

Errancias sexuales, errancias textuales: figuraciones literarias del siglo XXI

Laura A. Arnés*



11- 27

Resumen

Las diversas direcciones que pueden tomar el deseo y las pasiones obligan no solo a ocupar el mundo de modo diferencial sino, muchas veces, a habitar diferentes mundos. En este sentido, me interesa dar cuenta de los modos en que las representaciones literarias de la sexualidad habilitan la reflexión sobre la vida del cuerpo y las narrativas que (se le) proyectan. Este artículo propone, entonces, leer los modos en que, en una serie de relatos que ofrece la literatura argentina contemporánea (*El niño pez* [Puenzo, 2004], *Opendoor* [Havilio, 2006], *Me encantaría que gustes de mí* y *Dame Pelota* [Rosetti, 2005 y 2009]), las contingencias –los contactos que se establecen entre los más variados cuerpos– provocan reordenamientos de todas las superficies sensibles –de los espacios y tiempos, de las lenguas, y también de los géneros literarios y sexuales– y construyen cuerpos que se abren a una materialidad inestable y a una

Abstract

Being multi-directional, desire and passion force us not only to exist in this world in a different manner, but often, to inhabit different worlds. In this sense, I seek to explore the ways in which literary representations of sexuality set the stage to reflect upon the life of the body and the narratives in which it is reflected. This article aims to explore the ways in which the contingencies created by the contact among varied bodies provoke the re-organization of all sensitive surfaces (time, space, languages, literary genres, and gender itself) and build bodies that open themselves to an erratic sexuality and an unstable material existence, using contemporary works of Argentine literature such as *El niño pez* (Puenzo, 2004), *Opendoor* (Havilio, 2006), *Me encantaría que gustes de mí* and *Dame pelota* (Rosetti, 2005 and 2010). These bodies, thus, resist institutionalization, logic, and possible codes - including those which establish what is human.

* Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género – UBA – CONICET. Correo electrónico: laura_arnes@hotmail.com

sexualidad errática: cuerpos que se resisten a cualquier institucionalización, a cualquier lógica, a cualquier código posible, incluso al que determina lo humano.

Palabras clave

Literatura argentina
Errancias
Sexualidades

Key words

Argentine literature
Drifts
Sexualities

Fecha de recepción

13 de agosto de 2014

Aceptado para su publicación

27 de octubre de 2014

Sin lugar a dudas, la literatura es un campo de fuerzas que hace dialogar y cruza múltiples órdenes de lo social: el orden de los cuerpos y las lenguas, los órdenes políticos y estatales, los órdenes geográficos y temporales. En este sentido, no es un campo homogéneo. Sin embargo, podría decirse que, en Argentina, desde finales de los setenta pero, sobre todo, a partir de los tiempos de pos-dictadura, se comienza a dar en el arte –en general¹– y en la literatura –en particular– una escena de voces plurales, de cuerpos expuestos y de sexualidades desclasificadas que, sobre el siglo XXI, profundizará en la reflexión y la puesta crítica en torno al movimiento, los traslados, los desvíos y traducciones.

Por otro lado, como la teoría feminista ya ha señalado, los cuerpos adquieren género no solo en la repetición gestual diacrónica y sincrónica, sino también acorde a sus recorridos y a las formas (posibles) de habitar los espacios. La división interior-exterior (o público-privado), por ejemplo, marcó, históricamente, las pautas para la construcción de lo femenino y lo masculino. Pero, además, sobre mitad del siglo XX, en la literatura argentina, los relatos con protagonistas homosexuales comienzan a ampliar y erotizar los contornos de Buenos Aires: áreas suburbanas, estaciones de tren y de ómnibus, plazas y baños aparecen en la literatura cuando el deseo homosexual cobra cuerpo; cárceles y cuarteles se convierten en lugares donde la masculinidad que corporiza al Estado se ve amenazada. Sin embargo, frente a este gesto de apertura, como he señalado en otras oportunidades, las ficciones lesbianas se mantenían centradas en la reconfiguración de los espacios de encierro (casas, conventos, habitaciones, escuelas, laboratorios...) desde donde violentaban la lengua, esa herramienta fundamental de lo social (Arnés, 2014). Como consecuencia, cuando la puerta se abrió, después de décadas de recogimiento, el impacto fue alto. Salir a la calle va a significar, para los cuerpos lesbianos, desarmar territorios heredados y proponer otros recorridos. Conflicto y politicidad van a implicar, en estas nuevas figuraciones, dirección y potencia y, como consecuencia, va a ser la errancia la característica principal de estas narrativas.

“Error” quiere decir andar errante, vagar, deambular sin rumbo, ir a la deriva. Pero también puede implicar desviarse, descarriarse del buen camino, y, por qué no, divagar, apartarse de la verdad, equivocarse. A partir de esto, podría decirse, sin que requiera demasiada explicación y reinterpretando a Guy Debord, que la errancia siempre se da en los límites de la razón:

La deriva es una manera de errar en la ciudad para descubrirla *como una red narrativa*, de experiencias y de vida. Es una iniciativa que consiste en desplazarse a través de distintos ambientes de un espacio (una ciudad, un barrio...) y *dejarse guiar por sus afectos* (Giunta, 2014: 51)².

1 Afirmo esto basándome en el ensayo extremadamente interesante de Andrea Giunta (2014) en el que analiza los modos del arte contemporáneo latinoamericano.

2 El resaltado es mío.

Partiendo de estas ideas, voy a centrarme en algunos relatos que aparecen en el siglo XXI desordenando geografías sexuales, territoriales y literarias. Voy a trabajar, específicamente, con cuatro textos que comparten el espacio de lo contemporáneo – *El niño pez* (Puenzo, 2004), *Opendoor* (Havilio, 2006), *Me encantaría que gustes de mí* y *Dame pelota* (Rosetti, 2005 y 2009)– y cuyos autores, además, no solo pertenecen a una misma generación sino que desarrollan distintas prácticas artísticas: Lucía Puenzo es escritora, guionista y directora de cine, Losi Havilio también es guionista y Dalia Rosetti, quizás la figura más conocida, incluso un poco mítica –en tanto gestora del centro cultural y de la editorial “Belleza y Felicidad”–, transita por el ámbito de la poesía y el arte plástico³.

Sin lugar a dudas sus estrategias narrativas son disímiles. Tampoco conozco ninguna apuesta crítica que los haya trabajado juntos y, sin embargo, veo en sus textos una propuesta –o una lectura– semejante sobre lo común. El problema del Estado tan propio del siglo XX que reaparece, de diversos modos, como preocupación de este siglo, adquiere matices y sentidos diferenciales en estas textualidades que, insisto, proponen nuevos territorios ficcionales, nuevos paisajes de intemperie. Frente a un modelo neoliberal que intensifica los modelos de vida habitable o reconocible⁴, estos relatos hacen visibles nuevas alianzas no normativas entre cuerpos y arriesgan otras posibilidades de vida. Es decir, reinventan lo vivible y lo habitable y, tal vez –me adelanto–, lo que propongan sea vivir en estados (afectivos) pero sin Estado.

No discuto la posibilidad de que esta sea una tendencia de cierta literatura contemporánea pero, en este caso, la selección se fundamentó –específicamente– en los modos en que es problematizada o construida la sexualidad de las protagonistas. Anticipadas por algunas narrativas anteriores⁵, estas novelas delinean cuerpos femeninos que se abren a una materialidad inestable y, como consecuencia, a una sexualidad errática⁶. En este sentido, y como voy a desarrollar, se resisten a cualquier institucionalización –a cualquier lógica, a cualquier código– posible.

3 Dalia Rosetti es, en realidad, Fernanda Laguna: “Escritora, artista plástica, madrina del proyecto Eloísa la cartonera (...) se convirtió no sólo en una de las agitadoras culturales más interesantes de los últimos años, sino también en un personaje literario” (Palmeiro, 2011: 213). Si bien seleccioné para trabajar *Dame pelota*, toda su escritura podría ser pensada en relación con las ficciones lesbianas o bisexuales.

4 A modo de ejemplo, considero que las nuevas leyes argentinas que recodifican el género y lo sexual no solo tienen sino que efectivizan este objetivo.

5 Este punto lo desarrollo en el último capítulo de mi tesis *Ficciones lesbianas: literatura y afectos en la cultura argentina (1950-2010)* (Arnés, 2014).

6 A pesar de esto, son las primeras que describen, explícitamente, modos y prácticas de los cuerpos femeninos cuando tienen sexo: sangre, pelos, saliva, flujos, gritos. De cualquier modo, siempre mantienen un corrimiento con respecto a la norma: “Ella me saca el buzo y la remera. Sus manos son como el chorro de una fuente que todo lo larga para arriba. Pero después llega la verdadera agüita a través del pico de su lengua y me chupa los pechos como... la que chupa la sal que queda en un plato playo. Y tomándome la mano me lleva hasta su cama llena de óleos y pinceles (...). Me saco el pantalón y la bombacha al unísono con el pie izquierdo (...) y se me incrusta un pomo en la raya del culo. Ella me lo saca y se queda perpleja y me dice ‘qué cola más peludita, mami!’ Y yo le contesto ‘¿Te gusta? ¿Querés depilármela?’” (Rosetti, 2009: 21) o en

Lo que da cuerpo a estos relatos –y a los cuerpos del relato– es la carencia de identidades fijas (los nomadismos⁷ de clase, género y sexualidad), el trazado de nuevas cartografías imaginarias (de nuevos estados y Estados), los desvíos (las traducciones, transposiciones y adaptaciones) de los caminos demarcados (es decir, de las citas de autoridad y los cánones) y el homenaje a la desorientación. En este sentido, es el contacto, generalmente imprevisto, lo que traza o determina los recorridos, las líneas de asociación, agenciamiento e intercambio.

Uso la palabra “desorientación” porque –quiero destacar este punto– las errancias (geopolíticas, genéricas, sexuales y/o textuales) que imprimen estas ficciones van más allá de imposiciones conceptuales dualistas y hábitos monológicos: no se construyen como mera articulación entre dos espacios legitimados y legibles⁸ sino que desafían a pensar en términos inclusivos; no en tanto nunca-siempre, adentro-afuera, antes-después, esto o lo otro, sino que, como propone Kosofsky Sedwick (2003), es el término *beside* (además, al lado de) el que se vuelve potencia por su falta de polaridad. En esta figuración metafórica, estas ficciones –sexuales y sexuadas– reconfiguran la cartografía cultural de los cuerpos, deseos y saberes y se delatan ya no producto de lo que se excluye sino de elementos que coexisten en permanente movimiento (aunque no necesariamente de manera equitativa o equivalente).

En este sentido, estos relatos presentan un nuevo problema porque, al poner en crisis nuestro paradigma de conocimiento que, como también notó Kosofsky Sedwick (1991), es ante todo sexual, lo que se jaquea es el binomio homosexual/heterosexual. Lo que se hace (en) presente, entonces, es un deseo que no jerarquiza y que no renuncia, que cobra cuerpo en una convivencia deseante, que pone en relación aquello que tal vez siempre estuvo alejado, incluso en los propios cuerpos, y configura, así, momentos de contacto y de asociación, pero también de desvío y de fuga entre cuerpos y espacios, entre deseos y saberes, entre presente e historia. Consecuentemente, en estas ficciones no hay sensación de pérdida dado que cada oscilación es creativa. Y es que, como sostiene Braidotti (1994), la errancia implica, ante todo, la renuncia a cualquier idea, deseo o nostalgia de lo establecido. Así, el movimiento se configura, ante todo, como potencialidad.

Paraísos, la continuación de *Opendoor*: “Eloisa está con las piernas abiertas, la bombacha corrida, pasándose la pelotita de ping pong por la ingle. Veo todo medio borroso pero igual veo como Eloísa se va metiendo la pelotita en la concha que se la traga entera, sin masticar (...). Ahora se pone en cuclillas y la expulsa intentando embocar en el tarro de madera que está al pie de la estufa. Trata una, dos, tres veces, se ríe sola, se queda sin aire” (Havilio, 2012: 235).

⁷ Rosi Braidotti, retomando a Deleuze, propone el “nomadismo” como figuración política de la errancia: “figuración” porque evoca o expresa salidas alternativas a la visión falocéntrica y lleva implícita, además, la creencia en la potencia y la relevancia de la imaginación (Braidotti, 1994: 20). El estado nómada implica, para la autora, la subversión de las convenciones, el deseo de transgresión y tránsito constante. Pero, aunque no tenga identidades puras ni fronteras demarcadas, Braidotti entiende, a diferencia de Deleuze, que la subjetividad nómada es localizada sexualmente, racialmente, históricamente y geográficamente.

⁸ Pienso, por ejemplo, en ejes conceptuales que atravesaron la literatura (y la cultura) argentina: campo / ciudad, civilización / barbarie, Buenos Aires / Interior, América Latina / Europa, mujer / varón...

En esta línea y en este mismo discurrir, aquello que –en estos relatos– podría pensarse, por lo menos en una primera instancia, como una sexualidad lesbiana parece difuminarse hacia lo que podría entenderse como el espacio de lo bisexual; parecería inclinarse hacia prácticas y cuerpos más variados e inclasificables, hacia categorías más inestables o plásticas. Sin lugar a dudas, estas narrativas versan sobre las contingencias del deseo y sus contactos o sus caprichos: es la llegada a o de otros cuerpos lo que genera (las) historia(s).

Como anticipé y, tal como sostiene Sara Ahmed (2006: 67), la sexualidad puede ser (y debe ser) considerada en términos espaciales no solo porque los cuerpos habitan espacios sexuados sino en el sentido de que los cuerpos son sexualizados por el modo en que se inscriben en los espacios (estoy pensando también a los géneros narrativos y a la literatura en términos de espacios). La sexualidad no estaría, entonces, determinada solamente por la elección de objeto, sino por las diferencias que esto implica en las relaciones con el mundo: cómo los cuerpos se posicionan, aparecen o “dan la cara” en él (y qué cara el mundo les devuelve):

Se levantó y revolvió uno de los cajones de su cómoda hasta encontrar lo que buscaba: una foto, un primer plano de Lala mirando la cámara. Tenía los ojos enormes, más hondos que nunca (...). Lala tuvo que sentarse en la cama para mirar la foto. Nunca, en estos meses había sentido con tanta fuerza la ausencia de la Guayi. La vio encima suyo en esa misma cama, subiendo por su cuerpo hasta encontrarse con sus ojos:

– Esa es la cara que quiero... – había dicho manoteando la cámara (...). La Guayi quería esa foto, solamente su cara (...). Decía que había un momento, breve, brevísimo, en el que se transformaba. Quería mostrarle; quería que ella se viera. Y era verdad: nunca volvió a estar tan feliz como ese día (...) (Puenzo, 2004: 74).

Los rostros, como se sabe, cifran las maneras en que una cultura se manifiesta, porque el rostro nace en el núcleo central del lazo social (Le Breton, 2010). Pero lo que me interesa de esta escena es que la foto no solo funciona como testimonio de lo que fue, sino que tiene el objetivo de ser usada como espejo: la Guayi quiere que Lala vea la transformación que el contacto entre sus cuerpos produce en su rostro. La Guayi quiere una prueba de la felicidad: de ese instante precario y peligroso producto del sexo, del roce entre dos mujeres. Los ojos, enormes, ya pueden ver, y los cuerpos se pueden mostrar. Pero recién ahora, tal vez, la literatura pueda decir: no es el objeto, no es el sujeto, es el sentir.

Es así que no me interesa dar cuenta de la emergencia de un “nuevo sujeto sexual literario” sino de los modos en que la sexualidad habilita la reflexión sobre la vida del cuerpo y las narrativas que (se le) proyectan. Como sostiene Gabriel Giorgi:

La politización de la sexualidad, la constitución de lo sexual como hecho político, no puede ser sino esta experimentación que no es

nunca reductible a una subjetividad y “su” cuerpo sino, al contrario y necesariamente, invención de espacios de relación, de nuevos modos de constituir espaciamientos entre cuerpos, y con ello, de otras éticas y otras políticas de lo común (2013: 28).

Resumiendo: podría decirse que, de los relatos seleccionados para este artículo, me inquietan los modos en que las contingencias –los contactos que se establecen entre los más variados cuerpos– provocan reordenamientos de todas las superficies sensibles, es decir, de los cuerpos, los espacios, las lenguas y también de los géneros literarios.

Una mujer sin nombre (sin edad, sin carrera, sin identidad) amante de otra mujer, Aída, que desaparece. La misma mujer rearma su vida en el pueblo de Opendoor, con Jaime, un hombre de campo, mayor, de quien queda embarazada y con quien decide asentarse. Pero ahí conoce a Eloísa, una “pendeja bruta, hermosa, elemental” (2006: 150) que desordena todo sistema, que toca y que puntúa sus desv(ar)ios eróticos y afectivos. Mientras, la otra, la desaparecida, la obliga a viajes constantes a la ciudad en pos de un reconocimiento en la morgue que solo se concretará cuando el libro termine (aunque no cierra sino que inaugura un nuevo enigma). Esa es la síntesis de *Opendoor*, de losi Havilio, publicada en 2006.

El niño pez (Puenzo, 2004) también está dirigida por una búsqueda: Lala, una adolescente de barrio privado, luego de cometer parricidio, escapa en busca de su amante y amada: la Guayi (la mucama paraguaya). Ailín (o la Guayi) tiene un cuerpo deseado (sobre todo por varones) y deseante pero, ante todo, tiene un cuerpo atravesado por las heridas que inscribe el sistema de representación y producción del heterocapitalismo blanco. Y, sin embargo, paradójicamente, es ella quien pauta los movimientos que se producirán en el relato: las fugas, los desvíos, las carreras enloquecidas. Es la Guayi, monstruosa como una sirena (figura híbrida por excelencia), la que tiene el poder, la que motiva la acción y, por ende, al relato, la que pone en contacto mundos que de otro modo hubieran permanecido separados. Y es la voz de la Guayi la que invita a la persecución del deseo y pone en funcionamiento una dinámica que desarticula los sistemas opresivos –propios de la modernidad– montados por el patriarcado:

– ¿Querés que te baile?– dijo.

Sin esperar respuesta cerró la puerta, le dio la cámara a Lala y le abrió las persianas a la luna. Después empezó a desvestirse y a cantar en guaraní. Lala tuvo que apoyarse contra la pared porque temblaba. *Y yo supe que era la Guayi la que nos manejaba a todos.* A los Bronte y al mundo. Y si afuera llovía es porque adentro la Guayi lloraba. Y si las cosas hubieran empezado a volar por el aire no me hubiera sorprendido. La Guayi tenía eso: había momentos

en que dejaba de ser uno de ustedes. No era uno de nosotros, tampoco, *era algo en el medio* (2004: 20)⁹.

El canto de la Guayi sirve para desatar los vínculos familiares –históricos, genealógicos– opresivos y, como nota María José Punte, “seduce por igual al padre y a la hija. En esa pulseada, ambos deberán lanzarse al vacío. El padre sólo puede hacerlo dentro de su sistema, con lo que no le quedan muchas opciones, más allá de la muerte” (2013: s/p). Pero, además, como también nota Punte, el canto de la Guayi azuza la consecución del deseo de Lala, quien termina arrasando con todo a su paso, dejando limpio el terreno, preparándolo para el porvenir.

Sin embargo, ni para Lala ni para la Guayi el recorrido entre Buenos Aires e Ypacaraí es recto. Incluye, en cambio, asesinatos, drogas, villas, prostíbulos, cárceles y comisarías y, para Lala, obliga un tránsito físico hasta volverse irreconocible genéricamente: “La confundieron con un hombre (...). Lala se había ido desprendiendo de la que fue; había que mirarla bien para saber qué era” (Puenzo, 2004: 89), y más adelante: “¿Cómo te llamas?– preguntó algo incómodo. –Lala. Los tres chicos abrieron los ojos. –¿Sos mujer?– dijo Twity. –Sí. –Parecés un hombre. –Ya sé” (Puenzo, 2004: 102).

Dame pelota (2009), de Dalia Rosetti, se desarrolla en el ámbito de las mujeres que juegan al fútbol, y es el amor o la pasión (acaso serán lo mismo) lo que hace que la protagonista –Dalia– migre de Once a Villa Fiorito, que conozca “Tripi chapa” (ese lugar que solo sus habitantes saben que existe) y que, finalmente, retorne a su tierra natal, Jujuy. Sus recorridos, nuevamente, están determinados por los cuerpos con los que va estableciendo contactos: la catana, la súper jugadora, súper masculina con rulos rebajados y jopo (cual lesbiana de los noventa) que cuenta: “Soy medio macho. Cuando tenía 18 quería ser travesti y se ve que el deseo me llevó a que me venga muy poquito” (2006: 25); las miltonistas que, en masa, la violan con un termómetro y la mandan a comprar balas a lo de La trucha; Marcelo, el varón trans que conoce en el camino (con quien también “coge”) y que le presenta a Susana, la travesti de quien se enamora un poquito; la durazno, travesti bisexual que la lleva a conocer la noche o el anciano con bastón de quien quiere quedar embarazada. Las afecciones se reorientan, así, constantemente, reorientando, con ellas, al cuerpo entero y sus movimientos, y provocando combinaciones colectivas. Pero estas reorientaciones pueden pensarse también en términos de desorientaciones (un tema recurrente en la escritura de Rosetti) porque, como sostiene Ahmed, estar perdido es también: “(...) una forma de habitar el espacio que registra lo que no es familiar: estar perdido puede convertirse en un sentimiento familiar” (2006: 7)¹⁰:

– Yo soy Bi.

– ¿Bi?

9 El resaltado es mío.

10 La traducción es mía. En el original: “(...) a way of inhabiting space by registering what is not familiar: being lost can in its turn become a familiar feeling”.

– Bisexual, que me gustan los chicos y las chicas (...). A veces pienso... que si me hiciera torta, sería más hétero que una hétero común.

– ¿Cómo?

– Jajajajaja que cojí con tantos chicos que tengo tres vidas de una chica heterosexual media encima ¿Entendés? (...)

– (...) *Pero ¿no te confundís? (...)...con que un chico, con que una chica...*

– *Tenés que relajarte... (...) te re acostumbrás a vivir de esa confusión (...). Mirá mis manos (...). Tengo las uñas cortitas. Parezco lesbiana ¿no? (...) Pero es por los pibes. Yo me los cojo como si fueran chicas (Rosetti, 2009: 72)*¹¹.

Si bien hay cierta tendencia a leer estas narrativas como apolíticas, es bastante evidente que los movimientos que imprime la pasión atraviesan, sobre todo, lo político y lo social. Porque, justamente, es la vida lo que se define en la relación (sexual) entre los cuerpos. En estos casos, como sostiene el filósofo Rene Scherer: el deseo como movimiento hacia lo otro “(...) liga diferencias, efectúa bodas contra natura, asocia reinos, cosas, animales, vegetales, hace surgir para los sentimientos y afecciones configuraciones nuevas, enunciados nuevos” (1998: 75). En *Durazno reverdeciente*, por ejemplo, registra quien escribe el diario:

Me sirvo otro [whisky] para apaciguar ese sentimiento asesino que me provocó la eyeculación femenina (...). De pronto se me ocurre que debo cometer un asesinato. Que necesito quitar una vida (...). Quiero matar a alguien frágil y bueno. A alguien indefenso (...) agarro un cuchillo para cortar pescado (...). Me envuelvo en una manta escocesa cubriéndome la cara como una musulmana de las de antes. Me siento excitada y vuelve a caerme leche mezclada con pis porque desde chica me costó controlar los esfínteres (otro novio siempre me preguntaba, ¿acabaste o te measte? Yo nunca lo supe). Salgo al balcón (...). Allí está ella, la planta que me regaló Gabriela para mi cumpleaños número 60. Me arrodillo y comienzo a podarla salvajemente hasta que me canso y le doy con el cuchillo en el centro de su bulbo. Apreto, apreto. No puedo parar. Agarro la maceta y la arrojo contra el piso. El bulbo queda indefenso, desnudo, y yo lo corto como a un tomate. Tomá, tomá, le grito remilhijadeputa. Jajajaj, comencé a reírme. Agarré la tierra con mis manos y estaba húmeda. Me la froté por la cara, por el cuello, por las tetas, por la concha. Tu sangre. Sin ella no podés vivir (...). De

11 El resaltado es mío.

repente me sentí una nazi (...). Mañana iré a confesarme (Rosetti, 2005: 95).

La pasión es la potencia productiva que genera relato al tiempo que es la fuerza vinculante, asociativa. El mapa se abre hacia posibilidades no jerarquizadas más que por la cercanía: aquello que se puede tocar, que está al alcance de la mano, provee un lugar para lo (im)propio, aunque no sea más que por un rato. Los tiempos en que lo que estaba lejos –lo posible para unos pocos– valía más, ya pasó: el viaje a Europa iluminador y el deseo del sueño americano ya no existen. Lo que se presenta como lo que puede ser es lo que antes era imposible, y lo serio se vuelve lúdico o al revés:

con sus carcajadas llenas de humo, medio mareada, de golpe entendí todo: la exactitud del azar, lo cósmico, lo inevitable. La noche nos sorprendió dormitando, todavía desnudas, rozándonos mucho, una contra la otra, en la cama de Jaime (Havilio, 2006: 125).

Ese momento de placer satisfecho “(...) constituye el punto en que el deseo se vuelve sobre sí mismo para seguir produciendo otros puntos semejantes, otros momentos como ese” (Freeman, 2010: 55)¹². Esos puntos de roce entre cuerpos –entre risas y pasiones– son los que habilitan la pregunta sobre lo que los cuerpos pueden hacer, sobre qué sería un cuerpo liberado, sobre cómo habitar el espacio y sobre el mundo. Pero sobre todo, abren la pregunta sobre la especie.

Con estos relatos entramos al terreno de lo que no puede ser previsto por el horizonte de expectativas y clasificación previamente delimitado. En *Dame pelota*, la protagonista tiene como mascota una oveja que habla e, incluso, se enamora, por un rato, de una rata que la lleva por el mundo subterráneo y *El niño pez* va más allá al postular como narrador a un perro: “A ver si entienden: soy negro, macho y malo. Aunque ahora me vean así, entubado, a punto de ser fiambre” (2004: 9), explica el canino agónico, mientras tiene una erección producto de las lágrimas y las caricias de su dueña.

No estaría errado pensar que en estos relatos hay una exacerbación de la vida en todas sus formas: animal, vegetal, humana o no humana; no hay instancia superior ni trascendencia. Es la vida en su inmanencia y, sobre todo, en su sentido gregario. Pero, paradójicamente, esos momentos de contacto se develan, ante todo, como instancias intermedias que atentan contra lo humano. Como la Guayí que baila entre mundos, Jaime “tiene la mano gruesa y la piel rugosa, de reptil” (Havilio, 2006: 11) y la de Aída “(...) cambiaba a cada rato, (...) se caía, como la de las serpientes” (Havilio, 2006: 21). Además, el campo de Opendoor está asociado a una escena luminosa que reaparece, tres o cuatro veces, con variaciones: “(...) los dos Jaimes [el

12 La traducción, nuevamente, es mía. En el original leemos: “(...) would constitute the point at which desire folds back upon itself so as to go on producing other such points, other such moments”.

hombre y el caballo] retozando al sol (...), acariciándose los lomos, resoplando, fundiéndose cada uno en los ojos gastados del otro" (Havilio, 2006: 47).

Si las historias se narran, si el mundo se construye, sobre los sistemas libidinales, sobre las tensiones deseantes y no sobre las razones; y si, como sabemos, las pulsiones se encuentran por encima de cualquier narrativa moderna ordenadora del mundo, entonces, las dislocaciones, las errancias, los desvíos, es decir los recorridos tempo-geográficos, no pueden evitar ser, también, fuertemente somáticos.

En este sentido, estos relatos introducen ejes que movilizan el tiempo (del presente, negando la compulsión a la "escena edípica" –a la genealogía– propia de la literatura. Y, en este sentido, la estructura de los relatos también es errática. La filiación, como sostiene Ana Amado (2003: 141), es ante todo una institución de esencia política, en tanto puesta en orden de lugares, de posiciones en la trama familiar e histórica: las relaciones de parentesco se inscriben en un orden de sucesión que adjudica a cada uno su lugar, sin confusiones ni interpolaciones posibles. Como consecuencia, el mandato de "a cada uno su lugar", la dirección de la genealogía, es lo que, en los relatos acá trabajados, tiene que ser siempre vulnerado: Eloísa haciéndole sexo oral a su hermano (Havilio, 2006: 159) o a Boca, que podría ser su padre, Lala envenenando a su padre (Puenzo, 2004: 24) o la hija de Dalia reponiendo la historia olvidada por su madre (Rosetti, 2009: 157). Pero hay una cita de Cecilia Pavón que es todavía más clara al respecto:

(...) le pregunté a Fernanda si había notado que nos casaríamos con el mismo hombre [Dios], algo absolutamente fuera de lo común (...). Y ella me besó. Nuestro amor se potenciaba pensando que tendríamos el mismo padre-esposo (1999: s/p).

Si la filiación y la genealogía son violentadas, también –o sobre todo– deberá serlo el tiempo. Como anticipé en páginas anteriores, en estas narrativas todo orden es quebrantado. También el del relato. No hay lugar ya para el tiempo moderno, sincopado. Todos los textos propuestos presentan, en cambio, microtemporalidades que no necesariamente son congruentes pero, sin embargo, generan estructuras de pertenencia y duración. *El niño pez* es una historia desordenada construida sobre *flashbacks*, recuerdos e incluso ficciones que no siguen una lógica cronológica sino afectiva porque, como la Guayi le enseñó a Lala, "cuando aparece el pasado es que algo está por pasar" (Puenzo, 2004: 136). En *Opendoor*, en cambio, en el ritmo dilatorio –en la hiperbolización de lo atemporal– se juega el exceso emocional reprimido: "Empiezo a perder la cuenta de las tardes que pasé acá" (Havilio, 2006: 86), repite la protagonista de diversos modos a lo largo de la novela, acechada por la locura que es siempre un tiempo y un espacio otro:

El almanaque que cuelga de la manija de la alacena atrasa. Nadie arranca las hojas desde el dos de marzo y estamos a veinte o diecinueve de abril, ya ni sé. No tengo a quien preguntarle. Es bien de noche, deben faltar unas pocas horas para que amanezca (2006: 94).

Sin embargo, es el cambio constante entre tiempos verbales, entre la narración en presente y en pasado, lo que mejor da cuenta de los contactos afectivos entre momentos diferenciales.

Elizabeth Freeman, para pensar las “temporalidades *queer*”, propone el término ‘erotohistoriografía’ (2010) como esa instancia que no reescribe al objeto perdido en el presente sino que allí lo encuentra, hibridizándolo todo. Y esto es lo que sucede en la novela de Havilio, ya sea en la obsesión de la protagonista por los documentos sobre el manicomio encontrados en una caja, como en la aparición del fantasma de Aída (tengamos en cuenta que también el niño pez es un fantasma): estos cuerpos –el textual y el muerto– persisten en el presente como índice de una heterogeneidad o de una porosidad temporal, e insisten en una familiaridad no reproductiva pero corporal entre aquello que sobrevive y aquello que ya no está. Rosetti lo lleva al límite cuando, en una cita desviada que trae al presente el cuerpo de Pizarnik, gime con placer: “Alejandra, Alejandra, Alejandra” (2005: 166), mientras se frota el cuerpo con hojas y barro.

Si bien es cierto que el olvido aparece sobre el final de *Dame pelota*, es este también la condición para que el relato pueda volver a empezar. Porque el pasado nunca va a dejar de estar, pero se necesita de la imaginación para proyectar futuro y Dalia Rosetti lleva el gesto un extremo al escribir, en *Durazno reverdeciente* (2005), una (su) auto-ficción futura. En este sentido, estos modos del relato no implican una negación ni una represión del pasado. Por el contrario, lo fagocitan y lo incorporan. Utilizando esas irradiaciones del pasado como potencia, proponen estrategias que quiebren o que fisuren lo que Walter Benjamin (1973) llamó “tiempo homogéneo vacío” (el tiempo del capitalismo, el tiempo de la historia y de las naciones) e inventan posibilidades para moverse a través o en el tiempo, modos diferenciales de encontrarse o desencontrarse con el pasado y la historia, de especular futuros y de interpretar o relatar el presente.

Frente a la negación, la puesta de lado o el olvido (de leyes, de tradiciones, de instituciones o de estéticas), lo que se pone en evidencia es que, efectivamente, no hay nada por entender: no es ya una cuestión de lógicas, razones o herencias sino de intensidades, de puntos donde actuar. Las acciones que describen los textos, como bien sostiene Nora Domínguez (2013: s/p), no son objeto de razonamientos particulares ni organizan circuitos de sentidos dispuestos en órdenes dramáticos; son, más bien, respuestas afectivas: “(...) un episodio más delirante que traumático” (Havilio, 2006: 193).

Así como no hay lugar para una identidad estable, estas narrativas tampoco hacen lugar para un centro, solo para la reflexión sobre sus límites. En consecuencia, insisten sobre el hecho de que la biografía no puede ser sino una verdad imposible, porque lo real solo lo es en tanto imaginado (Link, 2005: 119). En palabras de Donna Haraway (en Braidotti, 1994: 36), podría decirse que estas narrativas proponen imaginaciones que se oponen a la figuración literal y, al proponer flujos de conexiones, estallan en enérgicos nuevos tropos y nuevas figuraciones de dicción. El

punto fundamental es que, para que esto tenga lugar, se necesitarán oradores extáticos.

Propongo, entonces, que estos relatos presentan una dimensión política porque están ligados a la fabulación, a la divagación y a la imaginación (tengamos en cuenta que, en este caso, “imaginación” se superpone y se opone a “memoria”, instancia necesaria para fijar cualquier identidad). Fabular, entonces, es inventar cosas maravillosas –extraordinarias, fantásticas, excesivas–, es imaginar tramas y contarlas; y divagar es desviarse del asunto principal: “A la larga es lo único que importa, la ficción...”, sostiene uno de los protagonistas de *El niño pez* (Puenzo, 2004: 116), y la Guayi explica, en la misma novela: “Por cosas como esa la quería tanto: vivía en un mundo inventado, Lala, de películas de acción, noticieros editados, batallas, príncipes y dragones. Y además de todo era capaz de matar” (Puenzo, 2004: 156).

Es así que, de haber una primera persona, no será un yo confiable, quizás tampoco coherente, y la “salida del *closet*” en tanto gesto político ya no vendrá a cuento. En cambio, estas narrativas versan sobre las contingencias de la pasión y el juego y los contactos que estos provocan:

- “*Vamos a divertirnos un rato*”, me recorre el cuerpo como una droga potente, se transforma en *lógica pura, en deber*. Es así, medio tonto, que las cosas revelan su otro lado, su costado inminente. Como esta pendeja que apareció en el momento justo (...) que *sólo pienso en tocar, tocar y tocar, y sí, hay que divertirse, vamos a divertirnos un rato y volvemos* (Havilio, 2006: 150)¹³.

Si el tiempo de la historia es quebrado, también tienen que serlo los Estados. Las fronteras se cruzan, los territorios se ocupan (Jaime está ocupando su casa en *Opendoor*, Lala nunca compra el terreno donde piensa construir la casa en Ypacaraí, Dalia construye su casa con chapas y maderas en un terrenito al lado de la casa de la catana en Villa Fiorito). La propiedad privada se suspende porque son los estados (afectivos) los que delinearán no solo los espacios habitables sino la percepción de ellos:

¿Por qué estará tan sucio el Riachuelo? ¿Por qué condenarlo a ese olor repelente que tiene? Aunque cuando te acostumbrás huele rico y ahí nace el amor. Una persona puede tener una nariz fea y ser hermosa. Seguro que es hermosa, porque todas las personas son lindas ¿no? (Rosetti, 2009: 19).

Pero, además, si se la compara con la literatura previa, es claro el viraje escénico que se produce en esta narrativa: *Opendoor* –esa zona de la provincia de Buenos Aires que no llega a ser campo pero tampoco ciudad y que en el relato a veces parece selva–, Paraguay, la villa, Jujuy; espacios que podrían ser pensados como márgenes y, sin embargo, no es eso lo que los relatos proponen. Porque para

13 El resaltado es mío.

que esto sea así, la ciudad, Buenos Aires y Argentina deberían constituirse en términos de centro, de lugar de pertenencia, de identidad. Pero ya no hay nada que jerarquice estos sitios por sobre los otros. No solo ya no hay “alto” y “bajo” (cuando algo parece “alto” será una gestualidad patética) sino que, además, todo intento de definición se vuelve complicado: “El lugar es increíble, no tiene sentido” (Havilio, 2006: 68), explica la protagonista de *Opendoor* y va ejemplificando a lo largo de su relato: estar en el campo “es como estar en otra parte” (2006: 14), “fantasmagoría pura” (2006: 140), y el vivero de la colonia no es vivero sino que es “pura selva” (2006: 14).

Vivir va a ser, desde ahora, sencillamente, encontrarse a la intemperie y elegirla. Porque es allí donde se habilita “(...) la exploración de esas regiones nuevas donde las conexiones son siempre parciales y no personales, las conjunciones nómadas, las disyunciones inconclusas, donde homosexualidad y heterosexualidad ya no pueden distinguirse” (Scherer, 2012: 97). Los espacios cerrados o claramente delimitados, las circunstancias que generen inmovilidad, las instancias que respondan a una lógica predecible –progresiva y (re)productiva¹⁴– son rechazadas.

Entramos, sin lugar a dudas, en un nuevo paradigma. Se abre en el campo de lo existente un espacio de posicionamiento inesperado, siempre precario, que activa la reconfiguración de lo común y las delimitaciones que definen sus lugares y partes (los espacios, los tiempos, las actividades). El régimen narrativo ya no es el de la censura ni el de la transgresión. Las nuevas territorialidades y temporalidades delineadas por las contingencias del deseo tampoco se constituyen en términos de alternativa: la permanencia es algo a lo que no se aspira. Las pasiones cambian los destinos y es la pulsión vital del sexo lo que mantiene a todas las protagonistas vivas, eso quiere decir, en movimiento. Y, como sostenía al principio del artículo, también las mantiene en (la) felicidad (no hay lógica posible allí, solo intensidad).

En este sentido, se constituyen en una posible propuesta sobre cómo hacer nuevas formas o formaciones sociales a través (y con) el espacio y el tiempo; sobre cómo construir espacialidades en las que nada está en el campo de lo prohibido o de lo imposible, en las que los contactos inesperados arman y desarman familia, en las que es posible ser feliz:

Eloísa y yo nos olvidamos de las armas y de todo lo que quedó en el suelo. Nos perdemos en la noche, de espaldas al bullicio. Nadie nos ve. Eloísa me abraza fuerte, la siento caliente. Nos besamos como dos adolescentes, devorándonos a escondidas, contra el tronco de un ombú gigante. Me siento feliz (Havilio, 2006: 199).

14 Como sostiene Elizabeth Freeman, considero que “(...) naked flesh is bound into socially meaningful embodiment through temporal regulations: binding is what turn mere existence into a form of mastery in a process I’ll refer to as chrononormativity, or the use of time to organize individual human bodies towards maximum productivity (...). Dana Luciano has termed this chronobiopolitics, or ‘the sexual arrangement of the time of life’” (2010: 3).

En estos contactos fortuitos, insospechados, no solo se revuelcan géneros sexuales –recordemos que son los ritmos cronológicos de la *performance* genérica los que también congelan lo “masculino” y lo “femenino” en verdades atemporales– sino también los géneros literarios: el *road movie* y el viaje iniciático, siempre presentes; en Rosetti tampoco falta el melodrama, la auto-ficción, la picaresca, el mito y la poesía; en Havilio la crónica histórica, la tradición gauchesca, el policial y la traducción... y todo se desarrolla en una vorágine que casi ni permite respirar. Alguien o algo que parece pertenecer a un género o a una clase no pertenece o, por lo menos, no está segura. Lo que hay, en cambio, es la certeza de las articulaciones, las mediaciones o los corrimientos. La diferencia con la mayoría de las ficciones previas es que, ahora, estas orientaciones y/o elecciones son radicalmente naturalizadas y crean sus propias reglas de verosimilitud. Las inverosimilitudes ya no asombran: son las respuestas creíbles, probables, las que anonadan, las que están fuera de lugar.

Estas figuraciones literarias que propone el siglo XXI, sin lugar a dudas y como ya sostuve, traen algo nuevo. Pero no estoy pensando “lo nuevo” como una ruptura ciega y cegadora al modo vanguardista, tampoco en términos de novedad, sino, más bien, como sostiene Sebastián Hernaiz, propongo pensarlo en tanto “(...) modos en los que ‘el hoy’ puede ser efectivamente distinto que ‘el ayer’ (...) no es algo ‘esencialmente nuevo’ (...) sino algo que, en tanto constituyente del hoy, pide ser pensado histórica y políticamente” (en Drucaroff, 2011: 20). Podría considerarse, incluso, que estos textos entienden el aspecto “carnal” de la ideología: reconocen que “(...) la ideología es sentido común. ‘Sentido’ aquí debe ser entendido como incluyendo a las emociones tanto como a las sensaciones físicas” (Freeman, 2010: 173)¹⁵.

En síntesis, estos relatos comprenden que tanto las relaciones eróticas y/o afectivas como las gestualidades corporales son fundamentales al momento de dar forma a las estructuras normativas propias de la modernidad (la familia, la nación, el género, la raza, la clase o la identidad sexual) y, por eso, alteran los ritmos y ponen en contacto lo que se encontraba separado. Por eso rechazan las identidades y las victorias, y prefieren los fracasos, las pérdidas y las precariedades. Por eso aprehenden el exceso y juegan con él. A veces ríen. Pero, sobre todo, como sostiene la Guayi, van “hasta el fondo” (Puenzo, 2004: 169).

Fuentes

Havilio, Iosi (2006), *Opendoor*, Buenos Aires, Entropía.

Puenzo, Lucía (2004), *El niño pez*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo.

15 La traducción es mía. En el original “(...) ideology is common sense, ‘sense’ must be understood to include both emotions and physical sensations”.

Rosetti, Dalia (2005), *Me encantaría que gustes de mí*, Buenos Aires, Mansalva.

----- (2009), *Dame pelota*, Buenos Aires, Mansalva.

Bibliografía

Ahmed, Sara (2006), *A queer phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Durham, Duke University Press.

Amado, Ana (2003), "Herencias, generaciones y duelo en las políticas de la memoria", *Revista Iberoamericana*, vol. LXIX, núm. 202, Enero-Marzo, pp. 137-153

Arnés, Laura A. (2014), *Ficciones lesbianas: literatura y afectos en la cultura argentina (1950-2010)*, Tesis doctoral no publicada, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.

Benjamin, Walter (1973), *Tesis de filosofía de la historia*, Madrid, Taurus.

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

----- (2004), *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, Buenos Aires, Gedisa.

Domínguez, Nora (2013), "Narrar el presente, narrar desde el presente", *Encrucijadas*, n° 40, [disponible en <http://www.uba.ar/encrucijadas/40/sumario/enc40-narrarelpresente.php>].

Drucaroff, Elsa (2011), *Los prisioneros de la torre*, Buenos Aires, Emecé.

Freeman, Elizabeth (2010), *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*, Durham, Duke University Press.

Giorgi, Gabriel (2013), "La lección animal: pedagogías queer", *BOLETIN del Centro de Estudios de Teoría y Crítica*, n° 17, Diciembre, [disponible en <http://www.udesa.edu.ar/files/UAHumanidades/Foro.critica.cultural/La.leccion.animal.para.Foro.Cultural.pdf>].

Giunta, Andrea (2014), *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*, Buenos Aires, Fundación arteBA.

Havilio, Iosi (2012), *Paraísos*, Buenos Aires, Mondadori.

Kosofsky Sedwick, Eve (1991), *Epistemología del armario*, Barcelona, Ediciones de la Tempestad.

----- (2003), *Touching feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham, Duke University Press.

Le Breton, David (2010), *Rostros*, Buenos Aires, Letra Viva e Instituto de la máscara.

Link, Daniel (2005), *Clases: Literatura y disidencia*, Buenos Aires, Norma.

Palmeiro, Cecilia (2011), *Desbunde y Felicidad. De la cartonera a Perlongher*, Buenos Aires, Título.

Pavón, Cecilia (1999), "Monjas, la utopía de un mundo sin hombres", *Nunca nunca quisiera irme a casa*, n° 6, s/p.

Punte, María José (2013), "La mirada tras el espejo: para un análisis feminista de El niño pez", *Imagofagia*, N° 6, [disponible en http://www.punte.org/uploads/1/1/7/5/11757632/imagofagia_n6.pdf].

Sherer, René (2012), *Miradas sobre Deleuze*, Buenos Aires, Cactus.