

Ser o no ser. Cartografías afectivas en *El affair Skeffington* de María Moreno.

Arnés, Laura A.

IIEGE, UBA/CONICET

laura_arnes@hotmail.com

Material original autorizado para su primera publicación en la Revista Académica Hologramática.

Resumen

Este artículo procura analizar, a partir de una lectura de *El affair skeffington* (Moreno, 1992), ciertos dispositivos que pusieron en marcha las ficciones lesbianas de la literatura argentina de finales del siglo XX y que delinearon conflictos de orden sexual, textual y territorial. Al analizar los desplazamientos y desorientaciones que esta novela propone, resulta posible pensar la diferencia sexual no como objeto categorizado sino en tanto pasión que, al disparar la imaginación, desafía mandatos morales y decretos reguladores, hace tambalear toda identidad fija, se manifiestan con relación al estatuto del arte y/o del artista y resulta fundamental al momento de construir modos específicos del decir.

Literatura argentina- Estudios de género- Siglo XX

Abstract

By reading *The affair skeffington* (Moreno, 1992) this article seeks to analyze certain devices by which Argentine lesbian fictions of ends of the 20th century delineated conflicts of sexual, textual and territorial order. When analyzing the displacements and disorientations that this novel proposes, it becomes possible to think sexual difference not as a categorized object but as the passion which fires the imagination, that defies moral imperatives and regulatory decrees, that makes stagger fixed identities, and which even expresses itself in relation to the statute of art and/or of the artist, emerging fundamental when posing specific manners of speech.

Argentinian Literature- Gender Studies- 20th century

Ser o no ser. Cartografías afectivas en *El affair Skeffington* de María Moreno.

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

Dalia Rosetti

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

María Moreno

‘Error’ quiere decir vagar, deambular sin rumbo, desorientarse, ir a la deriva. Pero también puede implicar desviarse, descarriarse del buen camino. Y, por qué no, divagar, apartarse de la verdad, equivocarse. A partir de esto, podría decirse, sin que requiera demasiada explicación, que la errancia siempre se da en los límites de la razón. En 1958, Guy Debord explicaba:

“La deriva es una manera de errar en la ciudad para descubrirla *como una red narrativa*, de experiencias y de vida. Es una iniciativa que consiste en desplazarse a través de distintos ambientes de un espacio (una ciudad, un barrio...) y *dejarse guiar por sus afectos*.” (en Giunta 2014:51. El resaltado es mío).

Desplazarse (en el lenguaje), dejarse guiar por sus afectos. En la década del noventa, las ficciones lesbianas que proponía la literatura argentina ya gozaban de voz y, también, de cuerpo¹.

1 Para más información sobre estos temas ver: “Insinuar eso: afectividades lesbianas y literatura en la Argentina de principios del siglo XX”, *Badebec*, Revista del Centro de Estudios y Teoría literaria, Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, Rosario, 2015; “Las voces del secreto: pasiones lesbianas en Silvina Ocampo, Julio Cortázar y Sylvia Molloy”, *Revista Nomadías*, N° 12, abril 2011, Cuarto propio, Sgo. de Chile. pp. 24-45.

Sin embargo, todavía les restaba apropiarse de la ciudad, del espacio; encontrar sus pasos, dibujar paisajes y caminos.

Históricamente, la errancia no fue una problemática central para las protagonistas de los relatos argentinos. Errar, sí. Pero, los términos lógicos, esta vez, son invertidos –o subvertidos. En las ficciones lesbianas de finales del siglo XX² –y también en las que las proceden-, el único error posible es la razón (en sus dos sentidos) y es de allí de donde habrá que escapar³. En este sentido, es la desorientación la que traza o determina los recorridos, las líneas de asociación, agenciamiento e intercambio.

Desorientación implica, también, despiste y confusión y hace referencia a la pérdida de sentido o posición. Así, alineada semánticamente con el término “errar”, la desorientación (geopolítica, genérica, sexual y/o textual) que proponen estas ficciones va más allá de imposiciones conceptuales dualistas y hábitos monológicos: no se construyen como mera articulación entre espacios legitimados y legibles sino que desafía a pensar en términos inclusivos. En este sentido, puede decirse que, las ficciones lesbianas de esos años, reconfiguran la cartografía cultural de los cuerpos, deseos y saberes y se delatan ya no producto de lo que se excluye sino de elementos que coexisten en permanente movimiento (aunque no necesariamente de manera equitativa o equivalente).

Como consecuencia, presentan un nuevo problema porque, al poner en crisis nuestro paradigma de conocimiento que, como ya notó Kosofsky Sedwick (1991), es ante todo sexual, lo que jaquean es el binomio homosexual/heterosexual. Lo que hacen (en) presente, entonces, es un deseo que no jerarquiza y que no renuncia; que cobra cuerpo en una convivencia deseante, que pone en contacto –como expone muy tempranamente *Lo impenetrable* (Gambaro 1984)- aquello que tal vez siempre estuvo alejado y configura, así, momentos de contacto y de asociación, pero también de desvío y de fuga entre cuerpos y espacios, entre deseos y saberes, entre presente e

2 Me refiero a novelas como *La prueba* (Aira, 1992), *Lo impenetrable* (Gambaro, 1984) y la trabajada en este artículo, por supuesto.

3 Para más información ver: Arnés, Laura “Errancias sexuales, errancias textuales: figuraciones literarias del siglo XXI”, *Cuadernos del Sur*, Revista de la Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, n29, 2015.

historia.⁴ Es así que, en este mismo discurrir, lo lesbiano parece inclinarse hacia prácticas y cuerpos más variados e inclasificables, hacia categorías más inestables o plásticas. En este sentido, estas narrativas versarán sobre las contingencias del deseo y sus contactos o sus caprichos: es la llegada a o de otros cuerpos lo que genera historias.

Así como no hay lugar para una identidad, estas ficciones tampoco hacen lugar para un centro, sólo para la reflexión sobre sus límites. En consecuencia, insisten sobre el hecho de que la biografía no puede ser sino una verdad imposible, porque lo real sólo lo es en tanto imaginado (Link 2005:119). En palabras de Donna Haraway (1992:86), podría decirse que estas narrativas proponen imaginaciones que se oponen a la figuración literal y, al proponer flujos de conexiones, estallan en enérgicos nuevos tropos y nuevas figuraciones de dicción.

En esta línea, hay una novela que, en la puerta de los noventa, sorprende: *El affair Skeffington* (Moreno, 1992). Su linaje es complejo y no deja demasiado al azar en términos de familia porque se ocupa de construir y explicitar su propia genealogía intelectual. Lo que no quiere decir que sea discreta. Es, sobre todo, (bien) aventurada.

Si le creemos a Ricardo Piglia, la literatura argentina –esa que inaugura la pregunta sobre el ser nacional- comenzó con una cita extranjera y desviada; y, más tarde, esa ‘enciclopedia falsificada y bilingüe’ (1993:134) en la que se convertiría la literatura posterior sería sintetizada por la obra de Borges. Llamativamente (o no) María Moreno se inscribe en esta estirpe masculina con una cita y con una novela –*El affair Skeffington*- que se construye como sistema de citas (desviadas, perversas) y como máquina de guerra (porque nada de lo que en ella sucede es neutral).

Probablemente, resulte apropiado hacer mención al hecho ya bastante conocido de que Moreno escribió la columna “La mujer pública” en la revista *Babel* (1988-1991).⁵ Durante un

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

⁵ *Babel* fue una de las primeras publicaciones en leer y pensar a ciertos escritores argentinos que, en ese momento, se mantenían en los márgenes del canon -Cesar Aira, Copi,

año y en once entregas, María Moreno leyó a Djuna Barnes, María Bashkirtseff, Ana Frank, Luce Irigaray, Katherine Mansfield, Tununa Mercado, Safo y Clarice Lispector, escribió sobre las películas de Marguerite Von Trotta y las performances de Niní Marshall y en su primera columna, explica: “La paradoja que tienen que afrontar las mujeres (...) es que la femineidad ha sido "producida y eternamente reproducida por varones” (Rodríguez Carranza 2011:s/p)

Pero, también fue directora de la revista *alfonsina*, en la que colaboraban Perlongher y Caparrós. En el número tres de la publicación, junto al sumario, en la sección ‘Macedonia’— ¿homenaje, tal vez, al ‘escritor sin obra’ Macedonio Fernández?— aparece un fragmento titulado “La periodista *borrada*” (1984:1. El resaltado es mío.). En él se da conocer a Dolly Skeffington, seudónimo de la norteamericana Olivia Streethorse, olvidada periodista y poeta — de dudosa existencia— de quien “algún día contaremos íntegra su verdadera historia.” (1984:2). Texto sencillo, gesto sencillo, con el que María Moreno inaugura un proyecto literario que condensará en la novela *El affair Skeffington* (1992) pero que va a continuar incluso en sus textos más recientes.

Años más tarde, en el número once de *Cuaderno de existencia lesbiana* (marzo 1991) reaparece Dolly. Si bien la tapa anuncia “María Moreno, poesías”, en el interior de la publicación, a una crónica titulada “María Moreno presenta a Dolly Skeffington” continúa, profundizando la confusión, una serie de poemas firmados por “Dolly”. El relato comienza así:

“En 1983 yo estaba gravemente enferma. El dolor era combatido con una droga —la última de las legales antes de llegar a la morfina— llamada Klosidol Durante los insomnios era común que apareciera ese juego de palabras: Klosidol, Klosidoll, Klosidolly —a quien era inevitable llamar mi buena amiga, por último Dolly. Solía oír voces —nada que ver con Santa Teresa— sonaban como las traducciones de poetisas norteamericanas hechas por Diana Bellessi.⁶ Por distraerme escribí alguno de los versos

Fogwill, Osvaldo Lamborghini- y que sin lugar a dudas encabezaron los devenires de la literatura nacional del siglo que se avvicinaba.⁵ Como consecuencia, *Babel* fue una de las primeras publicaciones en recuperar esas experiencias literarias que descalificaban las nociones de ‘centro’ o ‘frontera’ derivadas de los dispositivos de normalización y categorización. Más información sobre *Babel*: Catalin, Mariana (2012); Patiño, Roxana (2003); Delgado, Verónica (1997); Drucaroff, Elsa (1991); Zina, Alejandra (2004).

⁶ Se refiere a *Contéstame, baila mi danza* (1984). Incluye poemas de Muriel Rukeyser, Denise

de Dolly, pensando que ya habían sido escritos Vi por ese entonces una película con Bette Davis: La señora Skeffington.⁷ Bautizada la criatura sólo cabía la pregunta: *¿Puede una intelectual que ha sido amiga íntima del exilio brillante –Paris 1917/30- desaparecer sin dejar huellas?*” (1991:15. El resaltado es mío.)

La clave de lectura queda tendida para quienes, un año después, leyesen *El affair Skeffington*. Pero el juego ahí recién comienza, porque María Moreno es también un seudónimo.

En ésta, su primera novela, aparece su nombre de origen entre paréntesis: (Cristina Forero). Efectivamente, Moreno fue el apellido de su primer esposo, el de su hijo: “Creo que lo único que he escrito de mi ‘obra’ ha sido mi seudónimo, compuesto con mi primer nombre legal y el apellido de mi hijo, aunque ocasionalmente estuve casada con un Moreno.” (2002:8), explica fiel al mito de quien se jacta de plagiar y autoplagiarse, de escribir a partir de citas y glosas. Sin embargo, resulta más seductora otra de las hipótesis que circula con respecto a la elección del nombre: la autora habría buscado feminizar la identidad del primer periodista argentino, Mariano Moreno. Y en ese gesto orgulloso, la estirpe patriarcal es burlada y la tradición re-territorializada. “Darse un nombre”, sostiene el filósofo Adrián Cangi, “es la tarea política de quien cree que todo cuanto expresa es una nota al margen de un texto borrado por completo, un testimonio de un proceso de auto-invencción.” (2007:88). Darse un nombre es, sin duda, ante todo un gesto político.

El Affair Skeffington es una novela de 1992, pero no es menemista. En ella no puede encontrarse el intimismo exacerbado ni el glamour *trash* con purpurina que marcó una tradición (sobre todo poética) en la literatura de esos años. Tampoco hay restos del individuo creador encerrado en un feroz individualismo (por el contrario, puede encontrarse una crítica a este modelo) ni desilusión (a pesar de que comienza con una desaparición). El gesto, como voy a

Levertov, Adrienne Rich, June Jordan, Diane Di Prima e Irena Klepfisz así como también un ensayo de Barbara Deming, todas escritoras que tuvieron vidas eróticas y afectivas disidentes. En este sentido inscriben tanto a Bellesi como a Moreno en esa genealogía.

⁷ La película se titulaba *El señor Skeffington* y fue dirigida en 1944 por Vincent Sherman.

HOLOGRAMATICA – Facultad de Ciencias Sociales – UNLZ – Año XII

Número 24, V1, Pp.21- 38

www.hologramatica.com.ar

ISSN 1668-5024

desarrollar, es bastante opuesto al ‘sálvese quien pueda’ tan propio de esa época de apertura al neoliberalismo.

Por otro lado, esta novela se distancia, también, del gesto de un feminismo (de sesgo chauvinista) que en los años noventa comienza a cobrar fuerza –sobre todo a partir de los modelos norteamericanos que se importan con el cine y la televisión- y cuya figuración paradigmática fue *Sex and the city*. Esto, por supuesto, no quiere decir que en la novela las faldas no se levanten, lascivas, y el *Ricard* no engrose la lengua pero, sin lugar a dudas, *El Affair Skeffington* se enfrenta al mercado al proponerse como un producto elusivo e incierto que defiende el valor estético y que se presenta como un espacio de experimentación incómodo. Pero, además, lo que indudablemente sí hay en esta novela es una potencia imparable que pone a la literatura y a la cultura occidental al servicio de la escritura devoradora de la autora. Su linaje, por cierto, tampoco evita ser complejo: feminismo, posestructuralismo, psicoanálisis, filosofía del nomadismo y de los afectos, socialismo, teoría lesbiana, vanguardismo, el canon literario, el ‘contra-canon’. Porque, como se sabe, la novela familiar siempre es más compleja de lo que parece: hay separaciones y seducciones, vínculos extra-conyugales, uniones *non sanctas* y *contra natura* e hijos bastardos.

Sin embargo, sí resulta adecuada a la época si se recuerda que desde los ochenta se viene esbozando en Argentina –pero también en Latinoamérica- el escenario de una nueva escritura de lo femenino que procura subvertir y descentrar las codificaciones de lo social. En estos años, las preocupaciones sobre la identidad sexual, como sostiene Francine Masiello, van a poner en discusión todo el sistema (y todos sus discursos oficiales): “el género sexual hace su ingreso ahora para afirmar el poder del margen; permite proponer una doble lectura en el campo de la política e introduce un conflicto en el campo de la representación.” (2001:15). Pero además, va a reactualizar problemáticas relativas a la literatura argentina y su tradición ¿Cómo escribe quien siempre perteneció a una cultura secundaria o menor, quién sólo conoció una lengua marginal? En este sentido, ¿o femenino -y lo lesbiano- puede ser universal? Así, Luis Chitarroni tiene razón cuando, al pensar sobre *El affair...*, afirma:

“Irrumpe, se apodera, se apropia de una tradición ajena y la aporrea con un coraje apostado en las antípodas de la timidez forera o la fobia morena. A Charlie [Feiling] y a mí, *Skef* nos conquistó por la impredecibilidad de su anacronismo, por el parpadeo de sus *ritornelli*, por la furia de su desacato. Nos conquistó como María conquistaba: la palidez (*a whiter shade of pale*) y el estilo únicos. Poco se puede comparar a la emisión oral casi átona de María, su velocidad para el sobreentendido, su aplomo transfigurado y su presteza para seguir el curso de una verdad desligada de las opiniones precedentes de una verdad que sabe lo que dice; o, con momentánea firmeza, lo cree.”⁸

Como adelanté, *El Affair...* es un texto que se construye sobre apropiaciones y falsas atribuciones: una biografía apócrifa sobre una autora apócrifa y, por supuesto, poemas apócrifos. Según Moreno: “El affaire Skeffington es: [yo] no soy poeta, es otra y está muerta. Yo hago sus poemas pero no sé inglés. Yo soy la ensayista que la construye, pero no soy una ensayista sino una periodista que entrevista a la nieta. Es mi manera de no hacerme cargo, de correrme del lugar.” (2014: s/p). Sin embargo, no hay por qué creerle a quien escribe. La ausencia no es sino pose y la pose es postura significativa (Molloy 2012:49). Así, la espectralidad vuelve el gesto intensamente visible, redundante. Algo parece una biografía y no lo es. Un diálogo se presenta como entrevista y no, no lo es. Algo o alguien parece pertenecer a un género y a una clase y no, tampoco. Lo que hay son articulaciones, mediaciones, corrimientos, desorientaciones. Una puesta en escena, una reflexión, sobre la identidad, el género y sus límites. Una toma de posición que es también un reclamo ético y estético.

El diálogo con los géneros (literarios o sexuales, lo mismo da) sólo resulta interesante si implica una discusión en torno a los procedimientos y los valores de esos géneros. María Moreno ahí arremete. Su proyecto estético es también ético y se sostiene sobre una idea fundamental: la biografía es una verdad imposible (y, como consecuencia, la Historia también). Dicho de otro modo: la única verdad probable de una biografía es su ficción. En este sentido, ni su formación psicoanalítica ni pos-estructuralista puede negarse. Por supuesto, Roland Barthes (1968) ya lo

⁸ Este texto es respuesta a un mail que le envié pidiendo su opinión (y sus recuerdos) sobre *El affair...* Más tarde, fue publicada en su versión completa en el *Suplemento Soy* del 21.3.2014.

había afirmado antes: la escritura es, precisamente, ese lugar donde se pierde toda identidad, empezando por el cuerpo de quien escribe. Pero, además, Barthes notó, perspicaz, que las biografías ya no serían producto de grandes eventos que marcan destinos sino destellos, intuiciones, el relato de pequeños hechos en apariencia insignificantes. Las biografías, se construirían, así, sobre puntos, sobre intensidades que condensan las fuerzas afectivas de determinadas épocas. Y Moreno parece coincidir.

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

“Avergüenza empezar-- ¡una vez más!—con el hallazgo de un manuscrito, no de John Shade, Emily L. o Gabrielle Sarrera sino de una total desconocida: Dolly Skeffington. Una vez más también se trata de inventar una precursora en cuya obra—por demás problemático de definir—podamos leer, como dicta la convención, lo que queremos leer.” (1992:9).⁹

Dolly Skeffington le habría dado a John Glassco¹⁰ un manuscrito (28 poemas organizados en tres secciones: *Exposición*, *Gwendolyn Massachusetts* y *El honor de las damas*, y una suerte de diario filosófico en forma de notas encabezadas por una sola palabra para indicar el tema, como si se tratara de un juego mnemotécnico) que Glassco habría volcado en un libro titulado *Los que no fueron*. A pesar de no figurar en los catálogos, Moreno habría encontrado la única copia existente en una pequeña biblioteca feminista madrileña y, un año después, gracias a otro azar, tendría la posibilidad de entrevistar a la nieta de Olivia Streethorse en una discoteca también madrileña llamada, irónicamente, ‘No se lo digas a nadie’.¹¹ El diálogo entre ellas,

⁹ Es sólo comenzar y encontrarse con problemas o quizás soluciones: John Shade es uno de los personajes de *Pale Fire* (Nabokov 1962): poeta americano, autor de un sólo poema de 999 versos. Emily L, por otra parte es una novela de Marguerite Duras (1987): una escritora francesa (tal vez la misma Duras) narra la historia que quiere escribir sobre una poeta inglesa que se llama de ese modo.

¹⁰ Glassco fue un conocido poeta canadiense que escribió *Memoirs of Montparnasse* (1970) un libro donde relata su vida y su relación con la comunidad de expatriados de la *Rive gauche*.

¹¹ Cuando escribía el artículo para el *Suplemento Soy* ya citado, también consulté a Reina Roffé, quien me contestó: “Leí el libro poco después de haber sido publicado en 1992 y una de las cosas que más me llamó la atención fue encontrarme con lugares y personas que había frecuentado en Madrid, donde

traductora mediante, aparece, reproducido en el libro. También sus poemas. Y, por supuesto, no faltan notas introductorias, notas a los poemas y bibliografía descabellada o inexistente.

Así, ese original que aparenta volverse accesible, no lo es. *El Affair...* se sostiene sobre la proliferación de citas desviadas o pervertidas, paráfrasis, traducciones, imaginaciones, digresiones y notas que explican o interpretan. Lo único que queda claro es que no hay original posible y que la Historia se sostiene sobre manipulaciones y exclusiones: de las mujeres, de todos aquellos con sexualidades disidentes, de la clase obrera, de los negros... El relato, en consecuencia, se empeña en despojar a la historia de todos aquellos nombres y órdenes impuestos por el régimen patriarcal y hetero-sexista y de reinscribir voces y subjetividades dejadas de lado. Y todo esto para demostrar, entre otras cosas, que no hay hecho literario que no haya precisado para existir del apoyo de las mujeres, en general, y de las lesbianas y bisexuales, en particular. En este sentido lo que se pone en jaque, sin más, no es sólo la verdad de la Historia sino la noción de autoría -y su autoridad-¹² en lo particular, y de la institución literaria, en lo

vivo desde 1988, y donde incluso estuvimos con María Moreno cuando ella visitó esta ciudad, no recuerdo bien si en 1990 o 1991. Dio la casualidad que Néstor Perlongher también se encontraba aquí, había venido a realizar una serie de lecturas, y nos juntamos una noche, precisamente, en “No se lo digas a nadie”. Una de las dueñas (argentina ella, Delia) le organizó una despedida a María en ese bar que aparece tan bien descrito en *El affair Skeffington*. Allí estuvimos bailando, especialmente con el amigo brasileño de Perlongher, un tipo muy simpático, y conversando sobre lo humano y lo divino.

“No se lo digas a nadie” fue un bar surgido de los últimos restos de la movida madrileña, que, aunque había terminado oficialmente a mediados de los años ochenta, todavía se hacía presente en los movimientos “alternativos” de Madrid, como el movimiento feminista. El libro recorre las dos plantas de aquel bar de la calle Ventura de la Vega, una calle estrecha y poco iluminada en aquellos años, situada en una zona limitada por tres teatros, un hotel donde se vestían los toreros antes de ir a Las Ventas (que aún existe, pero ya no se visten los toreros), muchos bares de tapas y la conocida Plaza de Santa Ana, con más bares presididos por la emblemática Cervecería Alemana, donde pararon escritores como Dos Passos y Ernest Hemingway. El público que salía del Teatro Español, del Teatro de la Comedia o de los bares de la zona y que quería tomar una última copa rodeado de gente de la farándula, escritores, feministas, gays, lesbianas y viajeros despistados, terminaba en el “No se lo digas a nadie”. Lo más llamativo de este bar eran las camareras que María Moreno borda en su libro, las mesas en forma de máquina de coser, un pequeño escenario y la famosísima biblioteca regentada por Marisa, bibliotecaria de verdad que, por las mañanas, “fichaba” en una biblioteca pública de Madrid y, por las noches, atendía la biblioteca del bar con idéntica eficiencia y mala leche con quienes no seguían sus indicaciones.”

¹² “De acuerdo a los vaivenes de la moda literaria, al plagio se lo ha llamado glosa, cita o apropiación. Los mexicanos llaman plagio al secuestro. Yo llamo secuestro al plagio. No vacilo en plagiar, sobre todo cuando tengo que ganar unos renglones para terminar rápidamente un artículo. Y –

general. Pero, además, poner en primer plano a las mujeres (y la circulación de sus afectos) es lo que habilita la recodificación de mitos y la re-de-construcción del campo de lo simbólico:

“Luego estaba la obra específica de Skeffington. La primera se llamaba Joylises y consistía en una serie de nombres femeninos insertados sobre una enorme superficie azul (...) en la que figuraban desde Harriet Weaver, editora de la obra de Joyce en inglés, pasando por Margaret Anderson y Jane Heap, que publicaron una parte en la *Little Review*, hasta Myrsine Moschos, la joven empleada de la *Shakespeare and Company* y las sucesivas copistas caligráficas como Raymonde Linossier y Ciprian, la hermana de Sylvia Beach. El esquema incluía notas extraídas de los diarios sobre los procesos que mereció la obra, las sanciones pensales sufridas por las editoras y una copia del contrato firmado por Joyce y Sylvia Beach La cifra 45.000 –es lo que la Random House envió a Joyce en calidad de adelanto por los derechos- iba acompañada de una flecha que se dirigía hacia la palabra “Beach” inmersa en la masa de nombres femeninos. Pero la que llegaba hasta Joyce estaba llena de sellos con el signo pesos mientras que la que concluía en “Beach” estaba trazada sobre las columnas de un libro de contabilidad; en la del “debe” había un montón de cifras, en la del “haber” un signo de interrogación. El segundo esquema, titulado *Mothernisme*, consistía en un mapa de París con el signo femenino señalando los lugares donde vivían las expatriadas. La lista era espesa y detallada De McAlmon, por ejemplo, salía una flecha que conducía a un trozo del documento firmado por Bryher y sus padres donde se establecía que la primera sólo podía hacer uso de su herencia al casarse. *Mothernisme* contenía también direcciones de prostíbulos ... o restaurantes regeanteados por mujeres como *Chez Rosalie*.” (1992: 35-6)

En este mismo sentido, el primer fragmento del diario, el primer biografema,¹³ se titula “Paris-Lesbos” (es el único título que será repetido algunos fragmentos después). Un escenario

nobleza obliga (...) - para plagiar empiezo por casa. Eso si: como plagiaria soy fetichista. Codicio menudencias y las atesoró como talismanes. Por ejemplo, las frases de Colette (...). A esta pagana la admiré hasta el plagio –esta misma frase, es un plagio pero Dios me libre de hablar de paráfrasis- y la aplagué hasta terminar admirándome a mí. Evidentemente el plagio es un secuestro porque rara vez vuelvo a encontrar lo plagiado en el lugar donde lo plagué.”(Moreno 2002:9)

¹³ Estoy siguiendo a Leonor Arfuch para quien el ‘espacio biográfico’ es un ‘horizonte de inteligibilidad’ -escenario de cruces genéricos y discursivos- donde se juega la construcción de la subjetividad y que “(...) no solamente alimentará “el mito del yo” como exaltación narcisística o *voyeurismo* (...) sino que operará, prioritariamente, como orden narrativo y orientación ética, en esa modelización de hábitos, costumbres, sentimientos y prácticas que es constitutiva del orden social” (2002:29). Si bien esta construcción supone formas reguladas y establecidas, depende sobre todo de ‘momentos biográficos’ o ‘biografemas’ que poseen carga afectiva y pasional. Por otro lado, según Roland Barthes (1997), a quien Arfuch también está leyendo, un biografema sería algo así como una serie de destellos de sentido que conforman ‘una historia pulverizada’ de un narrador, de un pintor, de un

mítico-erótico e incluso literario se superpone con la ciudad bohemia y francesa de los años locos. El escenario: la *rive gauche*¹⁴ de las artistas expatriadas; los cenáculos de esas feministas bisexuales y lesbianas. Como la misma Moreno admite (2014: s/p) el ghetto es el territorio elegido desde el cual asaltar a los otros (los otros, en la novela de Moreno, todavía siguen siendo ‘centro’). Desde allí se inicia un recorrido que es intelectual y literario pero, sobre todo, feminista. Así, poner a Skeffington en primer plano, en tanto sujeto histórico, implica repensar las relaciones entre los géneros literarios y sexuales como modos ineludibles en la configuración del tiempo, de los territorios, de la historia y sus narraciones. Aparecen vínculos (amistades, romances, pasiones) que se dan en un exilio asociado a la disidencia sexual y, desde esa marginalidad, ponen en cuestión las normas de sociabilidad. Pero, además, lo lesbiano, en tanto condición de destierro, crea la necesidad de una expresión -y de una expresividad- más allá del padre (¡y que mayor padre que Freud!) y de la lengua; más allá de toda posición o sentido establecido. Como sostiene Anahi Mallol: “Este libro, porque está al margen de la ley, de la ley heterosexual, de la ley de propiedad de escritura, de la ley de separación de los género literarios y de los otros géneros, es un libro que no tiene ni quiere una verdad.” (2002:126)

Skeffington/Streethorse desordena. En palabras de Diana Bellessi (1988) podría formularse así: cuando se altera el orden, la creación comienza. La protagonista pertenece a la *rive droite* pero se muda a la *gauche*, cambia de clase, cambia su nombre, recorre bares, es de alta alcurnia pero se viste de obrera; con su mejor amiga no se conoció ni en la escuela, ni en la cárcel ni en una asociación benéfica (esos lugares clásicos de mujeres) sino en la calle; va al

poeta...

¹⁴ La *Rive gauche* designa la parte sur de París, pero hace referencia sobre todo a los barrios bohemios de principio de siglo XX. Durante la década del '20 se conforma en París una colonia de escritoras lesbianas que se hizo conocido como ‘el círculo de la Rive gauche’. Organizado por Natalie Barney, eran parte de las reuniones: Radcliffe Hall, Djuna Barnes, Renee Vivien, Colette, Gertrude Stein, Marguerite Yourcenar, Virginia Woolf, Vita Sackville West, entre otras. Eran mujeres intelectuales que no solo afirman y reivindican su lesbianismo o su bisexualidad sino que mantenían sexualidades activas y plurales. Barney, ademásm fue pionera en el intento de re-inscribir la experiencia e historia lésbiana desligándola de la culpa, la infelicidad y el suicidio, así como también de cualquier comportamiento ligado a lo masculino.

casino y al *ring side*, nunca es violada porque al verla los violadores temen por su propia salud, lee y pervierte a Freud; tiene una hija pero es soltera, se acuesta con hombres y con mujeres, se supone escritora pero no deja más obra que algunos poemas. ¿Qué es, entonces, esta persona? La pregunta es inevitable. “¿Una artista?”, señala don Glassco, “por cierto que no. ¿Una puta? Quizás intermitentemente. ¿Una lesbiana? Sí y no. De lo que estoy seguro es de que era una *anandrine*.” (Moreno 1992:14). Anandrine: alguien sin hombre. Un “fracaso perfecto” (1992:43). Un sujeto que logró escaparse del orden que la convierte en hija o esposa. Es decir, en mujer. Cuando se altera el orden, la creación comienza. Porque si se altera el orden, que es como decir la norma o la ley, aparece lo inclasificable: lo monstruoso, lo desviado, lo abyecto, lo criminal o excesivo. Aparece aquello que carece de términos que lo describa, eso que no puede ser pero, sin embargo, es. Eso que es puro destello, pura intensidad.

En este sentido *El affair...* es una reflexión sobre la identidad y sus límites tanto como un reclamo ético y estético. Pero es también, como nota Adrián Cangi, la invención de un pasado social y literario donde poder evocarse erótica y políticamente (2007:s/p); un mito de origen *contra natura*, si se quiere, un relato anti-edípico. Porque un *affair* puede ser una relación erótico-afectiva (un estado) pero es, sobre todo, un problema de Estado.

El valor moral de lo monstruoso e incluso de lo criminal –y creo que acá se encuentra gran parte del legado que este relato imprime sobre las narrativas futuras- no sólo se invierte sino que se manifiesta en *El affair...* como la búsqueda apasionada de alternativas, como el deseo de ser/hacer aquello imposible de categorizar. Y la desorientación, la entrega a la deriva, es lo que violenta la especie, lo que pone en contacto esferas que no deberían tocarse y el movimiento es lo que garantiza la libertad:

“periodos alternativos de casamiento, nomadismo seductor, castidad depresiva, excesos orgiásticos que incluían el uso de haschís y alcohol hasta la pérdida de conciencia, pero todo formando parte de una auto-prescripción perfectamente organizada donde ella se negaba a reconocer una plataforma estética o política.” (Moreno 1992:40).

Y la estructura itinerante de la narración, sin lugar a dudas, replica la estructura de la protagonista.

La carencia de identidades fijas—los nomadismos de clase, género y sexualidades—, el trazado de nuevas cartografías imaginarias (de nuevos estados políticos y afectivos), las preocupaciones feministas, el valor del momento en tanto cuantía de lo intrascendente, la disolución y fractura de un ‘yo’ que pone en escena un ‘yo’ más complejo, la reconstrucción de genealogías minoritarias o disidentes, los excesos del cuerpo y la palabra, la parodia de la literatura ‘seria’, los desvíos de las citas de autoridad y los cánones y el homenaje al fracaso y la desorientación son, definitivamente, los elementos que dan cuerpo a este relato y la herencia que transmitirá a los textos por venir.

Y es que es un relato muy sabio, imprudente e impúdico. Un texto que ve y dice una de las tantas cosas que el régimen hetero-capitalista obtura (y que muchas de las narrativas contemporáneas están repitiendo, veinte años después): si hay algo que la historia feminista o la historia de las sexualidades disidentes tienen que enseñarnos (si es que nuestra historia como latinoamericanos todavía no nos lo enseñó) es que hay que entender las potencialidades no sólo de las omisiones sino del fracaso: de los fracasados, problemáticos, agitadores y excéntricos, de los disidentes e inconformistas, de los desdichados y despreciables. Porque el fracaso habilita la huida de las normas disciplinarias y del uso económicamente productivo de los cuerpos. Pero, además, como se sabe, las sexualidades disidentes se encuentran, histórica e irremediablemente, atadas a la pérdida, a la imposibilidad, la invisibilidad y la decepción. Pero además, si en la lógica psicoanalítica el deseo es imposible en sí mismo, el cuerpo disidente se convierte en evidencia de este fracaso, mientras que la heterosexualidad se enraiza en una lógica de la productividad y del éxito (Halberstam 2011). Nuevamente, el fracaso es, justamente, lo que habilitaría la huida de las normas disciplinarias y del uso económicamente productivo de los cuerpos.

En este sentido, hablar de *los que nunca fueron*, darles un lugar, permite articular un punto de vista alternativo de la vida, de los afectos y del trabajo: “La manera que tenían Gwen y mi abuela de estar juntas y muy cerca era... como si al apretarse las dos constituyeran una

ausencia” (1992:51), recuerda la sobrina de Skeffington/Streethorse. Como si constituyeran una ausencia. Quizás, sencillamente, este texto versa sobre la victoria que implica fracasar bien y fracasar mucho, y sobre la posibilidad de aprender a fracasar mejor.

Bibliografía

- Arfuch, Leonor (2002). *El espacio autobiográfico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Barrandeguy, Emma (2002). *Habitaciones*. Buenos Aires: Catálogos.
- Barthes, Roland (1968). “La muerte del autor”. *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires: Paidós. 1987.
- Barthes, Roland (1997). *Sade, Fourier, Loyola*. Madrid: Cátedra
- Cangi, Adrián (2007). “Modos de la confesión desviada”. *Actas online de Autopistas de la palabra: terceras jornadas de literatura y psicoanálisis. Las parejas. el eros y el poder: desvíos. encuentros y pasiones*. Buenos Aires. http://www.autopistasdelapalabra.com/au3/autopistas_III.doc
- Catalin, Mariana (2012). “Formas de abrir el presente: Babel. Revista de Libros”. *No-retornable*. vol.12. abril.
- Delgado, Verónica (1997). “Babel. Revista de libros en los '80. Una relectura”. *Orbis tertius*. num.5
- Bellessi, Diana (1984). *Contéstame. baila mi danza*. Selección y traducción de poetas norteamericanas contemporáneas. Buenos Aires: Ultimo Reino.
- Drucaroff, Elsa (1991). “Polémicas en la ciudad prohibida: de Crisis a Babel”, *Espacios*, num, 10.
- Gambaro, Griselda (1984). *Lo impenetrable*, Buenos Aires: Norma. 2000.
- Giunta, Andrea (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Fundación arteBA.
- Halberstam, Judith (2011). *The queer art of failure*. Durham: Duke University Press.
- Haraway, Donna (1992). “Ecce homo, Ain't (Ar'n't) I a Woman and Inappor- priate/d Others”. en Bufer and Scott (eds.), *Feminist Theorize the Political*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Kosofsky Sedwick, Eve (1991). *Epistemología del armario*, Barcelona: Ediciones de la Tempestad, 1998.
- Link, Daniel (2005). *Clases: Literatura y disidencia*, Buenos Aires: Norma.
- Mallol, Anahi (2002). “El affair de la escritura poética, Poesía, delito y ficción en dos textos de María Moreno”, *Letras Femeninas*, Vol, 28, No, 1, 118-130.
- Molloy, Sylvia (2012). *Poses de fin de siglo*. Buenos Aires: Eterna Cadencia,
- Moreno, María (1992). *El affair Skeffington*. Rosario: Bajo la luna,
- Moreno, María (2002) *El fin del sexo y otras mentiras*, Buenos Aires, Ed, Sudamericana
- Patiño, Roxana (2003). “Intelectuales, literatura y política: reformas de la tradición en las revistas culturales argentinas de los noventa” (AAVV), *Umbrales y catástrofes: literatura argentina de los 90*, Córdoba:Epoké ediciones.
- Piglia, Ricardo (1993). *Respiración artificial*. Bogotá: Tercer mundo editores.
- Rodríguez Carranza, Luz (2011) “La invención de la asimetría: Las columnas de María Moreno en Babel, revista de libros (1988-1989)”, *Mora*, vol,17, no,2, Buenos Aires, septiembre.
- Sacomanno, Guillermo (2003) *La lengua del malón*, Buenos Aires, Planeta.
- Zina, Alejandra (2004) “Babel: un modo de nombrar el comienzo”, *El matadero*, num, 3.

Arnés, Laura A.

es Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires e investigadora del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (UBA). Actualmente está realizando una investigación posdoctoral con beca del CONICET. Dicta seminarios de literatura argentina y estudios de género en la Facultad de filosofía y letras de la UBA y participa de los Ubacyt "Pensar la literatura. Nuevas perspectivas estéticas y políticas" y "Espacios, cuerpos e identidades en la literatura, el cine y las artes visuales de América Latina (1980-2013)". Ha publicado artículos en diversas revistas académicas nacionales e internacionales y en suplementos culturales especializados en género y sexualidades disidentes.