeras películas abiertamente militantes y feministas de María Luisa Bemberg: *El mundo de la mujer* (1972), que la cineasta rodó en la exposición *La mujer y su mundo*, organizada en el predio de La Rural, cuyo catálogo promocionaba: "Todo lo nuevo que se produce en el país: modas y elegancia, belleza, cosmética, alimentación, artículos de hogar. Femimundo S. A., en base a profundos estudios y experiencias, realiza esta muestra dirigiendo sus intereses y apelando al más poderoso factor de consumo de la época actual: la mujer".[5]

Bemberg fue la primera directora en filmar con regularidad dentro del cine profesional en la Argentina. A principios de los setenta, fue una de las fundadoras de la Unión Feminista Argentina (UFA) a la par de otras mujeres del campo artístico, literario y cultural que rechazaban con todas sus fuerzas los moldes patriarcales y eclesiásticos. En la vuelta de la democracia, participó en Lugar de mujer, un importante ámbito de encuentro y reflexión para el feminismo en aquellos años,[6] y también fue una de las creadoras de

[5] El filme se encuentra disponible en: *http://www.marialuisabemberg.com/elmundodelamujer.html*

[6] "En agosto de 1983 Lugar de Mujer abre sus puertas en el quinto piso de Corrientes 2817, con biblioteca, barcito, un salón de usos múltiples y un par de habitaciones para asesoramiento. La inauguración fue posible por el aporte de cien dólares de cada una de las socias fundadoras: Ana María Amado, Gloria Bass, Haydeé Birgin, Alicia D'Amico, Ana María Daskal, Inés Hercovich, Elizabeth Jelin, María Luisa Lerer, Beatriz López, Nélida Luna, Lidia Marticorena, María Mellino, Hilda Rais, Gisella Rubarth, Beatriz Smuckler, Graciela Sikos, Elba Soto, Sara Torres, Olga Yánover y

la Asociación Cultural "La mujer y el cine", que desde 1988 ha organizado el Festival Internacional de Cine realizado por Mujeres.

En los números 326, 327 y 328 de la revista *Sur*, de septiembre de 1970 a junio de 1971, sobre "La mujer", que, como ya vimos en otra clase, Victoria Ocampo dedica "a la memoria de mi antepasada guaraní, Águeda, y de mi amiga inglesa, Virginia Woolf", además de una encuesta a setenta y cuatro mujeres de la Argentina, hay ocho preguntas a escritoras, actrices, mujeres de la ciencia, de las artes, del trabajo social y del periodismo. María Luisa Bemberg fue una de las entrevistadas por Victoria Ocampo, junto a Norma Aleandro, Norah Borges, Amelia Bence, Silvina Bullrich, Alejandra Pizarnik, Beatriz Guido, Delia Garcés, Tita Merello: "La mujer debe tomar conciencia de la 'condición femenina', o sea del estado de dependencia política, social y económica en que se encuentra. El primer paso para lograr un cambio es desear ese cambio", contestó a la pregunta "¿dónde cree que está el problema más urgente de la mujer?".

En las secuencias finales de su primer cortometraje, la interpelación feminista a los cánones de belleza recurre a estrategias retóricas y enunciativas muy agudas y provocadoras –tales como la blasfemia, la ironía, la franqueza y la irreverencia– que afloran al

yo, claro, Marta Miguelez. Pero se sostuvo en el tiempo con el aporte de cientos de socias", exponen María Inés Aldaburú, Inés Hercovich y Marta Miguélez (2022).

mezclar textos tan diversos como un cuento de hadas, una revista femenina que indica, entre otras cosas, cómo tiene una mujer que comportarse para enamorar al hombre deseado ("romántica, generosa y poco exigente; por eso hay que exigirle muy dulcemente si usted quiere llevarlo al altar"), entre otros lugares comunes que funcionan como contrapunto de los gemidos de un orgasmo femenino amplificado sobre los psicodélicos acordes de "*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*" (*The Beatles*, 1967) que irrumpe hacia el final. En este sentido, ¿cómo ubicaríamos a Bemberg en relación con las corrientes cinematográficas o las tendencias críticas feministas antes delimitadas? Dejo la pregunta abierta.

Derivas

Como anticipaba, según Teresa de Lauretis, los, las, les espectadores no están determinados por el texto fílmico ni totalmente fuera del filme, sino que atraviesan la película al mismo tiempo en que son atravesades por la película. Y entonces, ya no se puede hablar, simplemente, dentro del marco de una lógica binaria, como la que sostiene el argumento de Laura Mulvey en "El placer visual y el cine narrativo": activo, pasivo; imágenes positivas, imágenes negativas; cine cómplice del inconsciente patriarcal versus cine alternativo. ¿Alternativo es sinónimo de liberado o de liberador? ¿Quién podría arrogarse el poder de filmar desde afuera de la ideología? ¿Cómo se puede hacer una

película, o mirar una película, al margen del inconsciente patriarcal o de la matriz heterosexista? ¿Cierto cine se puede tildar de alternativo por presentar un argumento que se concibe disidente o por una forma que resulta en cierto grado inasimilable? Menos estridente, quizá –quiero decir: desde una posición muchísimo menos grandilocuente, pero tanto más compleja–, de Lauretis sostiene que el objetivo del cine feminista no descansa en hacer visible lo invisible; tampoco se trata destruir la visión, sino de generar las condiciones de posibilidad de otra visualidad. ¿Acaso el deseo y el placer de ver conduce siempre al sometimiento de lo que se mira?

Les propongo volver sobre la figura de Victoria Ocampo para saltar de la literatura al cine: ¿cuáles eran los filmes que atraían su visión? ¿Qué le gustaba mirar? ¿Quiénes fueron sus cineastas predilectes? ¿Sobre qué aspectos del cine escribió? En una carta que le envía a Gabriela Mistral en 1954, Victoria Ocampo describe su rutina de todos los días:

> Escribo. Trabajo en SUR. Generalmente no varían mis días. Por la mañana (duermo a lo sumo 4 horas) o escribo, o hago traducciones para SUR. Cuando me alcanza el tiempo, entre semana, salgo con mi fox terrier que tengo y que se llama Dingo II (el primero lo tenía en el año 1920). Caminamos. Almuerzo sola (pues vivo sola en este caserón vacío, por cariño al lugar. Preferiría una casa con dos cuartos). Tomo el auto y me voy manejando yo misma a Buenos Aires. Dejo mi auto en un garaje y me dirijo a San Martín 689, por la Calle Viamonte. En SUR, hago cosas variadas para la revista y editorial, desde corregir pruebas hasta pelearme con las imprentas que no cumplen...
>
> A eso de las 7, los que trabajan en SUR o los que van allí (Pepe Bianco, Murena, etc.) parten para algún cafetín para beber algo. Yo no bebo, ni los acompaño. Me quedo sola. A veces voy, a las 8, a un cine, hasta las 10. Y me vuelvo sola, manejando, a San Isidro. Si no me voy al cine, como sola en mi cuarto. Los sábados y los domingos me quedo ahí y viene Angélica para el week-end. Uno que otro amigo me visita esos días.
>
> Esa es toda mi vida. (2007: 252)

El cine formaba parte de sus actividades cotidianas. De hecho, para pensar a Victoria Ocampo en las constelaciones del cine hay varios trayectos plausibles. Podríamos hablar del lugar que el cine ocupó en su vida desde la infancia, cuando la prohibición de mirar intensificaba, obviamente, el deseo de ver. En *Virginia Woolf en su diario* (1944), por ejemplo, relata que mientras su padre proyectaba las primeras películas de Max Linder (un actor cómico francés de la época del cine silente), su madre se ocupaba de vigilar y de censurar aquellas secuencias que podían contener insinuaciones sexuales:

> Si había escenas de amor acompañadas de besos mi madre se ponía de pie en la oscuridad del "hall" –donde no se oía más ruido que el de la máquina– y se plantaba delante del proyector, interceptando la imagen. Nosotras protestábamos sin que se conmoviera. Como no podía adivinar cuánto durarían las expansiones amorosas –el cine era mudo y al tapar las figuras tapaba los letreros– su sombra permanecía más de lo necesario sobre la pantalla, por precaución, a riesgo de hacernos perder el hilo de la historia. (1944: 44-45)

Otra cuestión interesante para indagar los vínculos entre Victoria Ocampo y el cine es la autofiguración como una espectadora tenaz, apasionada, muy activa. En el séptimo volumen de sus *Testimonios*, cuenta que vio "un filme angustioso, claustrofóbico y perfecto: *Le Feu Follet*, de Louis Malle (*Les Amants*), adaptación fiel de una novela de Drieu la Rochelle". La primera vez que vio la película se deprimió tanto, que la encontró "*insoportable, atroz*" (1967: 259). Y entonces, volvió al cine para verla ¡cuatro veces! Una vez pasado el efecto del primer impacto se reconcilió con el filme.

A propósito de la cuestión de la espectadora, hay una nota bastante desopilante que fue publicada en una de las revistas de cine más emblemáticas y con mayor repercusión en el país en los años sesenta –*Gente de Cine*–, en la que Ocampo responde una encuesta para difundir opiniones y juicios de intelectuales sobre distintos aspectos ligados al séptimo arte.[7] Retomo un fragmento que resulta especialmente elocuente para captar una faceta de su *ethos* franco y resuelto:

> —¿A qué causas obedecen los constantes cambios en el gusto del público con respecto a los espectáculos, especialmente el cine?
>
> —Vaya usted a saber.
>
> —¿Cuál es la personalidad cinematográfica que más la ha interesado? ¿Y por qué?
>
> —¿Se refiere la pregunta al director o al actor? Naturalmente, Chaplin, De Sica, Eisenstein, Laurence Olivier, René Clair, Renoir. Si se refiere a los actores varios me gustan por distintas razones, largas de explicar.
>
> —¿Es el cine un arte visual?
>
> —No entiendo bien. ¿Se puede ir al cinematógrafo y cerrar los ojos como en un concierto? Claro que el cine es un arte visual.
>
> —¿Cuál es el filme que más le ha interesado en los últimos 10 años? ¿Y por qué?
>
> —Las contestaciones anteriores dejan en claro mis preferencias. Pero interesar es una cosa, gustar otra, divertir otra, conmover otra, etc., etc. Y el

[7] Agradezco a Ana Broitman por brindarnos el acceso a esta publicación.

cine divierte a veces, o gusta, o conmueve, o interesa, según los filmes. Soy demasiado perezosa para contestar con brevedad esta pregunta.

—¿Considera usted que es posible un tipo de cine que prescinda de actores profesionales? ¿Cuál es el valor positivo del divo en el cine?

—De Sica lo ha probado... brillantemente. El valor del divo en el cine –como en los demás órdenes de la vida– tiene y tendrá (para felicidad y desgracia nuestra) valor por razones que tampoco sabría exponer con la brevedad necesaria y adecuada a una encuesta. (1954: 4)

Ocampo enfoca su mirada hacia la dirección, la actuación, la música, la escenografía, la fotografía, el guion, el vestuario, la atmósfera. Propongo la hipótesis de que se trata de una mirada holística, orientada por aquello que el encuentro con el filme le demande como espectadora. Esto evidentemente da cuenta de una formación (en el sentido de una *Bildung*) en lo que ella llama *cultura clásica elemental*, que consiste en una educación enciclopédica, universal, aristocrática, pero bastante despojada del puritanismo de clase. En sus escritos se toma la libertad de comentar, gozosamente, por ejemplo, la sensualidad que ve en ciertos actores, y también en algunas actrices, como Ingrid Bergman y Ana Magnani; que contrasta con "(las curvas) de las Sofía Loren, Lollobrigidas, Elizabeth Taylor y otras Cleopatras de menor cuantía" (1967: 70).

China Zorrilla contó alguna vez que Victoria Ocampo se enamoraba de los galanes de las telenovelas. Como ella misma relata, se dejaba encantar por "el modo de mirar los hombres a las mujeres, el modo de replicar las mujeres a ese mirar" (1974: s/p), asumiendo, como espectadora, una posición que desobedece el mandato patriarcal redistribuyendo afectos y sentidos. De Conrad Veidt le obsesionaban sus ojos, su boca algo siniestra, su voz; Marlon Brando le parecía "una antorcha de carne"; de Henry Fonda elogiaba "su andar silencioso de sonámbulo y su rebeldía de animal joven que no quiere dejarse enjaular"; sobre Montgomery Clift escribió: "da placer verlo, esbelto, elástico y fuerte" (en Paz Leston, 2015: 18). En un comentario sobre James Bond, dice, como al pasar, que Sean Connery es un "magnífico animal", aclarando entre paréntesis: "lo de animal no va en desmedro del talento de Sean Connery, me refiero a su físico". (1967: 115)

La mirada de Victoria Ocampo no oculta el deseo y el apetito sexual, sino que despliega la seducción física en paralelo a la admiración artística e intelectual. O, más bien (y esta es otra hipótesis abierta a discusión), al prestar tanta atención a lo físico, a la belleza y a lo que se suele identificar como lo estético, así como también al *alma* (como dice ella: "eso que así se llama"), la mirada inevitablemente se hace carne y no puede proyectarse sobre la materia sensible y fotografiable

del filme (cuerpo, voz, vestimenta, ademanes) sin tener en cuenta el deseo, la fantasía y la subjetividad sexuada. En esta dirección, Laura Arnés escribió un ensayo muy inspirador para pensar la mirada diferencial de Victoria Ocampo en los espacios de huida de la sociedad patriarcal, donde se configuran otras expresiones y otras formas de los afectos y del conocimiento: "cuando digo 'afectividad lesbiana' no es la sexualidad de Ocampo lo que mueve mi curiosidad. Es, más bien, una preocupación por ciertas relaciones y desplazamientos afectivos que, captados en imágenes literarias (en ficciones) dan forma a cuerpos, tal vez, no recuperables por una economía libidinal falogocéntrica e, incluso, que configuran cierta zona de un corpus que Victoria prefirió recorrer, traducir o publicar". (Arnés, 2019: 33)

A partir de estos pasajes, entrevemos a Victoria Ocampo como una espectadora apasionada, pero también como una crítica pionera de cine. Son muchísimas las derivas en torno a su relación con el cine que podríamos desandar. De cualquier modo, hay una más en la que quisiera detenerme ahora, que tiene que ver con la libertad de una observadora voraz, minuciosa e idiosincrática, que no aspira a la sofisticación, o, dicho de otro modo, cuya desenvoltura logra acentuar su espontaneidad.

La búsqueda de matices es para ella uno de los criterios para juzgar un filme (si es que se puede hablar de

cierto método en sus libres y aleatorias aproximaciones al cine): en una carta de 1951 le expresa a Enrique Pezzoni que *Sunset Boulevard* (1950) le parece un horror lamentable, pues "todo está subrayado de manera increíblemente grosera. Caricatura. Nadie inspira piedad en ella. Gloria S. [Swanson] trata de representar que es fea, cuando siempre ha sido (para mi gusto) más bien fea a causa de su nariz, de sus ojos que saltan de la cabeza, de su cuerpo demasiado chico" (en Paz Leston, 2015: 48). En la décima serie de *Testimonios* (1975-1977), dedica un artículo a *Pasqualino Settebellezze* (1975), un filme de Lina Wertmüller que vio en Nueva York, en el que le objeta algunas cuestiones, como el uso que da a la música de Wagner para hundir al espectador en la sordidez: "¿Acaso vamos al cine únicamente para sentirnos más desgraciados de lo que somos en la vida real?". Según ella, Wertmüller parecería responder que sí. Y sin embargo, reconoce: "Tenemos una directora que está a la altura de los grandes directores. Sin duda", y concluye: "Wertmüller ha entrado en la pantalla con una turbulencia vital inaudita, que no deja lugar al llanto; quizá sea *esa* la forma de su genio" (1978: 235). El reconocimiento de la excepcionalidad femenina nunca cede su paso a la mirada formal. Ocampo no evalúa a la mujer directora con una vara condescendiente, que hace a un lado la exigencia de calidad, porque no presupone que por ser mujer no sea capaz de hacer una obra maestra. De modo semejante,

elogia los filmes de Susan Sontag o las críticas escritas por Pauline Kael, con quienes discute y dialoga a través de sus textos. Veamos tan sólo el comienzo de "Susan Sontag y una encuesta", una nota que publicó en *La Nación* en 1975, donde confiesa que se quedó embobada ante una personalidad que califica como "tan intrépida, entrenada y flexible":

> Conocí a Susan Sontag este año, en París. Llegó a mi cuarto de hotel seguida por Edgardo Cozarinsky. Yo no había leído nada de ella, aunque su nombre me era familiar. De lo escrito por mí, ella no tenía una remota idea, seguramente, pero estaba al tanto de mi lucha... (a la que Ortega llamaba, sonriendo, *Dein Kampf*). Hoy, las mujeres saben unas de otras en ese terreno.
>
> Susan Sontag es un tipo de persona que no hace demasiado esfuerzo por ganarse a la gente. Tal vez por esta modalidad me conquistó en seguida. No tardé un segundo en ver su belleza física sin afeites (una figura alegórica para un nuevo Miguel Ángel, pensé). Y apenas más en hacerme cargo de que sentado frente a mí estaba alguien cuya inteligencia tenía el resplandor de las piedras preciosas bien talladas y limpias. (1978: 30)

Así como la mirada crítica de Ocampo tiene en cuenta el cuerpo de los actores y de las actrices, también María Rosa Oliver, la otra mujer entre les fundadores de la revista *Sur*, en un artículo originalmente publicado en 1947, traza esta senda cuando habla del cine mexicano:

> Imposible encontrar físicos más adecuados a los de los personajes principales de *Enamorada*, que el de María Félix y Pedro Armendáriz, sus intérpretes. Podrá discutirse la expresividad de María Félix, pero no la fuerza avasalladora de su personalidad física. Ella radica no sólo en su planta y en la proporción clásica de sus facciones sino en su porte; en esa manera de caminar con pasos cortos y rápidos, asentando bien el pie, y con el cuerpo erguido pero sin el menor hieratismo; andar éste de española de América, y no menos común por cierto que el desencaderamiento rumbero o el desgano tanguero. Tampoco hay languidez en los movimientos o en la mirada de María Félix; tiene el aire decidido y alerta que debieron tener aquellas mujeres que seguían a los soldados en todas nuestras innumerables guerras de montoneras. Será difícil recordar un final más bonito que el de esta película, donde vemos caminar, con la mano apoyada en la montura del caballo del general que no es militar, a la mujer que no es soldadera: él, fiel a su ideal; ella fiel a su amor. (1974: 89-90)

De ese modo, en el número 334-335 de *Sur*, que ofrece una retrospectiva de notas sobre el cinematógrafo, las

plumas de Victoria Ocampo y de María Rosa Oliver, únicas mujeres firmantes, enfocan movimientos, gestos, formas de mirar, estados de ánimo y ritmos que parecen interpelarlas como espectadoras (retomando el alcance de la noción propuesta por de Lauretis). Creo que sería interesante ver, en todo caso, qué dimensiones de la crítica de cine comparten y en qué se diferencian (si es que lo hacen) de los demás autores (varones) de ese número: Eisenstein, De Sica, Borges, Cortázar, Malraux, etcétera. Porque si toda imagen encarna un modo de ver, cuando es mirada desde una posición de sujeto corporizado y situado –en términos de Rosi Braidotti: *incardinado* (2000)– no puede percibirse al margen de una experiencia atravesada por el género, por el deseo, por las fantasías y por los fantasmas que circulan entre la pantalla y la propia vida. Esta es una hipótesis que podríamos seguir explorando.

Bibliografía citada

Aldaburú, María Inés, Inés Hercovich y Marta Miguélez (2022). "De un *Diario Colectivo* a un Lugar de Mujer", *Escritoras en movimiento. Itinerarios y resistencias,* Andrea Ostrov y Silvia Jurovietzky (coords.), *Historia feminista de la literatura argentina*, Arnés, Laura A., Nora Domínguez y María José Punte (dirs.) Villa María, Eduvim.

Amado, Ana (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires, Colihue.

Arnés, Laura A. (2019). "El eros de Victoria Ocampo: apuntes desviados sobre deseos y escritura". Laura A. Arnés y Facundo Saxe (comps.). *Escenas lesbianas. Tiempos, voces y afectos disidentes*. Adrogué, La Cebra.

Berger, John (2013 [1972]). *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili.

Braidotti, Rosi (2000). *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Buenos Aires, Paidós.

Colaizzi, Giulia (2007). *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*. Madrid, Biblioteca Nueva.

De Lauretis, Teresa (1992 [1984]). *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid, Cátedra.

De Lauretis, Teresa (1993 [1987]). "Volver a pensar el cine de mujeres: estética y teoría feminista". *Revista Feminaria*, año IV, 10, Buenos Aires.

De Lauretis, Teresa (1996 [1989]). "La tecnología del género". *Mora*, 2, Revista del Área Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Kaplan, Ann (1998 [1983]). *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Madrid, Cátedra.

Kuhn, Annette (1991 [1982]). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid, Cátedra.

Mistral, Gabriela y Victoria, Ocampo (2007). Elizabeth Horan y Doris Meyer (eds.), *Esta América nuestra. Correspondencia 1926-1956*. Buenos Aires, El cuenco de plata.

Mulvey, Laura (2007 [1975]). "El placer visual y el cine narrativo". Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (comps.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México, Universidad Iberoamericana.

Ocampo, Victoria (1944). *Virginia Woolf en su diario*. Buenos Aires, Sur.

Ocampo, Victoria (1967). *Testimonios VII*. Buenos Aires, Sur.

Ocampo, Victoria (1974). *Sur*, 334-335, enero-diciembre de 1974, Buenos Aires.

Ocampo, Victoria (1978). *Testimonios X*. Buenos Aires, Sur.

Oliver, María Rosa (1974 [1947]). "Una película mejicana". *Sur*, 334 y 335. Buenos Aires, Sur.

Paz Leston, Eduardo (2015). *Victoria Ocampo va al cine*. Buenos Aires, Libraria.

Pollock, Griselda (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires, Fiordo.

Lectura

Oigo ruidos

Julia Kratje

"¿Estaré soñando? Oigo ruidos en la casa", le dice Cornelia al espejo, su única amiga, en la última obra publicada en vida por Silvina Ocampo (1988). Y continúa: "Vine a esta casa porque era el único lugar donde nos encontraríamos a solas, pero me había olvidado de que existían fantasmas" (2014: 13). Ni el afán por decirlo todo, ni la fantasía de confesarse ante lo que algunos consideran el alma de una casa, los espejos, apuntan a lo íntimo que brota de este cuento como una discreta perturbación de las convenciones que mantienen separados la verdad del reflejo, la realidad de la ilusión, la vida de la muerte, la risa de lo trágico, la belleza de lo monstruoso.

Si lo íntimo abarca dimensiones personales y afectivas atravesadas por relaciones de poder y subordinación que se desplazan entre las experiencias políticas y sociales (condiciones de la esfera pública) y el espacio hogareño (cronotopo por excelencia de la vida privada), desde una *perspectiva acústica*, si se me permite el matiz, la obra de Silvina Ocampo, y en sintonía con ella la semblanza de la escritora que Lucrecia Martel realizó en un filme para la televisión argentina antes de estrenar sus largometrajes, ponderan los contrapuntos entre palabras, imágenes y sonidos como amplificadores de las resonancias públicas y privadas de lo íntimo. Es así que *Las dependencias* (1999, con guion de Graciela Speranza y Adriana Mancini, duración de cincuenta minutos) contiene rasgos que, *a posteriori*, conforman procedimientos característicos de la filmografía de la cineasta –tales como la distorsión de la percepción a partir de la construcción de lo doméstico y de la naturaleza cargados de inminencia, la variación vertiginosa de los puntos de vista, la disyunción del sonido respecto de la imagen– en los que se pueden percibir afinidades temáticas y poéticas con los cuentos de Ocampo. El interés por narrar conflictos y atracciones entre amos y criados, la sensibilidad para oír hablas populares, lugares comunes y lenguas bajas, la elaboración de lo fantástico a partir de la vacilación de lo cotidiano y las ambivalencias morales en relación con el pecado, lo prohibido y la perturbación de la infancia marcan zonas de contacto entre Silvina Ocampo y Lucrecia Martel.

Las modulaciones cinematográficas y literarias de lo íntimo aparecen ligadas, sobre todo, al trabajo doméstico. En efecto, la película enfoca el mundillo de la escritora, que depende de un tejido de cuidados y de caprichos, oscilando entre una distancia crítica y una empatía, en un cortocircuito de resistencia y seducción en torno a Silvina Ocampo. Como una forma de percepción que se funda en el principio constitutivo del sonido, el cine de Martel pone en cuestión las certezas,

por más evidentes que parezcan; en este caso, lleva la atención a las prolongaciones íntimas de lo literario (confesiones, correspondencias, borradores, memorias, chismes, murmullos, escuchas furtivas), privilegiando los relatos de las empleadas domésticas de la escritora: Elena Ivulich y Jovita Iglesias, la secretaria y la ama de llaves y costurera, dos mujeres que pasaron casi toda su vida entre la cocina y la biblioteca de su *patrona*.

Pero el vínculo entre la figura de *la autora* y la de *las iletradas* aparece curiosamente descompaginado. El trazado audiovisual de la intimidad se acerca a lo biográfico en su dispersión (lecturas en voz alta, escrituras delegadas, interminable corrección de manuscritos). Se podría decir que el filme constituye un retrato *discreto* de la vida íntima de la escritora, puesto que no pretende eludir o cancelar el misterio de un Yo huidizo. Martel despliega el mundo del trabajo doméstico que, por cierto, fascinaba a Silvina Ocampo, quien se consideraba a sí misma "el etcétera de la familia": una fórmula que entrega pistas de su predilección por las periferias de la vida recoleta; sobre todo, por las niñeras, las costureras, las planchadoras y las cocineras que circulaban por el último piso de su casa de infancia, donde ella tempranamente encuentra abrigo.

Si en el corazón de la escritura de Silvina Ocampo el espacio doméstico aparece poblado de secretos, rendijas y encierros, condiciones prefijadas y transgresiones, refugios y peligros, en el filme de Lucrecia Martel las voces femeninas dislocan las gramáticas de la masculinidad: por un lado, escuchamos las voces de las empleadas domésticas, personajes que, históricamente, han tendido a ser borrados del discurso cinematográfico; por otro lado, se recupera la voz de la escritora, eclipsada por las personalidades dominantes de la cultura de su época. Sin embargo, la vida de Silvina Ocampo no queda registrada con fines pedagógicos ni tampoco ilustrativos; más bien, el filme se ubica en los pliegues de lo íntimo, como si quisiera captar ciertos detalles que el formato estandarizado de las biografías suele hacer a un lado. Las entrevistas se intercalan con grabaciones, fotos, videos, recortes de diarios, cartas, papeles que contienen dibujos, textos manuscritos y vistazos del jardín, de las bibliotecas, de los salones de la casa. Por medio de este repertorio de materiales heterogéneos, la película se acerca a una figura que aparece con la claridad de una luciérnaga cuando deslumbra la sombra; y también como una luciérnaga se escapa entre las evocaciones de sí misma, desperdigadas en imágenes, escritos y registros audiovisuales, y las remembranzas esbozadas por parte de su reducido grupo de amistades e influencias.

clase 8

Reconsideraciones desde el Sur. La Malinche, la *new* mestiza y otras críticas latinoamericanas

Paula Daniela Bianchi

¿De qué hablamos cuando hablamos de feminismos latinoamericanos? Esta pregunta despliega varios recorridos para ser transitados desde el GPS inicial y posibilita pensar categorías críticas y conceptos importantes que hacen a la cuestión del entramado de los feminismos en *nuestra América*.[1] Propongo, entonces, una breve introducción para contextualizar los feminismos latinoamericanos.

Las variantes feministas emergentes en el continente latinoamericano, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX, advirtieron que los feminismos blancos, hegemónicos, eurocentristas o estadounidenses no las representaban del todo y que, en varias oportunidades, las problemáticas que planteaban no sólo les eran ajenas sino que las ubicaban en condiciones de subalternidad. Comenzaron, entonces, a producirse nuevas epistemologías feministas para poder pensar las inequidades *en situación* y para activar mecanismos comunitarios desde el territorio. Además, se

[1] La expresión *nuestra América* remite por un lado a la concepción del poeta y pensador cubano José Martí que publicó un libro fundacional latinoamericano en 1891 con ese título para incluir a todas y todos les habitantes de los pueblos del continente latinoamericano. Por otro lado, Francesca Gargallo retoma el concepto *nuestroamericano* basado en la idea de Martí y aclara que es para no dejar por fuera a aquellos pueblos del Abya Yala que no son de base latina lingüística y sí, por ejemplo, afrodescendiente o indígena para diseñar un modo inclusivo de feminismo nuestroamericano.

incorporaron diferencias que los feminismos blancos o hegemónicos no suelen contemplar: las plurinaciones,[2] las lenguas múltiples que conviven en un mismo territorio, las *diferencias* de las comunidades indígenas, negras, afro, mestizas, chicanas, marrones, campesinas; las diversidades sexuales, religiosas, de género; la formación de clases sociales, etnias y la racializaciones, en diversos contextos entre otras. Es decir, las interseccionalidades.

Estos feminismos *nuestroamericanos*[3] que trabajan en redes, de modo colectivo, destacan la idea de lazo/tejido/entramado vinculada a la comunidad para resistir, fisurar, resquebrajar las diversas opresiones que los mantienen en relación de subalternidad histórica. Esto se traduce en evidenciar el colonialismo discursivo que ejercen algunos feminismos blancos sobre los numerosos feminismos latinos, repitiendo y actuando las lógicas heteropatriarcales, europeas y estadounidenses, capitalistas, globales y racistas que propician la exclusión y que dejan por fuera a los grupos latinoamericanos. Pero antes de continuar con esta premisa que me dará pie para hablar sobre lo *descolonial*[4] y la interseccionalidad, quiero comenzar por una primera parte histórica de la germinación de estos feminismos.

No voy a hablarles de todos los activismos ni mencionar a todas las involucradas, pero sí quiero armar un pequeño punteo de lo que podemos considerar como primeros movimientos. Para ello me centro en un libro poderoso y necesario: *Historia mínima de los feminismos de América Latina* (2020) escrito por Dora Barrancos. Allí, esta autora traza un recorrido basado en las tres olas feministas. Sitúa a la primera ola en los inicios del siglo XX, a la segunda en los años setenta y a la tercera a partir de los noventa hasta el presente. Podemos mencionar algunas zonas y temas de estos primeros feminismos vinculados con las primeras escritoras, periodistas,

[2] El concepto *plurinacional* funciona como un parteaguas entre diferentes feministas bolivianas. Para María Galindo lo plurinacional está vinculado con la opresión patriarcal, además de ser un mandato creado por el Estado. En 2009 Bolivia pasa a conformar un Estado Plurinacional, algo que para Galindo sólo queda en la creación de un enunciado que profundiza las heridas profundas provocadas por la Conquista en las comunidades bolivianas. Galindo, además de no acordar con las políticas de Estado de Evo Morales ni con lo que ella denomina el machismo de Evo, se declara anarquista. También critica la categoría de diversidad porque diverse construye siempre la otredad manteniéndose así la subalternidad colonial (2022). Norma Torrez rescata el término *plurinacional* porque condensa la historización y memoria de las luchas populares, racistas y esclavistas, ponderando los triunfos colectivos de esas luchas como así también el reconocimiento por parte del Estado de las comunidades diversas y plurales campesinas, indígenas y mineras. Norma Torrez afirma que no es académica como María Galindo o Silvia Rivera, sino una exiliada, de pollera, hija de padre minero y madre *esclava doméstica* en casa de blancos. Otras feministas a favor de la plurinación y la diversidad cultural son Janeth Choque Gutiérrez y Josefina Durán, ambas integrantes de la Rama Rural del Movimiento de Trabajadores Excluides, mientras Norma Torrez integra la Rama Textil.

[3] Podríamos nombrar, por ejemplo, el feminismo comunitario boliviano aymara (una de las representantes es Adriana Guzmán), la Batucada Tremenda Revoltosa fundada por la activista dominicana Ochy Curiel que representa a los feminismos interseccionales, lesbianos y antirracistas, el Colectivo feminista Wiñay Wara, la Organización estudiantil Polifonía de Chile, la Sorese: psicólogas feministas mexicanas, la Colectiva Feminista para el Desarrollo Local de El Salvador o los Ni Una Menos Ciudad de México, Ni Una Menos Argentina, y la brecha lésbica (Buenos Aires, Porto Alegre, México, La Paz).

[4] Elijo el término *descolonial* por una postura política latinoamericana, ya que el término *decolonial* deriva del inglés *decoloniality*, lo que hace que me localice políticamente en un sitio que se separa de los *estudios decoloniales* basados en la academia norteamericana.

maestras, mujeres de clase burguesa que se reciben en las universidades, las luchas en torno a los sufragios y el trabajo que se dirime entre la plaza y la calle como lo expresó en su teórico Florencia Angilletta. Les nombro algunas de las mujeres representativas de las primeras luchas y visibilizaciones: por ejemplo, en México, se destacó Elena Arismendi Mejías; en El Salvador, Prudencia Ayala; en Chile la primera médica cirujana fue Eloísa Díaz Insunza en 1886 y Matilde Montoya fue la primera cirujana mexicana; María Asunción Sandoval de Zarco en 1898 se recibió de abogada con veintidós años; Dolores Rubio Ávila ingresó en 1910 a la carrera de ingeniería. Estos son sólo algunos nombres singulares. Pero, por otro lado, se encuentran las mujeres insertas en movimientos como, por ejemplo, las revolucionarias, las soldadas, las soldaderas, participantes de la Revolución mexicana (1910-1917), las residentas paraguayas que acompañaban a sus hombres (familiares) en la Guerra de la Triple Alianza (1864-1870), las gremialistas, las sufragistas, las que reclamaban las demandas relacionadas con libertad de presos políticos o con las reformas agrarias, las esposas de los mineros bolivianos o, incluso, los movimientos de izquierdas o revolucionarios donde no siempre se resolvían los temas feministas (pienso en esas mujeres que integraron grupos como Sendero Luminoso[5] en Perú, grupos de las FARC

[5] Podemos encontrar el abordaje de estas violaciones en las novelas de las escritoras peruanas Claudia Salazar Jiménez, *La sangre de la aurora* (2013) y en *El año del viento* (2021) de Karina Pacheco. Una facción del

colombianas o las guerrillas centroamericanas y pienso también, por ejemplo, en las violaciones sufridas por las mujeres que participaron del Frente Sandinista de Liberación Nacional en el Salvador que lucharon, pero además fueron dadas a servir a la domesticidad y sexualidad de sus compañeros).[6] Florecen los feminismos latinoamericanos desde los grupos intelectuales, pero también desde los movimientos sociales, campesinos, combativos. En México no se puede dejar de mencionar a quien ya apreció en la cursada: la, si se quiere, protofeminista Sor Juana Inés de la Cruz. Y, por supuesto, también a las soldaderas como Josefina Bohórquez, más conocida como la Jesusa de la novela *Hasta no verte Jesús mío.* (Poniatowska, 1969)

Guatemala fue el primer país latinoamericano que en 1830 promulgó la ley del divorcio que duró un corto tiempo hasta que en 1894 sancionó el divorcio vincular por mutuo consentimiento; en El Salvador el surgimiento de las primeras ideas feministas irrumpieron de la mano de Prudencia Ayala (1885-1936), indígena, madre soltera, que fue la primera candidata a presidenta aunque no resultó electa; en Nicaragua Josefa Emilia Toledo

Partido Comunista peruano llamado Sendero Luminoso, de origen revolucionario marxista leninista y maoísta cuyo líder principal fue Abimael Guzmán, representó un período terrorista peruano (1980-1999).

[6] La crítica feminista Ileana Rodríguez afirma que "el poder político del sandinismo, ha sido construido sobre la explotación física, moral e intelectual de las mujeres" (2019: 155) basado en el silenciamiento de las voces de las mujeres, en la prohibición del afecto como práctica y en la masculinización de las mujeres en la guerrilla borrando todo rasgo feminizado.

Murillo de Aguerri adoptó ideas feministas y llegó a ocupar un cargo de alto rango como la Dirección General de Instrucción Pública en 1924. Cuba "fue la última nación en separarse de la Corona española a multas del XIX, y durante la guerra de Independencia, como en los conflictos que siguieron debido a la intervención norteamericana, las mujeres tuvieron un papel silenciado hasta décadas recientes. Se contaban más de cien clubes integrados por mujeres con decidida participación en el ciclo de las confrontaciones separatistas" (Barrancos, 2020: 95). En Costa Rica se llevó a cabo la experiencia normalista entre 1849 y 1856 encabezada por María Águeda Peralta de Rivero, consistió primeramente en obtener las mujeres un grado de instrucción y luego, de ser posible, alcanzar el grado de normalista: educadora.

En la región de América del Sur se encontraba La gran Colombia conformada por Venezuela, Ecuador y Colombia. Allí, se destacaron Manuela Sáenz en la revolución y la Pola Salavarrieta que murió defendiendo el movimiento independentista. En Colombia se produjo la revuelta anticipatoria de los *comuneros* en la que participó Manuela Beltrán a fines del siglo XVIII. En Ecuador, durante la insurrección indígena de 1803 en Guamote, fue ejecutada la líder Lorenza Avemañay. En el Perú, María Parado de Bellido se incorporó a la lucha por la independencia y lo pagó con su vida mientras que Ventura Callamaqui logró organizar a su propia comunidad y a las mujeres indígenas que peleaban por los derechos de

la reforma agraria. En Perú se distinguieron las llamadas *tapadas limeñas* que en sus rebozos llevaban cartas a los soldados por la independencia. También las *chicheras*, muchas de ellas cholas, como el personaje literario Doña Felipa, del peruano José María Arguedas en la novela *Los ríos profundos* (1958). En Bolivia sobresalieron Gregoria Apaza y Bartolina Sisa, esposa de Tupac Katari, ambas cruelmente despedazadas a raíz de las rebeliones contra el yugo de los colonizadores, y también se puede nombrar a las reconocidas revolucionarias Mariana Zudáñez y Juana Azurduy de Padilla. En el Paraguay durante la Guerra de la Triple Alianza (1864-1870), cruenta para el pueblo guaraní, las mujeres también desempeñaron un papel relevante. Las *residentas* fueron las mujeres que dejaron obligadas sus casas y su pueblo para seguir a sus maridos, hijos, padres, hacia lo que fue la derrota en Cerro Corá, y a las *destinadas*, acusadas de traición al marido o al régimen del mariscal Francisco Solano López, si se les atribuía condena, pasaban a ser *traidoras* y si las asesinaban las *desaparecían*, porque las tumbas quedaban sin nombre para ser olvidadas. En Brasil resaltó la figura de Nísia Floresta Brasileira Augusta (Dionísia Gonçalves Pinto) que en 1831 publicó textos en defensa de la condición femenina y por los derechos de las mujeres en un periódico de Recife. En Argentina, entre las pioneras feministas sufragistas se cuentan la primera médica Cecilia Grierson, de origen irlandés y escocés, que egresó de la Facultad de Medicina de la Universidad de Buenos Aires

en 1889; Julieta Lanteri, inmigrante italiana, médica y activista; Carolina Muzzilli, que se destacó por su trabajo defendiendo los derechos laborales de las obreras; Alicia Moreau, graduada de médica en 1914 con una tesis que abordó una enfermedad de mujeres.

Estas pioneras tendieron los cimientos de los movidos años setenta. Solamente mencionaré algunos nombres representativos de esta época, siendo poco justa con las menos conocidas y sin pretender transformar esto en una galería de nombres. La idea es que esta exposición sirva para armar diferentes recorridos.

En los años setenta, algunas mujeres indígenas, negras, afrodescendientes latinoamericanas lograron ser escuchadas por feministas de lo que hoy llamamos Norte Global, quienes tomaron sus voces y las hicieron visibles y legibles para los feminismos más hegemónicos, e incluso, para un público más general: tal es el caso de Josefina Bohórquez, la soldadera inmortalizada en el cruce de voces que escribe Elena Poniatowska en *Hasta no verte Jesús mío* (1969); Rigoberta Menchú, Premio Nobel de la Paz en 1992, en la autobiografía escrita por Elizabeth Burgos, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983); Domitila Barrios, representante de las mujeres de las minas bolivianas, desgravada por Moema Viezzer en el libro *Si me permiten hablar. Memorias de Domitila, una mujer de las minas* (1977). En Argentina, Ruth Mary Kelly se declaró en los años setenta trabajadora sexual, feminista y lesbiana, lo que le costó repudios y resistencias hasta la actualidad. Julio Ardiles Gray escribió su biografía *Memorial de los infiernos* (1972).

En otra línea, no quiero dejar de mencionar a la ecoactivista Berta Cáceres, defensora de los ríos y presidenta del Consejo Cívico de Organizaciones Populares e Indígenas de Honduras (COPIH), quien fue asesinada en 2016. En enero de 2022 asumió la presidenta electa Xiomara Castro a quien Bertha, hija de Berta Cáceres le entregó la Vara de Lenca, símbolo de su comunidad en apoyo a la figura presidencial. Pero, como les mencioné, existen muchas mujeres diluidas en la singularidad, aunque fortalecidas en colectivos como los grupos de campesinas en Ecuador o las Madres de Plaza de Mayo en la Argentina. En la actualidad podemos referirnos al colectivo Ni Una Menos argentino, a las Mujeres por la Paz colombianas, al grupo chileno Las Tesis, al *Ele nao* brasileño, a los Tribunales de Mujeres por la Paz y la Justicia Antipatriarcal, a la asesinada Marielle Franco, a Milagro Sala, a Sonia Guajajara, diputada indígena brasileña que ocupa la banca brasileña, a la vicepresidenta colombiana Francia Márquez, a la diputada trans mexicana María Clemente García, entre tantísimas otras.

Si los feminismos latinoamericanos se originan buscando hacer visibles reclamos descolonizados de los feminismos blancos, hegemónicos, europeos y estadounidenses, nada mejor que esta cita de Francesca Gargallo (1956-2022), pensadora y crítica ítalomexicana:

> Para el feminismo latinoamericano es muy difícil deconstruir su occidentalidad, porque esta se impuso como sinónimo de un mundo tecnológicamente moderno y legalista que hasta las socialistas querían alcanzar. Sólo desde el análisis de la pobreza y la desigualdad como frutos de un colonialismo capitalista que necesitaba, y sigue necesitando, de la contraparte pobre de la riqueza de su lugar de origen y expansión, el feminismo latinoamericano se plantea hoy la necesidad de liberarse de la perspectiva del universalismo cultural occidental, y su construcción determinista: la organización de géneros sexuales, masculino y femenino, bipolares, binarios y jerarquizados para que el trabajo gratuito de las mujeres descanse en una naturaleza invariable, construida desde la cultura. (2007: s/p.)

Y también me parece importante esta otra cita de la brasileña Sueli Carneiro (1950-), filósofa paulista, activista del Movimiento Negro:

> La violación colonial perpetrada por los señores blancos a mujeres indígenas y negras y la mezcla resultante está en el origen de todas las construcciones sobre nuestra identidad nacional, estructurando el decantado mito de la democracia racial latinoamericana, que en Brasil llegó hasta sus últimas consecuencias. Esa violencia sexual colonial es también el cimiento de todas las jerarquías de género y raza presentes en nuestras sociedades configurando lo que Ángela Gilliam define como "la gran teoría del esperma en la conformación nacional. (2005: 22)

Recordemos que David Viñas definió la violación como acto inaugural de la literatura argentina en "El matadero" (c. 1838). Esa violación, ese ataque, que desde una perspectiva de género adquiere otras connotaciones, permite también pensar los cuerpos como territorios, como *lienzos* (Segato, 2004) donde se imprime una firma de violencia, un yerro –como vaca al matadero–, una penetración o conquista que constituye a la violación en motor de la historia y de la literatura. De hecho, cuando nos centremos en la figura de la Malinche, veremos que será considerada *la gran chingada* por Octavio Paz (1950), la gran violada, equiparada de esa manera con las vejaciones sufridas por el Continente.

El colonialismo europeo dejó cicatrices perdurables en América Latina. La religión y un mercado depredador, la lengua y sus saberes racistas y sexistas se instalan como origen de una hegemonía global que consolida el orden capitalista y machista, al tiempo que permitieron fraguar movimientos que potencian nuevas reflexiones poniendo en tensión las narrativas de los feminismos hegemónicos.

En la década de los años noventa cobran fuerza los feminismos descoloniales. Algunas teóricas de este

movimiento latinoamericanista son María Lugones (argentina radicada en Estados Unidos), Silvia Rivera Cusicanqui (boliviana/aymara), la Coordinadora Nacional de mujeres indígenas en México, Ochy Curiel y Yuderkys Espinosa (dominicanas). Estas últimas dos, además, acentuaron la necesidad de descolonización de los cuerpos y también la lucha hacia sexualidades más libres, como la lesbiana. Al respecto Ochy Curiel advierte como también lo había hecho, por ejemplo, Julieta Kirkwood, que "la radicalización de la democracia implica la libertad" (2013: 29). Además, insiste que *mujeres* es una categoría "socialmente construida sociológica y políticamente que nos articula, con historias y siglos de subordinación y de propuestas. No es una identidad autodefinida, sino una construcción social" (28) que debe ser deconstruida, desarticulada.

El feminismo comunitario surge en Bolivia hacia finales del siglo XX: las mujeres aymaras Julieta Paredes y Adriana Guzmán son las pioneras. Organizado en grupos campesinos y de comunidades indígenas establece bases políticas y teóricas que luego se expanden hacia el resto de América Latina, el Caribe y Centroamérica. Lo interesante de estos feminismos comunitarios es que se proponen reconfigurar el concepto de *patriarcado* integrando a los hombres indígenas para que se cuestionen los modos de acabar con los privilegios de género. También se basan en la memoria colectiva y oral ancestral, en la comunidad con los otros seres o especies y el universo todo. Formulan la erradicación del patriarcado, la descolonización, la autonomía de los cuerpos y sexualidades de las mujeres y de los cuerpos y sexualidades no planteadas en binarismos. Y sobre todo se basan en las prácticas comunitarias y no en la elaboración de teorías. Buscan desterrar, además, el patriarcado ancestral más allá del colonial: por ejemplo, aquel que se manifiesta en la identificación de las mujeres en correspondencia con la naturaleza y los hombres con los astros, eliminar el racismo y la racialización. También aportar de modo solidario lo que la comunidad necesita, ya veremos ejemplos cuando abordemos las ideas de Silvia Rivera Cusicanqui.

Pienso en el título de la feminista poscolonial Gayatri Spivak: "¿Puede el subalterno hablar?" (1988) y se hace evidente la violencia lingüística que da cuerpo y que calla a la *otredad*: la voz del otro (Todorov), la alteridad (Marie Louise Pratt), el monolingüismo del otro (Derrida). En este sentido, el *otro* señala a aquella persona considerada diferente, subalterna, *minoría* que habla otra lengua, que tiene un registro otro, otro sistema y modelo lingüísticos que no son transculturados, sino que se borran o se traducen con la lengua dominante. Y, como veremos, la traducción se asocia, muchas veces, con la traición, como sucede con la Malinche.

Recordemos, por ejemplo, al personaje de la "marafa", de la novela *Mar paraguayo* (1992) de Wilson

Bueno, quien afirma que cuando habla español o portugués, o esa mixtura llamada portuñol, le atribuye a esas lenguas oficiales y dominantes el calificativo de "error" (13). Una lengua oficial entonces, se configura como el error de la otra, asegura la marafa, rescatando en un gesto político, la lengua guaraní como "esencial" (13) para no traicionar a su nación lingüística. Otro tema con las lenguas y lo discursivo, que también tiene que ver con la otredad y con la construcción de heteroglosias (Escobar) se plantea cuando vivimos *entrelugares* (Santiago), *entrelenguas* (Molloy) o *in beetwen* –en los bordes, entre fronteras. (Anzaldúa)

Pero regresemos a los años setenta. Rigoberta Menchú, Josefina Bohorquez o Ruth Mary Kelly: sus lenguas fueron mediadas, escritas y decodificadas por une otre. Eso las hizo conocidas, visibles, aunque intervenidas. Domitila Barrios (quizás hayan visto el documental *Mujeres de la mina* 2016, dirigido por Malena Bystrowicz y Loreley Unamuno) sí llega a tomar la propia voz y lo hace explícito cuando dice: "si me permiten hablar", en una intervención en 1975, en México, en La Tribuna del año internacional de la Mujer organizada por las Naciones Unidas.

En relación con la traducción y el derecho al habla, la crítica, escritora y ensayista mexicana, Marisa Belausteguigoitia, analiza el movimiento zapatista en Chiapas conducido por el subcomandante Marcos y de modo contundente enfatiza que no sólo pueden hablar las subalternas, sino que entienden perfectamente. Pero que para que sus demandas provoquen y consigan un efecto positivo requieren de una figura mediadora, de alguien que las traduzca:

> Allí está Marcos para que transforme y adecúe las palabras y las necesidades a una modernidad y a una ciudadanía que esta puede entender. Por otro lado, los indígenas no tienen rostro porque en México y en Latinoamérica siempre hay un dicho que dice que todos los indios son iguales; que tienen la misma cara. Y se dice que todos los japoneses son iguales. Hay una cosa muy brutal en el hecho de homogenizar al otro. (Belausteguigoitia, 2001: 236)

Esto lo expresa para explicar por qué usaban los pasamontañas para hablar. Entonces, Belausteguigoitia menciona a Esther, Fidelia y Ramona, que para ese entonces estaba desaparecida, y destaca la importancia del relatar, del contar historias (como lo dice Donna Haraway en *Story Telling* (2016). Luego recurre a la partícula *trans* para señalar aquello transgresor y transnacional, translingüístico, que funciona como treta de la débil, cuando se burlan las "narrativas disciplinantes o patriarcales" –y cuenta cómo Esther logra ir al Congreso y hablar con el presidente. Allí las mujeres indígenas consiguieron realizar ciertas negociaciones, pero mediadas, traducidas; por tanto, en esa traducción habrá también una traición. Porque "son

formas de violencia epistémica. (...) Violencia de la lengua española, del castellano, y de la estructura de la modernidad que en sí es una forma de violencia al margen" (238).

Así como mencioné las lenguas testimoniales de los años setenta, también habría que mencionar los testimonios de les sobrevivientes de las dictaduras cívico militares paraguaya, chilena, argentina, brasileña, uruguaya, entre otras; las confesiones de las guerrilleras, de las detenidas, o de las sobrevivientes de otros delitos contra la integridad de la persona. En este sentido, teniendo en cuenta la importancia de los testimonios (como testimonios ficcionales o prueba jurídica) en relación con poner en valor la lengua y poder nombrar (poner en palabras aquello que no se puede narrar) no puedo dejar de pensar en la última novela escrita por la mexicana Cristina Rivera Garza, *El invencible verano de Liliana* (2021). Sobre este tema Daniela Dorfman también indagó en su clase.

No está en el programa y es de reciente publicación pero me parece esencial comentarles algunos puntos porque se vincula de modo íntimo con lo que estamos abordando. En esa novela, basada en el femicidio de Liliana Rivera Garza, se relata el recorrido que hace Cristina Rivera Garza –personaje– por los tribunales y el camino de su propia deconstrucción, para averiguar, gritar, denunciar y encontrar justicia por el femicidio de su hermana, asesinada presuntamente por su exnovio

en 1991. A partir de los feminismos, de los grupos activistas, del Ni Una Menos argentino, del Vivas nos queremos mexicano, del violador en tu camino de Las Tesis, la protagonista es capaz de relatar en primera persona cómo pesó la culpa del femicidio cuando no circulaban de modo tan visible las redes de los movimientos de mujeres y cuando de eso no se hablaba.

Es la misma Rivera Garza que hace visibles algunos femicidios ocurridos en México cuando, en 2015, escribe "Despavoridas no" (2015), poema dedicado a Marisela Escobedo, activista social mexicana asesinada el 16 de diciembre de 2010 de un disparo en la cabeza cuando protestaba, en la Plaza Hidalgo, frente al Palacio de Gobierno (Chihuahua), por el femicidio de su hija Rubí, ocurrido en 2008. Escribe Rivera Garza: "Balbucir. Trastabillar. Que es quebrarse, entiéndase. Decir: Aquí. Decir: Duele. Repetirlo. Que significa no me levantaré. Que es pedir que regresen vivas... que encuentren el camino a casa (...) que despavoridas no 'Sentir el peso del cuerpo que no está'" (2015: 99-100). Como vemos, la palabra se desplaza de un balbucir a un decir, a un gritar colectivo.

Cuando Ángel Rama diagramó el proyecto político de la Biblioteca Ayacucho o cuando José Martí escribió *Nuestra América*, lo hicieron pensando justamente en todas esas diversidades (narrativas o poéticas, mestizas, periféricas, aunque no de género). En la actualidad, los feminismos latinoamericanos y del Caribe piensan

los territorios, los cuerpos y las lenguas como sitios de enunciación, y proponen corrimientos de la lengua falogocéntrica de las prácticas eurocentristas que nos constituyen históricamente y también de los nuevos colonialismos culturales y económicos; buscan los intersticios en ese sistema monstruoso y en apariencia impenetrable, esas hendijas por las que podemos colarnos, y no sé si hacer la revolución pero sí soplar como un ciclón imparable.

Hablar de lenguas y de las posibilidades o imposibilidades de narrar el daño requiere por lo menos mencionar a la figura de la Malinche. Para indagar sobre los mitos o desmitificaciones, la escritora mexicana Margo Glantz parte de *El laberinto de la soledad* (1950) de Octavio Paz, con quien siempre estará en tensión. Paz, en su conocido texto define a la Malinche como la mujer violada, usada y desechada por el conquistador y la equipara con las otras indias de igual talante. Para Paz, la Malinche da origen a la figura de la Gran Chingada: es la violada y se opone a la virgen inmaculada, a la Guadalupe, que no sólo corporiza a la madre mexicana, sino que se impone como la advocación mariana del continente. Al igual que Viñas tampoco duda en fundar lo nacional (de la literatura) en la violencia sexual, la dominación, pero perdiendo –ambos– la perspectiva generizada. En el caso de Octavio Paz, llamativamente, refuerza el carácter pasivo de la Malinche. Además de ser la *mancillada*, es la traductora,

lo que subraya todavía más este carácter de *traidora*. No obstante, Margo Glantz construye otra genealogía que la desplaza de ese lugar en el que aún sigue situada por una mayoría que se debilita con el tiempo. Para Margo Glantz, Doña Mariana ingresa de otro modo en la literatura, de la mano de Rosario Castellanos, Elena Poniatowska o Elena Garro y podemos sumar a la escritora Sabina Berman y a Carlos Monsiváis.

Si bien Mariana fue entregada por su familia como ofrenda –del mismo modo que un producto de intercambio como el maíz, las papas, las mandiocas y las remolachas–, Malinche se transformó por sus saberes de las lenguas maya y náhuatl en *lenguas*, modo que llamaban a las personas traductoras. Y además de lengua de Cortés, fue su secretaria y faraute, "la aliada, la consejera, la amante, en suma, una especie de embajadora sin cartera, representada en varios de los códices como cuerpo interpuesto entre Cortés y los indios" (Glantz, 1992: 163) y fue entregada como nopalito de camote de postre. Margo Glantz cuenta que a Cortés los indios lo llamaban Malinche. Acá se introduce una subversión del mito de la traidora: es en realidad ella quien chinga al conquistador, quien se vuelve una malinche, una subjetividad travestida. Glantz además explica que el término *malinchismo* se le adjudica a la burguesía desnacionalizada en los años cuarenta y para la izquierda era sinónimo de antipatriotismo, pero Paz no menciona nunca ese uso de

malinchismo. Paz asocia el concepto *malinchismo* con el mito de la traición mexicana ligando a la Malinche con la Gran Chingada, la gran violada. De ese modo, argumenta que la traición siempre es femenina porque la encarna en la Malinche, la que se fue con el conquistador; advertir que fue entregada por su familia, traicionada por Cortés y abandonada por su hijo mestizo. La sitúa en la frontera marginal respecto de Europa y la historia como también de los hombres. Y a la descendencia de hijos de las malinches la ubica en la *nada*, en la borradura, en la extinción.

Otra de las escritoras que retoma la reflexión sobre la Malinche y que también se detiene en los problemas del *hablar mal* y del *habitar la frontera* es Gloria Anzaldúa (1942-2004). Fue una de las más reconocidas activistas chicanas. El movimiento chicano por los derechos civiles y humanos tuvo su auge a mediado de los años sesenta en Estados Unidos y a través del arte y la literatura intentó reivindicar lo mestizo, lo inmigrante, lo chicano (mexicanos viviendo en Estados Unidos). Anzaldúa publica en 1987 *Borderlands/La frontera. La new mestiza* y se lo dedica a todos los mexicanos que están a los dos lados de la frontera. Otras activistas chicanas que conformarán un colectivo de relevancia son Chela Sandoval, activista y académica que insiste en el análisis de cómo funciona la exclusión en el norte respecto de ser chicanas y tener un "habla mal hablada" o "no correcta" o no dominante, de hecho, se refiere al empleo de la lengua chicana como "metodología de los oprimidos y de las oprimidas" (2004: 81); Cherríe Moraga, poeta y ensayista cuya obra gira sobre las mujeres lesbianas es otra de las activista importantes junto a Sandra Cisneros, Ana Castillo y Barbara Smith, entre otras.

Espero que el capítulo sobre la mestiza de *Borderlands* (1987) de Gloria Anzaldúa les haya resultado movilizador del mismo modo que los fragmentos seleccionados de *Mar paraguayo* (1992) de Wilson Bueno. Son escrituras incómodas que abordan la frontera en toda su multiplicidad: lingüística (chicano y portuñol *salvagem*), geopolítica (frontera Norte entre México y Estados Unidos y la Triple Frontera argentina, paraguaya, brasileña), corporal, racial, de género. También abordan la cuestión de los cuerpos, voces y sexualidades que se desplazan. Entonces, me pregunto: ¿cómo es leer en tránsito? Anzaldúa se define como chicana, lesbiana, feminista; muchas veces escribe con un yo enunciado como ciudadana estadounidense, otras como mexicana, otras como chicana porque se concibe siempre en tránsito. Sobre todo, lo vemos en la escritura de *Luz en lo oscuro* (2015) cuando se asume estadounidense al hablar del 11 de septiembre. Pero *Borderlands* se publica en 1987, está escrito principalmente en inglés con titulaciones bilingües; otras veces aparecen citas en español. Los tópicos que explora son los de la mestiza, la india, la Llorona –y su obsesión–[7], la Guadalupe, los bordes,

[7] Gloria Anzaldúa murió antes de finalizar su tesis doctoral sobre la

vivir entre fronteras. Incluso inicia un capítulo con un párrafo de "Sueño con serpientes", un tema del cubano Silvio Rodríguez. Recuerden que esos animalitos aparecen también en la escritura de Wilson Bueno, la serpiente es la *mboí*, la coral, también la araña/ñandú y los cuervos. Otro tópico de *Bordelands* es la rajadura, tema que Anzaldúa retoma también en otros libros como *Luz en lo oscuro* (2015) y *Esta puente, mi espalda* (1988). Indaga y cuestiona la cultura heterosexista dominada por la españolidad y la religión, por eso en *Borderlands* comenta cierta situación de preguntas frecuentes que suelen hacerles a las mujeres solteras: "'¿cuándo te casas Gloria? Se te va a pasar el tren'. Y yo les digo: 'Pos si me caso, no va ser con un hombre'. Se quedan calladitas, sí, soy hija *de la chingada*" (2021: 57). En su escritura va complejizando cómo funciona el machismo, la homofobia y la exclusión que sufren las que se van de su tierra porque cuando vuelven no las reciben como mexicanas, sino como las chingonas traidoras a la tierra; sin embargo, ella redobla la respuesta: "Yo no traicioné a mi gente; mi gente me traicionó a mí" (2021: 63). Asumirse como *hija de la chingada*, como hija de la *traidora*, la habilita a reinventarse y a reinventar su lengua, como forma de generar también de cierta autonomía y al tiempo convertirse en mediadora rebelde.

Pero del otro lado de la frontera también hay opresión:

Llorona, escribió innumerables capítulos que reescribía de modo obsesivo. Finalmente, le otorgaron el título doctoral con las entregas que había hecho de modo parcial, después de su fallecimiento.

la exclusión de les migrantes conduce a que tilden a estas *extranjeras*, de *aliens*, de invasoras, de extrañas. Así, Anzaldúa insiste en el "terrorismo lingüístico" (109) que es hablar chicanoespañol: no es una forma incorrecta sino otra lengua, otro modo de habitar la lengua:

> deslenguadas. Somos los del español deficiente. Somos su aberración lingüística, tu lengua mestiza, porque somos una cultura racializada, crucificada. La nueva mestiza es múltiple, ambigua, le resuenan mil culturas, o dos, está de este lado, de aquel lado, la chicana, la nueva mestiza es como la malinche, deja su identidad se reinventa en chicana, en un símbolo de tránsito y transición y por eso muchas chicanas reclaman ese lugar de en la frontera (109).

Un movimiento interesante que propone es el de desexualizar a la Guadalupe, que por cierto es *la morenita*, en contraposición con la diosa de la luna, hermana de Quetzalcóatl, que es una mujer víbora (dice: "la serpiente es mi tono, mi contraparte animal, soy inmune a su veneno, por siempre, *forever* inmune", 80). Coatlicue, que es toda sexualidad, termina siendo asimilada a la Chingada, reivindicando ambas figuras como mujeres conscientes, activas y deseantes. Para Anzaldúa, Guadalupe, que se le aparece en el cerro al indio Juan Diego, es la que une al pueblo todo, de todos los colores, indios, chicanos, mestizos, blancos, güeros.

La Guadalupe es la intérprete, la mediadora entre lo español, lo indio, lo de colores (blancos, afros, mestizos). Es la morenita, la mestiza: los mexicanos son primero guadalupanos y luego cristianos. Anzaldúa establece que por eso los mexicanos tienen tres madres; la Guadalupe que no te abandona, la Malinche (violada y abandonada) y la Llorona, que pierde a sus hijos y combina a las otras dos.

En 1988 sale un libro compilado por varias chicanas y mujeres de color editado por Cherríe Moraga y Ana Castillo. Luego será traducido por Ana Castillo y Norma Alarcón, muy amiga de Anzaldúa. Se llama *This Bridge Called My Back* traducido como *Esta puente, mi espalda*. Es una antología que reúne ensayos y poemas escritos por mujeres chicanas, latinoamericanas, indígenas, asiáticas y africanas, es decir mujeres llamadas de color que migraron a Estados Unidos o viven allí pero que son descendientes de otras mujeres de color. *Esta puente, mi espalda* genera un borde *inbetween* establecido entre culturas unidas/separadas/forjadas por esa puente que genera un desplazamiento entre cuerpos, lenguas, territorios, traducciones, mestizajes y nuevas maneras de transitar ambos lugares de la frontera.

Algo a tener en cuenta es que cuando Anzaldúa escribe "*borderlands*" con minúsculas, lo hace para referirse a las fronteras geopolíticas; cuando lo hace con mayúsculas se refiere también a las fronteras sexuales, lingüísticas, espirituales. Estos *Borderlands* son sumamente dolorosos, pero a la vez transformadores. La frontera para Anzaldúa será el *Nepantla*, término náhuatl, una zona de puentes, un sitio intermedio, el lugar entre medio. *Nepantla* es un concepto que se refiere a un no lugar, un espacio liminal, zona de transición. Punto de contacto entre los mundos de la naturaleza y el espíritu entre les humanes y lo divino y todos los seres, Nepantla es un estado de tránsito o movimiento sexual, de lengua, de comunidad. Porque la frontera se fragua como un sitio histórico, pero también metafórico, una *borderlands* ocupada y lista para ser transformada, por ejemplo, por el arte.

En 1972 la escritora Rosario Castellanos escribe *En la tierra de en medio*, libro de poemas que remarca el Nepantla (que es, además, el sitio donde nació Sor Juana) del entre medio y que surge como diálogo de *The Waste Land* (La tierra baldía), poema de T. S. Eliot, escrito en 1922. El concepto *rajadura* mencionado anteriormente es una categoría que también le sirve a Anzaldúa para poder negociar entre los mundos, con las fronteras, con la nueva mestiza que ha conformado otra identidad, una nueva. Asegura que las mestizas no se amoldan a las normas, porque están atrapadas en las fronteras, entreculturas, entrelenguas, entonces siempre son denominadas como *outsiders*, *insiders* y *othersiders* y las *rajaduras* brindan una perspectiva *Nepantla*: un mirar entre las grietas de una cultura. Habitar ese entre lugar o *Nepantla* posibilita

circular otros caminos, construir otras topografías y configurar nuevas zonas de intercambios, de inscripciones subjetivas e identitarias que trasciendan los binarismos; que sean maleables, flexibles, porosas. Entonces, la categoría de *frontera* sitúa un entramado discursivo que delimita las identidades, tensa, pone en crisis, la geopolítica territorial del mundo oprimido y resquebraja los lindes de las cartografías actuales.

En *Luz en lo oscuro* publicado en español en 2015, Anzaldúa habla del suceso del 11 de septiembre de 2001, con el ataque a las Torres Gemelas en Nueva York, y escribe que: "esta herida se abrió como un tajo y se ensanchó hasta formar un profundo abismo que me separó de quienes me rodeaban" (2015: 19). Explica cómo se quedó en el limbo (*Nepantla*), al igual que la Llorona, suspendida, perdida y sola, desamparada, con la herida siempre abierta, y cómo se construye, a partir del ataque, un lenguaje racializado no solamente contra el chicano, sino contra el árabe o todo aquel no blanco. Frente a esto, propone sanar las heridas, curar; propone lazos y conectarnos con todo lo que nos divide, con aquel que vive enfrente de la calle o de la frontera, construir comunidades. Porque eso hace transformar nuestro mundo incluyendo otros mundos y nuevas narrativas. Al igual que en *Seguir con el problema* (2018) de Donna Haraway, Anzaldúa plantea crear comunidades, contar narrativas sanadoras para autocuidado, y afirma "cuando la herida forma una cicatriz, la marca puede convertirse en un puente que conecta personas separadas" (2015: 34). Formula que desplazarse desde un cuerpo racializado y lesbiano la mueve a una interconexión más amplia con su entorno como si fuera un árbol que conecta sus raíces subterráneas; porque para Anzaldúa los cuerpos son geografías de identidades formadas por países superpuestos, adyacentes y diversos (112). Dice "tejemos y somos tejidos en nuestras identidades" (114) y a este tejido lo conecta con la palabra telaraña porque hace manifiesta la necesidad de interrelación entre seres al afirmar que "somos hilos de energía conectados entre sí en la red de la existencia" (128), que nos permite tejer alianzas entre todos los seres y las cosas Anzaldúa presenta una idea de comunidad interconectada con los seres vivos en su totalidad y con los astros.

Pensar el futuro planetario en su conjunto con todas las especies en forma de comunidad, como sostiene Anzaldúa, no dista demasiado de lo que sostienen otres pensadores como Donna Haraway con el *pensamiento tentacular* (2018) que articula una teoría basada en los lazos, en los vínculos y en las alianzas entre especies que veremos a continuación. En *Seguir con el problema* (2018) Haraway, que como sabemos escribe desde los Estados Unidos, plantea la necesidad de transformar la etapa denominada *antropoceno* para poder armar otros mundos vivibles donde la alegría, la confusión y el dolor recreen otros modos de vivir para todos los bichos, y los bichos somos nosotres y todos los seres vivientes. Se

pregunta y nos pregunta cómo vivimos con las otras especies compañeras, cómo nos vinculamos en este mundo, qué relaciones familiares (o de parentesco) establecemos. Para Haraway, el *Chthuluceno*[8] apuesta a que mediante la comunidad multiespecie, de modo responsable, podamos sanar las heridas del planeta, regenerándolo de modo tentacular. Y ¿qué es el pensamiento? O, mejor dicho, ¿con la práctica tentacular? Es el con-tacto. Entonces, el con-tacto es tornarnos unes con les otres, poder generar conocimientos y prácticas con *respons-Habilidad* para poder dar cuenta a la tierra, al planeta y ver cómo sanar y sanarla de modo parcial asumiendo la práctica destructiva (Antropoceno). Seguir con el problema avizora no un final sino un seguir haciendo para aprender que viviremos y moriremos con el problema, pero de modo responsable (responder con habilidad y responsablemente con los otros). Por eso propone conformar comunidades enlazadas entre todas las especies fraguadas desde el compost. Nos invita a compostear con todas las especies compañeras, en una espacialidad abierta, indeterminada en la que estemos en interacción todas las multiespecies. En todo su tejido intelectual, Haraway nos advierte que no es poshumanista

[8] Donna Haraway propone el concepto *Chthuluceno* –conformar parentesco para aprender en comunidad a seguir con el problema con responsabilidad en una tierra herida frente al Capitoloceno y Antropoceno, períodos en los que los seres humanos ejercen dominio sobre los otros seres del planeta llevando a la destrucción de la Tierra. Para evitarlo o al menos, poder aprender a vivir y morir con el problema debemos comprometernos de modo tentacular. Con tentacular se refiere a la araña de California *chthulu*.

sino *compostista*. Y ¿qué es eso? Que es posible tornarnos compost, es decir, volvernos amigables en un nuevo mundo vivible e inventando relatos, contando relatos (desde la ciencia ficción y siempre situados) que reponen historias, y porque nos permite pensarnos en relación pluridiversa con las diferentes especies. Define la comunidad del compost concentrada en el humus, en la tierra *humunista* (en lugar de humanista) y el compost como abono a la tierra y todas las especies que estamos en contacto (2018).

Si el sitio que conecta los mundos para Anzaldúa es el *Nepantla*, para Haraway lo que nos interconecta entre especies es el *pensamiento tentacular*. Para ello parte del concepto *Chthuluceno*, no como un período que acabará con el Antropoceno, sino que como dos períodos que convivirán. El término *Chthuluceno* Haraway lo toma de la araña californiana Pilmoa Chthulu y plantea que tentáculo significa antena, pero también sentir, como *ñandú* en guaraní que además de ser *araña* (*ñandutí*, tejido y telaraña) también es sentir, y lo vemos aplicado en *Mar paraguayo*. Entonces, en nuestra tentacularidad armamos redes, cortes, nudos, relatos, estamos conectados con algunos, no con todos, pero sí todo está conectado a algo también. Haraway advierte que pensar en la ecología de las prácticas es nuestra responsabilidad con las especies compañeras, ante las urgencias cosmopolíticas del presente. De este modo, debemos asumir que estamos dentro

de la telaraña, que somos parte de ella también y que podemos tejer historias futuras diferentes.

En el mismo sentido, el crítico colombiano Selnich Vivas Hurtado en *Komuya Huai* (2015) (que significa *palabra de la vida como brote, germinación*), parte también de la idea de que el pensamiento "es un canasto tejido" con nuestros huesos, con lo externo e interno, con las cortezas, con las historias, con los organismos todos, integrando un "organismo vivo mayor, la Tierra" (2015: 92), y otra vez surge la concepción de relato, de contar. También aporta la imagen de la cultura *minika* de los canastos *kirigaiai*, cestos que se tejen entre sí a través de personajes, sitios y recursos expresivos, "al tiempo que nos van tejiendo a nosotros mismos, sus usuarios" (96). Se trata quizás de desarmar los viejos lazos de ceñidas ataduras que proliferan en las imágenes del ocaso del mundo para reconstruir otras estructuras cosmopolíticas, renacer de los restos, tejer esos trozos de palabras, de memorias celulares y corporales, rearmar las huellas del *entre lugar* e interconectar de manera fluida todos los seres. Propone rescatar las historias orales de fogón. Disolver estructuras destructivas y excluyentes para integrar ciudadanías, "quedarse" como los indígenas en lugar de irnos, es "un discurso planetario que afirma la libertad de quedarse" (Pratt, 2018: 56) en una vida colectiva, de reconocimiento del espacio y de la comunidad que permite crear lazos sólidos frente a

los desplazamientos migrantes que tienen lugar desde hace cincuenta años aproximadamente.

Feminismos descoloniales y poscoloniales

Los feminismos, como hemos visto, son diversos; lo mismo ocurre dentro de los feminismos descoloniales y poscoloniales. Ambos feminismos son anticoloniales y, en líneas generales, buscan romper o, al menos, encontrar modos de fuga respecto de las figuras llamadas subalternas en relación con el pasado colonial. También hacen hincapié en cómo el colonialismo instauró el pensamiento eurocentrista excluyendo otros modos y saberes. Los primeros estudios poscoloniales son atribuidos a las feministas chicanas y afroamericanas que se definen como mujeres de color en oposición al blanqueamiento occidental. La otra vertiente es atribuida –aunque con resquemores por parte de la sujeta en cuestión– a la crítica feminista india, marxista y académica norteamericana Gayatri Chakravorty Spivak, que fue la traductora de *De la gramatología* (1967) de Derrida y es la autora de "Puede hablar un subalterno" (1988). Fue ella también quien acuñó el término *esencialismo estratégico*.

En otra línea con puntos de contacto, pero con diferencias locales significativas, surgen como les decía los feminismos descoloniales en América Latina que tienen una perspectiva indígena, campesina y/o afrolatinoamericana. Una de las referentes de este

movimiento es la socióloga Silvia Rivera Cusicanqui, socióloga, activista descolonizadora, y académica aymara, quien crítica a las teorías poscoloniales porque, insiste, aún existe un colonialismo interno en las academias y porque critica cierto academicismo de algunos estudios poscoloniales que desconocen el legado local de cada región del pensamiento descolonizador latino. Más allá de eso no se define ni como activista descolonial ni poscolonial, de hecho, se enfrenta a teóricos reconocidos como Walter Mignolo –de quien dice que vende en universidades elitistas del Norte desde los años noventa los conceptos de *decolonización* y *poscolonización*. (2018: 27)

Sus dos obras más importantes son *Para una sociología de la imagen* (2010) y *Un mundo ch´ixi es posible* (2018) donde resalta la importancia de hacer micropolítica, de ir a comprar a los emprendimientos pequeños y no a la macroempresa. En la micropolítica enraiza el gesto de una *política del cuerpo* (2018: 73) que diferencia el hablar del hacer: el hacer conforma una política de la supervivencia. Y como Suely Rolnik, a quien mencionaré en breve, habla de las cartografías del deseo desde una frase que me parece hermosa: "nada sería posible si no deseáramos lo imposible" (2018, s/p). La categoría de *ch´ixi* (en aymara se refiere a una tonalidad gris, jaspeada, mezcla del blanco y negro), que en la obra de Rivera Cusicanqui tendrá que ver con el deseo, fue tomada del escultor boliviano Víctor Zapana y se constituirá en clave descolonizadora del mestizaje heterogéneo y múltiple, o *abigarrado*, término fundamental para la autora. Las identidades *ch´ixi* son poderosas por ser indeterminadas. Reconocerse *ch´ixi* es reconocer la fisura, la rotura de la colonización, y asegura que "nuestra posición como sujetos pensantes está marcada por nuestra propia historia, por la geografía de nuestros cerros y por nuestra propia genealogía intelectual. Aquí tenemos otros horizontes de esperanza, eso es lo que nos distingue" (Cocardo, 2018: 179). Lo *ch´ixi* representa una práctica descolonizadora, una muestra de la heterogeneidad mestiza que va más allá del blanco europeo, el indio e incluye al cholo que se reconoce como tal.

Ante la pregunta del fin del mundo, apocalipsis o catástrofe responde algo similar al planteo de Haraway: "dos elementos, que son la posibilidad de una catástrofe y de una renovación no están separados del momento mismo" (180). No habla de fin sino de otros mundos posibles y vivibles. "Pero acá en Bolivia, decir mestizo es decir ciudadano occidental, moderno, varón, propietario. Todo un paquete cultural, aculturador y negador del mundo cholo" (182). Y el cholo o las cholas en el imaginario cultural son los borrachos, los vagos: así, recuperar la identidad chola, es una posición política. "Estoy mostrando una genealogía. Como un gesto de resistencia ante el esencialismo que revelan los que se llaman estudios poscoloniales,

yo recupero la noción de 'existimos los que somos *ch´ixis*', que no somos ni indios ni europeos, pero a la vez somos la conformación de los dos mundos" (183). Como el color del *ch´ixi* es el gris de la piedra de las minas, es esa mezcla del blanco y el negro que no dejan de ser ni blanco ni negro pero que son grises y acá volvemos y retomamos esta idea de comunidad tejida: porque para Silvia el *chi* es un tejido donde se vertebran los opuestos de la trama. Y de ella brotan los colores, el negro, el blanco, el gris y si lo veo desde el revés de la trama resaltarán unos colores y si veo para el otro lado será otro color el que sobresalga. Lo *ch´ixi* "es un campo de fuerzas que entretejen la oposición en forma dinámica, creativa, pero además capaz de convivencia y de aceptación mutua" (184).

Por otro lado, quiero mencionar a Vilma Piedade, activista y escritora brasileña quien se define como mujer prieta, feminista de axé y del área de letras. Ella establece el concepto crítico *doloridad* como una derivación de la sororidad: plantea la hermandad vincular entre comunidades, y transforma la red de dolores compartidos y huellas en las pieles de los cuerpos, desde la colonia hasta la actualidad, período en la que el heteropatriarcado se implementaría con mayor crueldad en los cuerpos de las mujeres pretas (cis y/o trans).

Es crucial para Piedade entender que el dolor –más allá de lo que puede atravesar a cada *preta* en particular– es una potencia transformadora. Para ella, al igual que para Sueli Carneiro a quien cita, es esencial incluir a las pretas dentro de las categorías mujeres porque si es difícil ser mujeres, lo es más siendo mujeres pretas. Sostiene que, si hay femicidios dentro del Brasil, los de las pretas son los únicos que no bajan en las estadísticas, sino que se incrementan ya que "la carne preta es la más barata del mercado" (2021: 16). Y como síntesis confirma que habrá un movimiento interseccional inclusivo cuando se tomen en cuenta todas las marcas de negritud, todos los tonos *pretos*.

Además de sufrir mucho más las opresiones de género, colonialistas, racistas, capitalistas, sexistas y clasistas, insiste Piedade, tienen que soportar la negación de su lengua ancestral, el silenciamiento y el despojo de sus creencias religiosas. Piedade respecto de la *lengua preta* reivindica lo que se considera el error o la falla lingüística, del mismo modo que lo hace la marafa de Wilson Bueno con la *fala ancestral* o Gloria Anzaldúa con el *terrorismo lingüístico*. La ausencia de las ancestras pretas delimita la ausencia histórica de invisibilidad de borrado lingüístico, instaurándose una lengua portuguesa oficial. Para recuperar la borradura, Piedade propone hablar de una *petrolengua*. Además, insiste en lo acendrado del racismo lingüístico o semántico: la cosa está negra, plata en negro, trabajo en negro, todo lo relacionado con lo ilegal, lo malo, es negro.

Otra autora que quiero retomar es Suely Rolnik (1948-), psicoterapeuta y crítica cultural brasileña que

trabajó juntamente con Félix Guattari en *Cartografías del deseo* (1982). Rolnik es definida en el prólogo de *Esferas de la insurrección* (2018) por Paul Preciado como una "spinozista selvática, una freudiana transfeminista, una arqueóloga del imaginario, una indigenista *queer* que busca en el futuro –y no el pasado" (2018: 18). Rolnik afirma que la categoría de "inconsciente colonial es micropolítica"[9] (28) porque es la política del inconsciente propio europeo, de la que formamos parte quienes nos identificamos con el Sur: "ya que fuimos fundados en este contexto, nuestro origen viene de ahí. Lo que llamo 'inconsciente colonial' corresponde al modo de producción del deseo en el capitalismo mundial integrado, que predomina hoy por todas partes y conduce todos los ámbitos de la vida humana y no solamente los ámbitos macropolítico y macroeconómico" (73).

Para Rolnik la opresión colonial-capitalista funciona como un proceso de captura de la fuerza vital que además produce una atmósfera siniestra que envuelve el planeta: "El aire del ambiente, saturado de las partículas tóxicas del régimen colonial-capitalístico, nos sofoca" (25). No sólo sostiene que el extractivismo procede desde la época colonial lo mismo que los genocidios de indígenas, sino que nuevamente nos

[9] La macropolítica es aquella que involucra al Estado, mientras que la micropolítica articula pequeños colectivos y acciones corporales que posibilitan ciertos espacios de libertad repolitizando lo cotidiano: trabajo en cooperativas con el trabajo intelectual (2018: 36).

encontramos con la propuesta de unir diferentes colectivos, tejiendo "múltiples redes de conexiones ente subjetividades y grupos que viven situaciones diferentes de opresión" (128), configurando procesos de germinación entre un cuerpo individual y cuerpos sociales exponiendo la imaginación creadora de mundos.

Bueno, llego al final y quiero dejar más puertas abiertas. ¿Descolonizar es posible? No tengo una respuesta para esto, pero sí puedo mencionar algunas prácticas que me parecen potentes y maravillosas. Por ejemplo, algunas prácticas con una mirada proactiva y descolonizadora que llevan a cabo movimientos de mujeres en el Continente están vinculadas con la puesta en cuestión de ciertos monumentos emplazados en los espacios públicos. Así, se ponen como meta alterar, intervenir, modificar monumentos ligados con la opresión colonial. Ha sucedido con el Ángel de la Independencia en la avenida Reforma en Ciudad de México donde un grupo de mujeres encapuchadas escribió "México feminicida" y otros mensajes en contra de los delitos de género en 2019. El 8 de marzo de 2020 las aguas de las fuentes en las que se encuentran las estatuas de Diana la Cazadora y la de Minerva, ambas situadas en Ciudad de México, fueron teñidas de rojo como símbolo de los femicidios ocurridos en el país. La estatua de la Reina Isabel de España ubicada en la Plaza del centro de la Paz en Bolivia el 12 de octubre 2020 apareció vestida de chola, de una chola

globalizada, la modificación fue realizada por el grupo de Mujeres Creando. En Ecuador en 2020 la imagen de la virgen María ubicada en el centro histórico de Quito apareció cubierta de pañuelos verdes luego que de que se hubiese votado en contra de la despenalización del aborto en casos de violación e incesto. En la ciudad de Paraná, Entre Ríos, en marzo de 2021 en la Plaza de las Mujeres Entrerrianas, el escultor Marcelo Agusti donó una pieza escultórica denominada EYA, una mujer que representaría el fin de la violencia de género, pero la estatua está diseñada como una mujer vencida, declararon grupos de activistas feministas, trans y travestis y lograron que la Municipalidad la sacara. En la actualidad "EYA" fue trasladada a Pueblo Brugo a 75 kilómetros de Paraná. En octubre de 2021, en México, en la ex Glorieta de Colón (renombrada como la Glorieta de las mujeres que luchan) se tomó la plaza en el que se escribieron los nombres de compañeras desaparecidas y asesinadas, lo llamaron *grito visual*, los nombres fueron borrados por vandalizar un monumento público, luego, ellas los repusieron y repintaron para no olvidar, para seguir gritando. Estos actos no son aislados y componen un pacto semántico en el que se molestan, interrumpen e incomodan las narrativas de lo patriótico, de la memoria; son intervenciones estéticas y políticas que intentan desarticular la mirada vertical proponiendo una mirada transversal, una lengua filosa, un cuerpo político activo que muestra otra manera de vincularse con los íconos masculinos, héroes de la patria dentro de la matria grande.

No quiero terminar con mis palabras sino con algo que escribió María Moreno el 29 de septiembre de 2021: "'La culpa no era mía, ni dónde estaban, ni cómo vestía' (de Las Tesis), las que siendo una menos fueron por más. A sus cuerpos gozosos y deseantes. A sus ganas de bailar, hacer el amor, de vivir, su libertad hasta el fondo, para ellas es este altar de cotillón e iconografía popular de Nuestra América en el que no quisiéramos tener que escribir un nombre más. A sus memorias amorosamente".

Bibliografía citada

Anzaldúa, Gloria (2021 [1987]). *Borderlands/La frontera. La new mestiza.* Buenos Aires, Capitán Swing.

Anzaldúa, Gloria (2021 [2015]). *Luz en lo oscuro.* Buenos Aires, Hekht.

Barrancos, Dora (2020). *Historia mínima de los feminismos de América Latina*. México, Colegio de México.

Belausteguigoitia, Marisa. (2001). "Descarados y deslenguadas: el cuerpo y la lengua india en los umbrales de la nación". *Debate Feminista,* Nº 24, 230-252.

Bueno, Wilson (1992). *Mar paraguayo.* Sao Paulo, Iluminuras.

Cacopardo, Ana (2018). Entrevista a Silvia Rivera Cusicanqui: "Nada sería posible si la gente no deseara lo imposible" *Andamios. Revista de Investigación Social*. Nº 37, mayo 2018, 179-193. En: *https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632018000200179*

Carneiro, Sueli (2005). "Ennegrecer el feminismo. La situación de la mujer negra en América Latina desde una perspectiva de género". *Nouvelles Quéstions Féministes. Revue Internationale francophone,* vol. 24, nº 2, Edición especial en castellano, "Feminismos disidentes en América Latina y el Caribe", ediciones fem-e-libros, 21-22.

Curiel, Ochy (2013). *La nación heterosexual*. Bogotá, Impresol Ediciones.

Enrico, Juliana (2018). "Lenguas de fuego. Los feminismos del sur y la enunciación teórico-política-corporal-sexual contra las violencias euro-norte-falogocéntricas". *Fermentario* Nº 12, Vol. 1, 212-233.

Galindo, María (2022). *Feminismo bastardo*. Buenos Aires, La Vaca.

Gargallo, Francesca (2007). "Feminismo latinoamericano". *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer,* Vol. 12, Nº 28.

Glantz, Margo (1992). "Las hijas de la Malinche". *Debate feminista*. Vol. 6, 161-179.

Haraway, Donna (2018). *Seguir con el problema*. Madrid, Consonni.

Piedade, Vilma (2021). *Doloridad*. Buenos Aires, Mandacaru.

Pratt, Marie Louise (2018). *Los imaginarios planetarios*. Madrid, Aluvión.

Rivera Cusicanqui, Silvia (2018). *Un mundo ch`ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires, Tinta y Limón.

Mary

Rodríguez, Ileana (2019). *La prosa de la contrainsurgencia: "Lo político" durante la restauración neoliberal en Nicaragua*. North Carolina, A Contracorriente.

Rolnik, Suely (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Buenos Aires, Tinta y Limón.

Sandoval, Chela (2015). *Metodología de los oprimidos*. México, PUEG.

Segato, Rita (2004). *Las estructuras elementales de la violencia*. Buenos Aires, UNQUI.

Vivas Hurtado, Selnich (2015). *Komuya uai*. Medellín, Sílaba.

Lectura

Ñandutí: juego de palabras

Paula Daniela Bianchi

¿Cómo abordar *Mar paraguayo* (1992) del escritor brasileño Wilson Bueno? Si desde el prólogo, "Sopa paraguaia", Néstor Perlongher anticipa que la novela inventa una lengua sin ley y que pendula entre la poesía y la prosa, entre el devenir animal y el devenir mujer.

Escrita en portuñol, con inscripciones de la lengua guaraní, esta novela es toda desborde. Su protagonista, la marafona[10] del balneario de Guaratuba, se presenta como una prostituta de origen guaraní que vive con un viejo que murió –o al que mató–, y con un perro. Y que también, de vez en cuando, "joga con un minino" que es niño a veces y joven, otras. La ambigüedad o la mirada prismática se imprime en la voz de la marafa que teje y desteje a su antojo lo que cuenta, narra, canta.

El hilo que me lleva a leer *Mar paraguayo* es el de la tela de la araña. La telaraña o *ñandutí* es construida por la marafa para unir todos los elementos del universo mediante su discurso. Así arma cadenas de palabras: *añaretá*, *ñandú*, *ñandutí*, *mboí*. El infierno (*añaretá*) donde vive es un *entre lugar*, un entre fronteras; es la

[10] El término *marafa,* además de prostituta, significa *muñeca de trapo o sin cara*. El prefijo *mara* en árabe remite a mujer y mujer pública. También podemos jugar-el-juego-de-jugar con mar/afona entre el mar y lo áfono en la lengua.

triple frontera argentina, brasileña y paraguaya. El *ñandutí* que teje la marafa desde su habla portuñola y guaraní germina como "la geografía-laberinto de la perfecta soledad" (Plá, 1969) que hila o en-red-a los diversos mundos cósmicos en el *ñandutí*: el vegetal, el animal, la leyenda (*caraí vosá*: hombre de la bolsa), el mundo doméstico y el remate. Dentro del entramado tejedor no podemos obviar la intertextualidad con *El laberinto de la Soledad* (1950) de Octavio Paz y la concepción del mundo indio.

En la novela, otro hilo conductor que referencia al tejido se fragua a partir de mitos europeos clásicos como el de Penélope o Aracne y de mitos latinoamericanos como la Cofradía Hermética de las Arañas de la cultura mapuche (Pedro Mege Rosso, 2017)[11], "Las tejedoras sin hombre" (1967) de la escritora argentina Mercedes Luisa Levinson, los mitos guaraníes de Samimbi y el avestruz (*ñanduguasú*), o la mujer que volvió después de la guerra al pueblo a enseñar y trasmitir el oficio del tejido.

El ensayo "El ñandutí" escrito por la paraguaya Josefina Plá (1969) señala los modos en los que el tejido, al igual que la palabra, constituyen patrones que se diversifican –como la lengua– y que construyen historias de la memoria colectiva de muchas mujeres guaraníes, orales o tejidas. En la introducción de *Gyn-ecology* (1978)[12], Mary Daly expresa que *texere* significa tejer y también texto; y que el tejido cósmico de las mujeres fue intervenido por los hombres que lo redujeron a hilar las medias rotas de los maridos en las casas alejándonos de la rueca en reunión, mientras el texto quedó en la esfera de los varones como portadores de la letra y de los saberes legitimados. Entonces ¿qué teje la marafa? Teje su historia india, la de su pueblo, la de la vida en la frontera, la de los clientes que pasan por su trabajo, la de su vida de joven y de vieja, la de sus sueños de ser una estrella de televisión. Juega como una araña rinconera con las intertextualidades prestadas: "Lo que digo es todo um laberinto de aranhasque van teciendo en las quinas de la casa, mientras me perco frente al televisor assitindo a la novela de Sônia Braga" (1992: 17). Ella quiere ser como Sônia Braga. Quiere ser Sônia Braga: "sonaba más e más con Braga, esta Sônia de mi vida marafa" (18). Soñar con Sônia, una Sônia Braga de los años noventa que teje en Hollywood *El beso de la mujer araña* (1985); protagonista de un filme basado en la novela homónima (1976) de Manuel Puig. Sueña con ser una estrella, una *star*; prostituta cubierta de luz de sol y brillos en el oscuro rincón tejedor: "astros y stars y a todos los planetas del cosmo assoluto y sobretudo su luna alvar" (24). Entre ñandú o arañas, cosmos y personas, la marafa compone un *ñanduti* propio e inte-

[11] Mege Rossi, Pedro (2017). "La cofradía de las arañas. Mitos y ritos herméticos de las maestras textileras mapuches". *Revista Aiesthesis,* Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, Nº 62: 151-171.

[12] Daly, Mary (1978). *Gyn/ecology. The Metaethiscs of Radical Feminism*. Boston, Beacon Press.

respecies. Conjuga las lenguas y las especies todas que se dirimen en la sangre del mar, en la sangre ancestral y en la "construcción precaria" (28) de su cuerpo viejo, añaretá.

Se mira al espejo y le devuelve una máscara, una retrato cubista o abstracto como "la viva mancha de una face que se mira e ya no se compreende" (32). Ella teje y siente como una ñandú, pero se diversifica en varias o varies, ¿es ella o también elle? Su voz engañosa a veces nos deja en suspenso. Si el *portuñol salvagem*[13] que inventa Wilson Bueno funciona como un artilugio, un artificio, un armado "como un juego-de-jugar" (35), también lo es la marafa que con el rostro tornado en mascarada hueca deja un halo de dudas cuando afirma: "dos facas y dos gumes" (71). La marafa vive en los lindes de una frontera geoespacial, geolingüística y de género. La pose de marafa destella ráfagas difusas de subjetividades prisma porque ella es "una madre grande, inmensa madona macunaíma, india, pajé, tupá, ...muñeca de trapo, trepadora, marafona del balneario, Iyá" (70-71). [14]

[13] El escritor Douglas Diegues asegura que Wilson Bueno es el creador del portuñol salvagem porque carece de leyes gramaticales. A partir de esta categoría y de *Mar paraguayo* existen múltiples escritores de portuñol salvagem, boliguayo, uruñol, brasiguayo, entre otras maneras de narrar.

[14] Macumaía además de hacer referencia al protagonista de la novela de Mario de Andrade (1928), juega con un personaje masculino, lo que diversifica el género fluido de la marafa. Macunaíma es definido como el héroe de nuestra gente (brasileña), es negro y nació en la selva. Inclasificable, es negro mestizo pero indio también, mientras que Iyá es una deidad yoruba que simboliza a los mares, los vientos y las puertas de los cementerios.

De lo tentacular al *ñandutí*

Armar una red de parentesco con todas las especies, sumados los seres ancestrales en un "tejido conjunto" (Haraway, 2018: 38), nos vincula con una "cosmopolítica con respons-habilidades".[15] Cuando Donna Haraway habla de construir redes tentaculares, precisa que *tentáculo,* por un lado, significa *antena* y, por el otro, *sentir*. Del mismo modo *ñandú*, en guaraní, designa *araña* y *sentir* y se refiere al contar historias, tramar textos y tradiciones orales, tal como registra la marafa.

En el mismo sentido, Selnich Vivas Hurtado parte de la idea de que el pensamiento "es un canasto tejido" con nuestros huesos, con lo externo e interno, con las cortezas, con los organismos todos, integrando un "organismo vivo mayor, la Tierra" (2015: 92), la Pachamama.[16] Además, aporta la idea de la cultura *minika* de los canastos *kirigaiai,* cestos que se tejen entre sí a través de personajes, sitios y recursos expresivos, "al tiempo que nos van tejiendo a nosotros mismos, sus usuarios" (96). "La fala ancestral de padres y avuelos que se van de infinito a la memoria, se entretienem todo habla y tricó: estas voces guranis solo se entreniecen si todavía

Para el pueblo guaraní es el duende de las aguas, pero en la novela es esta mujer duende o sirena, o duende guaraní Uiara tupí la que se devora a Macunaíma. Más allá de las referencias que se puedan hacer con la frase que se le atribuye a Gustave Flaubert, "Madame Bovary soy yo", Pajé representa al hechicero, curandero y Tupac es el dios guaraní supremo.

[15] Haraway, Donna (2018). "Pensamiento tentacular". *Seguir con el problema*. Barcelona, Consonsini, 59-98.

[16] Vivas Hurtado, Selnich (2015). *Komuya uai*. Medellín, Sílaba.

tecen: ñandú: no hay mejor tela que la telaraña de las urdidas hojas: higuera: sombrerero: de sus urdidas hojas de pleno acordó: ñandú que se entrelaza" (1992: 42), dice la marafa.

TRABAJO FINAL

Pornografía y literatura: una mirada feminista

VICTORIA ROSSETTI

En una de las clases prácticas, con la profesora Paula Daniela Bianchi, se genera una discusión en torno a la publicidad del perfume *J'adore* de Dior, protagonizada por la actriz Charlize Theron. Mientras que algunes compañeres sostienen que el comportamiento del personaje –el modo de caminar, la actitud corporal, la mirada a cámara– sugiere empoderamiento femenino (esto es, de una puesta en crisis del régimen escópico hegemónico y patriarcal donde el ojo masculino observa, siempre, a un objeto femenino pasivo), otros se muestran en desacuerdo y resaltan que tanto los cuerpos de Charlize Theron como los de las demás mujeres (blancos, delgados y estereotípicamente bellos) satisfacen, una vez más, el ojo masculino. Es entonces que una de las compañeras califica la actitud como pornográfica. Paula se detiene en esta última participación y pide al resto de la clase que comparta sus opiniones. Nadie responde a la pregunta y, después de un largo silencio y algunas palabras de cierre, la clase se da por finalizada.

Aquel día me encuentro en mi habitación. Cierro la aplicación de *Google Meet*, pongo música y medito respecto del debate generado en clase. Tampoco tengo

muy en claro qué se entiende por pornográfico y me pregunto, además, cómo puede esto vincularse con la literatura y con el programa de la materia. Hago varias anotaciones en mi cuaderno mientras hablo por teléfono con mi compañera Abril y, al finalizar la llamada, descargo *La literatura pornográfica* de Dominique Maingueneau,[17] como recomendación suya.

La pornografía y lo prohibido

El lingüista francés Dominique Maingueneau (2007) define el fenómeno de la pornografía a partir del concepto de *prohibición*. La pornografía, sostiene, es aquello que no tiene lugar. No tiene lugar ni en la biblioteca de una casa, ni en una biblioteca popular, ni en un burdel puesto que allí no hay bibliotecas. Posee recursos literarios, sí, pero es marginal, es decir, está fuera de lugar, está encerrada, oculta (lo que no significa que no se consuma). Estas características, que se hallan presentes desde el origen de la pornografía, hacen que se encuentre, sostiene el autor, entre dos imposibilidades: la imposibilidad de no ser, puesto que existe, y la imposibilidad de deber ser, puesto que está censurada. Maingueneau también define la pornografía como un modo singular de figurar la actividad sexual y, para ello, se enfoca en la intencionalidad: la intencionalidad de la pornografía es producir excitación.

[17] Maingueneau, Dominique (2007). *La literatura pornográfica*. Buenos Aires, Nueva Visión.

Anoto estas ideas en el cuaderno que uso para la materia y que tiene, en la tapa, la imagen del cuadro *Hilas y las ninfas* de John William Waterhouse (1896). Lo cierro y acaricio el relieve de la imagen mientras miro en *youtube* algunas entrevistas a referentes del movimiento posporno, entre ellas, María Llopis. Vuelvo a abrirlo y hago una lista de nombres propios y títulos de películas.

Maingueneau habla de prohibición, y yo pienso que muchas de aquellas prohibiciones contra las que los feminismos combaten constituyen la base misma de la pornografía. Paul Preciado afirma, en las entrevistas que encuentro en internet, que el discurso de la pornografía es una pedagogía de la masculinidad y de las perversiones. Teniendo en cuenta que, gracias al feminismo, hoy las luchas por colocar finalmente ciertos comportamientos inaceptables (y naturalizados por la sociedad patriarcal, como la violencia de género) en el terreno de lo prohibido tienen más importancia que nunca (reconozco el problema del punitivismo), ¿podría existir *hoy* una pornografía feminista? Y si así fuera, ¿cómo podría abrazar aquello que se encuentra "fuera de lugar"?

Lo prohibido en la literatura

Vuelvo a abrir mi cuaderno antes de una nueva clase práctica de TELF. Entre mis últimas anotaciones aparece: "La palabra 'pornografía', que nace en

la Modernidad, viene del griego 'porn', prostituta, y 'grafía', escritura". ¿Hablar de literatura pornográfica es, entonces, una redundancia? Comienza la clase y la temática de la prohibición y la mirada aparecen como parte de los debates. Es entonces que un compañero pregunta en voz alta: "Cuando una mujer llena de marcas dice 'a mí me gusta así', enseguida hay una mirada juzgando. ¿Pero qué pasa cuando hay consentimiento?" (parafraseado por mí).

Me cuesta participar en las clases porque no consigo encontrar ninguna respuesta precisa para las preguntas de los demás. En este caso, no estoy segura de cuál debería ser el límite de los juegos consentidos, como tampoco sé cuál es mi opinión respecto de la mirada que estigmatiza, que juzga, que señala. Adentrados en la unidad 4, la clase se centra en la lectura de *Mar paraguayo* (1992) de Wilson Bueno.[18] El libro despierta en mí, una vez más, confusiones, mezcla de deseo, ética y juicio. Soy consciente del modo en el que, por momentos, juzgo, en tanto lectora, aquello que tiene que ver con el orden de lo íntimo, de lo privado. Otra de mis anotaciones sugiere, casi irónicamente: "La palabra 'obsceno' refiere, en latín, a aquello que se muestra 'tal como es'. Una situación no es obscena de por sí, sino que lo obsceno es, siempre, la mirada de quien observa".

En clase, al poner en conjunto nuestras reflexiones

[18] Bueno, Wilson (1992). *Mar Paraguayo,* Secretaria do Estado da Cultura do Paraná, Iluminuras.

derivadas de la lectura de *Mar paraguayo*, hablamos de un viejo que la marafona no mata, pero sí mata; del ir y venir entre la culpa y la inocencia; del vínculo entre una vieja y un joven, en el que la brecha de edad es tan grande; y ella, llena de marcas y con temor a morir, realiza, de aquel joven, las descripciones físicas más explícitas de la novela: "de que monstruosidades y sinistro fascínio es un niño de duros muslos cavalo..." (1992: 26). La presencia del niño es siempre ambigua y la marafona entabla un vínculo amoroso con alguien a quien no reconoce como un igual, sino como un ser pequeño e inmaduro. ¿Qué sensaciones me provoca este vínculo? ¿Cómo me hace sentir la actitud de la marafona, quien, a pesar de sugerir que el viejo muere por causas naturales, ya había planeado su muerte? ¿Cómo leen mis compañeres el comportamiento de la protagonista? El texto de Bueno me atrae, me inquieta y me ubica en un espacio de frontera, un espacio liminar e inestable de deseos y vacilaciones. Una vez más, cierro la plataforma virtual de mis clases de TELF sin ninguna sensación de claridad.

Al día siguiente leo, por primera vez, *La larga risa de todos estos años* de Rodolfo Fogwill, publicado en 1983.[19] Fogwill juega allí con la construcción de la voz narradora y con la expectativa del lector y pone en crisis los estereotipos genéricos de la masculinidad y la

[19] Fogwill, Rodolfo (2009). *La larga risa de todos estos años*. Editor digital, Un Tal Lucas.

feminidad. Cuando el cuento exhibe, ya en la segunda parte (durante el año 1983 y la vuelta de la democracia) la primera marca genérica ––"Yo fui la única por quien sintió algo fuerte y sincero en la vida" (2009: 81)–, me siento desorientada, casi angustiada. Frente a este cambio, mis modos de entender al personaje que narra cambian completamente. ¿Cómo pensar, a partir de la categoría de lo prohibido, la actitud de los personajes, sus vínculos con el trabajo, con la sociedad y entre ellas mismas? Aquellas situaciones que, durante toda la primera parte del relato y gracias a un evidente borramiento de marcas genéricas, eran para mí un claro ejemplo de violencia de género, forman ahora parte de un terreno ambiguo y, una vez más, incómodo. La ambigüedad, la duda y los vaivenes se plasman en la lengua y en el género literario.

Esa misma tarde comienzo a leer *El postporno era eso*, los diarios de María Llopis publicados en 2010.[20] Me interesan los momentos en los que Llopis se pregunta si hay lugar para la objetualización del cuerpo de los hombres fuera de la iconografía porno gay, si hay lugar para que las mujeres filmen a los hombres, para que los cosifiquen. Me pregunto si entrarían estas potenciales escenas dentro del terreno de lo prohibido y cómo me haría sentir en tanto observadora, en tanto lectora (teniendo también en cuenta que la categoría de lo *prohibido* es una categoría histórica, es decir, que se modifica según el contexto, la época, las circunstancias). Escribo estas ideas en mi cuaderno y, al finalizar, vuelvo a mirar la imagen de la tapa. Vi el cuadro de Waterhouse por primera vez en la Galería de Arte de Manchester este año y quedé sorprendida, por un lado, por su belleza, y, por el otro, por la cantidad de papeles con pequeñas anotaciones expuestos a su lado y que parecían protestar contra un acto de censura, de prohibición.[21] Al terminar de escribir, dejo el cuaderno abierto para que la tinta se termine de secar y no manche el resto de las hojas.

[20] Llopis, María (2010). *El postporno era eso,* Tenerife (España), Melusina.

Ficción y realidad

En mi relectura del cuento de Fogwill me detengo en algunas de las descripciones realizadas por la narradora:

> Pero ella gritaba más: que la iba a matar, que la quería matar. Y yo pensaba en los vecinos, intentando callarla, y aplastaba su boca contra los almohadones. Era peor: se sacudía, gritaba más. Entonces le vendaba la boca con mi cinturón, tensaba el cinturón bajo su pelo, por la nuca, y con

[21] En el 2018, la curadora Clare Gannaway y varios miembros de la galería llevaron a cabo la acción de retirar el cuadro del museo "*influenced by recent movements against the objectification and exploitation of women*". A partir de esto, el público escribió notas de protesta que fueron colocadas en el espacio vacío de la pared que alojaba anteriormente al cuadro. Una semana más tarde, y luego de largos debates, el cuadro de Waterhouse fue reubicado en la pared del museo. Ver nota periodística en *https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-42904024*

sus cabos le ataba las manos contra la espalda. Inmóvil, podía decirle lentamente que la quería... (2009: 77)

Releo el párrafo citado y reflexiono en torno a la lógica de dominación, a los modos de representación de los afectos y las sexualidades disidentes, al vínculo de amor y de violencia que une a las mujeres del cuento y que parece fusionar tanto el erotismo como la tortura y la humillación (en su relación, a su vez, con la violencia de la dictadura). Vuelvo a pensar en los puntos de encuentro entre pornografía, literatura y ficción y en aquellos momentos en que lo prohibido ocurre dentro del terreno de la ficción. Si todo lo que sucede en la literatura queda en la literatura, ¿existe (debería existir) un límite para la ficción? ¿Existe un límite para los cuerpos? Teniendo en cuenta el número de feminicidios y de agresiones sexuales hacia la mujer que ocurren cada año, las escenas donde se humilla o se tortura a una mujer, independientemente de que se trate de la representación de una fantasía sexual, ¿deberían ser permitidas?

Hay quienes opinan que no debería permitirse material pornográfico en el que tenga lugar la violencia y que ninguna representación debería ir en contra de los derechos humanos. No es difícil coincidir en que la pornografía tradicional está basada en la hipersexualización de las mujeres y en la construcción del deseo en base a la subjetividad masculina hegemónica. Pero,

el punto final va despues, al final de la oración.

aunque sepamos (y muy bien, sobre todo en nuestra facultad) diferenciar entre la representación de la violencia y la violencia misma, ¿qué sucede con el material pornográfico en el que tiene lugar la violencia de género? ¿Qué sucede, como menciona el compañero en clase, cuando son las mujeres quienes fantasean con este tipo de situaciones? En relación con esta problemática, María Llopis apunta: "¿Cómo excitarse con un porno políticamente correcto, cuando todo el morbazo que me genera la pornografia viene provocado por la sensación de culpabilidad que me produce verlo? Si me quitas la transgresión, me quitas el morbo" (2010: 53).

Al empezar la carrera de Letras aprendí la importancia de saber separar la ficción de la realidad. La *muerte del autor* dio comienzo a un modo de leer que perdura aún hoy, cuando, en el panorama de la teoría y la crítica, se sigue festejando que *todo es texto*. En la Facultad de Filosofía y Letras, como críticos, adoptamos una filosofía de la lengua y de la historia que postula una relación arbitraria entre significante y significado que hace dificil pensar que la realidad podría, de algún modo, reflejarse en el lenguaje. La marafona dice que "sólo una cosa está acima de la duda: la muerte: lo restante es todo ficción, dramas, televisiones, literatura". (1992: 51)

El posporno

El título de los diarios de María Llopis llama mi atención desde el principio ya que, sin haber investigado en

profundidad respecto del posporno, fantaseo con el hallazgo de una respuesta, de una salida. Llopis define el posporno como una política *queer* (vocablo que aglutina opciones sexuales gays, lesbianas, transexuales...) y postfeminista, como la cristalización de las luchas gays y lesbianas de las últimas décadas, como "la apropiación de un género, el de la representación explícita del sexo, que ha sido hasta ahora monopolizado por la industria" (2010: 38). El postporno es, entonces, una reflexión crítica sobre el discurso de la pornografía. Para Llopis, mientras que la pornografía convencional genera un tipo de placer o de goce conocido, el posporno crea una ruptura. El posporno quiebra esa estructura convencional y obliga a una reconstrucción y redefinición del deseo.

Que estemos atravesando la unidad 4 de la materia llamada "El placer del texto" me resulta un guiño y me hace, además, pensar en el juego con las palabras que implica la literatura y que constituye una forma de erotismo y de placer. Vuelvo a *Mar paraguayo,* a la creación de una lengua y de una identidad que se plasma en la escritura. Vuelvo al desconcierto que me genera la lectura del cuento de Fogwill, al vínculo entre afecto y violencia. Desde una lectura barthesiana, el texto de placer colma y contenta; el texto de goce pone en estado de pérdida, desacomoda, hace vacilar los fundamentos históricos, culturales y psicológicos del lector, la congruencia de sus gustos, de sus valores y

recuerdos. Siguiendo a María Llopis, el posporno sería, quizás, algo así como un erotismo que no está ni en el placer ni en el goce, sino en la fisura, en la grieta y, por ello, un movimiento que logra desarmar los lugares de poder y las modalidades de los discursos autoritarios, que libera los cuerpos a partir de la erotización misma del lenguaje. Para Llopis, el posporno busca una representación propia de la sexualidad y, por ello, es política pura. Me encuentro con las palabras de Itziar Ziga en una entrevista realizada por Marta Borra que nos comparte Paula: "Venimos del patriarcado, de relaciones jerárquicas, de ahí que muchas de nuestras fantasías reproduzcan dominación... pero para nuestro placer. Me parece más subversivo que opresivo".[22]

Me gustaría cerrar con estas palabras que, me parece, apuntan a poder hablar plenamente del placer. De este modo, el discurso de la pornografía puede convertirse en un instrumento de producción de nuevas subjetividades, una búsqueda por explorar las historias y fantasías sexuales que habite el intersticio y las fronteras difusas y permeables. Un espacio que habite el deseo, y también las dudas y las diferencias.

Por mi parte, considero que el objetivo de mis indagaciones es el de fomentar(me) una reflexión, en tanto un tejido que siempre puede ir expandiéndose, que no busca comprender, clasificar ni encontrar una única respuesta, sino desacomodar y desestabilizar. Las

[22] Borra, Marta (2016). "¿Qué piensa el feminismo sobre el porno?". *elDiario.es.*

preguntas que la cursada de TELF generó en mí, me permitieron encontrar diferentes y nuevas incógnitas y reconfigurar las coordenadas para pensar la literatura. Creo que debe siempre primar un movimiento de apuesta por aquello que no únicamente reconozca y reafirme lo existente, sino que se presente a sí mismo como inexplicable, infundado e ilegítimo. El desafío está en colocarse en el terreno del combate, un combate por el texto, por el desorden, por lo incómodo.

TRABAJO FINAL

Acacia bonariensis o Ñapindá: apuntes sobre mi experiencia en la Carrera de Letras y otras *yerbas*

VICTORIA MARÍA FONDÓN

Cuando me pregunto por mi venida a Buenos Aires, nunca estoy segura de qué estoy narrando, si una venida o una vuelta, porque yo, mal que me pese, nací acá. "Fui a tenerte allá" me dice mi mamá. En efecto, vino, a los pocos días que nací, y a los tres días estábamos de vuelta en Corrientes. Por eso no puedo decir con total sinceridad "nacida y criada" cuando quiero hablar de mi espacio vital. Vine o volví a los diecisiete a esta ciudad. Ahora tengo treinta y tres; es decir, se avecina el momento en el que habré vivido más tiempo cronológico acá que allá. Sé que el tiempo vital no es unívoco con el tiempo/calendario, sobre todo porque aunque hace dieciséis años que vivo acá, no dejo de sentirme extranjera, extraña. ¿Cómo se tejen esos tiempos y esos espacios, y el desplazamiento del que hablo? Doreen Massey (1999) señala que el espacio es producto de interrelaciones.[23] Se constituye mediante interacciones; siempre está en proceso de formación,

[23] Massey, Doreen (2005 [1999]). "La filosofía y la política de la espacialidad: algunas consideraciones". Leonor Arfuch (comp.). *Pensar este tiempo: espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires, Paidós, 103-127.

en devenir. Es abierto, no acabado. Se trata de una formación potencial, cuyo aspecto integral es lo que se llama *la productividad de la incoherencia*. Quizás por eso me es tan difícil organizar el espacio en términos temporales. No será imposible, entonces, constituir diversos lugares en un tiempo simultáneo.

Tomatis: La sustancia de la conciencia es el tiempo.[24]

Como sea (o por eso), la venida/vuelta a Buenos Aires empieza mucho antes. O quizás no comienza en ningún momento preciso, porque Buenos Aires siempre es y fue un ojo de tormenta, un nodo central al que miraba o miro, desde el costado, desde abajo, desde dentro.

Qué inútiles nos resultan, en Goya, los pronósticos del tiempo y el estado del tránsito que la televisión de aire suministra diariamente. Son como informes sobre un mundo ficcional pero que rige de algún modo, como un payé, nuestro mundo real. *Cuando llego a vivir a Buenos Aires, me resulta entre fascinante y gracioso que la temperatura que indica la pantalla sea efectivamente la que hace a mi alrededor. De cualquier manera, nunca hemos necesitado un termómetro para verificar algo que inexorablemente sentimos.*

Durante mi infancia y adolescencia, yo visitaba la ciudad de Buenos Aires una vez al año, durante el invierno. Lo hacía con mi familia, porque la hermana de mi papá vivía acá por estar casada con un militar.

[24] Saer, Juan José (1969). *Cicatrices*. Buenos Aires, Sudamericana.

Ese otro matrimonio, distinto del de mis padres, no tenía hijes pero sí una vida religiosa muy espesa. La rutina de la escuela, que supuestamente dejábamos de lado por dos semanas, en Buenos Aires tomaba la forma de misas diarias y rezos marcados por distintas horas del día: en ángelus a las doce, antes de comer, un rosario a las cinco, antes del té. Padre nuestro al despertar, "bendita tú eres" antes de dormir.

Mi hermana, en misa, se golpea con un puñito de ocho años el pecho, diciendo "por mi culpa, por mi culpa, por mi grandísima culpa". Ella, más grande que yo, me parece toda una devota al percusionar con tanta vehemencia su pecho, tanta que yo escucho el sonido de esos tres golpes secos, uno por cada evocación de la grandísima culpa. Cierro los ojos y trato de expiar (¿espiar?) mis culpas, pero ¿cuáles son?

La misa porteña era bien distinta de la correntina. En Goya, niños y niñas nos sentábamos juntes, atrás o en los laterales del pasillo de la nave central. Jugar a la escondida entre las columnas de la entrada era siempre una posibilidad, o incluso escapar a la plaza de enfrente, no sin volver al momento de "darse la paz", para jugar a saludarse como señores. En la capital, las niñas iban a misa con vestidos y se sentaban con sus adultes. No había juegos.

En esas visitas, la ciudad se (me) figuraba en constante frenesí. Recuerdo terminar los días con mucho agotamiento, como si la velocidad de todos esos autos y

colectivos y gente apurada en la calle se imprimiera en mi cuerpo, hiciera yo la mímica de esa velocidad o no.

Obturaba esa opresión la casa de mi tía, donde nos alojábamos sólo mi hermana y yo. La convivencia era ardua, aunque su departamento, enorme y lleno de (lo que para mí eran y son) juguetes, me seducía profundamente. Esa tía fue y es la gran mujer en la vida de mi padre. Una mujer dedicada a los trabajos de la casa y numeraria del Opus Dei.

Estoy en la cama, a punto de ir a dormir. Hay que arrodillarse y rezar. Yo le dejo la mejor parte de la almohada a Jesús, para que venga y duerma conmigo. Que esté cómodo. Mi tía dice que no tengo que hacer eso (¿hacer qué?), que si lo hago se me va a caer el pelo y no me van a crecer las uñas. Las manos no están hechas para eso, dice.

Esa noche, le vomito la alfombra. Mi tía no me socorre pero sí corre a la cocina a buscar un trapo para limpiar su alfombra azul con modelos búlgaros.

La vestimenta y los peinados también debían adaptarse a la ciudad. Mi tía insistía en moños y vestidos vaporosos que resultaban imposibles de sostener a la vera del Paraná o bajo algún árbol, comiendo mango o naranja agria. Vestidos con peces y flores que no se parecen a los que solemos ver en nuestros pagos.

Mi tía se enoja. No dice, no grita, no pega, no encierra, pero se enoja con la cara cuando encuentra las bombachas que fui escondiendo al costado de la cama.

Yo no sabía dónde ponerlas, no estoy en mi casa. No sé a dónde van.

Todo en esa casa era ceremonia: comer, vestirse, bañarse, dormirse, hasta hablar.

A mi tío le encantan las nenas. Todos en la familia lo dicen. No le gustan los nenes varones, con quienes no juega, como el vecino, Kevin, un niño revoltoso que tiene exactamente mi edad. Pero nosotras, mi hermana y yo, sí somos nenas al parecer, y mi tío sí juega con nosotras. Nos lleva en el asiento de atrás del auto y nosotras jugamos al juego de no caernos, que jugamos en Goya con Agus. Tenemos que hacer equilibrio sentadas al revés. En Buenos Aires, donde los autos van más rápido, ese juego es más difícil. También jugamos a contar la historia. *La mía siempre empieza igual: el papá se llamaba Martín, la mamá se llamaba Martina. A mi papá le da risa que elija esos nombres.*

Cuando me tocó venir a estudiar, a los diecisiete, lo primero que quise hacer, pienso ahora, fue borrar las marcas de correntinidad que mi cuerpo pudiese tener. Quería vestir "con erre y con she". Fue una pequeña estrategia de supervivencia. Yo sentía en cada paso que mi cuerpo estaba en discordancia con la ciudad, que el ritmo era otro. Tenía que empezar a correr.

Primera visita a una tanguería. San Cristóbal, 2007. Una mujer muy maquillada me dice bienvenida a la Argentina. *Es invierno y yo estoy tan blanca. ¿Parezco estadounidense, europea? Siento parecer un espectro.*

Panadería Galarza. Goya, 2008. "Buen día, ¿me da un kilo de galleta, por favor?" "Sí, ¿algo más?" "Nada más" *(pequeña pausa)* "¿De dónde sos?" "De acá". "Ah... *(se ríe levemente)* pasa que por la ropa... parecés, ¿cómo se dice? *boi escau" Llevo pantalones muy altos, hasta la cintura. Es el uniforme de la zapatería, en Recoleta, donde trabajo hace algunos meses.*

Paradójicamente, nunca quise hacer eso con mi lengua, con mi variedad del español. Bien por el contrario, fue en la lengua donde mi identidad se agenció con mayor intensidad. La migración del cuerpo incluye, claro está, la migración de la lengua, pero los tiempos de una y otra migrancia no necesariamente se sucedieron al unísono (ya que de lengua hablo).

Sueño recurrente: Soy muda. No, miento. No sueño que soy muda. Sueño que tengo auriculares puestos, pero los demás participantes de la escena me consideran muda. No me hablan, pero hablan entre sí. Yo no quiero hablar porque estoy sola y sola no se puede. Pierdo la boca, mi boca. Empiezo a sentir mis dientes: soy consciente de que dentro de una parte de mi cara hay huesos. Huesos cuadrados. ¿Son filosos los dientes? Despierto.

Para ese entonces, mi tía ya había muerto y casi no volví a ese departamento. Mi tío sigue vivo. No vive, de hecho, lejos. Sin embargo, no quise volver. Nadie quiso. Mi hermana sostuvo el vínculo de manera más o menos esporádica, pero eso también terminó por evaporarse.

Al principio, cuando pasaba por la cuadra de ese edificio, cruzaba la vereda. No quería que existiera la remota posibilidad del encargado saludándome, de cruzar a mi tío. Hoy no me importa, no me da miedo ni pudor. Casi que me gustaría volver, tal vez para observar cuánto polvo han juntado las figuras de porcelana, cuántos de esos adornos prohibidos se han roto, cuántos quedan.

Por algún motivo que no termino de dilucidar, me anoté en la carrera de Letras. En rigor, me anoté dos veces. Porque aquella primera vez abandoné a los pocos meses de haber comenzado a cursar las primeras materias, y no volví sino hasta casi diez años después. El primer intento fue fallido por una gran cantidad de razones, supongo. Las más pesadas, las más íntimas. Pero hubo otras, también. Todo en Puán me decía *andate*. Yo veía a mis compañeres escribir en sus cuadernos nombres que yo no podía ni pronunciar, mientras algún profesor comenzaba una frase diciendo "como ustedes saben...". No, yo no sabía. Y no sabía que no tenía cómo ni por qué saber. Me fui. Nuevamente, irse y volver.

Pienso, desde acá, que volver a la carrera estuvo muy ligado con mi iniciación en la práctica docente. A los pocos años de comenzar a dictar clases en primaria, yo sentí el deseo de volver. Pero sobre todo, sentí que en esa (esta) segunda oportunidad, lo que antes me parecía impronunciable, ahora no lo era tanto. O, en tal caso, no me importó tener "mala pronunciación".

La propia lengua tiene fisuras. Yo, por ejemplo, no puedo gritar millonario en la cancha porque millonario es /miʃoŋarjo/ ("mishonario") acá, no /miʎoŋaɹjo/ ("millonario"). Joya, mi palabra porteña favorita, se pronuncia /xoʃa/ ("josha"), no /xoʒa/ ("joya"). No me la puedo apropiar sin tener que dar algo a cambio, aunque sea por el instante que dura una sílaba –esas sílabas nunca duran instantes–. Si pronuncio "josha" tengo que abandonar una zona de mi otra, mi misma lengua española, que no cede ante las /ʃ/ (sh). O que yo no dejo ceder.

Desamparo lingüístico. "Contaminación saludable". Diez años después, yo ya era otra, y Puan también había mutado. ¿Cómo fue que logramos hacer sentido juntas? Bueno, de muchas maneras. En la calle y adentro. Generando puntos de fuga, de manera tal que ya no *volví a ser* la misma. En esta segunda vuelta pude. ¿Qué pude? ¿Sentir que era posible? También. ¿Moverme, tal vez, bajo otra forma del saber, menos ligada al prestigio que al deseo? ¿Generar lazos en comunidad? Definitivamente.

Una definición posible de mi carrera de letras: reescribir mi misma lengua en traducción. Y, al mismo tiempo, aprender otra(s) lengua(s).

Hablar presenta algo y ausenta otro tanto. Decir de un modo es no decir de otro, de otros. Juegos de luces y sombras. Opacidad, pero también destellos. Las palabras, dice Rosi Braidotti (2000), tienen "una manera de no permanecer inmóviles (...) van y vienen persiguiendo estelas semánticas preestablecidas, dejando tras de sí huellas acústicas, gráficas o inconscientes".[25]

Una de mis amigas de la infancia, E., también estudió Letras. Vino como yo a Buenos Aires, y también abandonó momentáneamente la carrera. La retomó, en cambio, en otras coordenadas, en el Chaco. Ahora vive en una quinta que lleva el nombre de Ñapindá, en Corrientes, donde alguna vez el calor fue tal que cortó la luz y nos puso tan cerca de un grupo de ñandúes que llegamos a tocar sus largos cuellos; donde mordimos el anzuelo de una suerte de locura y supimos que tenía sabor dulce y ácido, como la transpiración. Donde también supimos que habíamos llegado a ese punto desde donde ya no es posible el retorno. Y me gustó, en ese entonces, que así fuera. Ella, E., solía bromear y me decía que éramos más paraguayas que argentinas nosotras.

Desvíos en espejo. Escribir desde una ausencia. Hace unos seis años, tras recibirse, mi hermana se volvió a Corrientes. Ahora, cuando vuelve de visita o por trámites, su estancia siempre es fugaz. Yo la veo incomodarse con la ciudad. Nunca se queda más de tres días, pese a mis reclamos. Dentro de poco, yo también habré concluido el ciclo de grado universitario. Quizás dilaté tanto este momento porque pronto me tocará a mí decidir si me voy, o si me vuelvo. *Volverse*. ¿Ir o volver?

[25] Braidotti, Rosi (2000). "La diferencia sexual como proyecto político nómade". *Sujetos nómades*. Buenos Aires, Paidós.

¿O al decir *volverse* estoy diciendo *devenir*? ¿Cómo debería-desearía enunciarlo?

Fear of going home. And of not being taken in (Anzaldúa, 1987).[26]

Esta pequeña historia, algo tachonada y rota, (me) la cuento también para recordar(me). Para terminar esta *corrida* de Letras; no como carrera sino como una vuelta, como quien dice *voy a dar una vuelta*.

Porque para volver hay que irse, y porque esta no es una *calle de mano única*: quizás ni tan siquiera sea una calle, o sea una que no figura en las coordenadas del mapa *original*.

[26] Anzaldúa, Gloria (1987). *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco, Aunt Lute Books.

Lo que queremos es que nos deseen

clase 9

Las ficciones lesbianas: recorridos críticos y literarios

Laura A. Arnés

Cuando pensamos *lesbiana,* ¿qué nos dice la literatura? ¿Qué nos pide la escritura crítica? ¿Qué nos exige el mercado y qué los feminismos que hoy en Argentina están recargados?

Antes de empezar a hacer un recorrido por ciertas figuraciones de cuerpos, prácticas y afectos genérica o sexualmente disidentes que nos ofrece la literatura y la teoría del último siglo, voy a decir algo tal vez polémico: para mí, en principio, no habría literatura lesbiana. Y es que justamente, no me interesa para pensar la literatura ni la ascéptica corrección política sostenida sobre la acumulación, ni las demandas sensacionalistas del mercado, ni tampoco las etiquetas tranquilizadoras. Mi preocupación insiste en convertir *lesbiana* en un instrumento crítico –no en un dato tautológico– y en entender que, desde el comienzo mismo de la literatura, la sexualidad –que nunca es unívoca, sino por el contrario inconmensurable– aparece, en sus múltiples aspectos, como uno de los instrumentos más utilizados para definir y fundar nuestra cultura.

La historia de la crítica literaria lesbiana es bastante parecida a la historia de la crítica feminista. Volvemos a toparnos con las preguntas por el objeto y por la

especificidad de la escritura; el ímpetu por genealogizar; el interés por los desvíos de las representaciones hegemónicas sexuales y textuales. Por otro lado, a eso se agrega un interés por señalar las omisiones, en relación con ciertas sexualidades, subjetividades, cuerpos y representaciones, de la misma crítica feminista, *queer* y/o de género.

Cuando entramos al campo de la teoría y crítica literaria lesbiana, nos encontramos con preguntas que, por supuesto, no fueron respondidas de modo unívoco: ¿existe una escritura lesbiana? ¿Y una literatura lesbiana? ¿Cómo se lee el cruce entre identidades políticas o subjetivas y ficciones literarias? ¿Importa la sexualidad de las autoras al momento de delinear un objeto? ¿La lectora lesbiana tiene una mirada diferencial? ¿Cuál debería ser el objeto de estudio de la crítica con perspectiva lesbiana? ¿Existe algo así como una *trama heterosexual*? Y se vuelve, por supuesto, a las preguntas sobre las que ya hablamos: ¿hay que hacer genealogías y contra-cánones o habría que pervertir lecturas y textos hegemónicos? ¿Cómo influye hoy el mercado editorial en la promoción de la diferencia sexo-genérica? En fin. Son muchas las preguntas y muchas las respuestas a las que dieron lugar. Como les decía, yo me inclino hacia la idea de que no existe ni una literatura lesbiana, ni homosexual ni trava. Creo que esas son etiquetas que facilitan el estudio de ciertas zonas de la literatura y que habilitan también ciertos consumos especializados. Es cierto que recurrir a las nomenclaturas tiene la función política de dar lugar, de visibilizar, de habilitar imaginarios, pero hay que tener cuidado cuando se piensa a personajes literarios con denominaciones que responden a identidades políticas, porque la heterogeneidad que la literatura nos ofrece es mucha y muy productiva, y escapa muchas veces a las palabras que tenemos para explicar nuestro estar social en el mundo.

Si la teoría y la crítica feminista siempre tuvieron un lugar secundario en el campo literario, la teoría y crítica lesbiana, aún más. Dando cuenta de esto, un libro clásico de la crítica norteamericana Bonnie Zimmerman publicado en 1981 se titulaba *Lo que nunca fue: Una mirada sobre la crítica feminista lesbiana*. Acá en argentina, por supuesto, la crítica literaria lesbiana no tuvo mayor presencia. Mi libro *Ficciones lesbianas* (2016), fue el primero que podría considerarse en esa serie. Sí, por supuesto, hay que mencionar la excepcionalidad de, por ejemplo, algunos artículos de Sylvia Molloy y de María Moreno. Ambas autoras, además, fueron pioneras en inscribir lo lesbiano en la literatura, con sus respectivas novelas: *En breve cárcel* (1981) y *El affair Skeffington* (1992).

En un artículo publicado en la revista *Debate Feminista*, Adriana González Mateos (2005), leyendo a Eve Kosofsky Sedgwick, insiste en que esa crisis endémica relativa a la definición homo-hetero que

estructura los principales nodos del pensamiento y el saber de la cultura occidental del siglo XX es una crisis básicamente masculina porque, dice González Mateos, en el sistema del intercambio de mujeres, la sexualidad de éstas es un excedente más o menos superfluo, controlado por dispositivos que también consagran su posición subordinada: que puedan gustarse entre sí es más o menos irrelevante para la cultura. Es la sexualidad masculina la que debe definirse. Entonces, la cito:

> ¿Qué sucede al pensar en un canon literario? Durante décadas se han repetido preguntas insolentes del tipo: ¿ha existido alguna vez un Shakespeare femenino? ¿Un Sócrates otomí? ¿Un Proust negro? En todas estas preguntas funciona maravillosamente el privilegio de la ignorancia: como el crítico que las lanza se ufana de ignorar las condiciones en que vivían las mujeres o los otomíes o los negros en las épocas discutidas, su arrogancia se esponja al comprobar una vez más la inferioridad de los otros. Pero ¿qué sucede si se lanzan estas preguntas desde el punto de vista de Sedgwick? ¿Ha existido alguna vez un Shakespeare gay? ¿Un Sócrates gay? ¿Un Proust gay? Las posibilidades de desestabilizar el canon y la ortodoxia cultural sólo pueden calificarse de maravillosas. Pero ¿cómo afectaría esto a las mujeres o a los negros o a los indígenas o a otros subalternos? Ésa es otra historia. (2005: 319)[1]

A partir de esta introducción, en esta clase voy a hacer un recorrido por algunos de los conceptos centrales de la teoría lesbiana, para después hacer algunas reflexiones en relación con la construcción de lo lesbiano (su historia, sus significados) en Argentina para finalmente centrarme en lo que fue mi investigación de doctorado. Así, les voy a proponer un recorrido por algunas ficciones de la literatura argentina bajo mi perspectiva lesbiana.

Pequeña introducción a las conceptualizaciones lesbianas

Sobre la década del setenta, como ya sabemos, las feministas del Norte global pero también las argentinas 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. Pero también criticaban la heterosexualidad –y la feminidad que de ella se desprendía– en tanto matriz opresiva que afectaba a todas las mujeres. De la problematización de estos conceptos se desprendió el lesbianismo como teoría y

[1] 7. "De la literatura de mujeres, hombres y homosexuales, y de las críticas inconformes y curiosas que los están leyendo" de Adriana González Mateos (2005), exposición realizada por les estudiantes Sebastián Barrios y Camila Ponturo:

práctica política dentro del feminismo. Así, sobre los años ochenta, los debates del feminismo hegemónico ya eran matizados irrevocablemente por el ingreso de las voces lesbianas.

Progresivamente, el movimiento lésbico no sólo fue desarrollando marcos teóricos propios y categorías específicas sino que, simultáneamente, fue construyendo *lo lesbiano* como espacio de fuertes inscripciones ideológicas. Entre estas primeras teóricas, se puede nombrar juntas –para esta clase–, a pesar de sus grandes diferencias a Shulamith Firestone, Jill Johnston, Rita Mae Brown, Gayle Rubin, Sheila Jeffreys, Audre Lorde y Adrienne Rich, en Estados Unidos o a Monique Wittig, y a Christine Delphy y las *Gouines Rouges* (Marimachas Rojas) en Francia; al grupo *Oikabeth* ("Mujeres guerreras que abren caminos y esparcen flores") que empieza en 1977 en México o al Colectivo *Ayuquelén* ("Sentirse bien") que se funda en 1984, en Chile. Dos años después se organizan Las entendidas en Costa Rica. Por supuesto, también hay que mencionar a las chicanas, sobre las que ya estuvimos leyendo. Hay muchos más nombres y activismos, por supuesto, que pueden investigar.

De una u otra forma todas denunciaron la lesbofobia del movimiento feminista, insistieron en 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 alternativos entre mujeres –como modo de enfrentarse al sistema opresivo (heterosexista, capitalista, patriarcal y colonialista)– y repudiaron la heterosexualidad obligatoria y procreadora como principal herramienta de regulación de los cuerpos. Podría pensarse, entonces, que si la teoría crítica feminista provocó una ruptura epistemológica, el pensamiento lesbiano, indudablemente, la profundizó.

En Estados Unidos, las reflexiones en torno a lo lesbiano se llevaron adelante en dos ámbitos diferenciados: mientras que en las universidades cobraron fuerza los Estudios gay-lésbicos –que se proponían como 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*–, el activismo elaboraba marcos conceptuales propios. De cualquier modo, en ambos casos, práctica, activismo y teoría resultaban inseparables.

Inscripta en la militancia feminista, la ya mencionada Adrienne Rich desarrolló tres conceptos fundamentales. Como ya vimos, la idea de *política de localización* (1984) en tanto método feminista que establece el cuerpo como espacio político del sujeto feminista y descubre el conocimiento ya no abstracto, universal y objetivo sino situado en la contingencia de la propia experiencia y de múltiples identidades narrables. Por otro lado, me interesa el término *continuum lesbiano* (1980) que refiere a

un lazo metafórico, a una intensidad afectiva que uniría a las mujeres que cuestionan el sistema patriarcal. En tercer lugar, acuña la idea de *heterosexualidad obligatoria* (1980) como norma e institución social y política. Es decir, también como ideología.

En "Existencia lesbiana y heterosexualidad obligatoria" (1980) Rich parte de una pregunta que fue fundamental para la teoría lesbiana feminista: en un contexto distinto, ¿*elegirían* las mujeres una pareja y un matrimonio heterosexual? Porque, dice ella, se asume que la heterosexualidad es la preferencia sexual de la *mayoría* de las mujeres, pero no se considera que podría ser una compulsión, una demanda, del mismo contrato social (digo con palabras que no son las de Rich). Este texto –que podemos pensar en relación con el de Millett– que hoy, en algunas zonas, puede resultar polémico, se metía de lleno también en los debates en torno a la pornografía, la prostitución y la violencia sexual (esos que originaron la *batalla* entre dos sectores del feminismo norteamericano que se dieron en llamar *feministas pro-sexo* y *feministas anti-pornografía*). Pero por más que genere incomodidad, este texto resulta ejemplificador del modo en que los *problemas* en torno a las sexualidades se construyen a modo de hojaldre: cuando se toca un tema, en realidad se están poniendo en crisis varios más.

En una reedición posterior que Rich hace del texto, introduce sus expectativas al momento de escribirlo:

> Esperaba que otras lesbianas percibieran la profundidad y la amplitud de la identificación con mujeres y de la vinculación entre mujeres y que esto se convertiría en un impulso cada vez más activo políticamente, no sólo en una ratificación de vivencias personales. Quería, como mínimo, que a las feministas les resultara menos posible leer, escribir o dar clase desde una perspectiva de heterocentrismo incuestionado. (1996: 15)

Esto último nos tiene que seguir interpelando en un contexto donde, por ejemplo, el término *disidencias* se agrega al final de los sintagmas (*mujeres y disidencias*), vaciado de potencial revulsivo y de su carácter sexo-genérico, como un gesto de corrección política o, incluso, cosmético. Cuestionar nuestro heterocentrismo, nuestro heterocisexismo, es cuestionar todas nuestras prácticas, nuestras elecciones, nuestros valores, nuestros sentimientos y deseos; nuestras enseñanzas, las preguntas que hacemos y, por supuesto, nuestros usos del lenguaje (ni siquiera hay que entrar en el debate sobre el lenguaje no sexista. Pensemos en cosas cotidianas, como caños. ¿Cómo pueden ser las conexiones? macho o hembra. El macho, se introduce, la hembra recepciona. Heterosexismo al palo). Entonces, ¿qué propone la mirada lesbiana?: cuestionar nuestras formas de vida, nuestras formas de pensamiento y comunicación, de cuajo.

Vuelvo a Rich: el texto comienza planteando dos preguntas que motivaron su escritura. Primera: ¿por

qué la elección de mujeres por mujeres como camaradas de pasión, compañeras de vida o de trabajo, amantes, comunidad, ha sido aplastada, invalidada, obligada a ocultarse y a disfrazarse?; y, segunda, ¿por qué se produce la virtual o total desatención hacia la existencia lesbiana en una amplia gama de escritos, incluida la investigación feminista? Es evidente que las dos cosas están relacionadas. Y es evidente que aún hoy algo de esto sigue pasando. Lo que Rich quiere cuestionar provocativamente –y en serie con las propuestas de Gayle Rubin y Monique Wittig– es el hecho de que la heterosexualidad sea innata. En este sentido, le resulta fundamental considerar la heterosexualidad como una institución funcional y fundante del capitalismo y del racismo. Y ahí ingresa el término *existencia lesbiana*, un concepto que implica tanto el hecho de la presencia histórica de las lesbianas como de la continua creación del significado de esa existencia. Nuevamente: producto y proceso.

El *continuum lesbiano* se inscribe en la experiencia de identificación entre mujeres. Identificación que se sostiene sobre experiencias variables de afectos y solidaridades, sobre diversas asociaciones contra-heterosexuales o contra patriarcales, podríamos decir. La cito: "La existencia lesbiana incluye tanto la ruptura de un tabú como el rechazo de un modo de vida impuesto. Es, también, un ataque directo o indirecto contra el derecho masculino de acceso a las mujeres. Pero es

el punto final va después del paréntesis, no es una cita extensa.

más que todo esto, aunque podamos empezar percibiéndola como una forma de decirle que no al patriarcado, como un acto de resistencia". (1996: 14)

Y continúa:

> Del mismo modo que el término lesbiana ha sido reducido, en su definición patriarcal, a evocaciones médicas, la amistad y la camaradería femeninas han sido separadas de lo erótico, limitando también así lo propiamente erótico. Pero si profundizamos y ampliamos el marco de lo que definimos como existencia lesbiana, si dibujamos un continuum lesbiano, empezamos a descubrir lo erótico en términos femeninos: como lo que no está confinado a una única parte del cuerpo o sólo al cuerpo en cuanto tal; como una energía difusa y, en palabras de Audre Lorde, omnipresente en la alegría compartida, ya sea física, emocional o psíquica (15).

Si bien esta propuesta generó polémica hacia el interior del movimiento lesbiano (porque a cierto sector le parecía que Rich estaba desexualizando lo lesbiano), a mí me interesa su intención de repensar lo erótico, de repensar las zonas erógenas, de repensar el potencial sensual de la alegría. Lo que Rich está haciendo es cuestionar las divisiones, las etiquetas, las exclusiones, producto del patriarcado, que implican las formas de relaciones legitimadas. Está cuestionando además las

localizaciones del placer. Quiero decir: ¿por qué una amistad no puede ser erótica? ¿Por qué no podemos tener tanto o más placer marchando con compañeras que teniendo sexo? ¿Quién dicta cómo disfrutar, cómo usar nuestros cuerpos, cómo establecer vínculos o, incluso, lo que es sexual? ¿Por qué una pareja es más importante que una amistad? ¿Por qué se puede amar a una pareja y no a una amiga? O incluso, me pregunto yo, ¿puede el amor no ser heterosexual?

En estos mismos años, pero en Francia, se empieza a escuchar la voz de Monique Wittig, una escritora y teórica profundamente comprometida con la revuelta del Mayo francés. Su inscripción materialista implicaba una insistencia en definir el término *opresión* y en considerar a *mujeres* y *hombres* en tanto *clase*, es decir, como categorías políticas y económicas pasibles de ser modificadas, como productos de relaciones sociales. Esto implica, por un lado, que la lucha de las mujeres es una lucha política contra los hombres en tanto clase. En este sentido, obviamente, insistía en que no hay división natural o biológica válida entre mujeres y hombres. Cito su artículo "No se nace mujer" (1980) –clara referencia a de Beauvoir–, y van a empezar a notar dónde se fundan fuertemente las ideas de Butler: "Lo que creemos que es una percepción directa y física, no es más que una construcción sofisticada y mítica, una 'formación imaginaria' que reinterpreta rasgos físicos (en sí mismos tan neutrales como cualquier otro, pero marcados por el sistema social)" (Wittig, 2006: 34). Reformulado: ciertas zonas corporales se vuelven dato significante a partir de la lente con la que las miramos. Wittig sostenía, de modo parecido al de Rich (de hecho, la cita explícitamente), que la heterosexualidad es un régimen político obviamente opresivo que atraviesa toda la vida social. Es decir: la heterosexualidad es la matriz de inteligibilidad que permea o da cuerpo también a nuestro lenguaje.

En un intento por impugnar el modelo sexo/afectivo binario, 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 rearticular las relaciones sociales desde una posición excéntrica. La cito: "Rechazar convertirse en heterosexual ha significado siempre negarse a convertirse en una mujer o en un hombre. Para una lesbiana esto va más lejos que el mero rechazo del *papel* de 'mujer'. Es el rechazo del poder económico, ideológico y político de un hombre" (36). Y continuaba:

> 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 (...). Somos

> desertoras de nuestra clase, como lo eran los esclavos americanos fugitivos cuando se escapaban de la esclavitud y se volvían libres (43).

En esta conceptualización, *lesbiana* se constituye en exceso emancipatorio de la legislación patriarcal. Unos años antes, Wittig había reelaborado la idea de contrato social reemplazándola por la noción de *contrato (hetero)sexual* (1976) –nuevamente, notarán la influencia que tuvo en el pensamiento de Butler–: "Porque vivir en sociedad es vivir en heterosexualidad. La categoría de sexo es la categoría política que funda la sociedad en tanto que heterosexual. En este sentido, no se trata de una cuestión de ser, sino de relaciones". (2006: 66)

Así como Rich usó su poesía como espacio para desplegar otras ficciones de los cuerpos, del afecto, de las sexualidades, Wittig propuso su propia escritura como modelo deconstructivo del cuerpo femenino y constructivo de *El cuerpo lesbiano* (1973). En ese texto de género dudoso, Wittig insistió en las potencialidades del lenguaje como modo de cambiar las percepciones sobre el mundo y sobre ciertos cuerpos que en él se inscriben. Cito un ejemplo:

> A través de mi vagina y de m/i útero tú te introduces hasta m/is intestinos rasgando la membrana. Tú colocas alrededor de tu cuello m/i duodeno rosa pálido veteado de azul. Tú desenroscas mi intestino delgado amarillo. Al hacerlo tú hablas del olor de m/is órganos húmedos, hablas de su consistencia, hablas: de sus movimientos (...). Tú tocas mi verde vesícula. m/i corazón se m/e sube hasta los dientes, m/e parece que m/i sangre se ha secado en m/is arterias. Tú dices, sin embargo que tú la recibes en grandes cantidades sobre tus manos. (1973: 29)

Cuerpo y texto, palabra y sentidos se imbrican para romper los límites de lo decible y lo representable, de lo bello y lo deseable, de la imagen y la palabra. En este texto, *lo femenino*, transformado en lesbiano, rechaza lo establecido como bello, reniega del pudor y de lo que se considera innombrable, rompe con la forma de nombrar el cuerpo de las mujeres y lo convierte en un repertorio de múltiples imaginaciones, estallado por una lengua abyecta, cargada de afecto. Esta línea, bien contemporáneamente, también es abonada por val flores en *Deslenguada: desbordes de una proletaria del trabajo* (2014).

Apenas unos años después, los aportes de la chicana Gloria Anzaldúa problematizan la doble o incluso triple opresión de las lesbianas chicanas. Como vieron en la clase de Paula Bianchi, en un juego teórico-literario, Anzaldúa presenta a la *new mestiza* (1987): una hibridación utópica, un sujeto fruto de la indecibilidad, del movimiento constante; contradictoria a veces, a veces ambigua, la figura de la *new mestiza* esta siempre ubicada en los bordes, una *otra* inapropiada

o inapropiable por la cultura. Una figura que se sitúa contra lo que ella llama *dualidad despótica* y que se mueve más allá de las clases. La cito y notarán cómo retoma y reformula a Virginia Woolf:

> Como Mestiza no tengo país, mi patria me exilió; sin embargo, todos los países son míos porque soy hermana o potencial amante de toda mujer. (Como lesbiana no tengo raza, mi propia gente me repudia, pero soy todas las razas porque en todas las razas existe lo que de *queer* hay en mí). No tengo cultura porque, como feminista, desafío las creencias masculinistas colectivas aun así, tengo cultura porque participo en la creación de otra cultura, una nueva historia para explicar el mundo y nuestra participación en él. (1987: 80)

En continuidad con estas reflexiones y, sobre todo con las de Wittig, y atravesada por las lecturas de Butler, Derrida y de les poetes neuquines feministas Macky Corbalán y val flores, le filósofe argentine Vir Cano propone la posibilidad de un *ethos* lesbiano: un modo diferencial de ser y habitar el mundo para pensar la práctica académica. Alineade con Wittig, lo primero que hace es posicionarse, posicionar a la lesbiana, como extranjera de la lengua. Porque la extranjería, condición que arrastra un sentido de exilio, se convierte para Cano como para Anzaldúa en la ocasión de reinventar la cultura: sus lenguas y sus ficciones. La condición

extranjera implica, sobre todo, la posibilidad de escuchar otras voces que, como decía Genovese, estaban en sordina; siempre y ante todo plurales. El segundo movimiento que propone se sostiene sobre la necesidad de hacer irrumpir el erotismo heterodisidente de los cuerpos y de las lenguas en los espacios académicos; de visiblizar el potencial disruptivo que puede tener la aparición de afectos diferenciales en el espacio de las aulas: el efecto de fractura que provoca en los lenguajes tan codificados que separan lo público de lo privado, que señalan la presencia diferenciada de varones y mujeres, y que también, como vimos, dan forma y significado a los saberes. Y además, esto no lo dice Cano, sino Link (2017: 151), hay que admitir que una pedagogía eficaz es, sobre todo, una gran estrategia de seducción.

Pero quiero hacer hincapié en la importancia de los desvíos feministas, lesbianos, trans o hetero-disidentes en la facultad, en tanto espacio donde nos formamos y donde además formamos formadores; en ese espacio que es central en la configuración o en la lectura de nuevos sentidos culturales. Por último, Cano insiste sobre la importancia del deseo e incluso del reconocimiento de algo del ámbito del erótico en la relación con los objetos de investigación que elegimos. Imaginen el tiempo que pasamos con ellos, años, décadas... si no nos calentaran aunque sea un poco sería tortuoso.

Afectos lesbianos en la literatura en Argentina

En el 2020, junto con compañeras del Instituto de Investigaciones de Estudios de Género, publicamos el primer tomo –aquel que paradójicamente se ocupa del último siglo– de la *Historia feminista de la literatura argentina*. En un artículo ahí publicado, la poeta y periodista feminista y lesbiana Paula Jiménez España señala la importancia que tienen, por lo menos desde la década del setenta, los ciclos de poesía y talleres de escritura organizados por y para mujeres y lesbianas/es en tanto espacios de producción de voces que fisuraban las estéticas dominantes del canon poético nacional, pero también, como espacios de encuentro y socialización en los que la economía afectiva heteronormada no era dominante.

Jiménez España cita a le poete rosarine Gabby De Cicco: "A mí el feminismo me llegó de la mano de Diana Bellessi y Adrienne Rich. En el ochenta y seis, Diana publicó unas traducciones en el *Diario de poesía* que me dieron una pauta de literatura lésbica. (...)" (2020: 413). La santafesina Diana Bellessi, durante su exilio en Tigre, había publicado la primera edición de *Crucero ecuatorial* (1981): poemas inspirados en experiencias de viaje, en cuyos versos el yo poético se alistaba en las filas de la disidencia cercana a aquella planteada por Anzaldúa: pobre, latina, bisexual y nómade. Continúa Jiménez España:

> Diana había regresado a la Argentina seis años atrás, después de recorrer por igual período el continente y haber sido arte y parte de la efervescencia feminista en EEUU. Ilusamente, esperaba encontrar en esta tierra, la suya, ecos de sus nuevos intereses, dar con interlocutoras a quienes transmitir esas experiencias libertarias, potenciales semillas para una revuelta local; pero la realidad aquí era otra. Al poco tiempo de su llegada pareció haber quedado atrás el activismo gringo, entre la pila de libros feministas que le había regalado la escritora y periodista Barbara Deming, o en el recuerdo de las *parade* neoyorkinas donde el bordado sobre gorritos y remeras visibilizaba la palabra que con orgullo definía su identidad sexual: *lesbian*. El contraste fue enorme: "Yo quería hablar de esta novedad con otras mujeres, me miraban como si estuviera loca; estaban ocupadas en otros asuntos y estaba bien que así fuera. Desaparecían cinco personas por día", cuenta Diana. (406-407)

A comienzos de los ochenta, con el fin de la dictadura y la primavera democrática que empezaba a vislumbrarse, Bellessi pasaría a desempeñar un papel clave en la difusión de la poesía escrita por mujeres. En 1984, publica (selecciona y traduce) *Contéstame, baila mi danza*, una antología de poetas norteamericanas que configura lenguas que se escapan a los dictados de la ley, que ponen en escena una serie de condiciones diferenciales de la escritura de mujeres y que insisten, sobre todo, en la necesidad de abandonar los binarismos:

Irena Klepfisz, Adrienne Rich, Barbara Deming, June Jordan, Denise Levertov, May Serton... Digamos que la *orientación* es evidente. Pero además, casi al final de esa década, creo que impulsada por esa antología, Bellessi publicó un libro central para la constitución de los imaginarios eróticos lesbianos en el mapa poético argentino: *Eroica* (1988). Un libro que sin lugar a duda heredó tonos o matices, el espíritu, de *El cuerpo lesbiano* de Wittig:

> Cuando digo la palabra/ nuca/ ¿te chupo suavemente / hasta hundir / el diente aquí? / ¿Estoy tocándote acaso? / Cuando digo pezón / ¿la mano roza/ las dilatadas rosas de los pechos tuyos? / ¿te toco acaso? / ¿Toca, lengua, la comisura / de mis labios y aprisiona / en la vasta cavidad el / cuerpo / que desea ser tocado y ceñido / por tu lengua cuando nombra / mi boca la palabra / lengua, acaso? / (...) / No quiero / tocar un fantasma / ni quiero / la fantasía cortés / del trovador a su dama / Es a vos, mi amada / áspero cuerpo de la amiga a quien deseo / Gesto / de mutua / apropiación / instante / donde no se sabe / los límites del tú, del yo. (1988: s/p)

Sobre la década del setenta, antes que la dictadura cívico-militar asolase todo, se había creado en Buenos Aires el Frente de Liberación Homosexual (1971). Fundado por Héctor Anabitarte, Juan José Hernández, Blas Matamoro, Manuel Puig, Juan José Sebreli y Néstor Perlongher, el FLH privilegió una política de la identidad minoritaria. De inspiración teórica deleuziana y marcusiana, a pesar de las tensiones se inclinaba hacia –y se desviaba de– el comunismo, politizando el espacio de lo privado (como se puede leer en los textos de Perlongher) más de lo que la moral de la izquierda soportaría: "Nadie puede ser libre mientras haya esclavos a su alrededor. O en su cama", decían. Por su explícita militancia feminista, rápidamente, se unió en lucha con el Movimiento de Liberación Femenina (MLF) y con el pequeño grupo Safo. Cuatro años más tarde se sumó la Unión Feminista Argentina (UFA) y algunos de sus miembros formarían el Grupo de Política Sexual.

El Grupo de Política Sexual (GPS) se armaba en torno a un interés utópico en el ejercicio libre de la sexualidad y a un interés concreto por demoler los edictos policiales que permitían el abuso de la autoridad contra homosexuales, lesbianas, travestis y prostitutas. Según Baigorria, era una "alianza entre disidentes excluidos por las izquierdas: las primeras feministas, el flamante activismo aún no llamado gay, los 'varones heterosexuales concientizados', las parejas partidarias de comunas, matrimonios colectivos y también gente dispersa, venida de otros universos culturales" (en Bellucci y Trebisacce, 2018). En 1973, el GPS confeccionó el documento *La Moral Sexual en la Argentina,*

investigación que circuló en fotocopia mimeografiada, entre sectores universitarios, en especial de esta facultad y grupos políticos radicalizados porteños.[2] El GPS proponía la transgresión sexual como contracara de un poder represivo patriarcal y heterosexista y, por supuesto, creía en el carácter intrínsecamente revulsivo y revolucionario de la homosexualidad. Suponía que el fin del patriarcado era condición necesaria para la revolución y que la subversión empezaba por el propio cuerpo, porque si bien es lo más propio, es también, como sabemos, donde se imprimen las regulaciones sociales. En este sentido, las prácticas sexuales disidentes implicarían o promoverían la crisis social a partir de una transformación en los usos y expresiones de los cuerpos. No había pedido de matrimonio ni celebración del mismo amor. Eran revolucionaries, querían el fin del capitalismo, del patriarcado y de todas sus instituciones. Así lesbianas y homosexuales feministas insistían en la importancia de la muerte del falo y proponían, en cambio, que se pusiese el dedo en la gran *C*: es decir, en el culo y en el clítoris.

En diciembre de 1973, el FLH publica el primer número de su boletín mimeografiado *Somos,* en donde aparece el ya famoso "*The woman identified woman*" (1970) del colectivo norteamericano *Radical Lesbians,* que como notarán ya por el nombre arma serie con el

[2] Si quieren más información, la pueden encontrar en este texto de Catalina Trebisacce y Mabel Bellucci: *https://www.moleculasmalucas.com/post/grupo-de-pol%C3%ADtica-sexual*

texto de Rich. Entre otras cosas, ellas explicaban ¿qué es una lesbiana? *Una lesbiana es la rabia de todas las mujeres condensada hasta el punto de la explosión*. La rabia lesbiana, la furia travesti... volvemos a ver como se pueden armar genealogías disidentes sostenidas sobre afectos.

En esta coyuntura, con los cambios en el ámbito de lo sexual y familiar que se producen a lo largo de las décadas del sesenta y setenta, en el marco de una cultura intelectual que estaba releyendo a Freud en clave lacaniana y en un contexto político que se militarizaba, emergen, en la literatura argentina, una serie de textos que interrumpen, de manera más o menos ambigua, el orden establecido de cuerpos y de discursos (literarios, nacionales y culturales). Me refiero a textos tan disímiles como: "El marica" (Castillo, 1959/69), "Una hermosa familia" (Guido, 1961), *Celebrar la mujer como una pascua* (Mercado, 1967), *62/modelo para armar* (Cortázar, 1968), "El Fiord" (Lamborghini, 1969), *La condesa sangrienta* (Pizarnik, 1971), "Las treinta y tres mujeres del Emperador Piedra Azul" (Gallardo, 1977) o *El frasquito* (Gusmán, 1977). Pero también esos que pertenecen a la serie que José Maristany (2008) llamó "ilegales": como "La narración de la historia" (Correas, 1959), *Asfalto* (Pellegrini, 1964), *Nanina* (García, 1968), *The Buenos Aires Affaire* (Puig, 1972), *La boca de la ballena* (Lastra, 1973), *El beso de la mujer araña* (Puig, 1976) y *Monte de Venus* (Roffé, 1976). Indudablemente,

estas narrativas presentaron nuevas formas de la subjetividad así como nuevas expresiones políticas (o de lo político). De cualquier modo, esa fuerza renovadora que traían fue asfixiada por la dictadura.

Volvemos entonces al borde de la democracia, cuando se publica *Diario Colectivo* (1982). Escrito por María Inés Aldaburú, Inés Cano, Hilda Rais y Nené Reynoso, este libro, al mejor estilo feminista, fue un intento de "hablar de nosotras mismas, y hacerlo juntas" (1982: 5). En él entran en diálogo varios relatos cortos sin firma, fragmentos de estilo variado, en su mayoría autobiográficos, que tienen intención manifiesta de hablar de aquellos silencios que construyen y sostienen el heterosexismo y el patriarcado. Además, en el *continuum lesbiano* que construyen los fragmentos se hace presente una voz lesbiana que, en primera persona y en un tono que resuena cercano a las reflexiones de Rich, problematiza las relaciones entre deseo y lenguaje:

> Para definir nuestras relaciones (no biológicas, no sexuales) nos dan: amigas, compañeras (...). Las feministas norteamericanas inventaron la palabra "sisterhood", en castellano, la palabra continúa ligada a contenidos viejos y además remite a la familia, no me convence. Si tuviera fobia a lo homosexual podría quizá, meter lo que siento en una cajita y pegarle la etiqueta tranquilizadora. Pero, *¿En qué consiste 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: 195-196)

Me interesa particularmente esta cita porque pauta un problema subjetivo, un problema social pero también una serie de problemas literarios. Porque si hay algo que la ficción nunca hace es encerrar prolijamente los significados y los cuerpos. Desde mi perspectiva, justamente, la literatura pone en escena la ficción de las identidades. Entonces de nuevo, ¿qué me pide la literatura cuando pienso *lesbiana*? ¿Qué me exige?

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

Nuevamente, traslado esos diálogos al campo de la literatura. En Argentina, y me arriesgo a decir en América Latina, la crítica literaria ha temido, incluso ha intentado activamente borrar todo rastro de afectividad disidente entre mujeres. Ha intentado, sistemáticamente, disciplinar sus ficciones. Pienso, a modo de ejemplo, en la tendencia a figurar a escritoras lesbianas bajo el rótulo de *madres de la nación* o de *escritoras para las infancias* como Ada Elflein, Gabriela Mistral o María Elena Walsh. Pienso en el gesto crítico que sigue ignorando los textos incómodos de escritores hoy canónicos, como Silvina Ocampo o Julio Cortázar. Pienso, más polémicamente, si la proliferación actual de ciertas afectividades lesbianas (como, por ejemplo, en el texto teatral *Las cautivas* (2021) de Mariano Tentoni Blanco) no se produce bajo condiciones o normas pautadas por cierto mercado contemporáneo que implica, a su vez, el desguace del potencial peligroso de estas ficciones.

En 1983, cuando Alfonsín ya era oficialmente presidente, nace *alfonsina*, el autodesignado "primer periódico para mujeres", dirigido por María Moreno, que se caracterizó por una tendencia feminista menos académica, procedente de lo que podríamos llamar *under* porteño. El nombre, evidentemente, remite tanto a la incipiente democracia como a Alfonsina Storni. Y su inclinación (política) es explicita: "no se casa con nadie" (1984: 16). En esta publicación Moreno va a anticipar fragmentos de su genial *El affair Skeffington* (1992).

En enero de 1984, *alfonsina* publica una entrevista realizada por Anne Koedt (una de las fundadoras de la colectiva *New York Radical Feminists* junto con Shulamith Firestone) titulada "Amar a otra mujer". En marzo de ese mismo año, el editorial del número ocho de la revista lleva por título "Feminismo y lesbianismo". En él se denuncian la constante insistencia social por superponer feminismo y lesbianismo y, por supuesto, la hipocresía del progresismo sociopolítico en lo referente a las disidencias sexuales. Por otro lado, criticaba también al mismo movimiento feminista por rechazar, haciendo eco a la cultura falocéntrica y homofóbica, su asociación con el lesbianismo. Lo lesbiano aparece, así, como aguafiestas del feminismo. El placer inicial del encuentro se manifiesta ahora como malestar.

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

esté marcado por la lectura de Rich y de Millett (y de Paulo Freire), pero además, Rais comienza a pensar la relación entre ser y parecer, entre callar y confesar, que –como anticipé en clases anteriores– va a marcar a las subjetividades heterodisidentes a lo largo de por lo menos todo el siglo XX. A partir de las citas que Rais realiza en su ponencia, resulta evidente que la feminista norteamericana Charlotte Bunch era parte fundamental del repertorio teórico que se manejaba en el momento: "no está bien, y no quiero que jamás esté bien, ser lesbiana en el sistema patriarcal", decía la segunda y repetía la primera.

En noviembre de 1986, la revista *Brujas* publica por primera vez en el país "Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana" de Rich. Este texto habría sido traído por la militante lesbiana española Empar Pineda y su 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 de que naciera, en 1987 los *Cuadernos de existencia lesbiana que* se publicaron en Buenos Aires entre 1987 y 1996.

Pero quiero detenerme un segundo en esta coyuntura que ofrece la década de la posdictadura. Por un lado, la acción restitutiva (el reclamo de derechos humanos y civiles) aparece como principio de formulación de identidad que atraviesa a todos los sectores; por otro lado, los medios de comunicación masiva comienzan a cumplir una función central en la formación de opinión pública.

A partir de la segunda mitad de los ochenta e incluso hasta ya pisando el 2000, al imperativo de la tematización o definición de *lo homosexual* se suma el de asumir una voz y una imagen. Sería algo así como ¿qué es *homosexual/lesbiana*? y ¿vos sos *homosexual/lesbiana*? Homosexual, travesti o lesbiana tenía que venir acompañado de una cara que dijese *yo* y que confesara algo (sobre todo haber sufrido algún tipo de abuso o dolor). Así proliferaron prácticas discursivas que giraron en torno a la sexualidad y no pudieron evitar el modelo de conocimiento basado en la revelación de lo íntimo mediante diversas formas de la autobiografía. En este contexto de *aparición*, en el que a la sexualidad disidente se le exige decir *yo* y mostrar su rostro, habría que repensar esas instancias –paradigmáticas para el movimiento lésbico– que constituyeron la *salida del closet* pública de Ilse Fuskova en el programa de medianoche de Jorge Lanata (*Rock&Pop*, 1990), su presencia en la mesa sobre *homosexualidad* convocada por Mirtha Legrand (1991) o la entrevista que dio Celeste Carballo en *Imagen de Radio* (1990). En esa entrevista Badia le pregunta a Celeste: "¿vos lo sufriste?", "¿Qué cosa?", responde ella. "¿Vos sufriste la condición?", insiste él. "¿Cuál condición?", repregunta ella. "La condición de *ser como sos*", remata Badía: ahí la presencia de lo innombrable claramente expuesta.

Pero entonces ¿qué es lesbiana? ¿Y qué tiene que ver con la literatura?

El término *lesbiana* implica, por lo menos, tres significaciones: en primer lugar, parecería hacer referencia a un estado ontológico del ser lesbiana (soy lo que soy); en segundo lugar, se construye en relación con el sexo o la sexualidad, al erotismo o al deseo entre mujeres; por último, y a partir de los años setenta, en su vínculo con el feminismo, 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*.

Con estas definiciones como telón de fondo y para ir acercando el bochín a la literatura, propongo pensar el término en tanto *locus* de efectos y afectos sociales. Quiero decir, 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. De cualquier modo, hay que tener en cuenta que, al decir lesbiana, irremediablemente, producimos algún grado de homogeneización. Y esto empieza a traer problemas al pensar a literatura.

Cuando empecé a leer y a configurar lo que sería mi investigación de doctorado se me hicieron evidentes varias preguntas. Algunas se desprendían de los textos teóricos que venía leyendo, otras se aparecían al leer los textos literarios: ¿qué significa *lesbiana*? ¿Cuál es la diferencia entre usarlo como sustantivo o como inflexión? ¿Cuál es la relación (si la hay) entre lesbiana y mujer? ¿Es posible encontrar lo lesbiano donde no hay una erótica o una sexualidad explícita? ¿Y qué es lo que una lee, en tanto sujeto socializado, como erótica o sexualidad? ¿Se le puede adjudicar una identidad política a un personaje literario?

Frente a estas preguntas yo decidí no trabajar sobre identidades lesbianas ni discutir si un personaje tiene una subjetividad o una identidad lesbiana (no estaba haciendo sociología con la literatura); tampoco busqué definir el concepto de sexualidad en tanto objeto predeterminado que necesita ser descrito o explicado. En cambio, procuré trazar un giro que fuese más allá de la conformación de identidad hacia un campo epistemológico. Así, la pregunta que me hago no es tanto por el significado del término *lesbiana* sino por los modos en que los sentidos de *lesbiana* son producidos o significados en contextos y textos particulares. Inspirada en Joan Scott, consideré *lesbiana* una pregunta a ser respondida en cada texto.

En este mismo sentido, cuando uso el término *lesbiana* en relación con la literatura no lo estoy pensando como sustantivo sino como modificador o atributo o, más específicamente, como catacresis. La catacresis es una figura que no puede ser reemplazada

por un término más exacto, es algo que siempre arrastra un excedente, algo de por sí siempre impropio, algo que siempre se desplaza un poco del sentido que originariamente le corresponde. Butler usa esta metáfora para pensar *lo humano* y Gayatri Spivak para pensar el término *mujeres*.

Por otro lado, al decir *ficción lesbiana*, no sólo estoy haciendo un guiño al carácter intrínseco de la literatura (y de los imaginarios culturalmente disponibles) sino que estoy apropiándome de modo un poco desviado del término *ficciones apasionadas* de Teresa de Lauretis, para insistir en la posibilidad o en la potencia de otras imaginaciones, y en la naturaleza inextricable entre deseo y narración. Así, el término *ficción lesbiana* busca repensar la fuerza de la fantasía en la construcción de las historias y de la Historia, e insiste en considerar la importancia de cambiar los órdenes afectivos para generar procesos emancipatorios.

Las ficciones lesbianas, un acercamiento a mi investigación

En la literatura argentina la pasión lesbiana históricamente tomó la forma de poéticas impredecibles: por un lado, muchas veces se encuentra donde no debería estar; por otro lado, no adquiere, necesariamente, las formas (narrativas o culturales) que el contexto le exigiría. Además, sabemos que lesbianismo y campo de visión mantuvieron, históricamente, una relación conflictiva. Entonces no resulta llamativo que, muchas veces, la falta (que puede tomar diversas formas: el secreto, el hiato, el desvío, el disfraz...) otorgue a los afectos diferenciales entre mujeres su forma y su condición de acceso a la representación.

Mientras desarrollaba mi investigación, se hacía evidente un problema: si la literatura nacional fue leída a partir de metáforas de violencia sexual; si efectivamente es un "coito colectivo retórico", como dice Maria Moreno en "Esperma y tinta" (2013), que tiene su origen en una "violación" de varones y, como asegura David Viñas, es algo que se reiterará con variaciones a lo largo de la historia de la literatura; si en nuestra tradición lo penetrante se cargó de valor –hasta el gran proyecto de Nación se sostenía sobre metáforas de impregnación– ¿qué desvíos imaginarios, sexuales y textuales, imprimen las ficciones lesbianas y sus contactos, sus rozamientos e, incluso, sus penetraciones?

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

heteronormatividad–, sino que desarma las narrativas (la matriz) sobre las que se sostiene *lo común*. Y hago un asterisco que refiere a la clase sobre "La trastienda de la historia" de Victoria Ocampo.

También, fui viendo que, si bien la idea de *comunidad* es fundamental para la historia tanto del feminismo como de los afectos lesbianos, las ficciones lesbianas de nuestra literatura ofrecen indagaciones que rasgan los presupuestos sobre los que se sostiene el bien común: orígenes, tradiciones, temporalidades y sociedades productivas y reproductivas son desfiguradas. Como consecuencia, tampoco tienen interés en construir ese espacio *de todos* que es la Nación; y esto es central si pensamos en cómo se tendió a considerar y organizar la serie hegemónica de la literatura argentina. Muchas de las ficciones lesbianas que podemos encontrar, construyen otros pasados, se ríen, con esa risa que ya podemos asociar al feminismo, de la tradición, de los saberes, de los cuerpos heterosexualizados. Y eso es lo que las hace políticas. Pienso por ejemplo en *Lo impenetrable* de Griselda Gambaro (1984), *Pollera Pantalón* de Paula Jiménez España (2012) o *Romance de la negra rubia* (2014) y *Las aventuras de la China Iron* (2017) de Gabriela Cabezón Cámara

Fue "La barca o nueva visita a Venecia", un cuento de Cortázar publicado en 1976 y escrito en décadas previas, el que me hizo ver el problema del que me interesaba partir. El relato viene antecedido por un prólogo de autor, y van a ver cómo esta meta-escritura presiona, sin decirlo, los bordes entre los géneros (sexuales y textuales). Leo un fragmento:

> Desde joven me tentó la idea de reescribir textos literarios que me habían conmovido pero cuya factura me parecía inferior a sus posibilidades internas; creo que algunos relatos de Horacio Quiroga llevaron esa tentación a un límite que se resolvió, como era preferible, en silencio y abandono (...). El azar y un paquete de viejos papeles me dan hoy una apertura análoga sobre ese deseo no realizado, pero en este caso la tentación es legítima puesto que se trata de un texto mío (...). En la última página del borrador encuentro esta nota: "qué malo! Lo escribí en Venecia en 1954; lo releo diez años después, y me gusta, y es tan malo". El texto y la acotación estaban olvidados; doce años más se sumaron a los diez primeros y al releer ahora estas páginas coincido con mi nota. (...). Lo que sigue es una tentativa de mostrarme a mí mismo que el texto "La Barca" está mal escrito porque es falso, porque pasa de lado una verdad que entonces no fui capaz de aprehender y que ahora me resulta evidente. Reescribirlo sería fatigoso y, (...), desleal. Puedo en cambio dejarlo tal como nació, y mostrar al mismo tiempo lo que ahora alcanzo a ver en él. Es entonces que Dora entra en escena. Si Dora hubiera pensado en

> Pirandello, desde un principio hubiera venido a buscar al autor para reprocharle su ignorancia o su persistente hipocresía. Pero soy yo quien va ahora hacia ella para que finalmente ponga las cartas boca arriba (...). Así, la voz de Dora interrumpe hoy de tanto en tanto el texto original (...). El lector encontrará en él todo lo que me parece malo como escritura y a Dora malo como contenido, y que quizás, una vez más, sea el efecto recíproco de una misma causa. (1977: 135)

La causa a la que hace referencia Cortázar flota ambigua, innombrada. Pero Dora entra en escena. Hasta mediados del siglo XX, como se puede ver en algún cuento de Bunge, de Mallea o, incluso de Bianco, la literatura argentina había tendido a operar produciendo un sujeto, aquel con una sexualidad disidente, imposibilitado de hablarse a sí mismo. Es decir, como las mujeres, constantemente, *heterodesignado*. Pero, con posterioridad a la década del cincuenta, sin lugar a duda comienza a cobrar fuerzas lo que llamo *voz lesbiana*: la aparición de una primera persona que tiene el potencial de desestabilizar los grandes relatos porque habilita la posibilidad de pensar el poder, como deja entrever Cortázar, en términos de *control acústico*: quién puede hablar, qué se puede decir, qué se puede escuchar. En este sentido, insisto en que descubrir una voz podría implicar descubrir una tradición.

Por otro lado, el problema de la disrupción que causa la mirada lesbiana en los sistemas de representación y de organización de lo social se va a volver, a medida que avanzamos sobre el siglo XX, un tema cada vez más interesante para analizar en textos como *Los días sentimentales* (Peyceré, 2005) –donde además el cuerpo deseado por todes es el de una empleada doméstica racializada– o *La condesa sangrienta* (Pizarnik, 1971). Para resumir, a lo largo del siglo XX, se va produciendo un desplazamiento de la voz a los cuerpos (y sus formas de aparición o desaparición), ese problema o ese *topoi* que además recorre toda la literatura argentina. Estas ficciones van a problematizar nociones fundamentales para la modernidad como las de igualdad y diferencia y van a provocar desvíos o fisuras en esas series literarias e intelectuales fundantes como, por ejemplo, aquella que se sostiene sobre el viaje a Europa o la que imagina el campo; van a complicar nociones tan cargadas políticamente –y arraigadas en nuestros imaginarios– como las de exilio o desaparecidos –como leimos en "La larga risa de todos estos años" (Fogwill, 1983), por ejemplo.

Ya en la década del ochenta los cuerpos aparecen, potentes, con sus diferencias y experiencias, porque el espacio corporal es, también, el primer territorio de los derechos humanos. Además, como vimos la clase anterior, aparecen una serie de narrativas de escritoras feministas (de las cuales muchas regresaban del exilio) que, marcadas por la crisis en los sistemas de representación

provocados por la dictadura, por un cambio de paradigma en relación con la sexualidad de las mujeres y por la reflexión en torno a la escritura femenina, reformulan lo erótico y los modos de escribir el deseo y el cuerpo femenino. No sólo celebran los cuerpos y sus libertades, sino que creen que es posible revolucionar el mundo a partir de la erotización del lenguaje y de la puesta en crisis de la sexualidad, de la mirada y de la escritura falogocéntrica. Entonces nos encontramos con textos como *Canon de Alcoba* (1988) de Tununa Mercado o con una gran novela, escrita en el exilio y poco visitada por la crítica, de Griselda Gambaro: *Lo impenetrable* (1984).

Canon de alcoba (1988) tuvo una recepción problemática. Según las editoriales donde habría sido presentado, no encuadraba en género ni en formato: no era pornografía, era demasiado variado, muy vago, no era novela, no era cuento, no era poesía (Plante, 2006: s/p). Nuevamente, el problema del género ilegible (también esto aparece, por ejemplo, de *La condesa sangrienta* de Pizarnik). Lo novedoso de *Canon de alcoba* es el modo en que cuerpo y *corpus* se superponen: la sexualidad no pretende ser en estos relatos 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, mientras que el texto adquiere rasgos de lo sensible.[3]

[3] Sugiero leer los cuentos "El recogimiento" y "Oír".

Por su parte, tanto *El affair Skeffington* de Moreno como *Lo impenetrable,* dos novelas desopilantes y cargadas de una politicidad y de una imaginación anticipatoria, pasaron bastante desapercibidas en el campo de la crítica argentina, aunque me parece que ambas configuran los devenires de una zona de lo que Elsa Drucaroff llamó "narrativa joven argentina". Cito el prólogo de Gambaro:

> Esta novela fue escrita en Barcelona con el fondo de una Argentina en dictadura. Una editorial española convocó un concurso de novela erótica, y esta motivación fue suficiente, sumada a mi propia necesidad de salir de la atmósfera densa de una obra anterior. Así, (...) inicié (...) para darme cuenta finalmente que no conseguiría escribir una novela erótica, que no sabría escribirla de acuerdo a los cánones del género, pero sí escribiría *una novela con humor* (...). De regreso a la Argentina (...) no me preocupé por editarla no sólo por la censura imperante sino también porque el carácter de esta novela iba muy a contramano con el clima opresivo que se vivía y que yo alcancé a transgredir por la distancia (...). 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)

La intención, entonces, es clara –nuevamente– 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 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?). Y creo que la propuesta, que será retomada por cierto sector de la narrativa contemporánea, podría resumirse en dos o tres palabras, que también podrían sintetizar al feminismo: *resistir* y *divertirse*, *hacerlo a nuestra manera*. Esta escritura que se funda en la alegría y la revuelta atina una propuesta: sacarle la lengua a la tradición y, también, como diría val flores, *des-lenguarla*.

Si la literatura es uno de los principales espacios donde se ponen en juego nuestras tradiciones e imaginaciones –es decir las ficciones que nos dan cuerpo–, resulta llamativo que, en la última década del siglo XX y en las primeras del XXI, mientras que en el campo del activismo la acción restitutiva de derechos aparece fuertemente como principio de formulación de identidad, una zona muy importante de la escena literaria ligada de una u otra forma a las heterodisidencias y los feminismos, profundiza en imaginarios de proliferación, en mestizajes e imaginaciones múltiples, desligados de normalizaciones y asimilaciones propias de los modelos productivos y reproductivos heterornormados. Si la prole de escritores como Néstor Perlongher –e incluso de Manuel Puig– había sido asfixiada por la dictadura, renace entrados los años noventa y se revela prolífica en una escritura que conjuga el duelo y la celebración, que supone que la única revuelta posible comienza por el propio cuerpo, que no abona nacionalismos ni purismos lingüísticos sino el derrumbe de las instituciones y de toda frontera, que se empacha de humor ácido y se regodea en la construcción de feminidades disidentes. Estoy pensando en textos como los de Dalia Rosetti, Cecilia Pavón y Gabriela Bejerman, en *Opendoor* de Iosi Havilio, *El niño pez* (2004) de Lucía Puenzo o en las novelas de Gabriela Cabezón Cámara.

Hasta el momento, las ficciones lesbianas que había propuesto nuestra literatura –tal vez en su relación con las representaciones de *lo femenino*– se mantenían centradas en la reconfiguración de los espacios de encierro (casas, conventos, habitaciones, escuelas, laboratorios...) desde donde violentaban la lengua, esa herramienta fundamental de lo social. Pero, en este siglo, la puerta de lo privado se abre y el impacto es alto. Salir a la calle va a significar, para estas figuraciones, desarmar territorios heredados y proponer otros recorridos. Conflicto y politicidad van a implicar, así, dirección y

potencia y, como consecuencia, va a ser la errancia –genérica, textual, temporal, espacial– la característica principal de estas narrativas. Ni viaje a Europa, ni camino del héroe. Lo que me interesa, específicamente, son los modos en que estos relatos construyen deseos –como también lo hace la escritura de Copi– que no jerarquizan y que no renuncian; que ponen en contacto aquello que, tal vez, siempre estuvo alejado. Es así que en estas ficciones contemporáneas, lo lesbiano, en un gesto consciente de *desorientación*, parecería inclinarse hacia prácticas y cuerpos más variados e inclasificables, hacia categorías más inestables o plásticas.

Si antes la fusión con lo animal era una anomalía, ahora parecería ser una condición. Lo humano, la imaginación humanista y todos los valores asociados, es lo que está en apuros. Con estos relatos entramos al terreno de lo que no puede ser previsto por el horizonte de expectativas y clasificación previamente delimitado. Frente a un sistema neoliberal que en el siglo XXI intensifica los modelos de vida habitable o reconocible, estos relatos hacen visibles nuevas alianzas no normativas entre cuerpos y arriesgan otras posibilidades de vida: reinventan lo vivible y lo habitable. De hecho, 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.

En otras palabras, estos relatos ponen en jaque cualquier intento de instituir una comunidad en base a algún tipo de propiedad positiva o identitaria, ya que ello siempre implicaría la exclusión de otro e incluso, del otro en uno. Lo que estas ficciones proponen, en cambio, son espacios y tiempos que no pueden cerrarse nunca sobre sí mismos. Tal vez podría decirse que estos relatos presentan una experiencia de lo común basada en el acontecimiento y en el contacto; delinean singularidades que no son incluidas a partir o través de su excepción. Las posibilidades están dadas todas de antemano y el reto consistirá en conciliar las discontinuidades con la construcción de alguna forma. No hay prohibido que transgredir (no hay ya nada impenetrable); no hay territorio que defender (ni geográfico, ni literario ni corporal). Así como el orden narrativo es errático, así como los cuerpos en el relato se desplazan y adquieren nuevas formas, también la genealogía y, por supuesto, la memoria debe ser violentada, movilizada. En estos relatos ya no es posible afirmar *cada uno a su lugar*. No hay clase, no hay género, no hay familia. Por lo menos, ya no como la conocíamos. Tampoco hay Estado sino puros estados.

Entonces, ya para ir cerrando, si bien los cuerpos deseantes siempre habitan las fronteras de las delimitaciones culturales y lo articulable, es decir, del lenguaje, en lo específico, el cuerpo lesbiano propone una diseminación de figuras que aluden a lo que está siempre en el borde de la indefinición; y, además trastoca –permite reconstruir, reconfigurar y/o

reimaginar– las representaciones sobre el cuerpo y pone en evidencia los aspectos represivos de una legitimación monocorde de lo femenino. En otras palabras: el cuerpo lesbiano y su voz se configuran como territorio de origen de nuevas significaciones imaginarias organizadoras de sentido. Algo que me interesa es que estos cuerpos obtienen sus formas en la contigüidad con otros cuerpos. Así, el cuerpo lesbiano sólo se constituye como tal en su deseo productivo, en sus contactos, en su pasión. Las ficciones lesbianas se imponen desordenando, degenerando, desclasando, haciendo citas impropias o descontextualizadas. Y, en ese gesto, se presentan sus voces, sus miradas, sus cuerpos, sus afectos, como evidencia de que las ficciones normativas no son más que eso: ficciones. Y que nuestras tradiciones literarias son las que son, pero también podrían ser otras.

Bibliografía citada

Anzaldúa, Gloria (1987). *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco, Aunt Lute Books.

Arnés, Laura (2016). *Ficciones lesbianas. Literatura y afectos en la cultura argentina*. Buenos Aires, Madreselva.

Bellessi, Diana (1988). *Eroica*. Buenos Aires, Último Reino.

Bellucci, Mabel y Catalina Trebisacce. "Grupo de Política Sexual: *Un foco teórico-insurreccional de politización de la revolución sexual de los setenta"*. En *https://www.moleculasmalucas.com/post/grupo-de-pol%C3%ADtica-sexual*

Cano, Virginia (2015). *Ética tortillera*. Buenos Aires. Madreselva.

Cortázar, Julio (2005 [1977]). "La barca o nueva visita a Venecia". *Cuentos completos/2.* Buenos Aires, Punto de Lectura.

flores, val (2019). *Una lengua cosida de relámpagos*. Buenos Aires, Hekht.

Gambaro, Griselda (2000 [1984]). *Lo impenetrable*. Buenos Aires. Norma.

González Mateos, A. (2005). "De la literatura de mujeres, hombres y homosexuales, y de las críticas inconformes y curiosas que los están leyendo". *Debate feminista*. Nº 31, 04/2005, 315-328.

Jiménez España, Paula (2020). "Con esta boca, en este mundo. El devenir de los ciclos de poesía desde los años setenta hasta la actualidad". Arnés, Laura A., Lucía De Leone y María José Punte (coords.). *En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta*. Villa María, Eduvim, 403-424.

Medina Onrubia, Salvadora (1996 [1926]). "El quinto". *La casa de enfrente*, Buenos Aires, Mate.

Moreno, María. (2013) *Subrayados. Leer hasta que la muerte nos separe*, Buenos Aires, Mardulce.

Rich, Adrienne (1985 [1980]). "La heterosexualidad obligatoria y la existencia lesbiana". *Nosotras que nos queremos tanto*. Nº 3, Madrid.

Rich, Adrienne (1996). "La heterosexualidad obligatoria y la existencia lesbiana". *DUODA Revista d'Estudis Feministes*, núm.10.

Wittig, Monique (1977 [1973]). *El cuerpo lesbiano*. Valencia, Pretextos.

Wittig, Monique (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona, Egales.

Lectura

El quinto, esa sustancia hipotética

Laura A. Arnés

El mismo año en que se publica *Don Segundo Sombra* (Güiraldes, 1926) –una novela que repone en clave vanguardista el valor de la clase, la tierra, el nombre y la identidad (masculina)–, Salvadora Medina Onrubia, la abuela anarquista de Copi –que organizó la fuga de Simón Radowitzky y que tuvo como secretaria a Emma Barrandeguy, autora de *Habitaciones* (2002) (gran familia heterodisidente se arma ahí)– publica "El quinto" (1926). El quinto piso de *La casa de enfrente*; el quinto, elemento más sutil que la luz, penetrante e inmaterial.

Es posible que la autora haya buscado articular en este relato la literatura amorosa con sus ideas anarquistas. Además, esta ficción inscribe, con la aparición de la primera persona "Salvadora", aunque sea de modo desviado, la vida privada de la autora; y vincula la esfera de lo sensual y de lo personal con lo público (se asume *pública*): "¿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). Nuevamente, la *insolencia*.

Apenas comenzado el relato, Salvadora subvierte la expectativa y se convierte en portadora de la mirada.

El encantamiento es asumido desde el comienzo y la mirada de una mujer (la de ella), lentamente, comienza a reconstruir la topografía del cuerpo de otra (su vecina, *vista* por casualidad). El sitio: Retiro (espacio de *yire* masculino, marca de la ciudad cosmopolita). Los ojos cuestionan la arquitectura de la Modernidad, sus espacialidades materiales y simbólicas y los deseos que en ellas se deberían armar (¿qué se puede ver? ¿Quién puede ver? y ¿dónde?). Una mujer nota el vestido ajustado, la falta de corsé, el perfume de la otra; la cara, los pies, piernas y tobillos. Una vez que todas las zonas erógenas son recorridas la mirada vuelve al vestido para concluir: "Sólo puede ir vestida así una mujer que sabe desnudarse" (52).

La narradora detiene su marcha y se retrasa para mirar a la otra caminar. Irrumpe el recuerdo o la memoria (como en "La trastienda de la Historia" de Victoria Ocampo). Y justo ahí comienza el relato (el cuento te cuento) de amor sostenido, explícitamente, sobre el erotismo y la imaginación. Pero lo que interesa es que el deseo de quien narra sólo va a poder articularse como pasión de la expresión, es decir, como ficción (de ahí el condicional que señala hacia una voz en primera persona): "Ven –*te diría*–, quédate conmigo. Ven, entra; mi sofá azul es lo bastante ancho para las dos. Es cómodo, mullido, hospitalario (...). Yo te consolaré. Más tarde, en mi cama demasiado ancha, demasiado baja, dormiremos abrazadas, *como dos inocentes*" (59. Las cursivas me pertenecen.). La realidad deseada sólo puede ser apresada a través de la irrealidad, de lo apropiable exclusivamente a través de las palabras y de la imaginación. *Como* dos inocentes*:* pero la inocencia se devela simulacro (gran treta de la débil, todo se reduce a modos de leer).

En una imaginación que anticipa gran parte de las reflexiones de la crítica literaria feminista de la segunda mitad del siglo XX, la narradora declara:

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

¿El pecado es la escritura o la narradora se refiere a otra cosa? La pregunta atraviesa el fragmento. A partir de la poesía –y de una lengua materna–, la narradora establece un *continuum lesbiano*: una genealogía que

construye, en la repetición y traducción, un *cuarto propio*, una casa que, definitivamente, no es la del amo. Un lugar en el que la diferencia no produce extranjería.

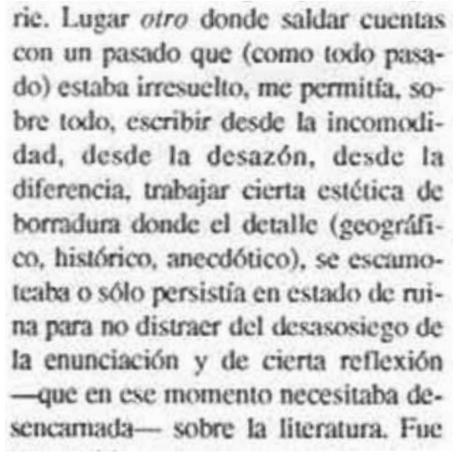
En este relato (como en el texto de Ocampo), la figura de la genealogía femenina hace su primera aparición como algo que es negado, algo que sólo resulta accesible a través de la mediación del gesto amoroso –de la lectura, de la traducción, de la voz– de otra mujer. Sin embargo, la mera fantasía del decir, del leer y escribir lo femenino es un gesto que rompe con el orden falogocéntrico; con la tradición literaria que mantuvo a las mujeres silenciadas y su erotismo contenido.

Termina: "No pude. No fue. Jamás sabrás" (61). Pero esta frase también es un engaño: el saber –el placer– ya fue producido y reconocido por la escritura y por la lectura; y la fuerza erótica o afectiva y también poética que despliega el relato sólo puede extenderse hacia el futuro.

Lectura

En breve cárcel, la potencia textual del desasosiego

María José Punte



rie. Lugar *otro* donde saldar cuentas con un pasado que (como todo pasado) estaba irresuelto, me permitía, sobre todo, escribir desde la incomodidad, desde la desazón, desde la diferencia, trabajar cierta estética de borradura donde el detalle (geográfico, histórico, anecdótico), se escamoteaba o sólo persistía en estado de ruina para no distraer del desasosiego de la enunciación y de cierta reflexión —que en ese momento necesitaba desencarnada— sobre la literatura. Fue

Quiero hacer funcionar este fragmento del texto crítico que Sylvia Molloy escribe sobre su novela *En breve cárcel* (1981) como una mínima puerta de entrada, una rendija, para escudriñar en los entretelones de la escenografía que supone la novela en sí, pero también el comentario sobre la novela.[4] A partir de las subsiguientes reediciones del libro,[5] Molloy se

[4] Molloy, Sylvia (1998). "*En breve cárcel*: pensar otra novela". *Punto de vista*, N.º 62, diciembre, 29-32.

[5] La novela había sido publicada primero en el año 1981 por Seix Barral en

siente obligada en cada ocasión a explicar(se), como para que no nos distraigamos en la lectura anecdótica. La inquieta, no sin razón, la escena lectora; una que se disemina por los alrededores de un supuesto núcleo de sentido (el lesbiano), la caja negra de la narración. Tal vez porque la autora es consciente de que ha creado un laberinto, una estampa anamórfica que –como algunos de sus textos posteriores– esconde más de lo que dice; aunque nos dice al mismo tiempo que el decir, esconde. El barroco se asoma, entonces, no sólo en el breve extracto del soneto quevediano, tan disruptivo por lo fuera de lugar, tan extrapolado para su sitial protagónico; se cuela por esta *treta* que hace del cuerpo, texto. Provoca un fogonazo que termina proyectando sobre alguna de las paredes de esa breve cárcel la imagen de Sor Juana, serenamente sentada en su silla-trono, enmarcada con un paisaje de libros y telones, con los atributos de su condición de mujer-escritora-intelectual (las plumas y el reloj), soberana y prisionera a la vez. La paradoja, el barroquismo, de encontrar la máxima libertad en el encierro físico.[6]

Barcelona; el texto crítico fue escrito en ocasión de una reedición en 1998 a cargo de Simurg, en Argentina. En 2012, Ricardo Piglia la incluye en la *Serie de Recienvenido*, del FCE. En 2019, *Página/12* la publicó como parte de la colección de *Biblioteca Soy*.

[6] De hecho, Molloy menciona en su crítica la imagen elegida para la segunda edición que es el cuadro de Johannes Vermeer, *Muchacha leyendo una carta* (ca. 1657), porque le interesa su domesticidad, el enmarcado en un "apacible interior", la calma de esa escena de lectura. Todo ello estaría velando otro tipo de afectos (pasión, suspenso) y una escena "otra" escamoteada, en la que es más lo que se esconde que lo que se muestra.

La razón por la que extraigo el fragmento con una captura de pantalla, y no lo transcribo, es porque de esa manera la cita transmite algo de la condensación que supura la explicación de Molloy, algo que queda como una cicatriz. O, en realidad, como una herida no tan cicatrizada que también *El común olvido* (2002) arrastra. Es así como yo tengo que explicarme, para continuar con los juegos de espejos que traman estos textos, unos contra otros; un laberinto de palabras que se conciben conceptual y musicalmente como una fuga. Y, a su vez, el extracto del texto de Molloy debería funcionar como ese anillo que contiene la imagen amada, aquel al que Quevedo concibe como una prisión porque en ese vórtice se hunde todo el universo por la fuerza centrípeta de la ausencia. Lo que, por otra parte, es el combustible que alimenta el deseo. Y es que –parece ser que– del deseo (extraviado, disidente, perverso) se trata la novela de Molloy, no del amor. De su funcionamiento siempre diferido.

Hay una política afectiva que se pone en evidencia en el fragmento, en las palabras que Molloy encadena (como las cuentas de ese rosario que la monja barroca no deja de exhibir al acariciarlo con la mano izquierda), y que de cierto modo se cuelga como atributo. Incomodidad, desazón, diferencia, desasosiego. Para la autora, son todas líneas que confluyen en esa "estética de la borradura" (1998: 32) a la que apela, a sabiendas de que, al hacerlo, contribuye a delinear un territorio

literario, una zona quizás marginal, pero sobre todo difusa para la mirada que tiende a quedarse con lo que el foco ubica en el centro de la escena y deja para el rabillo todo aquello que pone en vilo su (ilusoria) existencia, lo que Adrienne Rich definió como la "heterosexualidad obligatoria".[7] Y la novela inscribe en la cultura ese "lugar *otro*" que las primeras lecturas críticas, a comienzos de los ochenta cuando fue publicada, todavía no supieron o no quisieron ver. O miraron a través del cuchicheo.

La autora, al volver a pensar la novela en tanto que *otra* (al duplicar su existencia), se muestra más bien turbada o dubitativa. La constatación de ciertos rodeos en torno a la lectura, de la estrategia de saltearse el escollo en el camino, la dejan más en estado de asombro o inquietud, mezclados con algo de zozobra. Pero, claro, todo esto no es más que un efecto del texto que sigue activando las ondas provocadas por la piedra que en su momento quiso arrojar en las aguas tranquilas de la indiferencia (sexual) o de la negación. Algo de pesadumbre transmite el hecho evocado de que la novela no había podido ser publicada en la Argentina en tiempos de dictadura y de terrorismo de Estado. En ese sentido, también, es una novela del exilio.

Por otro lado, la autora no deja de recordar con orgullo el carácter de contraseña que adquirió para muchas lectoras (lesbianas, sobre todo) que la hacían circular de manera subterránea en versiones fotocopiadas (contraviniendo no tanto al sistema político, como al económico). Hay algo duradero que se construye en ese quiasmo que significan los cuerpos deseantes, algo que la literatura explora para sí. Y funciona, aunque sea a destiempo, aunque implique dejar *esa* palabra a la deriva. Así también lo entiende val flores, cuando dice, a propósito de su propia poética: "Hacer cuerpo en la experiencia de escritura, una intimidad que se arriesga, una palabra que se abandona, como un pasadizo secreto a nuestras ensoñaciones sin duelo, porque no hay gesta poética en unas palabras que se resisten al deseo". (2019: 12-13)[8]

Este efecto fantasmagórico que provoca el texto, en la medida en que desrealiza una imagen al superponer lecturas sobre lecturas, tiene que ver con varios factores, que se podrán seguir desplegando con el correr de futuras interpretaciones. La autora recurre, en principio, al argumento de lo territorial, de la extranjería y de las recepciones diferidas (con un *delay* temporal y con un *gap* espacial). Son todos tópicos que fueron estructurando el andamiaje de su producción textual. Laura A. Arnés, por su parte, lo lee a partir de lo que define como *ficciones lesbianas*, al incluir este texto en un *corpus* que ella se encargó de articular porque constituía hasta ese momento una verdadera *terra incognita* para la crítica literaria en Argentina.[9]

[7] Rich, Adrienne (1985 [1980]). "La heterosexualidad obligatoria y la existencia lesbiana". *Nosotras que nos queremos tanto*, N.º 3, Madrid.

[8] flores, val (2019). *una lengua cosida de relámpagos*. Buenos Aires, hekht.

[9] Arnés, Laura A. (2016). *Ficciones lesbianas. Literatura y afectos en la cultura argentina*. Buenos Aires, Madreselva.

Ficciones que son productivas, justamente, por su carácter de dispersas e intermitentes; porque actúan no tanto en términos de lo representable, sino por el tipo de intensidades afectivas que hacen emerger delineando determinadas posiciones textuales y corporales. El desasosiego es el síntoma de una experiencia, la de los desajustes inherentes tanto al tiempo como al lugar (a las subjetividades que en ellos emergen), a sus palpitaciones. La ficción es (debería ser) el condensador que tenemos más a mano para poder traducirlas a nuestra lengua.

Trabajo Final

Cómo (no) aparece lo lesbiano en *Las Hijas de Sedna* y otras historietas

Florencia Belén Pérez

Mi inspiración inicial para este proyecto fue *Clítoris. Sex(t)ualidades en viñetas* (2014),[10] el primer volumen del libro recopilatorio de la revista *Clítoris*, una antología dedicada a la historieta, llevada a cabo por disidencias (me hago cargo de la generalización) que buscan problematizar temas como el aborto, el abuso sexual, el sexo y la discapacidad, la prostitución, entre otros asuntos candentes para los feminismos. En el prólogo, la editora de este proyecto –Mariela Acevedo– define *sex(t)ualidades* como: "cuerpos y trayectos de lucha que se trenzan para abrir debates sin intención de que todo lo que se despliega sirva para el acuerdo", y sigue:

> Aunque la tapa promete diversidad, este libro está escrito desde la disidencia y, sino, vayan a leer el texto de María Alicia Gutiérrez que reclama autonomía para deshacer lo que no se desea (...). También leemos lo que está fuera, lo que reclama romper esos espacios acotados y estrechos de las formas en las que aprendemos a *desear ser*, a que nos deseen (5-6).

[10] Acevedo, Mariela (Coord./Ed./Eds.) (2014). *Clítoris. Sex(t)ualidades en viñetas*, Buenos Aires, Hotel de las Ideas.

La corporalidad, la sexualidad y la textualidad se mezclan en el desvío y desde allí proponen una crítica del mundo en que vivimos; se reclaman espacios desde un activismo que hace pie en lo escritural y lo contra-hegemónico. Pensar el concepto de *sex(t) ualidades* me permitió explorar la historieta argentina en pos de ubicar escenas o *ficciones lesbianas*. (Arnés, 2016)

Alienígena (2020) de Femimutancia –un libro autoeditado por elección de le autore– es un texto clave y evidente en este sentido.[11] Construye lo lesbiano de forma explícita, a través de variadas escenas de sexo entre protagoniste y personajes. Pero junto a les *otres personajes,* en sentido wittigiano, dan cuenta de lo lesbiano sin entrometerse en la categoría *mujer*. Decía Wittig en la década del setenta:[12]

> Lesbiana es el único concepto que conozco que está más allá de las categorías de sexo (mujer y hombre), pues el sujeto designado (lesbiana) no es una mujer ni económicamente, ni políticamente, ni ideológicamente (...). Lo que constituye (...) una relación de la cual las lesbianas escapan cuando rechazan volverse o seguir siendo heterosexuales. Somos desertoras de nuestra clase. (2006: 43)

[11] Femimutancia (Julia Inés Mamone) (2019). *Alienígena*. Buenos Aires, Hotel de las Ideas.

[12] Wittig, Monique (2006 [1992]). "No se nace Mujer". *El Pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona, Egales.

Es decir: proponía "(...) 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". (en Arnés, 2016: 44)[13]

Y esta historieta parece hacer eco de eso. En *Alienígena* la extranjería y el sexo se rearticulan en sentidos que se dispersan por las páginas produciendo reordenamientos de toda índole: geográficos, corporales, históricos, de género y afectivos. Y, por supuesto, poniendo en crisis sentidos fijados en la tradición de la historieta.

Pero la pregunta por lo lesbiano me traslada desde *lo carnal* hasta lo afectivo y en el cruce con lo monstruoso, encuentro cómo *no* aparece. Un matiz que encuentro aquí, y que se va a repetir en otras historias como, por ejemplo, en *Si mojás, me enciendo* (Sukermercado, 2018)[14] es, sin dudas, la falta de afectividad (ternura, emociones, cariño...) entre quienes son parte de encuentros sexuales. Cuando se piensa en historias *cuir*, prevalecen las historias de masculinidades homosexuales y, luego, historias de amor y de clóset.

Busco un poco más. Quiero encontrar afectividad lesbiana del estilo que construye Victoria Ocampo en un relato de infancia, cuando contempla a su prima en un jardín de rosas (*El archipiélago*, 1979) y

[13] Arnés, Laura A. (2016). *Ficciones Lesbianas. Literatura y afectos en la cultura argentina*. Buenos Aires, Madreselva.

[14] Sukermercado (Paula Boffo) (2018). *Si mojás me enciendo*. Buenos Aires, La Pinta.

en ese mirar reconstruye las tradiciones del saber y del querer (Arnés); o esa sobre la que escribe Roland Barthes en *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977) o, incluso, pienso en las "Guerras de amor", la cita de Wittig y Zeig sobre la que reflexiona Cano en *Ética Tortillera*.[15] Y entonces me encuentro con "Ding-Dong", una historia de tres páginas dentro de la antología *Historieta LGBTI* (2017):[16] veo, leo, secciones de cuerpos, objetos, un encuentro, un saludo, un atisbo a tomarse las manos, un desvestirse de forma sutil, una bañera, y una línea de diálogo: "Te estaba esperando". Me estoy acercando a algo.

En la antología *Pibas* (2019), compilado por tres mujeres artistas que componen *In bocca al lupo*, Catalina Minteguía (Chloroflex) participa con su historia (sin título) en la que aborda la afectividad lesbiana desde el género del terror.[17] Un corto e impactante relato sombrío. Cito: "El amor es el sentimiento más extraño y monstruoso. / Te volvés ávida de revelar tus más profundos secretos. / Bajás la guardia. / Te volvés tierna / y gentil. / Y después / poco a poco / antes de que te des cuenta... / te traga." (Minteguía, 2019: 15-18). ¿El amor puede no ser heterosexual? Y en tal caso: ¿Qué formas cobra?

[15] Cano, Virginia (2015). *Ética Tortillera*. Buenos Aires, Madreselva.

[16] Watson, La (2017). "Ding-Dong". *Historieta LGTBI*. Rosario, Municipal de Rosario.

[17] Chloroflex (Catalina Mintenguía) (2019). *Pibas*. Buenos Aires, Hotel de las Ideas.

Interior del aporte de Chloroflex en *Pibas*.

En *Dora N°2: El año próximo en Bobigny -1962-* (2012) de Minaverry,[18] se le insinúa a la protagonista –quien proyecta su punto de vista en la historieta– lo siguiente: "Dora... te tengo que decir algo. / Estuve pensando en algo que me dijo Fourmi el otro día... (...). Esa chica, Geneviève, es... es.../...es *como vos*..." (35). Al voltear la página, Dora recuerda que su amiga Odile le presentó a Geneviève porque "a ella le gustan las chicas". Y en otra ocasión, Odile explicita que lo hizo porque: "No entendía muy bien por qué a vos [Dora] no te gustan los chicos. / Pero es que te vi que estabas tan sola..." (48). Tiempo después, Geneviève va a la casa de Dora y le pide permiso para bañarse allí, le da su ropa sucia para que ponga a lavar, y le pide que le cepille el pelo. El contacto, la cercanía, la confusión: "Las piernas

[18] Minaverry, Ignacio (2012). *Dora N°2: El año próximo en Bobigny -1962-*, Buenos Aires, La Editorial Común.

de Geneviève... / la ropa de Geneviève colgada en mi cocina... / Su ropa en mi cocina goteando gotas sucias... / ¿Por qué siento tanto asco?" (40). Geneviève besa a Dora, esta última la empuja, le pide que no la "mire" y tiene un ataque de ansiedad. La soledad, el no mirar, el que *no vean*. La *epistemología del clóset* (Kosofsky Sedgwick, 2018) también parece tener una clave lesbiana. Aunque no dura mucho: en un encuentro posterior con Odile, Dora le explica que quiere "vivir en el mismo mundo que todos los demás" y ella le contesta que "(entonces) tenés que cambiar el mundo" (51). Allí es cuando Dora se reencuentra con Geneviève y tienen un encuentro sex(t)ual: la "anormalidad" fue aceptada: y el sexo y el texto, como consecuencia, también cambiarán su lógica. Es decir, su ética y su epistemología.

En *¿Cuáles son los colores de la mañana?* (Beibi Kebab, 2022)[19] la protagonista (Beibi) conoce a una chica (Miranda), y piensa "¿Qué forma tiene tanta belleza? Es la primera vez que veo a alguien *como ella*. Me hechiza completamente y no puedo hacer nada al respecto" (27. La cursiva es mía). Acto seguido se insinúa un encuentro sexual a través del juego de luces y sombras, figuras y recortes de cuerpos semidesnudos; todo sutil y bello, acompañado con colores cálidos que enternecen. De Miranda sólo sabemos que se ganó la misma beca que la protagonista para estudiar Letras en París. El representacionismo gráfico sobre el cuerpo de Miranda contrasta frente al resto de personajes y elementos: mientras ella es ilustrada con detalle, lo(s) demás es amorfo y casi confuso. "Miranda así como apareció / se fue" (70), y en la página siguiente, en un mapa conceptual, rompiendo el género y el estilo narrativo, se explica que Miranda se va sin motivo y con ella el amor que le tenía Beibi: "no hago nada para que lo sepa y espero a que vuelva" (71). Lo inespecífico del "alguien como ella" se tensa frente al detalle de su cuerpo ilustrado. El sentido, nuevamente, se engrosa entre lo dicho, lo no dicho y lo presupuesto. ¿Es que la afectividad disidente no puede encontrar otra forma?

Monique Wittig también escribía: "Muchas veces, una amante amenaza tiernamente a su amante con pasar al cuerpo de otro animal, cuando sostienen una guerra de amor" (en Cano, 2015: 55). Laura Arnés, leyendo las ficciones lesbianas de la literatura argentina insiste en los cruces entre animalidad y sexualidad disidente y señala: "[la sirena] no es una simple figura retórica que nombra una diferencia: es una ficción que tensa los modos de percibir y hacer cuerpos, es la marca de una cultura en la que las prácticas estéticas interrogan epistemologías y saberes sobre el cuerpo y sobre lo humano en un contexto biopolítico" (2016: 69). Desde otra tradición, Yetta Howard (2012) menciona un término que quiero sustraer: lo *visualmente*

[19] Kebab, Beibi (Flo Larrarte) (2022) *¿Cuáles son los colores de la mañana?*. Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta.

incorrecto.[20] En la era de lo políticamente correcto (o incorrecto), pensar lo *incorrecto* en un sentido visual me parece muy seductor. Desvío la reflexión hacia mis intereses: ¿es acaso el lesbianismo *incorrecto* o es incorrecto el cómo es representado en los medios gráficos? ¿Son los cuerpos gordos, con pelos, con mastectomías, con o sin penes *incorrectos*? ¿Es lo monstruoso, como forma de ocultamiento de lo lesbiano, lo *incorrecto*? Salirse de la norma es salirse de la especie, insiste Arnés (2016). Salirse de la norma es también hacerse otras preguntas. Joan Scott dice que, a veces, no es el binarismo lo que hay que oponer sino otra cosa: ¿qué ocurre, entonces, si se opone la heterosexualidad con la animalidad?

Vuelvo sobre *Alienígena* y *Si mojás, me enciendo*: personajes coloreados con tonalidades verdes, azules o fucsias. Pero también pienso en *Las Hijas de Sedna* de Dolores Alcatena (2022) por su puesta en página de personajes mitad mujer, mitad beluga/orca/narval/cachalote: *Sex(t)ualidades visiblemente incorrectas*.[21]

La pregunta por lo lesbiano me llevó a reflexionar en torno a la construcción de los cuerpos y las emociones y en la confluencia con lo monstruoso, me pregunto –finalmente– cómo *no* aparece: esta última historieta no narra andanzas lésbicas de mujeres ballena. Por el contrario, una especie de amazonas marítimas dejan imaginar lo lesbiano, presente en términos de hiato, silencios, matices.

En su prólogo, la autora retrata el mito de Sedna: un mito de la comunidad inuita que explica el origen de esta como la diosa del mar y madre de los mamíferos marinos. Luego comienza la historia de Quilak, Siku e Imeq, una beluga, una orca y un cachalote, respectivamente; se relata su nacimiento y sus vidas (cada quien con su especie), y cómo están interconectados a través de lo onírico. Aquí se juega con lo antropológico: una historia sobre comunidades, tradiciones, encuentros, propósitos, y de aquel mundo en que viven. Sin embargo, lo que me interesa es que quienes perpetúan el sentido de comunidad son las hembras. Ellas transmiten historias y cantos; su terminología se entrelaza con el español rioplatense de la narradora. Me centro en la escena en la que se desarrolla un diálogo entre Tungujortoq e Imeq, cachalotes:

> Los machos no pueden formar parte de nuestras costumbres. / Ellos llevan vidas solitarias en aguas frías y profundas. / Y luchan contra monstruos en la oscuridad. / Cada tanto algunos errantes vuelven y nos cantan de sus viajes. / Pero otros... Otros encuentran su camino. / Y no vuelven. / Por eso, cuando llegues a su edad, deberás irte a buscar tu mundo, tu lugar en el agua. (53-54)

[20] Howard, Yetta (2012). *"Politically Incorrect, Visually Incorrect: Bitchy Butch's Unapologetic Discrepancies in Lesbian Identity and Comic Art"*. Wiley Online Library, *https://doi.org/10.1111/j.1540-5931.2011.00912.x*. La traducción es mía.

[21] Alcatena, Dolores (2020). *Las hijas de Sedna*. Buenos Aires, Jano Comics.

Las hembras se reproducen junto a machos, pero estos abandonan los clanes a determinada edad para vagar sin rumbo por los océanos. Así se abre un cúmulo de preguntas sin respuesta: ¿cómo se desarrolla la afectividad en una comunidad donde no existen, prácticamente, los machos? ¿Cómo es esa afectividad, qué características tiene, entre quiénes y de qué manera? Y más allá de lo reproductivo, ¿cómo se desenvuelve el placer sexual? ¿Cómo se da, cómo no se da y, nuevamente, entre quiénes y de qué manera? Lo afectivo no se expresa en esta historia a través de los diálogos, pero sí desde el arte secuencial: cuerpos cercanos, abrazos y roces continuos. La pregunta por lo lesbiano en esta historia resulta inevitable, la respuesta, no tan evidente.

CLASE 10

¿Ser o no ser es la cuestión? Aproximaciones al campo de lo *queer*

Laura A. Arnés

Mi idea para la clase de hoy es hacer un recorrido por ciertas zonas de la reflexión y acción *queer* en Estados Unidos para después volver hacia Chile y Argentina. Procuraré pensar cómo surge el término y las posibilidades que, hoy, en nuestra *situación,* nos habilita o inhabilita.

Como venimos viendo, a partir de la última década del siglo XX, la importancia creciente del concepto *género* provocó un giro decisivo en el pensamiento teórico: introdujo revisiones, reformulaciones, debates y nuevas exploraciones en la mayor parte de las disciplinas sociales. Significó un giro interpretativo que además legitimó, por diversas razones, su ingreso a la academia. En este contexto, aparecen las llamadas teóricas *queer* encabezadas por Teresa de Lauretis, Judith Butler y Eve Kosofsky Sedgwick.

Fuertemente influenciadas, como vimos, por Foucault y por la famosa afirmación *constructivista* de de Beauvoir "mujer no se nace, se hace", durante la década de los noventa, estas autoras propusieron definiciones del género reactivas tanto a la afirmación esencialista de una verdad natural o prediscursiva de

la diferencia sexual como a la imposición normativa de ciertas formas de masculinidad y feminidad. En este sentido, aunque con conceptualizaciones diferentes, las tres se acercarían a la idea de que el *género* es *la repetición de invocaciones performativas de la ley heterosexual*. Si bien las tres se definen o definían como feministas, desplazan a *la mujer* como protagonista de sus reflexiones y se refieren centralmente a otros sujetos. Procuran otorgarles legitimidad discursiva a otros relatos y a otras subjetividades, cuerpos, deseos y experiencias todavía *menores*.

Como mencionaba Paula con relación a las reflexiones de Donna Haraway, la perspectiva *queer* pone en escena, sobre todo contemporáneamente, la posibilidad de pensar la vida en común ya no como una cuestión centrada en la idea de humanidad o de lo humano. La reflexión *queer* y feminista en torno a la especie, la naturaleza y también la literatura, pone en escena –como lo logran magistralmente Donna Haraway, Brigitte Baptiste o Vinciane Despret por nombrar sólo a un par– otras formas de conexiones y la posibilidad de armar nuevas narrativas y nuevas series. En consecuencia, lo *queer* se afirma como un cuerpo de teorías o un movimiento contestatario, y como un modo de aproximarse a la realidad en un incesante cuestionamiento a todo lo que se entiende como natural o inalterable; produciendo, así, conexiones inesperadas y comunidades multiespecie (acá hay que detenerse y pensar el *valor* que adquieren para nosotres estos discursos con marcas –mal que les pese- coloniales frente a las cosmovisiones de los pueblos originarios, por ejemplo).

Es imposible trazar una historia cronológica de la teoría *queer* sin ejercer una violencia sobre sus múltiples orígenes e influencias. Aunque, como vamos a ver, fue Teresa de Lauretis quien aparentemente le habría dado nombre, esta teoría emergió en Estados Unidos en la arena de relaciones complejas: el feminismo, los movimientos radicales negros y chicanos, el activismo gay-lésbico, las subculturas SM, trans y *butch-femme*, el activismo del sida y las teorías y estudios posestructuralistas y poscoloniales.

Lo *queer* en la calle

"Queer", en países angloparlantes, transitó o transita diversos significados: en el siglo XIX señalaba algo que estaba descoyuntado, fuera de sí o, incluso, ebrio. *Queer* es el antónimo de *straight* (recto, derecho, normal-heterosexual). Puede ser también aquello que es ridículo pero siempre por estar marcado por algún tipo de *perversión* moral. *Queer* también se usaba para para nombrar algo o alguien sospechoso. Pero por lo menos desde principios del siglo XX comienza a adquirir un matiz disidente, que se va a ir profundizando a lo largo de las décadas en la reapropiación que de él hacen grupos marginales, como puede ser *The Politics of Being Queer* (1969) del anarquista Paul Goodman

(1911-1972), texto en el que pensaba las conexiones entre su bisexualidad y su anarquismo.

Butler se pregunta:

> ¿Cómo es posible que una palabra que significaba degradación haya dado un giro tal –haya sido "refundida" en el sentido brechtiano– que termine por adquirir una nueva serie de significaciones afirmativas? Cuando el término se utilizaba como un estigma paralizante, como la interpelación mundana de una sexualidad patologizada, el usuario del término se transformaba en el emblema y el vehículo de la normalización y el hecho de que se pronunciara esa palabra constituía la regulación discursiva de los límites de la legitimidad sexual. Gran parte del mundo heterosexual tuvo siempre necesidad de esos seres *queer*s (...). Si el término ha sido sometido hoy a una reapropiación, ¿cuáles son las condiciones y los límites de la inversión significante? ¿Presenta hoy la oportunidad discursiva para construir una fantasía vigorosa y convincente de reparación histórica? (2000: 313)

Y la pregunta que Butler no realiza exactamente así pero que ahí está es: ¿la palabra *queer* puede reinscribir algo más que el dolor? ¿Puede dejar de hacerlo? Y concluye: "no se trata solamente de comprender cómo el discurso agravia a los cuerpos, sino de cómo ciertos agravios colocan a ciertos cuerpos en los límites de la ininteligibilidad" (314). Esto ya lo pensamos a partir de la performance de Victoria Santa Cruz y en la clase de Daniela, a partir del problema de la interpelación.

En 1969 se produce un hito de la historia de las disidencias genérico-sexuales en Occidente: Stonewall (origen del 28 de junio como día del orgullo LGTB). Seis días de revuelta en un bar neoyorkino obrero, básicamente para gays y trabajadores sexuales (drag y gay) y al que iban unas pocas lesbianas *butch* (chongas, en castellano). A esta resistencia –encabezada por lesbianas y trans de color (Sylvia Rivera, Marsha P. Johnson, Stormé DeLarverie son los nombres, hoy, de referencia)– frente a una redada que podríamos llegar a considerar inaugural de una forma de hacer política sexual, se le sumó la potencia que el activismo gay fue cobrando en los Estados Unidos y Europa, a partir de esos años, frente a la epidemia del sida (o, mejor dicho, ante la falta de políticas de Estado que respondiesen adecuadamente) y frente a la presencia de violencia homofóbica en la calle amparada por la justicia (en muchos estados de Estados Unidos el sexo homosexual seguía siendo ilegal). En estas décadas aparece con fuerza la palabra *queer* como resignificación de la injuria.

La cultura *queer*, que englobó en esas primeras décadas a grupos tan diferentes como *Queer Nation, Act UP, Radical Furies* o *Lesbian Avangers*, planteaba posiciones críticas con respecto a los efectos normativos

de toda formación identitaria, no sólo la sexual sino también las referidas a la racialidad o a la clase. Lo que estaba en juego, en ese momento, era la supervivencia. Miembros de *Act Up* fueron quienes encabezaron hechos políticos, performances trascendentales, como "*Bury Me Furiously*" o "*Ashes Actions*".[1]

Vemos cómo se vuelven a poner en relación derechos, nación y técnicas de gubernamentabilidad. El tema de la ciudadanía y los derechos sigue en el centro de la escena. Pero, a partir de estos momentos –aunque no es una novedad– comienza a hacerse clara y evidente la diferencia entre *buenos* y *malos* homosexuales. Los malos homosexuales, alineados con lo que hoy identificamos como *movimiento queer* –y que yo llamaría *disidente*– entienden que la lucha siempre tiene que ser antimperialista, antirracista y por la justicia económica y social. Sin embargo, esto no quiere decir inclusión en términos de derechos civiles individualizante y basada en el éxito en términos liberales. Por el contrario: *ni reconocimiento ni inclusión, transformación y redistribución*. Notarán el parecido de esta postura con aquella –bastante previa– encarnada por Perlongher, el FLH y el Grupo de política sexual, por ejemplo. Lo que además me parece interesante de colectivos como *Queer Nation* y *Act Up* es que lograron crear formas colectivas de cuidados inspirados en la salud feminista

[1] Sobre esto Gabriel Giorgi tiene un texto muy interesante: "Política de la supervivencia" (2017).

comunitaria y defendieron o, mejor dicho, lucharon contra tres frentes de modo simultáneo: racialización, sexualización y géneros. Por otro lado, hicieron de la *furia* un *locus* de lucha y lograron salirse de las narrativas de la depresión, la victimización o la vulnerabilidad.

Comparto, para que perciban el tono de época, un fragmento de *The Queer Nation Manifesto*. Un texto de amplísima difusión, circulado, originalmente en la *Gay Parade* de Nueva York, en 1990. La traducción es de Joaquín Rodríguez, compañero de Letras (UBA), que la hizo como trabajo final de un seminario que dicté y que también comparto entera en la publicación que hizo la revista *Chubasco en primavera*.

8 y 9. Manifiesto de la Nación cuir

Hacia finales del siglo XX la identidad *queer* se construye como contracara –o enfrentándose– a la constitución de una identidad gay blanca, masculina, liberal y comercializable, que se estaba imponiendo como normativa. El sujeto *queer*, en cambio, se constituye

como aquel *marcado*. Quienes adoptaban el término lo hacían conscientes de que implicaba una voluntad de diversidad y disidencia, tanto como una marca de precariedad y una apertura hacia las múltiples prácticas sexo-genéricas hetero-disidentes.

Según Paul Preciado, Sam Bourcier[2] y Jack Halberstam (2004), el movimiento *queer* es un movimiento posidentitario, que ante una situación de opresión concreta decide poner en marcha estrategias hiperidentitarias que hagan visible la posición de ciertas *minorías*. Habría que discutirlo un poco más, pero entiendo que lo que quieren decir es que los posicionamientos *queer* deben enfrentarse y resolver ciertas paradojas ya que al tiempo que reivindican una identidad propia, critican la supuesta naturalidad de las identidades. Por ello no tratan de crear espacios de dualidad y dicotomía (en los que el enemigo y el objetivo a alcanzar son claros) sino que pretenden aplicar un análisis transversal y cruzado que complica mucho las estrategias políticas a desarrollar, pero dotan a su acción discursiva de una gran complejidad teórica y de un enorme potencial subversivo. Como sostiene la filósofa española Ángela Sierra González, la característica fundamental del movimiento *queer* como movimiento social consiste en que:

> Sin renunciar a los problemas de expresión de identidad, incluye la lucha por el reconocimiento de la alteridad, por la recuperación de otras identidades negadas y expulsadas hacia la exterioridad simbólica pero también económica y social, dando respuesta a la dificultad que tienen los sujetos frágiles o débiles de dotarse de instrumentos simbólicos y organizativos para generar una identidad activa. (2008: 30)

[2] Recomiendo mucho *Homo Inc.orporated* (2021) de Sam Bourcier.

La teoría *queer*

Gloria Anzaldúa ya había usado la palabra *queer* en sus textos. Pero lo cierto es que el término *teoría queer* fue acuñado por Teresa de Lauretis en una conferencia que dictó en la Universidad de California, en 1990. Al año siguiente, en el periódico *Diferencias* publicó un artículo titulado *"Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities"*. La intención de esta propuesta era reinventar los términos en que se pensaba lo sexual, construir un horizonte discursivo alternativo. Era una apuesta, principalmente, política. La incorporación en el discurso académico de la palabra *queer* que circulaba en las calles fue un gesto deliberadamente disruptivo, escandaloso, e incluso ofensivo. Juntarlo con el término *teoría* era algo novedoso e impensado. De Lauretis procuraba crear un sistema que permitiera dejar de pensar a la(s) homosexualidad(es) como algo marginal en relación con una forma de la sexualidad (la heterosexualidad) estable y dominante frente a la cual podía(n) ser definida(s) por oposición u homología. En otras palabras, de Lauretis consideraba que las sexualidades

disidentes no debían ser vistas como transgresoras o desviadas o como el *estilo de vida* opcional que el pluralismo norteamericano defendía sino que, argumentaba, podían ser reconceptualizadas como formas socioculturales 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, gay y de clase media. El concepto *queer*, creía ella, permitía insistir en las múltiples formas en que *raza* da cuerpo a las subjetividades sexuales/sexuadas y visibilizar las *múltiples prácticas* que dan forma a lo sexual. Por último, pero no menos importante, intentaba poner en evidencia los presupuestos heterosexuales que sostenía –y sigue sosteniendo– toda teoría en los circuitos académicos. *Queer*, en este sentido, "no designa una clase de patologías o perversiones ya objetivadas. Más bien, describe un horizonte de posibilidades cuyo alcance preciso y mirada heterogénea no puede, por principio, ser delimitada previamente". (Halperín, 1995: 62)

Lo que sí resulta llamativa es la velocidad con la que la *teoría queer* se institucionalizó, si pensamos que propone políticas radicales antidentitarias, antiasimilacionistas y antinormativas. La teoría que proponía 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 *status quo*). Pero, además, *queer* comenzó a definirse (y lo sigue haciendo) como un concepto más avanzado, superador no sólo de los estudios gay/lésbicos sino también de la teoría feminista. *Queer* se convierte, a mi criterio, en un concepto de moda que sirve para casi cualquier cosa –y por eso pierde poder explicativo– y que además, cuando usado en países de habla hispana, carece de fuerza revulsiva y disidente. Es decir, pierde su peligrosidad. Como consecuencia, y sólo tres años después de haber propuesto el nuevo término, de Lauretis se retracta: "En lo que respecta a la '*teoría queer*' mi insistente especificación lesbiana bien puede ser tomada como un gesto de distanciamiento de lo que (...), rápidamente se convirtió en una criatura conceptualmente vacua de la industria editorial" (1994 2-3). También resulta llamativo el hecho de que se tienda a borrar a de Lauretis de los orígenes y se considere como fundadoras de la teoría *queer* a Judith Butler y a Eve Kosofsky Sedgwick.

faltan :

Aunque en estas clases no la vamos a leer, sí quiero señalar que en *Epistemología del armario* (1990), uno de los textos que se consideran fundacionales de esta tradición, Kosofky Sedgwick está pensando ciertos significados o significaciones de la cultura en relación, sobre todo, con la sexualidad masculina. Como

mencionaba en clases anteriores, allí sostiene que: "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" (1998: 11). A partir de dicha crisis categorial, que implica un debate en torno a la pregunta acerca de para quién es importante resolver estas definiciones, la autora articula una epistemología basada en aquello que la cultura silencia y forcluye, y de la que son términos estructurales los binomios secreto/revelación, ser/parecer, lo que se dice/lo que se calla, público/privado. Junto con estos pares epistemológicamente cargados, condensados en la figura del *clóset* 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, progreso/decadencia, salud/enfermedad...

Bajo esta perspectiva se profundiza aquello que los feminismos ya venían señalando: lo que caracteriza al espacio público en la modernidad occidental es que supone un espacio de producción de masculinidad blanca heterosexual; que el espacio público se caracteriza por la aparente exclusión de la feminidad y la homosexualidad, y por el placer derivado de estas segregaciones. Según la perspectiva de Kosofsky Sedgwick la epistemología del clóset habría brindado no sólo una

enorme consistencia e identidad a la cultura gay o *queer* a lo largo del siglo XX sino que habría sido, en realidad, una fuente productiva de cultura e historia occidental moderna.[3]

En cuanto a Butler, ya en *Gender Trouble* (1990) llama la atención sobre las contradicciones y las exclusiones provocadas por las luchas identitarias tradicionales que buscan reconocimiento e igualdad. En este sentido, considera que los movimientos *queer* surgen como desborde del sujeto del feminismo por sus propios márgenes. Butler entiende las teorías *queer* o, mejor dicho, a los sujetos *queer,* como nuevos *emplazamientos estratégicos* situados –y esto lo dice sobre todo en sus últimos libros– en la *resistencia* y en la *disidencia,* frente a la continuidad y la normalidad.

La propuesta teórica de Butler se sostiene sobre la idea de que todos los cuerpos son potencialmente desviados, que deben ser normalizados constantemente y mantenidos en el recorrido *correcto* a través de una serie de arquitecturas o tecnologías políticas, de una espacialización política del cuerpo o de una división sexual del cuerpo (esto último lo estoy diciendo con palabras de Preciado: la sexualización de los genitales, la privatización del culo –masculino–, el control de la mano masturbatoria, etc.). Bajo la influencia de Foucault, Butler parte de la idea de que la noción de

[3] Didier Eribon va a construir su pensamiento muy inspirado por esta propuesta teórica y por supuesto también Sylvia Molloy en su *Poses de fin de siglo* (2012) e, incluso, en su *flexión del género*.

naturaleza no es descriptiva, sino *prescriptiva*. Toda categoría defendida bajo el rubro *naturaleza* sería, en realidad, construcción social y encubriría una *ética disciplinadora*. En este sentido, y ya pensando puntualmente la sexualidad, Butler insiste en que la invocación de la identidad es siempre un riesgo, que sólo sirve en términos de conflicto permanente, en tanto estrategias de lucha. Porque el acto lingüístico ofrece la promesa de una (siempre imposible) transparente revelación de la sexualidad.

Son muches quienes a partir de los noventa empiezan a engrosar diferentes líneas de la teoría *queer*. Evidentemente Paul Preciado tiene un lugar central. Como ya comenté, me gusta la producción de la neozelandesa Annemarie Jagose, que trabaja centralmente con literatura. O también, por supuesto, Elizabeth Freeman, quien acuñó el concepto de *erotohistoriografia* para pensar el modo en que los afectos *queer* interrumpen las narraciones y las temporalidades de la historia. O Sara Ahmed quien, a partir de la *queerización* de la fenomenología, como van a ver en la clase de Majo Punte, problematizó y enriqueció las reflexiones del campo de los afectos.

Partiendo de la performatividad propuesta por Butler, ella insiste en la pregunta: ¿qué es estar *orientada*? Y dice que los cuerpos adquieren su orientación (que es también la medida de sus perspectivas, deseos, experiencias y posibilidades) mediante la repetición de ciertas acciones que mantienen a ciertos objetos,

físicos o ideales, a la vista y a otros fuera de campo. O sea que, acorde, por ejemplo, a la división binaria del género, podríamos *apropiarnos* solamente de una porción del mundo (placeres, prácticas, espacios). Así, convertirse en *straight* (algo que en general nadie se pregunta es ¿cómo llegué a ser heterosexual?) significa no sólo que tenemos que volvernos hacia los objetos que nos brinda la cultura heterosexual –es decir, la matriz que, como venimos viendo, da forma a nuestra cultura– pero también que tenemos que darle la espalda a aquellos objetos que nos desvían de esta línea. Conclusión: *queer*, bajo esta perspectiva, funcionaría como la afirmación política de una *ética de la desviación*. Estar *desorientade* sería la condición de lo *queer*.

El campo de los estudios *queer* introdujo en la discusión afectos específicos que atraviesan al colectivo LGBTQ –tales como vergüenza, odio, amor, rabia, disgusto, enojo, esperanza, pena– o incluso la reivindicación del papel de los afectos llamados *feos* (*Ugly Feelings*, Ngai, 2005) como la envidia, la paranoia o la irritación. Las emociones, en este marco de reflexión, son sociales: no son estados psicológicos, o no son sólo estados psicológicos, sino prácticas sociales y culturales inestables, dinámicas y, muchas veces, paradójicas. Y por ello no son elementos meramente lingüísticos, sino que están profundamente enlazados con la lógica de lo corporal. Bajo la perspectiva *queer*, los afectos se convierten en una dimensión clave a la hora de evaluar la acción política.

También me parece importante resaltar, como dice el chileno Felipe Rivas en "Diga queer con la lengua afuera" (2011), que pensar la teoría *queer* en y desde América Latina implica un acercamiento a una bibliografía no totalmente articulada, siempre abierta, incompleta, incluso tartamuda, que critica la esencialización y naturalización de las identidades sexuales; que insiste en que las categorías sexuales son menos estables de lo que pensamos, que pueden ser transitivas y discontinuas; que la supuesta estabilidad de la identidad sexual depende de contextos y prácticas sociales particulares y que los criterios de pertinencia a las categorías sexuales pueden y deben ser debatidos. Además, requiere ejercicios de relectura y reinterpretación críticos de las genealogías del conocimiento que no hagan meros traspasos y que cuestionen las hegemonías del Norte.

Rivas también insiste en que *queer* es una posición de resistencia y localización estratégica frente a procesos de normalización de lo gay y lo lésbico, tanto como frente a las lógicas del sistema neoliberal y de los discursos estatales multiculturalistas. Dicho esto, quiero decir que yo hoy, en el 2021, situada en Buenos Aires, no estoy segura de que en nuestro contexto *queer* tenga esa potencia disruptiva. Es más, no estoy segura de que alguna vez la haya tenido.

Felipe Rivas es artista visual. El artículo que cité fue publicado en el marco de unas jornadas que se titularon, provocativamente, "Por un feminismo sin

mujeres" (2011) y que fueron organizadas por el CUDS (Colectivo Universitario de Disidencia Sexual), que lleva más de diez años de activismo y del cual él era parte. Les quiero compartir algunos fragmentos de su manifiesto, porque repiensa lo *queer* desde el Sur, pero también porque retoma la discusión sobre el término *disidencia* y se instalan en esa genealogía latinoamericana en la que me interesa ahondar:

> El trabajo de CUDS se mueve entre la producción teórica, la intervención en el mundo de la academia y la irrupción de los imaginarios sexuales normativos. CUDS es un colectivo sin adscripción institucional. CUDS no tiene una historia lineal. Hemos sido comunistas acérrimos, en otros momentos anarquistas o *queer*. Somos un colectivo interrogando nuestros imaginarios normativos sobre el cuerpo y la sexualidad desde Santiago de Chile. Somos activistas posfeministas implicándonos en el derecho al aborto con nuestros vientres estériles y nuestros deseos confundidos.
>
> Cuando ellos dicen "diversidad", nosotros insistimos en decir "disidencia". Cuando enunciamos la "Disidencia Sexual" en Chile nos referimos a una posición de singularidad. Disidencia Sexual nos sitúa a una distancia radical y crítica de otras formas de la política sexual tradicional, como lo es la "diversidad sexual". "Diversidad" remite a una semántica

inocua y multiculturalista de la tolerancia cómplice del mercado neoliberal. El mercado gay no es un ejemplo de apertura, sino el efecto predecible de esa necesidad de diversificación de nichos, aplicada a las subjetividades sexuales. El modelo económico no reprime la diversidad, sino que la promueve.

Aun cuando la Disidencia Sexual muestra algunas coincidencias con ciertos postulados de la teoría y la política *queer*, nosotros rechazamos el término "*queer*" como una palabra que otorgue un sentido absoluto a las prácticas críticas en el espacio local de América Latina. Nosotros no asumimos el término *queer* como estrategia de autorrepresentación identitaria en América Latina, porque al enunciarla en nuestras geografías culturales, esa palabra pierde su carga política y contestataria. En segundo término, porque situar las prácticas sexo-disidentes chilenas bajo la nomenclatura de "*queer*", ignora las genealogías diferenciales de los procesos locales, que no han seguido los mismos recorridos políticos, estéticos o reflexivos de las políticas y las teorías norteamericanas. Pero al mismo tiempo queremos comprometernos críticamente con las políticas *queer*, porque en esas ideas, podemos prever un cambio en la representación de los cuerpos subalternos.

Disidencia Sexual desafía la idea de un poder subversivo concedida a una identidad determinada (ya sea lesbiana, gay, *queer*, homosexual, marimacho, cyborg, travesti, mestizo, intersexual, transgénero, drag, mama-drag). La subversión del sistema sexo/género o heteronormativo no está vinculada de antemano a un modelo de identidad o una figura subversiva particular, sino a la relación crítica y radical entre una práctica y su contexto. Lo que hoy es transgresor, mañana podría llegar a ser fascista. No creemos en la vanguardia *queer*. Tampoco en un Mesías *Queer*. ¿Cuál será nuestro futuro? No tenemos la respuesta.

Somos disidentes sexuales que trabajamos en el fragmento, y rechazamos la idea de totalidad. (s/d)

Cuirizando la cultura argentina desde *La Queerencia*

En Argentina, a partir de los noventa, las disidencias sexo-genéricas y feministas reaparecen con fuerza, en cuerpos que, con y a pesar de sus contradicciones acarrean intemperies o precariedades y cuestionan el orden de lo político. La *fragilidad* es retomada por estos colectivos, que históricamente portan ciudadanías dañadas o incompletas, como potencia. Se visibilizan comunidades proponiendo vínculos que no sólo se enfrentan a la familia como lógica de la organización

social, de construcción de tradición y herencia y de reparto de afectos, sino que provocan conexiones afectivas inesperadas que también generan desvíos sobre el pasado y hacia el futuro. Pero no sólo produjeron momentos de subjetivación individual y colectiva; además, tendieron a manifestarse en tanto experiencias estéticas. En este sentido, evidentemente, arrastraron o produjeron debates políticos que insistieron sobre los modos en que pensamos la ciudadanía, que pusieron en cuestión el estatus mismo de la justicia y de la ley y que, además, interrumpieron las tradiciones de las prácticas artísticas o estéticas.

En 1992 se realiza la primera Marcha del orgullo en CABA. En estos años, las discusiones acerca de los derechos humanos que heredábamos de la década anterior, en su cruce con la visibilidad que adquirieron, por ejemplo, los conflictos en relación con la prostitución y el travestismo –sobre todo en la ciudad de Buenos Aires– implicaron nuevas oportunidades de debate en torno al modelo sexo-genérico, por supuesto, pero también en torno a la distribución desigual de derechos civiles y, por ende, de la precariedad. En esta última década del siglo XX y en la primera del siglo XXI, las luchas por la derogación de los edictos policiales y los debates por la implementación de un Código de Convivencia en la Municipalidad de Buenos Aires (1998), la lucha y los debates por la sanción de leyes de Unión Civil en varias ciudades de la Argentina y finalmente la sanción de

la Ley de Matrimonio entre personas del mismo sexo (2010) y la posterior Ley de Identidad de Género (2012) hasta llegar hoy al DNI no binario (2021), fueron modulando y configurando también los debates en torno a la diversidad y las legitimidades sobre las que se instaura lo político y sus regímenes de diferencia y visibilidad. Sobre las exclusiones y las inclusiones que provocan.

En las décadas del ochenta y noventa, como vimos, las figuras de *la loca, lo femenino* y *la mujer* se renuevan, por ejemplo, en escenas como las que proponían "El circo de poesía" de José Sbarra[4] –que se desarrollaba en la facultad de psicología de la UBA– , o en el ciclo "Lengua sucia", coordinado por Daniel Molina en el Centro Cultural Rojas, un ciclo que proponía *enchastrar* el panorama de la poesía. De hecho, Según Molina, él le habría sugerido a Batato que basara sus nuevos trabajos en textos poéticos para así sumarlo al ciclo. Así habrían nacido *Alfonsina y el mal* y *Un puré para Alejandra.*

Como mencionaba en una clase anterior, en estos años (e incluso ya pisando el 2000) al imperativo de la tematización o definición de *lo homosexual* se suma el de asumir una voz y una imagen: *homosexual* o *travesti* o *lesbiana* tenía que venir acompañado de una cara que dijese *yo* y que confesase algo. Y también frente a esto podemos pensar las *políticas queer.*

[4] Sbarra era un artista emergente del Parakultural, del Centro Cultural Rojas y de Ave Porco, publicó varios libros, clásicos del *under* porteño. También apareció, en 1992, en el programa de Susana Giménez contando que tenía sida. En ese momento, acababa de publicar *Plástico Cruel*, dedicado a Batato Barea, que tiene como protagonista a una travesti.

Silvia Delfino y Flavio Rapisardi fueron los fundadores, en 1997, del área de Estudios Queer y Multiculturalismo en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) antes de que, como dice Rafael Blanco (2018), el género se consagrara en la universidad. Este espacio se conformó *entre* la Facultad de Filosofía y Letras y el Centro Cultural Ricardo Rojas (CCRR-UBA). Esa primera experiencia hoy tiene continuidad en el Programa de extensión de teoría queer, integrado por Delfino, Rapisardi, Fabricio Forastelli y Juan Pablo Parchuc. Este programa actualmente está muy abocado a la participación en programas de educación de cárceles y forma parte de la Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil.

Delfino había realizado en la década del noventa una serie de viajes a Canadá y ahí entró en contacto con la bibliografía *queer*. Acá parece que los acusaban "de ser liberales, políticamente correctos, extranjerizantes y de proponer una tolerancia liberal", por eso, ironizaban, "imaginamos entonces cambiar nuestra denominación por la de 'La *Queer*encia, Centro criollo de políticas de la diferencia', tratando de asumir la 'territorialización' local de lo *queer*" (Delfino y Rapisardi, 2010: 11). De nuevo aparece el *humor* como estrategia discursiva, política, feminista.

Pero la historia del área no nace con lo *queer*. Recuperaba, en cambio, trayectorias, lecturas y repertorios de acción ausentes de las citas académicas,

como podría ser el Colectivo Eros, que en 1993 organiza un grupo de estudiantes también en nuestra facultad. Además, instalaba una forma diferente de hacer política: articulaba el espacio universitario con los movimientos gays, lésbicos, trans, y la experiencia de algunos de sus miembros en áreas de gestión cultural. Participaron docentes, investigadores, escritores, estudiantes de grado y de posgrado, y activistas con trayectorias de militancia, diferentes y múltiples. Rafael Blanco (2018) trae un recuerdo de Lohana Berkins, fundadora de la Asociación de Lucha por la Identidad Travesti y Transexual (ALITT), y quien junto Marlene Wayar y Nadia Echazú fue parte del área. La cito: "las travestis encontramos en el espacio universitario buenos/as aliados/as. A nosotras también nos sentaban en mesas junto a un intelectual y empezábamos a discutir, en nuestros términos, con nuestras capacidades, pero empezábamos a discutir" (en Blanco, 2018: s/p)). Y es que lo *queer*, para elles (para el área), implicaba, sobre todo, un modo de acción y organización colectiva.

Se me ocurre que Rapisardi y Delfino veían la potencia de la teoría *queer* en tanto proyecto performativo colectivo de rebelión y de creación que trascendía su aplicación a la crítica feminista y a las realidades homosexuales y lesbianas. Es decir, como un proyecto de *disidencia* y *resistencia* con una alta capacidad de transformación social. De hecho, en el

artículo "Cuirizando la cultura argentina desde *La Queerencia*" (2010), queda bien clara la insistencia en que la universidad es un espacio de intervención política central pero no autónomo, es decir, que tiene que establecer lazos de luchas con otros espacios políticos. También, que la lucha contra la discriminación no es sólo sexual sino de clase y antirepresiva, y que se tiene que oponer a las fetichizaciones de las identidades que la industria produce.

La perspectiva *queer*, en este marco de interpretación, tiene que poder establecer genealogías de luchas situadas e históricas y, al mismo tiempo, hacer visible el pánico moral y sexual que estructura nuestra cultura. Tiene que constituirse en actos de resistencia: "la lucha antidiscriminatoria no se postulaba como una lucha por la libertad de opción de los sujetos en tanto individuos sino como una lucha acerca de la constitución de modos de autoridad y poder" (2010: 12). Reformulado: la sexualidad no debería ser pensada como atributo individual sino como politización de formas organizacionales que reivindiquen la acción colectiva por una vida más digna (o habitable, diría Butler); y el Estado nunca debería dejar de ser interpelado en tanto actor de la perpetuación de la represión y discriminación. Estamos de vuelta pensando formas de la ciudadanía y funciones del Estado.

Bibliografía citada

AAVV (s/d). "Manifiesto CUDS". En *https://disidenciasexualcuds.wordpress.com/about/*

Ahmed, Sara (2019). *Fenomenología Queer*. Barcelona, Bellaterra.

Blanco, Rodrigo (2018). "Antes de la consagración 'del género' en la universidad: Trayectorias, generaciones y lenguajes en tensión durante la expansión de un área de conocimiento". *Sexo, salud y sociedad,* Nº 28, 7-29.

Butler, Judith (2000). "Imitación e insubordinación del género". *Revista de Occidente*, Nº 235, 85-109.

Butler, Judith (2002). "Acerca del término queer". *Cuerpos que importan*. Buenos Aires, Paidós.

Delfino, Silvia y Flavio Rapisardi (2010). "Cuirizando la cultura argentina desde *La Queerencia*". *Ramona*, Nº 99, 10-14.

Kosofsky Sedgwick, Eve (1998). *Epistemología del armario*. Barcelona, La Tempestad.

Molloy, Sylvia (2012). "La política de la pose". *Poses de fin de siglo: desbordes el género en la modernidad*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Preciado, Halberstam y Bourcier, M. H. (2004). "Retóricas de Género. Políticas de identidad, performance, performatividad y prótesis". En *https://cadjj.org.ar/wp-content/uploads/2021/02/retoricas-de-genero-politicas-de-identidad-b-preciado.pdf*

Sierra González, Angela (2008) "Una aproximación a la teoría queer: el debate sobre la libertad y la ciudadanía". *Cuadernos del ateneo*, Nº 26, 29-42.

Trabajo Final

Vivir con virus: la escritura como condición de posibilidad para forjar la subjetividad y la voz ajena

Ágata Zaldivar

Tal vez estas palabras
estén llenas de lugares comunes.
La vida es un lugar común
al que todos asistimos.
Y más que nunca buscamos ese lugar común,
ese lugar protegido por abrazos,
ese lugar donde el afecto es el salvavidas y
el agua en la que queremos ahogarnos.
Marta Dillon, *Vivir con Virus. Relatos de la vida Cotidiana.*

La decisión de abordar *Vivir con Virus. Relatos de la vida cotidiana* de Marta Dillon[5] surge de un interés que germina en la historia de mi propia familia. Esto no pretende ser una crónica, ni un diario íntimo, ni un *racconto*. Pero sí es un intento de armar, con palabras, mi propia experiencia de lectura. Con estos relatos pude por fin ponerle voz a mi tía, parte relevante de mi núcleo familiar pero quien, hasta ahora, había permanecido muda en mí. En la universidad nos acercamos a nuestros objetos de estudio con herramientas teóricas y un afán de erudición; y en esa aproximación, muchas

[5] Dillon, Marta (2016). *Vivir con virus. Relatos de la vida cotidiana*. La Plata, EDULP.

veces, perdemos de vista que, quizás, lo que en el fondo estamos haciendo es preguntar(nos) sobre la propia subjetividad.

Nací en el año 1991 en la Ciudad de Buenos Aires, Argentina. Durante la década del noventa, como señala Link,[6] la tasa de mortalidad por sida promedio en Buenos Aires era de doce cada 100.000 habitantes. En 1996, la tasa aumentó de doce a 18,8. Mi tía, R, contrajo VIH aproximadamente en el año 2001 a sus treinta y cinco años.[7] Me corrijo: nos enteramos casi todos (incluida ella) en ese momento, nadie sabía cuándo se había *contagiado*. Era diciembre, hacía mucho calor y faltaba poco para Navidad, la fiesta preferida de la familia italiana en la que me crié. La tendencia nos inclinaba a una emotividad abundante, desbordes de llanto, abrazos, risas y declaraciones intensas entre brindis. Ese año había, además, un plus exógeno: las Torres Gemelas, en Estados Unidos, habían sido derribadas en septiembre, lo que representó un punto de inflexión para el mundo entero. Pero además, Argentina atravesaba momentos sociales, políticos y económicos álgidos y se empezaba a palpitar lo que luego conoceríamos como la crisis del 19 y 20 de diciembre de 2001.

[6] Link, Daniel (2006). "Enfermedad y cultura: política del monstruo" en *Literatura, cultura, enfermedad*. Wolfgang Bongers y Tanja Olbrich comps. Buenos Aires, Paidós.

[7] Según la Dirección de SIDA y ETS, del Ministerio Nacional de Salud de la República Argentina, desde 1999 en adelante la mortandad por sida se redujo prácticamente a la mitad en relación con 1996. *https://bancos.salud.gob.ar/sites/default/files/2018-10/0000000142cnt-2013-06_mortalidad-sida.pdf*

El teléfono de línea en casa, desde septiembre, sonaba constantemente ocupado. Mi abuelo –padre de R– y mi tío –hermano de R– vivían en ese entonces en New Jersey, Estados Unidos. Poscaída de las torres, la comunicación transcontinental se acrecentó, y también al interior de nuestra ciudad. Mis abuelas, mis tías, mis primos, todes, todes estaban urgidos por comunicarse. No recuerdo otro momento en el que se haya usado tanto el teléfono fijo en casa: fue algo así como el pico previo a su extinción y para mí era divertido intentar adivinar, cada vez que sonaba, quién iba a ser. Las preguntas de mis abuelas, tías, tíos soslayaban la posibilidad de que estuviéramos atravesando –*in situ*– el fin del mundo, o que fuéramos a presenciar el estallido de una tercera guerra mundial.

Como decía, el código habitual de la familia era el de la tragedia grecorromana. La llegada inesperada de *La Enfermedad* a la familia ese diciembre sólo exacerbó la tendencia. ¿El mundo cobraba la forma del contenido[8] o el contenido se desgarraba a causa de un mundo colapsado? La crisis teñía todo: el mundo, el país, la familia. Y *nuestra* familia, además, se *infectaba*. Las preguntas, que hasta entonces caricaturizaban a quien las hacía, parecían ahora realistas: "¿estará viva R para brindar en la próxima Navidad?". La presencia ineludible de la muerte, esa ausencia irreversible, habitó las fiestas.

[8] Cfr. del poema "Haciendo del error virtud..." de Mirta Rosenberg, presente en *El árbol de palabras. Obra reunida 1984-2006*. Buenos Aires, Bajo la Luna.

Yo, con mis diez años, no entendía con precisión lo que pasaba; respiraba el caos. Mi papá y mi mamá me explicaban algunas cosas: en sus relatos, el sida aparecía como un signo más del horror y del fracaso de la humanidad. Me armaba historias y fantasías a partir de detalles escabrosos que lograba escuchar a través de las puertas de los cuartos en los que les adultes discutían; me entrometía en charlas sigilosas preguntando, repreguntando, y obligando a responder.

Mi tía había desaparecido desde 1999 hasta el momento en que la noticia se hizo carne o cuerpo, en 2001. Dos años. Nació hipoacúsica, y aunque había desarrollado una capacidad enorme para que nadie –absolutamente nadie– lo notara (gracias al audífono y a su dicción perfecta), vivía con mi abuela. Las condiciones materiales siempre habían sido difíciles para ella. Un día no volvió a su casa y comenzó la búsqueda. No aparecía. No sé cuáles fueron los procedimientos activados en ese momento relativos a su desaparición. Lo que sé es que cuando la encontraron pesaba treinta y cinco kilos, su estado físico era deplorable y apenas tenía energía para caminar. Estaba asustada, no sabía qué le pasaba y vino a pedirle ayuda a mi mamá. Después de eso, mi mamá lloró muchas noches seguidas. Yo escuchaba el llanto y pensaba que la tía se estaba por morir. Eso se respiraba: muerte, mucha muerte en puerta. La llevó al hospital, al Ramos Mejía, y volvió con la noticia de que la tía tenía una enfermedad muy grave. Cuando

le pregunté qué era, me dijo que era algo así (cito desde la memoria, todo pudo haberse convertido en una gran ficción): "El cuerpo tiene muchas células, millones, que nos defienden de que cualquier enfermedad que esté dando vueltas en el aire –como gripe, anginas, etcétera– nos ataque. Bueno, la tía tiene sólo una de esas células. El médico dijo que no entiende cómo está viva".[9] Lloramos. La inminencia de la muerte genera desborde, descubrí prematuramente.

El relato continúa: tan pronto como fueron al hospital, R comenzó el tratamiento farmacológico con el cóctel de pastillas que, para sorpresa de todes, funcionaba velozmente y a la perfección: la mejoría era evidente. Subió de peso, su pelo recuperó textura, las uñas se le mejoraron, las manchas en la piel desaparecieron. En esa época yo no sabía tragar pastillas, tomaba todos los antibióticos en su versión jarabe. Me asustó mucho ver el tamaño y la cantidad de las que tenía que tomar mi tía todos los días. Las llevaba en la cartera acomodadas en una cajita de plástico transparente, eran muchas, enormes, intragables: "pastas que parecen misiles" (Dillon, 2016: 80)[10].

[9] Muchos años después supe que las células de las que hablaba eran los linfocitos CD4, un tipo de glóbulo blanco.

[10] Esta concepción de *pastillas misiles* surge de la lectura de *Testo Yonqui* (2008) de Preciado, y su noción de Era Farmacopornográfica, en la que el poder ya no es ese algo exterior que acciona coercitivamente sobre el cuerpo sino que ahora el cuerpo lo desea, lo consume, se funde en él. El poder se hace carne. La píldora adquiere aquí el estatuto de panóptico internalizado. Por eso la reticencia de Dillon a las píldoras, y de tantos otros, como reacción precisamente a esta suerte de disciplinamiento molecular del propio cuerpo.

La noticia de que la tía se había enfermado fue, en su momento, desgarradora. Pero lo peor fue lo que estaba por venir: después de *recuperarse,* R venía a visitarnos y cada visita implicaba un régimen profiláctico muy particular. Mientras estaba ella, mi madre me repetía como mantra nuevas restricciones. Que no me sentara a hacer pis porque había que limpiar la tabla después de que se fuera la tía. Hacía pis en cuclillas. Los cubiertos, después de usados, tenían que ser lavados con lavandina. Otro foco de contagio potencial eran las ensaladas: cada ensaladera tenía que tener, sí o sí, un tenedor y una cuchara exclusivamente para servir. Si alguien osaba meter sus propios cubiertos en la ensalada, se abría la posibilidad de que la tía también usara los suyos y la *infectara* toda. La casa, cuando ella llegaba, se volvía vulnerable. Mi tía emanaba virus, respiraba virus, transpiraba virus, olía a virus. Entendí *lo abyecto,*[11] sin saber lo que estaba entendiendo. Mi tía devino *monstruo*. Y, paradójicamente (o no), devino invisible, minúscula, nada: quienes sólo la frecuentaban para cumpleaños y fiestas dejaron de verla; quienes teníamos con ella un vínculo más próximo, seguimos viéndola pero ya no sólo a ella sino también al virus. Sobre todo al virus. R había sido fagocitada por el VIH y llevó años el proceso de reducción de virus no tanto en ella, sino en la familia. Como señala Dillon, "los que toman tratamientos antivirales viven más" (27) porque los fármacos reducen los niveles de virus en la sangre de quien los toma, pero no del resto. Habría que encontrar un "nuevo remedio que haga desaparecer el VIH de la sangre" (38), pero de la sangre familiar.

Pensar en el relato en primera persona de Dillon fue una de las formas de ponerle voz a la tía interior que habita en mi memoria y que hasta ahora permanecía muda. Intento de elaboración tardía. Paradójicamente su hipoacusia no se hace evidente en el plano de lo real porque habla fuerte y claro, aunque en mi recuerdo su voz se haya silenciado por completo. Este fue para mí el momento de ese *entonces* que Dillon menciona: "Y tal vez entonces recuerden a quienes dejaron abandonados por miedo a abrir los ojos y contaminarse con el dolor ajeno, que entonces va a ser el propio" (86). El dolor se volvió propio y lo atravesé en búsqueda de esa voz posible. La subjetividad que se construye en las páginas de *Vivir con virus* se erige como un intento desesperado por *asir* la vida, por sostener cada instante de tiempo que fluye, y disfrutarlo. Quien narra toma consciencia de la propia finitud y la muerte se configura como una inminencia absoluta que apremia. La escritura, la publicación de la columna en el suplemento semanal *NO* de *Página/12* funciona precisamente como una columna en sentido literal, como sostén de sí: "las columnas (...) eran como una soga tejida con palabras" (Dillon, 2004), una soga que sostiene a

[11] Kristeva, Julia (2006 [1980]). *Poderes de la perversión*. México, Siglo XXI; Butler, Judith (2010 [1996]). *Cuerpos que importan*. Buenos Aires, Paidós.

quien escribe, que le da una razón, un término fijado al que hay que llegar: a la próxima semana, a la próxima columna. Aferrarse de la columna, sostenerse sobre ella, pararse y estar erguida ante la vida. La escritura funciona como un ejercicio de sanación y satisface la "necesidad de dejar mi marca, de grabar mi nombre en cada piedra" (2016: 28). Esa necesidad es pulsión de vida. La obra, que es pública y está al *servicio* de les que leen y tienen VIH, de les que no, de les que no saben qué es, de les que no se imaginan, de les que quieren saber, es "ese espacio que abrimos sobre el mundo para poder expresar nuestro deseo" (29), es una promesa hacia el futuro, una proyección de sí más allá de los "años de sobrevida" (2004) diagnosticados por los médicos.

En este sentido, el silencio, que "es una constante para quienes viven con VIH" (Ibíd.), es un silencio que enmudece a le portadore, que le anula, que le convierte en pura sangre infectada que habla por sí y le torna abyecto, monstruo, espanto. La escritura como posibilidad de contrarrestar ese enmudecimiento progresivo. Ante la mirada de le otre el virus genera una metamorfosis, transforma, atraviesa: "Me crecen pelos en la cara, la piel se me pone verde y las uñas me llegan al piso. Me siento un monstruo. Otra vez la vieja sensación de ser un container de residuos tóxicos." (2016: 30). Leo la publicación de estas columnas/sostenes de sí (junto con su posterior metamorfosis en libro) como una *capacidad* para utilizar esa posición de abyecto[12] y "hacer de ello lugares de resistencia" (Preciado, 2003: 163), como una toma de palabra que genera "una transformación en la producción y en la circulación de los discursos [...] y una mutación de los cuerpos" (165).[13]

Si lo inenarrable es el VIH y la *diferencia*, entonces habrá que ahondar en ello para construir desde ahí la subjetividad propia y escuchar la voz de les que *parecen* no tenerla o no pudieron tenerla. La escritura, entonces, funciona como el espacio de "vida que anida en cualquier agujero" (Dillon, 2016: 55), como una emanación y producción de subjetividad propia y ajena, la de la multitud abyecta.

[12] "(esos 'malos sujetos' que son los *seropositivos*, las bolleras, los maricas)" (Preciado, 2003: 163). La cursiva me pertenece.

[13] Preciado, Beatriz (2003). "Multitudes *queer*. Notas para una política de los 'anormales'". *Revista Multitudes*, París, N°12.

clase 11

Literatura argentina y homosexualidad(es)

Jorge Luis Peralta[1]

Tradiciones

Cuando se trata de literatura argentina gay, o para ser más precisos, de literatura argentina de temática homoerótica/homosexual/gay,[2] debe señalarse, en primer lugar, que en Argentina no hubo una tradición de estudios gais similar a la que sí se desarrolló en otras latitudes, especialmente en Estados Unidos. Dicha tradición se inició en los años setenta para afirmarse plenamente en los ochenta, y a partir de finales de esa década comenzó a coexistir con los llamados estudios *queer*.[3] Casi se podría afirmar que, en la crítica

[1] Esta presentación forma parte del proyecto de investigación "Memorias de las masculinidades disidentes en España e Hispanoamérica" (PID2019-106083GB-I00) del Ministerio de Ciencia e Innovación (Gobierno de España). Jorge dictó esta clase virtual para la materia el día 28 de octubre de 2021.

[2] Estos términos poseen sus matices: *homoerótico* es el concepto más omnicomprensivo, que abarca múltiples expresiones relacionadas con el homoerotismo sin apuntalar, necesariamente, una identidad; *homosexual*, por su procedencia medicolegal, es un término difícil de reapropiar de manera positiva, y resulta más adecuado para la era pregay (finales de siglo XIX, mediados del XX), tanto si se trata de literatura homófila como homofóbica; *gay*, finalmente, implica una afirmación positiva y orgullosa frente al estigma; su carácter político y reivindicativo no se puede separar del contexto en el que emerge, el activismo de los años setenta, aunque su uso cotidiano esté documentado en la comunidad homosexual angloparlante desde mucho antes.

[3] Los intentos, a comienzos del siglo XXI, por traducir *queer* al castellano no tuvieron demasiada fortuna. La palabra se ha vuelto de uso común

argentina, el estudio de esta literatura ha estado dominado por perspectivas queer combinadas con aportes de los estudios gais o, en un sentido más amplio, de los estudios de género y sexualidades. No obstante, conviene empezar por el principio y destacar cuáles fueron los recorridos de lectura que se hicieron en relación con la literatura *gay* desde los años noventa en adelante.

En sus inicios, los estudios dedicados a la literatura hispanoamericana y argentina de temática gay y lésbica señalaban, con mayor o menor énfasis, que los principales obstáculos para su circulación y difusión eran la censura, la represión, el silencio o las omisiones impuestas desde diferentes instancias. En *El deseo, enorme cicatriz luminosa. Ensayos sobre homosexualidades latinoamericanas*, Daniel Balderston (2004) hacía alusión a una *conspiración de silencio* por parte de la historiografía y la crítica latinoamericanas. Un argumento similar había esgrimido David William Foster en su estudio pionero *Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing* (1991). La introducción a este libro afirmaba la virtual inexistencia de investigaciones sobre la sexualidad en general y la homosexualidad en particular, advirtiendo que "incluso en el caso de obras importantes en las que se puede argumentar que la homosexualidad constituye un punto de referencia importante, los críticos han evitado cualquier tipo de exploración detallada de lo que esto puede significar como parte de una semiótica narrativa específica" (Foster, 1991: 1). A su vez, Foster destacaba la ausencia de un inventario de obras literarias que abordaran temáticas vinculadas con el homoerotismo, empresa completada pocos años después bajo su dirección en la enciclopedia *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes. A Bio-critical Sourcebook* (Foster, 1994). Durante esa misma década de los noventa aparecieron también los primeros volúmenes de estudios gais, lésbicos y queer sobre literaturas y culturas hispánicas (*¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*, editado por Emilie Bergmann y Paul Julian Smith, data de 1995), así como dosieres de revistas dedicados al tema. A estas publicaciones se fue sumando una cantidad cada vez más notable de artículos y libros. Tal panorama crítico consiguió relativizar la teoría del *silenciamiento*, más representativa de décadas anteriores. Indudablemente, se ha producido un cambio entre el vacío bibliográfico denunciado por Foster en 1991 y la actualidad, cuando contamos con un volumen de investigaciones que no deja de ascender, así como con múltiples espacios institucionales que los acogen y fomentan.

Centrándonos, de manera concreta, en los estudios sobre homosexualidad(es) en la literatura argentina hay que subrayar, en primer lugar, que en la enciclopedia editada por Foster en 1994 se incluyeron veintisiete

entre la crítica e incluso, en los últimos años, se ha empezado a utilizar la variación castellanizada *cuir*, como forma de resistencia a los saberes hegemónicos y para distinguir la especificidad del pensamiento sobre género y sexualidades que se produce en América Latina.

entradas sobre autores, de diferentes épocas y trayectorias, que abordaron en sus textos, más o menos explícitamente, temas lésbicos y gais. Algunes eran consagrados e incluso canónicos (José Hernández, Ricardo Güiraldes, Jorge Luis Borges, Manuel Puig), otres ampliamente reconocidos por la crítica y/o por el público lector (Manuel Mujica Láinez, Griselda Gambaro, Silvina Bullrich, Marco Denevi, Eduardo Gudiño Kieffer, David Viñas). También se incluían figuras más marginales y/o prácticamente desconocidas: Renato Pellegrini, Reina Roffé, Ernesto Schóó, José María Borghello, Alina Diaconú. Algunos nombres significativamente omitidos en el volumen de Foster fueron los de Roberto Arlt, Roberto Mariani, Abelardo Arias, Ricardo Piglia, Héctor Bianciotti, Héctor Lastra, Osvaldo Lamborghini o Dalmiro Sáenz. Más allá de las ausencias, la enciclopedia ofrece un valioso estado de la cuestión a mediados de los años noventa. Es importante tener presente que las investigaciones literarias con perspectiva de género y sexualidades no cobraron fuerte impulso, en la academia local, hasta la década de los 2000, y que en 2021 muches de les autores incluides en el volumen de Foster continúan marginades por buena parte de la crítica.

Modos de leer

Respecto de las modalidades de lectura se pueden señalar dos líneas predominantes de la investigación gay/*queer* sobre literatura argentina: por una parte, lo que podríamos denominar una *óptica del estigma*, por otra, una *óptica de resistencia y/o subversión*. En el primer caso, se trata de aproximaciones que enfatizan las figuraciones adversas del *homosexual* (o cualquiera de sus equivalentes, ya sean cultos o populares, como *invertido*, *marica* o *puto*). Estas lecturas examinan la presencia de un discurso *homofóbico* que, tanto en obras de autoría heterosexual como homosexual, tiende a la estigmatización, ridiculización, exclusión e incluso exterminio –metafórico y/o literal– de sujetos contrarios a la norma. El análisis se concentra, por tanto, en la construcción de los personajes y en el desarrollo de los argumentos, en los que se presta atención primordial a la instancia de clausura, generalmente violenta y/o trágica. Esta óptica es asimilable a la perspectiva de la represión característica de algunos discursos historiográficos.[4]

La *óptica de resistencia y/o subversión* destaca, en cambio, el modo en que algunos textos ofrecen una réplica a la ideología dominante. Aun cuando contengan elementos *negativos*, esta modalidad subraya aquellos aspectos –personajes, situaciones, marcas textuales– que evidencian una fuga del orden establecido. En la literatura publicada a partir de los años

[4] Los ejemplos más significativos son los de Jorge Salessi (1995), desde la investigación académica, y Osvaldo Bazán (2004), desde el periodismo. Los estudios de Pablo Ben (2009) y Joaquín Insausti (2016) constituyen, en cambio, una revisión de ese tipo de enfoque.

sesenta y setenta, la ruptura con ideologías sexuales opresivas y el alejamiento de formas literarias tradicionales parecen imbricarse en una misma técnica de subversión que resulta especialmente pertinente para este tipo de análisis.

La *óptica del estigma* ha sido la adoptada por Gabriel Giorgi (2004) y Adrián Melo (2005, 2011), autores de libros muy influyentes sobre representación de la homosexualidad en la literatura argentina. Giorgi (2004) afirma la existencia de una vinculación histórica entre homosexualidad y lo que denomina una imaginación del exterminio: "desde la segunda mitad del siglo XIX hasta los comienzos del siglo XXI (...) la homosexualidad es forzada a ejercer, una y otra vez, un destino de desaparición" (23). Aunque este imaginario se remontaría al episodio bíblico de Sodoma y Gomorra, sería a partir del surgimiento de la categoría del *homosexual* a finales del siglo XIX, cuando comenzarían a multiplicarse las narrativas que, a juicio del investigador, muestran los cuerpos homosexuales –"residuales, indeseables, incorregibles" (24)– como víctimas de una violencia eliminatoria. Giorgi analiza, a partir de estas premisas, un conjunto heterogéneo de obras publicadas entre 1967 y 1998.[5] Este corpus se articula, según el crítico: "alrededor [de] una regularidad principal: conjuga fórmulas del exterminio con inscripciones (figuras, relatos, vocabularios) del deseo homosexual –en el marco, desde luego, de economías sexuales más generales" (13).

Ahora bien: resulta problemático que, partiendo de esta hipótesis, Giorgi analice una novela como *Diario de la guerra del cerdo* (2005), donde no se representan cuerpos homosexuales ni explícita ni implícitamente. En su reseña del libro, Patricio Pron cuestionó esta elección, así como la conformación del corpus en general: "no hay mención alguna a las razones que llevaron a que el corpus de textos analizados esté constituido por éstos y no por otros que se suceden en la memoria de cualquier lector interesado en la literatura argentina contemporánea y cuya relación con la temática abordada es más directa y probablemente, más 'jugosa'" (2005: 256). Llama poderosamente la atención, además, que no aborde una novela como *La otra mejilla* (1986) de Oscar Hermes Villordo, centrada en la persecución y asesinato de homosexuales durante la última dictadura militar (1976-1983). Asimismo, se echa en falta una reflexión sobre otras obras –y otras representaciones de la homosexualidad– no articuladas por la lógica del *exterminio*.

En *El amor de los muchachos. Homosexualidad y literatura* (2005), Melo asumió también la *óptica del estigma* y sostuvo que en la tradición literaria

[5] Se ocupa, en concreto, del cuento "La invasión" (1967) de Ricardo Piglia; de las novelas *Cuerpo a cuerpo* (1979) de David Viñas, *Diario de la guerra del cerdo* (1969) de Adolfo Bioy Casares, *Vivir afuera* (1998) de Rodolfo Fogwill y *Tadeys* (1984) de Osvaldo Lamborghini; de los relatos "Sebregondi retrocede" (1973) y "El pibe Barulo" (1984), también de Lamborghini, y de poemas y ensayos de Néstor Perlongher.

occidental la homosexualidad ha sido asociada, una y otra vez, con la tragedia, "forma literaria que da cuenta del drama de la existencia de los gays a través de la historia, y particularmente en la modernidad" (12-13). El investigador concibe la tragedia como matriz temática recurrente y no como género literario en sentido estricto. Respecto al caso argentino presenta un recorrido que va desde "El matadero" (c. 1838) de Esteban Echeverría a novelas y cuentos de Osvaldo Lamborghini en la década de los setenta. Puesto que Melo pretende ofrecer un análisis sociológico y no literario, sus lecturas enfatizan el destino aciago reservado a los homosexuales en diferentes momentos históricos: "se partió de la idea que la literatura en sus múltiples manifestaciones, puede ser utilizada como una herramienta para el análisis sociológico y para dar cuenta de las ideas, los sueños, los prejuicios, los símbolos propios de un determinado aspecto y momento de la sociedad, es decir, de su imaginario social" (Melo, 2005: 9-10). Tanto en el relato fundacional de Echeverría, como en las novelas de Manuel Mujica Láinez y Manuel Puig, la política habría sido, a juicio de Melo, la causante de la "tragedia homosexual" (125). En algunos periodos –como el régimen peronista (1946-1955) o la última dictadura militar– se habría intensificado el flujo de la violencia homofóbica. (125-133)

Melo retomó muchos de los argumentos de este primer libro en *Historia de la literatura gay en Argentina. Representaciones sociales de la homosexualidad masculina en la ficción literaria* (2011). Volvió a emplazarse, para este fin, en una *óptica del estigma*: "cuando los militantes buscaron una tradición de amores masculinos en la literatura argentina tuvieron que hacer frente a distintas imágenes negativas que habían surgido sobre la homosexualidad, muchas ellas hijas de los saberes de su tiempo. (...) El itinerario que propongo en este libro seguirá esa misma dirección". (2011: 14)

El investigador sostiene, como Giorgi, que el homosexual ha sido representado como un cuerpo destinado a la eliminación (15). La perspectiva limitada que impone esta forma particular de representación se evidencia en las numerosas y significativas omisiones –de obras y autores– que atraviesan esta *Historia*. Estructurada en dos partes, la primera se consagra a ficciones del siglo XIX y principios del XX –de "El matadero" de Echeverría a *Los invertidos* (1914) de José González Castillo–, mientras que la segunda analiza obras publicadas a partir de la década de los veinte –de *El juguete rabioso* de Arlt a *Plata quemada* (1997) de Ricardo Piglia–. Aunque Melo se ocupe de muchos textos de indudable relevancia para una "historia de la literatura gay" en Argentina, como sería el caso, por citar tres ejemplos, de "La narración de la historia" (1959) de Carlos Correas, *Asfalto* (1964) de Renato Pellegrini o *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig, sorprende que ignore muchos otros nombres

indispensables –de Ernesto Schóó a José María Borghello, de Héctor Bianciotti a Abelardo Arias– y que privilegie el género narrativo, soslayando casi por completo la poesía y el teatro.[6] Además, al finalizar su recorrido en una novela de 1997, excluye la abundante literatura publicada entre ese año y 2011, donde figuran títulos tan imprescindibles como *Un año sin amor. Diario del sida* (1998) de Pablo Pérez, *El común olvido* (2002) de Sylvia Molloy o *Adiós a la calle* (2006) de Claudio Zeiger.

Al margen de las omisiones, se advierte una contradicción entre la hipótesis de partida y su demostración a través del análisis de las diferentes obras. En efecto, si tal como sostiene Melo, la articulación de sexo, clase social y nación rige las representaciones de la homosexualidad y les imprime el sello de la tragedia, las obras analizadas en el capítulo VII relativizan o ponen en entredicho esa formulación. En este capítulo, titulado "Los celebrantes del mundo flotante", se comentan brevemente obras que escaparían a la dominante trágica: *Nuestra señora de la noche* (1997) de Marco Denevi, *La brasa en la mano* (1983), *El Ahijado* (1990) y *Ser gay no es pecado* (1993) de Oscar Hermes Villordo y *Marc, la sucia rata* (1991) y *Plástico cruel* (1993) de José Sbarra. Estos textos contribuyen a relativizar la idea de que

[6] La poesía, en particular, es uno de los géneros menos atendidos por la crítica literaria LGTBIQ+ en general. La publicación de *La lira marica. Una antología de poesía homoerótica argentina* (Cárcano y Peralta 2022), apuesta a estimular la investigación en ese campo.

> "los homosexuales han sido caracterizados en la ficción literaria con muertes violentas como único final para sus cuerpos y sus deseos imposibles" (Melo, 2011: 155). El investigador las postula como excepciones dentro de una política representacional orientada, en general, hacia las imágenes negativas, pero la consideración de otros textos no mencionados que también desbordan el patrón de la *tragedia* refuerza la necesidad de una matización. Deberían tenerse en cuenta, en este sentido, obras como *Función de gala* (1976), *El placer desbocado* (1988) y *Ciudad sin noche* (1991) de Ernesto Schóó; *Ay de mí, Jonathan* (1976) de Carlos Arcidiácono, "Las tres carabelas" (1984) de Blas Matamoro, *Plaza de los lirios* (1985) de José María Borghello o *Quién, que no era yo, te había marcado el cuello de esa forma* (1993) de Alejandro Margulis, entre otras. Incluso en el caso de los desenlaces violentos, debería examinarse con mayor atención si confirman un orden social y político excluyente, o bien lo cuestionan y denuncian, como ocurre en buena parte de la literatura homófila publicada por Ediciones Tirso entre 1956 y 1965. (Peralta, 2021: 40-63)

La *óptica de la resistencia y/o subversión* ha sido especialmente productiva en los estudios consagrados al análisis de las obras de Osvaldo Lamborghini, Manuel Puig, Néstor Perlongher y Copi, figuras fundamentales de un posible contra-canon gay/*queer* argentino. Aun cuando algunos de ellos hayan sido analizados en los

trabajos de Giorgi y Melo desde la *óptica del estigma*, su escritura ha ido revelando una potencia subversiva que los adscribiría, de acuerdo con la crítica más reciente, a nuevos paradigmas de representación de las sexualidades no hegemónicas. Títulos como *El fiord* (1969) de Lamborghini, o *El beso de la mujer araña* (1976) de Puig, así como la producción teatral, narrativa y gráfica de Copi o la obra ensayística y poética de Perlongher, contribuyeron a renovar la literatura argentina desde mediados de la década de los sesenta por medio de una subversión no sólo ideológica sino también formal. Los textos de estos autores manifiestan, por un lado, la emergencia de sujetos sexuales políticos y la proliferación de identidades fluidas. Resultan, en este sentido, particularmente susceptibles de una lectura *queer*. Por otro lado, se verifican innovaciones estéticas de impacto considerable en la literatura posterior: la incorporación de la cultura de masas y de la oralidad (Puig), transgresiones genéricas y re-interpretación de géneros y figuras emblemáticas, como la gauchesca y Eva Perón (Copi, Perlongher), o la exploración de una poética neobarroca (Lamborghini, Perlongher), por nombrar sólo algunos aspectos destacados. De acuerdo con Daniel Balderston y José Quiroga, las obras de Puig y Molloy establecieron una descendencia basada en "relaciones intertextuales explícitas e implícitas" (2005: 31). Extendiendo esta observación a Lamborghini, Copi y Perlongher, podríamos afirmar

que el continuo de literatura homosexual/gay/*queer* llega hasta nuestros días, a través de autores tan diversos como Alejandro López, Alejandro Modarelli, Julián López, Diego Vecchio, José María Gómez, Martín Villagarcía, Facundo R. Soto, Mhoris Emma, Santiago Loza, Gael Policano Rossi, Federico Falco o Santiago Nader, entre otros.

Junto a estas figuras que resultarían centrales al momento de proponer un contra-canon gay/*queer* argentino, se encuentran otras que, muy paulatinamente, comienzan a generar interés entre la crítica LGTBIQ+, luego de una prolongada indiferencia que las mantuvo al margen de la discusión. Deben citarse aquí nombres como los de Carlos Correas, Renato Pellegrini, Ernesto Schóó, Oscar Hermes Villordo o Miguel Ángel Lens. El menor impacto y reconocimiento de la producción de estos autores deriva de un prejuicio: se tiende a considerar que sus concepciones del género y la sexualidad son, en comparación, mucho menos *revolucionarias* que las de otros creadores coetáneos, como Lamborghini o Puig. Esta idea posee fundamento en algunos casos, pero un análisis más detenido permitiría introducir matices significativos. José Maristany ha señalado que a partir de los años sesenta nuevas generaciones literarias intentaron abandonar el "recato lingüístico, sexual y político" (2010: 188) que había dominado la literatura precedente, si bien no consiguieron eludir por completo las

limitaciones impuestas –y autoimpuestas– en contextos sociohistóricos determinados.

Maristany fue uno de los primeros en abordar obras de Pellegrini, Correas y Lastra desde una *óptica de resistencia y/o subversión*. A su juicio, la imposibilidad de realizar "una utopía revolucionaria sociosexual" (224) no impide que textos como "La narración de la historia" (Correas), *Asfalto* (Pellegrini) o *La boca de la ballena* (Lastra), erosionen y cuestionen "los pilares de la cultura viril hegemónica a través de una representación en la que la dimensión sexual se articula con los procesos políticos y va trazando la línea que culminará en un texto como *El beso de la mujer araña*" (224).

Mi propia investigación (Peralta; 2017 y 2021) pretendió contribuir, desde una *óptica de resistencia y/o subversión*, al análisis de literatura homoerótica de escritores de muy diversa trayectoria, con posiciones igualmente disímiles en el sistema literario. Propuse, para ello, tanto la relectura de obras de figuras pertenecientes al canon o ampliamente reconocidas (Roberto Arlt, Manuel Mujica Láinez), como la recuperación de otras que fueron relegadas por diversos motivos (Roberto Mariani, Bernardo Kordon, Abelardo Arias, Renato Pellegrini, Carlos Correas). Aunque dentro del marco cronológico al que me limité (1914-1964) las representaciones del homoerotismo apelen, con frecuencia, a aspectos negativos y estigmatizantes, prioricé destacar las transgresiones de variado tenor que

debería ser coma, no ;

permean el corpus de obras escogidas y que permitirían relativizar y reconsiderar esa *negatividad* prácticamente incuestionada. De forma implícita y explícita, los textos examinados desafiaron un régimen de silencio en torno al deseo homoerótico y facilitaron, de ese modo, el surgimiento de discursos más radicales y libres. Investigaciones más recientes, como la de Alejandro Virué (2020) –quien se centra en Renato Pellegrini– continúan en la misma línea de recuperación y vindicación de textos hasta ahora marginales en el campo literario argentino LGTBIQ+.

Acechos *queer*

Las perspectivas *queer*, como se enfatizaba al inicio, han sido las dominantes en la crítica sobre literatura argentina de temática gay. Así lo ratifican estudios recientes que se sirven de estas teorías, como los de José Amícola (2020), Assen Kokalov (2021) y José Maristany (2023). Al evaluar o valorar los usos del paradigma *queer* entre la crítica literaria argentina, no se puede pasar por alto el hecho de que la bibliografía específicamente centrada en el ámbito literario apenas se ha traducido al español. Al margen de Judith Butler, considerada con toda lógica una de las principales representantes de las teorías *queer*, hay muches otres autores que se han aproximado desde esta plataforma conceptual a los estudios literarios y culturales. El más traducido es, sin lugar a duda, Jack Halberstam, con cuatro libros hasta la fecha:

Masculinidad femenina (2008), *El arte* queer *del fracaso* (2017), *Trans** (2018) y *Criaturas del deseo* (2020). En otros casos sólo contamos con una o dos traducciones. Por ejemplo, de una de las figuras señeras, Eve Kosofsky Sedgwick, se han traducido dos títulos, *Epistemología del armario* (1998) y *Tocar la fibra. Afecto, pedagogía, performatividad* (2018); mientras que en los casos de Teresa de Lauretis, Lee Edelman y José Esteban Muñoz, contamos con una única traducción (*Alicia ya no* (1992), *No al futuro: la teoría* queer *y la pulsión de muerte* –(2014) y *Utopía* queer (2019), respectivamente).[7] Es mucho más extensa, sin embargo, la lista de autores que permanecen sin traducir: Jonathan Dollimore, Kathryn Bond Stockton, Annemarie Jagose, Heather Love, Michael Lucey, Donald Hall, Sally Munt, Michael Warner, Brad Epps, Kaja Silverman, Alan Sinfield, D. A. Miller, Alexander Doty, Ruby Rich, entre otres. Por otra parte, cabe destacar que las primeras antologías de ensayos que asumieron una perspectiva LGTB/*queer* para abordar la literatura y cultura latinoamericanas/argentinas se publicaron en inglés (Bergmann y Smith, 1995, Balderston y Guy, 1997, Molloy y McKee Irwin, 1998), y sólo el volumen de Balderston y Guy fue traducido posteriormente. Tampoco ha encontrado demasiado eco en nuestro país el trabajo de españoles (Alfredo Martínez Expósito, Meri Torras, Rafael M. Mérida Jiménez, Alberto Mira) que han discutido y reelaborado las propuestas queer en el marco específico de investigaciones sobre literatura y cine.

En la crítica argentina el paradigma *queer* se vincula sobre todo con las teorizaciones de Butler, Rosi Braidotti, David Halperin, Gayle Rubin, Paul Preciado o Donna Haraway, cuyos trabajos se inscriben en los campos más amplios de la filosofía y la historiografía desde posiciones (post)feministas y *queer*. Del mismo modo, otres autores decisives para las teorías y críticas *queer* –como Monique Wittig, Jonathan Ned Katz, Michel Foucault, Gloria Anzaldúa, Gilles Deleuze, Jeffrey Weeks, Jacques Derrida o Roland Barthes– también han encontrado un eco amplio en las investigaciones locales. La escasa difusión, no obstante, de los textos y autores en torno a los cuales se viene desarrollando el debate *queer* en las últimas dos décadas contribuye a explicar los particulares desarrollos de este campo en Argentina.

Son escasas, hasta el momento, las investigaciones sobre literatura argentina que asumen específicamente perspectivas *queer*. Una de las excepciones la constituye el libro de Cecilia Palmeiro *Desbunde y felicidad. De la Cartonera a Perlongher* (2013),[8] que

[7] En todos los casos, cabe destacar, traducciones españolas, muchas veces de difícil acceso en Argentina.

[8] A este título deben añadirse las colecciones de ensayos de Amícola (2020), Kokalov (2021) y Maristany (2023) mencionadas antes, y que se ocupan de autores como Manuel Puig, Néstor Perlongher, Gabriela Cabezón Cámara, Carlos Correas, Renato Pellegrini, Héctor Lastra, Reina Roffé, Ioshua, Facundo Soto, Naty Menstrual, Alejandro López, Fernando Callero, Gerardo González, Sergio Bizzio y Camila Sosa Villada, entre otres. En lo

establece una red de relaciones entre algunas producciones literarias rioplatenses aparecidas en torno a la crisis del 2001, la obra de Néstor Perlongher y movimientos poéticos brasileros de los años ochenta. Palmeiro ubica en la categoría de "antiestéticas de lo *trash*" las obras de Washington Cucurto, Fernanda Laguna, Pablo Pérez, Alejandro López, Gabriela Bejerman y Cecilia Pavón, entre otres. La literatura *queer-trash* se distinguiría por sus modos de circulación (las ediciones artesanales a bajo costo de Belleza y Felicidad o Eloísa Cartonera, o autogestionadas); por su carácter eminentemente político y por las inscripciones textuales de lo corporal (o *sexitextualización*) que despliegan, y que van de la mano de un impulso decididamente antidentitario. Este aspecto ya había sido señalado por Silvia Delfino en el prólogo a *Aventuras. Nuevas incursiones en el imaginario gay* (2001), una antología pionera que, pese a llevar la palabra *gay* en el subtítulo, puede considerarse el volumen que inaugura la entrada plena de lo queer en la literatura argentina: "la diferencia cultural produce valor crítico porque no postula un 'catálogo de representaciones' o la formulación de imágenes asociadas a visibilidades tolerables y controlables sino una disidencia que indica el uso más político de lo *queer*". (2001: 5)

que respecta a los estudios lésbicos, debe destacarse el libro de Laura A. Arnés (2016) que también se apoya en aportes de las teorías *queer*.

en esta y en la página siguiente, el punto va al final de la oración.

Otra vía para considerar los usos de *queer* en la crítica literaria argentina la aportan dos trabajos de Javier Gasparri y Guadalupe Maradei que trazan, cada uno a su manera, estados de la cuestión o panoramas de los estudios sobre género y sexualidades en el país.[9] Gasparri focaliza puntualmente sobre lo *queer* y destaca que sus postulados no necesariamente coinciden con "la crítica de género y sexualidades" (2015: s/p.). Señala, en este sentido, la dificultad que plantean ciertas distinciones; por ejemplo, si hubo (y cómo se produjo) un viraje de los estudios gay-lésbicos a los estudios *queer*; o si quienes se "autoproclaman en el marco *queer*" se ubican efectivamente allí o están más próximos, en rigor, a lo gay-lésbico. Lo *auténticamente queer* aparecería, según el crítico, en un conjunto de perspectivas que, aunque se localizan en el campo más amplio de los discursos de género y sexualidades no normativas, enfatizan particularmente "el modo en que los poderes de la literatura (...) pueden dar lugar a una serie de conjeturas que articulan no sólo nociones

[9] Otro panorama reciente de la crítica literaria argentina *queer* es el que proponen Guido Gallardo y Ximena Picallo (2020), cuya genealogía coincide, a grandes rasgos, con la de Gasparri y Maradei. Una observación interesante que hacen es que, a su juicio, el uso de lo *queer* en los estudios literarios argentinos ha sido inicialmente conservador, por la ausencia de una *impronta política*. Proponen también una periodización: una primera etapa "que emula una tradición anglo o eurocéntrica", y una segunda "en donde lo que prima es la problematización sobre las sexualidades disidentes –vía influencia de Preciado– que reflexiona sobre un campo de estudio ya constituido y que, por ende, se permite planteos de resistencia dentro de la academia. Esta última propone una reapropiación del campo en términos territoriales, pero también en términos políticos" (Gallardo y Picallo, 2020: s/p.).

vinculadas desarrollo teórico de estas perspectivas, sino sobre todo un espacio desconocido en términos de figuraciones corporales en torno a lo viviente como sitio mutante y experimental". (s/p)

Entre las apropiaciones críticas que empezaron a desarrollarse a partir de los años noventa y sobre todo después del 2000, Gasparri destaca en particular los aportes de Gabriel Giorgi, José Amícola, Daniel Link, Sylvia Molloy y Jorge Salessi. El nudo de las postulaciones de estos influyentes trabajos pasa por lo *queer* pero no se limita a su enfoque. Aquello que a juicio de este investigador constituiría un problema sería la posible banalización de *queer* (dada su creciente visibilidad) o su cristalización en una formulación identitaria, contradictoria en sus términos. Advierte, además, el peligro de caer en "la pose de la disidencia" que hace "de la provocación una estética *cool*" cuando la transgresión, antiguo sello distintivo de la vanguardia, se ha institucionalizado hace tiempo. Según su punto de vista, lo *queer* debería mantenerse como un espacio de tensiones que moviliza, ante todo, una revolución del (y en el) lenguaje.

Maradei, por su parte, se propone evaluar "las transformaciones de los protocolos de lectura de la crítica literaria con perspectiva sexo-genérica a partir de la llamada transición democrática" (2016: s/p.). Luego de señalar la existencia de un *hiato* o *vacío* con respecto a la "conexión entre lengua literaria, género y disidencia sexual" en la historiografía literaria argentina de la que disponemos hasta la fecha, la autora comenta dos conjuntos específicos de intervenciones críticas: por un lado, trabajos que se posicionan con respecto a términos de procedencia anglosajona (*gay, queer, camp*) y su atribución a producciones literarias argentinas; por otro lado, investigaciones que giran en torno a la categoría de sujeto y a los debates sobre la posible existencia de escrituras femenina/feminista, gay, lésbica/lesbiana o *queer*. En el primer grupo, Maradei incluye estudios de Jorge Panesi, Daniel Link y Alberto Giordano.[10] Luego de comentar brevemente las propuestas de estos autores, llega a la conclusión de que "las ideas de lo gay y de lo *queer* tal como se acuñaron en el llamado 'primer mundo' resultan insuficientes para pensar las producciones culturales en América Latina"; a esta insuficiencia añade el hecho de que muchas de esas producciones –como las de Perlongher o Pedro Lemebel– se habían anticipado a las formulaciones teóricas *queer* al postular la inestabilidad de las identidades genéricas y sexuales.

La investigadora se ocupa, en un segundo momento, de investigaciones de Hortensia Moreno, Nora

[10] Si bien la autora indica que las contribuciones reseñadas son "sólo una muestra de lo producido en este campo en las últimas décadas" (Maradei, 2016: s/p.), no menciona otros autores que hicieron aportes muy significativos a la discusión que analiza, como David W. Foster, Daniel Balderston, José Maristany, Herbert Brant, José Amícola o Gustavo Geirola, entre otros. En rigor, las aproximaciones de Panesi y Link a los estudios de género y sexualidad han sido mínimas en el conjunto de su producción, mientras que en el caso de Giordano se trata de uno de sus únicos trabajos sobre el tema.

Domínguez, Josefina Ludmer, Francine Masiello, Cristina Piña, Sylvia Molloy, Andrea Ostrov y Gabriel Giorgi, destacando que, más allá de sus diferencias y de los objetos específicos que abordan, estos trabajos incorporan el género como categoría de análisis teórico y no reducen la lengua literaria a la mera idea de representación como reflejo de hechos sociales o de la biografía/identidad del autor o la autora. Primarían, en este sentido, enfoques que evitan posibles determinaciones esencialistas y que comprenden la literatura como un espacio de problematización de las identidades sexo-genéricas.

Los trabajos de Palmeiro, Gasparri y Maradei ponen de manifiesto el lugar paradójico de lo *queer* en la crítica argentina, ya que a pesar de la centralidad que ha adquirido en los últimos años en otros ámbitos (especialmente el del activismo), a la hora del análisis literario y cultural continúa conviviendo con otras perspectivas afines. Esta paradoja puede explicarse, quizá, por el hecho de que, tal como se ha señalado, buena parte de la producción teórico-crítica extranjera no ha sido traducida al español (mientras que la local, como en el caso de val flores, no se ubica en la órbita de la literatura). Por otro lado, la coexistencia de gay, *queer* y otras perspectivas puede ser el resultado de coordenadas sociales y políticas específicas, en las que todavía resulta necesario articular identidades, así sea estratégicamente.

En todo caso, resulta claro que el campo de investigación sobre literatura gay/*queer* argentina ha recorrido ya un largo camino y se mantiene plenamente activo, gracias tanto a la labor de creadores y editoriales como de les académicos que se ocupan de su estudio. La ingente producción de los últimos años, en todos los géneros (narrativa, teatro, poesía, ensayo), merecerá ser cartografiada en futuras investigaciones. Los acelerados cambios que se han dado en Argentina desde comienzos del siglo XXI con respecto a la diversidad sexual y de género ha tenido un impacto, como no podía ser de otra manera, en el discurso literario. La lectura de textos contemporáneos no debería implicar, sin embargo, el olvido de la *tradición*, especialmente de aquelles autores/as y textos que todavía esperan –casi exigen– una atenta revisión por parte de los estudios LGTBIQ+.

Bibliografía citada

Amícola, José (2020). *Un brillo concheperla. Teoría queer y literatura latinoamericana*. La Plata, EDULP.

Arnés, Laura A. (2016). *Ficciones lesbianas. Literatura y afectos en la cultura argentina*. Buenos Aires, Madreselva.

Balderston, Daniel (2004). *El deseo, enorme cicatriz luminosa. Ensayos sobre homosexualidades latinoamericanas*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Balderston, Daniel y Donna Guy (1998), eds. *Sex and Sexuality in Latin America*, New York/London, New York University.

Balderston, Daniel y José Quiroga (2005). *Sexualidades en disputa. Homosexualidades, literatura y medios de comunicación en América Latina*. Buenos Aires, Libros del Rojas.

Bazán, Osvaldo (2004). *Historia de la homosexualidad en la Argentina. De la Conquista de América al Siglo XXI*. Buenos Aires, Marea.

Ben, Pablo (2009). *Male Sexuality, the Popular Classes and the State: Buenos Aires, 1880-1955*. Chicago, University of Chicago. [Tesis doctoral inédita]

Bergmann, Emilie L. y Paul Julian Smith (1995), eds. *¿Entiéndes? Queer Readings, Hispanic Writings*. Durham y London, Duke University.

Cárcano, Enzo y Jorge Luis Peralta (2022). *La lira marica. Una antología de poesía homoerótica argentina*. Buenos Aires, Saraza.

Delfino, Silvia (2001). "Introducción". *Aventuras. Nuevas incursiones en el imaginario gay*. AA. VV. Buenos Aires, Belleza y Felicidad, 5-6.

Foster, David William (1991a). *Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing*. Austin, University of Texas.

Foster, David William (1994), ed. *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes: A Bio-Critical Sourcebook*. Westport, Greenwood.

Gallardo, Guido y Ximena Picallo (2020). "Lecturas por la diferencia: una aproximación a las operaciones críticas *queer* de la crítica literaria argentina". *Descentrada*, 4.2, s/p.

Gasparri, Javier (2015). "Notas acerca de lo *queer* en la crítica literaria argentina". *Actas del IX Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. Disponible en *https://bit.ly/2IGLCJw*

Giorgi, Gabriel (2004). *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Insausti, Joaquín (2016). *De maricas, travestis y gais: derivas identitarias en Buenos Aires (1966-1989)*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires. [Tesis doctoral inédita]

Kokalov, Assen (2021). *El espacio urbano* queer *en Latinoamérica*. Lérida, Ediciones de la Universidad de Lérida.

Maradei, Guadalupe (2016). "Crítica literaria y disidencia sexo-genérica en la cultura argentina posdictadura". *Actas del IX Seminario Internacional Políticas de la Memoria "40 años del golpe cívico-militar: reflexiones desde el presente"*. Disponible en: *https://bit.ly/2ZoSl1e*

Maristany, José Javier (2010). "Fuera de la ley, fuera de género: escritura homoerótica y procesos de subjetivación en la Argentina de los 60-70". *Aquí no podemos hacerlo. Moral sexual y figuración literaria en la narrativa argentina (1960-1976)*, ed. José Maristany, Buenos Aires, Biblos.

Maristany, José Javier (2023). *Derivas del (mal)decir. Subjetividades minoritarias en la literatura argentina*. Lérida, Ediciones de la Universidad de Lérida.

Molloy, Sylvia y Robert McKee Irwin (1998), eds. *Hispanisms and Homosexualities*. Durham y London, Duke University.

Palmeiro, Cecilia (2013). *Desbunde y felicidad. De la Cartonera a Perlongher*. Buenos Aires, Título.

Peralta, Jorge Luis (2017). *Paisajes de varones. Genealogías del homoerotismo en la literatura argentina*. Barcelona, Icaria.

Peralta, Jorge Luis (2020). "'Queer' y 'gay' como paradigmas críticos para la literatura argentina". *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana*, 49.1, 180-201.

Peralta, Jorge Luis (2021). *La ciudad amoral. Espacio incidencia homosexuales en Renato Pellegrini y Carlos Correas*. Villa María, EDUVIM.

Pron, Patricio (2005). "Gabriel Giorgi: *Sueños de exterminio: homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*". *Iberoamericana*, 19, 255-256.

Salessi, Jorge (2000 [1995]). *médicos maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la Nación Argentina (1871-1914)*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Virué, Alejandro (2020). "*Asfalto* de Renato Pellegrini: un lugar para los homosexuales en la literatura argentina de los años 50". *Revista Transas. Letras y Artes de América Latina*. Disponible en: *https://www.revistatransas.com/2019/05/16/un-lugar-para-los-homosexuales/*

TRABAJO FINAL

Las pasiones más nobles suceden de lunes a jueves: lugares de enunciación y micropolíticas *cuir*

ANA ÁLVAREZ FULCONIS

Aquel jueves marchábamos por calles diferentes, en horas diferentes, muy rápido, casi al trote. Digo que marchábamos porque ser lesbiana, marica, marimacho, bollera, transexual, bisexual, travestí, no binarie y feminista en el Madrid de principios de siglo XXI hace que olvides inmediatamente lo que significa caminar y te descubras, ya por inercia, dejando caer todo tu cuerpo en cada paso. Caminábamos al trote porque no olvidamos que, en escasas décadas, el Estado español ha pasado de la persecución social y política de las disidencias sexuales-corporales hasta el reconocimiento de sus derechos civiles *plenos*. Con la muerte de nuestro dictador en 1975, el país comenzó un proceso de transición política que permitió el paso de la clandestinidad a la calle para muchos movimientos sociales, incluidos los emergentes movimientos feministas, gays, lesbianos y trans*. Digo que marchamos a nuestro encuentro porque no olvidamos que hasta 1989 fue delito de *escándalo público* cualquier muestra de afecto visible de lo que la norma y la ley llamó disidencias sexuales. Todavía se encuentran resquicios de la violencia

que reside en los intentos de borramiento sistemático de las historias políticas de resistencia que nos preceden desde instituciones políticas, educativas, culturas, sociales como grandes criptologías de invención histórica. Nosotres que formamos parte de las *otras* historias de sexualidades y cuerpos no hegemónicos, ahora nos enfrentamos a la tarea de reinventar y reconstruir constantemente las genealogías políticas que nos precedieron. Reconstruir esas genealogías de resistencia conlleva reinventar y narrar la historia de la sexualidad de otros modos.

Cuando digo que marchábamos aquel jueves es porque habíamos quedado en reunirnos en el parque del Casino de la Reina en Lavapiés. Ya no helaba en el parque. Reíamos y nos alimentábamos del estado de euforia efervescente que nace del encuentro, de la comunidad. Nos movíamos como células de un mismo animal. Sabíamos que además de terminar el frío, habíamos ganado poco a poco también horas de luz. Como una caravana de ciervas apuradas por las circunstancias, apareceríamos de un momento a otro como a cuentagotas en el parque. Aquel jueves marchábamos a paso ligero, porque sabíamos que coordinar un encuentro era, no imposible, pero sí muy poco probable. Había que tener en cuenta: los horarios de la librería en la que trabaja Rubén, las clases de danza de Teresa, las salidas de campo obligatorias del doctorado de Carmen, las clases de cerámica de Celia, los cruces de horarios

de los cinco colegios en los que Lourdes enseña inglés, el curro de Cris en el centro cívico municipal, el ensayo del grupo de postpunk de Adriana, las clases de pintura de Mariana y mi partido de rugby. Digo dejándonos ver porque a cada une de nosotres parecía que se nos hubiese entregado al nacer en el reparto de los dones "el poder de la transparencia y el arte del deslumbramiento"[11]. No hace falta saber lo que implica contemplar la sexualidad como una tecnología biopolítica para entender que en nuestro encuentro además de buenos ratos se estaban creando ficciones políticas vivas y que, consciente o inconscientemente, estábamos combatiendo entre risas, música, cervezas y puchos los sistemas de opresión y exclusión gracias a las nuevas (y no tan nuevas) narrativas que nacen de nuestras boquitas pintadas en los parques y en los bancos de las plazas públicas. En la distracción que acompaña a la espera, en la pasividad que acompaña a la atención de una anécdota se encuentra siempre la acción de forma implícita. [12]

Teníamos el poder de la invisibilidad y la suerte de haber convivido, sin darnos cuenta, dentro del feminismo culturalista *queer* de corte americano en nuestra adolescencia tardía. No éramos tan jóvenes, ya habíamos sufrido bifobia, transfobia u homofobia en nuestros institutos y hogares. Desde cachorres ya nos habíamos aprendido como sujetos rechazades, ahora teníamos que aprendernos como sujetos en lucha (o resistencia que en este caso es lo mismo). En nuestra primera adolescencia aún no sabíamos nada de los feminismos negros, chicanos o postcoloniales... de los movimientos que emergen de los bajos fondos sociales.

Nosotres que antes de escuchar hablar sobre políticas de la identidad primero habíamos conocido las marchas del orgullo de nuestras ciudades de provincia y habíamos visto a varones cis gay lucir con tangas plateados sus torsos de revista. Nosotres que nos habíamos llenado de colores en la clandestinidad de los baños de nuestras casas sin pestillo y que habíamos buscado en Google qué significaban las distintas banderas que colgaban de las muñecas de aquellos chavales rapados, con pendientes y crestas de colores que como pajarillos tropicales llevaban siempre las pancartas en las manifestaciones. Nosotres que antes de leer a Butler ya habíamos llevado el pelo o muy corto o demasiado largo. Que antes de llorar la muerte de La Veneno nos sabíamos los estribillos de todas las canciones de Fangoria.

Mientras esperaba a mis amigues en el parque leí una pintada en la pared que decía "poliamor es hacerle salmorejo a tus amigas".[13] El salmorejo es una sopa fría que se prepara triturando tomate, pan y ajo, y se emulsiona echando un buen chorro de aceite, sal y una miaja

[11] Sosa Villada, Camila (2019). *Las Malas.* Barcelona, Tusquets.

[12] Weil, Simone (2022 [1947]). *La gravedad y la gracia.* Madrid, Trotta.

[13] Vasallo, Brigitte (2018). *Pensamiento monógamo, terror poliamoroso.* Madrid, Editorial Oveja Roja.

de vinagre. Si me escucharan en España decir que es una sopa, seguramente no me dejarían volver a entrar al país. Hay recetas que se preparan con la paciencia que da saber que al día siguiente se habrán intensificado los sabores. Con el salmorejo se aplica esta regla, se prepara en cantidades industriales. Igual que nadie hace una porción individual de tiramisú, nadie hace menos de un litro de salmorejo. Esa peculiaridad en la medida hace que invite a la reunión, a la comunidad, a la compañía. ¿Quién no se ha sentado a comer con sus amigas y de vuelta a casa le ha acompañado la sensación de haber arreglado el mundo en una tarde?

Deleuze y Guattari hablan de las micropolíticas y las cartografías del deseo, de la resemantización de los regímenes de verdad, de los procesos de producción semiótica que buscan transformar los hábitos de los sujetos políticos y, a partir de lo molecular, tejer redes que subsecuentemente vayan generando transformaciones cada vez más molares.[14] ¿De cuántas maneras se puede señalar la insuficiencia de las formas tradicionales para destruir los equilibrios dominantes? ¿Se puede sólo desde la altura que dan los términos teóricos generar nuevas prácticas culturales que intenten escapar de los modos de producción dominantes de subjetividad? Creo firmemente que se puede empezar a hacer sin nombrar y citar, que se pueden hacer cosas

[14] Guattari, Félix y Rolnik, Suely (2006). *Micropolíticas del deseo*. Madrid, Traficantes de Sueños.

sin palabras. Que para que suceda un acto político no tiene que entenderse teóricamente. Se pueden crear y cuestionar los regímenes de verdad hegemónicos sin la necesidad de haber leído a Foucault, bebiendo salmorejo con tus amigas. En la organización y en la forma de ocupar el espacio, en la manera de entender los afectos, en las relaciones de amistad, en las prácticas grafiteras, en el vegetarianismo, en el poliamor, en la práctica del consumo consciente, en la permacultura, incluso en acordarte de llevar una bolsa de tela antes de ir al supermercado. Todas estas prácticas cotidianas que se organizan de manera colectiva forman parte de agenciamientos micropolíticos. Dice Edgar Garavito "lo minoritario será la mayoría": [15] les otres, les extranjeres, les salvajes, les anormales, les subalternes, les del sur, les condenades de la tierra, les diferentes. Lo invisible en la teoría política aún es la micropolítica.

Ahora lo entiendo. Esto era lo que sucedía cuando se nos llenaba la boca a los diecisiete años, y nos enamorábamos de nuestras luchas y de quienes las compartían con nosotres. Cuando se nos colaban nombres de tímidos postestructuralistas en las conversaciones de terraza sentades en los kebabs en los que se podía leer en un papel pegado al escaparate con celo "cubo 6 quintos 5,50". No hablábamos de performatividad ni de tecnologías de género, hablábamos de lo

[15] Garavito, Edgar (2000). "¿En que se reconoce una micropolítica?". *Revista Nova & Vetera*, 41, 101-117.

que conocíamos. Citábamos a Gata Cattana, criticábamos al fascismo y poníamos en común lo poco que nos habían contado nuestras abuelas y abuelos de sus juventudes: "Pues en mi casa no se hablaba de la dictadura, y si se hablaba en seguida mi abuelo levantaba el dedo índice y se lo llevaba directito a los labios". Todes habíamos leído *La Casa de Bernarda Alba* en bachillerato y queríamos tatuarnos dibujos del *Romancero Gitano*. En esas conversaciones hablábamos de los primeros amores, nos culpábamos por sentir celos en nuestras relaciones, hablábamos de responsabilidad afectiva, de superar el mito del amor romántico y nos cuestionábamos las relaciones monógamas.

Antes de saber que lo que hacíamos era poner en marcha micropolíticas de transversalidad de opresiones (contra el sexismo, racismo, clasismo, lgtbfobia, capacitismo, serofobia...), articulando formas culturales y políticas alternativas que posibilitaban la existencia de les otres, jugábamos al teléfono descompuesto con la teoría que íbamos rescatando y recopilando de manifestaciones, huelgas, conversaciones y asambleas en los centros sociales okupados de nuestros barrios. En estos lugares en los que antes de hablar de feminismo nos hablaban, como no puede ser de otra manera, de clase y de raza. Ese momento concreto en el que parecía que te ponías a "estudiar" las diferencias entre las categorías que escuchabas en la boca de todes. Entonces hablabas –porque escuchabas hablar– de violencia, de deconstrucción, de libertad, de afectos, de acción directa. Escuchabas por primera vez pronunciar –y pronunciabas– *interseccionalidad, conocimiento situado, diferencia sexo-género* y asistías a encuentros y escuchabas hablar a las presas, a las travestis, a las trabajadoras sexuales. Y todo era una fiesta. Una fiesta en la que reíamos y bailábamos porque como apunta Virginie Despentes en el prólogo que le escribe a Paul B. Preciado en *Un apartamento en Urano* (2019), "no se puede hacer política sin entusiasmo".[16] Hacíamos política con el entusiasmo contagioso que desprendían nuestros cuerpos coloridos, pomposos, bañados en purpurina y adornados, como si fuesen segundas pieles, con arneses y cadenas doradas. Como si fuésemos todes lectores de las crónicas de Pedro Lemebel y rindiésemos homenaje a aquellas locas de César Aira. Como nuevas yeguas del apocalipsis entre altavoces, pintadas en las paredes de tonos vistosos y pancartas escritas con letras rojas y negras sobre fondos arrugados blancos, ejecutábamos –y ejecutamos– con nuestros ritos las nuevas ficciones. Estos lugares eran ilegales y había que tener cuidado. Supongo que molestaba porque por esas paredes además del entusiasmo, se pegaba también el sudor que se desprende en los lugares donde lo invisible no es castigado. Del deseo y lo erótico que acompaña el todes con todes en

[16] Preciado, Paul B. (2019). *Un apartamento en Urano*. Barcelona, Anagrama.

todos los sentidos. Supongo que es la seguridad la que hace que afloren las pasiones.

Recuerdo que en cuarentena soñaba con leer ficciones y crónicas que me devolviesen a esos espacios, a esas fiestas de mi primer año viviendo en Madrid. Me llegó como un regalo el artículo que Gabriela Wiener[17] escribió cuando Eddi Circa sacó su disco nuevo "Pasar x el Duty free" (2020). En el artículo, Wiener recuerda el concierto que dieron las gemelas en El Vaciador 34.[18] Yo nunca llegué a pisar esa CSO, ignoraba que ese concierto hubiera sucedido hasta que leí el artículo. Cuando llegué a Madrid ya lo habían desocupado. En aquella época prepandemia parecía cosa de magia la rapidez con la que se desplazaba la clandestinidad. En cuanto desocupaban una de nuestras cavernas, se abrían exponencialmente tres más en diferentes barrios. El baño del Vaciador –cuenta Wiener– tenía un agujero por el que podías ver cómo la gente follaba dentro. Dice "entre la pared y nosotres, sólo había cuerpos". Mientras leía el artículo mezclaba las imágenes de Wiener con mis propios recuerdos, con mis propios bailes y con los baños en los que sí tuve la suerte de estar.

Hace un mes me llegó una notificación de WhatsApp. Era una foto y un audio que me mandaba Celia sobre la Nelson Mandela. Cinco coches de policía habían aparecido a la puerta de La Quimera a las siete de la mañana y la habían desalojado. Me dijo "te he grabado este audio porque no sé cómo explicarte este silencio". Sé que en algún momento contaré que mientras estaba viviendo en Argentina desalojaron La Quimera[19] y que me cayó encima todo el silencio que me había grabado Celia como un jarro de agua fría. La Quimera llevaba todo el año inactiva. Siento más tristeza ahora que sé que ya no va a ser más un lugar de reunión, que en todo el año pasado mientras pasaban los días y no había noticias, no había eventos. Sólo espero que, por lo menos, no piensen construir un Carrefour o un BBVA donde bailábamos reggaetón. ¿Cómo es posible? Menos mal que nuestros lugares no tienen residencia ni código postal. Menos mal que nuestros lugares de enunciación nunca son sólo físicos. Que nuestro cuerpo es nuestra enunciación, es nuestra patria,[20] y que irremediablemente va donde vayamos nosotres. Aquel jueves marchábamos a nuestro encuentro, juntábamos el enamoramiento y el chándal. En esa charla, en esa atención a la anécdota, además de reírnos como locas, seguimos buscándonos rincones para reencontrarnos.

[17] Wiener, Gabriela (2021). "El año de la pena". En: *https://www.eldiarioar.com/opinion/ano-pena_129_7034964.html*

[18] CSO ubicada en el barrio de Oporto, desocupada en 2016.

[19] CSO ubicada en el barrio de Lavapiés, desocupada en 2022

[20] Sosa Villada, Camila (2019). *Las Malas.* Barcelona, Tusquets.

clase 12

La vulnerabilidad y la intemperie, condición de lo *queer*

María José Punte

¿En qué sentido estamos pensando algo tan destemplado como la *intemperie*? Si ya sabemos que nuestro lugar no está en la casa, que la expulsión es un hecho y que deambulamos por los espacios muchas veces inhóspitos del afuera. ¿Cómo es posible sacar potencia crítica de esta idea? ¿Es una idea o una condición? ¿Es el modo en que los cuerpos caen en un lugar determinado, tal como planteaba Jean Luc Nancy (2003) cuando buscaba definir a la entidad material que nos ancla? ¿O es una manera en que se determinan los límites de lo corpóreo? Dicho de otro modo, ¿es algo que les pasa a los cuerpos, o se refiere, más bien, a una posibilidad para entender el funcionamiento de la configuración de lo corpóreo en toda su complejidad, más allá de binarismos tranquilizadores (del tipo que separa lo material de lo no material: cuerpo/espíritu, materia/forma, etc.)?

En el prólogo del tomo V de la *Historia feminista de la literatura argentina* (2020), decíamos junto con Laura Arnés y Lucía De Leone:

> La revuelta es un estado del presente: "ahora es cuando" y "aquí es donde", sostiene Nelly Richard

(2018). Por supuesto, no es que no tenga sus antecedentes en el pasado. Sin embargo, el tiempo de la revuelta se caracteriza por su actualidad, por ser único y frágil. En lo que Judith Butler (2017) define como la distinción entre la precariedad y la precaridad nos descubrimos a la intemperie; y en ese impulso que se percibe más allá de la pérdida, anida la potencia. La intemperie es y no es terrible. La intemperie es un espacio en el que conviven el dolor y la celebración, las pasiones tristes y las éticas alegres, el duelo (que no es aflicción ni nostalgia ni melancolía, sino desafío) y la fiesta. Y en este sentido proponemos considerar la intemperie como situación también *vital* de la literatura del presente (18).

Aquí aparecen ya delineadas algunas de las ideas principales que animan esta unidad y que nos parecía que organizaban las fichas en el tablero del presente, en una cronotopía que no se puede pensar como lineal, sino en el entramado abierto de la constelación o del tejido arácnido, retomando el paradigma arácnido propuesto por Donna Haraway –en el que Paula profundizó en su clase - para repensar las prácticas de conocimiento, en su caso las aplicadas al campo de la biología. Haraway se inspira en una especie arácnida en particular, la *Pimoa Cthulhu* que se encuentra en la región de Utah, en Estados Unidos. A la metáfora a la que recurre para esta forma de conocimiento que propone es la de *tentacular* porque, afirma, los seres tentaculares crean sujeciones y separaciones, cortes y nudos; son figuras abiertas, no deterministas, pero anudadas. Remiten a la noción de red y de interconexión. En este texto va desplegando todas las formas de vida que podemos aprender de otras especies y que necesitamos de manera urgente para nuestros modos de relacionarnos y de generar pensamiento. (Haraway, 2018)

El recorrido que les propongo aquí va a ser conceptual, buscando definir una serie de términos que nos parecen claves para pensar lo contemporáneo, pero tomando en cuenta que esas nociones no existen separadas de los afectos que son su humus constitutivo. Otro binarismo que intentaremos desarmar en este punto es el que separa el *sentido* de la *sensibilidad* (*sense and sensibility*, dicotomía señalada por Jane Austen). Parte de este derrotero se asienta en la idea de que las emociones y los afectos son efectos que se producen en los contactos de los cuerpos, en sus modos de acomodarse o desacomodarse, de desorientarse y de recomponerse (Ahmed, 2015). Los afectos (la pasión, la pena, la ira, enumerará Butler) son eso que "nos arranca de nosotros mismos, nos liga a otros, nos transporta, nos desintegra, nos involucra en vidas que no son las nuestras" de manera irreversible o fatal (Butler, 2009: 51). Adquiere particular relieve, entonces, esa zona de contacto, el tan mentado *entre-lugar*. O, para usar otro término de Judith Butler, el *quiasmo*. Así es como la

noción de *falla* adquiere nuevos sentidos y valoraciones. Se la entiende como una condición existencial inseparable de la contingencia. Puede ser, también, la famosa salida por arriba del laberinto.

Judith Butler y la fecundidad de lo indiscutible

En este segmento me voy a referir básicamente a estos términos propuestos por Butler para pensar una economía de los cuerpos bajo la actual forma del capitalismo transnacional: *vulnerabilidad, precariedad, precaridad*. Es una preocupación que se va volviendo más urgente al entrar en el siglo XXI, a partir de la espiral de violencia que se acelera con el recrudecimiento de las guerras en el Medio Oriente y del ataque a las Torres Gemelas (hecho que acicatea las reflexiones de Butler sobre la *vida precaria*), a las que hoy sumamos, para nuestra desdicha, la guerra entre Rusia y Ucrania, tras la pandemia del Sars Covid 19 que seguimos padeciendo. Los reacomodamientos geopolíticos en lugar de volverse multilaterales parecen reforzar las lógicas de la extrema polarización. Por otro lado, las guerras adquieren nuevos semblantes, por ejemplo, la así llamada *guerra contra el terrorismo* que sirve como justificación por parte de las naciones más poderosas para ajustar el corset de las medidas de vigilancia y control biopolítico, como también para volver inexpugnables las fronteras. Nuevos muros se erigen sin pudor alguno ante el sufrimiento de millones de seres, humanos y no humanos.

Butler, por lo tanto, irá armando nuevas figuras en torno a ejes conceptuales que en los años noventa le sirvieron para repensar las identidades sexoafectivas de la mano de nuevas formas de imaginar el parentesco y la vida familiar. Al profundizar en la noción de duelo para dar una respuesta ante la crisis del sida y el impacto que tuvo en la comunidad LGTB+, ampliará esta idea en dirección a reconsiderar las ciudadanías, los desafíos de las democracias ante la construcción de soberanía, y las alianzas como recurso urgente para enfrentar a la *ratio* neoliberal del *sálvese quien pueda*. Ella lo sintetizó de manera muy acertada en el título de uno de sus libros: "cuerpos que importan" (Butler, 2008), para pensar otra idea, la de la materialidad de los cuerpos como sustrato ineludible de la *performance*.

Ahora me interesa retomar este sintagma para referirme a otro aspecto de las políticas de los cuerpos. Las sociedades contemporáneas exhiben mapeos que separan y ordenan a las personas en términos de incluidos/excluidos con respecto a los beneficios generados por el sistema productivo. También delimita a los cuerpos y a las subjetividades al construirlos mediante actos performativos a partir de lo que Butler define como aquellos cuerpos que merecen ser llorados, los que importan, y los que no, por los que no vale la pena llorar (Butler, 2009). Estos últimos, más y más numerosos, son los que pasan a engrosar los desechos de una sociedad que se sostiene sobre una distribución

altamente desigual de los bienes (materiales, pero también medioambientales). Ante este panorama social y político, con acuciantes amenazas actuales hacia la vida planetaria, Butler se pregunta por las estrategias a seguir, en donde las alianzas ya no pueden pasar por una cuestión de prioridades. Se trata de entender que las luchas deben confluir o armar coaliciones estratégicas, en términos de supervivencia. Ahí entra en juego la noción de vulnerabilidad como un aspecto inherente a los cuerpos. Vulnerabilidad e invulnerabilidad no son características esenciales de los hombres o las mujeres, sino más bien procesos de determinación de género, efectos de unas formas de poder que tratan de establecer diferencias entre los géneros directamente ligadas a la desigualdad (2017: 146). Butler insiste en que la vulnerabilidad remite a algo que no se puede prever ni anticipar, ni dominar por adelantado. Es algo que nos implica en lo que está más allá de nosotros pero que a la vez parte de nosotros mismos. No va sólo ligada a la capacidad de sufrir daño. Puede ser que esté en función de nuestra capacidad de apertura, lo que supone que los cuerpos no sean entidades cerradas en sí mismas. Dicho de manera rápida, se podría pensar que Butler hace referencia a la relacionalidad como condición existencial, o a la interdependencia de los seres (humanos o no) entre sí y con el ecosistema.

Butler viene produciendo lo que algunes definen como una *ontología de la precariedad* que aúna en ese concepto no sólo una situación de marginación de determinados sujetos o colectivos en ciertos contextos socioculturales o momentos históricos precisos, sino también una condición que podría ser pensada como existencial (Gil, 2014). En este primer sentido, todes estamos sometides a una precariedad que resulta de nuestra mutua dependencia para existir, o la idea de la vulnerabilidad, el hecho de que estamos expuestos ante les otres. Si bien lo viene trabajando desde su libro *Marcos de guerra. Las vidas lloradas* (2010), Butler retoma la idea de precariedad para los modos colectivos en que se realizan las alianzas entre minorías o poblaciones consideradas desechables en *Cuerpos aliados y lucha política* (2015). Allí vuelve a marcar la diferencia entre precariedad (*precariousness*), lo que hace referencia al aspecto existencial, y precaridad (*precarity*), que es la condición impuesta políticamente por la que algunos grupos sufren la quiebra de las redes sociales y económicas de apoyo más que otros, lo que sintetiza como la "distribución diferenciada de la precariedad" (2017: 40). Una forma de pensar esta cuestión en clave local es la que propone Malena Nijensohn, quien acuña el término *precari/e/dad* fundiendo los dos conceptos butlerianos, que en realidad no funcionan por separado. Nijensohn recurre a esta conceptualización para formular un *feminismo radicalmente plural* (recuperando aquí también las teorizaciones de Chantal Mouffe y Ernesto Laclau), que toma como punto de partida de

la lucha esta noción, la precari/e/dad, como una forma de ampliar al sujeto político del feminismo y superar la encerrona identitaria. La condición de precari/e/dad se caracteriza por ser compartida y puede constituirse como "*locus* de la resistencia". (Nijensohn, 2019: 28)

La precariedad puede operar como un campo en donde es factible establecer alianzas entre grupos que no necesariamente tienen mucho en común. Vivir juntos, en una proximidad que nos viene impuesta, se convierte en un imperativo tanto ético como político que puede servir a las *minorías,* por ejemplo, las sexuales y de género, junto con otros grupos considerados desechables por la ratio capitalista.[1] En el momento en que se sostienen y exhiben ciertas formas de interdependencia, se puede llegar a transformar el campo de la aparición, que se crea al ejercitar el derecho a ser parte de la comunidad (65).

Inserta en una clara tradición feminista, cuando Butler afirma en su libro *Vida precaria* que la esfera pública está constituida también por lo que no puede ser dicho y lo que no puede ser mostrado (2009: 19), está indagando en esa zona de exterioridad como reservorio para repensar los fundamentos sobre los que sustentar una ética. Hay toda una dimensión de la vida política que le interesa con el objetivo de encontrar nuevas bases para una comunidad. La exposición

[1] Butler utiliza el término *minorías,* por eso lo mantenemos. En este libro se refiere de manera constante a las "minorías sexuales y de género" o, en su defecto, a los "colectivos minoritarios".

a la violencia, la complicidad con ella, la vulnerabilidad frente a la pérdida, el trabajo de duelo, son los elementos que se le plantean como ese afuera de lo no representable o de lo que se escurre a la representación.[2] El duelo le permite elaborar el sentido de una comunidad política, dice Butler en *Deshacer el género* (2004), porque nos enseña la sujeción a la que nos somete nuestra relación con les otres, en formas que no siempre nos podemos explicar. Esas formas desafían la versión de une misme como sujeto autónomo o autocontrolado. La vulnerabilidad, la exposición, configuran la vida del cuerpo por un "afuera de nosotros" (51). Luego de definir al ser humano como aquel que vive de/en la interdependencia, dice que lo que ella propone es "una distribución igualitaria de la vulnerabilidad" (2017: 211). Agrega: "Por otra parte sugiero que sólo a través de un concepto de interdependencia que ratifique la dependencia del cuerpo, las condiciones de la precariedad y el potencial para la performatividad

[2] En sintonía con esto, pero tomando dos zonas diferentes de reflexión en torno a la idea de *trauma*, pueden ser incluidas las elaboraciones de Ann Cvetkovich (2003) y de Elizabeth Freeman (2010). La primera, porque trabaja un "archivo de sentimientos" mediante el cual explora textos culturales que funcionan como repositorios de sentimientos y emociones, sobre todo los vinculados con la sexualidad en sus lazos con el trauma. El punto de partida es que el trauma está marcado por el olvido y la disociación, por lo que a menudo no deja registro, sino formas de archivo efímeras. En cuanto a Freeman, está pensando en los modos en los que los afectos configuran una temporalidad otra y sus rastros invisibles para el ojo historicista, lo que sería un tiempo *queer*. Su noción de *erotohistoriografía* es una que propone una concepción temporal no sólo alcanzada por el trauma, sino por el éxtasis y el gozo, dando por sentado la respuesta *inapropiada* que el eros presenta ante el rostro de la pena.

se puede pensar un mundo social y político que trate de superar la precariedad para que se puedan tener unas vidas vivibles" (212). La vulnerabilidad, entonces, constituye uno de los aspectos ligados a la modalidad política del cuerpo. Marca una dimensión contractual de nuestras relaciones sociales.

El reconocimiento de lo humano pasa también por la noción de límite, del más allá de un trazado en donde las definiciones parecen quedarse sin palabras y se vuelve el desafío para pensar lo humano. Porque, en definitiva, ¿qué es lo humano? ¿Quién lo define? ¿Bajo qué términos? Así es como ella sostiene que "parece ser que para volver a alcanzar lo humano en otro plano, lo humano debe convertirse en algo extraño a sí mismo, en algo monstruoso incluso" (2006: 271). Ser un cuerpo es ser entregades a otres. El cuerpo, aún el propio, tiene una dimensión pública en la que se juntan tanto la vulnerabilidad como la agencia (40). En un primer momento, entonces, Butler concluye que el carácter extático de nuestra existencia es esencial para la posibilidad de persistir como humanos (57).

Butler también retoma y despliega la idea del trabajo de duelo, no sólo en la constitución de lo psíquico, sino también para el plano de lo social, en el capítulo "Violencia, duelo, política". Incluyo un largo fragmento en el que alcanza un lirismo sorpresivo, inesperado:

> Cuando perdemos a ciertas personas o cuando hemos sido despojados de un lugar o de una comunidad podemos simplemente sentir que estamos pasando por algo temporario, que el duelo va a terminar y que vamos a recuperar cierto equilibrio previo. Pero quizás, mientras pasamos por eso, algo acerca de lo que somos se nos revela, algo que dibuja los lazos que nos ligan a otro, que nos enseña que estos lazos constituyen lo que somos, los lazos o nudos que nos componen. No es como si un "yo" existiera independientemente por aquí y que simplemente perdiera a un "tú" por allá, especialmente si el vínculo con ese "tú" forma parte de lo que constituye mi "yo". Si bajo estas condiciones llegara a perderte, lo que me duele no es sólo la pérdida, sino volverme inescrutable para mí. ¿Qué "soy", sin ti? Cunado perdemos algunos de estos lazos que nos constituyen, no sabemos quiénes somos ni qué hacer. En un nivel, descubro que te he perdido a "ti" sólo para descubrir que "yo" también desaparezco. En otro nivel, tal vez lo que he perdido "en" ti, eso para lo que no tengo palabras, sea una relación no constituida exclusivamente ni por mí ni por ti, pero que va a ser concebida como *el lazo* por el que estos términos se diferencian y se relacionan.

Mucha gente piensa que un duelo es algo privado, que nos devuelve a una situación solitaria y que, en este sentido, despolitiza. Pero creo que el duelo

permite elaborar en forma compleja el sentido de una comunidad política, comenzando por poner en primer plano los lazos que cualquier teoría sobre nuestra dependencia fundamental y nuestra responsabilidad ética necesita pensar. Si mi destino no es ni original ni finalmente separable del tuyo, entonces el "nosotros" está atravesado por una correlatividad a la que no podemos oponernos con facilidad; o que más bien podemos discutir, pero estaríamos negando algo fundamental acerca de las condiciones sociales que nos constituyen.

(...). Por el contrario, el duelo nos enseña la sujeción a la que nos somete nuestra relación con los otros en formas que no siempre podemos contar o explicar –formas que a menudo interrumpen el propio relato autoconsciente que tratamos de brinda, formas que desafían la versión de uno mismo como sujeto autónomo capaz de controlarlo todo–. Podría intentar contar la historia de lo que estoy sintiendo, pero sería una historia en la que el "yo" que trata de narrar se detiene en el medio del relato; el propio "yo" es puesto en cuestión por su relación con el Otro, una relación que no me reduce precisamente al silencio, pero que sin embargo satura mi discurso con signos de descomposición. Cuento una historia acerca de las relaciones que elijo sólo para mostrar en algún lugar de la marcha el modo como esas mismas relaciones se apoderan de mí y desintegran mi unidad. Necesariamente, mi relato vacila. (48-49)

Discute con la clásica definición de duelo que hace Freud para decir –desde cierta dubitación– que tal vez un duelo se elabore realmente cuando se llega a la aceptación de que la pérdida sufrida va a significar un cambio para siempre. Quizás el duelo tenga que ver con aceptar sufrir un cambio (o *someterse* a un cambio, acota Butler) cuyo resultado no puede conocerse de antemano (2009: 47). Comienza pensando la idea de duelo a partir de la debacle producida a fines de los años ochenta por la aparición del sida, que puso muy en evidencia el lugar de la pérdida y de sus posibilidades de expresión en el ámbito público, así como la invisibilización de ciertas experiencias traumáticas y del aislamiento de determinadas comunidades.

También, sobre este tema, Sara Ahmed vuelve de manera explícita a la cuestión del duelo cuando se refiere al *duelo queer* en su libro *La política cultural de las emociones* (2004), al que le dedica un apartado cuando desgrana los *sentimientos queer*. La instancia del duelo es una en donde se pone en juego muy claramente el tema del *reconocimiento*, desde el momento en el que la vida *queer* es una que no puede ser reconocida como pérdida, nos dice Ahmed. Y discute largamente con Freud y su idea de que sea indispensable dejar ir al objeto de afecto, para superar mediante el trabajo

de duelo el estado de melancolía. En su texto, Ahmed propone una negociación o un uso político de la melancolía, ya que negarse a olvidar puede suponer dar una respuesta política ante la pérdida. Ella concluye sosteniendo el principio de que hay un deber ético en mantener vivo al otro que murió. Esto se enmarca en el modo en el que lee las formas de habitar desde lo *queer*, que implica para la subjetividad seguir siendo incómoda. Significa pensar más allá de las opciones ofrecidas desde el binomio asimilación/transgresión, que no son opciones, sino "efectos de cómo los sujetos pueden y no pueden habitar los ideales y las normas sociales" (2015: 235-236). En definitiva, para Ahmed las políticas del duelo deben apuntar a la cuestión de la (in)justicia, porque de lo que se trata es de reparar la lesión.

El giro afectivo

La cuestión de los afectos, denominación esta que engloba conceptos tan diversos como los de pasiones, estados de ánimo, sensaciones, sentimientos y emociones, no es nuevo para la filosofía occidental, sino que sus teorizaciones se remontan a discusiones tan lejanas como el de los orígenes del pensamiento filosófico. Según Ahmed (2015), las teorías de las emociones pueden dividirse en dos grandes grupos. El primero de ellos, atribuido a René Descartes y David Hume, vincula a la emoción meramente con la sensación de cambio corporal. Desde otro lado, se ubica la visión cognitiva representada por Aristóteles. Esta línea se orienta a la idea de que las emociones involucran valoraciones, juicios, actitudes, es decir, una manera particular de aprehender el mundo que es irreductible a las sensaciones corporales. La tendencia actual en estos estudios, o lo que ha dado en llamarse el *giro afectivo*, se deriva de la conceptualización de Gilles Deleuze que proviene de la corriente impulsada por Baruch Spinoza, a partir de su concepción del afecto que la define como la capacidad corporal de "afectar y ser afectado", retomada en la actualidad –entre otros– por el filósofo canadiense Brian Massumi. (Depetris Chauvin y Taccetta, 2017)

el punto va al final de la oración

Lo cierto es que los desarrollos contemporáneos del tema, más allá de las diversas direcciones que han ido adoptando, coinciden en entender que la afectividad impregna el tejido de lo social; que las *fuerzas e intensidades* suponen un más allá del sujeto individual. Este giro obliga a introducir al cuerpo en la ecuación de la experiencia, en tanto que excedente del sistema lingüístico, y a prestar atención a la percepción como forma de cognición y de significación. Irene Depetris Chauvin y Natalia Taccetta, que –entre otres–vienen trabajando en una aproximación desde el *giro afectivo* para las producciones culturales latinoamericanas (2017, 2019),[3] sostienen que este viraje no

[3] Cecilia Macón trabaja desde la filosofía y desde la teoría política. Ha coeditado con Mariela Solana el libro *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado* (Buenos Aires, Título, 2015) y con Daniela Losiggio,

supone un regreso al sujeto, sino que pone en evidencia "la discontinuidad constitutiva de la subjetividad contemporánea y la experiencia de la no-intencionalidad de las emociones y afectos en los intercambios cotidianos" (2017: 359). Cecilia Macón agrega que este giro parece ser una respuesta al posestructuralismo y que llega para profundizar algunas de las consecuencias del giro lingüístico, tales como la inestabilidad y la contingencia, pero que llevan las premisas anteriores al terreno de lo corporal. Macón puntualiza que el *giro afectivo* comienza a desplegarse particularmente en el ámbito de las teorías de género. Y menciona los aportes de Carol Gilligan y la *teoría del cuidado*, a Martha Nussbaum y sus trabajos sobre la justicia, a Iris Marion Young y a Chantal Mouffe con su concepto de *democracia radical*. Por su parte, Macón se interesa en esta indagación de las dimensiones tanto afectiva, como pasional y emocional, para discutir las diferencias de estas tres denominaciones, pero también para analizar su rol en el ámbito de lo público. Los afectos son articuladores de experiencia, son prácticas sociales y culturales. Y su presencia implica la disolución de la dicotomía entre lo activo y lo pasivo. (2013: 10)

el punto va al final de la oración

Tal vez, una de las pensadoras más visibles del *giro afectivo* sea, efectivamente, Sara Ahmed, que recurre a la fenomenología para pensar la cuestión de las

Afectos políticos. Ensayos sobre actualidad (Buenos Aires, Miño y Dávila, 2017). Junto con Mariela Solana y Nayla Luz Vacarezza, son coeditoras de *Affect, Gender and Sexuality in Latin America* (Palgrave Macmillan, 2021).

emociones. Ahmed busca explorar cómo funcionan las emociones para moldear las *superficies* de los cuerpos tanto individuales como colectivos, ya que los cuerpos adoptan la forma del contacto que tienen con los otros y con los objetos (2015). Toma como punto de partida la observación del modo en que se orientan las emociones hacia les otres, porque "las emociones moldean las superficies mismas de los cuerpos, que toman la forma a través de la repetición de acciones a lo largo del tiempo, así como a través de las orientaciones de acercamiento o alejamiento de los otros" (24). Se pregunta entonces "¿qué hacen las emociones?", en el sentido de qué efectos producen en los cuerpos. Su tesis es que los sentimientos no residen ni en los sujetos ni en los objetos, sino que son efectos de la circulación, resultados del encuentro que aleja/acerca al sujeto del objeto. El lenguaje cotidiano sobre la emoción se basa en la presunción de la interioridad. Es el primer modelo que se llama de *adentro hacia fuera* y que es crucial para la psicología. Desde la antropología y la sociología se piensa, por el contrario, que las emociones son prácticas culturales y sociales. En el modelo que propone Ahmed, las emociones crean el efecto de las superficies y límites que nos permiten distinguir, en primer lugar, un adentro y un afuera.

Como nota Natalia Taccetta (2016), pensar lo afectivo permite cuestionar de modo radical toda una serie de dualismos clásicos, entre los que se incluyen

las dicotomías de lo interior/exterior, privado/público, distancia/cercanía, presencia/ausencia, identidad/diferencia, pero sobre todo la de sentimientos/pensamientos. Sirve al propósito de explorar nuevas formas para comprender los desafíos planteados por la noción de identidad y, por lo tanto, de agencia, y de intervenir en lo público. Pero también para imaginar nuevas concepciones de lo temporal, lo que supone acercarse al pasado de otra manera y repensar la constitución de la espacio-temporalidad contemporánea (91). El giro de los afectos está teniendo lugar, asevera Taccetta, en un momento en que la teoría crítica debe enfrentarse al desafío de proveer herramientas intelectuales frente a toda una serie de procesos traumáticos. El ámbito del arte se presenta como un lugar particularmente propicio para explorar este tipo de cuestiones por la manera en que los afectos se articulan con los entramados temporo-espaciales de la imagen.

¿Por qué no nos une el amor, sino el espanto?

Algo de lo que plantea Sara Ahmed para pensar la manera en que las emociones moldean los cuerpos, así como a los modos en que el espacio público se encuentra configurado por ellas, deja oír ecos de los planteos de Judith Butler sobre la vulnerabilidad. Tiene que ver con ese estar expuestos, tanto a la mirada como a la palabra y los actos de les otres. Ahmed lo expresa mediante imágenes que remiten a lo pegajoso, a lo dúctil, pero también a las circulaciones. No hay que olvidar que en su etimología la palabra *emoción* tiene la misma raíz que la de movimiento: *movere* (Bruno, 2002). Las superficies de los cuerpos colectivos e individuales adquieren formas a través de las impresiones que les otres dejan en nosotres. Es lo que conecta a los cuerpos con otros cuerpos. En cuanto al estudio a partir de los textos (sean literarios o no, porque Ahmed trabaja con discursos que circulan en el ámbito de lo social), es allí, en las metáforas o en las metonimias, en las figuras retóricas que dejan expuestas la emocionalidad de estos, en donde hay que mirar cómo estos se mueven o cómo generan efectos.

En el caso particular del odio, su construcción discursiva se organiza en torno al uso defensivo. El odio genera su objeto como una defensa contra una supuesta lesión. En ciertos discursos (racistas, fascistas), aparece como un afecto que es producido por la historia o por aquello que dota a la historia de efectividad. Se percibe como amenaza aquello que estaría quitando un lugar o como una amenaza al objeto de amor (la patria, el terruño, lo propio, lo apropiado). El discurso que hace una lectura emocional para vincular ciertos sujetos con determinadas *comunidades imaginarias* no reside en un sujeto u objeto dado, sino que circula entre significantes en relaciones de diferencia y desplazamiento. Produce una economía afectiva.

El odio es una emoción intensa. Implica un sentimiento de estar en contra de algo, que siempre es intencional (Ahmed, 2015: 87). Hay una forma de investimento en un objeto mediante un proceso por el cual ese objeto se vuelve parte de la vida del sujeto, aunque su amenaza se percibe como viniendo del exterior. Ahí subyace su ambigüedad: parece una forma de intimidad, de algo que surge de adentro. Sin embargo, se genera una necesidad obsesiva del tal objeto, porque lo que se ansía es la relación destructiva con él. Constituye, en ese sentido, lo contrario a la indiferencia. El odio estructura la vida emocional del narcicismo como un investimento fantástico en la continuación de la imagen del yo en los rostros que juntos conforman el "nosotros" (91). Las figuras del odio –sean cuales fueren– suelen ser fantasmáticas: acumulan su valor afectivo porque no tienen un referente fijo (84).

Sara Ahmed se refiere aquí al otro racializado o a la figura del inmigrante, pero se pueden armar listas con todo lo que implique diferencia. Supone lo que ella denomina "la creación de la desemejanza" (95); puede funcionar por razones de raza, religión, género, discapacidad, origen nacional, etc. Ahora bien, las economías afectivas del odio logran que este sentimiento que circula en signos desconectados de los cuerpos particulares afecte la manera en que los cuerpos adoptan una cierta forma, determinándolos. El odio reorganiza espacialmente los cuerpos a través de gestos que promueven el alejamiento de los otros a quienes consideramos la causa de nuestro odio (2015: 87). Como ejemplo, Sara Ahmed narra la anécdota de Audre Lorde en el transporte público cuando, siendo niña, una mujer la mira con asco y hace "uno de esos gestos" (92-93). A partir de esa mirada, la niña se vuelve consciente de la propia diferencia, que es creada por el acto mismo. Es lo que la compositora y coreógrafa afroperuana Victoria Santa Cruz escenifica en su poema performático "Me gritaron negra", que surge de una experiencia similar cuando a los siete años una niña blanca la interpela como "negrita" y le hace entender lo que significa la "negritud". Lo que se pone en juego es la percepción de un grupo en el cuerpo de una persona. A su vez, acota Ahmed, la violencia que se ejerce contra una persona en realidad es una violencia que apunta a un grupo. Por lo que la identidad del grupo no es tanto la causa, como el efecto del ataque. Por último, acota que el odio no reside de manera positiva en los signos, sino que circula o se mueve entre signos y cuerpos. Esa circulación involucra movimiento y permanencia, a la vez. Algunos cuerpos se mueven aprisionando a otros como objetos de odio. Por eso, para investigar la historia del odio, hay que leer las superficies de los cuerpos, así como escuchar a aquellos a quienes esa historia ha moldeado (103).

Un texto que materializa de manera explícita estas ideas es el cuento "El niño proletario" (1973) de Osvaldo

Lamborghini. Este relato, además, produce una torsión fundamental dentro de ciertas claves interpretativas en el corpus de los textos canónicos de la literatura argentina. La brutalidad y la sordidez remiten a "El matadero" (1871) de Esteban Echeverría, con su escenario de barro y de sangre. Desde ahí, traza una línea que va desde este texto fundacional y pasa por "La fiesta del monstruo" (escrito en 1947, fue publicado en 1955 en el semanario *Marcha* de Montevideo y luego en 1977 en *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*) escrito en tándem por Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges.[4] Lamborghini retoma esta idea de dar voz a quien ejerce la violencia sobre un cuerpo desvalido y narrar hechos de intensa crueldad con un tono entre exaltado y jocoso. Lo perturbador del texto es el hecho de que esta subjetividad narradora no es la de alguien *inimputable*, sino de quien se hace cargo de su brutalidad, la asume y la festeja.[5] La torsión que introduce Lamborghini es el giro significativo que produce en el relato nacional montado sobre la dicotomía *civilización y barbarie*. El cuento relata la escena del asesinato del niño del título en manos de otros tres chicos que culmina en una apoteosis destructiva y que incluye la violación. Pero la senda que conduce a esta exacerbación del odio se va cimentando en una constante construcción del *otro* como objeto de humillaciones y de deshumanización: no es menos brutal el trato que el niño proletario recibe por parte de su propia maestra, que lo llama con el epíteto de "Estropeado", una deformación de su apellido Stroppani. De este modo, queda consignada la idea de que la dinámica de estigmatización hace una parábola que va desde lo discursivo, como una *tecnología* que comienza incluso en el ámbito de lo institucional, y que culmina en el ejercicio físico de la fuerza bruta en la calle.

En el caso sudamericano, Gabriel Giorgi se ha dedicado últimamente a estudiar los así llamados *discursos del odio*, porque le llama la atención el hecho de que el odio contemporáneo sea un *odio escrito* y que exhibe un anclaje particular que se ha vuelto indisociable de la vida democrática, que es la libérrima y veloz circulación facilitada por los medios electrónicos (2021: 20). Su objeto de estudio (nos dirá), es "un odio que se publica, se viraliza, se postea, se hace cadena, escrituras que imantan nuevas voces y lugares de enunciación, que electriza circuitos y discursos, que irrita la textura de lo social y lo compartido, y donde lo que se pone en juego es ese *entre cuerpos* que es lo público" (20).[6] Se

[4] Adriana Astutti retoma este tema en el capítulo de su libro *Andares clancos* (Rosario, Beatriz Viterbo, 2001), "Borges y Osvaldo Lamborghini: una cita" (113-149). Por su parte, Gabriela Nouzeilles analiza el cuento en la otra dirección, la serie que se arma a partir de esta torsión lamborghiana, y en la que se produce la articulación entre peronismo e infancia y que se manifiesta en la autofiguración de toda una generación a partir de ciertos ideologemas peronistas (Nouzeilles, 2010).

[5] Que no nos asombre: cualquier parecido con la realidad actual y con determinados personajes mediáticos no es mera coincidencia.

[6] Giorgi escribe su ensayo a partir del análisis de tres instalaciones artísticas, dos que se hicieron en Brasil y una en Argentina, y que trabajan entre los años 2014 y 2017 las escrituras del odio. Son los *Diarios del odio*, del poeta y artista Roberto Jacoby y el sociólogo Syd Krohmalny (2014 y 2016), que luego fue puesta en escena por el grupo ORGIE dirigido por Silvio

escribe en los nuevos territorios que habilitan en particular lo electrónico, lo que entraña una transformación radical de la escritura. ¿Qué le hace el odio a la escritura?, se preguntará (35). Este aspecto, entonces, se articula con el hecho de que el odio es un afecto político que tiene una nueva gravitación en las formas de expresión democrática para la conjugación tanto de nuevas enunciaciones como de subjetivaciones. Es decir, "si el odio es una pasión inherente a lo político, sus formas contemporáneas son indisociables de una transformación de los sujetos y las prácticas de la escritura" (20). El odio es siempre una disputa por lo *decible*, por lo tanto, es inseparable de la repartición de aquello que llamamos la esfera pública. Para él, se trata de pensar a través de la confrontación con las expresiones odiantes, qué es lo que se entiende hoy por lo democrático o cómo manejar estos nuevos modales de la democracia (o esta democracia de los *malos modales* diría yo). Queda claro que la habilitación de retóricas que claramente contravienen el consenso democrático es el resultado de los quiebres que genera en la sociedad la crisis económica y social provocada por las políticas neoliberales que se afianzan a partir de los años noventa. Pero esto ha dado paso a una escritura difusa, que se derrama desde y sobre los cuerpos, que canaliza energías afecticas y deseantes a través de un lenguaje

Lang en 2017; y de las obras *Odiolândia* (2017) de Giselle Beiguelman y *Menos um* (2014) de Verónica Stigger.

que se caracteriza por moverse en lo intersticial: entre lo dicho y lo no dicho, entre lo articulado y el rumor (23). Su potencia radica justamente ahí, en la posibilidad de yuxtaponer experiencias sedimentadas, otras temporalidades e historias. En ese sentido, dice Giorgi, el odio funciona como un *sismógrafo* (26).

La buena noticia es que, si bien resulta emergente de potencias reactivas, también lo será de potencias creadoras o emancipadoras. Esto se expresa en la frase que él retoma de las calles: "al patriarcado lo hacemos concha", motivo que Giorgi retoma en el título del texto que escribió para el tomo *En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta* (2020), en donde piensa a estas escrituras como formas de una pedagogía pública. Esas escrituras asintácticas, que se expresan como un puro sonido que es más un ruido que una articulación inteligible, que circulan de manera obsesiva y paranoide particularmente en los territorios electrónicos, en realidad más que desordenar encauzan lo que es dado decir en el ámbito público y condicionan, por ende, los formatos de la democracia tal y como la conocemos. Tal vez por eso nos desconciertan tanto. El odio escrito, dice Giorgi, funciona como una retranscripción de las desigualdades sociales y políticas en distinciones biopolíticas (2020: 109). Pero, retruca, hay otro ruido que se hace escuchar y que adquiere cuerpo en las consignas feministas que, conscientes de su trabajo sobre los límites de lo inteligible, producen marcos

para otros cuerpos en pugna, arman otros focos de resonancia y de circulación. Introducen otro sonido, que María Pía López define a partir de la palabra "algarabía" (113), y que sirve a una reinvención de lo público, de sus circuitos y de sus afectos.

Coda: Antígona y sus hermanas

Si el objetivo del odio performativizado mediante la gestualidad *emoji* de la circulación electrónica apunta a devolver *cada cuerpo a su lugar*, privatizando lo público, que es el terreno en donde se disputa la igualdad democrática, existe otra posibilidad de articular lo gestual con la escritura, propone Gabriel Giorgi. Son justamente los colectivos más atacados por el lenguaje del odio –las culturas antipatriarcales, feministas, LGTBQ+– quienes mediante una poética y política del enunciado que pasa por la consigna, con toda su carga afectiva, buscan reinstituir lo público, "ese espaciamiento frágil pero insistente en el que nuestras democracias reinventan la posibilidad de una vida en común" (71). Así es como se abren otros modos de habitar y ocupar el espacio de la calle, a partir del anudamiento entre cuerpos y palabras (68).

Por su parte, Judith Butler piensa en los efectos que el lenguaje tiene en los cuerpos, desde el momento en que el hecho de que nuestra constitución sea lingüística es uno de los factores que nos hace vulnerables (1997: 16). Somos construides como cuerpos desde y por el lenguaje, lo necesitamos para existir. El lenguaje funciona bajo la forma de invocaciones –*ritualizadas*, acota– que producen posiciones de identidad. El daño lingüístico no sólo depende de las palabras que se usan para herir sino del tipo de elocución, de un estilo o disposición, que interpela y constituye a un sujeto.[7] El momento *devastador* de la injuria deja al descubierto el carácter volátil del lugar que suponemos ocupar en la comunidad de hablantes: "la llamada constituye a un ser dentro del circuito posible de reconocimiento y, en consecuencia, cuando esta constitución se da fuera de este circuito, ese ser se convierte en algo abyecto" (21). Decimos que el lenguaje nos *hiere* cuando sufrimos la experiencia de la pérdida del contexto y ya no nos es posible reconocernos como creíamos hacerlo hasta ese instante. Sostener que el lenguaje tiene agencia significa que hacemos cosas con palabras (idea que Butler retoma del lingüista J.L. Austin), que producimos efectos con el lenguaje. Pero, también, que el lenguaje es aquello que hacemos. Y, por otro lado, el habla está siempre y de algún modo fuera de control, por lo que muchas veces resulta difícil decir cuándo una palabra es ofensiva y determinar ese contexto.

[7] Butler puntualiza que el lenguaje del odio funciona como un ritual de subordinación. El habla injuriosa, por su parte, se aprovecha de la condición constitutiva previa del sujeto, pone de manifiesto una vulnerabilidad anterior que depende de nuestra condición de seres interpelados, de la llamada del Otro para existir: "los términos mediante los cuales se regula, se asigna y se niega el reconocimiento forman parte de un ritual más amplio de interpelación" (1997: 52).

Luego Butler pasará a analizar los actos de habla para indagar en aquello de no intencional que llevan en sí. Un ejemplo de este funcionamiento es el que ella ve en el personaje de Antígona de la tragedia de Sófocles, caso que analiza en profundidad para pensar no sólo esta idea de acto de habla, con todo lo que implica para su conceptualización de la performatividad, sino también la norma y lo normativo, la contingencia de la ley.[8] Porque lo llamativo de este personaje es que interpela al Estado, colocándose por afuera de la norma, como su aberración. En ese sentido, es que Antígona genera un lugar inédito que desbarata los lazos de parentesco, y también las posiciones de género. De Antígona, Butler dice que es una "figura desafiante, masculina y verbal" (24). Lo que ella hace con su acto que involucra a la palabra y también al cuerpo es poner al descubierto los límites de la inteligibilidad, al cuestionar los límites de la norma (tanto jurídica, como familiar). Antígona representa un límite en el que ninguna posición o representación es posible de adquirir una traducción, "la huella de una legalidad alternativa que aparece en la consciente esfera pública como su futuro escandaloso" (62). Ni se ajusta a la ley simbólica, ni prefigura un restablecimiento final de la ley: está colocando la aberración en el corazón mismo de la norma. Está hablando claramente al porvenir.

Por su parte, Florencia Angilletta menciona al personaje de Antígona en su libro *Zona de promesas* para subrayar la idea de que una imaginación política no es por fuerza una imaginación estatal. Se pregunta qué quiere decir para una feminista hoy seguir los pasos de Antígona. Se responde que se trata de hacer preguntas molestas, ásperas, que incomodan (lo que Ahmed define como ser una "aguafiestas"), porque realizar un acto político no es equivalente a apoyar lo bueno y condenar lo malo. Implica, más bien, hacerse cargo de los conflictos y de las decisiones que estos acarrean (2021: 117-118).

Antígona se define a sí misma en la tragedia de Sófocles de los siguientes términos: "Soy extranjera en este mundo y en el otro, no tengo hogar ni entre los vivos ni entre los muertos" (2008: 167). El deseo de entre-lugar reaparece en la definición que hace de sí Gloria Anzaldúa en su libro *Borderlands/La Frontera* (1987): como mestiza, no tiene país; pero todos los países son suyos porque ella es hermana de cada mujer o su potencial amante (80). "*Soy un amasamiento*", concluye. De esta manera se abre otra posible genealogía para los feminismos contemporáneos, que

[8] Antígona es un personaje femenino de la mitología griega que nos llega a través de la tragedia escrita por Sófocles en el siglo V a.C. Es hija de Edipo y Yocasta, es decir, fruto de una relación incestuosa (Yocasta era la madre de Edipo), junto con sus hermanes Ismene, Eteocles y Polinices. La tragedia escrita por Sófocles retoma el episodio de la historia familiar de los Labdácidas que tiene como protagonista a Antígona, en el momento en el que ella decide enfrentar la autoridad del Estado, a cargo de su tío, el rey tebano Creonte. El argumento de Antígona que la conducirá a una autoinmolación es que el poder político se niega a conceder sepultura a su hermano Polinices, con el argumento de que ha actuado como traidor hacia la ciudad. Antígona, en su acto de rebeldía que la impulsa a enterrar a su hermano contra los dictámenes del Estado, hace notar la discrepancia entre las leyes humanas y otro tipo de leyes (divinas, familiares).

camina por las cornisas de la cultura. No sólo por los desvíos y por las laterales en un gesto explícitamente *queer*, sino también por las zonas de peligro, aquella en donde los cuerpos son conscientes tanto del riesgo, como del fracaso y de la pérdida.

Bibliografía citada

Ahmed, Sara (2015 [2004]). *La política cultural de las emociones*. México DF, Universidad Nacional Autónoma de México.

Angilletta, Florencia (2021). *Zona de promesas. Cinco discusiones fundamentales entre los feminismos y la política*. Buenos Aires, Capital Intelectual.

Anzaldúa, Gloria (1987). Borderlands/La Frontera: The New Mestiza. San Francisco, Aunt Lute Books.

Arnés, Laura A, Lucía De Leone y María José Punte (2020). *En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta*. Villa María (Córdoba), Eduvim.

Bruno, Giuliana (2002). *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*. New York, Verso.

Butler, Judith (1997). *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid, Editorial Síntesis.

Butler, Judith (2001 [2000]). *El grito de Antígona*. Traducción de Esther Oliver. Barcelona, El Roure Editorial.

Butler, Judith (2006 [2004]). *Deshacer el género*. Traducción de Patricia Soley-Beltrán. Barcelona, Paidós.

Butler, Judith (2008 [1993]). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Traducción de Alcira Bixio. Buenos Aires, Paidós.

Butler, Judith (2009 [2004]). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Traducción de Fermín Rodríguez. Buenos Aires, Paidós.

Butler, Judith (2017 [2015]). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Traducción de María José Viejo. Barcelona, Paidós.

Cvetkovich, Ann (2003). *An Archive of Feelings. Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. Durham and London, Duke University Press.

Depetris Chauvin, Irene y Natalia Taccetta (2017). "Giro afectivo y artes visuales. Una aproximación interdisciplinaria sobre América Latina". *Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, Dossier sobre Giro Afectivo. Nº 16, 357-370, *www.asaeca-org/imagofagia*.

Depetris Chauvin, Irene y Natalia Taccetta (2019). *Afectos, Historia y Cultura Visual. Una aproximación indisciplinada*. Buenos Aires, Prometeo.

Gamba, Susana B. y Tania Diz (coords.), (2021). *Nuevo diccionario de estudios de género y feminismos*. Buenos Aires, Biblos.

Gil, Silvia L. (2014). "Ontología de la precariedad en Judith Butler. Repensar la vida en común". *Éndoxa: Series filosóficas*, UNED, Madrid, nº 34, 287-302.

Giorgi, Gabriel (2020). "Arqueología del odio. Escrituras públicas y guerras de subjetividad". *Las vueltas del odio. Gestos, escrituras, políticas*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Giorgi, Gabriel (2020). "*Hacer concha*. Escrituras performáticas del odio y pedagogías públicas". Laura A Arnés, Lucía De Leone y María José Punte (coords.). *En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta*. Villa María (Córdoba), Eduvim.

Haraway, Donna (2018). "Pensamiento tentacular. Antropoceno, Capitaloceno, Chthuluceno". *Seguir con el problema*. Barcelona, Consonsini, 59-98.

Macón, Cecilia (2013). "*Sentimus Ergo Sumus*. El surgimiento del "giro afectivo" y su impacto en la filosofía política". *Revista Latinoamericana de Filosofía Política*, Vol. II, Nº 6, 1-32.

Nancy, Jean-Luc (2003 [1992]). *CORPUS*. Traducción de Patricio Bulnes. Madrid, Arena Libros.

Nijensohn, Malena (2019). *La razón feminista. Políticas de la calle, pluralismo y articulación*. Prólogo de Virginia Cano. Buenos Aires, Las cuarenta y El río sin orillas.

Nouzeilles, Gabriela (2010). "El niño proletario: infancia y peronismo". Carolina Soria, Paola Cortés Rocca y Edgardo Dieleke (Eds.), *Políticas del sentimiento. El peronismo y la construcción de la Argentina moderna*. Buenos Aires, Prometeo.

Richard, Nelly (2018). "Memoria, latencias y estallidos del feminismo: la insurgencia de mayo 2018 en Chile". Conferencia presentada en las *V Jornadas Historia, géneros y política en los '70*, Museo Evita (Buenos Aires), 6 de noviembre de 2018.

Sófocles (2008). *Edipo Rey, Edipo en Colono, Antígona*. Traducción, notas e introducción de Jimena Schere. Buenos Aires, Colihue Clásica.

Taccetta, Natalia (2016). *Mora. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género* (UBA), Nº 22, Dossier. Porque afecto se dice de muchas maneras, *http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/mora/issue/view/221*

Lectura

Al pie de la letra

Julia Kratje

"Andá a cantarle a Gardel, andá a cantarle a Perón": con una entonación sincopada, Fito Páez realza los tiempos débiles y sigue el acento de cada palabra en una sólida métrica de 4/4, de modo que lo musical, en segundo plano, queda desfasado y lo que se subraya es la propia rítmica del texto. Así, en "Acerca del niño proletario" (*Rey Sol*, 2000), la voz exclama un canto casi despojado de melodía. Algo parecido sucede en "Tráfico por Katmandú" (*El amor después del amor*, 1992), cuando la voz afirma que "200 chicos mueren hoy sin su AZT". La ira hecha canción se vuelve un grito de rabia. El menos sagrado de los gritos: "En esta puta ciudad / todo se incendia y se va, / matan a pobres corazones. / En esta sucia ciudad / no hay que seguir ni parar, / ciudad de locos corazones." El impacto del dolor que ya había violentado el *riff* de guitarra en "Ciudad de pobres corazones" (*Ciudad de pobres corazones*, 1987) muestra que la agresión y el padecimiento, cuando son tan extremos, no pueden afinarse sino a los golpes.

Osvaldo Lamborghini expresa este arremetimiento con todas las letras: "¿Por qué salir como un estúpido a decir que estoy en contra de la burguesía? ¿Por qué no llevar a los límites y volver manifiesto lo que sería

el discurso de la burguesía?" (en Oubiña, 2011: 277-278). A partir de ese punto de vista que hace de la incorrección poética un manifiesto político, la herencia de los expoliados se ahoga en el peor alcohol: "Desde que empieza a dar sus primeros pasos en la vida, el niño proletario sufre las consecuencias de pertenecer a la clase explotada" (1988: 63). En el cuento de Lamborghini, publicado en 1973 en su segundo libro, *Sebregondi retrocede*,[9] el niño proletario es perseguido, atormentado, torturado, violado, descuartizado y asesinado por una patota que se congratula de no haber nacido en una familia obrera, aunque reconozca que "la execración de los obreros también nosotros la llevamos en la sangre" (57); "[p]orque la venganza llama al goce y el goce a la venganza pero no en cualquier vagina y es preferible que en ninguna" (58). Por qué sería preferible que la venganza y el goce no tengan lugar en ninguna vagina es una pregunta que dejaremos abierta a la discusión. ¿Acaso para desafiar la presunción de que la feminidad es un cristalizado de discursos sociales que la distancian de toda manifestación de la violencia? O, para decirlo sin ambages: ¿porque el placer y la agresión en tanto patrimonios de una camaradería exuberante redundan en una afectividad homofílica?

La distorsión y la violencia zanjean el lenguaje, forzándolo a que punce lo intolerable. ¿Cómo escribir la

[9] Lamborghini, Osvaldo (1988 [1973]). "El niño proletario". *Novelas y cuentos*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 63-69.

desmesura sin neutralizarla? El cuerpo hundido en el barro, el pene (el falo) reventado, las amputaciones sangrientas: estas son apenas algunas de las imágenes que inscriben lo grotesco en la transgresión verbal. Lo que en igual medida aterra y atrae (fascina) al narrador es la cercanía inquietante con el torturado. Tal vez sea por eso que se lo quiere aniquilar. Según Josefina Ludmer:[10]

> Todo es a la vez desafío y lamento, farsa y rito, historia e historieta en el límite del equívoco, la traducción y la reproducción. Un acto de subversión donde lo único que importa es pasar fronteras, orillas, límites. Las voces más bajas oídas, el suelo violento de la lengua, se ligan con las palabras ritualizadas de la política y pasan por todo el volumen de la literatura traducida y leída en la época: Sade, Freud (de cuyo nombre el título [*El fiord*] es un anagrama, pero en la oralidad y no en la escritura), Bataille, Artaud, Nietzsche, Fanon, Marx. La teoría, la política, la estética de la transgresión como revolución o de la revolución como transgresión. La estética de la liberación. (2000: 156)

Transgresión verbal, entonces, pero también visual, pues el estilo barroco, *gore*, exacerbado del cuento, siguiendo a Gabriela Nouzeilles (2010),[11] aparece con-

[10] Ludmer, Josefina (2000 [1988]). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires, Perfil.

[11] Nouzeilles, Gabriela (2010). "El niño proletario: infancia y peronismo". Claudia Soria, Paola Cortés Rocca y Edgardo Dieleke (eds.), *Políticas*

temporáneamente en el cine de Leonardo Favio (el mismo año se estrena *Juan Moreira*) y en la obra plástica de Antonio Berni (puntualmente, su emblemático Juanito Laguna).[12] En el pasaje de Ludmer también se bosqueja, como a la pasada, una conexión con el universo del cómic. De hecho, a comienzos de los setenta Lamborghini había incursionado como guionista en la historieta paródica *¡Marc!*, realizada junto con el dibujante Gustavo Trigo, y en 1973, con ilustraciones de Pablo Zahlut, publicó un unitario en la revista *Fantasía Extraordinario*.[13] Y si seguimos pistas de la novela gráfica, en los ochenta, con guion de Carlos Trillo y dibujos de Horacio Altuna, *El último recreo* narra un mundo distópico poblado por niños y por niñas que intentan subsistir después de que una bomba acabara con la vida de quienes alcanzaron la madurez sexual. Sin adultos y sin normas, desamparados y desatados, sus días quedan librados a la violencia.[14]

del sentimiento. El peronismo y la construcción de la Argentina moderna. Buenos Aires, Prometeo, 111-128.

[12] Daniel Link ha indagado en los cruces entre literatura y artes visuales respecto de la irrupción en escena de cuerpos mutantes y voces disonantes que cuestionan los parámetros establecidos en el arte y la vida, a partir de la curaduría de "Pornofilia", una muestra desarrollada en PROA en 2919, que retomaba el archivo de Osvaldo Lamborghini incorporado a los repositorios de la Universidad Nacional de Tres de Febrero.

[13] Véase: *¡Marc!*, con guion de Osvaldo Lamborghini y dibujos de Gustavo Trigo (Buenos Aires, Puente Aéreo ediciones, 2013), y *https://aquellos-comics.blogspot.com/2022/01/los-diamantes-de-iboshaoo-unitario.html*

[14] Algunas páginas se pueden ver en*: http://www.historieteca.com.ar/Historietas/elultimorecreo.htm*. En *Materialismo oscuro* (2021), Silvia Schwarzböck detecta otra clave de lectura en relación con la visualidad:

Pero en el cuento de Lamborghini la violencia ritual en manos de un grupo de niños, todos varones, instala lo político (y el problema de la infancia y de la traición a toda comunidad) en el corazón del relato. Situado en el seno del peronismo de los cincuenta y de los sesenta, se podría discutir si el conflicto de "El niño proletario" habilita ser leído como una alegoría política. Sin dudas, el peronismo, la argentinidad, la Ley, la violencia de clase, la violencia de género, las pulsiones orgiásticas y la revolución resuenan entre sus páginas evocando un relato nacional tan establecido como el de *civilización y barbarie*. Ahora bien, según David Oubiña, en Lamborghini la escritura es el motor de una irrupción despiadada que convierte al texto en una arrasadora performance más que en una expresión alegórica. El sufrimiento se enuncia letra por letra, y la realidad no es representada ni declamada, sino encarnada con la violencia de un nacimiento. Esta especie de "cualidad partenogénica" (Oubiña, 2011) se inviste de un terror

la pintura. Escribe: "Al niño proletario, ni la maestra ni sus compañeros se lo imaginan pintando (mucho menos, escribiendo o componiendo). La sociedad que lo tortura, la sociedad burguesa, es la misma que no puede imaginarse, cuando imagina 'el nacimiento de la cultura', a hombres que no sean *antiguos* y pertenecientes a pueblos vencedores. (...) Si la sociedad burguesa, para imaginarse el nacimiento del arte, prefiere ancestros tan poco proletarios como los griegos, no es porque los hombres de la Edad de Piedra, por su parecido con los proletarios, le parezcan incapaces de pintar. O porque se avergüence de que sean matarifes. Es, más bien, porque el hecho de que alguien pinte, además de matar para comer, cuestiona su basamento, la división del trabajo. Pintar es un trabajo. Matar para comer, otro trabajo. Los que matan para comer, en la sociedad burguesa, *deben* no poder pintar, aunque *puedan*. La burguesía *hace* una mentira (la cultura) y *dice* otra: que el niño proletario –como repite la maestra, cuando lo llama '¡Estropeado!'– no puede pintar" (221: 235).

espectacular.[15] En otras palabras, el parto deviene orgía. Paródicamente desmesurado, cruel y perverso, en el cuento palpita una imaginación pornográfica –la exploración de lo obsceno, la temática sexual explícita, sus constantes alusiones genitales– que a su vez transgrede la pasión escopofílica y el realismo de la representación. La convergencia de literatura política y experimentalismo extremo hacen que el deseo se desborde hasta lo exasperante. "Cuando las palabras tocan los cuerpos se pierde la cabeza", dice Ludmer (2000, 150). Y en este sentido, Oubiña apunta:

> ¿Cómo hacer que la violencia habite el lenguaje? Violentando el lenguaje. Violentar el lenguaje es hacer que el lenguaje agreda, y el lenguaje agrede cuando se expresa con el cuerpo (con las partes bajas del cuerpo, con lo excrementicio, con lo sexual) porque eso es lo que debió excluir para constituirse. Si el lenguaje es aquello que se ha emancipado del cuerpo, en la restitución de lo corporal residirá el carácter político del texto. (2011: 282-283)

"Yo me aferraba a mis testículos por miedo a mi propio placer, temeroso de mi propio ululante, agónico, placer" (Lamborghini, 1988: 58). Las figuras orgiásticas que abundan en *Saló o los 120 días de Sodoma* (1975), la película inspirada en el libro de Sade con la que Pasolini quería abrir una *trilogía de la muerte*, registran humillaciones, explotaciones sexuales, coprofagia, eyaculaciones, extirpaciones y vísceras que animan otra *fiesta del monstruo*, tal como Ludmer en *El género gauchesco* (1988), o como Alan Pauls en "Las malas lenguas" (1987), llaman a una serie compuesta por textos como "La refalosa" de Hilario Ascasubi, "El matadero" de Esteban Echeverría, "La fiesta del monstruo", el cuento que Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares firman con el seudónimo de Bustos Domecq, "La fiesta de los enanos" de Wilcock, *El fiord* de Lamborghini, donde el mal y la violencia más extremos se asientan en la lengua: "El desafío del monstruo animaliza al otro, pone en su lengua o cuerpo al animal, y juega con un salto de género". (Ludmer, 2000: 150)

el punto va al final de la oración

En el cuento de Lamborghini no sólo hay un retorno desviado a lo animal sino además una infantilización del sometido que calla, silenciado, sin capacidad de expulsar un hilo de voz. El goce burgués lanza un alarido frente al niño proletario que ni siquiera puede gritar porque su boca era firmemente hundida en el barro. Entonces, el lenguaje desbordado hacia el cómic golpea las retinas y sus gritos rebosan el significado penetrando los oídos como en la canción de Fito Páez, que también enfatiza la falta de voz: "Ya no tenía voz el chico para pedir por favor / Que lo matemos, lo antes posible". Precisamente, en su literaridad, el infante es

[15] Oubiña, David (2011). "Un *freak show*". *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 269-330.

aquel que no tiene voz, puesto que (todavía) no habla.[16] Es el niño cuyo nombre le fue extirpado: "Stroppani era su nombre, pero la maestra de inferior se lo había cambiado por el de ¡Estropeado!" (Lamborghini, 1988: 56). En el límite de la desmembración, la voz del otro, del marginal, el niño ausente, el proletario, solitario y triste, yace inaudita.

[16] De acuerdo con la tesis de Giorgio Agamben en *Infancia e historia*, el sujeto, para poder hablar, tiene que constituirse como sujeto del lenguaje: debe decir *yo*. En esta línea, Hannes Sättele (2015) sostiene que la ausencia de una escritura, de un logos, o de un discurso, en lugar de responder a una fantasía de retorno a la oralidad primitiva provoca un espacio vacío, un hiato entre lengua y discurso, que en el caso de Lamborghini señala la inestabilidad del imperativo liberal. En esta dirección, María José Punte explora en "Para una cartografía insumisa: Infancias monstruosas en la literatura argentina reciente" la cuestión de la monstruosidad en relación con diferentes figuras; entre ellas, los *infantes asesinos*, que se pueden ubicar entre las variantes *queer*: "Punto de partida es la creencia mitificada de que la infancia es ese período ubicado en los comienzos y, por lo tanto, aún impoluto. El infante *queer* es aquel que viene a desafiar y desmontar esa certeza, con una dosis de agresión directamente proporcional con la forma de idealización a la que es sometido" (s/d). Adriana Astutti (2001), sitúa a Lamborghini como un "*enfant terrible*" en línea con Manuel Puig y con Silvina Ocampo, además de mencionar indudables resonancias de la veta irónica y satírica de Hilario Ascasubi y de Esteban Echeverría. Véase Sättele, Hannes (2015). "El espacio vacío o descifrar lo ilegible: 'El niño proletario' de Osvaldo Lamborghini". *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, Vol. 11, 8-23; Punte, María José. "Para una cartografía insumisa: Infancias monstruosas en la literatura argentina reciente". Marie Audran y Silvina Sánchez (coords.) (2023). *Devenir monstruo. Ensayos sobre narrativa argentina reciente*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; Ensenada: IdIHCS (Colectivo crítico; 9), 53-79.

CLASE 13

Infancias *queer*, o lo *queer* de la infancia

María José Punte

Brueghel el Viejo, *Juegos de niños* (1560)

Al niño, o se lo encierra, o se lo explota;
él es, por turno, sueño de infancia, fantasía nostálgica,
jardín para admirar y objeto de poder, discípulo sumiso,
servidor celoso, digno heredero...
Françoise Dolto, *La causa de los niños*

En su libro *La causa de los niños* (1985), la psicoanalista Françoise Dolto explora la condición contemporánea de las infancias y nos ofrece un panorama preciso, aunque lleno de inquietud, de este colectivo

minorizado sobre el cual se vuelca toda una batería de *tecnologías*, para retomar el uso que hace de este término Teresa de Lauretis (1987). La frase que nos sirve de entrada se encuentra tironeada entre la mirada nostálgica o poética, por un lado, y un diagnóstico angustiado, por el otro. Está haciendo referencia, también, a la polarización que se monta actualmente en torno a las infancias: la del infante protegido, que cristaliza en la figura de le *niñe consumidore*; y las infancias desvalidas, en el otro rincón (Carli, 2010). En los dos casos, la definición de lo infante que emerge de allí es la de su carácter de rehén de la familia y de las instituciones, de la Ley. También se puede pensar en una forma de aprisionamiento que es simbólico y que lo convierte en una construcción que produce otra forma de encerramientos (no de *espaciamientos*, para evocar –y oponer– el término que usaba Gabriel Giorgi en "Arqueología del odio", 2020).[1] Dolto lo sintetiza muy bien cuando dice que: "El niño sigue prisionero de todos los símbolos que se le asignan, y el adulto centra en él todos sus sueños y ve en él una edad de oro pedida" (1991: 41). El infante es ese sujeto al que se sustrae del espacio público y al que se confina en otros lugares diseñados para su mejor disciplinamiento. Aquí, por supuesto, traigo a colación a Michel

[1] Usa la expresión para referirse al espacio de lo público que es a la vez frágil e insistente, y constituye el espacio en donde las democracias tienen que reinventar la posibilidad de una vida en común, más allá de las permanentes embestidas de quienes quieren definir los límites de inclusión/exclusión (2020: 71).

Foucault y su libro *Los anormales* (1999), que coloca a las infancias en serie junto con los locos, los criminales, los enfermos. Como se recordará, estos grupos son los destinatarios de espacialidades diseñadas para el control biopolítico. Les infantes, sobre todo, quedan subsumides bajo la máquina reproductora que se construye en función del control demográfico. Foucault seguía la línea abierta por el historiador Philip Ariès y su libro *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen* (1960), quien fue el primero en sentarse a pensar qué es lo que entendemos por infante con el objetivo, precisamente, de historizar esta figura y exhibirla en su contingencia, así como en su funcionalidad dentro del entramado social. Para concluir con otra cita de Dolto: "No hay Niño con N Mayúscula: existe un individuo en la época de su infancia que, en cuanto a lo esencial de su ser en el mundo, es lo que será siempre". (1985: 98)

Una de las imágenes más inspiradoras para pensar y para poder hablar sobre las infancias fue hecha durante el Renacimiento por Pieter Brueghel el Viejo, en 1560, y se trata del cuadro *Juego de niños*, con el que abrí la clase. También la analiza Giorgio Agamben en "Infancia e historia" (2007) cuando elabora su teoría sobre la temporalidad histórica en la doble articulación de diacronía y sincronía, siguiendo una tesitura muy estructuralista, que –en mi opinión– lo mantiene preso en un hermoso sistema dicotómico. Pero digamos por ahora que la infancia le sirve a Agamben

como señuelo por su capacidad de hacer estallar los sistemas, por implosión, diríamos.[2]

El *tiempo infante*, según lo más interesante de su interpretación, es uno que confabula contra la temporalidad cronológica y lineal; se configura como un tiempo del *acontecimiento* o de lo que los griegos denominaban *Aión*. Lo sabemos por esa famosa frase de Heráclito que dice que el tiempo es como un niño que juega a los dados. Ese tiempo al que se refieren funciona como uno que presentifica y que sólo vive en un instante eterno. Supone una de las maneras de experimentar la temporalidad que asociamos al período de la infancia y que, por supuesto, tendemos a idealizar. El cuadro de Brueghel pone en escena, aunque también enmarca, la situación alegorizada del juego y de las innumerables posibilidades lúdicas. Es un muestreo, un listado, pero que vemos en simultáneo.

[2] Respuesta a una inquietud de una alumna: Agamben recurre al significado que se establece a partir de la noción de "*infans*", el término latino con el que se terminó definiendo a esta etapa de la vida. Lo utiliza para pensar en cierta estructura inherente al lenguaje, aquella que serviría para expresar la experiencia antes de su articulación mediada por el *logos*. Hace referencia a aquel aspecto del lenguaje que lo sitúa en el terreno de lo inefable, porque *infans* quiere decir *incapacidad de hablar*. Supone vincular la experiencia con el mundo de lo cotidiano, de los acontecimientos comunes o insignificantes. Esta *minorización* implica una forma de idealización. El concepto de *infancia* que maneja Agamben no se vincula con los sujetos menores, sino con un modo particular del lenguaje de relacionarse con la experiencia que, a su vez, está ligado a una forma temporal específica, la del origen. La frase muy citada de su texto es la siguiente: "Pero desde el momento en que hay una experiencia, en que hay una infancia del hombre, cuya expropiación es el sujeto del lenguaje, el lenguaje se plantea entonces como el lugar donde la experiencia debe volverse verdad" (2007: 70). Para una discusión con esta idea, les recomiendo la introducción de mi libro *Topografías del estallido* (2018).

Y esa simultaneidad es producida por el efecto de la proliferación, así como del *horror vacui*. Esta imagen es la que me llevó a hablar de una *Topografía del estallido* (2018) para pensar en los modos de circular de les infantes por el espacio. O para decirlo con más exactitud, de apropiarse de él. Esto es lo que pasa cuando les damos piedra libre a les niñes. De ahí proviene la obsesión adulta por mantener control sobre elles.

Por otro lado, y como veremos a lo largo de la clase, mediante algunas teorizaciones *queer*, las infancias (a las que hay que referirse, obviamente, en plural al igual que hacemos con *mujeres*), más allá de la fijeza con las que se intenta representarlas y ponerlas en su lugar, logran escaparse por los resquicios de la cultura. Como sostienen René Schérer y Guy Hocquenghem, "en el esfuerzo adulto por capturarlo, *el niño aparecerá siempre como un bricolaje*" (1979: 133).[3] Entonces, le niñe aparecerá como una figura compleja, hecha de yuxtaposiciones y de superposiciones –a lo palimpsesto–, construida a partir de los restos y los desechos (no es casual el interés de

[3] Nota al pie nada menor: Guy Hocquenghem (1946-1988), nacido en París, quien participara en la rebelión estudiantil de mayo de 1968, fue una de las principales figuras del Frente homosexual de acción revolucionaria formado en 1971. Se dice que fue, también, el primer hombre en Francia en hacer pública su homosexualidad. Se lo considera un autor pionero para la teoría *queer* por sus escritos, por ejemplo, *El deseo homosexual* (1972) –para el que Paul Preciado escribió el epílogo "Terror anal" (2009). Se puede decir, también, que, con el libro *Co-ire. Album sistemático de la infancia*, escrito junto con René Schérer, inaugura la senda que vincula infancia con *queerness* y abre otras posibilidades teóricas para pensar las infancias, que actualmente se continúan en trabajos como los de Kathryn B. Stockton, J. Halberstam, que veremos en este capítulo, o los de Lee Edelman.

Walter Benjamin por la infancia y por las producciones vinculadas a ella: sus libros y juguetes). Estos autores publican su libro *Co-ire. Álbum sistemático de la infancia* en 1976, mismo año en que Foucault está dando sus cursos que luego se publicarán bajo el título de *Los anormales*. Esto deja ver una sintonía en las problemáticas que los ocupan. En su libro, Schérer y Hocquenghem van a abordar ficciones sobre infancia, principalmente en el contexto de la literatura francesa. Muchas de ellas son paradigmáticas y trazan líneas de interpretación que pueden ser rastreadas en el corpus de lo que denominamos literatura infantil y juvenil (LIJ), y en textos destinados a la población lectora adulta. La tesis central de este libro es que les niñes han sido les productores culturales de fantasías ligadas con el rapto, no sólo como objeto de él, sino también en tanto subjetividades deseantes. Están pensando, claro, en *el niño* como un significante vacío, una especie de agujero negro que absorbe muchas de las energías libidinales que circulan socialmente y en torno del cual se organiza en gran medida la economía doméstica.

Le niñe se convierte en objeto de numerosas tecnologías que le van acorralando cada vez más en el espacio íntimo del hogar. Como señala Foucault, el círculo panóptico se va cerrando sobre este cuerpo en una dinámica de construcción de lo íntimo: la casa, el cuarto, la cama (*Los anormales*, 2010: 64). Schérer y Hocquenghem se concentrarán, por su parte, en las fantasías de liberación que son la contracara de ese confinamiento. Lo van a pensar a partir de un modelo que sitúa a le niñe en red o en una constelación, armando otro tipo de figuras aperturistas. Para ellos, el infante se caracteriza en primer lugar por ser representación de lo no conforme o lo indeciso. Esa es la razón por la que lo colocan en serie junto con el enano, el jorobado, el ser deforme o monstruoso.[4] Y nos desafían ante la pregunta de qué es lo que vemos cuando vemos a une niñe. Porque, concluirán, les infantes no están nunca allí donde se les busca, "la infancia es siempre una forma de ponerse fuera de alcance, de subvertir la lógica adulta mediante la rapidez de sus desplazamientos" (43). Y esta es la definición que ellos dan de *infancia*.

The Queer Child

El infante está allí en donde no lo buscamos. No es que se esconde: es el resultado de un anamorfismo. O, siguiendo la teoría que propone la crítica norteamericana Kathryn Bond Stockton en su libro *The Queer Child* (2009), se vuelve *queer*. La noción de *queer* aparece vinculada con la infancia desde el siglo XIX y el período victoriano, ocupando un espacio de cierta centralidad en la historia de la literatura infantil

[4] La bisexualidad, sintomáticamente, también es clasificada como una forma de inmadurez, y padece la crítica de limitarse a ser una forma de perpetuación de un estado de *omnipotencia infantil*. Aletea en este tipo de críticas una idea de sexualidad que la piensa como lineal y orientada hacia un fin, una "cuya culminación es un estado fijo, en cuanto a objeto pero también en cuanto a práctica" (26), apunta Alejandra Sardá (2019).

(Lerer, 2008: 190-208). Sus dos maestros, es sabido, fueron Lewis Carroll y Edward Lear. La idea del sinsentido como una fuerza de la imaginación, como un desafío a la lógica adulta así como a las leyes de la vida civil, constituyó una concepción novedosa de esa Inglaterra victoriana. Era el resultado de una indagación que se adentraba tanto en el estudio de la vida como en el estudio del lenguaje. El término *queer*, originado en el siglo XVI para denotar cosas o personas raras, que tanto emerge de las páginas de *Alicia en el País de las Maravillas* (más de veinte veces), expresa el asombro de esta niña frente al mundo, y plantea un cuestionamiento a una identidad fija.

> *Dear, dear! How queer everything is today! And yesterday things went on just as usual. I wonder if I've been changed in the night? Let me think:* was *I the same when I got up this morning? I almost think I can remember feeling a little different. But if I'm not the same, the next question is, 'Who in the world am I?' Ah,* that's *the great puzzle!* (Carroll, 1960: 37)

> ¡Ay, mi Dios! ¡Qué raro que es todo hoy! ¡Y eso que ayer todo sucedía normal, como siempre! Me pregunto si no me habrán cambiado durante la noche... Veamos: ¿esta mañana, cando me desperté, *era* la misma de siempre? Me parece recordad que me sentía un poquitín diferente...Pero, si no soy la misma, la pregunta que sigue es '¿Quién demonios soy?'. ¡Esa es la cuestión! (2015: 22)[5]

acá no va ese punto

Queer es la palabra que define la experiencia carrolliana, y se tornará un término no sólo para referirse a la excentricidad sino para toda la experiencia estética de la fantasía literaria infantil. La vida vivida en la diagonal del fuera-de-su-centro, a través del espejo o del reino de lo dado vuelta, es el mundo de la imaginación sinsentido, aquel que ejerce una atracción particular durante la infancia. (Lerer, 2008: 196)

En lo que respecta a Kathryn B. Stockton y su idea del *infante queer*, ella extiende su análisis de modo tal de abarcar una serie de preocupaciones que no sólo tienen que ver con la imagen que les adultes enfocan en torno del infante, hecha tanto de proyecciones como de fantasmagorías. Sin duda, Stockton está hablando en forma explícita de la sexualidad como una parte fundamental de este sujeto, y no como un elemento potencial sino en términos de agenciamiento. Pero la concepción fundante de Freud de les niñes como perversos polimorfos (y perversas polimorfas), que sirve para una de las denominaciones de lo *queer* abordadas por Stockton, no se queda ahí, sino que adquiere otras derivas. La autora parte de

[5] La cita en inglés está tomada de *The Annotated Alice. Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass*. Harmondsworth (Middleesex, England), Penguin Books, 1960. La versión en español proviene de *Alicia en el país de las maravillas* (Buenos Aires, Colihue, 2015), con la traducción hecha por Graciela Montes.

una idea a la que confiere la forma de un axioma: "*Scratch a child, you will find a queer*" (2004: 278). Es decir, detrás de tode niñe, o de lo que se instaura en lo que sería una forma de *mascarada*, subyace un *queer*. Está hablando de una figura, sea infante o adulta, que expresa la complejidad de toda subjetividad, de su constitución que no resulta ni lineal, ni unilateral, ni evolutiva.

Stockton juega con el término que se refiere al crecimiento y que en inglés resalta esta idea de lo unidireccional, sumado a la línea vertical: *to grow up*. La infancia, una que ella rastrea antes que nada en textos ficcionales (tanto en la narrativa como en el cine), da cuenta de movimientos que son extraños a ese tipo de crecimiento; que se dirigen hacia los costados (*sideways*). La inspira, por un lado, la estética cubista, que descompone la figura revelando volúmenes mediante la superposición de capas, translúcidas y opacas, y que habla de un dinamismo inherente al cuerpo. La forma que se dibuja en torno de este sujeto es la de un sistema de proyecciones hacia los costados, dando lugar a un juego de sombras que se expanden de manera irregular en torno suyo, con lo que se crea una zona variable, siempre cambiante, de difícil o nula inteligibilidad. Hace pensar también en el holograma que adjunta el volumen a la imagen, una dimensión que no sólo rompe con el plano, sino que le acopla una reverberación. A la vez que desfigura el espacio,

obliga a pensar de otra manera a una temporalidad ya no concebida como lineal, en la que convergen diversos modos temporales.

Uno de los elementos paradójicos que cristalizan en el siglo XX –al que se ha definido como el *siglo de la infancia*–,[6] dice Stockton, es la fetichización de la *demora* en tanto que una de las condiciones esenciales al crecimiento de la niñez. Esa *demora* configura el espacio en el que se supone que el infante crece y va dejando de ser niñe. El tema es que dicha (idealizada) demora no llega a ser percibida como una noción relativa. Su posible aceleramiento, algo que puede ser considerado una percepción discutible, actualmente produce en los adultos un cúmulo de nuevas ansiedades. También impide ver que ese crecimiento se da hacia los costados, como ella sostiene. Le interesa indagar en los motivos que no suelen ser tenidos en cuenta o las formas intrincadas que asumen las motivaciones en les niñes (que no llegan a ser contempladas por la ley), sus maniobras creativas ligadas a la desprotección, o lo caprichoso de las conductas. Otro aspecto vinculado a las motivaciones consideradas

[6] Lo que se suele citar como hitos de los reconocimientos de los derechos de la infancia son la Declaración de los Derechos del Niño de 1959 y la Convención Internacional sobre los Derechos del Niño de 1989. La Convención es considerada el "gran texto de referencia" porque reúne en un único documento los derechos civiles, políticos, sociales, económicos y culturales del infante, a partir de la novedad que suponía considerarlo como *sujeto titular* de derechos, ya no como *objeto*. Esto no implica que la fundamentación jurídica de los derechos del niño todavía haya quedado libre de controversias (Lozano-Vicente, 2016: 68).

ininteligibles es el de la criminalidad tanto infantil como juvenil. Es decir, ¿cómo se puede pensar en niñes asesines? Y, por último, otro tema espinoso se materializa en el valor social de le niñe en términos económicos, que ha culminado en un proceso de sacralización también paradójico. En el mismo gesto de ser alejades del sistema de trabajo y convertides en sujetos económicamente inútiles, les niñes pasan a ser considerades como emocionalmente valioses, lo que provoca que se les proteja de manera obsesiva, pero a la vez se les exija ser una permanente fuente de satisfacción afectiva para los adultes, lo que apareja numerosas decepciones.

En este derrotero que propone Stockton por las figuras infantes que atraviesan cierto entramado de producciones culturales contemporáneas, imbricados a su vez en los actuales imaginarios transnacionales que circulan gracias a lo audiovisual, se abren posibilidades originales para reorientar las maneras en que el pensamiento crítico puede encarar los abordajes que tienen a niñes y adolescentes como objeto. Está refutando, de esa manera, otro de los binarismos con los que el sistema patriarcal se ha encargado de organizar de modo jerárquico y estamental a las sociedades modernas: el de adulto/infante.

Monster Inc.

Queerness offers the promise of failure as a way of life.
J. Halberstam, *The Art of Failure*

Schérer y Hocquenghem arman una ecuación a partir de la infancia que hace referencia, en última instancia, a la figura del monstruo. Hay numerosos tópicos infantes que conducen a lo *Unheimlich* –como lo teorizó Freud–, es decir, a los elementos que desde el interior del mundo hogareño producen el efecto de desfamiliarización, uno de los recursos que sirven para generar terror o miedo o, al menos, un sustito. Los muñecos y las muñecas, por ejemplo. Los armarios o cajones. Los rincones, las buhardillas, los huecos de los árboles. Todas estas espacialidades pueden volverse heterotopías, término con el que Foucault se refería a las *utopías localizadas* (un oxímoron), es decir, a los contra-espacios cuya función sería neutralizar a los espacios por los que circulamos

usualmente. Los niños, dice Foucault en su texto "Las heterotopías", conocen perfectamente esos contra-espacios porque pasan allí gran parte de su tiempo: sea este el fondo del jardín o la cama de los padres, todo puede ser el terreno de la máxima aventura.

El devaneo por lo pequeño, lo minorizado, lo infantilizado, atraviesa otras posibles narrativas críticas ante el actual estado de las cosas. Como sostiene Jack Halberstam en *El arte del fracaso* (2018), se trata de resistir la tentación de control ("*resist mastery*!", 289). Este autor define el "arte *queer* del fracaso" como la aceptación de lo finito, lo absurdo, lo tonto, y lo irremediablemente bobo. El argumento de Halberstam es que el éxito, en una sociedad heteronormativa y capitalista, se identifica muy fácilmente con formas específicas de una determinada idea de madurez reproductiva que actúa en tándem con la meta de la acumulación de bienes. Lo que busca su reflexión, a la que ubica en el rango de la así llamada *baja teoría*, es desmantelar estas lógicas tanto del éxito como del fracaso.[7] Opina que hay toda una serie de acciones negativas que pueden resultar más creativas, cooperativas y sorprendentes, como

[7] Halberstam parte de la idea de Stuart Hall de que la teoría no es un fin en sí mismo, sino un desvío en la ruta hacia otra cosa. Analizando el modo de pensamiento de Gramsci, Hall dice que el método consiste en apuntar a lo bajo para alcanzar un blanco más amplio. Es un modo de accesibilidad, un modelo teórico que vuela por debajo del radar, que ensambla textos excéntricos y ejemplos que se niegan a confirmar las jerarquías del conocimiento *alto*. Recurre al concepto de contra-hegemonía para pensar lo que sería esta "*low theory*", la teorización de alternativas dentro de una zona de producción de conocimiento indisciplinada.

fracasar, perder, olvidar, deshacer, no volverse algo, no saber. La experiencia *queer* enseña que el error puede ser un estilo o una forma de vida. Halberstam se pregunta luego por el tipo de recompensa que ofrece el fracaso. En primer lugar, piensa que fracasar permite escapar de las normas punitivas del comportamiento disciplinado. Otra de sus grandes ventajas: preserva algo de la maravillosa anarquía de la infancia. En el contexto específico de los Estados Unidos, desde donde Halberstam escribe, esta idea de *pensamiento positivo* tiene que ver con una ideología que reniega de las condiciones estructurales que facilitan o impiden el éxito (acá lo llamamos *meritocracia*), por lo tanto, que tienden a naturalizar un estado de cosas. Además, como se sabe, esta ideología pone el acento de manera enfermiza en la responsabilidad personal.

Al margen: entre las feministas que aprovecharon esta idea del fracaso, están Monique Wittig y Valerie Solanas. Ambas, ya en los setenta, pensaban que si el éxito dependía de parámetros masculinos, entonces no tener éxito era una manera de recrearse por afuera de esos parámetros. Representan lo que Halberstam llamará *"shadow feminisms"*, que hace un uso productivo de la negatividad, el rechazo y la transformación.

Halberstam prefiere elegir como objeto de estudio las *vidas queer*, centrándose en la cultura popular, particularmente en los filmes de animación, por ejemplo los producidos por las compañías Pixar o Dreamworks.

Porque, dice, esas dos *factorías* han creado un mundo animado rico en alegorías políticas, atiborrados de *queerness* y plagado de analogías entre humanos y animales. La animación permite, además, contrabandear narrativas y personajes que pasan inadvertidas para la mirada conservadora. Rescata de estas películas las historias de acción colectiva, la crítica anticapitalista, los modos en que se construyen vínculos grupales y las formas alterativas de comunidad, espacio, corporeidad y responsabilidad. Halberstam cree en lo pequeño, lo inconsecuente, lo antimonumental, lo micro, lo irrelevante. En suma, cree en hacer una diferencia a partir de pensar en pequeño para compartir en grande.

Desde una perspectiva sudamericana y travesti, nos encontramos con la propuesta que hace Marlene Wayar para una *teoría lo suficientemente buena*. Ella también vuelve su mirada hacia la niñez, porque:

> La niñez es el tiempo y la cartografía donde podemos encontrar la empatía mutua que se genera a partir de la identificación, donde a pesar de las diferencias la potencia del encuentro aún no ha sido severamente cercenada por lo adulto. Y se da en principio por la radical otredad. En un mundo donde las diferencias reinan, hay un límite que marca una sustancial diferencia que iguala la experiencia infante, ser niñx nos separa del mundo adulto auto-convertido y propuesto como otredad. (2019: 23)

La centralidad que Marlene Wayar da a la infancia en su teoría se sustenta en una potencia ("inusitada", dice) que radica en las posibilidades que esta instancia de la vida abre para "la indagación, la transformación y la identificación" (18). Es un espacio potente porque puede estar al servicio de la construcción de lo que ella define como una "NOSTREDAD", (y ella lo escribe en mayúsculas). Vale decir, una subjetividad en la que no imperen el temor, la necesidad constante de estar en guardia frente a la otredad o de dejarse intimidar por las *dos ansiedades básicas* que Wayar identifica con el miedo a la pérdida y el miedo al ataque. Diríamos que estas son las dos maneras de codificar la infancia desde una temerosa perspectiva adulta, la de le *niñe víctima* y le *niñe victimarie*, lo que refuerza su carácter de fantasmagoría. La infancia, por otro lado, es un momento de extrema vulnerabilidad, porque allí la subjetividad es todavía maleable. Si se le permite abrirse, se encuentra disponible para todas las posibilidades.

La hora de las niñas

Ahora la idea es concentrarnos en una temática más específica, para pensar qué pasa con las niñas en la cultura. Siguiendo también la senda abierta por Stockton y por Halberstam, me interesa proponer este tema a partir de un ejemplo del cine. Voy a recalar en una escena en particular, la que propone una película más o menos reciente cuya protagonista es una

niña. Antes de entrar en ella, habrá que decir que el cine y las infancias han tenido una vinculación particularmente fructífera. Con diversas modulaciones, las infancias siguen siendo una de las narraciones favoritas para la cinematografía, más que, incluso, para la literatura (Lebeau, 2008). No hay, sin embargo, tanta variación en los temas o en los *géneros* cinematográficos en sí, sino que reaparecen algunas de las más arraigadas ansiedades adultas con respecto a les menores: le infante agresive, le infante victimizade, son dos de las temáticas por las que se canaliza este corpus narrativo. Lo que el cine exhibe con particular claridad, de ahí su poder indagador, es la opacidad de los motivos. Por eso es que muchas de estas películas son a la vez polisémicas e inquietantes. Un ejemplo paradigmático es *Los cuatrocientos golpes* (1959), de François Truffaut, exponente de la *nouvelle vague*. Cuenta la historia de un adolescente que hace *las mil y unas* sin que exista una motivación evidente para sus desmanes.[8]

Pero no me interesa ahora hablar de esta película, sino de *The Florida Project* (2017) de Sean Baker

[8] En el ámbito argentino, podría pensarse un ejemplo análogo a la película de Truffaut en *Crónica de un niño solo* (1965) de Leonardo Favio, que tiene al autor francés como uno de sus referentes. Sin embargo, la mirada sobre las infancias ha pegado un giro considerable en el cine contemporáneo. Los motivos "insondables" y –por momentos– aviesos de la infancia pueden aparecer con diversos matices en películas como *La niña santa* (2004) de Lucrecia Martel, *Juana a los doce* (2014) de Martín Shanly y *El premio* (2011) de Paula Markovitch. Por su parte, las conductas que rozan lo siniestro o criminal son menos usuales en el cine argentino, aunque están trabajadas también, como se ve en *Andrés no quiere dormir la siesta* (2009) de Daniel Bustamante o en *El niño pez* (2009) de Lucía Puenzo.

(coguionista y director), una película más reciente que trabaja desde el hiperrealismo. Hay una parábola que va de una a otra, que es estética (del blanco y negro al tecnicolor) y temática, en la medida en que da una torsión de género: del niño a la niña. Lo que me interesa recalcar es cierta semejanza: se deja la ventana abierta para la comprensión de las motivaciones infantes, a las que no se termina de entender ni de aceptar del todo, pero tampoco sobre las que no se elabora un juicio de valor. Este es el hilo en común, más allá de los desvíos.

The Florida Project es una película que habla sobre la idea de precariedad de nuestras sociedades actuales, incluso de aquellas que parecen gozar de un mayor bienestar. Cuando hablamos de precariedad estamos pensando, obviamente, en el modo en el que lo plantea Butler. La película nos coloca frente a una de esas disyuntivas que resultan tan típicas de nuestra actual vinculación con la infancia. Por un lado, es conmovedora por la frescura y la naturalidad con la que los sujetos infantes allí retratados se posicionan frente a contextos sociales que les son adversos: les infantes no se dan por vencides tan fácilmente. La protagonista, Moonee (una deformación de la palabra *dinero*), da cuerpo a una forma desprejuiciada de infancia, a la vez alegre y resistente. De hecho, esta nena parece estar evocando los dibujos animados infantiles, en los que los personajes se caen o lastiman, y luego se levantan

y siguen como si nada. Sus compañeres de aventuras son Scooty y Jancey, quienes, si bien no alcanzan sus alturas o profundidades, están ahí para ser les *partenaires* ideales. Sobre todo es Jancey quien, y como se ve al final, asume ese rol, la de una forma de agenciamiento que sólo puede provenir de la infancia, una que privilegia la fantasía y que puede ser leída como signo de alienación o como una forma de estar en el mundo: la infante. La estética hiperrealista de la película, con sus colores vibrantes y chillones, muy de la estética Disney, hace pensar en un mundo de juguete. Detrás de esa fachada, que cobra forma literalmente como una bambalina de Disney World, esta forma exacerbada de heterotopía, apenas asoma la sordidez de les adultes que contaminan lo que podría llegar a ser una existencia perfecta. Y nos preguntamos: ¿es esta la forma que adopta el cuento de hadas contemporáneo?

El no-lugar que se materializa en esos condominios de la periferia de Disney World, en los restaurantes y tiendas, y en esas enormes playas de estacionamiento, se convierten en el espacio para la aventura de Moonee y sus amigues. En gran medida porque los espacios en los que deberían vivir son inhabitables: habitáculos abigarrados en donde la única vía de escape es la pantalla de la televisión o la bañadera. Pero eso no es un problema mayor para Moonee. Su día discurre en el mejor parque de diversiones que su imaginación pueda llegar a pensar, uno en donde consiguen helados y waffles gratis, en

donde les niñes socializan, corren, festejan cumpleaños con fuegos artificiales de fondo, se esconden. Incluso tienen un jardín secreto con árbol incluido y todo. Es el País de Jauja que se veía en el cuadro de Brueghel. Esta historia puede ser leída en la tesitura planteada por Halberstam como ejemplo del *arte de fracasar*: una historia mínima, o minimizada, de esta Alicia contemporánea, de aventura en un mundo que es el revés de la trama capitalista, literalmente su *patio trasero*. Pero Moonee se presenta como experta en convertir lo que la sociedad codifica como fracaso en otra cosa.

Halberstam podría haber elegido esta película como ejemplo, pero en su recorrido incluye otra que tiene como protagonista a una niña, *Miss Little Sunshine* (2006), además del dibujo animado *Monster Inc.* (2001). En lo que concierne a una teorización centrada específicamente en la niña, en el contexto latinoamericano resulta estimulante el libro de Nadia Celis Salgado, *La rebelión de las niñas* (2015). Si bien ella analiza un corpus narrativo de autoras del Caribe, el marco teórico que arma con este propósito bien puede servir para extender la lectura a otros objetos. Celis Salgado aborda la figura de las niñas desde una perspectiva teórica feminista, centrando su argumentación en una noción de corporeidad que reconoce en y por la escritura. Su análisis da cuenta de las características de estos cuerpos que se producen como resultado de las tecnologías de control y disciplinamiento. De ellos emerge, sin

embargo, una forma particular de memoria, resultado de esa experiencia, que da origen a lo que ella llama una *conciencia corporal*. Estas niñas son educadas para ser *decentes* y no *malcriadas*, lo que incluye no sólo su encierro en espacios diagramados, sino su estigmatización como ser sexualizado. Por otro lado, ella constata una forma de rebelión que se materializa en el pasaje de un *cuerpo apropiado* (convertido en propiedad y adaptado a las normas), a un *cuerpo propio* o vivido, lo que implica el reconocimiento de que se es sujeto porque se posee una corporeidad conectada con el mundo, por lo tanto, abierto a los sentidos y a la sensualidad.

La decisión de la autora de centrarse en las niñas como tópico se hace eco tanto de la ambigüedad como de la vitalidad que adquiere cuerpo en estas subjetividades doblemente marginalizadas, empezando por una cuestión de edad que se suma a la de género. Las niñas, si bien por un lado son construidas como fetiches desde la idea de inocencia y su contracara, la sexualización (un ejemplo paradigmático de esto es la figura de la Lolita), llevan el peso de toda una economía que tiene sus raíces en el hogar, pero que atraviesa de modo capilar las otras napas de la sociedad. Como hace notar la autora, este proceso se intensifica en tiempos de una hegemonía capitalista que apunta a formar consumidores como objetivo excluyente. El libro se propone recuperar el poder de las niñas a partir de tres vectores de agenciamiento que se articulan de manera narrativa:

por un lado, la autora constata las formas de la resistencia, es decir, los modos en los que las niñas logran organizar sus estrategias para contrarrestar las tecnologías de sujeción a las que son sometidas desde el comienzo de la vida, pero que se van fortaleciendo durante el proceso de crecimiento. Un segundo momento en la asunción de una subjetividad autónoma es el de la subversión o transgresión de los mandatos patriarcales. El tercero, y al que se le da mayor centralidad en la parte final del libro, es el de las negociaciones.

Para cerrar esta clase, quiero hacer una breve mención en una suerte de homenaje, a una de las nenas más preclaras que tenemos en nuestro ámbito nacional que es Mafalda. Su figura, que de menor no tiene nada, demarca el pasaje de la niña pizpireta e inocentona a la piba intelectualizada. Es un espejo en el que se miraron varias generaciones, y que seguirá

sirviendo como modelo. Pero, además, dio cuenta de los cambios sociales y políticos que vivió la Argentina en las décadas de los sesenta y setenta. Esta nena que cuando comenzó la tira tenía cuatro años, exhibía razonamientos propios de una joven o adolescente conflictiva que refutaba a sus padres. Como hace notar Isabella Cosse, que le dedica un concienzudo estudio, Quino elige centrar su relato en un personaje femenino y menor, lo cual da una pauta de las disrupciones que estaban produciendo las consignas feministas, aunque su autor no lo tuviera del todo consciente (Cosse, 2014: 110). Mafalda y Libertad abren una brecha profunda en los imaginarios accesibles tanto para niñas como para niños. Concluyo diciendo que los afectos que suscitaron tanto Mafalda como su barra de amigues, no sólo despertaron la risa o la ternura, sino que fueron un estímulo insoslayable para la producción de un pensamiento crítico.

Bibliografía citada

Agamben, Giorgio (2007 [1978 y 2001]). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Traducción de Silvio Mattoni. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Ariès, Philippe (1962). *Centuries of Childhood. A Social History of Family Life*. New York, Alfred A. Knopf.

Carli, Sandra (2010). "Notas para pensar la infancia en la Argentina (1983-2001): figuras de la historia reciente". *Educaçao em Revista*. Belo Horizonte, V. 26, Nº 01, abril, 351-382.

Celis Salgado, Nadia V. (2015). *La rebelión de las niñas. El Caribe y la "conciencia corporal"*. Madrid/ Frankfurt aM, Iberoamericana/Vervuert.

Cosse, Isabella (2014). *Mafalda: historia social y política*. Buenos Aires, FCE.

De Lauretis, Teresa (1987). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.

Dolto, Françoise (1991 [1985]). *La causa de los niños*. Traducción de Irene Agoff. Buenos Aires, Paidós.

Foucault, Michel (2010). *El cuerpo utópico; las heterotopías*. Buenos Aires, Nueva Visión.

Foucault, Michel (2010 [1999]). *Los anormales*. Buenos Aires, FCE.

Giorgi, Gabriel (2020). "Arqueología del odio. Escrituras públicas y guerras de subjetividad". *Las vueltas del odio. Gestos, escrituras, políticas*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 17-82.

Halberstam, Jack (2018). *El arte queer del fracaso*. Traducción de Javier Sáez. Madrid, Egales.

Lebeau, Vicky (2008) *Childhood and cinema*. London, Reaktion Books.

Lerer, Seth (2008). *Children's Literature. A reader's History, from Aesop to Harry Potter*. Chicago & London, The University of Chicago Press. Kindle Edition.

Punte, María José (2018). *Topografías del estallido. Figuras de infancia en la literatura argentina*. Buenos Aires, Corregidor.

Sardá, Alejandra (2019). "Bisexualidad, ¿un disfraza de la homofobia internalizada?". Laura Arnés et Al. *Bisexualidades feministas: contra-relatos desde una disidencia situada*. Buenos Aires, Madreselva.

Schérer, René y Guy Hocquenghem (1979 [1976]). *Co-ire. Albúm sistemático de la infancia*. Barcelona, Anagrama.

Stockton, Kathryn B. (2004). "Growing Sideways, or Versions of the Queer Child: The Ghost, the Homosexual, the Freudian, the Innocent, and the Interval of the Animal". Steven Bruhm and Natasha Hurley (Eds). *Curiouser. On the queerness of children*. Minneapolis/London, University of Minnesota Press.

Stockton, Kathryn B. (2009). *The Queer Child. Or Growing Sideways in the Twentieth Century*. Durham and London, Duke University Press.

Wayar, Marlene (2019). *Travesti/ Una teoría lo suficientemente buena*. Buenos Aires, editorial muchas nueces.

Trabajo final

Mi cuerpo es un mapa de Azul

Fran Bariffi

Sin dejar de reírse, Amy Winehouse se cae mientras imita el giro de una bailarina clásica durante un festival en Recife. Sinéad O'Connor canta un rezo antibélico para el público de *SNL*. Está rapada. Y, cuando termina de cantar, rompe una foto del Papa por la mitad. En el mismo programa de televisión, Lana Del Rey aparece tímida, con un vestido precioso de encaje y una peluca mal puesta. Una diva agitada, que preferiría estar muy lejos del lugar en el que está, parece haber tenido que salir a escena antes de tiempo. Además, su voz desafina. Pasa de notas graves a gritos agudos con los que cierra los estribillos de una canción en que una chica le canta a un amante preso. Poco después, cuando los gestos *camp* con los que deliberadamente pasa por tonta se convierten en un arma de doble filo, la cantante se tiñe el pelo de negro. Es como si Marilyn Monroe volviera de la tumba y se arrancase el rubio, luchando contra la rostrificación que la ubica en el lugar de lo banal. Rose McGowan, igual que O'Connor, prefiere raparse. Atraviesa varias cirugías estéticas después de un choque que casi la mata. En algunas entrevistas, la actriz habla sobre la valentía y sobre alejarse voluntariamente de Hollywood. Yo las escucho desde una ciudad chica en el sur del continente, antes de salir de casa, como si se tratase de rituales para estimular la confianza, o simplemente por el placer con el que trato de emular formas de elegancia y cuidado.

Una de las preguntas a las que lleva el linaje de mis divas es ¿cómo darle forma y sonido a una sensibilidad? Es una de las preguntas a las que también lleva la poesía, la lectura en voz alta de la poesía. Y, en mi caso, abre una búsqueda contraria a los momentos en que un adulto, cuando soy chiquito, me pide que cambie el timbre agudo de mi voz para sonar masculino. Uso una prolija raya al costado hasta terminar el secundario (fantaseo, en el espejo, con las ondas brillantes y perfumadas del *beauty queen style* que Priscilla Presley usa el día de su casamiento). En el caso de muches poetas, la pregunta llega a ser ¿cómo usar la poesía en la reescritura de une misme? ¿Cómo volverse un poema?

Si a los catorce alguien me pregunta, me gustan Los Simpsons y las películas de terror. Mi música favorita es Led Zeppelin o The Black Keys, que, además de ocultar los consumos gays a los que me abre el internet globalizado, construyen la imagen de un chico (o)culto y heterosexual. Pero encerradas en mi cuarto, las divas de mi adolescencia siguen rotas. Con la fragilidad de sus performances espejan la misma ansiedad que siento cuando salgo de casa e incómodamente aparezco en canchas de rugby, la escuela, o en fiestas de las que casi siempre me voy temprano. Prefiero estar en lugares

donde no hay nadie, o con mis amigues en lugares alejados. Somos poques en nuestro grupo. Y, aunque en nuestras conversaciones nunca tensemos conscientemente los límites de la heteronorma, cuando terminamos el secundario, y muches de nosotres experimentamos por fuera de esos límites, no nos sorprende que hayamos estado juntes, acompañándonos en silencio.

A veces pienso que, antes de irnos definitivamente de Azul, como muchas personas *queer* migran desde el interior a ciudades como Rosario, Córdoba o Buenos Aires, nosotres accedimos a otros mundos, ideas y referentes a través de internet y la televisión, quizás como Puig, en su época, habla sobre la vía de escape que encuentra en la sala de cine. De todo lo que miro en páginas piratas o YouTube, *Buffy la cazavampiros* es mi show favorito. Ella vive en un pueblo igual que yo. Y ese pueblo es *la boca del infierno*. En términos de la serie, significa que los cementerios y parques por los que la protagonista camina de noche están acechados por vampiros. Ella quiere ser normal. También Carrie quiere ser normal, hasta que la sangre de cerdo llueve sobre su vestido de seda rosa. Quiere cumplir con los ideales normativos que todas las otras chicas de la escuela persiguen. Pero su destino la desvía de la imagen del *teen idle*[9] sobre el que canta otra de mis divas. Se le da el don de la cazadora, y ahora vive contrapuesta a toda una sociedad de demonios. Como la Sylvia Plath sobre la que Lana Del Rey escribe en una canción,[10] ella no sonríe en la fiesta de la que al mismo tiempo *debe* participar.

En *The Gender of Sound*, Anne Carson escribe sobre cómo las sirenas y los lobos de la literatura griega (que simbolizan lo marginal, o la no-persona) emiten ruidos abyectos respecto del círculo de la *polis*, el espacio en que los ciudadanos (varones) debaten sobre política. A pesar de la irrupción de las mujeres y otras subjetividades alternativas al modelo binario en el espacio público, el empleo y la política a lo largo de la Modernidad, en Azul, como en Sunnydale[11] o Atenas, el espacio público sigue estando configurado para dar primacía a sujetos blancos, masculinos y heterosexuales. Azul, que es sede de una diócesis de la iglesia católica, sede de uno de los dieciocho departamentos judiciales en los que se divide la provincia de Buenos Aires, y lugar de residencia de los terratenientes que sostienen gran parte de la clase media y alta de la zona. Azul donde alguien, durante las dos primeras décadas del siglo XXI, podría haber tenido la suerte de crecer en una familia abierta en relación con la diversidad sexo-genérica, pero definitivamente lejos de los espacios de resistencia y/o consumo en que parte de lo *queer* (especialmente lo gay) está mejor incorporado, o *asimilado*, al funcionamiento normal de la sociedad capitalista, como sucede en Buenos Aires.

[9] "*Teen Idle*", canción de Marina, en Primadonna, 2012.

[10] *Hope is a dangerous thing for a woman like me to have – but I have it.*

[11] Sunnydale es el pueblo en California donde viven Buffy Summers y sus amigos.

En los distintos espacios públicos que produce la cultura occidental, el sonido de la mujer, y los sonidos de los cuerpos que se corren de los parámetros de la hetero-normalidad, o de la *neutralidad* del estándar masculino, emergen, según Carson, como los ruidos de lo salvaje. En su texto, la poeta sostiene que "el sonido femenino es *malo* porque la cualidad de la voz de la mujer es objetable (desde el oído patriarcal), y porque la mujer usa su voz para decir lo que no debería ser dicho". (Carson, 1995: 133)[12]

En Azul, mi voz física y la voz de mi escritura se tensionan entre la vergüenza y el silencio: callarse o hablar con vergüenza; dejar de escribir o sentir vergüenza por lo escrito. Quizás, como en un verso de Cecilia Pavón, sea la fragilidad lo que me impulse a escribir *yo*.[13] Escribir *yo*, y ver de qué está hecha esa fragilidad. No porque tenga la necesidad autobiográfica de restituir la homogeneidad identitaria de un yo, o porque quiera construir un testimonio desde un documentalismo victimista. Sino para reflexionar en torno a los procesos de subjetivación de los que el *yo* resulta, y, si es posible, preguntarse también por el modo en que se dice *yo*, es decir, el modo en que uno se autoconstituye performativamente al enunciar. Me gusta pensar que estas preguntas, que, desde la perspectiva de Lauren Fournier podrían reunirse bajo el término *autoteoría,*[14] ofrecen la posibilidad de la autotransformación. Pienso que procesar los discursos de la teoría a través de prácticas corporizadas, como la escritura, puede llevar a crear ficciones políticas alternativas con respecto a las ficciones y discursos que participan en la producción hegemónica de cuerpos y subjetividades. A través de la imaginación y el pensamiento crítico, estas contra-escrituras abren la posibilidad de que no vivamos exactamente según los modos que la cultura prescribe.

el punto va al final de la oración

El acontecimiento que quizás condense las diferencias en comparación con las generaciones previas que migraron de Azul, es la primera marcha del orgullo que organizamos en el pueblo en enero de 2021. Ese verano, *aparecer*[15] nos permite reclamar espacios públicos que nunca habíamos ocupado, o en donde el miedo, la vergüenza y la injuria nos habían llevado a escondernos y a estar en silencio. Según Sarah Ahmed, la palabra *shame* (vergüenza) viene justamente de un indoeuropeo que se asocia a palabras como *cubrir*, *esconder* y *casa*. (2018: 165)[16]

[12] Carson, Anne (1995). "*The Gender of Sound*". *Glass, Irony & God*. New Directions, NYC.

[13] "La fragilidad es lo que me impulsa a escribir yo", en el poema "Mi libro de poemas vacío", Cecilia Pavón.

[14] Lo que en *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing and Criticism*, de Lauren Fournier, es conceptualizado en términos de "autoteoría" puede pensarse, desde la tradición que desciende de Foucault en su lectura de Kant, hasta autores como Butler, Eribon y Preciado, como la interrogación de la propia actualidad, o de la ontología de sí.

[15] En *Cuerpos aliados y lucha política* (Buenos Aires, Paidós, 2017), Judith Butler se refiere al *aparecer* como una forma colectiva de manejar la precariedad impuesta políticamente.

[16] Ahmed, Sarah (2018 [2004]). *La política cultural de las emociones*. México D.F, UNAM.

Ese verano, a los veintidós años, escondo debajo de la mesa las uñas que mi novio (otro de los organizadores de la marcha) pintó de dorado. Sobre la mesa, entre las cosas de un almuerzo en familia, está la tapa del diario de Azul, y en la portada, una nota escrita por mí sobre la marcha del día anterior. A los pocos días, mi psicoanalista escucha la anécdota e insiste en la parte del diario. Dice que el diario está ahí, a la vista, como si ya no hubiese nada que ocultar.

Aunque en la plaza y la nota para el diario haya tratado de expandir mis palabras y sonidos, dentro de la casa, sin el grupo de amigues-activistas, encuentro otro obstáculo frente al que mi voz se quiebra. Mi familia me pide que me saque el dorado de las uñas. A pesar de la dificultad, logro negarme y defender algo tan pequeño pero simbólico como el esmalte dorado en mis uñas, o el tono de voz con el que trato de decir que no mientras insisten. Aparecer en la calle, y escribir en el diario (sin ceder a los modos de escritura periodísticos, no muy lejanos al lenguaje policiaco de la confesión, o de la monografía) se sienten como negaciones de una negación previa: pequeños gritos que contradicen la vergüenza que en el pasado me enseña a empequeñecerme y entrar en silencio.

Según Carson (1995), cada sonido que uno hace tiene algo de autobiográfico.

Durante el secundario, como chico heterosexual, hablar en público es más fácil. En la secundaria participo de actos escolares y discuto en reuniones del centro de estudiantes. En paralelo, escribo en talleres literarios, concursos y blogs. Releyendo esos cuentos, de personajes y situaciones ambiguas, pienso que quizás la escritura es el lugar donde otra dimensión de mi voz, no fónica sino textual, encuentra espacio para decir algunas de las cosas que a esa edad no puedo decir en voz alta (y de las que ni siquiera soy consciente).

En mi casa soy un hijo correcto, y en la escuela un buen estudiante.

Mi cuerpo sonríe, saluda y pide perdón, como si buscase ser reconocido por un semblante que me permite conectarme con algunas de mis curiosidades a la vez que me excluye de mucho de lo que deseo. Nadie sabe si una noche me quedo hasta tarde en el parque y subo al auto de un extraño (un respetable agrónomo o abogado). La vergüenza y el miedo son sentimientos domesticadores. Pero, aunque en ese tiempo no sea capaz de nombrar esas partes de mi experiencia, mis sueños e imaginación hacen lo suyo. Quizás porque "la poesía, lo que se dice la poesía/ sólo es posible cuando te falta algo/ o cuando algo se te está por escapar".[17]

Uno de los textos de esos años, cuanta la historia de un chico del siglo XIX que es invitado a una fiesta en una casa en el campo. Para llegar, tiene que cruzar amplias tierras a pie. A mitad de camino, se pierde. Pero antes

[17] Blatt, Mariano (2017). "Cuando todavía no habìa celular". *Mi juventud unida*. Buenos Aires, Mansalva.

de que la gente del lugar se aproveche de su extranjería, el chico se cruza con un extraño que lo salva llevándoselo en su carreta. En otro cuento, la gente de un pueblo persigue a las criaturas de un monte en la pampa hasta matarlas. Los "animales salvajes" del título terminan siendo los propios humanos, a excepción de una chica y su abuela, que tratan de interrumpir la matanza.

La relativa comodidad que habilita mi máscara heterosexual, frente a mi familia y los espacios de Azul, desaparece a los diecinueve cuando *salgo del closet*.

Mi voz vuelve a quebrarse y mi piel se pone roja como cuando era una mariquita tímida y nerviosa a la que le agarraban palpitaciones si otros chicos se reían. Vuelvo a callarme en sobremesas, e incluso en las primeras aulas del espacio universitario. Paso de los cuentos y blogs a los diarios neuróticos y poemas tristes, como si de pronto la parte herida de mi identidad no pudiera despegarse de su ombligo. Lo que empiezo a escribir se aleja de los textos fantasiosos y autoficcionales de la adolescencia; se aleja de un tipo de escritura en que la imaginación no se ve tan restringida por los límites de una identidad biográfica, o por el realismo explicativo del poder. *Salir del closet* es en sí mismo un dispositivo de subjetivación, que podría compararse con el acto de dar testimonio ante la ley. En mi caso, el proceso no sólo me lleva a tener una determinada relación con el lenguaje, sino que además recodifica el señalamiento y la interpelación a las que

ser un no-varón me enfrenta desde la infancia hasta la preadolescencia, cuando entiendo un poco mejor de qué modo utilizar la máscara heterosexual.

En *La traición de Rita Hayworth* (Puig, 1968), "Mita le decía al Toto que le prohibía jugar más a la tienda y con las cosas de la Paqui robadas y pintar artistas porque no eran cosas de varones y que si lo veía otra vez lo iba a poner en penitencia y quedaba sin cine" (2014: 109).[18] Pero, cada vez que podía, y aunque generalmente estuviese pegado a su madre y otras mujeres, el Toto se escondía y recortaba a sus divas del diario, y les pintaba las caritas, y les dibujaba vestidos exuberantes, o jugaba a la tienda.Como el Toto, cuando yo soy chico, la mentira y el escondite me sirven como modos de preservar un espacio íntimo de juego e imaginación. Sin que me vean, uso mantas como si fuesen vestidos, colchones como escenarios y cepillos como micrófonos. Posando frente a la tele, encarno divas frágiles y dramáticas.

Canto como ellas.

Ni las divas ni les niñes son tan inofensives como parecen. En una de las películas de Tarantino, Rose McGowan usa una prótesis-ametralladora en lugar de la pierna que le falta. Buffy y sus amigues usan armas y hechizos, pero también libros antiguos de una enorme biblioteca, para luchar contra el mal. La *Lolita* de Lana Del Rey utiliza su pose de indefensa para manipular

[18] Puig, Manuel (2014). *La traición de Rita Hayworth*. Buenos Aires, Booket.

a los hombres con los que sale. Y todos esos mitos y tretas están en mi juego y en la diversión de mi niñez.

Llevo ese juego hasta sus últimas consecuencias, como si los pasillos de la casa de mi familia fuesen las calles de una ciudad nocturna en las que avanzo como un pequeño criminal.

Me acuerdo de quedarme callado cuando los grandes hacen sus preguntas. Las lágrimas me dan hipo. Tengo cinco o seis años. Y paso dos semanas sin ver televisión por robar las botas de una muñeca de mi hermana. Ese es el tipo de castigo cada vez que incumplo la ley. Pero cuando soy chico me doy cuenta rápido de lo que esperan que haga y lo que no. Aprendo a ocultarme mejor cada vez que uso ropa o juguetes de mi hermana, o cada vez que me acerco al maquillaje de mi mamá. Y sigo divirtiéndome, casi amoralmente, aunque muchas veces mi juego me traiga retos y penitencias sólo por fijarme en cosas a las que no se supone que un niño varón deba *orientarse*.[19]

En su *Testo Yonqui* (2008), Paul Preciado dice que su madre es una especie de detective privado contratado por el régimen heteropatriarcal para desactivar su incipiente terrorismo de género. El interrogatorio, la prohibición, la reclusión y la censura son los métodos que el sistema pone a disposición de alguien que, en mi caso, no sólo me vigila. No sólo proyecta en mí

[19] Sarah Ahmed, en *Fenomenología queer*, Barcelona, Bellaterra, 2019 (2006), desarrolla la noción de *orientación*.

las expectativas que figuran la imagen del niño cis, correcto y educado que no logro encarnar a la perfección. También es alguien que me cuida y protege más que nadie. Alguien que sostiene la organización de la casa y el sustento económico. Y que consigue estimular, a través del diálogo y los libros, las prácticas que con los años me llevan a interrogar la misma crianza.

También me acuerdo de hacer fila, vestido de uniforme azul, mientras todes les niñes, futuros "animalitos de confesión",[20] esperamos nuestro turno. Nos estamos preparando para la primera comunión, en un colegio católico fundado por una congregación de monjas francesas a principios del siglo XX. Estoy convencido de que la masturbación es algo terrible (y eso que todavía no descubro el porno gay). Sé que, además de contestar mal a mis padres, o de pelearme con mi hermana, hay algo peor que nunca me animo a confesar al padre.

Mi voz entra en silencio.

Esta vez quizás sea para protegerme, o por querer decir algo indecible. Postergo mi confesión más culposa, como a los diecinueve años postergo la confesión de mi *verdadera sexualidad* a mi familia. Pero a la hora de rezar me animo, y hablo con Dios sobre esa parte de mi deseo que no puede ser pública pero que debe ser confesada. Pido perdón por mi pecado, y prometo dejar de

[20] "El hombre, en Occidente, ha llegado a ser un animal de confesión" (2019: 60), dice Michel Foucault. *Historia de la sexualidad: 1. La voluntad de saber*. Buenos Aires, Siglo XXI.

hacer *cosas de nenas* exigiendo, a cambio, que se me mande fuerza para ser normal. A principios del secundario, dejo de rezar en un pequeño acto revolucionario que hoy me hace pensar en una escena de *La mala educación* (Pedro Almodóvar, 2004)*:* después de haberse masturbado juntos, uno de los dos niños que viven pupilos en un colegio católico dice haber perdido la fe. "Y al no tener fe, ya no creo en dios ni en el infierno. Si no creo en el infierno ya no tengo miedo. Y sin miedo soy capaz de cualquier cosa". No conocí la película hasta mucho después, pero en ese momento me acuerdo de leer en la computadora sobre cómo en los tribunales de la Inquisición, a fines del siglo XV, se castiga a quienes tienen relaciones sexuales *antinaturales*. Me parece motivo suficiente para no querer ir nunca más a misa. La pena, como en el caso de la brujería, es la hoguera u otras formas de castigo físico. Pero la primera herramienta de castigo es simbólica (y también tiene efecto sobre los cuerpos). La categoría de *pecado nefando* produce un sujeto que sólo existe en tanto pecaminoso y culpable, determinado por el veredicto de la sociedad en que su subjetividad emerge.

Salir del closet es confesar un secreto en busca del perdón y la aprobación de la misma normalidad que te sienta en los tribunales de la ley heteronormativa, y que produce una situación que no debería ser secreta ni confesada. El *buen homosexual* sale del closet exponiendo su sexualidad. Cuando salgo del closet, mi familia insiste en que vaya a terapia, y se pregunta cómo mi sexualidad se relaciona con mi (in)capacidad para ser feliz y con mi tendencia a pasar tiempo solo. Por mi parte, empiezo a darme cuenta de cómo mi propensión a ser explicativo, y a buscar una justificación externa, se asocia a la relación con el lenguaje que establecen la iglesia y la ley.

Poco después de que terminemos el secundario, se filtran *nudes* que el cura con el que nos confesábamos había usado en una *app* gay. Al poco tiempo, el cura tiene que irse de Azul. Durante los mismos días, hablo en Grindr con dos chicos *tapados*, que para el resto del pueblo siguen siendo rugbiers heterosexuales. A los once o doce años, ambos forman parte del grupo de chicos que me grita "puto" cada vez que me ven en el club donde se juega rugby, tenis y otros deportes.

En la mayoría de los entrenamientos mi cuerpo está quieto.

Está rodeado de risas o insultos a las que mi voz no sabe responder.

Según Sarah Ahmed, en *La política cultural de las emociones* "cuando nos avergonzamos, el cuerpo parece arder con la negación que se percibe, y la vergüenza se imprime en el cuerpo como un sentimiento intenso de que el sujeto está contra sí mismo"164). Quizás yo no sea innatamente malo para los deportes, como suelo pensar cuando soy chico, sino que, en los entrenamientos de tenis y rugby, mi cuerpo está rígido porque

las afectividades como la vergüenza y el miedo están socialmente producidas para regular qué cuerpos, y en qué medida, pueden *expandirse* en el espacio.

A veces consigo hablar con otros chicos. Otras veces, *los malos* se pelean entre sí. Se golpean y lloran igual que yo. Se acusan de maricas, pero también dejan ver una fragilidad que es común a todes, y que por un momento no pueden disimular. En esos momentos, las cosas se desordenan produciendo una especie de alivio. Un mes, me escapo tres veces seguidas del entrenamiento de rugby. Mi familia se entera. Es la hora de tomar la leche, y yo estoy sentado, llorando, en la mesa de la cocina. De nuevo estoy callado, hasta que confieso que la razón por la que no quiero ir más a rugby es porque los otros chicos me molestan.

Cuando se vuelve claro que la vergüenza y el silencio, en la fragilidad de mi yo, tienen que ver no sólo con el enjuiciamiento sino con la injuria, ya llevo tiempo viviendo en Buenos Aires. En la ciudad encuentro amigues, artistas, activistas e ideas (e incluso a otras personas con las que había crecido en Azul sin saberlo) con las que empiezo un proceso de experimentación, pero también de reflexión sobre la propia historia y subjetividad. Desde ese momento, voy y vuelvo a Azul, a veces llevando algo de la ciudad al pueblo, y otras trayendo algo del pueblo a la ciudad.

A pesar de haber encontrado espacios y personas donde el miedo y la vergüenza ya no tienen sentido, hay veces en que esos afectos vuelven. En *Regreso a Reims*, donde Didier Eribon habla sobre volver al lugar en que creció para entender el espacio del que surge gran parte de su subjetividad, el filósofo dice que "los rastros de lo que uno fue en su infancia, y la manera de socializar, perduran incluso cuando las condiciones en las que se vive en la edad adulta han cambiado, o cuando se ha deseado alejarse de ese pasado" (2017, 14). Por otro lado, en su viaje imposible a la infancia, Alejandra Pizarnik señala la alienación que producen el lenguaje y el nombre. Tanto la poeta como el filósofo muestran que hay elementos fundantes de la vida íntima, la vida que suele llamarse *propia*, que el mundo decide por uno mismo.

Sobre *lo éxtimo* (lo ajeno en lo que a la vez es íntimo) escriben también muchos poetas contemporáneos. Pero, según Tamara Kamenszain, lo hacen contabilizando lo que hay afuera de lo que es interior "como si el sujeto solo pudiera reconocerse como tal por fuera de sí, en una especie de reiteración cuantitativa que lo vuelve brutalmente real, íntimamente éxtimo" (2015: 62). En uno de sus poemas más conocidos, Cecilia Pavón encuentra su nombre en algo tan ajeno y público como el cartel de un hotel. No es que el sujeto esté proyectando a su alrededor una interioridad propia, sino que algo de la intimidad está siendo determinado por lo que está a su alrededor. Por eso, para Foucault, el sujeto es un repliegue del afuera. La tradición filosófica occidental, que Luce Irigaray critica en

Especulo de la otra mujer (1974),[21] desentiende esta interdependencia constitutiva de la subjetividad figurando un yo narcisista que pretende sostener su inmunidad con respecto a la afectación de les otres y el mundo.

En una clase de Ética, a fines del 2020, Vir Cano dice que no hay libertad individual que se sostenga por fuera de los acuerdos colectivos que definen lo que cada individuo puede hacer. En palabras de Butler: "ninguno de nosotros actúa sin que se den las condiciones para nuestra actuación" (2019: 23). Según Eribon: "el insulto (...), pero no sólo el insulto sino también, y a la vez, el conjunto del discurso social, todo el lenguaje, todas las imágenes, con las jerarquías que vehiculizan, asignan un lugar predefinido a un grupo de individuos" (2017: 20).[22] Los efectos de esta clasificación en el cuerpo y el psiquismo son determinantes también en la construcción de la identidad de los sujetos. Según Louis Althusser, uno se constituye precisamente al ser "interpelado, llamado, nombrado". (Butler, 2001: 108)

Las palabras *puto, trolo* o *marica* no se dirigían a una sola persona sino a todos los cuerpos que (por su voz, aspecto, expresividad u orientación sexual) somos asociadas al mismo grupo o colectivo figurado por el lenguaje de la injuria. En Azul, los gays estamos dispersos y en silencio, como si la ciudad, además de agruparnos bajo las mismas categorías inciertas, nos mantuviese separados.

[21] Irigaray, Luce (2007). *Espéculo de la otra mujer*. Madrid, Akal.

[22] Eribon, Didier (2017). *Regreso a Reims*. Buenos Aires, Libros del zorzal.

Contra cualquier esencialismo, quizás la única respuesta a la pregunta de qué es ser gay esté en haber vivido entre todos esos chicos que se enfrentaron a las mismas injurias. Si el yo, en su dimensión impersonal, está construido histórica y geográficamente por el mundo social en el que surge, ser uno de esos chicos es de los vínculos más consistentes entre Azul y lo que soy. Y el punto en que se vuelve claro que el espacio, más que un lugar fijo, es el modo en que lo habitamos (algo susceptible a ser modificado, algo que no es exterior a los cuerpos).[23]

Meses antes de la primera marcha del orgullo en Azul, L., uno de ellos, publica en Instagram una foto bajo la que escribe:

> Durante casi toda la primaria y secundaria, no tuve amigos. Creo yo que no fue porque yo era malo. Desde pegarme, enviarme mensajes y publicar cosas en Facebook, hasta llamarme a mi celular para insultarme, porque yo no era como todos los demás, no tenía una voz y una forma de actuar masculina. A los doce años pensé en matarme porque ya no sabía qué hacer. Mi mamá siempre me apoyó, desde el primer momento, y fue mi fortaleza para poder salir de todo eso.

Parafraseando una de mis canciones favoritas,[24] que posiblemente le guste a L. también, diría que *mi cuerpo*

[23] Sarah Ahmed: "los espacios no son exteriores a los cuerpos" (23).

[24] "Arcadia", canción de Lana Del Rey, *Blue Banisters*, 2021. "*My body is a map of LA*".

es un mapa de Azul: la cartografía de un espacio, entre público y privado, en que se imprimen las calles hacia los lugares donde la normalidad, con sus distintos dispositivos de subjetivación, hace del cuerpo el soporte material del programa biopolítico del que resulta su forma y la identidad del sujeto.

El día de la primera marcha del orgullo de Azul, esas mismas calles se llenan de cuerpos que disputan su derecho a *aparecer*[25] en lugar de tener que sustraerse de espacios que en el pueblo están todavía configurados para que no sean ellos quienes se expandan con firmeza. Por primera vez en Azul, cobran visibilidad grupos que intervienen políticamente, ya no sólo desde ciudades grandes y lejanas, ni a través de internet, sino en las mismas veredas por las que puede caminar un adolescente cuando sale de la escuela.

Formar parte del grupo de activistas que lleva a cabo las primeras marchas (y otra serie de intervenciones públicas como performances, campañas y publicaciones de textos) transforma completamente mi modo de habitar y ser en Azul. Como si nuestro intento de reapropiación del espacio conllevase un reclamo por la capacidad que tenemos colectivamente de redefinir (*entre* y *para* nosotres) las formas de libertad con que habitamos el mundo.

[25] En *Cuerpos aliados y luchas política*, Judith Butler se refiere a cómo al "derecho plural y performativo a la aparición, un derecho que afirma e instala el cuerpo en medio del campo político" (2019: 18).

Ese día, mi nombre está escrito en la plaza. Como si fuese una capa, colgamos una bandera del orgullo en la estatua de San Martín, y, alrededor de la fuente, pegamos imágenes de gente que se besa. En esas imágenes, escribimos relatos de amor. Algunas personas firman y otras permanecen anónimas. Como muches de mis amigues, modifico mi nombre. Con una fibra negra, sobre la imagen de dos chicos besándose, dibujo un *Fran* al que sobra el *–cisco*. Quizás parezca un fácil exorcismo. O quizás, como dice Cecilia Pavón, ser artistas tenga que ver con "defender la propia monstruosidad",[26] como si escribir también tuviera que ver con reescribir(se) a modo de interrogar y transformar la propia subjetividad. Darse vuelta, si es posible, y responder indócilmente a la injuria, o al lugar que asigna el nombre. En ese giro, la escritura puede ser una herramienta fundamental. Puede ser un modo de establecer una relación reflexiva y poética con el lenguaje, para establecer, al mismo tiempo, una relación crítica con la identidad, o con la manera en que la cultura nombra y clasifica a los cuerpos y las cosas, destinándolas a formas predefinidas por la cultura.[27]

[26] "Siento que ser artista es defender la propia monstruosidad", dice la poeta Cecilia Pavón en una entrevista con el medio Télam: *https://www.telam.com.ar/notas/202110/571149-cecilia-pavon.html*

[27] En relación con los procesos de asimilación a la sociedad capitalista de las disidencias sexo-genéricas, el crítico Jorge Gumier Maier se refiere al modo en que la identidad gay es una "audaz invención del poder. El poder necesita crear dóciles criaturas mitológicas para codificar sus terrores y articular su discurso moral represivo" (57). En Gumier Maier, Jorge (2022). *Algunos Textos*. Buenos Aires, Ediciones Caracol.

ÍNDICE

Playlist para acompañar lecturas **7**

Introducción: Tomar las aulas. *Laura A. Arnés* 9

El género como problema epistemológico **35**
Clase 1. Recorridos del género: de la Revolución francesa a la revuelta trans. *Laura A. Arnés* 37
Lectura. Otras poses de la Pampa. *Paula Daniela Bianchi* 71
Clase 2. Ser, saber y celebrar. Desmontando el mito cartesiano. *Laura A. Arnés* 77
Lectura. ¿De qué materia están hechos los sueños de los ciborgs? *María José Punte* 107
Trabajo final. La vieja feminista que se volvió poeta conceptual. *Paula Salmoiraghi* 112
Clase 3. El género ante la ley. *Daniela Dorfman* 117
Lectura. Cuando la abusada habla (o escribe). *Daniela Dorfman* 142
Trabajo final. El grito de Antígona: testimonio y revuelta de una hija desobediente. *María Belén Matos* 148

Mujeres públicas y otras ficciones **159**
Clase 4. Leer el trabajo: repensar la literatura, discutir las ciudadanías. *Florencia Angilletta* 161
Lectura. El peligro de las vestiduras. *Florencia Angilletta* 181
Trabajo final. El laboratorio afectivo en *El derecho de las bestias* de Hugo Salas. *Nicolás Piva* 187
Clase 5. Victoria Ocampo y la revista *Sur* desde una perspectiva feminista. *Laura A. Arnés* 197
Lectura. Vestidito, vestidito: modos de leer (las). *Florencia Angilletta* 240
Trabajo final. Vestidas para mole*stars*. Vestirse, desvestirse: una cuestión política. *Ana Granato* 246

De la revolución sexual a la revolución textual **247**
Clase 6. El género y sus metáforas. Una introducción a la teoría y crítica literaria feminista. *Laura A. Arnés* 249
Entrevista. Fábulas y rostros del género. Diálogo con Nora Domínguez 298
Trabajo final. *Soy posible mientras barro*: tretas y silencios domésticos. *Julia Laura Leggiero* 321
Clase 7. Miradas, contradicciones y derivas en torno a la crítica feminista de cine: de Laura Mulvey a Victoria Ocampo. *Julia Kratje* 333
Lectura. Oigo ruidos. *Julia Kratje* 364
Clase 8. Reconsideraciones desde el Sur. La malinche, la *new* mestiza y otras críticas latinoamericanas. *Paula Daniela Bianchi* 369
Lectura. Ñandutí: juego de palabras. *Paula Daniela Bianchi* 411
Trabajo final. Pornografía y literatura: una mirada feminista. *Victoria Rossetti* 417
Trabajo final. Acacia bonariensis o Ñapindá: apuntes sobre mi experiencia en la carrera de Letras y otras *yerbas*. *Victoria María Fondón* 429

Lo que queremos es que nos deseen **439**

Clase 9. Las ficciones lesbianas: recorridos críticos y literarios. *Laura A. Arnés* 441
Lectura. *El quinto,* esa sustancia hipotética. *Laura A. Arnés* 487
Lectura. *En breve cárcel*, la potencia textual del desasosiego. *María José Punte* 491
Trabajo final. Cómo (no) aparece lo lesbiano en *Las Hijas de Sedna* y otras historietas. *Florencia Belén Pérez* 497
Clase 10. ¿Ser o no ser es la cuestión? Aproximaciones al campo de lo *queer. Laura A. Arnés* 507
Trabajo final. *Vivir con virus*: la escritura como condición de posibilidad para la construcción de subjetividad y de la voz ajena**.** *Agata Zaldivar* 533
Clase 11. Literatura argentina y homosexualidad(es). *Jorge Peralta* 543
Trabajo final. Las pasiones más nobles suceden de lunes a jueves: lugares de enunciación y micropolíticas *cuir. Ana Álvarez Fulconis* 570
Clase 12. La vulnerabilidad y la intemperie, condición de lo queer. *María José Punte* 581
Lectura. Al pie de la letra. *Julia Kratje* 615
Clase 13. Infancias *queer* o lo *queer* de la infancia. *María José Punte* 623
Trabajo final. Mi cuerpo es un mapa de Azul. *Fran Bariffi* 650