

Laura A. Arnés y Facundo Saxe (compiladores)

***Escenas lesbianas. Tiempo, voces y afectos disidentes***

La Cebra: Buenos Aires, 2019, 256 páginas.

Preludio

Comenzaré por el título de este libro: *Escenas lesbianas*. De inmediato, la categoría del lenguaje teatral sugiere aparición, representación, cuerpo, pero simultáneamente, aloja, también, la idea de salida o exilio de un escenario. Y, en efecto, el volumen compilado por Laura A. Arnés y Facundo Saxe puede ser leído como una particular representación de corporalidades, “tiempos, voces y afectos disidentes” que pone en escena las entradas y salidas de “lo lesbiano” (8) en tanto signo político inestable, impreciso y móvil. Los compiladores –cual directores de un montaje teatral sexo-disidente– convocan una serie de cuerpos/*corpus* problemáticos y obscenos para encarnar escenas lesbianas caracterizadas por desafiar los “regímenes de representación” (9) de lo lesbiano y, por tanto, por constituir “pequeñas crisis ideológicas” (10) del sistema heteronormativo.

El volumen viene, de este modo, a fortalecer los esfuerzos antológicos y críticos en torno a las representaciones lesbianas en el Cono Sur, entre los cuales cabe destacar, por ejemplo, *Voces de Lilith. literatura contemporánea de temática lesbica en Sudamérica* de Melissa Ghezzi y Claudia Salazar y *Ficciones lesbianas: literatura y afectos en la literatura argentina* (2016) de Laura A. Arnés. Y, digo fortalecer, pues esta entrega explora e indaga en otros artefactos culturales en los que se discute lo lesbiano más allá del ámbito de la literatura (revistas, educación, cine, LIJ). *Escenas lesbianas* está compuesto por trece ensayos críticos,

los que, a pesar de que pueden leerse de manera independiente, resulta más productivo leerlos en diálogo, en tanto que sus planteamientos conforman una constelación o trama escénica de voces divergentes.

Acto: fugas, apariciones, performances

Siguiendo el lenguaje teatral que propone el libro, podríamos señalar que este se compone de diversas escenas lesbianas, en las que lxs actorxs se encargan de performar disputas políticas y representacionales desde distintos derroteros teóricos y *locus* enunciativos. En primer lugar, nos encontramos con una escena literaria encarnada por Abal, Arnés, Pampín, Roccatagliata, Rotger, Sánchez y Smaldone. Las autoras ponen en escena lo que podríamos llamar una ética de la mirada y una ética nominal sobre lo lesbiano (8), toda vez que hay una insistencia en cómo han sido vistos/leídos los cuerpos/*corpus* lésbicos y, asimismo, en cómo se los representa a través de la letra: ¿cómo se nombra un vínculo afectivo entre mujeres que va más allá de una escena sexual? Principalmente, estas problemáticas se abordan y discuten en un corpus de la literatura argentina contemporánea: Barrandeguy, Peri Rossi, Aira, Rosetti, Massuh, Havilio, Cabezón Cámara. Estos trabajos, por un lado, describen los “mecanismos retóricos y estéticos” (11) que han utilizado las autorías lesbianas y, por otro, problematizan una cuestión de la lengua, que no es otra cosa que una *política del nombrar* un cuerpo ajeno, silenciado y excluido del escenario social y cultural argentino. Así, para Abal y Roccatagliata, el significante lesbiana es elusivo tanto para catalogar los vínculos sexo-afectivos entre mujeres como para caracterizar las fugas de género que cuestionan y deconstruyen la identidad lesbiana. Además, Abal señala que en las novelas *Opendoor*, de Iosi Havilio, y *No es amor*, de Patricia Kolesnicov, la lengua franca –heteronormativa– solo sirve para expresar escenas sexuales, mas no para describir las tramas afectivas entre mujeres. Mientras que Roccatagliata propone que, en la novela antes mencionada de Havilio y en *Durazno reverdeciente* de Dalia Rossetti, las figuraciones lesbianas convencionales son deconstruidas y representan pura posibilidad, desestabilización y desterritorialización.

Si para estas autoras el signo lesbiana constituye un arena de lucha, los trabajos de Arnés, Pampín, Rotger, Sánchez y Smaldone dan cuenta de otras estrategias retóricas que permiten articular el deseo, las alianzas y los afectos entre mujeres. Arnés identifica la “mirada desviada” (38) en el caso de la producción de Victoria Ocampo, esto es, un dispositivo ocular *queer* que habilita a la escritora para generar otros regímenes de afectividad y modos diferenciales de conocimiento. Pampín advierte la “construcción de una lengua irreverente” (134), deconstructiva y crítica de un nosotras en la poesía de Cristina Peri Rossi que viene a cuestionar el lugar político de las mujeres en la historia y la construcción de memorias (e.g. exilio). Rotger y Sánchez señalan que la “memoria personal [devenida] memoria histórica” (223), en el caso de novelas como *La prueba*, de Aira; *La intemperie*, de Massuh; y *Romance de la negra rubia* de Cabezón Cámara, a la vez que desatan y atacan los signos del mercado, es decir, su lengua neoliberal y sus políticas, que también desatan una crisis identitaria de la figuración de la lesbiana, toda vez que sus personajes resisten corporalmente ante esa lengua comercial y homogeneizadora instalando, así, comunidades lesbodisidentes. Por último, para Smaldone la “grieta [genealógica]” (245) en la novela *Habitaciones* de Emma Barradenguy deviene lugar de enunciación que le permite gestar alianzas políticas, estéticas y transatlánticas con Simone de Beauvoir.

En segundo lugar, nos encontramos con una escena mediática encarnada por Noceti, Punte y Rubino. Lxs actorxs de esta escena indagan en cómo artefactos culturales como las revistas y el cine han auto/representado las subjetividades lesbianas desde unos *locus* deconstructivos, estratégicos y desestabilizadores. Así, para Noceti, quien estudia la revista *Fulanas*, la lesbiana se autorrepresenta polemizando con la imagen “hipersexualizada [y] etérea-asexual” (110) y propone una subjetividad política colectiva que de-genera una comunidad. Punte, por su parte, advierte que en el cine –e.g. *Cornelia frente al espejo*– las infancias lesbianas se las representa desde la *queeridad* y la melancolía (146-51), mientras que para Rubino, en las películas de Lucrecia Martel, desde los tropos de “inmundicia, la suciedad y la enfermedad” (190).

Por último, nos encontramos con la escena pedagógica, esta vez, encarnada por García Hermelo y Martínez, quienes analizan y discuten en torno

a las representaciones literarias de lo lesbiano en ámbitos infanto-juveniles. Por una parte, García, narra a partir de su propia experiencia docente, cómo es castigada y sancionada por llevar al aula una textualidad que plantea una subjetividad lésbica. Desde ese lugar, la docente problematiza el currículum de Lengua y Literatura y propone la incorporación de “lecturas disparadoras” (75) de lo lesbiano entendidas más allá de los lazos eróticos, sino como una política de resistencia y apoyo entre mujeres. Por otra parte, Martínez analiza y discute una serie de LIJ que rompe con los cuentos infantiles y juveniles tradicionales en tanto representa, por ejemplo, familias sexo-disidentes y personajes cuestionadores de estereotipos sexo-genéricos. Resulta interesante destacar que la propuesta crítica de los *corpus* de la escena pedagógica, que inquietan en la necesidad de estudiar y trabajar representaciones lesbianas en la escuela, hallan su desarrollo y análisis en las propuestas de los *corpus* de la escena literaria anterior.

#### Epílogo: el *knockout* de los tiempos del éxito o su fin

El acto ha llegado a su fin. La última escena o la escena de los tiempos dañados (val flores) es representada por la docente y activista lesbiana, val flores, quien desde un registro teórico-poético reflexiona sobre el “*fracaso lésbico del tiempo*” (47) a partir de autorxs como Solana y Halberstam. La escena final de esta representación lesbiana convocada por Arnés y Saxe expone temporalidades contrahegemónicas que resisten al éxito, al triunfalismo y a las teleologías modernas. En palabras de flores, las subjetividades lesbianas “viven en diferido” (59), “trabajan eróticamente con la nostalgia” (51) y se sitúan en un “espacio de cenizas” (52), de modo que se fugan del tiempo excluyente, vuelven sobre el pasado y recuperan el anacronismo e “interpela[n] los protocolos de lo verificable y calculable” (52).

Este conjunto de escenas lesbianas constituye un aporte significativo en el ámbito de los estudios de las sexualidades sexo-disidentes, fundamentalmente, argentinas –pero también conosureñas–, pues no parten de respuestas certeras, sino más bien desde una interrogante del signo de lo lesbiano que no persigue

describir ni mucho menos definir la identidad lesbiana. Por el contrario, estas escenas representan movimientos, destellos, disputas y desafíos a los sistemas heteronormativos. En este sentido, se erigen como contranarrativas que habilitan otros regímenes de visibilidad, nominación y comunidad. Estas escenas requieren de un “ojo indiscreto” (8) que active las miradas desviadas y los diálogos entre los corpus obscenos allí dispuestos. En suma, *Escenas lesbianas* se erige como un volumen señero en torno a las representaciones lésbicas en Latinoamérica, toda vez que viene a complicar el lugar común que señala que no hay voces lesbianas; lugar que, por supuesto, no revela otra cosa que una política de la invisibilización.

Ignacio Sánchez Osores  
University of Notre Dame  
يسانچه2@nd.edu