

ESCRIBAS “LESBIANOS” EN LA NARRATIVA ARGENTINA

Jorge Luis Peralta*

ABSTRACT

In Argentina, between the 1960s and 1970s, several stories appeared which dealt with feminine homoeroticism and were written by men. The present article proposes an analysis of these representations of lesbian desires and loves, centered on the narrative particularities of the texts—who speaks and what perspective assumes, how the story is told—and the ideological implications that are derived. This work tries to explore the restrictions that can be imposed and the blind spots that sometimes produce a masculinist/heterosexist view at the moment of examining identities and experiences related to women who are sexually and affectively related to other women.

KEYWORDS: Lesbianism, representation, heterosexism, 20th-century Argentinian literature.

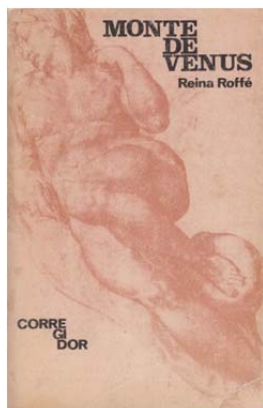
RESUMEN

Entre los años sesenta y setenta del siglo XX, aparecieron en Argentina varios relatos escritos por varones que tematizaban el homoeroticismo femenino. El presente artículo propone un análisis de estas representaciones de deseos y afectividades lesbianas, centrado en las particularidades narratológicas de los textos—quién habla y qué perspectiva asume, qué y cómo lo cuenta—y las implicaciones ideológicas que se derivan. Se trata de indagar, entonces, las restricciones que puede imponer—y los puntos ciegos que a veces habilita—una mirada masculinista/heterosexista a la hora de explorar identidades y experiencias relativas a mujeres que se relacionan sexual y afectivamente con otras mujeres.

PALABRAS CLAVE: lesbianismo, representación, heterosexismo, literatura argentina del siglo XX.

A mediados del siglo XX, las representaciones del lesbianismo eran prácticamente inexistentes en la literatura argentina. Así siguió siendo, en realidad, hasta que entre finales

* Jorge Luis Peralta se desempeña como profesor e investigador en la Universidad Nacional de La Pampa, Argentina (jlperaltagaitan@gmail.com). Es autor de *Paisajes de varones: genealogías del homoeroticismo en la literatura argentina* (Icaria, 2017), y coeditor, junto con José Maristany, de *Cuerpos minados: masculinidades en Argentina* (EDULP, 2017). Este trabajo forma parte del proyecto “Diversidad de género, masculinidad y cultura en España, Argentina y México” (FEM2015-69863-P MINECO-FEDER).



de los años setenta y comienzos de los ochenta del siglo XX aparecieron dos novelas pioneras, *Monte de Venus* (1976) de Reina Roffé y *En breve cárcel* (1981) de Sylvia Molloy; que la primera fuera censurada y la segunda se publicara en el exilio no hace más que confirmar la originalidad y la osadía de dos autoras que tomaban la palabra para articular cuerpos, deseos y subjetividades hasta entonces excluidos o marginados. Porque si bien es cierto que el homoerotismo masculino también sufrió las consecuencias de la censura y la autocensura, disponemos de ejemplos literarios más o menos explícitos desde 1914 en adelante, con una producción creciente a partir de los años cincuenta (Peralta, *Paisajes*). Por supuesto, este prolongado silencio no es sinónimo de inexistencia sino de invisibilidad: la

tímida sugerencia de un deseo entre mujeres en el cuento “El quinto”, publicado por Salvadora Medina Onrubia, abuela de Copi, en 1926, prueba que ese deseo “estaba” pero no accedía al discurso; en este texto, según Laura Arnés, la realidad deseada solo se puede alcanzar “a través de la irrealidad, de lo inapropiable o, mejor dicho, de lo apropiable exclusivamente a través de las palabras y la imaginación” (77).

Creo, por este motivo, que tiene interés revisar algunas representaciones del lesbianismo que aparecieron entre los años sesenta y setenta, cuando todavía las voces lesbianas no emergían por derecho propio y continuaban subordinadas a una enunciación heterosexual fraguada entre la curiosidad y la autoridad; entre la transgresión—tocar un tema tabú—y la tradición—someter ese tema a una organización narrativa heterosexista; entre el conocimiento—cierta idea de cómo debería ser o actuar una lesbiana—y la ignorancia—cierta incapacidad para dar cuenta de unas vidas, de unos deseos, de unas intensidades eróticas y afectivas que no se ha tomado el trabajo de pensar y/o conocer en profundidad. Lo “lesbiano”, según argumenta Arnés, “no fue construido por las narrativas culturales tanto como un objeto explícitamente prohibido sino, más bien, como inviable” (16), aquello cuya mera existencia resultaba directamente inconcebible. Al mismo tiempo, la “invisibilidad” pudo funcionar muchas veces como estrategia de representación deliberada: “la puesta en escena de lo que no existe, el movimiento simbólico que, por un lado denuncia que lo no (re)representable (lo inimaginable, lo innombrable, lo invisible) no es sino producto de un recorte de la mirada, y que, por otro lado, da lugar a la paradoja que permite leer en la falta la presencia” (Arnés 132). Esta sutil manipulación—que Arnés explora a propósito de diferentes autoras—no parece ser la vía que escogen los autores seleccionados, pues sus relatos juegan, como intentaré demostrar, en torno al intento de inscribir a ese sujeto “inviable”—la lesbiana—ya sea en un afán de provocar, al hablar de una realidad de la que casi nadie hablaba en ese momento, o como resultado de la experimentación formal: un juego de voces



narrativas que inesperadamente le cede la palabra a quienes todavía no estaban en posesión de la misma.

Los textos en cuestión pertenecen a escritores muy disímiles, casi todos ellos conocidos y/o relativamente exitosos en algún punto de sus trayectorias literarias: Enrique Anderson Imbert (1910-2000), reputado cuentista que también desarrolló una importante labor como profesor y crítico literario; Dalmiro Sáenz (1926-2016), narrador promesa en los años sesenta, luego devenido autor de libros periodísticos y figura mediática, y Pacho O'Donnell (1941-)—político y psicoanalista interesado en la historia, con varias biografías en su haber, conductor de programas televisivos y radiales. Tan diversos como sus “escribas”, los textos que voy a comentar coinciden en incorporar personajes y tramas vinculados al lesbianismo sin que esa representación entrañe necesariamente una actitud lesbofóbica o condenatoria—y aquí es importante señalar la diferencia con narrativas hétero sobre homosexuales/gais o travestis/transsexuales, en las que resulta mucho más frecuente el sesgo homo-trans/fóbico. De acuerdo con Arnés, a diferencia de algunos ejemplos de literatura homoerótica masculina que vinculan la homosexualidad con un imaginario del fin, “en la argentina literatura del siglo XX, la pasión lesbiana si bien no coagula en la relación feliz entre los cuerpos tampoco termina con la muerte. Por el contrario, [...] lleva a crear y a fabular relatos sobre mundos posibles (aunque estén clausurados). La afectividad lesbiana se renueva así, constantemente, en producción expresiva, a modo de una historia de imaginaciones múltiples, a modo de futuros” (30).

Más allá de las diferentes estrategias narrativas y puntos de vista, así como de los recortes específicos de lo “lesbiano” que efectúa cada texto, un rasgo aglutinador de estas textualidades en su conjunto sería la imposibilidad de ir más allá de cierto límite de enunciación y comprensión, cuando por la misma época, autoras como Marta Lynch o Martha Mercader escribían sobre varones homosexuales con mayor y mejor conocimiento de causa (Peralta, “Damas”). La posición autorial masculina heterosexual parecería implicar, al margen de las preferencias eróticas de los sujetos que escriben—aunque no está de más señalar que todos se identificaron públicamente como heterosexuales)—una restricción epistemológica que impacta en diversos niveles textuales. Por otro lado, el contexto en el que estos relatos fueron escritos y publicados también incide en el modo en que se tematizan las subjetividades lesbianas: se trata de un período de progresiva apertura en temas sexuales—una “revolución discreta” como sugirió Isabella Cosse—pero en el que la homosexualidad, tanto masculina como femenina, se sigue articulando, en general, mediante una discursividad estigmatizante, heredera de los prejuicios fomentados por la iglesia, la medicina y la psiquiatría. El cambio empezaría a producirse recién a partir de 1971, con la formación del Frente de Liberación Homosexual—que incluyó un grupo de lesbianas entre sus miembros—para intensificarse en la década siguiente, cuando tras el fin de la última dictadura militar (1976-1983) el activismolésbico y gay consiguió organizarse e iniciar su lucha por la visibilidad y obtención de derechos.



DESATANDO LA NARRATIVA (HÉTERO)

En los casos de textos como los que propongo leer, resulta oportuno tener en cuenta los aportes de la narratología feminista y “queer”, que desde hace varios años viene trabajando en direcciones alternativas a la de la narratología clásica derivada del estructuralismo. Con sus diferencias, las teorías que investigadorxs feministas/“queer” desarrollan en este campo aspiran a estudiar “los modos en que la narrativa representa, estructura y constituye el género y la sexualidad, así los modos en que esos conceptos modulan la narrativa misma” (Warhol y Lanser³)¹. El género y la sexualidad se ubicarían, de acuerdo con estos enfoques, en el corazón mismo de toda investigación narrativa, por lo que desentrañar [“unbound”] estos conceptos contribuiría a “desatar” la teoría narrativa en un sentido amplio. Dicho de otro modo, estudiar las implicaciones narrativas en lo que respecta al género y la sexualidad tendría consecuencias significativas para el estudio de la narrativa en general. Ahora bien, tal como señalan Robyn Warhol y Susan Lanser, si la narratología estructuralista fue demasiado masculina y europea como para echar luz sobre la escritura de mujeres, la narratología feminista ha sido demasiado blanca, heterosexual y femenina, mientras que la “queer” se ha centrado sobre todo en libros y películas hechas por varones—ambas, además, acotadas a los siglos XIX, XX y XXI. Sería deseable, por lo tanto, abordar un espectro más amplio de formas narrativas, descubriendo en ese proceso los límites de las propias interpretaciones de formas y funciones narrativas.

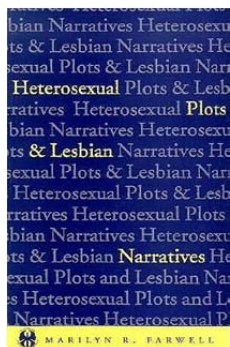
Aunque resulte evidente, como señala Alfredo Martínez Expósito, que “el uso de temas, personajes y motivos homosexuales no es privativo de los autores homosexuales” (13), no es menos cierto que con frecuencia la ecuación entre la sexualidad de las o los autoras/es y sus textos anima implícitamente incluso aquellas lecturas menos esencialistas y decididamente antibiográficas. Quizá no se trate de una perspectiva tan desacertada, después de todo, si seguimos la propuesta de Didier Eribon, para quien “la significación y el alcance de un modo de pensar, de una construcción teórica, de una elaboración intelectual cambian con eso que se sabe o aprende sobre la vida del autor y sobre sus gustos sexuales, y sobre aquello que se podría llamar quizás su política sexual” (15). En todo caso, parece claro que nuestras lecturas e interpretaciones se enriquecerán en la medida en que consideremos un espectro lo más variado posible de representaciones y de posiciones autoriales, ya sea que se tenga en cuenta o se descarte el anclaje biográfico/sexual defendido por Eribon.



Uno de los aspectos cruciales sobre el que han debatido las y los narratólogas/os feministas y “queer” tiene que ver con lo que algunos estipulan como la naturaleza intrínsecamente heteronormativa de toda narrativa. Esa es, por ejemplo, la posición de D.A. Miller: “So long as narrative is wedded to marriage and kin to the family, *what is left* for us to tell?” (66). También, según Judith Roof, hay una restricción en el acceso: “Our very

¹ Todas las traducciones de textos originales en inglés corresponden al autor de este ensayo.

understanding of narrative as a primary means to *sense and satisfaction* depends on a metaphorically heterosexual dynamic within a reproductive aegis” (219). Otras aproximaciones sugieren la posibilidad de que la narrativa sea manipulada con propósitos no heteronormativos. En el libro *Heterosexual Plots, Lesbian Narratives* (1996), Marilyn Farwell articulaba una propuesta que apunta en esta dirección. Consciente de que la posibilidad de



una “narrativa lesbiana” ha sido históricamente problemática, la autora trata de encontrar una posición intermedia entre el feminismo lesbiano de los años 70 y las teorías “queer” que emergieron en los 90. Si el primero postula una definición esencialista de “lesbiana” y considera la narrativa una herramienta para el cambio e incluso para la representación, las teorías “queer” sostienen que la narrativa es un sistema que “construye más que refleja la experiencia y que ya está constituida como masculina y heterosexual”. Por ese motivo, “la disrupción de los elementos estructurales de la narrativa son centrales si no constitutivos de una narrativa lesbiana” (12).

Farwell pretende desarrollar una teoría textual de la narrativa que descubra elementos potencialmente disruptivos en tramas tradicionales y que manifieste los aspectos tradicionales de la escritura experimental. La entrada de la sujeta lesbiana en la narrativa podría redibujar las posiciones de sujeto atribuidas por género—sobre todo las posiciones de subjetividad desarrolladas en protagonistas y narradores/as y su alineamiento en el desenlace. Esta sujeta tendría la capacidad de perturbar o alterar la narrativa ya que, especialmente en los últimos veinticinco años, el término “lesbiana” ha llegado a significar mucho más una mujer sexualmente atraída por otras, hasta adquirir implicaciones mucho mayores, funcionando a veces como una metáfora para la mujer feminista o para un cuerpo o sexualidad femenina autónomas; como presagio para el futuro o como textualidad revisada. Farwell no teme abrazar una posición que puede ser tildada de esencialista: defiende la necesidad de una “identidad lesbiana radical” más que la deconstrucción postmodernista de la identidad que llevan a cabo las teorías “queer”.² La sujeta lesbiana, a su juicio,

ingresa en diversas estructuras narrativas—realista o experimental, romántica o heroica—e interroga las posiciones de género de los elementos narrativos. Socava la oposición y jerarquía basadas en el género y también los lazos masculinos, elementos que se combinan para conformar la narrativa occidental. La sujeta lesbiana rechaza y reposiciona la construcción de la postura narrativa de la mujer, creando lo que denomino un espacio narrativo lesbiano. (23)

² Para una crítica del trabajo de Farwell, véase la reseña de Diane Chisholm (1997).

Esta posición difiere de la que sostiene Laura Arnés en su libro *Ficciones lesbianas: literatura y afectos en la cultura argentina* (2016). Advirtiendo que la representación puede implicar algún grado de homogeneización, Arnés descarta “trabajar sobre identidades lesbianas” o “discutir si un personaje tiene, efectivamente, una subjetividad lesbiana o no”. Procura, en cambio, “trazar un giro que vaya más allá de la conformación de una identidad hacia un campo epistemológico. Así, la pregunta no sería tanto por el sentido de término *lesbiana* sino por los modos en que los sentidos de *lesbiana* son producidos o significados en con-textos particulares” (34). No puede dejar de notarse, sin embargo, que aunque Farwell procura ampliar el horizonte de lo que puede llegar a entenderse por “narrativa lesbiana”—descartando *a priori* la necesidad de una autoría femenina/lesbiana—todos los textos que analiza son de escritoras (algunas de ellas lesbianas), mientras Arnés, incluso si propone pensar lo “lesbiano” como “complejo entramado de expresiones y percepciones, de prácticas, localizaciones y movimientos”, en términos de posición y no de esencia (35), también recurre en la mayor parte de sus análisis a textos escritos por mujeres.³ Más allá, entonces, de cómo se plantee la cuestión de lo “lesbiano”, parecería que la articulación de identidades o bien posiciones relativas al deseo y al afecto entre mujeres encuentran acomodo, con mayor frecuencia, en textos de autoría femenina, especialmente a partir de la década de 1970.

LOS ESCRIBAS “LESBIANOS”

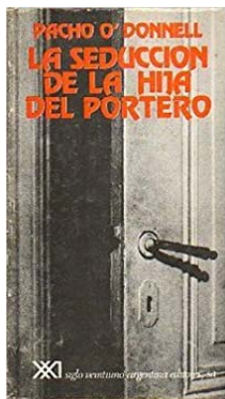
No existen razones de peso para pensar que los escritores que he seleccionado abordaron personajes o temas “lesbianos” con una voluntad reivindicativa. Entre los años sesenta y setenta, las disidencias sexuales—y en particular, la disidencia lesbiana—todavía estaban muy lejos de la visibilidad de la que gozan actualmente. Tiene más sentido conjeturar que los movía cierto gusto por la “transgresión”—en el caso de Dalmiro Saénz y Pacho O’Donnell—o que el tema facilitaba el terreno para la experimentación narrativa, como sucede con Enrique Anderson Imbert, reconocido por su originalidad como cuentista. Resulta bastante dudoso—más allá del sesgo realista de todos los textos—que sus autores pretendieran dar cuenta de una subjetividad o experiencias lesbianas “reales”, aunque casi todas las historias resulten más o menos plausibles. La limitación derivaría, especialmente en Saénz y O’Donnell, del sistema narrativo mismo, cuyo heterosexismo dominante poco lugar puede hacer a cuerpos y deseos que no encajan en sus lineamientos.

“Sabor a pintura de labios” de Anderson Imbert y “La seducción de la hija del portero” de O’Donnell pueden leerse conjuntamente en tanto emplean una misma estrategia

³ Entre las excepciones cabe mencionar fragmentos de una novela de Jorge Barón Biza (1933), cuentos de Enrique Gómez Carrillo (1898), Carlos Octavio Bunge (1908), José Bianco (1932), Juan José Hernández (1959), Rodolfo Fogwill (1983) y Julio Cortázar (1978), y novelas breves de César Aira (1992, 2004).

retórica: el ocultamiento del género de la voz narradora hasta la línea final del cuento.⁴ Desdibujar o borrar las marcas genéricas fue un procedimiento habitual en la escritura de temática homoerótica cuando la expresión abierta de este deseo podía ser objeto de censura o persecución judicial; la poesía de María Elena Walsh, Juan Rodolfo Wilcock, Emma Barrandeguy u Oscar Hermes Villordo provee abundantes ejemplos de esta técnica. Pero Anderson Imbert y O'Donnell recurren a ella con un propósito muy diferente: presentar una situación narrativa que el público lector identificará automáticamente como heterosexual para desalentar, en la instancia final del texto, esa expectativa.⁵ De este modo, las/os lectoras/es deberán volver a leer el cuento tratando de identificar las marcas de una diferencia inadvertida en la primera lectura. Los efectos varían de manera considerable, sin embargo, en cada caso.

En el cuento de Anderson Imbert se presenta una escena posterior al acto amoroso: quien narra describe su cuerpo y el de su amada, y luego reproduce la discusión por el hecho de que la amante se resiste a abandonar a su marido. No hay desenlace, ya que el narrador o narradora decide salir y anuncia que volverá más tarde para ir a cenar; el cierre del cuento concierne únicamente al desvelamiento de la identidad de género de quien habla: al salir del edificio, las interpelaciones del portero ponen de manifiesto que se trata de una mujer—además, “masculina”: “¡Qué calor!, ¿no? Y usted con ese saco. ¿Sabe una cosa? Si usted dejara esos aires de jefe, y se vistiera con otro traje más decente, sería bastante...” (Anderson Imbert 188). El texto de O'Donnell, por su parte, cuenta retrospectivamente un romance completo: el de la persona que narra con la hija de 14 años del portero de su edificio. En este caso sí hay una conclusión para la “historia de amor”—el portero y su hija se mudan—pero el cierre vuelve a concernir al desvelamiento identitario de quien cuenta: “sólo me queda volver a sumergirme en mi chota vida de lesbiana setentona” (O'Donnell 107).



En principio, resulta interesante pensar que estos cuentos articulan una primera persona “lesbiana”, elemento que Farwell identificaría como disruptivo dentro del esquema de la narración (y considerando además, la fecha de publicación de ambos relatos: 1961 y 1975 respectivamente). Ahora bien, cuando indagamos, siguiendo a Arnés, qué sentidos de “lesbiana” activan los textos, el entusiasmo inicial se desvanece. La segunda lectura retacea elementos distintivos de un subjetividad femenina/lesbiana: canibalizados por una voz que quiere “pasar por” heterosexual para poder dar un inesperado golpe de efecto final, los textos quedan paralizados en un imaginario heterosexista. El discurso hétero hace hablar a la

⁴ El texto de Anderson Imbert fue publicado originalmente en el volumen *El grimorio*, de 1961, mientras que “La seducción de la hija del portero” de O'Donnell integra el volumen homónimo aparecido en 1975.

⁵ Arnés analiza un cuento de Fogwill, “La larga risa de todos estos años” (1983) que también utiliza este recurso.

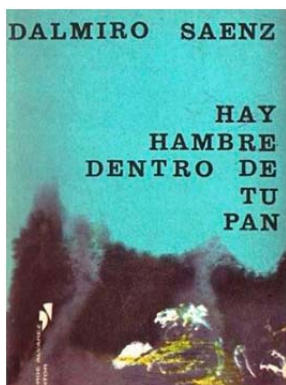
“lesbiana”, pero la forzada analogía constituye, en realidad, una usurpación—más o menos violenta, según el caso—de la agencia narrativa.

Conviene destacar, sin embargo, que en “Sabor a pintura de labios” hay un manejo de cierta sutileza ausente en O’Donnell y que las “pistas” sobre la identidad de género de la voz narradora resultan más problemáticas: si ya el título introduce un elemento femenino que contrasta con el título mucho más fálico del otro autor—porque, ¿quién más que un hombre, si nos atenemos al sentido común heterocentrado, podría “seducir a la hija del portero”?—dentro del cuento de Anderson Imbert aparecen algunas señales que se evidencian contradictorias en un contexto hétero: “¿Tienes vergüenza? No seas tonta. ¿Vergüenza de qué? [...] Ya hemos hablado de esto infinidad de veces. No seas tonta. Es perfectamente natural” (186). Y más adelante: “Nora no volvería a él. No después de lo que acabábamos de hacer. Cuando ocurren estas cosas, ya se sabe, se descubre nuestra verdadera naturaleza” (187). Al leer por segunda vez, las alusiones a la “vergüenza” resultan ambiguas: la situación de adulterio heterosexual podría dar lugar a ese sentimiento, pero la vergüenza es también una emoción frecuente entre disidentes sexuales; la alusión posterior a lo “perfectamente natural” incrementa la ambigüedad, ya que la unión entre un hombre y una mujer (incluso si es adúltera) no necesita ninguna confirmación de naturalidad. Y solo lesbianas, gais y otros sujetos transgresores han tenido que descubrir históricamente su “verdadera naturaleza”, aunque esta revelación de una supuesta esencia homosexual haya sido cuestionada por las teorías que sostienen el carácter construido de todas las identidades.

A estas fisuras dentro del discurso narrativo se suman otros indicios inquietantes: sabemos, por ejemplo, que los/las amantes se conocieron en un Ministerio—ambiente masculino por excelencia—que Nora era empleada y quien narra jefe. Leemos, además, que “hizo suya” a Nora, y si bien se destaca la diferencia con el “animal” de su marido, se mantiene la lógica activo/pasiva que ubicaría al narrador—aunque femenino—en una posición masculina, con el mismo ímpetu competitivo que define ciertos lazos homosociales: “¿Quién la poseía más? Poseíamos partes de su ser, pero, ¿quién la poseía más?” (188). De esta manera, el texto habilita una posible doble lectura: en tanto se desconoce el género de la persona que narra, se puede suponer que trata de un hombre; una vez que se produce la revelación de que, en realidad, es una mujer, se activa la opción de que se trate de una “butch”, o lesbiana masculina.

Esta lógica, formulada en otros términos, caracteriza también “La seducción de la hija del portero”, de la que bastaría citar las líneas iniciales para formarse una idea del imaginario heteronormativo que pone en juego la voz narradora: “Al principio era salada y al final tenía gusto a vainilla. Una mezcla de vainilla y romero. Divina la conchita. Lampiña, apenas una suave pelusa. ¿Alguna vez tocaron terciopelo? Muy parecida al terciopelo” (O’Donnell 91). La apelación constante a los lectores mientras se narra una especie de versión porteña y años setenta de *Lolita* (Vladimir Nabokov, 1955) constituye el ejemplo más rampante de una búsqueda de empatía heterosexual: no se trata, en efecto, de autojustificarse—como en tantos otros relatos de “lesbianas” y “homosexuales” por la misma época—sino de demostrar la hazaña de la seducción y exponer el objeto de deseo de acuerdo con una lógica escopofílica masculinista. Se le podría imputar a O’Donnell el mismo regodeo en la

sexualidad femenina/lesbiana que distingue las escenas de sexo entre mujeres en el cine porno heterosexual; en la relectura, a diferencia del cuento de Anderson Imbert, resulta más difícil identificar fisuras que afecten la dinámica de “placer visual” articulada: se tiene la impresión de estar leyendo, todo el tiempo, un relato de seducción heterosexual enarbolado por una voz masculina: “Era una delicia la guachita. Yo le decía ‘ahora’ y ella abría las piernas y se dejaba hacer” (97). Leyendo en con-texto, sería difícil reconocer en este personaje algo distinto de un varón heterosexual que organiza una trama paradigmáticamente heterosexual. La doble lectura que en el cuento de Anderson Imbert sugería la posibilidad de una voz “butch” vuelve a aparecer, no obstante, y se complejiza en este relato, en el que a fin de cuentas se está narrando un delito: “Estupro. Qué nombre tan feo para algo tan lindo. Lo repito: si se escandalizan jodansé” (92). Desde esta perspectiva, se podría argumentar que la revelación final suma al escándalo de la identidad—*ies una lesbiana!*—el del abuso, reforzando de ese modo el imaginario de la lesbiana criminal/“monstruosa” vigente todavía en el momento de publicación del relato. Estamos a una distancia notable, sin embargo, del uso subversivo de la performance masculina que desarrolla Gabriela Bejerman en un cuento como “Esa troncha trenza de cana” (2014), donde la escena de seducción lésbica se apropia y resignifica el lenguaje y actitudes consideradas típicamente masculinas. En “La seducción de la hija del portero” se debe hacer un esfuerzo para no leer la historia de un “hombre” abusando—mediante recompensas económicas—de una niña, a la que además caracteriza como una suerte de perversa “femme fatal”.



El lesbianismo como coartada de una heterosexualidad masculina compulsiva aparecía también en el discurso público de Dalmiro Sáenz, quien—habida cuenta de la fuerte atracción que sentía por las mujeres—no dudaba en auto-proclamarse “lesbiano” (Pérez Alonso s.p.). Esta ocurrencia pretendidamente transgresora convivía con otras declaraciones claramente machistas, como cuando en diálogo con un periodista afirmaba: “Yo creo que por eso es tan lindo cogerse a las minas feas: son muy atractivas, debe ser porque tienen que compensar” (Bertazza s.p.). En la novela corta del autor *Hay hambre dentro de tu pan*, publicada originalmente en 1963,⁶ la cosmovisión masculina-masculinista se proyecta en una trama en la que los personajes de mujeres lesbianas, aunque centrales, ocupan posiciones marginales con respecto al protagonista y narrador. La historia se centra en Marcos, quien está enamorado de Mara, a su vez en pareja con Laura. Los celos llevan a Marcos a la decisión de asesinar a Laura; por un tiempo, consigue acercarse a Mara, pero cuando se confiesa autor del crimen, ella lo delata a la policía.⁷ Si en los cuentos precedentes

⁶ Esta edición individual apareció a través del sello Jorge Álvarez, dentro de una colección de jóvenes narradores; más tarde Sáenz la incluyó en el volumen *El que se muere pierde* (Editorial Merlin, 1974).

⁷ Tras una fallida huida, el personaje recibe una simbólica “absolución” de parte de un desconocido y se suicida.

lo “lesbiano” constituía una revelación en la instancia final, aquí aparece integrado a la historia desde el comienzo, con una naturalidad infrecuente para la época. Sin embargo, la subordinación completa, en la economía narrativa de la “nouvelle”, de lo femenino/lesbiano a lo masculino/heterosexual trae como consecuencia un desdibujamiento del deseo y del afecto entre mujeres.

La focalización interna y fija en el personaje de Marcos restringe el conocimiento de los/as lectores/as sobre Mara y Laura, reducidas a meras piezas del engranaje narrativo: nada sabemos de ellas, ni de su relación, ni de sus pensamientos o sentimientos. En la única escena en que aparecen juntas, el acercamiento erótico se produce en presencia de Marcos, ubicado literalmente en medio de las dos: “Marcos seguía vestido entre las dos mujeres ya desnudas, abrazando, aplastando, dominando el cuerpo dócil de Mara bajo su cuerpo y cuando la mano de ella empezó a evadirse hacia el cuerpo de Laura y jugueteó entre la suavidad de sus piernas apenas separadas, Marcos supo que como siempre él iba a eclipsarse poco a poco sobre la cama” (Sáenz 19-20). Esta escena, ubicada al final del primero de los siete capítulos que componen la *nouvelle*, constituye la antítesis del esquema narrativo general: mientras aquí es Marcos el que está “de más”, “eclipsado” entre las mujeres—que prescinden de él para su placer—rápidamente el texto se encamina a la eliminación de la mujer que impide el placer de Marcos. Como en el cuento “La intrusa” (1970) de Jorge Luis Borges, la mujer debe ser exterminada por estar en el lugar que los hombres consideran que no le corresponde: solo ese acto de violencia extrema puede anular la amenaza de una sexualidad que los desborda.

Menciono el cuento de Borges porque para ciertas lecturas la “intrusa” se interponía entre los dos hermanos protagonistas, hecho que sugería un deseo homoerótico subyacente.⁸ También en la “nouvelle” de Sáenz la sexualidad masculina es puesta en crisis; de hecho, el texto se abre cuando una chica le pregunta a Marcos “si es puto” (11). Más adelante, se van añadiendo pistas sobre la ambivalencia sexo-genérica del protagonista, como en esta declaración suya a Mara: “Nunca fui muy hombre sabés... en serio... mi padre es muy hombre, pero yo no, en serio. ¿Te acordás cuando me tiraba en la playa y vos me acariciabas?, una vez me dijiste: parecés una mujer, ¿te acordás?” (40). El distanciamiento de los modelos de masculinidad hegemónica que Marcos encuentra en su familia y en la sociedad se materializa corporalmente cuando, después de asesinar a Laura, comienza a vestirse con su ropa y a utilizar sus maquillajes. Sofía Olgún (2016 s.p.) llega a caracterizar a Marcos como “una mujer transexual”. A mi modo de ver, este giro que da la trama tiene menos que ver con un planteamiento radical de la identidad de género—la “nouvelle” ofrece escasa evidencia textual en este sentido—que con la definición de “lesbiano” que Sáenz enarbolaba públicamente para expresar su fascinación por las mujeres. En la lógica que articula *Hay hambre dentro de tu pan*, la única manera de llegar a la lesbiana es convertirse en “lesbiano”. Incluso si el protagonista despotrica contra el orden masculinista que impone su padre, “el dueño de las palabras, de las ideas, de la razón, de la lógica” (73), “un hombre

⁸ Esta hipótesis fue desarrollada por Martha Mercader en su rescritura del cuento de Borges, titulada “Los intrusos” y que forma parte del volumen *El hambre de mi corazón* (1989).

acostumbrado a dominar las situaciones de los hombres” (83), él se erige en representante del mismo orden; su rabia contra aquellos que son o se sienten propietarios de las cosas expresa en realidad su propia imposibilidad de posesión; como se aprecia en el siguiente diálogo con Mara:

- Pero uno no puede tener todo.
- Yo no quiero tener todo, quiero algunas cosas.
- ¿Qué?
- Vos por ejemplo.
- Me tenés.
- No del todo.
- Ya sabés por qué. (62)

Al igual que en el cuento de Borges, la mujer aparece en Sáenz como una “cosa” que los hombres desean poseer, y cuando no lo consiguen, la única salida consiste en eliminar el obstáculo que impide la satisfacción. El hecho de que Mara y Laura sean lesbianas resulta, en última instancia, casi anecdótico, una realidad que—dada la organización narrativa de la “nouvelle”—se conoce apenas superficialmente. En un mundo de hombres, dominado por ellos y por sus palabras, el deseo de y entre mujeres se reduce a impenetrable telón de fondo. No se trata de invisibilidad, sino de absoluta indiferencia por lo que sucede fuera de los límites del cuerpo y el deseo de los varones heterosexuales.



Julio Cortázar
PAPELES INESPERADOS



No puedo ocuparme aquí de dos cuentos de Julio Cortázar, “La barca o nueva visita a Venecia” y “Ciao, Verona”,⁹ que constituyen interesantes reescrituras en las que el autor intenta reponer el deseo lesbiano silenciado o invisibilizado en las versiones originales.¹⁰ Resulta claro, sin embargo, que el hecho de ser consciente de la falla de visión—y narración—que “falseaba” los textos previos, marca una distancia considerable entre Cortázar y los autores abordados en el presente artículo.¹¹ La objeción que formula Meirelle, protagonista y narradora en primera persona de “Ciao, Verona”, a su amante Lamia— “son tan estúpidos, Lamia, pasan como topos al lado de la luz” (Cortázar 94)—podría ilustrar ciertas limitaciones masculinas—presentes en los cuentos

⁹ “La barca o nueva visita a Venecia”, escrito originalmente en 1954, se publicó en el volumen *Alguien que anda por ahí*, de 1977. Por su parte, “Ciao, Verona”, escrito en los años 70, ofrece una versión diferente de los hechos narrados en “Las caras de la moneda”, también del volumen de 1977. Se mantuvo inédito hasta 2009, cuando fue incluido en *Papeles inesperados*.

¹⁰ En *Ficciones lesbianas*, Arnés (2016 120-133) analiza ambos textos, mientras que Lagnanovich (2009) valora las diferencias entre “Ciao, Verona” y “Las caras de la moneda”.

¹¹ También en las novelas *La lengua del malón* (2003) y su continuación, *77* (2008), de Guillermo Saccomano, así como en *El país imaginado* (2011) de Eduardo Berti, el tratamiento del lesbianismo difiere notablemente de los relatos analizados.

analizados—a la hora de reconocer y comprender los deseos y las subjetividades lesbianas. Por otro lado, el desfase temporal entre los textos originales y corregidos de Cortázar ilustra el cambio en relación con la visibilidad y percepción de lo “lesbiano”: aquel sujeto inviable se fue volviendo cada vez más visible, ganó voz y cuerpo(s), comenzó a jugar con los límites de lo representable. De Gabriela Bejerman a Fernanda Laguna, de Patricia Kolesnikov a Romina Paula, la literatura contemporánea se dedica a explorar sendas insospechadas del deseo y del afecto entre mujeres, lejos de los relatos de los escribas “lesbianos” que propuse leer aquí.

Obras citadas

- Anderson Imbert, Enrique. “Sabor a pintura de labios.” *Homosexuario: antología del tercer sexo*. Buenos Aires: Merlín, 1969. 185-189.
- Arnés, Laura A. *Ficciones lesbianas: literatura y afectos en la cultura argentina*. Buenos Aires: Madreselva, 2016.
- Bejerman, Gabriela. “Esa troncha trenza de cana.” *Heroína*. Buenos Aires: Mansalva, 2014. 118-122.
- Bertazza, Juan Pablo. “Setenta veces Sáenz.” *Radar Libros* (19 Oct. 2008). Web 7 May. 2018 <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3216-2008-10-23.html>>.
- Chisholm, Diane. “Heterosexual Plots and Lesbian Narratives by Marilyn R. Farwell.” *American Literature* 69.2 (1997): 429-430.
- Cortázar, Julio. “La barca o nueva visita a Venecia.” *Historia de un deseo: el erotismo homosexual en 28 relatos argentinos contemporáneos*. Ed. Leopoldo Brizuela. Buenos Aires: Planeta, 2000. 135-169.
- . “Ciao, Verona”. *Papeles inesperados*. Ed. Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga. Madrid: Alfabeta, 2009. 83-102.
- Cosse, Isabella. *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta: una revolución discreta en Buenos Aires*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2010.
- Eribon, Didier. *Théories de la littérature: système du genre et verdicts sexuels*. Paris: Presses Universitaires de France, 2015.
- Farwell, Marilyn. *Heterosexual Plots, Lesbian Narratives*. New York: New York UP, 1996.
- Lagmanovich, David. “La relación entre ‘Ciao, Verona’ y ‘Las caras de la medalla’: dos cuentos de Julio Cortázar.” *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 41 (2009). Web 7 May. 2018 <<http://webs.ucm.es/info/especulo/numero41/ciaovero.html>>.
- Martínez Expósito, Alfredo. *Los escribas furiosos: configuraciones homoeróticas en la narrativa española*. New Orleans: UP of the South, 1998.
- Miller, D.A. *Bringing Out Roland Barthes*. Berkeley: U of California P, 1997.
- Olguín, Sofía. “Yo reseño: *Hay hambre dentro de tu pan*, de Dalmiro Sáenz (temática trans).” *El blog de Sofi Olguín: tu blog de literatura LGBTI+* (26 May. 2016). Web 6 May. 2018 <<http://nimphie.blogspot.com.es/2016/05/yo-reseno-hay-hambre-dentro-de-tu-pan.html>>.

- O'Donnell, Pacho. "La seducción de la hija del portero." *La seducción de la hija del portero*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1975. 91-107.
- Pérez Alonso, Paula. "Pensar en contra." *Radar Libros* (2 Oct. 2016). Web 7 May. 2018 <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/subnotas/5939-798-2016-10-02.html>>.
- Peralta, Jorge Luis. "Damas con pluma: género y 'homosexualidades' en narrativa argentina escrita por mujeres (1965-1973)." *Boletín GEC (Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria)* 18 (2015): 47-66.
- . *Paisajes de varones: genealogías del homoerotismo en la literatura argentina*. Barcelona: Icaria, 2017.
- Roof, Judith. "Judith Roof: From *Come As You Are: Sexuality and Narrative*." *The Narrative Reader*. Ed. Martin McQuillan. London: Routledge, 2000. 212-219.
- Sáenz, Dalmiro. *Hay hambre dentro de tu pan*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1963.
- Warhol, Robyn y Susan S. Lanser. "Introduction". *Narrative Theory Unbound: Queer and Feminist Interventions*. Ed. Robyn Warhol y Susan S. Lanser. Ohio: The Ohio State UP, 2015. 1-20.