

De mujer a mujer. Fragmentos de un discurso amoroso ginocéntrico

Susana Reisz

Sorpresas iniciales

Cuando comencé a interesarme en examinar el caso teórico de una lírica radicalmente femenina, en la que tanto el sujeto como el objeto del canto llevaran idéntica marca genérica, me pareció que lo que me conduciría más rápida y eficazmente a mi meta sería explorar la imaginación lesbiana en la poesía hispanoamericana actual, apoyándome, como suelo hacerlo, en la producción que conozco más de cerca, la de las poetas argentinas y peruanas. A poco de comenzar mi indagación advertí, sin embargo, que tenía que moverme en un terreno mucho más fluido y de contornos más imprecisos de lo que yo había presupuesto.

Me encontré, desde un comienzo, con ciertas paradojas, como el hecho de que la voz lírica de algunas autoras que en su vida cotidiana no hacían ningún secreto de su lesbianismo, dejaba escaso rastro de esa experiencia en los textos. Tal fue, por ejemplo, la impresión que dejó en mí una atenta relectura de las argentinas Mirta Rosenberg y Mercedes Roffé, a quienes yo había leído tiempo atrás desde una perspectiva menos generizada y menos politizada que la actual. En esta oportunidad se me hizo claro el hiato entre el mundo afectivo y el mundo poético de ambas autoras y pude atribuir esa discontinuidad a una radical desconfianza en la palabra heredada de "los maestros". El intento sistemático de desconstruir todos los discursos canónicos en torno al amor y a la sexualidad, común a ambos proyectos poéticos, arroja un subproducto probablemente no buscado ni deseado: la desconstrucción implícita de los intentos por expresar la propia subjetividad.

En el polo opuesto de este hallazgo, descubrí, con mayor sorpresa todavía, que la voz de otras poetas autodeclaradamente no lesbianas estaba atravesada de acentos homoeróticos. Un ejemplo particularmente impactante de este segundo tipo de situación fue para mí la lectura del poemario *Albricia*, de la chilena Soledad Fariña. El lenguaje de este libro admirable por su vitalismo y originalidad está tan enraizado en lo femenino-corpóreo-visceral y es tan voluptuoso y autocelebratorio, que puede resultar chocante y hasta agresivo desde la perspectiva de la normatividad sexual predominante en nuestros medios. Es difícil imaginar una lectora (y más difícil aún imaginar un lector) que, sin disponer de más información que la que el libro da, sea capaz de percibir que todo lo que parece sugerir el lúbrico encuentro sexual de dos cuerpos de mujer es en realidad glorificación —por desdoblamiento— del propio cuerpo, o regreso imaginario al cuerpo de la madre, o feminización de la palabra poética y enfrentamiento agonal de la poeta con su poesía, o adoración panteísta e identificación con todo lo femenino en el mundo animal y vegetal.

He aquí un comienzo de poema, ni más ni menos engañoso que cualquier otro del mismo libro, en el que se puede reconocer lo que intento explicar:

Corre mi lengua a tu pezón
para probar las gotas

Corro a buscar la miel
Unto las comisuras de miel

Lleno el hueco de tu pecho
con flores

que corté de mis ramas
 Cae lluvia desde tu pelo
 La vasija arcillosa de mi mano
 recoge tu humedad
 y la transforma en charca
 Palpando tu resuello
 busco mi raíz
 en el bombeo azul de tu garganta
 (p.31)

A consecuencia de estos hallazgos preliminares, sentí la necesidad de ampliar mi campo de visión y de flexibilizar mi propio prisma analítico. El resultado de esa mirada, hasta cierto punto libre y flotante, fue la percepción de un continuo de entonaciones femeninas homosociales, homosensuales y sexualmente polimórficas, dentro del cual los momentos de univocidad o de militancia lesbiana eran la excepción y no la regla. Encontré, en suma, un microcosmos compatible con la controvertida imagen de Adrienne Rich de la "lesbiana en nosotras", imagen que, como es sabido, se puede disociar del ámbito de las prácticas sexuales e interpretar como metáfora de la creatividad femenina (Rich 1976).

Un aspecto sustancial de esa forma de creatividad marcada a fuego por la experiencia de género, es el empeño, común a buena parte de las poetisas de nuestros días, de poner intensamente ante los ojos del lector, a modo de autorretrato, la imagen del propio cuerpo, así como lo material-corpóreo de la relación madre-hija. Este rasgo, presentado de modo epifánico y jubiloso en el texto de Soledad Fariña que acabo de citar, puede asumir un sesgo trágico en otras poetisas en las que esa misma relación materno-filial es el modelo primario de toda relación amorosa fallida y el principal escollo para la constitución de una identidad femenina aceptable.

Éste es, en efecto, el tema obsesivo de los dos poemarios publicados hasta ahora por una poeta argentina de singular talento pero aún poco conocida fuera de su país, Hilda Rais. En esos dos libros, que llevan respectivamente los títulos *Indicios* y *Belvedere*, el trastocamiento del lenguaje sirve como espejo del trastocamiento de las relaciones materno-filiales. En ambos se alza inconfundible una atormentada voz de mujer cuyas obsesiones, en muchos aspectos intransferibles, encajan, sin embargo, en las más extendidas experiencias

femeninas: la vivencia de un cuerpo manipulado por otros, vulnerable y expuesto; la sensación de que la propia identidad depende precariamente de la mirada ajena y de la relación con la madre; la falta de madre como equivalente de la falta de sí misma; y, en última instancia, la vivencia del **ser-mujer** como equivalente de un **no-ser** o de un **ser-a-medias**.

El trauma de la separación originaria —que en el caso de Hilda Rais, asume una radicalidad extrema— la consciencia de la propia finitud y del propio deterioro o el dolor de saberse a solas a la hora de tocar límites no son, por cierto, experiencias exclusivas de las mujeres. Esos mismos sentimientos están en la base de la creación poética de uno de los hombres más geniales de las letras hispanoamericanas, César Vallejo. Y también están presentes en la obra de muchos otros escritores, grandes o pequeños.

Creo, sin embargo, que esas ansiedades humanas generales se muestran bajo una coloración genérico/sexual cuando el poeta o la poeta es capaz de articularlas en un registro no-universalista. Hombres y mujeres nacemos de una mujer, pero esa mujer tiene un significado emocional muy diferente para unos y otras. Hombres y mujeres envejecemos por igual pero no vivimos los cambios corporales de la misma manera (ni con las mismas consecuencias sociales). Hombres y mujeres aspiramos a ser amados/as pero las expectativas y las conductas que se derivan de esa aspiración compartida suelen ser tan distintas para uno y otro sexo que muchas veces llevan al irremediable desencuentro de ambas partes

Pienso que las voces recogidas en este estudio testimonian el esfuerzo por imprimir en el lenguaje artístico esa coloración emocional que hasta ahora la gran poesía solo había registrado de modo errático y a título de excepción.

Identidades genérico-sexuales e hispanidad

El continuo textual producido por "la lesbiana en nosotras" (para seguir con la metáfora de Adrienne Rich), un continuo sexuado y erotizado pero reactivo al encasillamiento en categorías binarias como hetero-homo, podría quizás acogerse, con las limitaciones que señalaré enseguida, dentro del concepto crítico "queer", una noción tan típicamente estadounidense que todavía no tiene nombre ni uso en español pero que probablemente los tenga en breve (como lo demuestra la historia reciente de la

palabra "gay"). No obstante, en la medida en que todavía no se ha producido tal adopción, mi utilización del término irá acompañada de la consciencia de que no debo perder de vista la "heterogeneidad" de mi posición crítica.

Si "queer" designa, como parece surgir de la más bien reciente bibliografía sobre el tema¹, un comportamiento abiertamente transgresivo u oposicional en relación con cualquiera de las normas fijadas por la sociedad para los roles genéricos o las prácticas sexuales, no estoy muy segura de que todas las voces de la polifonía femenina que sirven de base a mis hipótesis se dejen subsumir en esa categoría.

En un ensayo de 1995, publicado en la revista de literaturas modernas más influyente del mundo académico de los Estados Unidos, *PMLA*, los autores, Lauren Berlant y Michael Warner, enfatizaban que lo típico de una perspectiva "queer" es que hace visible la "invisible normatividad de la cultura heterosexual" (p. 347, mía la traducción) y que reemplaza los códigos tácitos o la escasa autoaceptación por lo abierto y explícito. En relación con la mayoría de las voces femeninas de Hispanoamérica mi duda se refiere precisamente al grado de explicitéz y de auto-exposición que ellas se permiten. No me refiero, por cierto, a aquellos puntos culminantes de la lírica lesbiana — deslumbrantes por su claridad— en los que desembocarán estas reflexiones, sino al grueso de la producción poética de los años ochenta en adelante.

Pienso por contraste, al introducir este tipo de dudas, en el optimismo con que Paul Julián Smith evalúa la menor visibilidad (y combatividad) de los grupos gays en el mundo hispánico cuando, en la introducción del volumen *Entiendes?* se inclina a atribuirla a un grado menor de represión en la sociedad española contemporánea (comparada con la inglesa o la americana) y a una especie de antiesencialismo o constructivismo social *avant la lettre* entre los miembros de la comunidad gay peninsular (p.3). La hipótesis en la que se basan sus conclusiones es que cuanto mayor es la opresión que ejerce la sociedad sobre las minorías, mayor es la virulencia con que éstas suelen reaccionar (pp.8-9).

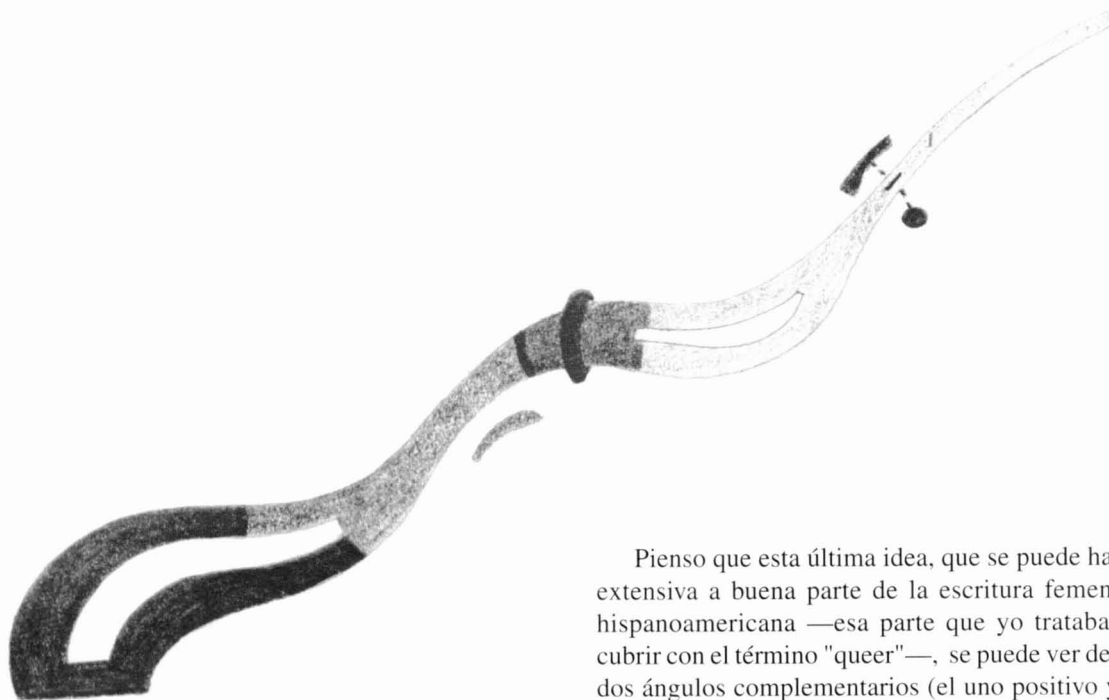
Si bien Smith no arriesga la misma explicación para el caso de los hispanoamericanos —pues es consciente de que conoce menos los variados escenarios en que éstos libran sus batallas de liberación— de todos modos me parece conveniente recordar que, fuera de los ambientes anglosajones

urbanos y cosmopolitas, la reticencia a asumir una política de la identidad no siempre indica una voluntad transgresora y que la poca visibilidad (o la poca "bulla") no siempre significa que la represión imperante sea menor.

Admito que el juego con las identidades genéricas y la negativa a modelar una voz claramente femenina o claramente lesbiana (un hecho especialmente notorio en Alejandra Pizarnik y de efectos paradójicos en la narrativa de Cristina Peri Rossi) puede ser un modo de sacudir las taxonomías en que se asienta la discriminación.

La tendencia a borrar voluntariamente las fronteras genéricas mediante un acto performativo, se deja comparar, en efecto, con la resistencia que tiene la mayoría de los hispanoamericanos a asumir una "política de la identidad" centrada en la autoafirmación combativa de una diferencia étnica o racial. Para solo citar un ejemplo que conozco de cerca, no me parece que haya mucho interés en el Perú por proclamar identidades "indiano-nativas", "afroperuanas", "indiano-peruanas" o basadas en cualquier delimitación que enfatice lo racial. Por el contrario, me inclino a pensar que los términos que acabo inventar suenan ridículos en el interior de la sociedad peruana y que la mayoría de sus miembros preferirían autoidentificarse simplemente como "peruanos" o bien en conformidad con localizaciones geográfico-culturales. Conjeturo, además, que ésta no es una forma de complicidad con una antigua capa dirigente cuyo solapado racismo ha sido muy eficaz a través de la historia, sino un modo de negociar emplazamientos más favorables dentro una sociedad que hoy parece bastante móvil.

Pese a lo dicho, me quedan algunas dudas inquietantes. Concedo que pueda darse un movimiento de rechazo frente a etiquetas como "gay" o "lesbiana" pues, pese a la marginalidad que connotan, al mismo tiempo se someten al básico ordenamiento binario de una tradición falocéntrica y logocéntrica. Admito que la lucha contra los automatismos del lenguaje —concebido no solo como el orden simbólico que funda la cultura sino, sobre todo, como un medio disciplinario básico— es parte fundamental de la resistencia a la opresión y que esa lucha comienza desde el instante mismo en que se intenta expresar la diversidad más allá de dualidades excluyentes como hetero/homo, normal/perverso, o activo/pasivo Sin embargo, no estoy muy convencida de que todo lenguaje que eluda fijar el género del sujeto del discurso y del objeto de su



deseo esté en beligerancia con las taxonomías de una lógica patriarcal, heterosexista y homofóbica. Como lo saben todos los que se encuentran en posiciones comprometedoras y vulnerables, la omisión y el silencio deliberados pueden ser tanto un gesto de rebeldía como una maniobra defensiva.

La doble borradura de la voz lesbiana

El propio Paul Julian Smith deja entrever, en ese mismo prólogo en el que celebra la mayor flexibilidad de los grupos gays en España, que las mujeres lesbianas de esos mismos grupos tienen una menor "visibilidad" por razones que no podrían caracterizarse como progresistas (pp.6-9). Es elocuente, al respecto, el testimonio, recogido de Ana María Moix, sobre las marcadas diferencias entre ella y su hermano Terenci cuando se trata de hablar en público de la homosexualidad de ambos. De ese testimonio se deriva que lo que para el hermano es natural y obvio, para la hermana se puede volver una tarea muy incómoda y muy compleja. Igualmente rica en consecuencias es su idea de que la ficción española contemporánea tiende a presentar el lesbianismo como una opción posible dentro de una perspectiva predominantemente bisexual.

Pienso que esta última idea, que se puede hacer extensiva a buena parte de la escritura femenina hispanoamericana —esa parte que yo trataba de cubrir con el término "queer"—, se puede ver desde dos ángulos complementarios (el uno positivo y el otro negativo).

Dentro de las culturas hispánicas (y tal vez dentro de la mayor parte de las culturas del mundo) las mujeres hemos gozado de mayores libertades para expresar física y verbalmente los afectos en relación con otras mujeres. Las palabras y los gestos de cariño admitidos entre amigas y entre familiares no se consideran igualmente apropiados para los varones del mismo grupo social o de la misma familia, tanto menos si van dirigidos a otros varones. El culto al machismo y la homofobia que siempre le está asociada, limita las manifestaciones de afectividad entre hombres a ciertas pequeñas violencias ritualizadas, como la competencia deportiva, la pseudo-pelea lúdica (con trompadas "de mentira") o el estentóreo palmazo de saludo en la espalda.

Ahora bien, el análisis comparativo de los contactos intragenéricos que la sociedad permite a unas y restringe a otros no nos lleva necesariamente a tener que reconocer una posición ventajosa ni para las mujeres en general ni para las lesbianas en particular. Dicho de otro modo: hay aparentes ventajas que nacen de una situación de inferioridad social, por lo que, en consecuencia, no son reales ventajas sino subproductos de la subalternidad. Algo así como las libertades de palabra y de obra que se les otorga a los niños y a los locos por su incapacidad real o supuesta para respetar las normas vigentes....

Por cierto que si tratamos de aplicar aquí las hipótesis de Paul Julia Smith sobre la proporción inversa entre represión y visibilidad, llegaríamos a la conclusión de que las voces lesbianas del mundo hispánico son menos estridentes porque la represión del lesbianismo es menor que en el mundo anglosajón. O que el predominio de entonaciones bisexuales o difusamente homoeróticas sobre las inequívocamente lesbianas no es signo de una ambigüedad defensiva sino del ejercicio pleno de la libertad sexual.

Sin embargo, pese a lo seductoras que pueden ser tales conjeturas, mi experiencia de mujer hispanoamericana y de analista de la literatura femenina me inclina a pensar que ese continuo de entonaciones eróticas polimórficas al que me referí en un comienzo, ese continuo reactivo al encasillamiento en categorías sexuales mutuamente excluyentes, no es el producto de una menor represión sino, por el contrario, del trabajo más eficaz de "naturalización" y "normalización" de la posición subordinada de la mujer en relación con el hombre² y de la necesaria "naturalización" de la heterosexualidad femenina como base para dicha subordinación.

En relación con este último punto, puede ser de utilidad recordar los planteos de Cherríe Moraga acerca de la relativa aceptabilidad de las prácticas homosexuales entre hombres chicanos y mexicanos a condición de que esas prácticas se mantengan en los márgenes (en las cárceles, en los prostíbulos o en forma de "doble vida") y a condición de que los individuos que intervienen en ellas se presenten como "masculinos". En cambio, el lesbianismo abierto y militante (al igual que el compromiso emocional de las parejas de hombres gays), erosiona los fundamentos de la familia latina y, por eso mismo, no es tolerado.³

A la búsqueda de una voz propia

A lo largo de la historia de nuestras letras ha habido escritoras que se han acogido a los lenguajes artísticos canónicos y a los modelos de femineidad consagrados por sus respectivas sociedades sin hacerles ninguna oposición. O peor que eso, prestándose a funcionar como amplificadores o muñecas de ventrílocuo de la voz del patriarcado. Las escritoras que, por el contrario, se han empeñado en resistir a esos modelos de comportamiento social y literario, han tenido que embarcarse en un riesgoso

proyecto todavía sin resolución: la lucha por encontrar una voz y un lenguaje propios en el interior de una polifonía social que sigue siendo muy hostil al género femenino y todavía más hostil a la subespecie doblemente desvalorizada de las mujeres lesbianas o "queer".

"No puedo hablar con mi voz sino con mis voces", se quejaba Alejandra Pizarnik en uno de los textos de *El infierno musical*, poemario escrito un año antes de su muerte, en 1971 (p. 152). Tal parece haber sido también el agónico interrogante con el que se confrontó Susana Thénon, otra poeta argentina coetánea de Pizarnik que desapareció, como ella, dejando su obra inconclusa en un momento de intensas búsquedas y que, como ella, no podía hablar con su voz sino con un alucinante muestrario de voces ajenas. Algunas de ellas, las más desafiantes, las tomó en préstamo del tango o de la murga, esa procaz manifestación del humorismo lumpen que, en forma de coro callejero dominaba en las festividades barriales del carnaval bonaerense por los años cuarenta y cincuenta.

En una audaz maniobra, que es como la exacta inversión de la figura de la muñequita-de-ventrílocuo que repite lo que la tradición le dice que es apropiado que diga una mujer, Thénon se hizo ella misma ventrílocua y le transfirió al canto murguero unos acentos femeninos y homoeróticos enteramente inapropiados al espíritu salaz y machista del que había nacido ese género popular.

En uno de los raros momentos de su poesía en que se permitió una efusión emotiva cercana a lo confesional, Thénon no pudo eludir, sin embargo, las trampas de su propensión histriónica ni el movimiento de búmerang de sus maniobras contaminatorias. *Si durmieras en Ramos Mejía/amada mía/qué despelote sería* —proclama en el estribillo de su versión arrabalera de oda sáfica, mezclando en un mismo envión el nombre de un barrio popular, la invocación altisonante al objeto del deseo y una exclamación jergal con un toque de grosería.

Aunque el poema, cuya cita en extenso ahora omito⁴, tiene un par de imágenes memorables y algunos detalles de auténtica hondura emocional, el conjunto no se sostiene armónicamente: como un fantasma vengativo, la vapuleada murga extiende de principio a fin su sombra sobre el discurso del amor vedado e instala una tensión irresoluble entre los extremos de la burla y de la tragedia.

Homoerotismo y narcisismo

Cuando la angustia paralizante de lo prohibido o las vacilaciones y fluctuaciones libidinales generadas por la presión heterosexista ceden el paso a la abierta manifestación de un deseo lesbiano, la poeta tiene que confrontarse con un último escollo que es, al mismo tiempo, una dura prueba artística y moral: desoír el canto de sirena de la tradición literaria, que la empuja a hacer del objeto amado el reflejo especular del amante.

Todo un libro de poesía, que lleva el programático título *Metáfora da metáfora* (1992), gira alrededor de esta preocupación. Su autora, la narradora, ensayista, crítica feminista y poeta gallega María Xosé Queizán denuncia en él, mediante sutiles ironías o abiertas parodias, las imposturas y autoengaños del discurso amoroso canónico y de sus sostenedores, resumidos en la figura de un poeta ensimismado, cuyo único objeto de adoración extática son sus propias palabras. El repertorio de inanidades puestas al descubierto en ese libro alcanza su climax en las muchas referencias al mito de Narciso, que con su parafernalia de espejos y de ecos "en abismo", se transforma en símbolo de la alienación del hombre-poeta, absorto en la tarea de amar(se) y de contemplar(se) en una imagen de mujer dibujada por su subjetividad.⁵ Muy al comienzo del libro, un brevísimo poema a dos voces sintetiza esta idea con expresiva exactitud y sentido del humor:

Ela ten a forma de miñas mans
Ela ten a cor dos meus ollos
Ela fúndese na miña sombra
dixo o poeta.

Ela non existe.
(p. 10)

[Ella tiene la forma de mis manos
Ella tiene el color de mis ojos
Ella se funde en mi sombra
dijo el poeta.

Ella no existe.]

Cuando la posición canónica de la "amada" –proyección fantasmática del sujeto masculino del canto– le corresponde a un hombre celebrado por otro hombre (a un "amado"), o cuando la posición del "amante-cantor" le corresponde a una mujer que

le canta a otra mujer, el juego de los espejos parecería tener un sustento "natural" que lo propicia o, para decirlo más cautamente, una motivación adicional ... Si una/o está enamorada/o de su propia imagen, parecería forzoso tener que asumir que una/o ama en esa imagen los rasgos típicos de la propia identidad genérico-sexual. Y, a la inversa, si una/o está enamorada/o de una persona del mismo sexo, parecería lógico pensar que una/o ama en esa persona los propios rasgos genérico-sexuales.

Sin embargo, en el ámbito de la poesía femenina no toda celebración del cuerpo trae consigo subtonos lesbianos ni toda la sentimentalidad homoerótica trae consigo acentos narcisísticos.

No son pocas las poetas actuales que encuentran un rico cantero de inspiración en la visión del propio cuerpo ante el espejo. Algunas de ellas, como las nicaragüenses Gioconda Belli y Daisy Zamora, o la costarricense Ana Istarú, se permiten la audacia de nombrar y describir con acentos triunfales aquellas partes de su cuerpo y aquellos procesos biológicos que un pudor ancestral había dejado fuera de la representación durante siglos. No obstante, pese a la rebeldía con que estas voces confrontan el rol femenino tradicional, no pueden dejar de verse a sí mismas en la función básica de potenciales (o efectivas) generadoras de vida. En sus autorretratos al desnudo el placer y la capacidad de gestación suelen ir de la mano, con lo cual toda coloración homoerótica parecería quedar descartada o pasar a último plano. En su jubilosa, casi propagandística "Celebración del cuerpo", Daisy Zamora proclama:

Amo mi espalda pringada de luceros apagados,
mis colinas translúcidas, manantiales del pecho
que dan el primer sustento de la especie.
Salientes del costillar, móvil cintura,
vasija colmada y tibia de mi vientre.

Amo la curva lunar de mis caderas
modeladas por alternas gestaciones,
la vasta redondez de ola de mis glúteos;
y mis piernas y pies, cimicento y sostén del templo.

(*A cada quién la vida*, p.93)

En cambio, cuando la voz lírica se vuelve vehículo de una sensibilidad gay, las características del autorretrato se podrían resumir en estos asombrados versos de la poeta peruana Violeta Barrientos:

Vine a descubrir lo imposible,
mi deseo en un cuerpo igual al mío
(*El innumerable cuerpo del deseo*, p. 23)

Otra poeta peruana, Doris Moromisato, ha escrito un poema que es como la traducción en clave "queer" de los acentos autocelebratorios de Zamora. Dado que no creo que exista directa conexión entre ambos textos (al menos desde el punto de vista de un diálogo poético deliberado), me parecen tanto más elocuentes la semejanza en el punto de partida y el contraste en el tono general. "A este cuerpo enamorado", de Moromisato, anuncia desde el título el predominio del deseo sobre toda otra pulsión:

Amo este cuerpo que me ata
El pezón erguido sobre el pecho triste
La breve amargura de su boca
El tierno desamparo de sus pies.
Amo este cuerpo que me atrapa y el espejo
Donde ese cuerpo se refleja y se hace uno
El bello abismo de su sexo
Su dulce continencia
Su fondo azul
El clítoris mojado que medita
Amo este cuerpo que me ata y me condena
Ser de esta simple simetría
Hembra que se habita solitaria
Amo aquel otro cuerpo que refleja
Desesperada
Dentro de un espejo
Que ya no existe.
(*"Morada donde la luna perdió su palidez"*, p.25)

El texto que acabo de citar toca una de las fibras más complejas de la experiencia homosexual y de su expresión poética: la soledad narcisista que se cierne como una amenaza sobre los/as amantes del mismo sexo.

Jaime Gil de Biedma, uno de los grandes poetas españoles de la generación del cincuenta, dejó un interesante testimonio autobiográfico en relación con el mito de Narciso y su probable conexión con una identidad conflictiva, un tema que me parece fundamental para entender buena parte de la poesía nacida de una sensibilidad "queer".

En uno de los momentos introspectivos de su *Retrato del artista en 1956* el entonces joven poeta se reprochaba su falta de espontaneidad y su duplicidad y, al intentar describir su auto-percepción, aclaraba que se sentía "como si Narciso se disfrazara de sí mismo para poseerse". Y añadía de inmediato, sin la menor indulgencia: "lo cual

entra ya en el dominio de las fantasmagorías fetichistas: la satisfacción es imposible y la autodegradación inevitable." (p. 55)

No hay que esforzarse mucho para reconocer que esta autocrítica presupone una estrecha vinculación entre el deseo de sí mismo y el deseo de lo mismo y que, además, implica la censura moral de ambas formas de deseo. Autoerotismo y homoerotismo son puestos en la picota como formas degradadas de amor. Una vez deslizada por esta pendiente asociativa, me viene de inmediato a la mente otra sensibilidad poética gay, la de Valéry, y no puedo dejar de recordar que el mito de Narciso recurre en su obra con la insistencia de una obsesión, siempre acompañado de una inquietante ambivalencia.

En franco contraste con estas voces masculinas problemáticas, algunas de las voces más interesantes de la poesía homoerótica femenina de Hispanoamérica refrasean el viejo mito con una entonación moral radicalmente diferente, capaz de transformar el *rigor mortis* del solipsismo artístico tradicional en un poderoso motor perceptivo y dialógico, que dinamiza la relación entre la yo que habla y la otra yo interpelada y contemplada.

Eroica de la argentina Diana Bellesi (un poemario en cuyo título confluyen programáticamente "erotismo" y "heroísmo", ambos en clave femenina) es, a mi juicio, un texto fundacional, tanto por motivos estéticos e histórico-literarios como por su posición de relieve dentro de una ética feminista hispanoamericana en proceso de articulación.

Cristina Peri Rossi, la otra voz clara y rotunda del lirismo lesbiano en Hispanoamérica, dejó, con *Evohé: poemas eróticos* (1971), un modelo de lenguaje poético intensamente sexuado y combativamente "queer", que se reafirma con algunas variantes en su poemario de 1994 *Otra vez Eros*. No podría decirse, sin embargo, que su propuesta ignore la atracción del espejo. La insistencia con que la fuente del discurso amoroso ginocéntrico señala –de a ratos con temor, de a ratos con incomodidad y de a ratos con cierta complacencia– la posibilidad de confundir a la mujer amada con las palabras que la nombran, la colocan en la peligrosa cercanía de esa figura legendaria de Hombre–Poeta–Narciso que su propia ironía convoca. La única diferencia de género notoria es la lucidez con que la sujeto contempla el hiato entre su creatividad verbal y sus vivencias amorosas.

Eroica da vida a un sujeto femenino (en el sentido fuerte del término) que se dirige a un objeto deseado del mismo género pero siempre visto en su potencialidad de intercambiar las posiciones y de alterar activamente los signos de la polaridad "activo/pasivo". En oposición a la rigidez de roles del canon literario amoroso (de Petrarca en adelante), los poemas "eroicos" (en el doble sentido aludido) nos permiten seguir las peripecias de un sujeto del canto deseante y deseable y de un objeto del canto deseado y deseante que se miran y se aman sin renunciar a sus diferencias-en-la-igualdad o, para decirlo míticamente, sin caer en las profundidades de la fuente.

En uno de los poemas incluidos en la sección titulada "Dual" –un poema innominado, como todo el resto, pero que por sus características temáticas bien podría incorporarse a la serie valeriana– el sujeto poético, expresamente autodefinido como "una mujer madura" abre su discurso amoroso con la evocación de la escena primordial del mito:

recuerdo del dios joven
doblado en contemplación

condenado
al amor inalcanzable

de su imagen

(p. 77)

Lo que sigue a esta seductora visión del hundimiento en los abismos del propio ser y del rechazo del otro/a (que el mito encarna en la ninfa Eco, aquí significativamente ausente del cuadro), es una sutil desconstrucción de la historia de Narciso como cifra de homoerotismo y como símbolo del ensimismamiento del que nacería la creación artística. Este sujeto femenino de un canto pasional, alimentado de materia corpórea y dirigido a una "Otra" (así, con mayúscula) proclama con acento triunfal:

Amo
los infinitos detalles
que reconozco
y el cetro oscuro:

la diferencia

(pp. 78–79)

En rápida sucesión se alinean, a la manera de ecuaciones o de fórmulas alternativas, varios intentos por definir lo más específico del encuentro amoroso intragenérico:

Fuga
Convergencia donde
dialogan
Una misma
y la Otra
.....
Peras y olmo
síntesis provisoria
.....
Bodas
dentro de mí
pero también afuera
(p. 79)

La serie concluye con una confesión y con una imagen que resuelve de modo epifánico las contradicciones y las amenazas agazapadas en el deseo-de-lo-mismo sustituyendo la faz alienante del narcisismo –la soledad de la pura refracción especular– por el regocijado descubrimiento de una otredad solidaria:

Entramos solas
a la vida
y a la muerte

mas
he aquí el misterio:
su mano

de este lado
del Edén
(p. 80)

Si se compara este final con el descorazonador cierre de "Murgatorio", un poema de Susana Thénon en el que el fantasma de la murga reaparece de la mano de Dante, se tiene la sensación de que Diana Bellesi ha querido dar una visión consoladora de las relaciones humanas en réplica a aquellas palabras terribles de Thénon:

olé olé
olé olá
nadie con testa en
el más
a

cá
(*Ova completa*, p. 73)

A Susana Thénon la mató su cabeza. Literalmente. Murió de un cáncer al cerebro, cuando todavía tenía mucho por vivir y por escribir. Pero también la mataron las muchas voces hostiles que a diario herían su mente y sus oídos. Las mismas voces hostiles que antes habían herido la mente y los oídos de Alejandra Pizarnik hasta arrastrarla al suicidio.

Como un avatar de Orfeo, Diana Bellesi rescata el alma lesbiana (y "la lesbiana en nosotras") de las profundidades a las que se había autocondenado bajo

el peso de la culpa y la devuelve al paraíso perdido de la comunidad femenina. El edén de *Eroica*, como el "murgatorio" de Thénon, está ubicado en lo real, y no excluye la soledad del nacimiento ni la soledad de la muerte. Lo que le da su carácter edénico es la presencia de una mano tendida. No un reflejo en la fuente, sino la mano, igual y diferente de la propia, de una "próxima" que invita a recorrer el camino en compañía.

Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl M. (1982), *Estética de la creación verbal*, Trad. de Tatiana Buvnova, México, Siglo XXI.
- Barrientos Silva, Violeta (1992), *El innombrable cuerpo del deseo*, Lima, Edición de la autora.
- Beeming, Brett – Eliason, Mickey (eds.) (1996), *Queer Studies. A Lesbian, Gay, Bisexual, and Transgender Anthology*, New York and London, New York University Press.
- Bellesi, Diana (1988), *Eroica*, Buenos Aires, Libros de tierra firme, Ediciones Ultimo Reino.
- Belli, Gioconda (1986), *De la costilla de Eva*, Managua, Nueva Nicaragua.
- _____ (1991), *El ojo de la mujer*, Managua, Vanguardia.
- Berlant, Lauren and Warner, Michael (1995), "What Does Queer Theory Teach Us about X?", Guest Column, *PMLA* Vol. 110, Number 3, pp. 343–349.
- Daümer, Elizabeth (1992), "Queer Ethics, or the Challenge of Bisexuality to Lesbian Ethics", *Hypathia* 7.
- Doty, Alexander (1993), *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*, Minneapolis (University of Minnesota Press).
- Fariña, Soledad (1988), *Albricia*, Santiago, Ediciones Archivo.
- Fernández Olmos, Margarite – Paravicini–Gebert, Lizabeth (1991), *El placer de la palabra. Literatura erótica de América Latina. Antología crítica*, México, Planeta.
- Gil de Biedma, Jaime (1991), *Retrato del artista en 1956*, Barcelona, Lumen.
- Goldman, Ruth (1996), "Who is that *Queer* Queer? Exploring Norms around Sexuality, Race, and Class in Queer Theory", Beeming, Brett – Eliason, Mickey (eds.), 1996, pp. 169–182.
- Moromisato, Doris (1988), *Morada donde la luna perdió su palidez*, Lima, Cuarto Lima editores.
- Peri Rossi, Cristina. (1971), *Evohé: poemas eróticos*, Montevideo, Girón Editorial.
- _____ (1994), *Otra vez Eros*, Barcelona, Lumen.

- Pizarnik, Alejandra (1994), *Obras completas. Poesía y prosa*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor.
- Queizán, María Xosé (1991), *Metáfora da Metáfora*, A Coruña, Espiral Maior.
- Rais, Hilda (1984), *Indicios*. Buenos Aires: La Campana.
- _____ (1990), *Belvedere*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- Reisz, Susana (1995), "Daquelas que cantan ... sen miramentos: María Xosé Queizán ou o amor á disonancia", *Anuario de Estudios Literarios Galegos*, 1995, pp. 127–134.
- _____ (1996), *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*. Lérida: Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos.
- Rich, Adrienne (1976), "It Is the Lesbian in Us ..." In (1979), *On lies, secrets, and silence: Selected prose, 1966–1978*, New York, Norton.
- Roffé, Mercedes (1996), *La noche y las palabras*, Buenos Aires, Bajo la luna nueva.
- _____ (1987), *Cámara baja*, Buenos Aires, Ultimo reino.
- Rosenberg, Mirta (1988), *Madam*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.
- _____ (1994), *Teoría sentimental*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.
- Smith, Paul Julian – Bergmann, Emily L. (1995), *Entiendes?: queer readings, Hispanic writings*. Durham: Duke University Press.
- Thénon, Susana (1987), *Ova completa*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Urban Walker, Margaret (1998), *Moral Understandings, A Feminist Study of Ethics*, New York and London (Routledge).
- Zamora, Daisy (1988), *En limpio se escribe la vida*, Managua, Editorial Nueva Nicaragua.
- _____ (1994), *A cada quién la vida*, Managua, Editorial Vanguardia.



¹ Véanse, por ejemplo, Daümer 1992, Warner 1993, Doty 1993 y Goldman 1996.

² Cf. Urban Walker (1998, pp.153–175).

³ Citada por Paul Julian Smith, quien, sin embargo, no saca todas las consecuencias del caso (p.6).

⁴ Véase un examen del texto en Reisz 1996, pp. 156–160.

⁵ Véase un análisis integral de este poemario y de la peculiar poética de su autora en Reisz 1995.