

## La emergencia de una voz lesbiana en los cuentos de Silvina Ocampo y

Julio Cortázar

Laura A. Arnés

IIEGE, UBA/ CONICET

*Siempre se escribe para dar vida, para liberarla  
cuando está prisionera, para trazar líneas de huida.*

Gilles Deleuze

Silvina Ocampo y Julio Cortázar ya han sido reunidos por la crítica literaria en el marco del análisis del cuento fantástico rioplatense<sup>1</sup>. Sin embargo, alejándome de este tipo de lecturas, en este trabajo voy a analizar a estos dos autores conjuntamente para proponer a los cuentos “Carta perdida en un cajón” (1959), “El Lazo” (1961), “Memorias secretas de una muñeca” (1987) y “El piano incendiado” (1988), de Silvina Ocampo (2007) y “La barca” (1976) de Julio Cortázar (2000), como el espacio de emergencia de una voz lesbiana en la textualidad de los cuentos argentinos posteriores al ’50. Es decir, como el espacio donde una sexualidad femenina diferencial se presenta como un problema para la instancia narrativa y materia de la enunciación.

El deseo homo-erótico, como consecuencia de la discriminación de una cultura heteropatriarcal, se ha estructurado, históricamente, entre lo secreto, lo sabido y lo no dicho. Y los textos seleccionados no se presentarán como excepción. De acuerdo con esto, y a pesar de que propongo que, en el marco de la literatura argentina, es en estos cuentos donde la lesbiana adquiere voz propia (en tanto narra en 1º persona su deseo), será ésta una voz que nunca se enuncia como lesbiana, es decir, que emerge como negación. Habrá algo sobre la identidad de las protagonistas, constantemente insinuado por ellas mismas pero nunca dicho, que constituirá el vacío significativo de los textos, el silencio que organiza centrífugamente los sentidos de esta lectura.

Tomemos como ejemplo el momento en que Dora, protagonista de “La barca”, dice, refiriéndose a Valentina, “(...) sé que me pregunté **si no sería como yo**; esa manera de clavarme los ojos siempre un poco dilatados... casi en seguida supe que no.” (p.139). Y, más tarde agrega: “Pensar que ella les permitía [a los labios de Adriano] que conocieran cada rincón de su piel; hay cosas que me rebasan, claro que es **cuestión de libido, we know we know we know.**” (p.145). El punto es que el pronombre inclusivo nos deja afuera. Como lectores no sabemos.

O pensemos en el comienzo de la declaración de Bárbara, protagonista de “Memorias secretas...”: “Soy independiente y libre de pensar y **sentir como siento**, sin la menor **vergüenza.**” (p. 247). Sentimientos que es la única capaz de poner en escena con una anécdota: “Entonces [Andrómana] me besó y puso su lengua en mi boca. Parecía una frutilla

---

<sup>1</sup> Se puede citar, a modo de ejemplo, a *Le fantastique argentine, Silvina Ocampo-Julio Cortázar*, América: Cahiers du Criccal, n° 17, 1997.

recién cortada. “dormirás conmigo en mi cama, ¿me comprendes? No te hagas la bebida ni cierres los ojos cuando te hablo” (p.249). La pregunta entonces es: los lectores, ¿comprendemos o cerramos los ojos cuando las protagonistas nos hablan? Porque, hay que decirlo, las normativas heterosexuales actúan también en la lectura, generando recortes e históricos silencios.

Pero el problema no se presenta solamente en el nivel de la enunciación. Confirmando la teoría de Butler (2000:97) de que la lesbiana no ha sido construida socialmente como objeto prohibido sino como sujeto inviable –ni nombrado ni producido dentro de la economía de la ley- las protagonistas de los cuentos, en tanto sujetos inimaginables o inenunciados, surgirán en la tensión entre la materialidad de la palabra y la ausencia de cuerpo y rostro:

Mientras que la protagonista de “El piano incendiado” comienza diciendo: “Miré mi cara (...). Ahora se nota el tiempo, que arrugó los contornos de los párpados y dejó el resto **casi borrado.**” (p.319), la de “El lazo” sostiene “Yo me **desfiguraba**” (p.437/8) y la de “Memorias secretas...” termina afirmando: “la vida sigue ya **sin cuerpo** (...)” (p.249), Dora, la protagonista del cuento de Cortázar, es desde el principio construida como una pura voz que interrumpe constantemente el relato central en 3º persona, reclamando presencia: “Claro que yo estaba.”, comienza diciendo, “Desde el comienzo se finge **no verme, reducirme** a comparsa (...)” (p.137) y más tarde: “Yo soy deliberadamente **deformada** y ofendida (...)” (p.160)

Según Deleuze y Guattari (1997), ciertos agenciamientos de poder tienen necesidad de producir rostros (junto con la cara se rostrifica el resto del cuerpo) y, por ende, de prescribir otros, rechazando a aquellos inadecuados y neutralizando “(...) las expresiones y conexiones rebeldes a las significaciones dominantes” (p.174). De este modo, el rostro no constituiría en sí mismo un dispositivo de individualidad sino una tecnología política: el rostro como “el verdadero porta-voz” (p.184).

Siguiendo esta línea de pensamiento, podría positivizarse la falta de corporeidad de nuestras protagonistas en términos de resistencia. La carencia de rostro pondría en vilo a los lugares sociales que él sostiene, al tiempo que re-ubicaría, en su independencia, a la voz. De este modo, el rostro deshecho, la línea de fuga tendida.

Sin embargo, la “celda” y la “prisión” no desaparecen. “Vivo como en una celda donde nadie puede entrar” (p.247), dice la protagonista de “Memorias secretas...” y la de “Carta perdida...” escribe al final de su carta: “Entonces te internarás en un jardín semejante al del colegio que era nuestra prisión” (p.246). Es así que los “destinos” propuestos por Deleuze y Guattari de devenir-imperceptible y devenir-clandestino son negativizados por los cuentos en tanto son reformulados en términos de **mantener(se)** imperceptible y clandestino. Entonces, la línea de fuga resignificada en huida (presente en su relación con la muerte) para enmascarar el duelo.

En *Fragments de un discurso amoroso* (2008), Barthes explica que la persona fundamental del discurso amoroso es un Yo que habla en sí mismo frente a otro que no habla. En segundo lugar, sostiene que el discurso amoroso está fundado sobre los códigos de amor cortesano (y/o desdichado) y, por esto, se construye como discurso mitad expresivo (tópica amorosa), mitad vacío (que debe ser llenado con lo que más convenga). Ambas condiciones se cumplen en los textos que estoy analizando. Sin embargo, lo que Barthes no dice es que el discurso amoroso es también un discurso sobre la sexualidad. La sexualidad, al ser construida en el campo de lo simbólico, está regulada por leyes (del lenguaje, sociales, etc.). Entonces, la pregunta obligada: el discurso amoroso ¿qué permite decir y a quién? ¿qué proscribire y qué prescribe?

En un contexto donde lo “pensable” y lo “decible” responden a un sistema y, por lo tanto, a un imaginario y a una narrativa heterosexual y patriarcal, las protagonistas lesbianas,

en tanto sujetos sociales, se encontrarán sin paradigma (es decir, sin sentido) a su disposición. No habría estructura habitable para su deseo. La escritura se encuentra, entonces, con el problema de escribir al deseo imposible. Cortázar lo explicita en el prólogo que le escribe a su cuento: “Lo que sigue es una tentativa de mostrarme a mi mismo que el texto de “La Barca” está mal escrito porque es falso, porque pasa al lado de una verdad que entonces no fui capaz de aprehender (...)” (p.135) Verdad que vuelve a ser silenciada por el autor al nunca hacerse explícita más que por elisión.

Por falta de una narrativa que sostenga su deseo, la lesbiana deberá utilizar discursos que no le pertenecen (como el amoroso). De este modo, a pesar de que los códigos textuales son aceptados, al haber un desplazamiento—que aunque silencioso nunca es mudo— del contrato heterosexual se produce, inevitablemente, un desplazamiento epistemológico que cambiará los resultados en tanto posibilidad de acción, de significación, de conocimiento y de construcción de un lenguaje del deseo.

En “Carta perdida...”, lo vivido por la protagonista es claramente descrito en términos de lo que Barthes llamaría, lo inactual o intratable del discurso amoroso, las figuras que “el enamorado extrae de la reserva (...) según las necesidades, las exhortaciones o los placeres de su imaginario” (p.20):

“Pensar de la mañana a la noche en tus ojos, en tu pelo, en tu boca, en tu voz, en esa manera de caminar que tienes, me incapacita para cualquier trabajo. A veces, al oír pronunciar tu nombre mi corazón deja de latir” (P.243) y continúa: “Aquel día, en casa de nuestros amigos, al verte, una trémula nube envolvió mi nuca, mi cuerpo se cubrió de escalofríos. (...) sentí vértigo, nauseas” (p.245)

Sin embargo, la insuficiencia del discurso amoroso para aprehender la experiencia lesbiana condenará a la protagonista a su propia ininteligibilidad: “¿Dónde está el experto? Necesito dar una explicación a mis actos” (p.245).

En “El piano incendiado”, la falta de herramientas discursivas para expresar al amor lesbiano va a tener como consecuencia su traducción en una metáfora musical que sólo reafirmará su imposibilidad. El punto climático del cuento se produce cuando: “Herminia (...) en vez de mirar el piano, miraba a un joven a los ojos **como si fuera la música**. Entonces, sin saber lo que hacía, me acerqué y le dije: si sigues tocando el piano, lo incendio.” Después de esto, la protagonista explica: “(...) **nunca sabré cual era [esa música]** (...) yo sigo con mi música dentro de mi oído, sin poder saber si era esa o si cantando **desafino** tanto que la gente no la reconoce (...)” (p.321). La figura amorosa resuena, fuera de los sintagmas posibles, en una nueva melodía que no puede ser identificada ni leída.

Dora, la protagonista de “La Barca”, criticará como cliché los diálogos amorosos entre Adriano y Valentina al tildarlos de “diálogos de best seller”. Sin embargo, es ese mismo gesto el que denuncia a la cultura heterosexual como artificio al tiempo que pone en evidencia la carencia de recursos de la protagonista para expresar lo que siente.

De esto podría desprenderse el hecho de que, en los textos, junto con la aplicación del cliché ingresa, inevitablemente, el desvío: el amor de las protagonistas travestido en cólera y odio. Es el rodeo que la abyección exige: la injuria en lugar del beso. Explica la protagonista de “El piano incendiado”: “Así fue como llegamos a una situación despareja, en que reinaba sobre mí, porque, debo confesarlo, yo la odiaba. Poco a poco advertí que la odiaba.” (p.320)

A partir de esto, puede pensarse con Molloy (1999:133-140) que el hecho de que haya que imaginar a la sexualidad en su máxima violencia para lograr la manifestación de la lesbiana revela la violencia con la que ha sido reprimida<sup>2</sup>. La ira y el odio re-significados. La

---

<sup>2</sup> Molloy sostiene esto en el marco de su análisis de “La condesa sangrienta” (1965) de Alejandra Pizarnik.

pasión colérica erigida cómo forma posible de vivir el deseo y la pasión por otra mujer en un mundo donde estos no tienen lugar.

Dice Dora: “Valentina, Valentina, Valentina, la delicia de que me lo reprocharas, de que me insultaras, de que estuvieras aquí injuriándome, de que fueras tu gritándome, el consuelo de volver a verte, Valentina, de sentir tus bofetadas, tu saliva en mi cara.” (p.169) y remata la protagonista de “El piano...”: “Hay algo en el dolor tan idéntico al más gran goce.” (p.321).

Pero por si nos quedó alguna duda, en “El diario de Porfiria Bernal”, - donde se narra otra relación desigual entre mujeres aunque, por lo menos en una primera instancia, no en clave lesbiana-, se nos provee de una guía de lectura: “(...) cuando una no consigue el afecto que reclama, el odio es un alivio. El odio es lo único que puede reemplazar al amor.” (p.477) Reformulado: para quien siente un amor imposible, el odio y la cólera son la única opción. La herida amorosa, condición de existencia de este amor.

Será así que la pasión colérica, a pesar de que amenaza con la pérdida de control (como vemos, por ejemplo, en “El Lazo” y en “Memorias secretas...”), se construye como el nicho en donde se mantiene vivo el sentido subjetivo de la identidad de las protagonistas; donde tienen la primera percepción, incierta, de sí.<sup>3</sup>

Como se explicó previamente, el lesbianismo puede ser considerado en términos de abyección. Como aquello excluido que atraerá a las protagonistas hacia el lugar donde el sentido cae. Como aquella realidad perturbadora de un orden que, como escribe Kristeva (1989), “si la reconozco, me aniquila” (p.11).

En “Carta perdida...” leemos: “En el fondo de mi corazón se retorció una serpiente semejante a la que hizo que Adán y Eva fueran expulsados del paraíso” (p.244). Si bien, en la topografía del cuerpo, el corazón suele ser el lugar donde se representa al amor, en los cuentos es este un amor impuro que fascina y repugna, que exige quebrar la Ley y que, por eso, implica la expulsión y la culpabilidad.

Si se piensa a la culpa, como propone Gerez Ambertín (2000), como “la falta de la que el sujeto es responsable por esa insistente tentación de penetrar en el territorio prohibido” (p.1), es decir, como la marca de la ley, se puede afirmar que, cuando la transgresión del tabú (en este caso del lesbianismo) intenta volverse palabra, tenderá a desarrollar un discurso en torno a la culpa y, consecuentemente, lo que esta supone: la confesión/declaración (forma también imprescindible para el amor). Conjunción de un pedido de amor y un pedido de juicio, en boca de alguien (en este caso una mujer) que se posiciona como sujeto de acción y de deseo.

En los casos analizados, la frase de Lacan “amar es necesidad de ser amado por aquel que podría tomarlo a uno como culpable”<sup>4</sup> estalla en posibilidades que, como vimos, necesariamente y *a priori*, sostienen al amor o al perdón como imposibles. Es por esto que el duelo se presenta como la figura constante; la pérdida, lo presente desde el comienzo. Y al sujeto *dolido*, son los celos, la envidia y la venganza, las pasiones que lo acompañan.

En todos los cuentos, el conflicto pasional llega a su punto de máxima violencia en el momento en que un triángulo amoroso se convierte en diada, cuando la protagonista es “una vez más la **outsider**” (“La barca”; p.161). Los celos, entonces, aparecen como pasión de la que se oculta (celda y celos tienen el mismo origen etimológico); de quien en celo es devorada por el ardor hacia el objeto que desea pero que le produce sufrimiento al preferir a otro.

---

<sup>3</sup> Para más información sobre la historia epistemológica de la pasión y la cólera ver: Bordelois, Ivonne (2006). *Etimología de las pasiones*, Buenos Aires, Zorzal.

<sup>4</sup> En Gerez Ambertín (2000:3)

Según Freud (1981), el duelo se produciría frente a la pérdida del objeto amado; la consecuente exhortación a deslibidinizar todo lo relativo a éste generalmente se acataría con renuencia (produciendo momentáneos extrañamientos de la realidad) e implicaría un proceso doloroso y progresivo. En el caso de nuestras protagonistas, dado que el objeto aparece clausurado desde el comienzo, el *displacer* doliente se presenta como la condición amorosa. El retorno al origen (como posibilidad del relato, del entendimiento o del cambio), la expresión de su deseo.

De este modo, los textos seleccionados dan voz a una herida amorosa y social, al tiempo que la construyen en su misma superficie textual. Los cuentos, como cicatriz, se proyectan hacia el futuro, poniendo en evidencia las violencias del silencio; demandando, al mismo tiempo, su lectura.

Es así que, si practicamos una lectura desviada, a contrapelo de las lecturas más tradicionales, se devela un más allá que nunca es explícito, que estalla de legibilidad por lo mismo que no dice (Barthes, 2008). Al problematizarse los modos de narrar (y de leer) lo proscripto y lo implícito se hace visible una sutil confrontación con los códigos sexuales y textuales que denunciará, en forma *torcida*, a un orden social que, obturando y marginando, establece relaciones sociales jerárquicas y de poder.

La emergencia de la voz lesbiana puede leerse, entonces, como la emergencia provocada por lo que oculto se vuelve, de pronto, abrumador: la voz lesbiana situada "(...) en ese punto no localizable en el interior y en el exterior de la ley al mismo tiempo (...)." (Dólar, 2007). Es por este mismo juego entre adentro y afuera que más que una construcción sobre el deseo erótico-amoroso lesbiano, los cuentos construirán un discurso acerca de la imposibilidad de reconocer, hablar y actuar tal deseo. El discurso amoroso, en palabras de las protagonistas, un discurso de "*pánica soledad*", de "*soledad inextinguible*".

### **Bibliografía citada**

- Barthes, Roland (2008). *Fragmentos de un discurso amoroso*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Buler, Judith (2000). En *Grafiyas de Eros*, Bs. As., Edelp. *Imitación e insubordinación de género*.
- Cortázar, Julio (2000). "La barca". En Brizuela Leopoldo (comp.), *Historias de un deseo*, Buenos Aires, Planeta.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix (1997). *Mil mesetas*, Valencia, Pre-textos.
- Dólar, Mladen (2007). *Una voz y nada más*, Buenos Aires, Ed. Manantial.
- Freud, Sigmund (1981). "Duelo y melancolía". *Obras Completas*, Tomo II, Cap. XCII, Biblioteca Nueva.
- Geréz Ambertín, Marta (2002), "Seducción de lo prohibido", en *Revista Debate Feminista*, Año 13, Vol. 25.
- Kristeva, Julia (1989). *Poderes de la perversión*, Bs. As., Siglo XXI.
- Molloy, Sylvia (1999). "De Saffo a Baffo: Diversiones de lo sexual en Alejandra Pizarnik", en *Estudios*, nº 13.
- Ocampo, Silvina (2007). *Cuentos completas*, Tomo I y II, Bs. As., Emece.