

Microlecturas de literatura lesbiana desde el Río de la Plata

Claudia Pérez

MICROLECTURAS
DE LITERATURA LESBIANA
DESDE EL RÍO DE LA PLATA

Claudia Pérez

MICROLECTURAS
DE LITERATURA LESBIANA
DESDE EL RÍO DE LA PLATA

La publicación de este libro fue realizada con el apoyo de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (csic) de la Universidad de la República.

Los libros publicados en la presente colección han sido evaluados por académicos de reconocida trayectoria en las temáticas respectivas.

La Subcomisión de Apoyo a Publicaciones de la csic, integrada por Luis Bértola, Carlos Carmona, Carlos Demasi, Mónica Lladó, Alejandra López, Sergio Martínez, y Aníbal Parodi ha sido la encargada de recomendar los evaluadores para la convocatoria 2017.

© Claudia Pérez, 2017

© Universidad de la República, 2018

Ediciones Universitarias,
Unidad de Comunicación de la Universidad de la República (UCUR)

18 de Julio 1824 (Facultad de Derecho, subsuelo Eduardo Acevedo)
Montevideo, CP 11200, Uruguay
Tels: (+598) 2408 5714 - (+598) 2408 2906
Telefax: (+598) 2409 7720
Correo electrónico: <infoed@edic.edu.uy>
<www.universidad.edu.uy/bibliotecas/>

ISBN: 978-9974-0-1591-3

CONTENIDO

PRESENTACIÓN DE LA COLECCIÓN BIBLIOTECA PLURAL, <i>Roberto Markarian</i>	9
INTRODUCCIÓN.....	11
UNO. LITERATURA LESBIANA, UNA CATEGORÍA POSIBLE	13
<i>Evohé</i> de Cristina Peri Rossi.....	13
DOS. HABLAR DESDE EL GÉNERO.	
SILENCIOS Y TENSIONES EN EL PLIEGUE DEL NOMBRE.....	21
TRES. TIEMPO Y <i>MONSTRUO</i> , UNA FIGURACIÓN PROUSTIANA.....	27
Tiempo, muerte, figura	27
El <i>monstruo</i> de la lengua.....	29
La exclusión de lo no-visible.....	31
CUATRO. MARGUERITE YOURCENAR, PERSPECTIVAS CRÍTICAS	
DESDE LOS ESTUDIOS <i>QUEER</i>	33
CINCO. <i>HABITACIONES PRIVADAS</i> DE CRISTINA PERI ROSSI.....	39
«Se busca».....	39
El silencio y la utopía de lo performático.....	40
Una crítica saboteadora.....	41
El espacio subversivo de la palabra - Butler.....	42
SEIS. HETEROTOPÍA Y DIVERSIDAD: CLAVES DE UNA UTOPIA HIPERMODERNA.....	45
Este, su Majestad, es el Nuevo Mundo	45
Medianos.....	48
Moro- more-más.....	49
Varias ideas a tener en cuenta como puntos de fuga:	
poder y mala conciencia, Foucault y Gayatri Spivak.....	53
CONCLUSIONES.....	57
BIBLIOGRAFÍA.....	59

Presentación de la Colección Biblioteca Plural

La Universidad de la República (Udelar) es una institución compleja, que ha tenido un gran crecimiento y cambios profundos en las últimas décadas. En su seno no hay asuntos aislados ni independientes: su rico entramado obliga a verla como un todo en equilibrio.

La necesidad de cambios que se reclaman y nos reclamamos permanentemente no puede negar ni puede prescindir de los muchos aspectos positivos que por su historia, su accionar y sus resultados, la Udelar tiene a nivel nacional, regional e internacional. Esos logros son de orden institucional, ético, compromiso social, académico y es, justamente, a partir de ellos y de la inteligencia y voluntad de los universitarios que se debe impulsar la transformación.

La Udelar es hoy una institución de gran tamaño (presupuesto anual de más de cuatrocientos millones de dólares, cien mil estudiantes, cerca de diez mil puestos docentes, cerca de cinco mil egresados por año) y en extremo heterogénea. No es posible adjudicar debilidades y fortalezas a sus servicios académicos por igual.

En las últimas décadas se han dado cambios muy importantes: nuevas facultades y carreras, multiplicación de los posgrados y formaciones terciarias, un desarrollo impetuoso fuera del área metropolitana, un desarrollo importante de la investigación y de los vínculos de la extensión con la enseñanza, proyectos muy variados y exitosos con diversos organismos públicos, participación activa en las formas existentes de coordinación con el resto del sistema educativo. Es natural que en una institución tan grande y compleja se generen visiones contrapuestas y sea vista por muchos como una estructura que es renuente a los cambios y que, por tanto, cambia muy poco.

Por ello es necesario:

- a. Generar condiciones para incrementar la confianza en la seriedad y las virtudes de la institución, en particular mediante el firme apoyo a la creación de conocimiento avanzado y la enseñanza de calidad y la plena autonomía de los poderes políticos.
- b. Tomar en cuenta las necesidades sociales y productivas al concebir las formaciones terciarias y superiores y buscar para ellas soluciones superadoras que reconozcan que la Udelar no es ni debe ser la única institución a cargo de ellas.
- c. Buscar nuevas formas de participación democrática, del irrestricto ejercicio de la crítica y la autocrítica y del libre funcionamiento gremial.

El anterior rector, Rodrigo Arocena, en la presentación de esta colección, incluyó las siguientes palabras que comparto enteramente y que complementan adecuadamente esta presentación de la colección Biblioteca Plural de la

Comisión Sectorial de Investigación Científica (csic), en la que se publican trabajos de muy diversa índole y finalidades:

La Universidad de la República promueve la investigación en el conjunto de las tecnologías, las ciencias, las humanidades y las artes. Contribuye, así, a la creación de cultura; esta se manifiesta en la vocación por conocer, hacer y expresarse de maneras nuevas y variadas, cultivando a la vez la originalidad, la tenacidad y el respeto por la diversidad; ello caracteriza a la investigación —a la mejor investigación— que es, pues, una de las grandes manifestaciones de la creatividad humana.

Investigación de creciente calidad en todos los campos, ligada a la expansión de la cultura, la mejora de la enseñanza y el uso socialmente útil del conocimiento: todo ello exige pluralismo. Bien escogido está el título de la colección a la que este libro hace su aporte.

Roberto Markarian

Rector de la Universidad de la República

Mayo, 2015

Introducción

Este trabajo busca evidenciar, a partir del estudio de ciertos textos literarios, los signos de una escritura de *carácter* lesbiano, enmarcada en una Literatura de la Diversidad. En esta frase se presentan algunos problemas: *textos* es el primero. Recurrimos a «textos» pero también incluimos prácticas discursivas y actitudinales que son analizables, tal vez con las propiedades de un «texto», o como la palabra cargada como signo de pulsión afectiva que mencionaba Julia Kristeva. También acepto lo *literario*, más allá de discusiones sobre la pérdida de autonomía, la desdefinición, la transformación. Acepto que un sistema formal y temático, intenso y modificador, es emitido con intención artística y recepcionado con intención estética (Bourdieu). Con respecto a literatura lesbiana pretendo dar cuenta de una temática, una retórica, un tratamiento del yo escritural y empírico de la autora que, sin establecer categorías fijas, me permitan agrupar rasgos reconocibles, identificables y visibilizantes de lo encubierto.

Ciertamente los y las autoras que he seleccionado pertenecen o habitan *el canon literario*, por tanto hay un sistema de hiperprotección crítica que los rodea (Culler).

Estas microlecturas, pues, que funcionan como fisgones que espían por el ojo de la cerradura el espesor textual, quedándose en una frase, un sintagma, y analizándolo en profundidad, serán útiles para observar esos rasgos en una variedad de escrituras, por lo general del siglo XX. Por último, la Literatura de la Diversidad abarca todas aquellas obras que se separan, *divierten*, revuelven la hegemonía y dan cuenta de una variedad de puntos de vista genéricos, particularmente homoeróticos, invisibilizados en los análisis críticos canónicos.

Literatura lesbiana, una categoría posible

Evohé de Cristina Peri Rossi

Tú me recompensas con una tibia lluvia de tus entrañas
y una vez que he terminado el rezo
cierras las piernas
bajas la cabeza

cuando entro en la iglesia
en el templo
en la custodia
y tú me bañas. (*Evohé*).

Grito ritual y desmesurado de las bacantes, grito poético en el año 71, en un campo literario más politizado que abierto a la innovación, más impregnado de la normativización psicoanalítica que diverso, Cristina Peri Rossi ha recorrido junto a él un largo camino escritural hasta su última y reciente novela *Todo lo que no te pude decir*.

Una marca de corporalidad intensa, de explícita referencia sexual, nada críptica, es característica en su estilo, de abandono metafórico.

No he amado las almas, es verdad,
sus pequeñas miserias
sus rencores, sus venganzas
sus odios su soberbia
en cambio he amado generosamente
algunos cuerpos. (*Estrategias del deseo*, 2004).

Declara la autora/yo lírico, ya desde su madurez. Desde la publicación de su primer libro de poemas, *Evohé* (1971), la escritora, nacida en Montevideo en 1941 y posteriormente radicada en Barcelona desde el año 1972, prosigue una fecunda y reconocida carrera literaria y ha mostrado con ostensión el homoerotismo. A lo largo de la extensa producción ficcional, lírica y testimonial de Peri Rossi se sucede esa presencia de la voz lésbica, y por tal entendemos la voz que nos conecta con un plano simbólico identificado con una determinada noción de lesbianismo, articulando bidireccionalmente el yo lírico/escritural con el ideograma textual, que permite vislumbrar lo empírico.

La voz

Autora, personaje masculino, objeto de deseo femenino, a veces tema lesbiano, estos aspectos se corresponden con una única matriz o, tal vez, la desestabilizan. ¿Se trata de una voz unificada o una constelación de apropiaciones del plano simbólico, de prácticas en el plano sexual; varias voces concertadas que se articulan desde espacios diferentes, creando una ilusión de identidad unitaria, a la vez que una ironía sobre ella, un desplazamiento de niveles de apropiación internalizada de valores? La voz es hablada: «la voz que me dicta [...] Pero, ¿qué es esa voz? Soy yo? Es una parte de mí que a veces habla». (Peri Rossi, *Deslindes*, 1993: 71-76). Esa conciencia del lenguaje, intento de fijación y a la vez desplazamiento constante en la iterabilidad, habilita la comparación permanente entre mujer y palabra, constituye un continuo juego con el lenguaje, común en muchos de sus poemas, principalmente en los que integran *Evohé*: «Mujer, vuélvete. Palabra, regresa. Mujer, regresa. Palabra, vuélvete. Mujer paloma, vuélvete. Palabra paloma, regresa. Mujer vestida de palabra [...]». Este tratamiento casi objetual de la figura femenina, esa apropiación de un código literario netamente masculino que vincula en el imaginario la escritura con lo «inasible» femenino, la ha alejado del feminismo.

La teoría *queer* ha permitido una comprensión diferente de la identidad y del poder; el propio término «queer» resulta más movilizador, desestabilizando los supuestos sobre el ser y el hacer sexuado. También se sustenta en el desencanto de los teóricos queer con algunos aspectos de las políticas gay y lesbiana, si bien es un paraguas que cobija estas teorías. Lo queer, raro, poco frecuente, está en perpetua discordancia con la norma, sea la heterosexualidad dominante o la identidad gay y lesbiana. Queer es un horizonte de posibilidad, donde el sujeto ocupa una posición excéntrica, en proceso. En Peri Rossi, entonces, ¿es más apropiado hablar de una literatura queer? ¿O su binarismo acepta una fluctuación entre las construcciones de lo masculino/femenino en términos de género, que la posiciona más cerca de una posible categoría de literatura lesbiana? Recordaré la definición que hacía Showalter de una literatura de mujeres, donde los procedimientos retóricos, las imágenes, el tema, las estrategias del encubrimiento constituyen una operatividad que puede asociarse con una construcción por lo menos provisional lesbiana. En este caso, tal vez pueda hablarse de una estrategia de desestabilización:

Versayanira —El mayor poeta hindú— escribió más de seiscientos poemas
como si fuera una muchacha
escribiré entonces
como si fuera hombre,
y nadie hablará de mi sexo.

Cruces teóricos

¿Será posible que aquí también
entre falsos pelirrojos
y lesbianas sin pareja
te sientas otra vez una extranjera? (*Estrategias del deseo*, 801).

Conviene historizar este proceso de identidades y antiesencialismos. El cruce entre el feminismo lesbiano, idea que predomina en los años setenta y el lesbianismo posmoderno, a partir de los ochenta, con los juegos entre roles, la parodización, ha dado lugar a un debate sobre la construcción de la identidad de este grupo. Este debate ha iluminado la obra de Peri Rossi. La posibilidad de parodizar y jugar con el género se enfrenta y cuestiona los esencialismos, estratégicos o no, considerándolos tentativas de crear categorías reproduciendo operaciones de poder. Judith Butler, al comenzar su trabajo «Imitación e insubordinación de género», refiere su imposibilidad de definición en torno al «ser» lesbiana. La salida del clóset a una categoría parece homogeneizar un mundo de objetos sexuales y prácticas. En el campo de la literatura, y el consiguiente proceso de simbolización y metaforización que la obra de arte plantea, estas concepciones se hibridan en un mecanismo altamente complejo de entrecruzamiento de mandatos, entre la voz de la poeta y su campo simbólico. La noción de extranjería expuesta en el epígrafe parece referir a esa imposibilidad de identificación total con una imagen, de clausura, a esa huida de sentido inapresable, que aparece «otra vez», como una identidad imposible de fijar.

El concepto de clóset, desarrollado por Sedwick, colabora hacia la comprensión de una «práctica encubierta de la homosexualidad» (53), es decir, todas aquellas acciones y dichos que difuminan la orientación sexual homoerótica practicante. La figura del clóset no es unitaria; implica segmentaciones y ámbitos, donde se entra o se sale en cuestiones de visibilidad, por lo tanto son varias los estantes de ese clóset imaginario, que automatiza respuestas y actitudes tipo en cada ámbito: familiar heterosexual, laboral, público y privado ¿Se extraña el *clóset*, o qué imposibilidad de definirse surge una vez que se hace conciencia de la fluidez de la identidad? El sujeto es construido mediante prácticas, como conjunto de hábitos de solapamiento que, en este caso, creen encubrir la orientación sexual a los ojos del propio sujeto, más que de sus interlocutores, que lo «suponen». ¿Se siente libre quien sale del clóset? ¿O nunca termina por transformarse la autopercepción; se siente una sujeción más insidiosa tal vez? ¿La sexualidad de cualquier tipo requiere de una opacidad designada por lo no consciente? Pero me pregunto, tomando las palabras de Butler y refiriéndome a la clave sexual del epígrafe elegido: «¿Qué es lo que tienen en común las lesbianas, si algo tienen en común?». Una comunidad de prácticas encubiertas designa una franja de reconocimiento. Así el siguiente poema de Peri Rossi habla en una clave sexual lesbiana, pero de factura más poética ahora:

Tu sexo es un panal
donde mil abejas laboriosas
liban una miel que se me queda entre los dedos (ED, 790).

Si aplico la reducción, y por tanto hay algo que se excluye, eso mismo desbarata luego la ilusión de coherencia. ¿Allí se produce el nuevo clóset!? El aplazamiento, en el sentido derrideano, de la revelación de ‘lo gay’, producido por el acto mismo de ‘hacerse visible’, sería valioso por devenir productivo, no permitir el control, ni la creación de una categoría objeto de regulación. «Si la sexualidad debe ser revelada, ¿cuál va a ser la verdadera determinación de su significado: la estructura de la fantasía, el acto, el orificio, el género, la anatomía?» (2000: 92), es la clásica pregunta de Butler. Sin embargo, las modalidades de identificación del grupo persisten, en parte con finalidad política. Resalto, en este punto, la síntesis de Sedwick sobre ellas: desde una visión que acepta a un núcleo de personas esencialmente gays hasta la visión universalizadora de un deseo que disuelve las identidades, en un esquema binario. En esa «farsa sin respiro», deseo de lo opuesto, colocación en el «lugar» masculino, en este tropo de la inversión las lesbianas se acercaron a los hombres gay o heterosexuales. En el separatismo de género, en cambio, como segunda opción comprensiva, se coloca a cada género en su mismo grupo, de acuerdo a la supuesta versión natural de estos, entendiendo que una lesbiana primero es mujer. Así, más acorde a la primera posición, Peri Rossi había utilizado los procedimientos paródicos virilizantes en su novela *Solitario de amor* (1988), pero luego se ha deslizado a una economía erótica más fluida y homogénea, a la vez más consciente de la disolución y el final. El procedimiento paródico de masculinización se ha atenuado, aunque se presente en nuevos embates posteriormente.

Indecibilidad

El olor de tu sexo en mis dedos
dura más que el Must de Cartier.

En *Estrategias del deseo*, del año 2004, su posición fuera del clóset me resulta menos espectacular, coincidiendo con una intensa participación en el campo literario internacional de conferencias y actividades que la vinculan con una presentación de sí abierta y progresivamente lesbiana. Digo «menos espectacular» porque ya la aceptación, y también la moda, disminuyen el efecto de su voz autoproclamante. Su escritura ya se había apropiado de un imaginario lesbiano generacional, en una obra poética, narrativa y ensayística con transparencia e intensidad, empleando procedimientos paródicos. Entre ellos, una notoria virilización como investidura desde el lugar de enunciación. En *Estrategias del deseo*, en cambio, parece instalarse una mirada más homogénea, y postrera en la construcción de género. ¿Su salida abierta del clóset ha generado uno nuevo? ¿A qué se debe la atenuación del efecto paródico en su texto?

La pregunta que me atormentaba a los seis años ‘¿por qué soy yo y no cualquier otra?’
sigue sin respuesta
muchos años después.
Solo que en ese tiempo
a menudo he sido otro
otra
sin necesidad de ir a Casablanca
a cambiar de sexo (...) (ED, 781).

«Otro/otra» son los términos binarios en que se maneja el texto, con predominio de la base material del cuerpo femenino, aceptación de una marca corporal. Algunas críticas, como Amy Kaminsky, Parizad Tamara Dejbord, se han referido a la negativa a establecer una política estable de identificación lesbiana de Peri Rossi en una etapa de su vida. Dice al respecto la propia autora:

Utilizo el femenino o masculino según el efecto que me interese despertar en el lector, para provocarlo [...] Querer ser hombre, o querer ser mujer, o querer ser homosexual, siempre es neurótico y lo es porque crea una tensión entre la multiplicidad del ser y las exigencias sociales [...] es siempre una simplificación, una reducción.

Así, para dar coherencia y estabilidad lesbiana se sacrifica al control la fantasía:

Solo los tontos o los excesivamente racionales [...] se preguntarían por qué una mujer hermosa [...] elige a una mujer disfrazada de hombre para hacer el amor [...] ese hombre falso [...] nunca será un verdadero hombre, la seduce a partir de lo imaginario. [...] La ficción de ser otro, de elegir el sexo como se elige el color del vestido. (*Fantasías eróticas*).

En esta línea del pensamiento de lo binario parece necesario agregar la noción de jerarquía que subyace implícita, una cierta idea del homoerotismo como mala copia de un original, fenómeno que la construcción homofóbica ha sostenido ya que implica devaluación de la copia. Se parodia algo, un supuesto «original», la figura remite a una obra seria que se derroca. La identidad heterosexual está también construida por un ideal performático de persecución de un ideal y su fracaso, porque la repetición de ese ideal entraña una fuga en su consecución. Vale decir que la reproducción de ideales fantaseados de masculinidad y feminidad constituyen la base de la matriz heterosexual a través de prácticas sociales repetitivas que crean la ilusión de naturalidad. Si fracasa la repetición o si ese ejercicio es utilizado como fin distinto, se constituye en repetición subversiva. En ese sentido hay que entender que la *butch* y la *femme* como modelos lesbianos no imitan lo masculino y femenino como esencia, sino que subvierten la noción misma de imitación. ¿Qué diferencia se establece entre esa parodia intencional y la otra, la que no conscientemente utiliza el mismo procedimiento

que la heterosexualidad pero en busca de un ideal imposible? Así puede suceder con la *butch*, y el yo lírico masculino utilizado anteriormente por Peri Rossi. En esa mimesis psíquica, Butler desarrolla argumentos sobre el falo lesbiano: «cuando el falo es lesbiano, es y no es una figura masculinista de poder; el significante está significativamente escindido, porque recuerda y desplaza el masculinismo que lo impulsa». Promueve una crisis, ya que difiere la escisión entre identificación y deseo como dos formas de recobrar los objetos amados perdidos: querer tener a alguien o querer ser ese alguien. Cuando ambos coexisten y difuminan sus límites, lo borroso del sexo prolifera y si deja caer el combate, se transforma en pastiche. Si la práctica precede a la identidad, donde el sujeto está originalmente constituido con otro, se construye con esos otros y mantiene la promesa de alteridad. El significado se aplaza y desplaza, de los lugares establecidos constituyendo un acto paródico que habilita la operación generadora de una fluidez de identidades, permite la proliferación.

Así se forja una nueva opacidad:

Las palabras no pueden decir la verdad
la verdad no es decible
la verdad no es lenguaje hablado
la verdad no es un dicho
la verdad no es un relato
en el diván del psicoanalista
o en las páginas de un libro.
Considera, pues, todo lo que hemos hablado tú y yo [...] solo
como seducción
en el mismo lugar
que las medias negras
y el ligero de encaje:
estrategias del deseo. (ED, 771).

5Significantes intentando en vano cercar un centro velado o vacío, trasladando una fuerza deseante que se desarrolla en la temporalidad, sin objeto fijo, como conciencia sí de juego asumido como tal. Desplazar de los lugares establecidos es un acto paródico. ¿Constituye una burla o una apropiación? Asunción de la voz masculina, tópico heterosexual, voz deseante lesbiana, cruces de un proceso escritural que va acentuando la ironía y el desapego por las categorías de género, en su doble sentido de *locus* literario y espacio de prácticas vitales. Así, aun en la era de la diversidad, Peri Rossi reniega de la normalización, de la integración del sujeto gay a la vida familiar burguesa y sus prácticas:

Aquella mujer me gustaba mucho
pero me propuso que formáramos una familia
ella ya tenía un hijo

de su primer marido
tenía padre madre hermanos y primos
Otra familia me parecía una redundancia.

¿Para qué quieres otra familia? —le contesté
¿Para que vea cómo tu hijo no baja la tapa
del retrete por miedo oculto a la castración
y cómo tu hermana no cierra la puerta del baño
para no perderse nada de lo que ocurre en el salón?

¿Esa es tu idea de una familia? —me preguntó.
No, además tenía otras ideas:
gente con la cual yo no me tomaría un café
si no mediara un parentesco
gente que discute por dinero
propiedades cuentas bancarias
gente que no se habla por un asunto
de reparto de sillas o de sofás

y que se reúnen una vez al año
—por Navidad—
sin tener ganas
y se pasan la noche anterior
y el veinticinco de diciembre
comiendo y bebiendo
y haciendo mucho ruido.

¿Tú qué haces por Navidad? —me preguntó, entonces.

Busco una emisora de música clásica
—le dije—
y juego a la playstation.

Transcribo, para finalizar, un pasaje de una entrevista bastante reciente, donde la constante cuestionadora del orden permite visualizar el lado *queer* de la escritora, más allá de su identificación con mitos lesbianos historizables. Permite así comprobar la movilidad del sujeto excéntrico, de la historia literaria de Cristina Peri Rossi en un camino que se iniciara con el grito báquico de nuestro comienzo:

No tengo ninguna simpatía por la palabra y el concepto «madurez», tan empleado por los psicoanalistas. Para ellos significa la asunción de una sexualidad genital y heterosexual cuya finalidad es la conservación de la especie, naturalmente, y la renuncia a las satisfacciones parciales, llamadas también perversas. Dicho de otro modo: renunciar al goce a favor de la adaptación social. Este concepto se inscribe dentro de

una sociedad que prima el rendimiento sobre cualquier otra alternativa, pero que nos deja insatisfechos y estresados. Cuando escribo trato de atrapar un instante fugitivo, perecedero. Siempre he dicho que escribo contra la muerte, contra la extinción, contra la fugacidad. Es un combate perdido, pero no porque yo no lo haya intentado.

Hablar desde el género. Silencios y tensiones en el pliegue del nombre

Desde deconstrucciones de la noción de sujeto hasta posiciones interculturales nómades, el nombre, en la escritura literaria, es condicionado y dirigido por una construcción voluntaria de sí. El nombre, en el «campo cultural» particular en que funciona, detona en una imagen mental del sujeto productor de signos, —subalterno o dominante—. En primer lugar observaré algunas prácticas del uso del nombre con la escritura literaria de la escritora belga Marguerite Yourcenar y su recepción, y la iridiscencia de poder, seriedad o devaluación que determinan, teniendo en cuenta además su posición dentro del «clóset». En ese marco, nombre y estilo figuran una mascarada funcional que la autora hilvana hacia un silencio crítico. En segundo lugar me referiré a la construcción de una escritura «viril» como una emanación de la figuración de ese clóset.

1. El procedimiento literario de transposición autobiográfica que realiza Yourcenar con el personaje de su obra *Memorias de Adriano* implica ponerse allá, en lugar diferente del que ocupaba; y, como figura retórica, la alteración del orden normal de las voces en una oración (*DRAE*). Ese poner «más allá de» un «orden normal» sorprende por la elección del objeto, de investidura de austeridad viril, en la imagen del emperador. Vida y obra, entonces, se construyen y transmutan rasgos que forman parte de un plano simbólico.

Para Philippe Lejeune, la elección de seudónimo marca el nacimiento de carrera literaria y confirma la definición de «libro como destino», que establece Rilke. Yourcenar comienza publicando bajo el seudónimo de Marg Yourcenar. Un doble juego se establece así: anagramático y de ausencia de marca de género. El seudónimo: «aleja de la tradición familiar, suponiendo que exista una, o, en todo caso, de las trabas familiares: se es libre», sostiene ella misma. El apellido construido a partir del verdadero apellido paterno: Crayencour, toma la *Y* en el comienzo, bifurcación, como bien señala Blanca Arancibia, o un árbol con los brazos abiertos, como indica la propia Yourcenar. El anagrama deja libre una *c* en una operación de supresión, se apropia simbólicamente del apellido paterno. El «nombre del padre», en toda su carga simbólica, elegido, apropiado, personalizado, ya parece indicar una voluntad de autodeterminación con carga masculinizante.

El emperador *Adriano*, personaje central de su novela, toma su nombre también de los ancestros. Publius, el *praenomen* pertenece exclusivamente al individuo; Aelius el *nomen* indica la *gens*, la estirpe, de helios-sol; Traianus, hijo adoptivo de Trajano, indica la filiación; Hadrianus, el *cognomen*, que puede

indicar la procedencia del sujeto, y en este caso viene de Hadria, ciudad sobre el mar Adriático desde donde los ancestros del emperador se dirigieron a España (Bética, Itálica, Sevilla), «[...] près de cette mer orageuse dont je porte le nom» (MH, 328). Anclaje ancestral, elegido, glorioso, y acuático. Semejante complicación nominal no debe dejarnos pasar su capital simbólico. Adriano busca establecer sus ancestros en Italia, un origen que fundamente su pertenencia territorial romana. Esa férrea voluntad de construcción de sí en torno a una figura, escritor, emperador, es un primer punto que transvasa los dos campos. Ambos conquistan territorios: el imperio, el campo literario. En este punto de vista la perspectiva electiva de género devela, como he dicho, la *invención* voluntarística de una vida.

El pacto autobiográfico, como escritura y reescritura de un yo que se persigue, enfatiza el relato que una persona hace de sí misma. Con los matices posibles, abarca las memorias, biografías, novela personal, diario íntimo, y otras formas. Homodiegético, ya que el narrador, Adriano, está dentro del relato; autodiegético, porque es el héroe de su relato, la novela es una memoria. Yourcenar no figura ni en el título ni en el texto, no es nombrada, no hay identificación sino por los contenidos temáticos. Para Lejeune (1975) la autobiografía supone identidad de nombre y autor sobre la tapa, narrador y personaje. En la novela autobiográfica, en cambio, donde ya la ficción se enuncia, el lector puede sospechar la identificación entre autor y personaje, entonces se define a nivel de contenido. En el pacto igualmente hay una distancia entre este paso intermedio y mi planteo, ya que la autora lo hace *encubierta* a través de otro personaje sí histórico. La presencia de Yourcenar en el relato se entiende por un procedimiento de transposición. La identificación con Adriano se prueba textualmente en los escritos no ficcionales, como las entrevistas, lo que confirmaría un pacto autobiográfico donde el personaje no tiene el nombre del autor pero existe una declaración escrita de similitud, si bien Yourcenar rechaza de plano el enunciado «Adriano es usted».

Leerá usted en muchos sitios que ‘Adriano soy yo’ [...] Es una solemne y negligente tontería [...] Más bien debería decirse que *yo me he ido convirtiendo en Adriano*. El matiz puede parecer delicado pero es capital. Usted lo ha comprendido y así se lo agradezco. (Savigneau, 240).

Pero, igualmente, el lector puede constatar esa identidad sin ningún tipo de declaración, puede intuir la identificación de Yourcenar con el héroe a partir de ciertos hechos contextuales. Si el pacto es referencial, igualmente existe el nivel de construcción englobante que determina un yo, un modelo. Esto no determina que el modelo sea preexistente, puede irse formando mediante el propio acto de la escritura y ser su producto y efecto. Y ese efecto de contrato varía históricamente, hecho que Lejeune reconoce y posteriormente revisa y amplía, comprobando una creciente ambigüedad en las novelas en términos de identidad entre el autor y el personaje (1983). Como señala Pozuelo Yvancos:

Con ese desplazamiento [del centro de gravedad del problema autobiográfico] se genera una crisis de identidad y autoridad, la autobiografía pierde la calidad de testigo documental y pasa a convertirse, en el proceso de búsqueda, por un sujeto, de una identidad en última instancia inasible (31).

Pongo el énfasis en un/a receptor/a que puede decodificar las claves del texto. Resulta ecuánime la conclusión que Pozuelo Yvancos realiza:

Que el yo autobiográfico sea una construcción discursiva —en los términos de su semántica, de su ser lenguaje construido, especialmente su narratividad y el orden seleccionador que la memoria introduce, y de tener que predicarse en el mismo lugar como *otredad*— no impide que la autobiografía sea propuesta y pueda ser leída, y de hecho lo sea tantas veces así, como un discurso con atributos de verdad (43).

2. Escritura viril

Pero haz que me ajuste a los principios de la búsqueda.
No a la Búsqueda de los principios que han sido mi sostén.
(Bacelo, 1993: 15)

El segundo punto de este trabajo remite a un procedimiento, señalado como un efecto de «escritura viril», compartido en algunos textos con la poeta uruguaya Nancy Bacelo (1931-2007), especialmente en su último libro de poemas, *De sortilegios*. Las relaciones entre lenguaje y poder se visibilizan en la escritura de Yourcenar y la de Bacelo mediante ciertos recursos propios de la retórica, relacionados con su gusto por el arte clásico y la racionalización del uso de la lengua. Lenguaje de autoridad, mono/logos, en el entendido de una producción textual monumental, de fuerte presencia ejemplificante, argumentativa pero a la vez pontificadora. Epístola, meditación y ejemplo se entrelazan con un afán de puesta en discurso de una experiencia contradictoria e inapresable.

A pesar de haber trabajado en géneros literarios diferentes, y desarrollado sus vidas en contextos pertenecientes a universos lingüísticos también distintos, ambas iluminan el concepto de «escritura viril» y configuran un imaginario genérico lesbiano. Por tanto, pueden considerarse pertenecientes a un conjunto supranacional (Guillén, 94) derivado de un aspecto de la teoría de la literatura, que corresponde a la construcción de género y su complejo teórico. La noción particular de escritura «viril» deviene eje transversalizador que permite realizar la mencionada comparación. Desde el punto de vista de su pertenencia de género, ambas autoras provienen además de una cepa común, nacida en la construcción de un imaginario homoerótico en la cultura letrada de mujeres, con una particular consideración a la cultura francesa en su campo intelectual. Ambas responden también, finalmente, a una construcción de invisibilidad de su identidad de género.

Yourcenar muestra una clara voluntad de apartamiento del «común»: su estilo y temas literarios van en contra de las corrientes de la época, su opción de vida se aparta del modelo esperado para su género y clase. Sin embargo, en su textualidad, en la ideología que de ella se desprende, la contundencia del modelo binario se mantiene. Está surcada por irrupciones, raras, más fluidas y diversas, semióticas, que se insertan insidiosamente en ese estilo que utiliza procedimientos de la retórica antigua como la sentencia. La masculinidad de su escritura absorbe ese imaginario caracterizado por la resistencia, el valor, el raciocinio, la exploración de sí, la postergación de la irracionalidad y la afectividad, en definitiva, el logos.

Desde el punto de vista del lenguaje poético y su evasiva referencialidad, la expansión del significante dimensiona y ejerce poder connotativo al significado, o mueve a una sonoridad oficiosa. Un desplazamiento constante del referente y el dimensionamiento del significante sobre el significado pueden explicar ese efecto de profundidad y gravedad del texto.

En Bacelo se destacan algunos efectos de lectura similares: el deseo fijador en la inscripción monumental, economía del lenguaje, carácter oraculario, con valor de sentencia vital y epigrama. Una voluntad lírica depurada, austera. Ya desde la titulación, a la usanza latina, con la preposición de ablativo *De*, acerca de, sobre los sortilegios, se impone el carácter sentencioso, el valor de libro de vida experiencial, de tratado sobre la variedad de sortilegios, que etimológicamente significa leer la suerte, pronosticar.

Al decir forma epigramática vuelvo sobre el sentido etimológico: epigrama, yo inscribo sobre, utilizado en la antigüedad para aludir a las inscripciones en el dintel de un mausoleo, en la base de una estatua, en piedra o en metal. A partir del siglo V a. C. ya es un poema escueto, punzante o también un pensamiento de cualquier índole expresado con «brevedad y agudeza». La recurrencia al mundo antiguo, especialmente el latino, forma parte de la proyección imaginaria de ambas autoras.

Fijar decididamente una acción en lo monumental sugiere desear un acceso a un lugar «sobre» el espacio patriarcal del panteón, voluntad de género sesgada, investidura viril.

El carácter epigramático, la condensación, el verso libre de la poesía moderna no excusa sino concentra la función poética, la musicalidad, la estructura paralela de los versos. Un *agon* entre la noche y la voluntad de fijeza, de asunción, de control al caos.

Deja caer despacio
pendiendo así del hilo la estrategia
y aguántate de toda pequeñez
la noche pasa

Vínculo con la aceptación de la derrota a la que alude el emperador *Adriano* de Yourcenar: «Je n'en suis pas moins arrivé à l'âge où la vie, pour chaque homme, est une défaite acceptée» (13).

Yourcenar opone una fijeza monumental, un discurso omnisapiente. Esa retórica ¿admite grieta, fisura? Esta aplicación permitiría iluminar cuál es el pensamiento de lo excluido, la fuerza que, subyacente, es dominada e intercepta a la vez el impulso estructurante de la escritura.

El cuidado exhaustivo de la frase, la repetición amplificada de períodos, la solidez de la arquitectura parecen relacionarse, analógicamente, con esa necesidad que emana del texto de concluir, forjar, contener, siempre unilateralmente, por medio de una voz, la del emperador, que se introspecciona, se narra y supone al otro. El lenguaje se presenta entonces como tentativa de totalizar lo irrepresentable, «comme un allié du souffrir écarté de la sphère des choses au bénéfice d'une fascination» (Mouline).

El texto lírico de Bacelo maneja una economía correspondiente a su género. La figura que predomina es la *sentencia*. ¿A quién se dirige la enseñanza de ella, el didactismo generoso del texto, la actancialidad consecuente?

Si es un riel
de esos que no corren
aunque debieran correr y
deslizarse no insistas
no insistas.

El razonamiento retórico, el entimema, se distingue del silogismo, el razonamiento científico. El entimema trabaja sobre premisas probables. Aristóteles distingue tres tipos de argumentos, uno se refiere a la personalidad del orador, otro al oyente y el tercero a la exposición. Corresponden al emisor, su forma de presentarse en público, al receptor, sus características, que hay que conocer, y al mensaje, que también tiene sus reglas. El comportamiento del emisor habla de si es digno de crédito, su *autorictas*. Dice Aristóteles refiriéndose a las dos figuras:

[...] demostrar que algo es de determinada manera por medio de casos similares era allí inducción, y en nuestro caso, ejemplo, y deducir algo diferente y nuevo a partir de unas premisas dadas, porque estas se dan siempre o en la mayoría de los casos, allí se llamaba razonamiento, y en nuestro caso, entimema (*Ret.* I, 2, 1356b).

Refiriéndose al entimema, especifica un tipo, que es la sentencia (*Ret.* II, XXI, 1394^a). La sentencia es un enunciado referido a lo general, a propósito de aquellas cosas en las que intervienen conductas que pueden elegirse o evitarse en la práctica. Las conclusiones y los principios de los entimemas son sentencias. Si a la sentencia se le agrega la causa, se transforma en entimema.

Así, en el poema de Bacelo, citado más arriba, la prudencia se marca hacia lo que el mundo no provee, culminando el texto en sentencia, mediante el imperativo.

He señalado, brevemente, dos casos de la llamada escritura viril donde la identificación con la representación masculina se asocia a una escritura sentenciosa, imperativa. Desde el punto de vista dialógico, la sentencia no habilita el lugar del interlocutor desde la horizontalidad. Ambas escritoras se apropian de un lugar de enunciación y de un discurso que se vincula simbólicamente a la figura del varón estoico. Nombre y procedimientos permiten profundizar en un entredós que constituiría ese pliegue en que podría insertarse una literatura lesbiana.

Tiempo y *monstruo*, una figuración proustiana

Tiempo, muerte, figura

Esta idea de la muerte se instaló definitivamente en mí como un amor. No es que yo amase a la muerte, la detestaba. Pero, después de pensar en ella de cuando en cuando como en una mujer a la que no amamos [aún], ahora el pensamiento de la muerte se adhería a la capa más profunda de mi cerebro tan profundamente [completamente] que no podía ocuparme de una cosa sin que esa cosa atravesara, en primer lugar, la idea de la muerte, y aunque no me ocupara de nada y permaneciera en reposo completo, la idea de la muerte me daba una compañía tan permanente como la idea del yo. (Proust, 1969: 415).

Si me diese siquiera el tiempo suficiente para realizar mi obra, lo primero que haría sería describir en ella a los hombres ocupando un lugar sumamente grande (aunque para ello debieran de parecer seres monstruosos) (Proust, 1969: 421-422).

En la página final de *El tiempo recobrado*, Marcel Proust utiliza el adjetivo «monstruoso» para referirse a la visión de los seres que dará el protagonista en su novela futura sobre el tiempo, y que ha dado él mismo a lo largo de la *Recherche*, puesta en abismo de la diégesis. La escritura puede, parcialmente, conjurar el tiempo, o la memoria involuntaria producir el deslizamiento y suspender el presente: «suprime precisamente esa gran dimensión del tiempo según la cual la vida se realiza». *Tiempo* es el término que da comienzo a la gran novela: «Longtemps je me suis couché de bonne heure» y el término, con mayúscula, que le da fin, «dans le Temps». Tiempo que se sostiene como una esencia, en sus realizaciones sucesivas, enroscadas en la materialidad del signo, como dice Deleuze, y que se «retira del cuerpo» en la muerte.

Proust no se contenta con reunir una corriente filosófica de su época y que, de Bergson a Heidegger, de manera diferente pero por convergencia sintomática, busca aprehender el Ser interrogando la opacidad el tiempo. Más aún, la formulación en palabras de un *tiempo sensible* atraviesa las categorías metafísicas. (Kristeva, 2005: 220).

La inicial dislocación moderna del sujeto se despliega y, como insiste en señalar Kristeva: «La historia en su desarrollo lineal, unida a la implacable fuga del tiempo biológico, fragmenta a su vez las imágenes [...] fragmentación que infligen el deseo, el envejecimiento o la guerra» (2005: 245). La guerra y la edad

se constituyeron así biográfica y ficcionalmente en el espolón de la premura por terminar una obra que se vive como necesaria e inminente, en la idea del arte superior a la vida, y se sospecha, a la vez, efímera. Recordemos que la muerte es inspiradora del trabajo proustiano, como sostiene Cynthia Gamble, y la obra de arte pugna contra la disolución. La muerte se impone como obsesión de trabajo al pensamiento y, lo acecha para terminar su obra, y relaciona trabajo, sacrificio, muerte y tiempo.

En la utilización de la expresión «seres monstruosos» que he tomado como base de este trabajo, no hay desvío de la figuración convencional hacia la deformidad, sino amplificación de tamaño en primera instancia. Vale decir que la monstruosidad yace en la naturalización de un proceso visible y cotidiano, como lo excluido en la misma constitución del signo. Monstruoso no es lo que se desvía de la norma sino aquello que la norma produce por su constitución selectiva; yace solapadamente en el seno de ella y contribuye a constituirla.

El término aludido, «monstruoso», parece señalar el dimensionamiento excesivo, la magnitud de la importancia de los seres en su novela, el cuidado detalle con que los describe y hace actuar y hablar. Esa función opera en el tiempo y se despliega en el espacio. Sobre la magnitud dice Aristóteles en su *Poética*:

Además, puesto que lo bello, tanto un animal como cualquier cosa compuesta de partes, no solo deben tener orden en estas, sino también una magnitud que no puede ser cualquiera; pues la belleza consiste en magnitud y orden, por lo cual no puede resultar hermoso un animal demasiado pequeño (ya que la visión se confunde al realizarse en un tiempo casi imperceptible), ni demasiado grande (pues la visión no se produce entonces simultáneamente, sino que la unidad y la totalidad escapan de la percepción del espectador [...]) (*Poética*, 1450b, 30-1451a, 5).

El escape que señala Aristóteles, o la fuga, que parece querer señalar Proust, anclado en la modernidad, lo hace extender su mirada excesiva de observador, de *voyeur* sobre los seres. Digo *voyeur* ya que esta imagen recorre la novela entera: el narrador es el espía del encuentro homoerótico de Charlus y Jupien, el espía de la escena lésbica de Montjouvain, el espía del sadomasoquismo de la casa de prostitución masculina, el que ahora mira al duque de Guermantes levantarse de su asiento y tambalear sobre sus años. Sin embargo en el pasaje elegido la imagen es clara y neta, se diferencia de lo furtivo en esas otras escenas que observa, ocultas, excluidas de la convención social del momento. Gradación de la exclusión entre lo invisible y lo naturalizado. Aunque la imagen se aprehenda en su totalidad, la fuga está en la elusión de la vejez y la muerte de la conciencia. Pero veamos que la imagen de acrecentamiento ya se ha establecido como isotopía en el texto desde páginas anteriores: «[...] describir en él al hombre con la largura no de su cuerpo, sino de sus años, como si hubiera de arrastrarlos con él cuando camina, tarea cada vez más enorme y que acaba por vencerle» (Proust, 1969: 419), o, más adelante:

Me producía un sentimiento de fatiga y de miedo percibir que todo aquel tiempo tan largo [...] me sostenía, encaramado yo en su cima vertiginosa, que no podía moverme sin moverlo [...] Me daba vértigo ver tantos años debajo de mí, aunque en mí, como si yo tuviera leguas de estatura. (Proust, 1969: 420-421).

Obsérvese el pensamiento analógico de altura/años en la dimensión temporal de no detenimiento hasta la caída. El desvío de «encaramado» que impide la violencia de la metáfora al acompañarse de «cima» refuerza la conexión y semejanza de la imagen. Estas imágenes anticipan la figura central en la que desembocan y se emiten como comparación:

[...] como si los hombres fueran encaramados en unos zancos vivos que crecen continuamente, que a veces llegan a ser más altos que campanarios, que acaban por hacerles la marcha difícil y peligrosa y de los que pronto se derrumban (Proust, 1969: 421).

La relación de la magnitud ficcional y la imagen de los zancos ejercen un mecanismo de equilibrio, como si la conciencia del paso vertiginoso por la vida y la proximidad del final lo llevaran a la apelación a la obra de arte. La vejez entonces y la enfermedad, solapada como fin ineludible, es el horror; la amenaza de la persistente entropía es la *monstruosidad* que la escritura poética intenta posponer y a la vez necesariamente convoca, como polizonte de ella. La monstruosidad no parte de un concepto de «antinaturalidad» evidenciado por un código cultural que lo coloca en el terreno de lo deforme, de lo opuesto, sino que se instala en lo excluido, en lo no visible, como los efectos de la muerte. En este caso es el monstruo naturalizado por la mirada que la poética vuelve extraño, y que retorna, como *ominoso*, en una escritura que es la angustia.

El *monstruo* de la lengua

La perversion de l'artifice engendre des monstres. L'écriture comme toutes les langues artificielles qu'on voudrait fixer et soustraire à l'histoire vivante de la langue naturelle, participe de la monstruosité. C'est un écart de la nature.

Así indica Derrida la consecuencia perversa del artificio, fijadora y, por otro lado, el apartamiento poético de una regla, de un modo recto, como un segundo grado de monstruosidad. El apartamiento o desvío de la designación, en tanto construcción intraliteraria más que referencial externa, se visibiliza en la imagen que trataremos más adelante y que ya hemos adelantado: la palabra «zancos», que profundiza la isotopía de la altura para hablar de los años.

La lengua literaria, en tanto sistema de modelización secundario, constituye en sí una artificialización del lenguaje, una puesta en escena del llamado de atención sobre sí misma, una visualización de los campos semánticos próximos.

¿Pero qué sucede cuando el efecto artístico de ese llamado de atención se extiende en el efecto multicultural, cuando el artificio se revela como lo habitual? ¿O es posible pensar que la democratización de la mirada derribando la convención de lo «natural» genera nuevos espacios de lo monstruoso, cuando este efecto se vuelve la presencia igualmente de la muerte? Veamos todo el pasaje proustiano en su dimensión de relato:

Acababa de comprender por qué el duque de Guermantes, que, mirándole sentado en una silla, me impresionó por lo poco que había envejecido, aunque tenía debajo de sus pies tantos años más que yo, al levantarse e intentar mantenerse en pie vaciló sobre unas piernas temblonas como la de esos viejos arzobispos sobre los cuales lo único sólido es la cruz de metal y hacia los que se precipitan unos seminaristas grandulones, y avanzó, no sin temblar como una hoja, sobre la cima poco practicable de ochenta y tres años, como si los hombres fueran encaramados en unos zancos vivos que crecen continuamente, que a veces llegan a ser más altos que campanarios, que acaban por hacerles la marcha difícil y peligrosa y de los que de pronto se derrumban.

De la situación cotidiana de la observación y la reflexión del narrador-personaje, se instala la imagen de los años colocados no sobre la línea horizontal sino la vertical. En primer lugar, no se trata del *diché* de la mirada atrás en la consideración temporal, sino hacia abajo. Este cambio de línea horizontal a vertical es rotundo en la significación, ya que sitúa en el eje paradigmático, por tanto sustitutivo, anacrónico, atemporal, la ubicación de los años, «debajo». Tampoco «pesan sobre los hombros» sino que obligan al que los tiene a mirar hacia abajo buscando establecer su cronología y mantener el equilibrio. El gesto cotidiano de levantarse es apresado y registrado por el *voyeur* como signo de la decrepitud inesperada, instalando el segundo «como». Si bien el «como» parece instalarnos en la comparación simplemente, el juicio cualitativo más que cuantitativo nos instala en la *similitudo*. Allí la dimensión comparativa es de símil, situacional y compleja, en interacción con la figura religiosa, la búsqueda de lo perpetuo inencontrado y fijado en un nuevo cuadro: la cruz. «Cruz» y «catedral» se unen para configurar la isotopía de lo monumental y la muerte. Obsérvese que el efecto de detención de la microlectura actúa positivamente para deconstruir la operatividad de la imagen, permitiendo resaltar el momento de temblor, en las acciones de intentar mantenerse en pie y la vacilación de las piernas. Esta imagen le permite ahondar e instalarse en el plano poético, en el desvío que mencionaba Derrida en el texto citado más arriba. De aquí en más se instala el terreno de la similitud plena, «como una hoja» y la introducción a la metáfora de los «zancos». Este término actúa como concreción sémica de años, en una sustitución interna en el paradigma, en una estructura de *similitudo*.

Gérard Genette, en su trabajo sobre la metonimia en Proust, destaca que «metáfora y metonimia se sostienen e interpenetran», como una contigüidad de

sensaciones en un «mismo contexto mental». Toda la imagen se estructura en torno a estos grandes procedimientos. La contigüidad atrae la sustitución metafórica o comparativa, donde la inicial sustitución de acumulación por altura culmina en «zancos» y la cruz, el arzobispo, los campanarios contaminarán por contigüidad la idea de altura. La primera idea del «abajo» erige toda la secuencia hasta llegar a la intensidad de los «campanarios» y la caída.

La exclusión de lo no-visible

Paso ahora a la significación de exclusión cultural. Hilia Moreira en su libro *Antes del asco*, se refiere a la tradición oculta cultural de los signos de lo excrementicio, fundamentalmente, así como de los signos de la corporalidad, vejez y muerte. La idea de contaminación, suciedad, olor, subrayadas en la sociedad contemporánea mediante el culto a los aromatizantes, variedad de fragancias para encubrir todo tipo de emanación corporal, se aviene a significarla como domesticación, la socialización de la corporalidad tumefacta, decrepita, deteriorada. La sociedad hipermoderna, como define Lipovesky, ha generado los mecanismos para disimular la vejez, promocionar las maneras de detener la percepción de su efecto. Así el *monstruo* es el transformado, intervenido, en su corporalidad, voluntariamente para algunos grupos sociales. Para otros también lo es aquel que mantiene el aspecto de su senilidad intocada.

¿Sería quizás ese el motivo de que la figura de los hombres de cierta edad fuera, para los ojos del más ignorante, tan imposible de confundir con la de un joven y solo se viera a través de la seriedad de una especie de nube? Me daba miedo que mis zancos fueran ya tan altos bajo mis pasos, me parecía que no iban a conservar la fuerza suficiente para mantener mucho tiempo unido a mí aquel pasado que descendía ya tan lejos. Si me diese siquiera el tiempo suficiente para realizar mi obra, lo primero que haría sería describir en ella a los hombres ocupando un lugar sumamente grande (aunque para ello debieran de parecer seres monstruosos), comparado con el muy restringido que se les asigna en el espacio, un lugar, por el contrario, prolongado sin límite en el tiempo, puesto que, como gigantes sumergidos en los años, lindan simultáneamente con épocas tan distantes, entre las cuales vinieron a situarse tantos días.

Sabemos que esta última página proustiana fue reescrita, tachada y corregida varias veces por su autor, como lo indican los Cuadernos manuscritos y releva Kristeva en su esquematización estructural del pasaje, intentando «establecer la totalidad compleja del proceso creativo» (Kristeva, 2005: 376), descubriendo las etapas y simbología de la sintaxis. He tomado este pasaje, que continúa al anterior en el final de la novela proustiana, y que incluye la imagen de la «nube». En la edición de Folio está incluido en el cuerpo del texto. La

edición de *La Pléiade* lo coloca en nota al pie por ser una adición marginal y considerarlo una digresión. Sin embargo resulta pertinente la asociación, en esa confusión y co-fusión que señala Genette, con la imagen de la nube que envuelve la imagen del viejo. Nuevamente la contigüidad de los campanarios y la altura del zanco lleva a consignar los efectos atmosféricos de altura, que también metaforizan la dificultad para percibir al joven detrás del viejo, como su palimpsesto. En el pasaje, la variante «seres horrorosamente fabulosos» aparece tachado, en bastardilla y al margen y agrega *monstruosos*. En primera instancia, en el texto nos llama la atención el grado de creciente figuración. Kristeva señala que el narrador no se cansa de expandirse en la imagen, proliferante, en una extensa frase que culmina en *Tiempo*, como una red sintáctica que desafiara la entropía en la que terminará. Tiempo y sintaxis como los caminos en que opera la red de nuestro pensamiento.

Aquí es donde el narrador-personaje se ubica directamente en sí mismo, su altura, su novela, y el tiempo adquiere la dimensión transhistórica y a la vez subjetiva. La figura del *monstruo* o *los seres monstruosos* se realiza en la temporalidad más que en la espacialidad. El ser se comprende en el tiempo. La imagen del monstruo se concreta con la de los gigantes ubicados entre épocas distantes, y la imagen se subjetiviza con la enumeración de los días. Las esencias ovilladas en los signos, que señala Deleuze, desembocan en esta concepción mayúscula del tiempo en su versión original en francés, palabra con que culmina toda la gran novela. Lo *monstruoso* excluido por el discurso hegemónico, *gigantes* nacidos de la sangre de Urano mutilado por Cronos, el Tiempo, encerrados por Zeus en el Tártaro, mortales, algunos sobreviviendo bajo volcanes. Así la temporalidad concebida como una sucesión subjetiva de acontecimientos de los que la memoria emotiva da cuenta viene a iluminar al narrador-personaje del avance de los días, y el monstruo que emerge no es deforme ni amenazador, es lo siniestro freudiano escondido en el propio significado, como huella excluida en el acto de la designación. Huella que surge cada vez que algo se clausura. «Toda la *Recherche* es una experimentación de las reminiscencias y de las esencias», sostiene Deleuze. Así el tiempo busca cuerpos y objetos para hacerse visible, «se apropia» y emerge en esa imagen. «Experiencia polimorfa del ser para la muerte» señala Kristeva, que reclama a partir de lo sensible una nueva relación con el ser. De este modo, y comentado este pasaje desde la perspectiva señalada, la presencia metafórica del zanco impugna la posibilidad de efectivizar una sustitución plena por «años», o por vida consumada. Sugiere, además, la constitución endeble y jocosa de la vida y la obra de arte, con una connotación de feria, por medio de la cual el zanco ofrece la imagen tragi-cómica del duque de Guermantes.

Marguerite Yourcenar, perspectivas críticas desde los estudios *queer*

El gay o la gay —me gusta mucho este término que parece extraído, por extraña reaparición, de tiempos lejanos, y que está emparentado, se diría, con la Gaya ciencia de los trovadores occitanos y los poetas de la corte de Federico II, en la cual, por lo demás, no escaseaban los gays— [...].

Sendas. Vuelvo a Yourcenar. Marguerite Yourcenar publica en 1981 *La couronne et la lyre*, colección de poemas griegos traducidos por ella. Como es su costumbre, un prefacio advierte sobre autores y criterios de traducción personales. Asimismo aclara las relaciones con una de sus obras más canónicas, *Memorias de Adriano*:

Certaines de ces traductions sont contemporaines des diverses ébauches de *Mémoires d'Hadrien*, et surtout des années 1948-1952, durant lesquelles fut repris et terminé ce livre. La fréquentation de quelques poètes de peu antérieurs à l'empereur, quelques uns même de son temps, et d'autres, beaucoup plus anciens, mais dont on sait qu'il appréciait les œuvres, était de ma part l'application d'une recette que j'ai donné ailleurs: reconstruire dans la mesure du possible la bibliothèque du personnage qui nous occupe, ce qui est encore l'une des meilleures manières de nous renseigner sur la sensibilité d'un homme du passé.

La opción de lectura que he desarrollado se encamina a descubrir los componentes del binarismo en la construcción del personaje de Adriano, y la mirada de Yourcenar sobre la tradición del amor homoerótico. Yourcenar dedica un capítulo a Safo, con una nota anterior a la traducción de alguno de sus poemas donde desestima leyendas heterosexuales acerca de la poeta: «la tradition lui donne un mari, dont nous ne savons rien, et une fille [...] pourrait aussi bien avoir été une élève ou une amie» (*La couronne et la lyre*, 69). Yourcenar demuestra allí conocer claves de la lírica antigua, las poetas apenas nombradas, la escasísima referencia a los amores entre mujeres: « Partout ailleurs, tout se passe comme si l'homme grec s'était trop peu intéressé aux comportements féminins pour noter ceux-là» (*La couronne et la lyre*, 71). Su recorrido llega hasta el *Bain Turc* de Ingres, demostrando cómo estaba integrada una parte de su propia biblioteca. Es curioso cómo, a pesar de dedicar páginas a la vida de Safo, responde

intempestivamente a Guppy, en 1987, frenando su avance inquisitivo, cuando la menciona en su entrevista:

Debemos dejar de lado a Safo, ya que no sabemos casi nada de ella. En cuanto a mi propia vida, hay veces en que debemos revelar ciertas cosas, porque de otro modo no se podrían decir las cosas con verosimilitud [...] En cuanto a mi relación con Grace Frick, la conocí cuando ambas éramos mujeres de cierta edad, y la relación pasó por diferentes etapas: primero una amistad apasionada, después la historia habitual de dos personas que viven y viajan juntas por conveniencia y porque tienen intereses literarios comunes (Guppy, 166).

Esta cuestión nos lleva al tema de este encuentro; el término «queer», sustantivo o adjetivo, se refiere a lo contrapuesto de lo normalizador, que incluí más arriba.

La teoría *queer* no es un marco conceptual o metodológico singular o sistemático, sino una colección de articulaciones intelectuales con las relaciones entre el sexo, el género y el deseo sexual [...] el término describe una diversidad de prácticas y prioridades críticas.

Esta aclaración permite comprender la no asimilación a otras estructuras de pensamiento ordenadas y verticales, sino a la tendencia rizomática y articularia que significa una salida del orden de la presencia y la jerarquía. La recepción desprejuiciada lucha contra la utopía o la nueva caída en un sistema de lectura. Buscamos encontrar la justificación en un canon. Pero el mecanismo receptivo puede ser deconstruido. Como la estrategia yourcenariana de desmontar sistemáticamente la intención categorizante de sus entrevistadores. Deconstruir es mostrar lo excluido, mostrar cómo se anulan las oposiciones jerárquicas en las que se basa un discurso. La deconstrucción como herramienta invierte la posición jerárquica de un esquema causal. Rompe la jerarquía permitiendo intercambio de propiedades. Es por eso que la teoría feminista, en parte, ha tomado en gran medida este concepto derrideano en cuanto a encontrar los mecanismos para desmontar la concepción adquirida de género, que se apoya en el sistema binario de la jerarquía patriarcal. El concepto de *différence* y *différance*, con su connotación más activa para el segundo, aporta a esa destrucción. Para Derrida el significado se produce mediante «la libre combinación de significantes». Por ser distinto, no por ser opuesto. El significado opera por aplazamiento, no está nunca presente, está construido por el proceso interminable de aludir a significados ausentes. No tiene entidad trascendental. No puede por lo tanto hablarse de esencia en el plano de la lengua y de la construcción del sujeto por medio de los performativos.

La tradición crítica aún mantiene la cuestión del producto considerado estético que se distingue del objeto de uso cotidiano por el «deseo de percepción estética»; la reducción fenomenológica del concepto de arte crea circularidad con la teoría que la propone. ¿En medio del marco disolutorio posmoderno y del

alejamiento de las concepciones inmanentistas de la literatura, puede hablarse de una entidad estética esencial o de progresivas construcciones del fenómeno? La intención estética es producto de normas y convenciones sociales. «La historia del gusto, individual o colectivo, basta para desmentir la ilusión de que objetos tan complejos como las obras de arte, producidos de acuerdo a leyes de construcción que se han elaborado a lo largo de una historia relativamente autónoma, sean capaces de suscitar preferencias naturales, solamente por sus propiedades formales» (Bourdieu, 1977: 130-131). También la recepción está condicionada por ese código de apropiación estética instituido socialmente. El canon de «estética pura» excluye la conciencia de las condiciones sociales de clase para la percepción estética, relativas a la presentación dominante. La exigencia de pureza del arte, de autorreferencialidad, se relaciona con el intento de despegue del artista de las condiciones sociales dependientes de la burguesía y su acceso a la «distinción». Constituye una «revancha simbólica» iniciada en el siglo XIX. Si nos preguntamos acerca de la validez de crear una categoría de arte gay o afroamericano o feminista damos acceso a la legitimación contrarrestando la convencional y arbitraria maquinaria pseudoigualadora y universalizante de los valores patriarcales: «la perspectiva del crítico hombre es asumida como sexualmente neutra, en tanto que la lectura feminista es vista como un caso de defensa especial y un intento de forzar el texto con un molde predeterminado». Es también indudable que lo que ha sido marginal necesita un espacio de autoafirmación para reconocerse y posicionarse. Crear un espacio para la literatura específicamente femenina, por ejemplo, significa desde el punto de vista diacrónico sobreponerse ínfimamente a siglos de literatura masculina. El advenimiento de nuevos grupos, antes marginales, al espacio académico facilita la visibilidad sobre temas tratados de distinto modo por estéticas del pasado. Este fenómeno se da en la creación y en la recepción. «Por primer vez se nos pide que miremos la literatura como mujeres; nosotros, hombres, mujeres y profesores de Universidad, hemos leído siempre como hombres». (Culler, 1998: 48). Nuevos grupos llegan a la expresión estética validada pero no obstante son percibidos mediante un aparato crítico que pertenece a otro paradigma, razón por la cual el problema del valor se presenta difuso. ¿Importa reflexionar sobre la pena de amor del personaje de la novela de Silvia Molloy, *En breve cárcel*, por ser de universal recepción o porque es reflejo de una particular manera de concebir la vida amorosa, que a la vez será leída por grupos sociales desde diferente punto de vista? Así la decodificación de signos emblemáticos de la literatura lesbiana no es recepcionada de igual modo por todos los lectores. El lector tiene derecho a adoptar su propia postura receptiva, rechazando la jerarquía que somete el lector al texto / autor.

Para Foucault, entre las palabras sociales se instaura un orden que viene de lo ya codificado y de los discursos que reflexionan sobre lo mismo; «esta región 'media', en la medida en que manifiesta los modos de ser del orden, puede considerarse como la más fundamental: anterior a las palabras, a las percepciones y a los gestos que, según se dice, la traducen»; «entre [...] los códigos ordenadores

y las reflexiones sobre el orden, una experiencia desnuda del orden». Es esa experiencia la que rige las conductas a veces sin expresarse, invisibilizada. Porque el control regula con ciertos procedimientos que crean nuestros universos de discurso, ese ámbito de palabras donde podemos movernos. Y como mecanismos poseen la prohibición, la exclusión, la oposición entre razón y locura, procedimientos que se ejercen desde el exterior. Un orden que descalifica la palabra, que la despoja de autoridad. Y, siguiendo a Foucault, las disciplinas, donde una proposición se inscribe en un horizonte teórico. «Siempre puede decirse la verdad en el espacio de una exterioridad salvaje [la parresía]; pero no se está en la verdad más que obedeciendo a las reglas de una ‘policía’ discursiva que se debe reactivar en cada uno de sus discursos» (Foucault, 2002: 38). He hablado de estas formas porque iluminan desde qué lugar pudo y quiso Yourcenar construir y emitir su discurso, rechazando la figura de la loca, adosándose quizás, como un corrimiento, al lugar de la autoridad, desprendiéndose de la imagen ‘femenina’. Pero de algún modo entró al sistema a partir de su éxito, de premios y la entrada a la Academia Francesa. ¿Qué estrategias usó para insertarse igualmente, desde su margen o, mejor aún, cómo su perfil sirvió igualmente al sistema por su filiación virilizante?

Volviendo al poema de Safo que comentamos al comienzo, veamos la valoración que Yourcenar realiza de su figura:

L’expression de l’amour est, en tout cas, chez Sappho, d’une délicatesse qu’on voudrait pouvoir dire spécifiquement féminine. Féminin aussi, l’aveu agité de la jalousie, tant professionnelle qu’amoureuse, dans ce petit monde d’amies et de musiciennes. Féminin, un sens quasi conventionnel des bienséances, qui lui fait mépriser une femme qui s’habille mal, et gourmander son frère ruiné ‘par une chienne de courtisane’. Féminin, mais ionien surtout, le goût des parfums, des onguents, la passion des beaux vêtements presque égale à celle des beaux corps, et la langueur voluptueuse des poèmes d’amour [...] Quant au sens exquis de fleurs, des beaux aspects de la mer, du ciel nocturne et de la nature printanière, il lui est commun avec tous les poètes de son siècle. Elle les surpasse même par l’ampleur de ses comparaisons, qui font penser à celles du Psalmiste [...] Ainsi l’évocation d’une armée en ordre de bataille et d’une escadre en plein vent pour décrire la beauté d’Anactoria. L’art de Sappho n’a rien de fade, de mou, ou d’artificiel. (*La couronne et la lire*, 71-72).

La estructura del texto es significativa. La intención deconstructiva de las cristalizaciones masculino-femenino parece indicar un camino de flexibilidad, pero se percibe el rechazo por la consideración estrictamente femenina. Una primera parte del texto fuerza la feminidad de Safo asociada a la delicadeza, el mundo restringido, como dirá en nuestra novela, de los círculos de mujeres, la preocupación por lo externo como el vestido. El tono del texto sugiere la

butch —que en su acepción común es viril, término tomado de las comunidades lésbicas norteamericanas y que comenzó a ser usado en la década de los cincuenta— hablando de su contrapartida la *femme*, y su referencia a la sexualidad sugiere el «sexo vainilla». Luego pasa a fundar comparaciones entre lo femenino y otras características que se dan en la época, descentra el problema del ámbito del género para subsumirlo en la historicidad: cultural epocal, intertextual. La sentencia final, procedimiento muy común para cerrar un párrafo en Yourcenar, concluye en el recorte exclusivo de su capacidad artística, que no es «blanda», y resulta muy curioso observar que la amplitud de las comparaciones está dada en el ejemplo por la armada en orden de batalla o la flota de navíos al viento. Imágenes militares, de poderío para hablar de la belleza de una mujer son las que justamente destaca Yourcenar.

Pero vuelvo al comienzo del párrafo: «que uno querría poder decir específicamente femenina». Si la escritura se concibe como desplazamiento interminable del significado permitiría evadir la dicotomía ‘carcelaria’ femenino-masculino, se permite abrir «la prisión del lenguaje machista» al decir de Hélène Cixous, destruyendo la oposición binaria y ampliando el campo de significación al reconocer la libre combinación de significantes.

Es más conveniente recorrer el espacio literario, no atravesarlo. Indagar en los contenidos subconscientes del texto, cuestionar ese tratamiento de la alternancia binaria. De algún modo, negarse a reconocer el último secreto de un texto, a aplicar la reducción, implica en el plano simbólico negar los valores patriarcales: a Dios y sus hipóstasis: razón, ciencia, ley. Establecer el punto de articulación entre lo analítico y lo deconstrutor es un riesgo y un borde metodológico complejo a recorrer para devolver al texto su valor original: el entrelazado de los hilos que lo tejen, su independencia y a la vez su contigüidad. Resalto, sin embargo, la voluntad deconstrutora yourcenariana: «Mais là comme ailleurs les lieux communs nous encagent» (*MH*, 315).

Si bien Yourcenar intenta amortiguar el problema de la esencialidad femenina cargada de atributos que no le parecen encomiables, surge teóricamente de igual modo el problema de la voz, la voz femenina, «la voz que me dicta [...] Pero, ¿qué es esa voz? ¿Soy yo? Es una parte de mí que a veces habla». La *vōz* como inspiración, impregnando de valores culturales la superficie formal y los valores estructurantes del texto. Estos valores se proyectan en la obra literaria. El relato como objetivo de reconstrucción de la fragmentación de la vida corresponde al plano simbólico modernista patriarcal; la figura benéfica o maléfica de la mujer, lo que se precisa para obtenerla, la imagen elevada y nutriente, factible de exorcizar a través del arte; «una» acaso descalifica el pasaje del género femenino por la vida. ¿No se apropia el discurso lesbiano de esa visión de «una» mujer que dificulta la vida de un personaje que en esa instancia se posiciona como un hombre? Yourcenar evade este problema colocándose directamente del lado gay masculino, evadiendo cualquier figura que recurra a la mujer que hace sufrir al escritor, como otras escritoras lesbianas han hecho:

Las mujeres son libros que hay que escribir
antes de morir
antes de ser devorado
antes de quedar castrado.

Parece la voz del padre la que emerge en la *Mémoires d'Hadrien*. Bien lo señala Pascale Doré: «le discours du maître d'une part, où le 'nous' universel et despotique renvoie au 'je' du père imaginaire, et le discours d'un sujet écrivant son désir de s'amalgamer à ce 'je/nous' d'autre part» (Doré, 243). El pensamiento consciente se manifiesta como una multiplicidad de estratos que se entrecruzan para producir un mapa inestable del «yo»: deseos sexuales, fobias, miedos, factores sociales, ideológicos, contradictorios de los que no somos conscientes. El espacio de lo femenino en el texto permanece en un campo del «entre», de un espacio indefinido y atravesado de mensajes contradictorios, asimilables a una tensión entre el binarismo y la deconstrucción. Adriano, centrador, dirá: «[...] j'oubliais trop que dans tout combat entre le fanatisme et le sens commun, ce dernier a rarement le dessus» (*MH*, 339).

Sylvia Molloy,¹ refiriéndose a sus dos novelas *En breve cárcel* y *El común olvido*, dirá:

Hablé de perspectiva gay sin pretender reificar algo tan elusivo: me interesan enormemente las perspectivas oblicuas y, sí, desplazadas, el punto de vista del homosexual o de la lesbiana que, como el exiliado, nunca se siente del todo seguro, o incluido. Lo que me interesa explorar es la mirada del raro, del marginal o, mejor dicho, del marginado.

El modo de escribir puede concebirse ya como una revolución al transformar, según el pensamiento de Julia Kristeva, el orden simbólico del padre: que «la 'fuerza espasmódica' del subconsciente trastorne su lenguaje a causa de vincularse con la madre pre-edípica» (Toril Moi, 1995: 26). Un lenguaje que tenga un efecto disolvente de las estructuras reafirmadas por la tendencia cristalizante social del patriarcado, con su tendencia a nombrar, puede desestabilizar las categorías existentes, aun siendo su autor de sexo femenino o masculino. Es la marginalidad revolucionaria más que el sexismo lo que ejerce esa modificación, según Kristeva.

No obstante, el proceso de autodefinition, que pasa necesariamente por un período de esencialidad, está atravesado por las definiciones que intervienen entre las capas del propio yo. La tendencia a «disecar» como expresa Sylvia Molloy, el constante autoobservarse, la introspección permanente para detectar las procedencias de los deseos y mensajes, lleva a una parálisis de la acción, a una suspensión, mirada analítica del yo sobre sí mismo, un ejercicio clarificador de la conciencia reflexiva, a una identificación del sí mismo que Yourcenar intentó, desde sus paratextos especialmente, demarcar.

1 También la incluyo en el grupo de escritoras de textualidad viril.

Habitaciones privadas de Cristina Peri Rossi

«Se busca»

Ici je termine cette bande. Boîte (*pause*) trois, bobine (*pause*) cinq. (*Pause.*) Peut-être que mes meilleures années sont passées. Quand il y avait encore une chance de bonheur. Mais je n'en voudrais plus. Plus maintenant que j'ai ce feu en moi. Non, je n'en voudrais plus. (Beckett, *La última cinta magnética*).

Los eruditos, borrachos de palabras y oscuros significados, Tejen una enredada red de concordancias.

Tomaré para esta reflexión un cuento de Cristina Peri Rossi, publicado en su libro *Habitaciones privadas*, de reciente publicación en la editorial Hum. Pienso en la escritura tardía de una escritora que llamara la atención con la publicación de *Evohé* —obra que mencioné al comienzo—, en 1970, habitante lejana desde décadas, exiliada desde sí en la identidad y en la palabra, pero de voz firme en la consolidación de sus ideales poéticos. La voz empírica, pragmática, existencia de la autora podrá proclamar una serie de claves para la interpretación de la diversidad sexual que en su obra se plantea desde el punto de vista temático. Los diversos temas como el erotismo, la negación a la clasificación de su identidad sexual (la del narrador, yo lírico y autor empírico). Los trabajos académicos y periodísticos se han producido y seguirán haciéndolo. El mito de la autora se irá modificando o encriptando. Pero en este momento nos encontramos con una autora paradigmática, que abordó la cuestión lesbiana (por tomar la frase sartreana que luego Éribon hizo suya con la cuestión gay). Cuando la confrontación da lugar al momento epigonal del autor o autora, ¿qué cambia? Digo epigonal en el sentido de imitación de sus propios clichés de escritura obtenidos en etapas anteriores de su carrera. Una mirada tardía, o de la vejez, se sobrepone a la mano ejercitada en tópicos juveniles y maduros, mezclada a la vez con las creencias y conclusiones del momento que actualmente vive, con su yo empírico. No resolvemos el problema del nosotros. Tal vez sea insoluble. Consecuencia de nuestra vulnerabilidad y exposición, de la constitución de nuestro yo a partir de la mirada del otro, de la vida del cuerpo, con su enajenación en el otro. El otro está insertado en nuestro yo así como nosotros en el otro. El cuerpo supone vulnerabilidad, mortalidad y nunca es suficientemente nuestro. (Butler, *Vidas*

precarias). Entre el miedo, la vulnerabilidad, el cuerpo y la muerte, los cuerpos se construyen.

Sería avaro dedicarle esta breve introducción a la extensa obra poética y narrativa de Peri Rossi, a la vez que ensayista. Pero quiero analizar dos aspectos: el momento epigonal como inclusión del silencio en la escritura, y la actitud de una crítica como contrapoder.

El silencio y la utopía de lo performático

Desde las teorías de Austin sobre los actos de habla, a la utilización del concepto de performance, determinante pero a la vez agenciadora en Judith Butler, la palabra asumió su estatuto pragmático y nos devolvió el contexto, que el formalismo había sustraído. «Aquel que actúa (que no es lo mismo que el sujeto soberano) actúa precisamente en la medida en que él o ella es constituido en tanto que actor y, por lo tanto, opera desde el principio dentro de un campo lingüístico de restricciones que son al mismo tiempo posibilidades» (Butler, 37). Allí la agencia emerge desde el propio lenguaje para operar transformando y abriendo las estructuras estructuradas de nuestro yo. Una obra, sea o no de ese concepto desdibujado que aún se suele llamar arte, permitiría un gesto pragmático y un gesto distanciador. En ese distanciamiento o suspensión del contexto se establece la participación imaginativa del receptor y el gesto de libertad del creador. El posestructuralismo señaló la imposibilidad de clausura del significado de la palabra, no solamente la palabra con intención poética, básicamente metafórica. Esa indecibilidad, en uno de sus aspectos, se vincula con el silencio.

La concisión, en algunos casos, y sobre todo en la reticencia, producen elevación. Algunas cosas parecen mucho mayores cuando no se dicen, sino más bien se insinúan, pero otras veces el resultado es la trivialidad. Pues también en las repeticiones se produce grandeza (Demetrio, II, 103).

Claro está que Demetrio se refiere al estilo. La pregunta es si ese silencio, visto como proceso de invisibilización externa o internalizada de las llamadas otredades, implica necesariamente autoexclusión o es un llamador para recordar que la palabra también está integrada por él. Como señala la misma Butler, si las paredes del clóset caen, no se gesta otro clóset, no se desplaza la operatividad del clóset hacia otra región, que permanece o busca hacerlo en el silencio?

Ahora bien, la escritura, el estilo de Peri Rossi, presenta una serie de recursos conscientes (la ironía, la confrontación, la subversión, el sabotaje), que remiten a un corpus que podríamos llamar de escritura de la otredad, o, particularmente de escritura de signo lesbiano. Este criterio se establece en un entredós, en un pliegue, donde es factible reconocer características escriturales comunes a un imaginario. Marcar las similitudes es una operación del pensamiento, así como advertir el proceso del devenir del signo y su mutabilidad.

Una crítica saboteadora

Asensi, cercano a la deconstrucción, propone un aparato crítico que sabotee las diversas corrientes críticas que, de modo estructural, han negado o circunscrito la existencia de ideología en el discurso poético. «El habla subversiva es la respuesta necesaria al lenguaje injurioso, un peligro que se corre como respuesta al hecho de estar en peligro, una repetición en el lenguaje que es capaz de producir cambios» (Butler, *Lenguaje, poder e identidad*, 261). La crítica se establecería como desacuerdo y disidencia, con esa virtud que consiste, según Foucault (2006: 8), en «el arte de no ser gobernado o incluso el arte de no ser gobernado, [o manipulado], de esa forma y a ese precio».

Este concepto surge de una recusación, y, para Asensi, y se ubica en la línea de las nociones de «crítica» postuladas por Adorno (1962: 23), Williams (2000: 85-87), Foucault o Butler (2006). Reubican la crítica en una práctica acrítica con una autoridad erigida o reconocida tácitamente, una práctica mental. Allí Asensi asume que la crítica solo podrá manifestar una verdadera resistencia a la autoridad cuando se haga cargo de los modos «literarios» que conforman nuestra manera de percibir el mundo, vale decir, esquemas perceptuales narratológicos, formas de entender el caos de los acontecimientos que nos rodean bajo la unidad de un relato (megarrelato o relato fragmentario). Asensi sigue a Paul de Man al señalar que la crítica asume la fuerza de un potente poder desenmascarador de la ideología (De Man, 1990a).

Como decíamos más arriba, la literatura y su crítica se vuelven sobre el gran relato que los construye como tales, en ese sentido, comunican y modelan. Asensi hace énfasis en el efecto modelizador hacia el receptor, y que el concepto de comunicación encubre el hecho de que esos sistemas modelan la visión del receptor. Crean sujetos, cuerpos, gestos, discursos, subjetividades, una práctica normativa e ideológica que tiene la estrategia de presentarse como natural. Ese es el punto de rispedez, ya que podemos pensar, sin aventurar demasiado, que ya ha sido modelizado con anterioridad a la propia obra o la consecuente crítica. El sistema modelizante, propuesto por Lotman, se define por su carácter incitativo apelativo y performativo.

Por consiguiente, la fuerza ilocutiva de una obra de arte reside en proporcionar un filtro perceptivo-ideológico del mundo que refuerza o desmiente las bases perceptivo-ideológicas que ya posee el individuo, es decir, en modelizarlo. No hay experiencia empírica que no esté mediada por una marca, huella o gramma (véase *De la grammatologie*, 1967). El arte una ficción, esto es, una deformación-modelización de la realidad fenoménica (una ideología), que produce efectos de realidad.

La crítica literaria como sabotaje presupone que existen dos clases generales de textos: los textos téticos cuya estrategia fundamental es la de ocultar su carácter ideológico o sus fisuras y ejercer el silogismo, y los textos atéticos que en su disposición dan a ver la ideología y ponen en crisis la posibilidad del silogismo.

La crítica como sabotaje es el trabajo de la negatividad consistente en demantelar la metáfora y el silogismo (entimemático) mediante una visión metonímica que incita a actuar en una dirección política diferente a la sistémica, aunque no se la pueda calificar solo de antisistémica. El modelo claramente favorece a unos, jerarquiza a unos, y desprecia a otros. Dice Asensi: «Por muchos cambios que haya sufrido el modo de la lucha de clases, suena a obscenidad todo aquello que trata de sugerir su desaparición». Asensi hace bien en incluir en su pensamiento a Gayatri Spivak, con su pregunta e inquietud acerca del habla del subalterno. Y esta distinción es recogida por Butler. ¿Realmente hemos dejado de ser subalternos? O las prácticas, el habitus social, que ha vuelto a marcar la dicotomía mujer/varón, transformó en los discursos oficiales y legales la discriminación, pero ¿esta se ha desplazado, insidiosa, a las prácticas sociales y a las prácticas internalizadas de los sujetos? Ahora bien, una cosa es el discurso que vuela despegado, y otra la inevitable consecución de acciones cotidianas que reafirman esa subalternidad. Asensi no entiende la subalternidad como una posición fija y esencial, sino como una pluralidad móvil, un efecto de discurso que encubre la sensación general de subalternidad frente a un modelo imaginario, como sostiene Butler en *El género en disputa*.

El espacio subversivo de la palabra - Butler

Las niñas se sumergían en el agua de la piscina en un frenético parloteo, como los pájaros en las fuentes; unas saltaban, otras nadaban, algunas hacían el muerto y otras se deslizaban por el interior de las aguas como delfinas. Ágiles y chispeantes delfinas que querían jugar. Y ella tenía paciencia. Era una mujer paciente. Le gustaba ver a las niñas con las piernas y la espalda mojadas, le gustaba ver las gotas que recorrían los torsos, y los cabellos empapados que chorreaban hacia la cintura, y los bañadores que les moldeaban los cuerpos delgados (25).

La capacidad subversiva del lenguaje establecida en el uso del performativo para Butler, a la vez que encadena otorga el poder de la agencia, es también puesta en cuestión acerca del poder de la palabra o la operatividad. El efecto inesperado de la palabra, el riesgo de ser arrojado en el límite de lo decible, marcan esa agencia como efecto del poder. «El habla subversiva es la respuesta necesaria al lenguaje injurioso, un peligro que se corre como respuesta al hecho de estar en peligro, una repetición en el lenguaje que es capaz de producir cambios» (1997: 261).

Así en el pasaje arriba citado, que corresponde al cuento «Se busca», ágil imagen que la entrenadora, protagonista del cuento, ve día a día en su trabajo. Este pasaje constituye la demostración de una pequeña alegría de ese ser solitario que se introduce en la página «Chica busca chica», buscando una voz femenina que la acune a su regreso del trabajo, un relato acerca de ella, viajando vanamente para encontrarse en un programa televisivo de encuentros, en el cual descubre que era otro producto del mercado, es otra cinta del carrete de Beckett del comienzo, cuando los mejores años han pasado:

Claudia no existe, lo lamentamos mucho, repitió. Todo el equipo de Se busca lo siente mucho. Las fotografías que aparecen en el de «Chica busca chica» no corresponden a los nombres, y el número al que llamas es el de una empresa que alquila líneas telefónicas; las empleadas conversan con las clientas, de modo que la factura del servicio que pagan es muy alta, pero no llegan a conocerlas jamás, porque no son reales. Durante estos meses has hablado con alguien que se ha hecho pasar por una tal Claudia, enfermera, que vive en esta ciudad, pero que realmente no existe (37).

Heterotopía y diversidad: claves de una utopía hipermoderna

Este, su Majestad, es el Nuevo Mundo

Navigare necesse est

E igualmente la utopía de una tierra/felicidad prometida en la salida del clóset subsiste. Voy hacia atrás. En 1516 Tomás Moro señala, por boca del personaje Rafael: «este hermoso invento [la brújula] que parecía llamado a procurarles todos los bienes, podría convertirse por su imprudencia en una fuente de males». Así, el surgimiento de la teoría *queer*, hacia los noventa, especialmente con los escritos de Judith Butler, ofreció una enorme ilusión sobre la ruptura del determinismo sexo/género. En un artículo de tono pesimista sobre los logros de esta teoría, Vélez-Pelligrini enuncia: «Particularmente no comparto el fatalismo de Bourdieu, aunque suscribo la severa crítica que el sociólogo formuló al encuentro de Butler: llevó razón al argüir que las “normas de género” no son erradicables mediante un simple “acto de voluntad” individual o transgresiones *performativas*». Para este autor, la estatización de la lucha de género y la comercialización de sus ideas desorientó el potencial revulsivo de ellas. Esta crítica se fundamenta en las relaciones entre teoría y práctica y señala la brecha entre ellas.

Quiero reflexionar acerca de un sentido del concepto de utopía, trasladado desde su concepción en 1516 a una línea del pensamiento hipermoderno, concretamente la teoría *queer*.

La Conquista, asimismo, trajo la posibilidad de la concreción de la utopía/heteropía, concepto que Foucault pone en juego para referirse, en uno de los posibles modos, a la yuxtaposición de elementos que parecerían incompatibles, y que se ajusta al advenimiento de la posmodernidad. Sin embargo, como señala, el ser humano puede yuxtaponer lugares utópicos y tiempos ucrónicos a las circunstancias espacio-temporales en las que vive. Así la utopía (un nuevo mundo, un nuevo tiempo) puede estar más allá, o más acá, es decir, en el segundo caso, superpuesta a nuestras coordenadas pero en una dimensión-otra. Simbólicamente el navegante, uno/a, viaja hacia ese Nuevo Mundo que está en el propio espacio y tiempo donde habita, y el intento de pragmatizarlo lo debilita o lo difiere permanentemente

Esta lectura propone navegar en el concepto de utopía, trasladado desde su concepción en 1516 a una línea del pensamiento hipermoderno, concretamente

la teoría queer. Lejos de parecer desgajada, mi propuesta intenta reflexionar sobre los Nuevos Mundos, topográficos/imaginarios, que el ser humano coloca y construye en su sed de utopía o en función de su capacidad imaginativa, de «estar acá» pensando «estar allá y más adelante», condicionado por su existencia en la temporalidad. Por eso sería necesario atender a los prefijos: u-topía, no-lugar, ¿quiere decir que no existe o no tiene posibilidad de existencia? ¿Se confunde con la eu-topía (feliz, buena, justa)? ¿Dis-topía (indeseable)? Heterotopía que corresponde a otra categoría ya que habla en un lugar de varias cosas en un mismo lugar, u homotopía, su opuesto. Dice Sartre: «Las palabras no son imágenes; la función de la palabra como fenómeno acústico y óptico no se parece en nada a la de este otro fenómeno físico que es el cuadro. El único rasgo común entre la conciencia del signo y la de imagen es que cada una, a su manera, trata de alcanzar a un objeto a través de otro objeto». Sin embargo, las palabras levantan las imágenes. Nuestro discurrir pretende articular la utopía de la Edad Moderna con la heterotopía de la posmodernidad (quizás sería más homoparamétrico con la Modernidad), pero eso implica dos saltos categoriales: —de lo real a lo imaginado, de lo presente a lo ausente, —de lo coexistente en variedad. Escuchemos a Foucault:

El último rasgo de las heterotopías es que tienen, respecto del espacio restante, una función. Esta se despliega entre dos polos extremos. O bien tienen la función de crear un espacio de ilusión que denuncia como más ilusorio todavía todo el espacio real, todos los emplazamientos en cuyo interior la vida está tabicada. [...] O bien, por el contrario, creando otro espacio, otro espacio real tan perfecto, tan meticuloso, tan bien arreglado como el nuestro es desordenado, maldispuesto y confuso. Sería la heterotopía no de ilusión sino de compensación (Foucault, 2010: 79-80).

A modo de ejemplo, y lo retomaré más adelante, en 1516 Tomás Moro señala, en su *Utopía*, por boca del personaje Rafael: «este hermoso invento [la brújula] que parecía llamado a procurarles todos los bienes, podría convertirse por su imprudencia, en una fuente de males». Es decir, un invento moderno, usado fuera de límite podría devenir en una catástrofe. ¿Cuál es el límite? ¿Una suerte de ética? ¿La moderación en el espíritu de conquista del ser humano? Esa reflexión, presente en otras literarias de la época (Camoens, Shakespeare), da cuenta de una cierta reserva hacia el espíritu aventurero, un cierto temor a la destrucción del Nuevo Mundo y la desconfianza de poder construir una nueva sociedad más justa en esa histórica oportunidad, en definitiva en una heterotopía desconfiada.

Vayamos al siglo XX. El surgimiento de la teoría queer, hacia los noventa, especialmente con los escritos académicos de Judith Butler, ofreció una enorme ilusión sobre la ruptura del determinismo lineal sexo/género. Esta ilusión vino de la mano del paradigma posmoderno. No parece herético pensar de qué modo

el sistema político se apoderó de las luchas de género, estatizándolas y normalizándolas, y cómo ello retuvo el potencial revolucionario de ellas, sin desconocer los avances en materia legal y de derechos. Lo que se cuestiona es el embanderamiento, no el logro efectivo y social. Pero el otro argumento, el conservador, sería: la visibilidad de ciertas subalternidades y las normas impuestas a modo de reparación y reeducación son consideradas como agresivas por los sujetos estructurados en el paradigma patriarcal.

Así, ejemplifico emblemáticamente con los viajes de Walter Raleigh y su convencimiento a la reina Elizabeth, hija del Enrique VIII de Moro, de permitirle continuar la conquista. Raleigh fue escritor, además de navegante. En la ficción fílmica *Elizabeth, La edad de oro*, (*written by* William Nicholson y Michael Hirst), Raleigh dice a la Reina las palabras que cito en el título, y maneja la utopía de compensación y de ilusión:

And hope, /pure, /naked, /fragile /hope. [...] You dare to whisper the word. /Land. /Land. /Life. /Resurrection./ The true adventure. / *Coming out* of the vast unknown, /out of the immensity,/ into new life. /That, /Your Majesty, is the New World. /

W - Y la esperanza,/pura,/desnuda/frágil/esperanza. [...] Se atreve a susurrar la palabra./Tierra./Tierra./Vida./Resurrección./La verdadera aventura./ Salir de la gran desconocida,/de la inmensidad,/a una nueva vida./Ese,/Su Majestad, es el Nuevo Mundo.

E - I like your immensities. /Your ocean is an image of eternity, I think. /Such great spaces make us small. / Do we discover the New World, Mr. Raleigh, /or does the New World discover us?

Me gustan sus inmensidades./Su océano es una imagen de la eternidad, creo./Tales grandes espacios nos hacen pequeños./ descubrimos el Nuevo Mundo, el Sr. Raleigh,/o ¿el nuevo mundo que descubre?

Obsérvese que la Reina, en la prisión de su Majestad, observa desde su trono al desaliñado navegante que cumple dos funciones con su discurso: la encanta (el encantamiento místico de la palabra poética) y le pone delante de los ojos mediante la hipotiposis la dimensión del recuerdo, fuera de tiempo, que es vivido por la Reina con una perplejidad del esfuerzo de enfrentarse a lo desconocido. Raleigh habla de esperanza: pura, desnuda, frágil. Y habla de la Tierra y la Resurrección. Levanta la imagen de una libertad, la del Nuevo Mundo, que ella no posee, atada a su ceremonial y habitual consecución de gestos cotidianos, encajada en su trono, rígida. Ese discurso además de ofrecerle-venderle un Nuevo Mundo, de compartir en el espacio imaginario un ideal, contiene el erotismo del viaje del carro alado platónico del *Fedro*. Porque es la inmensidad la que los conecta. Ese *coming out* como lugar de lo imposible y aplazado, diferido, de la errancia, recuerda el argumento de Butler acerca de la inesencialidad de las

identidades y la perpetua búsqueda imposible de ser/esencia. Lo tomamos en su polisemia, en la acepción que tiene hoy en las teorías de género. «Salir hacia la gran desconocida» podemos traducir, y se utiliza el mismo término *coming out* que tantos siglos después significara salir del clóset. Lo vinculo a Cristina Peri Rossi y su poética de evasión de la categoría, y de énfasis en la errancia:

¿Será posible que aquí también
entre falsos pelirrojos
y lesbianas sin pareja
te sientas otra vez una extranjera?

Es decir, en ese sentido posmoderno, ¿existe una patria lesbiana, una lesboto-
pía, una patria lésbica como la soñada por Renée Vivien y Natalie Barney en la
Rive Gauche de comienzos del siglo XX? ¿Renegar de la utopía significa solidifi-
car los dos niveles mínimos que el ser humano tiene: el pragmático y el fantástico
y sus eventuales rizomas?

Me centraré en dos aspectos:

1. La yuxtaposición de espacios imaginarios y llamados reales en la percepción del mundo.
En los siguientes apartados me referiré a la yuxtaposición entre lo «real» y lo «fantástico»; algunos aspectos de esta asociación de la utopía/heterotopía deconstruccionista y la creación imaginaria de un nuevo mundo.
2. La facultad de elaboración de una utopía/heterotopía en el sentido de mundo imaginario realizable, y por lo tanto correspondiente a la capacidad simbólica y de imaginación.

Medianos

—¡Medianos! —rió el jinete que estaba junto a Eomer—.
¡Medianos! Pero son solo una gentecita que aparece en las
viejas canciones y los cuentos infantiles del Norte. ¿Dónde
estamos, en el país de las leyendas o en una tierra verde a la
luz del sol? —Un hombre puede estar en ambos sitios —dijo
Aragorn—. (*Las dos torres*, cap.2).

La heterotopía, jardín, contraespacio, ucrónica, que como tercer regla puede yuxtaponer en un lugar varios espacios, se vincula con el espacio del exilio, del sujeto, donde conviven varias voces modélicas. Así Eomer, jinete de Rohan, no puede comprender cómo se encuentra con un elfo, un enano y un hombre sobre la tierra. Allí hay yuxtaposición de niveles de realidad.

La utopía puede estar en el deseo de la Reina Elizabeth al escuchar y dejarse llevar por las palabras, aladas, de Raleigh. Puede estar también en el recuerdo

de Raleigh ahora que está en tierra firme, desplazada, imaginada por empatía. Pero ambos están allí, heterotópicamente.

En la literatura fantástica, como define Todorov,

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. O bien el diablo es una ilusión, un ser imaginario, o bien existe realmente, como los demás seres, con la diferencia de que rara vez se lo encuentra. La posibilidad de vacilar entre ambas crea el efecto fantástico. (Todorov, 19).

¿Vacilamos al pensar en una utopía? La proyección del deseo narcisista sobre lo que llamamos real produce esa vacilación que señala Todorov, aunque tenga un resabio cientificista del estructuralismo, de modo que lo soñado se transforma en insatisfactorio al materializarse, porque el deseo se desplaza mientras exista la temporalidad y la imposibilidad de retener. Foucault sostiene que la heterotopía tiene por regla «yuxtaponer en un lugar real varios espacios que, normalmente, deberían ser incompatibles» (25). Por tanto quizá yuxtaposición e imaginación utópica comparten ambigüedad y tensión. Así la Reina no alcanza a imaginar cómo es ese Nuevo Mundo pero quizá vislumbra un Nuevo Mundo dentro de sí, ya sospechado, como en una reminiscencia.

La facultad de elaboración de una utopía en el sentido de mundo imaginario, y por lo tanto correspondiente a la capacidad de imaginación (Sartre) y la yuxtaposición de espacios imaginarios y llamados reales en la percepción del mundo se centra en la capacidad simbólica que desmonta y evidencia los factores de construcción de lo llamado real, que podemos pensar atravesado o articulado con los registros de lo imaginario y lo simbólico. De ese modo el relato vital constituye, digamos ligeramente, una utopía, un mundo imaginario fuera de un llamado mundo que cada quien construye, movido y arrastrado por corrientes de opinión y estructuras internas. Constituyen contraespacios, al decir de Foucault. No pugnan con el discurso dominante, se superponen.

Moro- more-más

La primera versión de *Utopía*, de Tomás Moro, se publicó en latín en 1516. Moro nació en Londres (Inglaterra) el 7 de febrero de 1478 y murió decapitado el 6 de julio de 1535, a la orden de Enrique VIII. Como hijo de jurista que era, recibió estudios conformes a su posición. A los 12 años de edad fue conducido según la costumbre imperante entre las buenas familias, al palacio de Lambeth,

donde sirvió como paje de John Morton, arzobispo de Canterbury y lord canceller de Inglaterra. Es evidente que Moro recibió una gran influencia de Morton, a quien cita elogiosamente en su «Historia del rey Ricardo III» e indirectamente en *Utopía*. Sabido que Moro se resistió a la reforma y al divorcio de Enrique con Catalina de Aragón. De algún modo se resistió a aceptar el nuevo orden y abandonar el viejo orden.

Tomaré algunos pasajes del Libro primero de Tomás Moro. Más que la organización de la república, que puede pensarse en relación a la república platónica, pensaré en el relato, la caracterización del personaje viajero y lo que esta esconde y significa.

—Pues te equivocas. Porque, aunque este hombre ha navegado, no lo ha hecho como lo hiciera Palinuro, sino como Ulises, o mejor, como Platón. [...]

Agradecí de veras a Pedro su atención al contarme todo esto, así como el haberme deparado el gozo de la conversación de un hombre tan extraordinario. Y sin más, saludé a Rafael con la etiqueta de rigor en estos casos al vernos por primera vez. Los tres juntos nos dirigimos después a mi casa y comenzamos a charlar en el huerto, sentados en unos bancos cubiertos de verde y fresca hierba.

Quizás una de las formas de la yuxtaposición constituye, como señala Foucault, el jardín, y pienso en la huerta de Fray Luis de León. El equilibrio entre la aventura y la estabilidad el encuentro en los límites de un jardín de lo encontrable en el macrocosmos. Cito a Moro:

Los primeros barcos que toparon eran de quilla plana, y las velas estaban zurcidas de mimbres o de hojas de papiro. En otros lugares las velas eran de cuero.

Posteriormente encontraron quillas puntiagudas y velas de cáñamo. Y, por fin, barcos iguales a los nuestros. Los marinos eran expertos conocedores del mar y del firmamento. [...]

Su reputación entre ellos creció de manera extraordinaria cuando les enseñó el manejo de la brújula que no conocían. Este desconocimiento hacía que se aventurasen mar adentro con gran cautela y solo en el verano. Ahora en cambio, brújula en mano desafina los vientos y el invierno con más confianza que seguridad; pues, si no tienen cuidado, este hermoso invento que parecía llamado a procurarles todos los bienes, podría convertirse por su imprudencia, en una fuente de males.

El espacio heterotópico puede ser el de la agudización de la percepción de la relación del microcosmos con el macrocosmos. ¿Qué sucede cuando la normalización del espacio se convierte en un espacio negentrópico? Vale decir, la

tentación de la concepción única y dominante sostiene el topos de la necesidad de volcar el conocimiento en la vida pública, a la que Rafael se niega:

—Me extraña, mi querido Rafael, que siendo el que eres y dada tu ciencia y conocimientos de lugares y hombres, no te hayas colocado al servicio de alguno de esos reyes. Hubiera sido un placer para cualquiera de ellos. Al mismo tiempo le hubieras instruido con tus ejemplos [...]

—No me inquieta la suerte de los míos ni poco ni mucho —dijo Rafael—. Creo haber cumplido mi deber de forma suficiente. [...] Pero lo que no me pueden pedir es que, además, tenga yo que convertirme en siervo de ningún rey.

—Tenéis razón —replicó Pedro—. Pero no quise decir que fueras siervo, sino servidor.

—No veo más diferencia —contestó Rafael—, que la adición de una sílaba.

—Llámalo como quieras —insistió Pedro—: lo que quiero decir, es que ese es el camino para llegar a ser feliz tú, y en el que podrás ser útil tanto a la sociedad como a los ciudadanos.

—Me repugna —dijo Rafael—, ser más feliz a costa de un procedimiento que aborrezco. Ahora mismo vivo como quiero, cosa que dudo les suceda a muchos que visten de púrpura.

Esta resistencia a los modos consabidos de estar en sociedad: dentro de estructuras de poder, fuera de ellas, lo que equivale a marginación, es reivindicado y corrido de lo binario por Rafael.

Shakespeare: una lectura más

La obra contiene numerosas referencias a los pensamientos del filósofo griego Sócrates, expuestos en la obra *La República*, de Platón, donde se describe asimismo una sociedad idealizada. Por tanto, no erraremos el camino si tomamos algunos ideas comparativas con esa construcción de modelo ideal, y recordamos las palabras de Gonzalo en *La tempestad*. Esta obra fue representada por primera vez en la Corte, en 1611, fallecida la Reina 8 años antes. La crisis del Nuevo Mundo ya tenía data, sin embargo en esta obra Shakespeare se plantea el enfrentamiento de los dos mundos. Largo sabemos cuánto la teoría latinoamericanista ha propuesto la figura de Calibán como el indígena conquistado y traicionado. Y recordemos las palabras de Gonzalo (el viejo, el que salvó a Próspero y Miranda de su condena) en *La tempestad*, en esa isla donde se puede refundar el orden europeo (como quieren los marineros) o subvertirlo. Los aristócratas, luego del naufragio, y separados por la isla por Ariel, intentan comprenderla según el modelo perceptual que conocen. Solo el viejo Gonzalo añora y vislumbra la

posibilidad de otro sistema, mientras los otros nobles corruptos se burlan de él y el pobre viejo termina ironizando sobre la megalomanía humana:

GONZALO En mi Estado lo haría todo al revés que de costumbre, pues no admitiría ni comercio, ni título de juez; los estudios no se conocerían, ni la riqueza, la pobreza o el servicio; ni contratos, herencias, vallados, cultivos o viñedos; ni metal, trigo, vino o aceite; ni ocupaciones: los hombres, todos ociosos, y también las mujeres, aunque inocentes y puras; ni monarquía... [...] La naturaleza produciría de todo para todos sin sudor ni esfuerzo. Traición, felonía, espada, lanza, puñal o máquinas de guerra yo las prohibiría: la naturaleza nos daría en abundancia sus frutos para alimentar a mi pueblo inocente. [...] Señor, mi gobierno sería tan perfecto que excedería a la Edad de Oro. [...]

Claro que los otros se burlan y Gonzalo termina cediendo y utilizando la resignación en vez del enfrentamiento con los poderosos de turno:

Tenéis razón, Majestad. Lo hacía para darles pie a estos señores, que son de pulmones tan activos y sensibles que siempre se ríen por nada. [...] Sois hombres de gran temple. Sacaríais a la luna de su esfera si estuviera en ella cinco semanas sin cambiar.

Volviendo a More: ¿la identificación (y por ende su misma esencia) de lo político está directamente relacionado con la existencia del conflicto o puede ser autónomo de este? Pregunta que no tiene una respuesta última objetiva, si no que dependerá de la postura filosófica que se adopte para responderla. Aquellos que entienden que la política depende del conflicto no encuentran otro régimen político en la isla que su misma organización social, puesto que esto es lo que elimina el conflicto. El gobierno que impera no sería de carácter político sino administrativo. Aquellos que entiendan la política como autónoma del conflicto, le otorgan un carácter político al gobierno de los utopianos describiendo así un tipo de República alternativa con algunas salvedades de la concepción clásica. Desde entonces, se ha empleado el término *Utopía* para describir tanto obras de ficción que presentan las ideas de un autor respecto a la manera en que una sociedad se debe organizar mejor, como en comunidades fundadas para poner en práctica tales teorías.

Moro demuestra, principalmente en los nombres de funcionarios y ciudades de la isla, que se trata de una comunidad imaginaria, lo que encuentra en nuestra categoría número 2, mundo imaginario. Las utopías modernas tienen un concepto diferente a sus precedentes, como bien podría ser la de Thomas Moro. Claro está que este no pretendía hacer de ella una realidad, sino una crítica mordaz a la sociedad inglesa del siglo XVI.

En cambio las llamadas utopías modernas son un 2 pleno, orientadas al futuro, expresan una realidad frente a lo dado y, en mi opinión, una inconformidad de la realidad, proponiendo una transformación radical, que en muchos de los casos pasan por un proceso revolucionario, por la organización de un régimen.

Cuando pretenden masificarse e imponerse se transforman en regímenes y sistemas totalitarios. Algo así como el escrito del naufragio en Bermudas que se supone inspiró a Shakespeare.

Varias ideas a tener en cuenta como puntos de fuga: poder y mala conciencia, Foucault y Gayatri Spivak

¿Cómo entonces evadir la trampa de la imposibilidad de la utopía, cuando esta plantea un mundo que, imaginado y llegado, será aplazado por su imposibilidad de satisfacción temporal?

Gayatri Spivak sostendría que no se puede hablar desde otro lugar que el dominante, Foucault nos alertaría sobre la grilla del poder, que nos hace creer un mundo mejor. La lógica del poder aparece establecida en Moro como condición:

En primer lugar, la mayoría de los príncipes piensan y se ocupan más de los asuntos militares, de los que nada sé ni quiero saber, que del buen gobierno de la paz. Lo que les importa es saber cómo adquirir —con buenas o malas artes— nuevos dominios, sin preocuparse para nada de gobernar bien los que ya tienen. Por otra parte, hay consejeros de príncipes tan doctos que no necesitan —o al menos creen no necesitar— los consejos de otra persona. Parásitos como son, aceptan a los que les dan la razón o les halagan para granjearse la voluntad de los favoritos del príncipe. [...] En reuniones de gente envidiosa o vanidosa ¿no es, acaso, inútil explicar algo que sucedió en otros tiempos o que ahora mismo pasa en otros lugares? Al oírte, temen pasar por ignorantes y perder toda su reputación de sabios, a menos que descubran error y mentira en los hallazgos de otros.

Cabe entonces preguntarse si la pugna por mantener el horizonte de diversidad ejerce ese factor de desmontaje de la clausura. Vinculado al trabajo teórico sobre la literatura, en la capacidad simbólica que desmonta y evidencia los factores de construcción de lo llamado *real*, es que podemos pensar atravesado o articulado con los registros de lo imaginario y lo simbólico. De ese modo el relato vital y también el poético constituyen, digamos ligeramente, una utopía, un mundo imaginario fuera de un llamado mundo que cada quien construye, movido y arrastrado por corrientes de opinión y estructuras internas.

La utopía de Lesbos: lesbotopia.

Homotopia distinto a heterotopia: u (no) - eu (bueno)

Recuerdo, para finalizar, un texto poético de Cristina Peri Rossi, siguiendo la interpretación de la perplejidad de la Reina Elizabeth. Una dimensión que coexiste con otra que es la llamada materialmente real. La función poética logra

este efecto en la imaginación más alejada o en los espasmos cotidianos de la imaginación. Veamos la heterotopía y la final utopía en este texto:

SIN FRONTERAS

Hay gente que ama las fronteras
yo amo el mar de lejano horizonte
y navegar sin banderas
sin emblemas
desde la habitación número 225
del hotel La Torre
en Calella
(no decir que es de Palafrugell,
no hay fronteras)
El verdadero límite es la muerte
y viaja en barco en tren a caballo
en góndola en piedra en bomba
en cuchillo en células malignas
a mi pesar
a tu pesar.
No es igual
dormir que soñar
y no es lo mismo soñar contigo
que estar contigo

III

El domingo a la mañana es
también tiempo de preguntas.
No, no fui neoplatónica
a partir de leer a Platón
a quien ni siquiera he leído bien. [...]
O las pocas veces que me sentí
sombra de las ideas de la caverna
llegué al éxtasis
y no era el alcohol ni tu cuerpo
ni una droga cualquiera
sino el vislumbre de la eternidad.

Fuera del lugar y del tiempo, utopía y ucronía, navegando en distintas dimensiones (heterotopía), es el mismo vislumbrar la inmensidad de la eternidad que promueve el desplazamiento de la Reina Elizabeth y Raleigh, de todo poeta que roza zonas que quizás demuestren que la imposibilidad del aquí y ahora es condición de la temporalidad y lo perfecto está en la inmensidad.

Escena del filme.

SIR WALTER: Can you imagine what it is to cross an ocean?
For weeks, you see nothing but the horizon, perfect and empty.
You live in the grip of fear.

Fear of storms.

Fear of sickness on board.

Fear of the immensity.

So you must drive that fear down deep into your belly.

Study your charts.

Watch your compass.

Pray for a fair wind.

And hope,

pure,

naked,

fragile

hope.

HATTON: Majesty, the Archduke and court are waiting.

THE QUEEN: Let them wait.

Go on, Mr. Raleigh.

You were hoping.

SIR WALTER: At first, it's no more than a haze on the horizon.

So you watch.

You watch.

Then it's a smudge,

a shadow on the far water.

For a day.

For another day.

The stain slowly spreads along the horizon taking form,
until on the third day, you let yourself believe.

You dare to whisper the word.

Land.

Land.

Life.

Resurrection.

The true adventure.

Coming out of the vast unknown,

out of the immensity,

into new life.

That,

Your Majesty, is the New World.

THE QUEEN —I like your immensities.

Your ocean is an image of eternity, I think.
Such great spaces make us small.
Do we discover the New World, Mr. Raleigh,
or does the New World discover us?

SIR WALTER —You speak like a true explorer.

THE QUEEN —I like you, Mr. Raleigh.

SIR WALTER —And I like you.

THE QUEEN —You know, of course, that when I like a man, I reward him.
I have heard that.

And what have you to say about it?

SIR WALTER —Reward my mission, Majesty, not me.

THE QUEEN —Is the mission not the man?
Then you leave me free to like you in return.

Go on.

Conclusiones

THE QUEEN —I like your immensities.
Your ocean is an image of eternity

He pretendido realizar, a lo largo de estas microlecturas, el aporte de rasgos y conceptos que permitan visibilizar desde otra perspectiva los pasajes y autores/as citados. Podría decir, siguiendo a Kristeva, una escritura bisexual. Sin embargo, las marcas de lo monstruoso, de la patologización bien pueden unificar las escrituras, que en sí son diferentes. Y una primera diferencia es la construcción de género a la que se adscriben. Un imaginario lesbiano, un imaginario gay, un recorrido por los roles sociales de los géneros, un juego imprevisible que la literatura sabe realizar y que aquí se centra en el homoerotismo. El objetivo de estas microlecturas es proporcionar herramientas metodológicas para vislumbrar la cara oculta de la obra de arte literaria, devolver al autor/a su vida empírica, su pasaje de lo factual a lo ficcional, su construirse desde y hacia, en un arco hermenéutico que desmiente el determinismo biográfico a secas. Atender a la diversidad es tensionalmente una forma de encontrar el uno deviniendo en el tiempo que soy y el propósito *dulce et utile* de la literatura no ha perdido eficacia, aunque haya perdido exclusividad en la creación de imaginarios. Por cierto que la utopía de una patria perdida, duelo, también integra el imaginario de estas reflexiones, así como la imposibilidad, la indecibilidad, la no clausura y en definitiva, como en el epígrafe, la eternidad.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor. *Notas sobre Literatura*. Madrid: Akal, 2003.
- AMORÓS, Celia (ed.). *Feminismo y filosofía*. Madrid: Síntesis, 2000.
- *Tiempo de feminismo*. Madrid: Cátedra, 1997.
- *Historia de la Teoría Feminista*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1994.
- ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes. *Mi amor, mi juez: alteridad autobiográfica femenina*. Barcelona: Editorial Anthropos, 2001.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Traducción de García Yebra. Madrid: Gredos, 1974.
- AUSTIN, J. L. *Quand dire c'est faire*. París: Seuil, 1970.
- BACELO, Nancy. *De sortilegios*. Montevideo: Siete poetas hispanoamericanos, 2002.
- *Hay otro mundos pero vivo en este*. Montevideo: Ediciones Siete Poetas, 1993.
- BAJTÍN, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido, Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Trad. Mirta Rosenberg y Jaime Arrambide. Buenos Aires: FCE, 2005.
- BARRETT, Michèle, Anne Phillips (comp.). *Desestabilizar la teoría. Debates feministas contemporáneos*. México: Paidós, 2002.
- BENSTOCK, Shari. *Mujeres de la Rive Gauche*. Trad. Víctor Pozanco. Barcelona: Lumen 1992.
- BIDDY, Martin. «La práctica sexual y las identidades lésbicas en transformación». En BARRETT, Michelle y Anne PHILLIPS. *Desestabilizar la teoría*. México: Paidós, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. *La domination masculine*. París: Seuil, 1998.
- «Disposición estética y competencia artística» en Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. *Literatura y sociedad*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1977.
- BUTLER, Judith. *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós, 2006.
- *Lenguaje, poder, identidad*. Madrid: Editorial Síntesis, 2004.
- *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- *El género en disputa*. México: Paidós, 2001.
- *El grito de Antígona*. Barcelona: El Route, 2001.
- *Mecanismos psíquicos del poder: teorías sobre la sujeción*. Madrid: Cátedra, 2001.
- *Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left*. London: Verso, 2000.
- «Imitación e insubordinación de género». En *Grañas de Eros*. Buenos Aires: Edelp, 2000.
- «Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista». En *Debate Feminista*. Vol. 18, 1998.
- CARBONELL, Neus y Meri TORRAS (comps.) *Feminismos literarios*. Madrid: Arco, 1999.
- CULLER, Jonathan. *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Crítica, 2000.
- *Sobre la deconstrucción*. Madrid: Cátedra, 1998. (ed. orig. 1982).
- DE BEAUVOIR, Simone. *El segundo sexo*. Trad. de Pablo Palant. Buenos Aires: Ed. Siglo Veinte, 1985. (1.^a ed. 1949). *Le deuxième sexe*. París: Gallimard, 1992.

- DE MAN, Paul. En «La Crítica y sabotaje de Manuel Asensi». *Revista Anthropos* 237, 2013.
- DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. París: PUF, 1993.
- *Proust y los signos*. Trad. Francisco Monge. Barcelona: Anagrama, 1972. (ed. orig. 1964).
- DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. <http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/de_la_grammatologie.pdf>.
- *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989. (ed. orig. 1987).
- *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona: Paidós, 1989. (ed. orig. 1987).
- *Positions*. París, Minuit, 1972.
- DIJKSTRA, Bram. *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid, Debate, 1994.
- DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. París: Galilée, 1977.
- ECHAVARREN, Roberto. *Fuera de género. Criaturas de la invención erótica*. Buenos Aires: Losada, 2007.
- ERIBON, Didier. *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- FE, Marina (coord.) *Otramente: lectura y escritura feministas*. México: FCE, 1999.
- FEMENÍAS, María Luisa. (comp.) *Feminismos de París a La Plata*. Buenos Aires: Catálogos, 2006.
- (comp.) *Perfiles del feminismo iberoamericano*. Buenos Aires: Catálogos. Vol. 2. 2005.
- *Judith Butler: Introducción a su lectura*. Buenos Aires: Catálogos, 2003.
- (comp.) *Perfiles del feminismo iberoamericano*. Buenos Aires: Catálogos. Vol. 1. 2002.
- *Aristóteles, filósofo del lenguaje*. Buenos Aires: Catálogos, 2001.
- *Sobre sujeto y género. Lecturas feministas de Beauvoir a Butler*. Buenos Aires. Catálogos, 2000.
- *Inferioridad y exclusión, un modelo para desarmar*. Buenos Aires: Grupo Editor latinoamericano, 1996.
- FLAX, Jane. *Psicoanálisis y feminismo. Pensamientos fragmentarios*. Madrid: Cátedra, 1995.
- FOUCAULT, Michel. *Heterotopías. El cuerpo utópico*. <http://hipermedula.org/wp-content/uploads/2013/09/michel_foucault_heterotopias_y_cuerpo_utopico.pdf>.
- *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.
- *Historia de la sexualidad 1: La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.
- *El orden del discurso*. México: Tusquets editores, 1999.
- GAMBLE, Cynthia. «Adrien Proust et John Ruskin: la mort inspiratrice du travail proustien». <http://marcelproust.pagesperso-orange.fr/images/la_mort_inspiratrice_du_travail_proustien.pdf>.
- GENETTE, Gérard. «Metonimia en Proust». En Maldoror, *El texto según Gérard Genette*, Montevideo, n.º 20, 1985.
- GILBERT, Sandra y Susan GUBAR. *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra, 1998.
- GUPPY, Sasha. «Entrevista a Marguerite Yourcenar». *The Paris Review*, 1987.
- JARA, Sandra. «Autobiografía: una retórica del pliegue en En breve cárcel, de Sylvia Molloy». En Piña. Cristina (ed.) *Mujeres que escriben sobre mujeres que escriben*. Buenos Aires: Biblos, 2003.

- JEFFREYS, Sheila. *La herejía lesbiana*. Madrid: Cátedra, 1996.
- «La Revolución Sexual lesbiana». <http://www.creatividadfeminista.org/articulos/indice_lesbianismo.htm>.
- KAMINSKY, Amy, «The question of Lesbian Presence» (1993). En Parizad Tamara Dejbord. (1998). *Cristina Peri Rossi, escritora del exilio*. Buenos Aires: Galerna.
- KOSOFSKY SEDWICK, Eve. «Epistemología del clóset». En *Grañas de Eros*. Buenos Aires: Edelp, 2000.
- *Epistemología del armario*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad, 1998.
- KRISTEVA, Julia. *Proust y el tiempo sensible*. Buenos Aires: Eudeba, 2005.
- *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI, 1989.
- *Histoires d'amour*. París: Seuil, 1984.
- *Polylogue*. París: Seuil, 1977.
- LE GUERN, Michel. *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*. París: Larousse Université, 1973.
- LEJEUNE, Philippe. *Moi aussi*. París: Seuil, 1988.
- *Je est un autre*. París: Seuil, 1980.
- *Le pacte autobiographique*. París: Seuil, 1975.
- *L'autobiographie en France*. París: Colin, 1971.
- MOREIRA, Hilia. *Antes del asco*. Montevideo: Ediciones Trilce, 1998.
- MORO, Tomás. *Utopía*. <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/300883.pdf>>
- *Utopía*. <<https://www.gutenberg.org/files/2130/2130-h/2130-h.htm>>
- PÉREZ, Claudia. «Investidura y parodia en la «Babel de la diversidad»:elaboraciones de la vozlésbica en Cristina Peri Rossi». En *La palabra entre nosotras. Actas del Primer Encuentro de Literatura Uruguaya de Mujeres*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2005.
- PERI ROSSI, Cristina. *Poesía reunida*, Barcelona: Lumen, 2005.
- *Otra vez Eros*. Barcelona: Lumen, 1994.
- *Revista Deslindes*, Montevideo: Biblioteca Nacional, mayo 1993.
- *Fantasías eróticas*. Madrid: Temas de hoy, 1991.
- <<http://www.cristinaperirossi.es/entrev.htm>>
- <http://www.cristinaperirossi.es/noticias/C._Peri_Rossi.pdf>
- PROUST, Marcel. *Du côté de chez Swann*. París: Folio, 2001.
- *Le temps retrouvé*. París: Folio, 1999.
- *El tiempo recobrado*. Trad. de Consuelo Berges. Madrid: Alianza, 1969.
- SAVIGNEAU, Josyane. *Marguerite Yourcenar. La invención de una vida*. Madrid: Alfaguara, 1991.
- SEDWICK, Eve. «Epistemología del clóset». En *Grañas de Eros. Historia, género e identidades sexuales*. Buenos Aires: EDELP, 2000.
- SHAKESPEARE, William. *La tempestad*. (ed. Bilingüe). Madrid: Cátedra, 2005.
- SHOWALTER, Elaine. «La crítica feminista en el desierto». En *Otramente: lectura y escritura feministas*. México: FCE, 1999.
- SPARGO, Tamsin. *Foucault y la teoría queer*. Barcelona: Gedisa, 2007.
- SPIVAK, Gayatri. «¿Puede hablar el subalterno?». <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf>
- TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Coyoacán, 1999.

- TOLKIEN, J. R. R. *El Señor de los anillos*. Barcelona: Planeta, 2012.
- TUBERT, Silvia (ed.). *Del sexo al género. Los equívocos de un concepto*. Madrid: Cátedra, 2003.
- UMPIÉRREZ Nova, María Clara. «Cristina Peri Rossi: mujer, lenguaje y poesía». <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/cperiro.html>>
- VÉLEZ-PELLEGRINI, Laurentino. «Teoría Queer: de la esperanza al gran fraude». *El Viejo Topo*. Junio 2011.
- WILLIAMS, Raymond. *Sociología de la cultura*. Barcelona: Península, 2000.

Microlecturas, sabotajes, diásporas. También disforias. Este libro, *opus brevis*, se sitúa en el rizoma y la tensión. Rizoma porque aborda casos, guías horizontales, con algunos nudos. Tensión porque diversidad y lesbianismo dialogan y se interconectan. Tal vez no se trata de un camino recto ni de un marco, sino de intersecciones y comentarios. En y contra el sistema creado para comprender o aproximar a estos textos, segunda escritura. La condensación poética es la epifanía, el momento eufórico donde surge un sentido nuevo, y algo se devela a la vez que guarda su opacidad.

Intentamos encontrar un sendero en estos textos por donde viaja lo excluido, el monstruo, lo no dicho; sendero, no ruta. En tanto sea sendero, está protegido de la canonización y la simplificación.

En tanto dicho, se hace visible e interpretable. Con un pensamiento decididamente binario, se hace difícil mantenerse en ese entre dos. A no ser que la *χώρα* platónica nos permita entrar a ese espacio indeterminado, donde puede también habitar el logos.

ISBN: 978-9974-0-1591-3



9 789974 015913