

TESIS DE DOCTORADO

**La discursividad erótica en la literatura argentina de
dictadura y postdictadura**

Doctorando Lic. Marcelo Alejandro Moreno

Directora Dra. Adriana Musitano

CÓRDOBA

2014

AGRADECIMIENTOS

A la Dra. Adriana Musitano, por su compañía en este largo esfuerzo investigativo.

A la Dra. Ana Beatriz Flores por incentivar me en realizar este proyecto.

A la Dra. Mabel Brizuela por su apoyo intelectual y constante amistad.

A la Dra. Paulina Brunetti por la valiosa contribución bibliográfica
al inicio de esta investigación.

A Laura Fobbio por la ayuda y colaboración en la lectura de la tesis.

A mis familiares, por su acompañamiento, afecto y apoyo.

A mis terapistas físicas por contribuir con el cuidado de mi salud
para llevar adelante esta tarea.

A la Facultad de Filosofía y Humanidades, junto a la Secretaría de Ciencia y Técnica de
la UNC, por permitirme concretar esta investigación
con el otorgamiento de la beca, construyendo las condiciones para pensar con libertad.

A los múltiples compañeros y amigos que contribuyeron con
sus recomendaciones para las diferentes lecturas.

A Lucas Figueroa de la Vega que siempre espera mis producciones.

Al Profesor Jorge Peyrano que siempre confió e incentivó mi capacidad intelectual.

A todos los que de una y otra manera participaron en la elaboración de este trabajo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

- 0. Puntos de partida y supuestos teóricos / 9
 - 0. 1. Marco Teórico /19
 - 0. 2. El corpus: selección y criterios de justificación / 20
 - 0. 3. Lo erótico, lo obsceno y lo pornográfico / 23
 - 0. 3. 1. Lo obsceno / 25
 - 0. 3. 2. Lo pornográfico / 27
 - 0. 4. La discursividad erótica / 30
 - 0. 4. 1. La tópica, la retórica, las figuras y la escena erótica / 33
 - 0. 4. 2. Cuerpos eróticos y cuerpos pornográficos / 35

PRIMERA PARTE

- 1. Visibilidad y decibilidad erótica / 41
 - 1. 1. Corporalidad ficcional / 45
 - 1. 2. La dimensión de lo político: funciones y efectos del discurso erótico / 48
 - 1. 3. La crueldad como categoría / 50
 - 1. 4. La poesía erótica / 51
 - 1. 5. Planos de análisis / 52

SEGUNDA PARTE

- 2. Las antologías eróticas en el mercado editorial / 57
 - 2. 1. Dictadura y postdictadura. Continuidades y discontinuidades / 124
 - 2. 2. La fragmentación y el corte en producciones de Osvaldo Lamborghini / 128
 - 2. 3. Discursividad erótica en lo cotidiano, íntimo y femenino / 138
 - 2. 4. La anatomización de la mujer y lo erótico / 146

TERCERA PARTE

- 3. Erotismo y sexualidad en la poesía de Diana Bellessi / 163
 - 3. 1. El acto performativo del secreto / 169
 - 3. 2. La reescritura sadeana en *El Orfeo* de Alejandro Tantanian / 177

EXCURSUS. LA DISCURSIVIDAD ERÓTICA EN EL SIGLO XXI

- 4. Realismo del siglo XXI: parodia, ironía e hiperbolización / 190
- 4. 1. *Los topos*: el viaje, la política, la violencia y la figura del travesti / 199
- 4. 2. Los relatos de Naty Menstrual: otra configuración de la figura del/la travesti / 207
- 4. 3. *En celo*: relatos sobre el sexo / 216
- 4. 4. *Carne*: el carácter instrumental del discurso pornográfico / 225

CONSIDERACIONES FINALES

- 5. Una *literatura de reencuentros* / 255
- 5. 1. Políticas de la discursividad erótica / 257

BIBLIOGRAFÍA

- 6. Textos citados, analizados y consultados / 279

INTRODUCCIÓN

...hablar de “posdictadura” no es solamente situar algo en una cronología que puede ser acusada de improcedente, si se piensa que ya hace demasiado tiempo que la dictadura terminó y que algunos creen que es *cool* de decretar porque sí que ya es hora de cambiar de tema. Porque ante la evidencia del abismo histórico que separa radicalmente a quien escribe, no del 24 de marzo de 1976 (ése es el límite, el terror archiconocido), sino de lo que ocurrió antes de esa fecha, nacen obras generacionalmente marcadas por la urgencia de semiotizar el mundo de un modo que hasta ahora no había sido semiotizado en nuestra literatura. Un mundo con un pasado impensable, incognoscible, vuelto tabú (Drucaroff, 2011: 26).

0. Puntos de partida, antecedentes y categorías

Los primeros antecedentes acerca de una reflexión sobre el discurso erótico se manifiestan en la Antigüedad griega donde filósofos y poetas plantean interrogantes relativos al amor y la sexualidad. Tal es el caso de *El Banquete* de Platón, así como las comedias de Aristófanes y algunos poemas de Catulo; obras en las cuales filosóficamente se piensa el amor, se satirizan las costumbres sexuales y se canta poéticamente al amado. Juan Eslava Galán (1997), historiador español y especialista en estudios clásicos, registra las representaciones que la Grecia antigua construyó acerca del amor, el sexo, la cultura hedonista, los cuerpos y la pederastia, entre otras temáticas.

En nuestra contemporaneidad, Jean Goulemot (1999) y otros investigadores de la Universidad de Tours (Abramovici, Santini, Colbert, entre otros) se han preocupado en por demostrar la validez de la obscenidad y la pornografía como objetos de estudio y mediante sus teorizaciones a dichos objetos los dispusimos en relación con categorías como las de visibilidad y puesta en escena, con las que se redefinen por caso las modalidades de la obscenidad en la literatura contemporánea. En tal sentido, las exploraciones de los analistas antes nombrados están vinculadas con la historia de las representaciones y merecen ser destacadas puesto que a partir de otros corpus (de la literatura y teatro moderno, francés y español) aproximan la teatralidad y narratividad a una mejor comprensión del libertinaje, lo pornográfico y la censura. De esta manera, resaltamos los vínculos que establecen con la política, ya que sus aportes desde una perspectiva interdisciplinaria constituyen elementos pertinentes para el estudio de lo literario y la discursividad.

Por otra parte, si bien la dicotomía de lo público y lo privado es un tema por demás controvertido, consideramos significativos los efectos de las múltiples construcciones de las formas de la privatización y de la intimidad, variables según las distintas épocas históricas. De acuerdo con los estudios realizados por Philippe Ariés y Georges Duby (2000), dichas formas están en relación con la primera fase de la Modernidad –entre los siglos XVI y XVIII– y son producidas en la conjunción de los siguientes factores, entre otros, la nueva función del Estado, las reformas religiosas y los progresos de la alfabetización. Durante este período de gran amplitud, sabemos que al discurso erótico se lo relaciona con el espacio privado, porque es el lugar en donde el individuo se prepara para afrontar la mirada del otro y se configura la presentación de sí mismo en función de las imágenes sociales del cuerpo. En la continuidad en los siglos

posteriores, se elabora e imponen nuevas estrategias entre el ser y el parecer para que lo erótico sea percibido positivamente en las relaciones públicas mientras que, al mismo tiempo, se construye un sistema de ritos específicos y conveniencias relacionadas particularmente con la vida privada.

De acuerdo con ello, marcamos como antecedentes de relevancia los estudios acerca del amor en Occidente (Rougemont, 1987) y los análisis de los nuevos mitos que en la literatura y el arte en general reelaboran los vínculos según el amor cortés, la pasión y la muerte, que están presentes desde Dante hasta los poetas de principios del siglo XX. Entre estos, mencionamos a Eliot y Pound (Vallcorba, 2013).

Georges Bataille (2000) sostiene que el erotismo se comprende relacionado con el ser como problema filosófico, y que como actividad sexual trasciende la finalidad reproductiva. Con la interacción sexual se suprime la discontinuidad entre los seres humanos, se trasciende ese conjunto de características que nos hacen distintos unos de otros y que nos conducen a la muerte. La actividad erótica entonces resulta de la búsqueda de continuidad entre los seres humanos y como recorrido experiencial arranca a los hombres de lo discontinuo, aún implicando la violencia y la muerte. Por dicha razón toda operación erótica, discursiva o de interrelación, supone una disolución, una perturbación del ser, constituida en el orden de la discontinuidad. Esta posición filosófica concibe e implica al erotismo en términos de exceso, de un impulso vital, que significa un apartamiento de los límites, impulso que sólo en parte puede ser reducido y ordenado. Para controlar este exceso ligado a lo sagrado –y que pone en peligro la estabilidad de las instituciones y vínculos sociales– la sociedad impone restricciones y prohibiciones, tendientes a controlar y regular la actividad sexual y erótica entre hombres y mujeres. Dichas restricciones y prohibiciones tienen un carácter histórico, variable según cada época y estado de sociedad determinado.

En relación con esta última consideración, nos resulta pertinente pensar la práctica pornográfica y erótica en términos de “delito” según el concepto de Josefina Ludmer (1999: 14):

El “delito” funciona como *una frontera cultural* que separa la cultura de la no cultura, que funda culturas y [lenguas] y que también separa líneas en el interior de una cultura. Sirve para trazar límites, diferenciar y excluir. El “delito”, que es una frontera móvil, histórica y cambiante también puede servir para relacionar el Estado, la política, la sociedad, los sujetos, la sexualidad, la cultura y la literatura (Cursivas y comillas de la autora).

En la sociedad y cultura argentina, el discurso erótico puede ser comprendido también en esa tensión entre lo permitido y lo prohibido, sea por la moral, la religión, las prácticas sociales y las costumbres, tensión articulada por la relación entre lo público y lo privado (y lo propio de la intimidad, resguardada además desde el siglo XVIII por el pudor). Ello genera la construcción de una visibilidad circunscripta a espacios y grupos específicos.

Octavio Paz en *La llama doble* (1994) deslinda y entrecruza los conceptos de erotismo y sexualidad para afirmar que el primero es sexo en acción pero que, ya sea porque la desvía o la niega, suspende la finalidad reproductiva de la función sexual. El autor mexicano retoma la conocida distinción naturaleza/cultura y sostiene que el erotismo es sexualidad socializada, transfigurada por la imaginación y voluntad de los hombres. Por lo cual, existe una infinita variedad de formas en las que se manifiesta lo erótico según las distintas épocas y lugares, reforzando su carácter histórico (1994: 14-15). La posición de Paz historiza un concepto válido en las sociedades occidentales del siglo XX acerca del erotismo, como impulso vital que asciende gradualmente hasta la contemplación de realidades espirituales y lo vincula al platonismo. Hay quienes conceptualizan el funcionamiento y la estabilidad de una sociedad en relación con el control del erotismo y la sexualidad, en tanto los conciben junto con la restricción necesaria de los excesos. Por dichas razones, las reglas e instituciones tendientes a canalizar, regular y controlar lo erótico y la sexualidad hacen que también numerosas, cambiantes y contradictorias: tales como el contrato de matrimonio, la castidad obligatoria, la legislación sobre los burdeles, entre otras (Paz, 1994: 17). De acuerdo con estas consideraciones, el erotismo siempre aparece caracterizado por una ambigüedad: es represión y libertad, sublimación y perversión. Con respecto a esta problemática Maingueneau (2008) cuando caracteriza lo pornográfico literario permite conocer cómo opera el narrador que actualiza lo prohibido en la puesta en escena del relato.

En los siguientes apartados nos detendremos en la productividad de las categorías seleccionadas para el conocimiento de nuestro objeto de estudio y ampliaremos el estado de la cuestión, a partir de la cita de autores que han sido valiosos en nuestra investigación, tales Sontag (1985), Arcand (1993), Winkler (1995), Barthes (1997, 2001), Moreira (1998), Segwick Kosofky (1998), Goulemont (1999), Le Breton (1999, 2006, 2007), Lawrence y Miller (2003), Gubern (2005), Ogien (2005), Balderston y Quiroga (2005), Quignard (2005), Marzano (2006), Laqueur (2007), Barba y Montes

(2007), Rosano (2008), Bataille (2009), Boria (2009), Blazquez (2009). Escritores y teóricos en cuya amplia producción reconocimos aspectos pertinentes a la discursividad erótica, en relación con el cuerpo y también los propios del discurso, tales como lo erótico y lo pornográfico, junto con otras nociones más particulares referidas al deseo, el asco, lo abyecto y el espanto. Por otra parte, las mismas son reveladoras de prácticas relacionadas (la masturbación o el onanismo) a partir de las cuales derivan diferenciaciones entre sexualidades, entre otras cuestiones pertinentes a nuestra investigación.

Mencionamos además que para profundizar el estudio de lo erótico y la pornografía en la sociedad y cultura argentina han sido valiosos los aportes de Noé Jitrik (1991), Flavia Puppo (1998), Josefina Ludmer (1999), Alejandra Zina (2000), y Dora Barrancos (2007), entre otros. Con respecto a los autores argentinos que conforman nuestro corpus es necesario indicar que la bibliografía en general es reducida y debido a que el estudio de lo erótico y pornográfico es reciente, cuando iniciamos nuestra investigación este conocimiento no estaba lo suficientemente desarrollado. Por dicha razón, en el transcurso de los años en que realizamos nuestro trabajo fueron apareciendo especialmente obras de difusión acerca de nuestro objeto de estudio, las que serán analizadas al tratar las antologías de literatura erótica en Argentina. Entre los escasos trabajos críticos sobre el tema merecen destacarse Brizuela y Dabove (2008), Oubiña (2008), quienes tratan la generación de Lamborghini, Gusman y Germán García. Con respecto a los estudios del erotismo en la literatura argentina, resulta pertinente nombrar como antecedentes a Gandolfo y Hojman (2002)¹ y estudios críticos tales como los de Amícola (2000 y 2009); Lopez Casanova (2000); Libertella (2003); Giorgi (2004); Link (2006); Premat (2008); Kamenszain (2008), los mismos han sido relevantes para conformar la línea de filiación en cuanto a estéticas, procedimientos de escritura y operaciones políticas de innovación y experimentación en la literatura argentina. Para relacionar dictadura y postdictadura nos preguntamos por qué la ficcionalización del género erótico adquiriría en ciertos períodos y épocas de la literatura argentina un carácter instrumental, y para respondernos recurrimos a Reati (2006), Musitano (2008, 2011), Arán (2010) y Drucaroff (2011).

¹ Destacamos que si bien Gandolfo y Hojman en su libro de 2002 investigan los relatos de terror en la literatura argentina, nosotros extrapolamos aquellos conceptos referidos a los efectos del terror, que nos parecieron factibles de pensar en relación con lo erótico, encontrando puntos en común en base a la producción de 'emociones', es decir a la búsqueda de efectos performativos.

Reiteramos que en las siguientes páginas profundizaremos los conceptos y categorías seleccionadas –construidas en relación con lo que consideramos el aporte de nuestra propuesta– al pensar el erotismo en tanto una porción del discurso social y asimismo como la matriz discursiva, textualizada por la literatura, por la cual se construyen otros ángulos de percepción, formas de visibilidad y decibilidad y redes de sentidos. Mediante esta conceptualización, es posible la comprensión de los procesos de transformación de una sociedad en determinadas circunstancias históricas, así como también los modos en que ésta se imagina a sí misma.

A partir del estado de la investigación, explicitado anteriormente, nuestra propuesta acerca de la discursividad erótica en la literatura argentina de dictadura y postdictadura toma como punto de partida la constatación según la cual, se han asignado sentidos restringidos y formas acotadas de percepción y aceptabilidad a las experiencias eróticas, en particular en la sociedad argentina de las últimas décadas del siglo XX.

Desde este lugar de reflexión nos planteamos los siguientes interrogantes: ¿qué valor posee indagar en producciones literarias en las que se experimenta con las formas de visibilidad y decibilidad de los cuerpos, la sexualidad y el placer? ¿Por qué seleccionar el discurso erótico como objeto de estudio? Sabemos que, como particularidad de un género, discurso social, práctica estética, artística y política a estas ficciones literarias en muchas ocasiones se las lee de un modo negativo, excluyéndolas de la literatura o bien se restringe su consideración a una zona periférica, “marginal” de la producción cultural. En oposición a ello, sabemos que en las culturas antiguas el discurso erótico ha sido atendido como una manifestación relevante, significativa y productiva.

Por otra parte, y para poder dar cuenta del estudio de la discursividad erótica en esta investigación, tomamos conceptualizaciones teóricas pertinentes y medulares, propuestas por pensadores importantes antes nombrados tales como: Georges Bataille, Roland Barthes, Jean Goulemot, Gilles Deleuze, Dominique Maingueneau, Eliseo Verón, David Le Breton, John Winkler, Román Gubern, y Susan Sontag, entre otros.

En relación con lo anterior, nuestro trabajo presenta tres grandes líneas de orientación teórica, articuladas para el abordaje del objeto de estudio: la primera, filosófica; la segunda, discursiva; y la tercera, histórica-socio-cultural. Dichas líneas tienen por objetivo contribuir al estudio de la discursividad erótica y su funcionamiento textual en obras literarias argentinas de fines del siglo XX.

La primera perspectiva mencionada, de carácter filosófico, considera al discurso erótico en términos de una experiencia. A los fines de delimitar esta categoría, como ya dijéramos tomamos algunos principios básicos del pensamiento de Georges Bataille (2000) que más adelante profundizamos. La primera aproximación que resulta aquí pertinente consiste en la comprensión de un problema ontológico, ya que lo erótico como actividad sexual trasciende la finalidad reproductiva y, mediante esto, se suprime la discontinuidad entre los seres humanos. La actividad erótica (2000: 25) es entonces la búsqueda de continuidad de los seres humanos. Dijimos que el erotismo supone un exceso, es impulso vital que aparta de los límites y que sólo en parte puede ser reducido y ordenado, de acuerdo a reglas específicas de un estado de sociedad determinado.

El segundo aspecto que remarcamos es cómo este recorrido experiencial puede ser puesto en discurso. En relación con la posición teórica de Eliseo Verón (1987), realizamos un corte en la red de discursos y semiosis ilimitada para conceptualizar a la discursividad erótica –en una primera instancia– como una configuración espacio-temporal de sentidos en la cual examinamos las huellas de sus condiciones de producción, concibiéndola cómo integra y conforma una práctica social. Desde un enfoque discursivo, destacamos la idea de Roland Barthes (1975) cuando define a nuestro objeto de estudio como la recurrencia en un tejido de figuras cortadas y combinadas, que en la textualidad se reconocen como las figuras pertenecientes a una retórica erótica, propias del discurso escrito y gráfico, pensado en términos no miméticos. Otra cuestión que importa destacar radica en que el discurso erótico, según nuestra lectura, presenta un juego significativo con respecto a la centralidad y lo establecido, inscribiéndose en el territorio de lo “marginal”. De acuerdo con esta aseveración, resultan operativos para el análisis los conceptos de intersticio y de punto de fuga –formulados por Gilles Deleuze (2000: 26-27)– en tanto que lo erótico ficcional produce espacios no centrales y puntos que, sin desarticular el sistema discursivo dinámico, introducen tensiones en el interior del mismo. El discurso y los textos literarios se encuentran, por lo que antecede, entre dos límites: un límite prudente, conformista, plagario, estereotipado (que reproduce lo establecido por la tradición, el género y las prácticas sociales) que copia el estado canónico tal como ha sido fijado por la literatura “cultura” y la cultura popular y otro límite móvil, vacío (apto para tomar contornos discursivos indeterminados).

La perspectiva histórica-socio-cultural reflexiona acerca de conceptos específicos de esta discursividad particular, tales como: cuerpo, sexualidad, placer, visibilidad, lo

privado, lo íntimo, los estereotipos, entre otros. Estos son considerados constructos históricamente variables, en permanente transformación de acuerdo con los imaginarios propios de cada época, sociedad y períodos o recortes temporales. En este sentido, desde la antropología cultural, John Winkler (1994: 29) propone que cualquier configuración imaginable del placer puede ser institucionalizada en términos convencionales y percibida como ‘natural’. Por dicha razón, construye la categoría de protocolos para referirse a un conjunto de dispositivos que, en muchos casos, son restringidos al ámbito público. Este último punto resulta importante para la investigación ya que la producción erótica ficcional literaria si bien implica siempre una instancia pública y busca efectos sobre el público, en tanto literatura, también conlleva una instancia privada, la de la lectura; vale decir, supone el ejercicio de una virtualidad performática. Tomaremos en cuenta, a partir de Winkler (1994), los tres protocolos básicos que configuran y regulan las visiones de mundo y sistemas de creencias (bases doxásticas) en torno a la sexualidad: el androcentrismo (la mirada hegemónica masculina), la relación estructurante activo-pasivo (penetrar-ser penetrado) y la articulación de los estatus sociales relativos a los vínculos de dominación. Estos tres protocolos afectan el campo de significación de lo sexual; por ello resultan relevantes para el análisis de los textos.

Por otra parte, consideramos a Linda Kauffman (2000: 18) cuando afirma que lo erótico en la cultura de masas –hacia la cual se orienta la práctica de la censura– se constituye en términos de una producción cultural entendida como una “máquina productora de deseo”. Este último concepto se refiere a un sistema de relaciones y prácticas sociales que trabaja en torno a la corporalidad y el placer. Además, en el campo del arte desde el siglo XIX y especialmente en el siglo XX, se ha puesto en crisis la distinción entre alta cultura y cultura de masas, efectuándose una sustitución o transformación del valor estético de lo bello, bueno y hermoso, por los valores de lo feo, horripilante y maligno.

En líneas generales, advertimos que el discurso erótico se vincula a la concepción de transgresión, aunque dicha conceptualización, ligada a la emergencia histórica de las vanguardias, presenta un carácter escurridizo y lábil, por lo que –en función de las características de nuestra investigación– la analizaremos en sus restricciones y posibilidades. Si pensamos en la dinámica de la cultura del consumo observamos que, en un primer momento, sus formas y prácticas conllevan la marca de la transgresión; pero en un segundo momento se realiza un proceso de refiguración que las devuelve a lo social, esta vez sin la marca ni el valor de la transgresión (Kauffman, 2000: 26-27). Por

esta razón, cuando leemos las textualidades eróticas no utilizamos el concepto de transgresión, reemplazándolo por los de innovación y experimentación, más fructíferos para los alcances, objetivos y delimitación de este trabajo investigativo.

Por lo antes dicho, consignamos que en esta investigación nos planteamos el problema que condensamos en los siguientes interrogantes: ¿qué estrategias de visibilidad y decibilidad posibilitan la configuración de las diferentes subjetividades sexuales?, ¿cómo se construyen las corporalidades?, ¿cuáles son las políticas de la discursividad erótica en relación con la vinculación cuerpo-lengua? Cuando hablamos de políticas hacemos referencia al concepto de políticas discursivas elaborado y propuesto por la Dra. Ana B. Flores (2000, 2011) para el estudio de los discursos sociales desde una perspectiva teórica que articula los aportes de la sociosemiótica desde la teoría de Eliseo Verón (1987) y las reflexiones de Michel Foucault (1988) en torno a la imbricación entre el saber y el poder existente en la red de discursos generados en un estado de sociedad determinado, con la certeza de que “... el poder no es sólo una cuestión teórica, sino que forma parte de nuestra experiencia” (Foucault, 1988: 4). Este mismo texto de Foucault (1988: 7) nos permite vincularlo al carácter instrumental y a las modalidades y efectos posibles de la discursividad erótica, situando dicho carácter en relación con el tercer tipo de antagonismos, predominante en la modernidad, en tanto el investigador francés consigna para caracterizar los enfrentamientos y cuestionamientos al poder que:

En general, puede decirse que hay tres tipos de luchas: las que se oponen a las formas de dominación (étnica, social y religiosa); las que denuncian las formas de explotación que separan a los individuos de lo que producen, y las que combaten todo aquello que ata al individuo a sí mismo y de este modo lo somete a otro (luchas contra la sujeción, contra formas de subjetividad y de sumisión).

Hipotetizamos que la instrumentalidad del discurso erótico se produce en la modernidad tardía de modo análogo al ejercicio de poder, en tanto produce efectos para *hacer hacer*, provoca, excita, conduciendo a posibles conductas. A dicho ejercicio de poder Foucault (1988: 15) describe en las relaciones interpersonales como:

...un conjunto de acciones sobre acciones posibles; opera sobre el campo de posibilidad o se inscribe en el comportamiento de los sujetos actuantes: incita, induce, seduce, facilita o dificulta; amplía o limita, vuelve más o menos probable; de manera extrema, constriñe o prohíbe de modo absoluto; con todo, siempre es una manera de actuar sobre un sujeto actuante o sobre

sujetos actuantes, en tanto que actúan o son susceptibles de actuar. Un conjunto de acciones sobre otras acciones.

...el análisis, la elaboración, el cuestionamiento de las relaciones de poder, y del "agonismo" entre las relaciones de poder y la intransitividad de la libertad, es una tarea política incesante; y que ésta es la tarea política inherente a toda existencia social (Foucault, 1988; 18).

Chantal Mouffe (2007) acepta la propuesta foucaultina de agonismo como tensión y provocación, así establece como posibles relaciones antagónicas y agonistas, y propone a estas últimas como las más adecuadas a un sistema democrático, aceptando al otro como un adversario y no como enemigo. De acuerdo con ello, definimos la noción de políticas discursivas por su carácter relacional, la producción de efectos hipotéticos, sustentados en estrategias específicas interpersonales, atendiendo a la singularidad de cada materialidad significativa y manifestación discursiva en el marco de condiciones de reconocimiento y la consideración de los componentes del discurso; estos últimos según los supuestos teóricos formulados por el Dr. Iber H. Verdugo (1994).

En este trabajo investigativo realizamos una diferenciación en cuanto a la forma de producción de sentido estudiado. Relacionamos el discurso erótico con el pornográfico para así caracterizarlo en la diferencia, comparándolos atendemos a cómo se producen los efectos performativos, cómo sucede en una y otra discursividad la puesta en escena para que los efectos previstos en algunos casos se realicen, con mayor o menor efectividad, y en otros queden en suspenso.

En función de las consideraciones precedentes y a los fines de pensar el funcionamiento de la discursividad erótica proponemos hipotéticamente que el carácter de dicha discursividad es instrumental, incluyendo las distintas significaciones aquí marcadas con respecto a este término.² Por otra parte, pensamos la instrumentalidad a partir de algunas reflexiones de Michel Foucault (1988) en torno al poder. Según el pensador francés, el poder puede ejercerse sobre las cosas y proporciona la capacidad de modificarlas, utilizarlas, consumirlas o destruirlas. El mismo, además, surge de aptitudes directamente inscriptas en el cuerpo o se transmite mediante instrumentos

² Citamos del Diccionario de la Lengua Española, de la Real Academia Española (DRAE 1992: 1176), algunos usos que se dan al vocablo "instrumento" y retomamos de allí las derivaciones que implican el poseer carácter instrumental: "Instrumento (del lat. *instrumentum*). 1. m. Conjunto de diversas piezas combinadas adecuadamente para que sirva con determinado objeto en el ejercicio de las artes y oficios. 2. ingenio (máquina); 3. m. Aquello de que nos servimos para hacer algo. (...) 5. m. Aquello que sirve de medio para hacer algo o conseguir un fin. 6. m. *Der.* Escritura, papel o documento con que se justifica o prueba algo". Agregamos, con respecto a los instrumentos musicales, de acuerdo con DRAE que es con el cuerpo o con partes del mismo cómo se hace sonar a un instrumento, y, remarcamos así su nexo con la corporalidad. Asimismo, es notorio que a veces el uso indica que es en orden a lo expresivo: "hacer alguien hablar a un... O bien, "Tocarlo con mucha expresión y destreza" (DRAE, 1992).

externos. Destacamos las modalidades instrumentales de dicha concepción de poder, ya que las mismas pueden operar por la amenaza de las armas, por los efectos de la palabra, las disparidades económicas, mecanismos más o menos complejos de control, por sistemas de vigilancia, teniendo en cuenta reglas explícitas e implícitas, con o sin dispositivos materiales, etcétera (Foucault, 1988:12-17). Hecha esta extrapolación sostenemos que la escritura de la ficción erótica literaria –casi siempre– intenta producir efectos, que abarcan múltiples dimensiones. Sean una noción de literatura diferente, otras relaciones con lo político, interferencias de lo público y lo privado, modos discursivos de violencia, construcciones de subjetividades vinculadas a posiciones enunciativas de género sexual, producir lo performático (en la medida en que exhibe una escena erótica y genera un efecto excitativo, manipulador, en el lector modelizado), entre otros. Afirmamos entonces que la ficción erótica literaria es usada –al modo de un instrumento– entre otras cuestiones, para hablar, decir, hacer visibles, sugerir y construir otros sentidos, literarios y sociales. Nos parece interesante incluir en nuestra hipótesis sobre el carácter instrumental de la discursividad erótica la diferencia con los textos con régimen prescriptivo, según Foucault y factitivo, según Baudrillard (1988, 1993), vinculación que realiza Gabriela Simón (2005: 34) y que nos resulta pertinente en tanto están ambos ligados a la corporalidad, conceptualización más que importante para el conocimiento de la discursividad erótica y de su carácter instrumental. Dice la autora con respecto a los dispositivos de ambos regímenes:

La noción de prescripción en Foucault, no es asimilable a los postulados por Baudrillard, sin embargo este de alguna manera complejiza las operaciones de los discursos en lo que concierne a las estrategias de producción y los efectos de reconocimiento.

Baudrillard (1993) define la maquinaria discursiva en relación con la comunicación, el *hacer-saber*, el *hacer-creer*, el *hacer-hacer*, como estrategias que nos resultan relevantes al momento de pensar la discursividad erótica, no en términos de comunicación sino de manipulación, como máquina de producción de sentidos y efectos. Simón (2005: 34-35) cuando presenta al autor francés consigna la cita en la que se clarifica que el verbo *hacer* indica una operación, una maquinación, es el auxiliar factitivo propio de nuestro tiempo. Parfraseando a Baudrillard (1993: 54) decimos que es ese *hacer-actuar* mediado, inducido, solicitado que refiere a los fenómenos extremos, de la postmodernidad, tiempo correlativo a nuestro estudio y, especialmente a la discursividad pornográfica.

0. 1. Marco Teórico

Además de los conceptos y autores que antes nombramos, ahora afirmamos que en tanto que la discursividad erótica atraviesa múltiples materiales significantes (el cine, la telenovela, la ficción policial, la dimensión de lo cotidiano, la literatura, entre otros) constituyendo las afirmaciones expresadas anteriormente uno de los presupuestos teóricos que sustentan nuestro recorrido investigativo. Dicho atravesamiento implica pensar que en estas materias significantes lo erótico aparece como una porción de discurso, a la cual es posible delimitar, recortar, extraer, con un cierto grado de autonomía semántica. Este fragmento de discurso (aspecto sobre el cual volveremos más adelante) inscribe un intersticio, un hueco en otras prácticas discursivas y textualidades no necesariamente consideradas eróticas. Ello moviliza y desplaza distintas zonas de un sistema cultural generando movimientos espiralados al interior del mismo e imprime cierta porosidad a sus fronteras. Aclaremos que los alcances de esta tesis doctoral exceden el estudio de la multiplicidad de los materiales significantes y sus características singulares; razón por la cual nos centraremos en el examen de aquellas ficciones eróticas literarias argentinas producidas en los períodos de la dictadura y postdictadura a fines del siglo XX y que a nuestro juicio resultan las más significativas.

Precisamos que, cuando utilizamos el término “período” hacemos referencia a las décadas de 1970, 1980, 1990 y 2000 como instancias de consideración de los textos y condiciones de producción, no remitiendo a una periodización histórica ni a una continuidad temporal en tanto categorías tradicionales para el abordaje de los “hechos” históricos. En este sentido, relativizamos la extensión conceptual de la “periodización” para entrecruzarlo con el concepto de serie (de raigambre foucaultiana) a los fines de poder pensar las continuidades, discontinuidades, desplazamientos, recuperaciones y resignificaciones entre la dictadura y postdictadura efectuadas por la discursividad erótica.³ Esta última presenta claramente diferenciados los protocolos en situaciones de autoritarismo, sometimiento y muerte correspondientes a las primeras décadas antes nombradas y del neoliberalismo en la última. De esta manera, el discurso erótico configura su carácter instrumental en lo artístico y lo político.

³ Gabriela Simón (2005: 41-42) amplía el concepto de series considerándolos conjuntos abiertos, interrelacionados, con tópicos y retóricas, en función de una tarea arqueológica, en la que se interroga a esas especies de ruinas, ordenadas y visibles.

Los objetivos, alcances, supuestos teóricos e hipótesis de esta investigación hacen pertinente la construcción de un marco teórico interdisciplinario para dar cuenta de nuestro objeto de estudio. Antes de proseguir, cabe aclarar que aquí entendemos por teoría a un género discursivo que se caracteriza por un entramado de reflexiones que supone la escritura de los límites (Boria, 2009:11, citando a Jonathan Culler), muchas veces desplegada en el territorio de lo indecible, y no refiriéndonos a un cuerpo sistemático de conocimientos cuyo propósito es indagar la naturaleza y efectuar una descripción del objeto considerado. De acuerdo con dichas consideraciones, el marco teórico se configura en la especificidad e interacción de tres perspectivas:

- La sociosemiótica: posibilita el examen de las textualidades eróticas, su funcionamiento, mecanismos y procedimientos. Nos interesamos en este punto por las formas de constitución y los efectos de una semiosis corporal erótica.
- La antropología cultural: nos permite observar la conformación del imaginario de la sexualidad (protocolos) según la singularidad de cada estado de sociedad y los modos en que ese imaginario se proyecta y aparece en los textos.
- La historia cultural: nos aporta los distintos constructos socioculturales, variables en función de cada época, relativos a los conceptos fundamentales del discurso erótico: cuerpo, placer, dimensión cenestésica, lo privado, lo íntimo, lo familiar, la visibilidad, por mencionar sólo algunos aspectos conceptuales.

La explicitación de este entramado teórico resulta funcional para el análisis de los textos y la contrastación de nuestras hipótesis, a fin de contribuir al estudio de este tipo de discursividad, la que hasta el momento es un objeto poco estudiado.

0. 2. El corpus: selección y criterios de justificación

El corpus que seleccionamos para nuestra investigación se compone según dos criterios: uno, restringido por período y objeto de estudio conformado con obras narrativas, poéticas y una textualidad dramática. Otro ampliatorio, constituido por producciones de autores argentinos y de diversos momentos: en primer término, agrupamos los recopilados por antólogos y puestos en circulación por el mercado editorial recientemente. En segundo término, reunimos aquellas obras que si bien exceden el período y abarcan el siglo XXI nos permiten analizar continuidades/discontinuidades de la discursividad erótica en la literatura argentina más

reciente. Justifican estas operaciones el objetivo de dar cuenta de una discursividad específica, en obras literarias argentinas de distintas cronologías y autores, a los fines del estudio, la descripción e interpretación del carácter instrumental y el examen de los regímenes de visibilidad y decibilidad. Todo ello configura la lógica particular de funcionamiento y dimensión significativa en lo social de la discursividad erótica.

Iniciamos en la SEGUNDA PARTE el recorrido analítico, considerando la difusión en el mercado editorial de la discursividad erótica, y observamos algunos fragmentos del discurso erótico que se encuentran en las siguientes compilaciones de relatos: *La Venus de papel* (2000) perteneciente a Mempo Giardinelli y Graciela Gliemmo; *Erótica Argentina* (2000) de Alejandra Zina; *Historia de un deseo* (antología de cuentos homoeróticos, 2000) de Leopoldo Brizuela; y la compilación *Poesía Erótica Argentina* (2002) organizada por Daniel Muxica.

Nos detenemos luego en el corpus restringido, en las producciones de Osvaldo Lamborghini: *Sebregondi retrocede* (1973); *Sebregondi se excede* (1983) y *Las hijas de Hegel* (1982); e incluimos *Canon de alcoba* (2007) de Tununa Mercado. También ingresan los libros de poemas: *Retórica Erótica* (2002) de Liliana Lukin y *Eroica* (1988) perteneciente a Diana Bellessi. Por último, trabajamos la obra dramática *El Orfeo* (2007) perteneciente a Alejandro Tantanian y la novela *Cinco hombres. La intimidad imposible* (2009) de la escritora cordobesa Reyna Carranza.

Asimismo, ampliamos el corpus al siglo XXI para observar la continuidad/discontinuidad de la discursividad erótica y con el objeto de reconocer transformaciones en su textualidad. De este modo, presentamos en el EXCURSUS algunos textos narrativos del siglo XXI, producidos en la primera década. Es decir, nos detenemos en las novelas *El curandero del amor* (2006) de Washington Cucurto; *Los topos* (2007) de Félix Bruzzone y en el libro de relatos *Continuadísimo* (2008) de Naty Menstrual. Y por último, revisamos los textos de recientes antologías como *Carne. Relatos pornográficos* (2006); y *En celo. Relatos sobre el sexo* (2008).

En cuanto a los aspectos metodológicos que orientan el análisis de las producciones –priorizamos aquellos planos analíticos pertinentes a nuestro objeto–, y seleccionamos, sistematizamos y efectuamos un ordenamiento flexible de operaciones de lectura y apropiaciones de nociones teóricas, ya que aspiramos a que nuestro aparato teórico no sea modélico, y se sustente en la aplicación flexible de conceptos y categorías. De acuerdo con las afirmaciones precedentes, nos propusimos una

jerarquización de operaciones analíticas de lectura según las características del objeto y las hipótesis de trabajo:

a) Plano conceptual: trabajamos con conceptualizaciones y nociones específicas de la discursividad objeto de estudio y, según afirmamos antes, resultan relevantes conceptos referidos a lo erótico que mencionamos anteriormente: la corporalidad, visibilidad-decibilidad, entre otras.

b) Plano textual: a los fines de estudiar las producciones mencionadas y sus diferentes modos de textualización de lo erótico, utilizamos los conceptos de tópica –red de formas discursivas vacías y reservorio de estereotipos–, y figuras (especialmente nos referiremos a metáforas, metonimias, y a procedimientos tales como la descripción y ampliación, entre otros) provenientes de la retórica clásica y postestructural (Barthes, 1987). Ello nos posibilita la observación y descripción de las diversas maneras de manifestación y emergencia del discurso erótico en las obras mencionadas.

c) Dimensión de lo político: en este punto, en un grado más de abstracción, pensamos el carácter instrumental de las ficciones eróticas literarias consideradas. Es decir, examinamos de qué modo esta discursividad funciona en el interior del sistema literario argentino: ¿cuáles son las tensiones que la misma genera? ¿cómo se conforman sus puntos de fuga (Deleuze, 2000)? ¿qué representaciones eróticas se construyen en relación con la cultura argentina, lo social, la lengua, las subjetividades, lo estético y artístico?

La propuesta jerarquiza operaciones de lectura y de análisis configurando un aparato analítico para el estudio del corpus que, a partir de una base conceptual y del examen de las formas y componentes de nuestro discurso objeto, así como de sus diferentes textualidades, indaga la producción de múltiples subjetividades. Esto en relación con la modalidad particular de la experiencia erótica que las atraviesa, explicitadas más adelante.

En función de las aseveraciones precedentes, la primera cuestión que desarrollamos es la problemática delimitación de las conceptualizaciones de lo erótico, lo obsceno y lo pornográfico.

0. 3. Caracterización de lo erótico, lo obsceno y lo pornográfico

El discurso erótico [en la literatura] es una práctica de escritura, en este caso ficcional, que representa los cuerpos atravesados por el deseo y la sexualidad y supone un hacer performativo (*hace hacer*, produce efectos y manipula) (Moreno, 2014: 152).

El estudio de la discursividad erótica, en tanto práctica social, política, estética, artística y literaria, implica siempre la construcción discursiva del cuerpo, la sexualidad y el placer. En función de ello, lo erótico, lo obsceno y lo pornográfico constituyen conceptualizaciones fundamentales que caracterizamos como punto de partida para nuestra investigación. Dichos conceptos presentan, desde una perspectiva teórica, metodológica y crítica, zonas problemáticas, de indeterminación y límites difusos que tornan dificultosa una teorización delimitada en base a fronteras teóricas estables.

Lo erótico⁴ en relación con una práctica de escritura literaria se sitúa en el universo amplio de las distintas poéticas antiguas y modernas en las que el cuerpo, el amor, las relaciones sexuales, el goce, entre otros aspectos, aparecen tematizados. Si bien el erotismo plantea esta amplitud temporal también puede considerárselo como posibilidad que establece diferencias, fronteras y alude a un entramado histórico de tácticas y estrategias de aproximación y distanciamiento. Es decir, hacemos referencia al problema de la visibilidad y sus modos de configuración a través de la descripción, el diálogo y de acuerdo a las distintas formas retóricas en que la seducción se manifiesta.

Además es notorio que en este mapa que construimos desde nuestras lecturas (“Apuntes para el esbozo de una tradición argentina,” Marcelo Moreno, 2009; “Corporalidad y sexualidad en textos de Osvaldo Lamborghini”, Moreno, 2008), presenta cruces y devenires inciertos de fronteras, tal vez se pueda hablar, parafraseando a Deleuze (2000:15) de una cartografía no estable del deseo, pues la fluencia y el devenir son rasgos que modifican el territorio de lo erótico (Moreno, 2013; 2014: 151-166). De las tácticas y estrategias (sean aceptadas o cuestionadas social, individualmente) y de la tensión entre ambas depende la flexibilidad/rigidez y la consistencia de las condiciones de estipulación de límites y sus movimientos/puntos de fuga: inclusiones, despidos, intercambios y contaminaciones (Zina, 2000: 12).

⁴ Nos resulta pertinente distinguir entre el erotismo y lo erótico, aunque en ocasiones usemos estos vocablos en significaciones cercanas. El erotismo sería una conducta, un hábito, una práctica sexual efectuada por individuos concretos. Por el contrario, lo erótico constituye una discursividad social que atraviesa múltiples materias significantes, textualidades genéricas y prácticas sociales.

Por otra parte, también es posible considerar a lo erótico como una experiencia de lo extremo, según David Oubiña (2011: 41): “Se trata de una cualidad absoluta porque no supone una confrontación hacia el interior de la estética sino el establecimiento de una distancia con aquello que está por afuera y más allá”. Noción similar en algunos puntos con la de punto de fuga deleuziana.

Pensamos que estas conceptualizaciones tal como las hemos definido conforman un criterio válido para la lectura del corpus y así describir e interpretar la discursividad erótica en Argentina. Existe una territorialización/desterritorialización en el sentido de la configuración de fronteras y contaminaciones no estables pertinentes, pues dicha discursividad literaria y social genera puntos de fuga en el sistema literario. Por lo cual, es posible hablar de un funcionamiento tensivo en relación con nuestro objeto.

Articulando la categoría de lo erótico con la de visibilidad se complejizan las hipótesis, considerando a lo pornográfico como límite de lo erótico y lo obsceno, en tanto el primer término traza fronteras históricamente variables entre lo aceptable y lo no aceptable por un estado de sociedad específico, en el que se intenta la regulación del exceso que porta lo pornográfico. Por tal razón la tensión entre sugerir, mostrar y no mostrar caracterizaría uno de los rasgos de la producción literaria y ficcional de tipo erótico y siempre tendría, a nuestro juicio, en el juego del exceso y de los límites una extrapolación a lo pornográfico. De esta manera, la idea de juego opera en términos de condiciones de posibilidad, para hacer visible o no la práctica pornográfica. Dicho juego en Argentina presenta un límite legal: por la sanción contra lo pornográfico se define y restringe la práctica erótica, según lo planteado en el ámbito jurídico. En relación con esta consideración, resulta pertinente pensar a las prácticas, pornográficas y eróticas, sin moralizar en términos de delito, según la propuesta de Josefina Ludmer (1999), la de Ana Flores (2000; 2011: 115-125, sobre políticas del humor y ley), más la del autor de esta tesis (Moreno, 2007, 2008b, 2014: 158). Dice Ludmer (1999: 14): “El ‘delito’, que es una frontera móvil, histórica y cambiante también puede servir para relacionar el Estado, la política, la sociedad, los sujetos, la sexualidad, la cultura y la literatura”.

Las producciones consideradas cuestionan la posibilidad absoluta de lo visible pues se presenta la discursividad erótica en términos de práctica social, literaria y artística, que construye simbólicamente un sistema cenestésico y en base a representaciones transitivas y autorreflexivas (en relación con el otro y consigo mismo), se manifiestan aspectos de la discursividad social. La conciencia de parcialidad, a la vez que la del cuerpo, se vincularía con cambios en los paradigmas del conocimiento y en lo

más específico del arte con una estética de la fragmentación narrativa, poética y dramática que se adiciona a la mixtura de géneros y lenguajes. En esa operación artística el ojo aparecería, ora en relación con quien crea, también con la virtualidad de quien lee, o del sujeto que participa de la escena erótica presentada.

0. 3. 1. Lo obsceno

Se configura teóricamente de un modo problemático lo obsceno, porque para definirlo necesitamos de la oposición paradójica visibilidad/ocultamiento. Y por ello seleccionamos como pertinente un concepto: el de puesta en escena, que el autor francés Jean Goulemot (1999) retoma de los estudios teatrales, en tanto que lo obsceno alude a una práctica social y artística muy específica, que en lo literario exige testigos, una presencia exterior que excede de alguna manera la propia del lector. Esta necesidad de testigo-exhibición-goce es una invitación al otro, aunque destinada a hacer que la percepción de esa mirada exterior siempre permanezca extranjera (Goulemot, 1999: 5). ¿Es decir que siempre lo erótico en la escritura señala un espacio infranqueable? ¿Una presencia de *voyeur* casi *performer*? ¿Y por tanto la escritura erótica es diferente de lo pornográfico que *hace hacer*?

En relación con la noción de puesta en escena, la visión fragmentaria –en el sentido de que se efectúa una selección y un recorte de lo corporal además de otros componentes, adquiriendo dicho recorte un carácter autónomo extraíble de una organización textual más abarcativa– esta discursividad toma como objeto de visión al cuerpo, en tanto uno de los componentes fundamentales de la “escena” erótica o de su enunciación. En este aspecto, no sólo resulta pertinente hablar de la categoría de cuerpo representado en tanto transitividad de lo real, sino también de la categoría de cuerpos en su hacer, a los fines de considerar el carácter performativo de este tipo de discurso, para así recuperar, de alguna manera, cómo opera en otros la carnalidad del cuerpo en la escritura, relevar la significación que porta como una especie de “máquina textual” (Chartier, 1996). O, en otras palabras, destacamos ese carácter que muchas veces se obtura con la utilización recurrente de la categoría de corporalidad representada (Moreno, 2007, 2008 a y b). La categoría de puesta en escena, vinculada a lo representado, nos permite señalar el rasgo teatral de lo erótico y obsceno, en tanto componente estructural y estructurante del objeto estudiado (Goulemot, 1999: 5). Dicho

componente significa que la puesta en escena configura la organización textual y retórica de la discursividad estudiada, al mismo tiempo que la define:

Más allá de la práctica a la que se refiere, la obscenidad exige testigos, una presencia exterior exigida, una exhibición, una especie de puesta en escena destinada a hacer particular su percepción por una mirada exterior invitada por supuesto pero permaneciendo extranjera. Se la relaciona con el teatro y algo tiene que ver con él, por muchos aspectos (Goulemot, 1999: 6).

Este concepto referido a lo obsceno y extensivo a la discursividad erótica, posibilita el establecimiento de la relación entre visibilidad y teatralidad (Moreno, 2014). En este sentido, resulta pertinente la vinculación con la experiencia mediante la noción de convivio:

El punto de partida del teatro es la institución ancestral del convivio, la reunión, el encuentro de un grupo de hombres en un centro territorial, en un punto del espacio y del tiempo. Es decir, basado en la conjunción de presencias, en la oralidad y audibilidad, en el intercambio humano directo, sin intermediaciones ni delegaciones que posibiliten la ausencia de los cuerpos. El convivio como una práctica de cuerpos presentes, de afección comunitaria, y como negativa a la desterritorialización (...) En tanto experiencia vital, el acontecimiento convivial aparece atravesado por las categorías de la estabilidad y la imprevisibilidad de lo real, está sujeto a las reglas de lo normal y lo posible, a la fluidez, el cambio y la imposibilidad de repetición absoluta, a nuestro mundo común o intersubjetivo, a la realidad compartida (Dubatti, 2002-50).

La articulación entre estas dos nociones resulta operativa para nuestra investigación, ya que incorpora la co-presencia en tanto elemento virtual que define desde un lugar distinto la discursividad erótica. Por otra parte, el concepto de puesta en escena, desde nuestra perspectiva teórica, no es una noción “universal”, ni transhistórica; sino que intentamos estudiarla históricamente (según las épocas y estado de sociedades) en su variabilidad (Moreno, 2007, 2008a, 2013). Es decir, examinamos cómo se ha concebido el texto en función de una cierta práctica de la lengua y de la escenificación y qué procedimientos textuales y discursivos predominan (Moreno, 2010a y 2010b).

En este sentido, nos resultan pertinentes los aportes teóricos de Pavis (2000) y Musitano (1998), a los fines de complejizar, profundizar y conceptualizar desde abordajes diferentes las diferentes características de la puesta en escena. El primer autor, estudioso y teatrólogo francés, afirma:

La puesta en escena es un concepto abstracto y teórico, una red más o menos homogénea de elecciones y obligaciones que, en algunas ocasiones, se designan con términos como “metatexto” o “texto espectacular”. El “texto espectacular” es la puesta en escena considerada no como un objeto empírico sino como un sistema abstracto, como un conjunto organizado de signos. (...) La escenificación contemporánea pone de manifiesto una “vectorialización del deseo”, la cual se limita a identificar algunos puntos de paso de la mirada o del deseo del espectador, sin nombrar el circuito que propone ni las zonas que atraviesa. Lo que no se puede nombrar forma parte del plan de la enunciación escénica (Pavis, 2000: 24. Comillas del autor).

Por otra parte, Pierre Fedida, incluido en Pavis (2000:216-217), sostiene que:

La lectura del texto [por parte del lector modelizado, en nuestro caso de las ficciones eróticas] no se parece en nada, entonces, a un aprendizaje externo, en el sentido en el que la psicología quisiera hacérselo entender. El texto *trabaja*, se mueve en su textura y se transforma en la relación misma en la que el cuerpo tiene un sentido y mantiene móviles las direcciones de sentido que constituyen el estilo del texto. Por ahí pasa la temporalidad, pues, en este caso, el cuerpo ni actúa ni habla, pero es el lugar en el que se origina toda creación (Cursivas del autor).

Por otro lado, así se expresa Musitano (1998: 118):

Considero que “la puesta en escena” puede ser tratada en un doble nivel de significación: uno, *concreto*, ajustado a las convenciones de presentación espectacular ante un público y, en segundo término, en un *nivel metafórico*, nos serviría para mostrar cómo se presenta [el cuerpo] en una escena dramática (“virtual” o “ficticia”), escena creada por el texto fotográfico y el escrito, que se presenta bajo las reglas y modelaciones propias de lo espectacular (Cursivas y comillas de la autora).

La consideración de la puesta en escena como concepto abstracto y relacional –no sólo desde una perspectiva estética o fenómeno empírico– aquí propuesto nos permite elaborar conceptualizaciones diferentes a la de los autores especializados en la cuestión de la escritura y discursividad erótica, para producir una apertura teórico-metodológica y avances en el conocimiento de esta práctica discursiva.

0. 3. 2. Lo pornográfico

A esta categoría proponemos entenderla según: a) una conceptualización restringida; y b) una noción de mayor amplitud.

La primera advierte, según nuestra lectura, que el uso de dicha categoría –con respecto a la escritura literaria– describe contactos, transacciones, puntos o zonas de

pasaje entre “órganos” o personajes despersonalizados. Ello se reconoce en el uso de letras, iniciales de nombres, posiciones de géneros, los cuales aparecen en las prácticas e intercambios amorosos, sexuales y de formas genéricas (Rosano, 2008: 206). Lo pornográfico multiplicaría de esta manera las posibilidades de intercambio y de acción del relato, las figuras posibles o imposibles en posiciones nunca escritas antes (Rosano, 2008: 206). Es decir que estas figuraciones, en posiciones de reescritura, hacen referencia a las prácticas estéticas y políticas de innovación y experimentación (Moreno, 2013 y 2014: 151-166).

Si pensamos en una noción amplia, el concepto de lo pornográfico literario puede ser revisado en la totalidad de las prácticas artísticas, estéticas y sociales:

La pornografía implica gráficamente el arte y cuando está escrita, la literatura. Pero eso no implica que ella constituya una práctica de escritura específica y rigurosamente autónoma. La pornografía literaria participa de las corrientes que cruzan la totalidad de las prácticas de escritura. No escapa a sus categorizaciones (...) Con esta mirada, la pornografía puede aparecer como un punto de cristalización de las contradicciones que articulan moral, ideología, prácticas culturales, compromiso político e imperativos económicos (Goulemot, 1999: 9).

No obstante, esta noción de lo pornográfico literario puede estar sujeta a transformaciones y desplazamientos que hacen posible que este concepto adquiera el estatuto de lo erótico en función de condiciones sociodiscursivas diferentes y según los ámbitos culturales institucionales. Un ejemplo que explica dicha idea es la realización en el año 2008 de una exposición de dibujos perteneciente a la artista plástica Pilar Ortega, efectuada en Buenos Aires, en la galería Centro Cultural Borges. El catálogo de dicha muestra aparece conformado por trabajos con trazos de cuerpos desnudos. Dicho ejemplo permite observar el cambio de régimen de lo pornográfico al régimen de lo erótico que hace posible la inclusión de esta muestra en un espacio artístico e institucional legitimado socialmente, a la vez que plantea la interrogación sobre los criterios estéticos y políticos construidos para determinar los puntos de pasaje y las variaciones de estatuto cultural en relación con lo pornográfico y lo erótico en la época actual. Otro aporte que nos parece fundamental para conceptualizar lo pornográfico es lo que plantea Román Gubern (2005: 25):

Lo pornográfico puede constituirse en una [práctica de escritura] que hace hacer, produce efectos excitativos y una manipulación. Dicha práctica se basaría en abstracciones, en relaciones sexuales abstractas, representadas en cambio con el más crudo hiperrealismo fisiológico. Y de esta peculiar y estridente contradicción deriva una buena parte de su desprestigio artístico.

Por otra parte, de acuerdo con Susan Sontag (1985), es posible realizar una distinción entre tres formas de pornografía:

a) La pornografía como un componente de la historia social: se relaciona con el auge de la producción cultural y comercial vinculado a la emergencia de la cultura de masas y al proletariado. Ello genera una industria de elaboración de textos pornográficos en el marco del contexto definido por diferentes conceptos histórico culturales relativos a este aspecto.

b) La pornografía en términos de un fenómeno psicológico: entendida como un síntoma de deficiencia, una alteración del comportamiento normal u obsesiones sexuales patológicas, tanto en los productores como en los consumidores.

c) La pornografía artística y/o literaria: la misma se caracteriza por la existencia de una *imaginación pornográfica*; es decir, aquellas estructuras, representaciones e imágenes definidas por sobrepasar los límites de la conciencia creadora del artista. De esta manera, la pornografía literaria dice algo que resulta significativo escuchar aunque lo exprese de una manera negativa, envilecida, y a menudo irreconocible, de acuerdo con las pautas sociales de lo aceptable y lo permitido. Su principal recurso artístico consiste en avanzar un paso más en las formas de la atrocidad. De acuerdo con nuestra perspectiva teórica, esta forma de pornografía cuyo rasgo esencial consiste en la presencia de una imaginación pornográfica remite a una posición social, estética, cultural y política del artista que, en su hacer performativo, inscribe en sus producciones la posibilidad de exceder los límites (mediante el ingreso de la forma discursiva del exceso que posee connotaciones negativas) de acuerdo con lo aceptable y lo no aceptable, según los criterios socialmente determinados. La tensión entre esos dos aspectos y su modo de resolución en el plano estético constituye, desde la lectura que planteamos, el funcionamiento básico de este tipo de imaginación. La constitución de la atrocidad que propone Sontag sería entonces, a nuestro juicio, una de las modalidades de manifestación del exceso.

Asimismo, Dominique Maingueneau (2008: 36-37) propone tres zonas presentes en la producción de lo pornográfico literario:

➤ Lo pornográfico canónico: representa actividades de satisfacción sexual compatibles con los principios de la vida en sociedad o de la doxa.

➤ Lo pornográfico tolerado: está estructurada en redes y comunidades caracterizadas por su posición marginal.

➤ Lo pornográfico prohibido: rechaza el principio de satisfacción sexual compartido y es sancionada por la ley.

La productividad de estas distinciones reside en que enmarcan históricamente el imaginario social y relativizan las bases doxásticas. Según Adriana Boria (2009), a estas últimas se las reconoce en términos de sistema de creencias, valoraciones y visiones de mundo –que en nuestro caso resultan funcionales para el conocimiento de lo pornográfico. Por otra parte, con estas distinciones se ponen de manifiesto los límites difusos de dicha categoría tanto desde el punto de vista teórico, según la consideración de Ludmer (1999), y que, sin olvidar lo histórico, posibilita adjudicar a la discursividad pornográfica cierta legitimidad literaria y artística.

0. 4. La discursividad erótica

Los conceptos de lo erótico, obsceno y pornográfico componen e integran lo que hemos denominado discursividad erótica (Moreno, 2005, 2013, 2014: 151-166), objeto y tema central de nuestra investigación. Por lo cual, desde muchos años atrás consideramos necesario interrogarnos acerca de los modos de delimitación, definición y caracterización de la misma en relación con otros discursos sociales (el discurso amoroso, el discurso infantil y juvenil, el discurso religioso, entre otros). Pensamos que ello adquiere una importancia fundamental ya que sitúa y circunscribe, las operaciones analíticas de las textualidades, en el marco de los discursos producidos en un estado de la sociedad argentina. Y, desde allí, se enmarca la especificidad de la discursividad constituida por la relación entre cuerpo, sexualidad y placer, enlace que complejizamos más adelante. De acuerdo con las hipótesis que nos orientan, uno de los criterios con los que delimitamos el discurso erótico consiste en las diferentes modalidades y funciones de la visibilidad, específicamente figurativizada en la acción performativa de la mirada.

Elvio Gandolfo y Eduardo Hojman (2002: 9) proponen una posición de lectura y una operación de crítica literaria, contrastando las similitudes y diferencias entre el discurso erótico y el discurso del fantástico o de “terror” en la literatura argentina:

En la base del relato de terror o de horror, hay una emoción tan básica como el sexo: el miedo o el temor, llevado con frecuencia al paroxismo. A diferencia de la literatura erótica, en vez de fijar los ojos en la mirada del trance o la fascinación, tiende a hacerla parpadeante, sobre todo en el cine.

El modo en que cambia la respiración o el ritmo cardíaco es otro elemento de unión. El espectador se cubre los ojos con la mano, pero casi de inmediato entreabre los dedos, para ver, para entrever. El placer del terror consiste en seguir viendo o leyendo, queriendo apartar la vista o cerrar el libro, y mantener esa tensión, que produce el terror en segunda instancia, fuera de lo real (Cursivas del autor).

Esta conceptualización, sobre los relatos que buscan producir “terror”, posibilita por extensión dar cuenta de dos formas y efectos del *hacer hacer* performativo de la discursividad erótica que opera en el lector modelizado, haciendo que el mismo no interrumpa la lectura, orientado por la producción del placer erótico. En este sentido, el discurso del “terror” presenta características distintivas respecto a nuestra discursividad, pues el discurso del fantástico intenta producir un efecto que cuestiona la razón, los fundamentos de la racionalidad, las identidades, la sustentación de la realidad, por mencionar sólo algunos aspectos. De acuerdo con estas afirmaciones, establecemos la diferenciación entre los dos tipos de prácticas textuales y discursivas.

Por otra parte, definimos y caracterizamos a la discursividad erótica a partir del concepto de “historia de amor” formulado por Barthes (2001: 16-17) en su libro *Fragmentos del discurso amoroso* que nos resulta pertinente y productivo:

Todo [episodio erótico] puede estar, por cierto, dotado de un sentido: nace, se desarrolla y muere, sigue un camino que es siempre posible interpretar según una causalidad o una finalidad, o moralizar, incluso, si es preciso (...). Ahí está la *historia de amor*, esclava del gran Otro narrativo, de la opinión general que desprecia toda fuerza excesiva y quiere que el sujeto reduzca por sí mismo el gran resplandor imaginario que lo atraviesa sin orden y sin fin a una crisis dolorosa, mórbida, de la que es necesario curarse (Cursivas del autor).

A este “resplandor imaginario” podemos pensarlo en términos de un exceso de energía vital que posibilita complejizar la relación entre cuerpo-sexualidad-placer. Pues, a nuestro juicio, lo que pone de manifiesto este tipo de discursividad es la presencia de una experiencia erótica, de esa parte maldita, en el sentido filosófico que presenta la concepción de Bataille (2009: 45):

El nombre mismo de interés es contradictorio con el *deseo* puesto en juego en [las condiciones de una economía general] (...) Suponiendo que no haya crecimiento posible, ¿qué hacer con la ebullición de energía que subsiste? *Perderla* evidentemente no es *utilizarla*. Se trata, a pesar de esto, de una sangría, de una pura y simple pérdida que *tiene lugar de todos modos* (...) No se trata más que de una pérdida desagradable preferible a otra agradable: se trata del *placer*, no ya de la utilidad. Sin embargo, sus consecuencias son decisivas (Cursivas del autor).

De esta manera, consideramos que el discurso erótico hace posible la emergencia de la creatividad, la producción de actos e imágenes desde el exceso con valor performativo, relacionadas con las prácticas sociales y la discursividad erótica. Ello sustrae, aunque sea momentáneamente, a los seres humanos de todo aquello que los condiciona y modela su existencia: el trabajo, el acatamiento a normas sociales, morales, éticas, políticas y culturales. Es decir, la base doxástica de un estado de sociedad específico. Ese gasto improductivo, sin explicación, que no tiene razón de ser, presente no sólo en el erotismo sino también en la risa y el llanto, implica para ciertos pensadores una apertura del hombre a *lo sagrado*. Cuestión que nos parece fundamental para la comprensión del núcleo de la discursividad erótica, no reductible a una vinculación simplificadora de cuerpo, sexo y placer.

Pero ¿cuáles y cómo son los modos de textualización de dicho discurso? Roland Barthes en el libro *Sade, Fourier, Loyola* (1997) afirma que lo erótico constituye una lengua con sus componentes y reglas particulares de combinación:⁵

[El erotismo] nunca es más que un habla, pues las prácticas sólo se pueden codificar si se reconocen, es decir, si se hablan. (...) El código erótico está formado por unidades que han sido cuidadosamente determinadas y enunciadas por el propio Sade. La unidad mínima es la *postura*; es la menor combinación que podemos imaginar, pues sólo reúne una acción y su punto corporal de aplicación. (...) Combinadas, las posturas componen una unidad de rango superior, que es la *operación*. La operación requiere varios actores (es al menos el caso más frecuente); cuando se capta como un cuadro, un conjunto simultáneo de posturas, se denomina *figura*; cuando, por el contrario, vemos en ella una unidad diacrónica, que se desarrolla en el tiempo por sucesión de posturas, se denomina *episodio*. (...) Las operaciones que se extienden y se suceden forman la mayor unidad posible de esta gramática erótica: se trata de la escena o sesión (Barthes, 1997:36-41. Las cursivas son nuestras, e indican aspectos relevantes para discursividad y textualidad).

Precisando más dichas reglas, las mencionamos y en el análisis del corpus describiremos e interpretaremos su funcionamiento:

a) El aislamiento: el lenguaje erótico siempre busca construir un espacio aparte, aislado, marcado por el encierro, la soledad, entre otros aspectos.

b) La articulación: no existe una lengua sin división en partes diferentes (palabra, oración, sujeto, predicado, etc.). Refiriéndonos a lo erótico encontramos posturas, imágenes, episodios, secuencias, escenas, fragmentos.

⁵ Aclaremos que Barthes se refiere a la erótica sadeana y no a la erótica moderna del siglo XX; aunque su categorización pensamos que puede extrapolarse de modo pertinente al estudio de las ficciones eróticas literarias argentinas, contemporáneas.

c) El ordenamiento: este lenguaje, luego de dividir, necesita de algo que ordene y organice las acciones. Dicha operación puede recubrirse figurativamente y semánticamente de múltiples maneras en función de la singularidad de los textos estudiados.

d) La teatralización: esta característica supone la preparación de la escena erótica con la articulación de los conceptos de visibilidad, lo performático y la estrecha vinculación entre exhibición y goce.

Otro rasgo que caracteriza a la discursividad erótica es la existencia del fragmento. En algunas de las obras examinadas y en la manifestación del erotismo relacionado con la discursividad social, este aparece y se textualiza como una porción de discurso que emerge en un capítulo, segmento, secuencia, episodio, participando, en tanto parte, de un discurso más amplio. La referencia a lo fragmentario remite a las figuras del corte, de la escansión, de la anatomización; productivas a los fines de pensar la relación cuerpo-lenguaje-escritura. El fragmento puede considerarse en términos de una categoría de la semiosis erótica; con respecto a la cual profundizamos anteriormente en varias oportunidades (Moreno, 2009, 2013).

0. 4. 1. La tópica, la retórica, las figuras y la escena erótica

A los fines de estudiar el plano textual y los modos de textualización de la discursividad erótica –con ciertas recurrencias y variaciones– en sus desplazamientos, continuidades, discontinuidades y resignificaciones en la producción literaria elegida, seleccionamos los conceptos teóricos y operativos de tópica, retórica, figuras y escena erótica. En este sentido, creemos pertinente y productivo recuperar las conceptualizaciones que Barthes (1987) formula al respecto. De acuerdo con las consideraciones del pensador francés, la tópica:

Es un lugar donde se configuran y utilizan las premisas. La tópica es, o ha sido: 1) un método; 2) un casillero de formas vacías; 3) una reserva de formas llenas. Si pensamos en la primera acepción, la tópica consiste en un método que nos habilita, en cualquier tema propuesto, para llegar a conclusiones obtenidas de razonamientos verosímiles. El segundo sentido es el de una red de formas, de un recorrido casi cibernético al que se somete la materia a la que se quiere transformar en discurso persuasivo [o performativo]. El tercer concepto hace referencia a que estas formas vacías tuvieron muy pronto tendencia a llenarse siempre de la misma manera, a apoderarse de contenidos, inicialmente contingentes, luego repetidos, cosificados. La tópica se convierte en una reserva de estereotipos, de temas

consagrados, de “fragmentos” llenos, que se colocan casi obligatoriamente en el tratamiento de todo tema. (...) Son trozos que se pueden independizar, móviles, transportables e [históricos] (Barthes, 1987: 134-138. Comillas del autor).

Gabriela Simón (2012) consigna dos usos del término estereotipo, en la caracterización que Barthes realiza en *Lo obvio y lo obtuso* (2009) y en *El placer del texto* (1978):

1. Por lo común, el estereotipo es triste, porque está constituido por una necrosis del lenguaje, una prótesis que pretende taponar un agujero en la escritura; pero a la vez no puede más que suscitar una inmensa carcajada: se toma a sí mismo muy en serio... desgastado y, a la vez lleno de gravedad. (...) hablar a base de estereotipos es alinearse del lado de la fuerza del lenguaje.
2. El estereotipo es la palabra repetida fuera de toda magia, de todo entusiasmo, como si fuese natural (...) el estereotipo es la vida actual de la “verdad”, el rasgo palpable que hace transitar el ornamento inventado hacia la forma conónica, constrictiva, del significado (en Simón, 2012: 71).

Agregamos a estas afirmaciones, que la tópica se refiere al casillero de formas vacías y al reservorio de temas estereotipados de la sexualidad y lo erótico tales como: la violencia hacia la mujer, lo femenino movido por el placer, la sodomía, la felación, la bestialidad, el secreto, lo privado, lo íntimo, por nombrar sólo algunos. En cuanto a la figura es posible definirla teniendo en cuenta el entramado de configuraciones retóricas que modelizan el discurso de la sexualidad y, al mismo tiempo, construyen una representación de la corporalidad erótica: metonimia, metáfora, descripción, ampliación, por mencionar sólo algunas. Asimismo, nos resulta operativa la distinción entre placer y goce. En el marco del pensamiento barthesiano, el goce resulta de las formas y estrategias del texto (la escritura), tendientes a la conformación discursiva del placer. Por oposición a este último, el goce se sitúa en la lectura, inscribiendo un juego, una brecha, que pone de manifiesto la dialéctica del deseo; de este modo ingresan el cuerpo, las experiencias, las vivencias del lector, atravesadas por el lenguaje que siempre deja un vacío (Barthes, 1974: 11).

Profundizando en la noción de figura, es significativo destacar la complejidad de dicho concepto tal como señala el mismo autor en *Fragmentos de un discurso amoroso* (Barthes, 2001: 13-14):

[La figura no debe entenderse sólo en sentido retórico], sino más bien en sentido gimnástico o coreográfico (...) es, de una manera mucho más viva, el gesto del cuerpo sorprendido en acción, y no contemplado en reposo: el cuerpo de los atletas, de los oradores, de las estatuas: lo que es posible inmovilizar del cuerpo tenso. Así sucede con el enamorado y [el sujeto

erótico] presa de sus figuras: se agita en un deporte un poco loco, se prodiga, como el atleta; articula, como el orador; se ve captado, congelado en un papel, como una estatua.

De esta manera observamos cómo el discurso erótico establece relaciones, si se quiere, de carácter metonímico entre tres componentes semióticos fundamentales: el cuerpo en su materialidad, el vínculo de éste con el lenguaje y su puesta en escena o teatralización que produce efectos performativos. Retomando la cuestión de la escenificación Adriana Boria (2009: 107) denomina *escena amorosa* a los momentos de las ficciones eróticas en los cuales se produce el encuentro amoroso entre los personajes. Dichas escenas pueden configurar seducciones, disputas, violencias, sometimientos, posiciones políticas y de género, entre otros aspectos. De este modo, es posible reforzar teóricamente el carácter performativo de la discursividad erótica pues genera efectos de lectura centrados en el *hacer hacer* y la manipulación mediante algunas de las modalidades discursivas señaladas que trabajamos en la textualidad.

0. 4. 2. Cuerpos eróticos y cuerpos pornográficos

Estudiar la discursividad erótica implica atender a una conceptualización básica del cuerpo –si bien éste último también responde a diferentes constructos históricos, culturales, estéticos, sociales y políticos– a los fines de proponer una distinción entre cuerpos eróticos y cuerpos pornográficos. El criterio que fundamenta esta diferenciación se sustenta en: a) la relación cuerpo-lengua y b) los distintos grados de visibilidad, con sus respectivas modulaciones, para poder pensar el proceso de semiosis corporal puesto de manifiesto en los textos de nuestro corpus (Moreno, 2007 a y b; 2010, a y b) .

Como punto de partida, seleccionamos un concepto general de corporalidad según lo expresado por David Le Breton (2006:13-16):

Las representaciones sociales le asignan al cuerpo una posición determinada dentro del simbolismo general de la sociedad. Sirven para nombrar las diferentes partes que lo componen y las funciones que cumplen, hacen explícitas sus relaciones, penetran el interior invisible del cuerpo para depositar allí imágenes precisas, le otorgan una ubicación en el cosmos y en la ecología de la comunidad humana. (...) La noción moderna de cuerpo es un efecto de la estructura individualista del campo social, una consecuencia de la ruptura de la solidaridad que mezcla la persona con la colectividad y con el cosmos a través de un tejido de correspondencias en el que todo se sostiene.

Dicho concepto básico nos posibilita pensar una de esas representaciones sociales y políticas: el cuerpo erótico, o mejor dicho, el cuerpo en tanto signo erótico. En tal sentido, Enrique Gil Calvo, citado por Flavia Puppo (1998:27-29), afirma que la peculiaridad de este signo tiene relación con la mirada (visibilidad) mediante la que se divide, fragmenta, y disecciona lo corporal para poder representarlo. La boca, los ojos, las nalgas, etcétera –de las cuales la mirada hace objeto– constituyen sexemas (partículas elementales carentes de significación) que, mediante las operaciones de corte y subdivisión se integran en una sexética particular otorgándole una forma y un contenido a esas unidades elementales. A partir de la asignación de sentido, la mirada reconfigura el cuerpo en un objeto sexual caracterizado por una identidad propia y singular de acuerdo con un estatuto literario, icónico, plástico y político que posee un relieve y un volumen.

La caracterización del signo erótico permite reflexionar acerca de las diferencias, cruces, puntos de contacto y desplazamientos entre la corporalidad erótica y la corporalidad pornográfica. Teniendo en cuenta los regímenes de la elusión –pues el habla erótica siempre sugiere, alude, no nombra directamente– y el régimen del hiperrealismo, rescatamos el aporte de Barthes (1997) quien propone hablar de “erotemas” y de “pornogramas”, según el régimen de visibilidad considerado. Estos conceptos se definen en términos de las huellas textuales de una práctica erótica y una práctica pornográfica vinculada a la fusión entre cuerpo y lenguaje: ello puede ponerse de manifiesto en una palabra, una frase, una oración, una secuencia narrativa, segmentos poéticos, entre otros. Los erotemas y pornogramas buscan producir en el lector un efecto performativo y perturbador, también en el orden de relación sinonímica cuerpo-lengua. A los solos fines de ejemplificar dichas conceptualizaciones –pues luego las más detenidamente las consideramos– consignamos que el enunciado “Tu piel es tersa como una superficie de seda” constituye un erotema. Mientras que la expresión “Chupame la verga y metela hasta el fondo hasta que el semen salga por la boca, los oídos y los ojos” sería un pornograma, de acuerdo al régimen del exceso y del hiperrealismo fisiológico. Ello puede observarse en el texto dramático *El Orfeo* (2007) del dramaturgo Alejandro Tantanian (Moreno, 2014: 151-166).

Las consecuencias metodológicas de la distinción entre corporalidad erótica y corporalidad pornográfica resultan productivas para el análisis de los textos en la medida en que se delimitan las distintas configuraciones del cuerpo, regidas por el

paradigma de la elusión, o el paradigma del exceso y el hiperrealismo. La presencia y/o combinación de estas representaciones situadas en los paradigmas mencionados, posibilitan el cuestionamiento de las bases doxásticas (Boria, 2009), la difuminación entre lo aceptable y lo no aceptable; y en especial las diferentes funciones vinculadas a lo político al momento de construir una textualización particular del cuerpo.

PRIMERA PARTE

El ser humano constantemente se da miedo a sí mismo.
Sus movimientos eróticos le aterrorizan... No creo que
el hombre tenga la más mínima posibilidad de arrojar
un poco de luz sobre todo eso antes de dominarlo
(Bataille, 2000: 10).

1. Visibilidad y decibilidad erótica

El carácter instrumental del discurso erótico se hipotetiza a partir de las conceptualizaciones, descripción e interpretación de los regímenes de visibilidad y decibilidad, en relación con el corpus seleccionado. En cuanto a la visibilidad, ya explicado el concepto de puesta en escena, señalamos el rasgo teatral de lo erótico y obsceno, en tanto componente estructural y estructurante del objeto estudiado (Goulemot, 1999: 5). Agregamos al conocimiento de la discursividad erótica, la existencia de una visión fragmentaria –en el sentido de que se efectúa una selección y un recorte de lo corporal, adquiriendo dicho recorte un carácter autónomo extraíble de una organización textual más abarcativa– y que toma como objeto de visión el cuerpo, en tanto uno de los componentes fundamentales de la “escena” erótica o de su enunciación. Según este aspecto, no sólo resulta pertinente hablar de la categoría de ‘cuerpo representado’, en tanto transitividad de lo real, sino también hacerlo en relación con su pluralidad, cuerpos que se consideran en su hacer, a los fines de caracterizar el aspecto performativo de este tipo de discursividad y así recuperar cómo opera y tienen efectos en otros o bien efectividad excitativa, la carnalidad del cuerpo que se manifiesta en la escritura. Es decir, que cuando nos referimos a visibilidad relevamos la significación que produce como máquina textual. O, en otras palabras, destacamos ese carácter que muchas veces se obtura con la utilización recurrente de la categoría de corporalidad representada y que en nuestro objeto de estudio tiene modalidades particulares. La “puesta en escena”, en relación con lo representado, significa que como puesta metafórica organiza textual y retóricamente la discursividad erótica; al mismo tiempo que la define y se relaciona con la teatralidad, aún cuando se trate de géneros no dramáticos como la narrativa y la poesía.

Por otra parte, la articulación entre las dos nociones antes tratadas resulta productiva para el objeto de nuestra investigación, ya que incorpora la virtualidad de la copresencia en tanto el elemento ‘virtual’ que permite definir desde un lugar distinto a la discursividad erótica. Tales afirmaciones implican consecuencias muy importantes en el plano analítico de las ficciones eróticas literarias pues posibilita el examen de cómo se ha concebido el cuerpo en relación con una determinada práctica de la lengua y de la escenificación, así como también cuáles son los procedimientos textuales y discursivos predominantes. Cuando hablamos de visibilidad es posible imaginarnos –a la manera de

una escena erótica– la presencia, también en términos metafóricos, de la figura de un ojo. Ojo ‘virtual’ que segmenta (en el sentido de un corte) cuerpos, territorios, espacios, posiciones enunciativas, fronteras dinámicas y permeables en el interior del sistema literario argentino.

La construcción de la noción de decibilidad implica, desde nuestra perspectiva teórica y en función del objeto de estudio, la consideración de tres conceptos fundamentales intervencionales: a) la legalidad, b) la legitimidad y c) las formas de la repetición relacionada con esa regularidad y recurrencia estereotipada de figuraciones textuales, tematizaciones, figuras retóricas y tópicos que definen a la discursividad erótica. En cuanto al primer aspecto, Noé Jitrik (1991: 32) señala:

La existencia de la Ley sería puramente discursiva y, como tal, manejable, utilizable, como lo es todo discurso, uno de cuyos rasgos esenciales sería su reductibilidad (a un efecto, a un sentido, a un campo de determinaciones previas, a la existencia de otros discursos semejantes y análogos, etcétera). (...) La Ley, en tanto discurso organizado e impuesto y, sea como fuere, aceptado por una sociedad, supone un recorte a lo amorfo de las relaciones primarias o, lo que es lo mismo, una respuesta al orden de la necesidad y [del deseo] sufrido o sentido por sectores sociales o personas; considerada en esa vertiente, la Ley tiende a aumentar la racionalidad social, en cierto modo la fija mediante [un funcionamiento tensivo] cuyos pasos son: expresión de necesidad, dictado, reglamentación, aplicación, verificación, neutralización, modificación, anulación. Ese proceso supone la existencia de voces sociales que expresan cada una de tales etapas, algunas en el orden de las demandas, otras en el de la respuesta a tales demandas, o bien [un conflicto entre ambas instancias].

Esta conceptualización de legalidad permite dar cuenta, de acuerdo con la dinámica del discurso erótico, de un cuestionamiento de la racionalidad para hacer ingresar el ámbito del exceso, de lo irracional, de lo instintivo entrecruzado con lo político, a los fines de “hacer hablar” al cuerpo y la sexualidad en tanto una forma de producción de placer. Veamos la articulación con la noción de legitimidad según la posición teórica de este crítico argentino:

La legitimidad, en cambio, parece tener una base más sustancial: sería una legalidad (...) pero que se formularía en una dimensión “interdiscursiva” pues lo que tiene en cuenta para decirse se alimenta de algo que está en otra parte de su discurso mismo, el cual, sin embargo, se impregna de ese gesto. (...) Entre las diversas legitimidades se entablan relaciones complejas y de diverso orden. (...) En primer lugar, la figura de la oposición (oposición entre una legitimidad y las demás o la [transformación] de las oposiciones). En segundo lugar, el orden de la intersección: permite entender la figura del “arreglo” entre legitimidades antes enfrentadas o, dicho en términos políticos, la “alianza” como resultado de una *acción* intersecante, pero

también la de la “tolerancia”, que es una forma filosófica de la intersección, [la hendidura, un punto de fuga, una apertura, un desorden en un sistema de legitimidades], o la de la “concesión”, como un tipo de estrategia. (...) La legalidad depende de órdenes de producción discursiva que la modelan y la utilizan, tanto en su proceso de configuración como en sus efectos; si la legitimidad es expresión del modo de afirmación de creencias no necesariamente verificables, hay que distinguir entre ellas y, por lo tanto, establecer jerarquías en la validez o pretensión de legitimidad (Jitrik, 1991: 34-40. Cursiva y comillas del autor).

Los dos conceptos precedentes ponen de manifiesto, por una parte, esa acción peculiar pensada en términos de una hendidura, un desorden, una apertura y un hacer performativo como operación discursiva que efectúa la tradición erótica en el juego interdiscursivo con las otras tradiciones literarias de la cultura argentina. Por otro lado, la relación con la ley en sus diferentes modalidades de construcción (ley social, ley política vinculada al terrorismo de Estado, ley de géneros sexuales, ley literaria, pues las ficciones eróticas pueden entenderse como fragmentos con carácter autónomo extraíble de un texto abarcador, ley familiar, entre otras formas de la Ley) intentan establecer una regulación de la dinámica del deseo cuya característica esencial sería el exceso. Además, el modo asertivo de la legitimidad en relación con la ficción erótica se manifiesta en la operación de construir el aspecto instintivo, sensitivo e irracional (en el sentido de un cuestionamiento del orden social) de la vida; según esta afirmación, el erotismo es el afianzamiento de la vida hasta en la muerte (Bataille, 2000: 9). No obstante, estos modos de decir también se intersectan con el sentido de la recurrencia del estereotipo. La misma es susceptible de leerse en función de lo que Jitrik (1992: 47-56) considera en términos de tres configuraciones discursivas de la repetición:

La repetición-reaparición significa. En primer lugar significa porque desplaza el lugar del significado [y del significante]; y luego porque pone de relieve la dimensión de la “incesancia” que no sólo puede tener que ver, como parcialmente lo he señalado, con la configuración del texto sino también con [las relaciones interdiscursivas] del mismo. El término “incesancia” es clave de ciertos procesos textuales, espesor de los textos y punto en que el proceso y [sus condiciones de producción] se fusionan, del modo en que se puede situar el adentro y el afuera de la semiosis [de la discursividad erótica]. (...) La repetición se manifiesta, desde el punto de vista analítico, en diferentes niveles de consideración. El primero de ellos ignora la incesancia en la escritura misma y advierte la repetición que, por cierto, haciéndose cargo de una lectura que la condena en lo evidente, trata de evitar mediante una mecánica de sinonimia. La sinonimia encarnaría, a su vez, el ideal de un conveniente comportamiento en el campo de las acepciones, de acuerdo con el cual lo “que se quiere expresar” no se modifica al eliminar la repetición sino que adquiere atributos de elegancia o de buen gusto. (...) En un segundo nivel, la repetición aparece como dirigida y, por lo tanto, sería ya, en los efectos que produce, una cualidad o una

virtud de la intención del autor. En esa perspectiva, se la podría ver como vinculada a una estética, es decir en la previsión de sus efectos. (...) Pero existe también un tercer nivel que, por oposición al precedente, designaré como de “repetición no dirigida”. (...) Me refiero a las repeticiones que canalizan no sólo el universo imaginario que alienta en una escritura sino también a cierto modo de darle forma. (...) Se trata de una [masa discursiva] que presiona sobre la textualización constituyendo ese juego de fuerzas la condición del espesor significativo de un texto (Comillas del autor).

La cita que antecede posibilita comprender uno de los caracteres fundamentales de la discursividad erótica: su hacer performativo que inscribe la posibilidad de transformación, innovación y experimentación de los sentidos del cuerpo, la sexualidad y el placer con las características esenciales de la experiencia erótica que señalábamos en la Introducción. Por otra parte, se retoma el concepto de devenir (Deleuze, 2002: 22) para referirse a la inagotabilidad y fluencia del sentido, así como la problematización de un centro a partir del cual emergen las significaciones (género, autor, ideologías, entre otras modalidades de configurar dicho centro). A nuestro juicio, la repetición no dirigida es constitutiva del discurso erótico ya que pone en crisis las valoraciones negativas atribuidas por parte de la crítica literaria (Sontag, 1985:51), a la vez que permite la función de mutación ejercida por la ‘mala lengua’ en la escritura que, al cuestionar el ‘bien decir’, pone de manifiesto su inadecuación en relación con el funcionamiento socialmente aceptable de la lengua. Esto último permite que la puesta en escena se perciba como tal y se logren los efectos buscados de acercamiento y proximidad, en concomitancia con la realización virtual del convivio que dicha teatralidad implica.

Al mismo tiempo, las tres nociones que conforman el concepto de decibilidad (legalidad, legitimidad y repetición) manifiestan el carácter instrumental de la discursividad erótica. Pues posibilita, la observación e interpretación del atravesamiento oblicuo, las filiaciones, préstamos, contaminaciones, apropiaciones y usos políticos que la escritura erótica efectúa en relación con las diferentes tradiciones literarias que configuran el funcionamiento del sistema de la literatura argentina. Es decir, que la noción de decibilidad resulta significativa para examinar en los textos los modos discursivos de la violencia, múltiples constructos corporales y una variabilidad de representaciones sociales y políticas.

1. 1. Corporalidad ficcional

Los procesos de ficcionalización de la corporalidad –las construcciones estéticas, artísticas, discursivas, textuales, sociales y políticas del cuerpo en el arte literario– comprenden una multiplicidad de procedimientos, variaciones y figuraciones. De esta manera se presenta discursivizado en función de sólo algunas de las siguientes variaciones: el cuerpo enfermo, el cuerpo mutilado, el cuerpo como soporte de una escritura” (tal es el caso de los tatuajes), el cuerpo erótico y el cuerpo pornográfico –estos dos últimos constituyen, de acuerdo con nuestras consideraciones,- el objeto de nuestro estudio. La relación básica que estructura la corporalidad ficcional en todos los casos es la vinculación lengua-cuerpo, según lo explicado en Introducción. Es decir, que el lenguaje nunca puede dar cuenta del cuerpo en su totalidad, sino que habla, representa y semiotiza acerca del mismo a partir de operaciones de escanciación, división, fragmentaciones, jerarquías y retóricas específicas. De acuerdo con esta afirmación, siempre existe un hiato, resto, residuo, del cual no es posible hablar/escribir, pero que está latente y pugna por ingresar de alguna manera en las prácticas artísticas. No olvidamos que el acto de escribir, por el solo hecho de poner en movimiento la mano y quedar fijado en un soporte, constituye la inscripción de la corporalidad. Y recíprocamente a esta última podemos adjudicarle el carácter de lenguaje o lengua – proyectando las ideas de Barthes– en la medida en que el cuerpo es un sistema y posee un orden que se haya dividido en órganos. Por esta razón, constituye una organización sistémica definida por reglas de funcionamiento y combinaciones, restricciones, tanto en el plano biológico como en el plano socio-histórico-cultural.

En una primera aproximación, proponemos tres dimensiones analíticas interrelacionadas desde un grado de menor a mayor abstracción de la corporalidad ficcional y en particular de la erótica que luego proyectaremos al estudio de los textos del corpus:

- a) Dimensión espacial: a partir de la emergencia del pensamiento filosófico de Descartes (siglo XVII), en lo que podríamos llamar el comienzo de la Modernidad (Le Breton, 1995), el cuerpo se piensa biológica y culturalmente desde un sistema de oposiciones: arriba/ abajo; adentro/ afuera; superior/ inferior; izquierda/ derecha, etc.
- b) Dimensión retórica: se trata del entramado de figuras concebidas en términos de estrategias y procedimientos discursivos que permiten la textualización de lo corporal: metonimias, metáforas, descripciones, ampliaciones, entre otras.

c) Dimensión metamórfica: vinculada a las nociones de superficie, extensión y materia. En este punto pensamos el cuerpo como materialidad que se caracteriza por la fluidez, que se escurre por todas partes y está ligada al devenir. Por ello hacemos referencia a un constructo de la corporalidad concebido en términos de una superficie carente de verticalidad y cuya extensión es ilimitada: no admite cortes ni fragmentaciones y su característica principal es la maleabilidad (susceptible de múltiples formas y contornos discursivos), y en movimiento permanente. En relación con lo anterior y de acuerdo a la semiosis de la corporalidad erótica proponemos el vínculo con la práctica de la masturbación.⁶ Ello resulta pertinente cuando nos interrogamos por la naturaleza y especificidad de los procesos semióticos que conforman discursivamente el cuerpo erótico.

El reconocimiento de la práctica sexual masturbatoria posee su punto de emergencia histórica al culminar la primera fase de la Modernidad: durante el siglo XVIII o, como sostiene Laqueur (2007:27) “alrededor de 1712”. Este considera, en la incipiente cultura popular, la aparición impresa en inglés del texto *Onania*, escrito por John Marten y, en una segunda versión, por el médico francés Tissot. El tratado conjuga un entramado de discursos médicos; asimismo conlleva la inserción de la cuestión en el mercado y la valoración de una ética sexual (la relativa a la masturbación) no aceptable por la sociedad. De esta manera, se construye culturalmente a dicha práctica como un vicio solitario que produce todo tipo de enfermedades, hasta concluir con la muerte. Por ende, el comercio comienza a elaborar remedios y consejos a los fines de prevenir los “males de la masturbación”. La novedad reside en que a partir de esos escritos dicha práctica configura un tipo de sujeto sexual fuera de las reglas sociales de la sexualidad, es quien pone en riesgo la institución del matrimonio y su carácter de reproducción. Aclaremos que la masturbación no siempre fue leída de ese modo en épocas anteriores: en la Antigüedad griega se la consideraba un entretenimiento y una manera de no retención del semen, considerada perjudicial. En la tradición judía aparece vinculada con el relato bíblico de Onán que rechaza la expulsión del líquido vital en la tierra, pues obtura la posibilidad de la genealogía mesiánica. Siglos más tarde, en el período cristiano se la asocia a la idea de pecado, ligada a la concupiscencia. Por último, a principios del siglo XX, con los aportes de la teoría de Freud se concibe a esta práctica

⁶ Aclaremos que es además para nuestro estudio una categoría, a la que consideramos y construimos desde una perspectiva teórica sustentada en el campo de los estudios semióticos y no desde un punto de vista psicológico.

como una etapa fundamental en el proceso de constitución de la sexualidad masculina, período que luego debía superarse para construir un tipo de subjetividad sexual socialmente legítima.

Pese a estas últimas consideraciones, no se abandonó en relación con la masturbación el carácter estigmatizante que le imprimiera el siglo XVIII. Las características asignadas a esta práctica sexual pueden sintetizarse en los siguientes rasgos: la existencia de una fantasía motivada por la imaginación (la ausencia del objeto sexual concreto y la puesta en escena del deseo), que constituye un acto de privacidad, fácil de realizar y con una impronta adictiva, que el sujeto puede hacer cuantas veces lo desee (Laqueur, 2007: 310). Importa señalar la apropiación de la masturbación que se realiza en la novela moderna. Sabemos que este género conlleva la presencia de la lectura y escritura privada, como actos –por ejemplo representados en los personajes del Quijote y Ema Bovary– que acarrearán todos los peligros y caracteres propios de la masturbación: privacidad y secreto, compromiso de la imaginación, ensimismamiento, libertad de las obligaciones sociales y la construcción de un lector autónomo a la par de la constitución de una corporalidad erótica y política (Laqueur, 2007: 371).

Dicha corporalidad es política y se configura discursivamente por la presencia de una resistencia a las pautas socialmente determinadas y establecidas de conformación del cuerpo. Por ejemplo, la tensión que entabla la corporalidad gay y lesbiana en relación con el modelo del cuerpo heterosexual. La masturbación puede no ser construida textualmente, aunque suele aparecer en términos de una energía vital desbordante que activa la escritura y constituye uno de los componentes para que se efectivice la puesta en escena del proceso escritural. Se escribe en la intimidad –por ejemplo, en la habitación de un hotel y en un cuaderno, casi diario íntimo– ello supone una actitud reflexiva, un ejercicio de la imaginación en el trabajo con la lengua y una construcción y puesta en acto de sentidos sexuales y políticos del cuerpo. En función de dichas afirmaciones, la categoría de la masturbación nos resulta fundamental para el estudio y la comprensión de la discursividad erótica como práctica social con carácter performativo. Dicha práctica conforma procesos y producción de sentidos en la semiosis de la corporalidad erótica, ligados a las figuraciones discursivas del contacto (el uso de la mano), el roce, la caricia, el tacto, lo húmedo, además de punto de confluencia de todos los sentidos corporales (el olor, la vista, el gusto, etcétera). Confluencia y sensorialidad que implican una interacción entre sujetos sociales, entre otras

posibilidades semióticas de manifestación en los textos, tal como observaremos más adelante en los respectivos análisis.

1. 2. La Dimensión de lo político: funciones y efectos del discurso erótico

A la construcción de nuestro objeto de estudio, las hipótesis de trabajo y las operaciones de lectura propuestas, incorporamos la consideración de lo político. Esta dimensión nos permite pensar una amplia variabilidad de efectos de sentido relacionados con la cultura y distintos estados de la sociedad argentina y no sólo atender a efectos performativos (un *hacer hacer*, manipulaciones y relaciones entre sujetos definidas por la experiencia del placer sexual), vinculados con la práctica erótica en las ficciones literarias.

Pero ¿por qué hablar de lo político y qué entendemos por ello? ¿Estamos refiriéndonos conceptualmente a lo mismo cuando decimos la política y lo político?

En tal sentido, Leonor Arfuch citando a Chantal Mouffe (2005) establece una distinción entre ambas nociones:

Lo que es importante en este punto es el reconocimiento de que la condición misma de posibilidad de formación de las identidades políticas es al mismo tiempo la condición de imposibilidad de una sociedad de la cual pudiera eliminarse el antagonismo. El antagonismo es, por consiguiente, una posibilidad siempre presente. (...) Esta dimensión antagónica es lo que he propuesto denominar “lo político” para distinguirlo de “la política”, que refiere al conjunto de prácticas e instituciones cuya finalidad es crear un orden, organizar la coexistencia humana en condiciones que son siempre conflictivas porque están atravesadas por “lo político”: [el caos, el desorden, la inestabilidad, el ingreso de fuerzas que intepelan a lo ya establecido según un sistema de reglas] (Mouffe en Arfuch, 2005: 84. Comillas de la autora).

Si extrapolamos estos conceptos en función de nuestra investigación, resultan pertinentes para reflexionar acerca de la función que cumplen las ficciones eróticas literarias y lo pornográfico literario, especialmente en la literatura y cultura argentina. Una primera cuestión consiste en que el discurso erótico ingresa al sistema de las letras argentinas mediante prácticas y formas de escritura caracterizadas por el azar y la fragmentación, lo desordena y produce “puntos de fuga” (Deleuze, 2000). Tal es el caso, a modo de ejemplo, de un autor legitimado por la tradición que en un momento específico de su producción decide escribir un cuento o poema erótico, casi por “azar”. O bien, puede tratarse de un texto que en su interior contenga un episodio o escena

erótica posible de ser extraída bajo la forma de un fragmento con un cierto grado de autonomía, como observaremos en los análisis de los textos de las antologías eróticas.

Otro aspecto a tener en cuenta para pensar la dimensión de lo político es que lo erótico y lo pornográfico—si bien los hemos diferenciado como categorías teóricas—, tienen en común que ponen en escena (parafraseando a Bataille) la experiencia humana del salirse fuera de sí mismo, o sea del exceso.

En el caso de lo erótico, lo excesivo aparece sugerido, aludido; mientras que lo pornográfico se manifiesta en términos de un hiperrealismo fisiológico (Gubern, 2005), como ya expresamos. Exceso que fisura, difumina, permea y contamina las fronteras y los límites entre lo aceptable, lo no aceptable, lo permitido y lo no permitido por un estado de sociedad. Por ende, la pregunta cuestiona la determinación de qué se considera exceso y qué acciones responden a reglas e imaginarios sobre el cuerpo, la sexualidad y el placer que cada época en sus condiciones socioculturales instituye.

Podríamos decir que el desafío más importante al cual se enfrenta el arte (en especial la literatura) de las últimas décadas radica en la búsqueda de estrategias orientadas al ingreso y a adjudicación del exceso en la vida cotidiana, las prácticas sociales y la formulación de estéticas diferenciales que refiguren y reconfiguren otras formas discursivas de ver el mundo y la realidad. De esta manera, es posible sostener la importancia en nuestro tema de la dimensión de lo político ya que en la discursividad erótica es posible inferir el carácter instrumental. Esto último, hipotéticamente produciría un concepto diferente de lo literario, otras formas y actos de escritura, que implican enfrentamientos y luchas en la representación de corporalidades, entre otras cuestiones que la conflictividad de lo político conlleva.

Por otra parte, la dimensión de lo político pone de manifiesto la vinculación cuerpo-lengua, la que leída desde este lugar de reflexión, nos posibilita pensar los modos en que ese “aparato fascista” puede des-articularse (Simón, 2010). Aparato des-ordenado y des-armado es con el cual se interpelan las reglas del escribir bien, a lo políticamente correcto, al buen decir o a la comunicación inteligible. El cuerpo se hace lengua y la lengua se hace cuerpo en una relación de transitividad y solidaridad. Un ejemplo de este desorden creativo son las producciones de Osvaldo Lamborghini (1940-1985), en el que más adelante profundizamos.

1. 3. La crueldad como categoría

El examen de la dimensión de lo político en la discursividad erótica contiene y subsume la noción de crueldad en tanto categoría semiótica puesta de manifiesto en algunos textos de nuestro corpus. A los fines de explicar este punto, seleccionamos dos conceptos de crueldad que resultan pertinentes para nuestra investigación. El primero se caracteriza por la perturbación de una identidad, sistema, orden. También es aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. (Kristeva en Rosano, 2008: 211-212).

En concordancia con ello, proponemos la pertinencia de la noción de lo monstruoso, en tanto el cuerpo del monstruo es resultado de las culturas que lo producen y se presenta como una exterioridad; es ese otro en el cual la sociedad incorpora miedos, deseos, ansiedades y fantasías. Al mismo tiempo, dicha exterioridad desorganiza y desestabiliza el interior de la corporalidad. La articulación entre crueldad y lo monstruoso consiste, a nuestro juicio, en que este último término desestabiliza, cuestiona y produce una inquietud, un malestar que a su vez cuestiona las reglas sociales y sus operaciones estéticas y políticas.

La segunda conceptualización alude a la inscripción de la cultura en los cuerpos, a su transformación en los “engranajes de la máquina social”. En ruptura con una noción esencialista y racional construida por la Modernidad, la crueldad no se relaciona con ninguna violencia definida o antinatural que puede estar encargada de explicar la historia de la humanidad. Por el contrario y según nuestra lectura, la misma consiste en:

El movimiento de la cultura que se realiza en los cuerpos y se inscribe en ellos, los trabaja. Eso es lo que la organización cultural significa (...) Convierte a los hombres y sus órganos en partes y ruedas de la máquina social (...) Los primeros signos de lo cultural son los signos territoriales que plantan sus banderas en los cuerpos. Y si queremos llamar a esta inscripción en la carne desnuda “escritura” entonces debe ser dicho que la lengua presupone a la escritura, y que es este sistema cruel de signos inscriptos/ escritos que hacen al hombre capaces de lenguaje y les dan una memoria de la palabra hablada (Davobe, 2008: 224, citando a Deleuze y Guattari. Comillas de los autores).

Dicha conceptualización de la crueldad complejiza las relaciones entre cuerpo, lenguaje, cultura y condiciones sociohistóricas, que caracterizan a la dimensión de lo político, al mostrar que lo corporal es modelizado y territorializado por la cultura. Y en ese proceso que presupone la intervención de fuerzas antagónicas (pues dicha modelización nunca es armónica sino que existen múltiples tensiones, conflictos y

modos discursivos de violencia para lograr distintos “formatos”, moldes de cuerpos) ingresa la escritura como una manera de escandir, segmentar y ‘cortar’ las corporalidades. Procedimientos que también aparecen en la poesía erótica; género en cuestión que a continuación caracterizamos.

1. 4. La poesía erótica

En este punto nos ocupamos de la conceptualización y especificidad de la poesía erótica, su relación con otros géneros, asimismo de las temáticas, estilos y formas del discurso poético. Para ello, ponemos en cuestión la noción de poesía tradicionalmente admitida por la doxa según la cual lo poético constituye la expresión de emociones y sentimientos; o bien es el resultado de una actividad estética de contemplación del mundo. Desde la perspectiva teórica que asumimos, la poesía erótica no es reductible a ninguna de estas dos concepciones, sino que se caracteriza por la manifestación en la escritura de una voz (la voz enunciativa), afincada en la relación cuerpo-lengua y logra una puesta en escena. Tal vez, existe una necesidad y un deseo de exhibición por parte del yo, hacia un tú en el marco de determinadas circunstancias íntimas, cotidianas, sociales y vinculadas a lo político. Al respecto, Barthes (2005: 10-11) sostiene:

[En el paso del habla a la escritura] la palabra pierde evidentemente una inocencia; no porque la palabra sea por sí misma fresca, natural, espontánea, verídica, expresión de una interioridad pura; por el contrario (sobre todo en público) es inmediatamente teatral, pide prestados sus giros (en el sentido estilístico y lúdico del término) a todo un conjunto de códigos culturales y oratorios: la palabra es siempre táctica. (...) La inocencia siempre está *expuesta*. (...) No hay lenguaje sin cuerpo (Cursiva del autor).

Esa inocencia de la voz poética (en el sentido de estar liberada de todas las reglas de la escritura), su exposición, su carácter teatral y su relación con lo corporal posibilitan una primera aproximación al concepto de poesía erótica. Si profundizamos la vinculación cuerpo-lengua, nos permite hablar de un cuerpo conformado por el goce (en el sentido barthesiano) y, por otra parte, el texto posee una forma humana del cuerpo erótico. Tiene versos al modo de extremidades, las estrofas pueden asimilarse a los órganos, el juego con la disposición y uso de la página (estrofas y versos sueltos, desordenados, con un dispositivo gráfico singular) que hacen pensar en las figuras del derrame, desborde, exceso, desgarramiento que remite al despliegue y, al mismo

tiempo, el pliegue del deseo en una relación tensiva. ¿Acaso no son estas figuraciones análogas al funcionamiento del deseo?

En tal sentido, pensamos que lo específico de la poesía erótica consiste en poner en escena, desde la escritura, una voz que habla en público, construye una teatralidad que intenta producir efectos (carácter performativo) acerca del deseo o amor, la ligazón entre cuerpo y lengua, lo íntimo, lo cotidiano, a veces mediado por procesos de metaforización, metonimias, etcétera, que reenvían oblicuamente a significados y sentidos de épocas histórico-socioculturales determinadas. Asimismo, no olvidamos que el discurso poético erótico también pone de manifiesto ese vacío, esa herida o cicatriz por la cual siempre hay un resto imposible de ser nombrado por el lenguaje o, por lo menos, constituye una zona de opacidad. La poesía, además de sus múltiples estrategias discursivas, torna más visible dicha opacidad en su dinámica escritural por las modulaciones, tonos, inflexiones y giros de la voz que habla en el poema.

1. 5. Planos de análisis

Erika Martínez Cabrera (2008) selecciona y hace interactuar en su estudio de poetas argentinas los siguientes planos de análisis, los cuales, en relación con nuestras hipótesis, proyectamos al estudio de las textualidades poéticas eróticas de dictadura y postdictadura en Argentina:

a) Plano Temático: refiere a la conformación en el discurso poético de figuraciones temáticas tales como: la fractura de lo íntimo, la extrapolación del doble en el espejo, la presencia del Otro, lo otro, la otredad; también el caso de un actor estrechamente vinculado a la voz enunciativa, entre otros aspectos. Dichas figuras remiten por lo general a estados pasionales, tales como el goce, las angustias, el malestar, los patetismos, etcétera, relacionados con el funcionamiento de lo erótico.

b) Plano Enunciativo: consiste en la observación analítica de los modos de enunciación. Puede trabajarse lúdicamente en el espacio de la página, el dispositivo material del libro; o con la introducción de guiones, comillas, cursivas en el texto, entre otras formas. Asimismo es posible el ingreso de las variantes de la palabra referida según la concepción bajtiniana. Todos estos procedimientos penetran y conforman la

estructura de los poemas eróticos alternando las estrategias más tradicionales con otras opciones experimentales.

c) Plano Simbólico: implica el estudio de representaciones históricas, sociales, políticas, estéticas y culturales, integrando los aspectos temáticos y enunciativos. En este plano podemos inferir el carácter instrumental de la poesía erótica a partir del examen de dichas representaciones y sus sentidos.

Para la consideración de los textos poéticos eróticos seleccionados observamos, el entrecruzamiento de tres propuestas estéticas. Erika Martínez Cabrera (2008) afirma la pertinencia de una tradición que enlaza:

➤ El Neorromanticismo: tendencia que actualizan aquellos poetas que se agrupan en torno a la revista *Último Reino*. Su discurso poético constituye un despliegue de magia y exaltación; se crea el ámbito de lo sagrado que intenta develar el mundo, a partir de la configuración de otra concepción de mundo paralela a lo poético.

➤ El Neobarroco: dicha estética tiene su marca en la discontinuidad, la armonía y la belleza de lo monstruoso. Desde el punto de vista de lo erótico, sus procedimientos construyen la superabundancia, la escritura del gasto, la pérdida, el derroche y sutiles grados de distanciamiento del objeto.

➤ El Objetivismo: en el intento de alejarse del neobarroco, esta otra tendencia se propone crear con palabras-artefactos (en el sentido de una construcción semiótica), que posean la evidencia, disponibilidad e intercambio propio de los objetos.

Si bien estas concepciones no son exclusivas de la poesía erótica, es posible observar sus marcas textuales en un entrecruzamiento que no admite fronteras ni límites fijos en la fase analítica.

SEGUNDA PARTE

Desacreditada por la opinión moderna, la sentimentalidad del amor debe ser asumida por el sujeto amoroso como una fuerte transgresión, que lo deja solo y expuesto; por una inversión de valores, es pues esa sentimentalidad lo que constituye hoy lo obscuro del amor
(Roland Barthes, 2001: 9).

...las palabras se materializan, se tornan objetos, símbolos pesados y no apenas prolegómenos sosegados de una ceremonia de comunicación
(Perlongher, 1997: 96).

2. Las antologías eróticas en el mercado editorial

Examinamos las textualidades de las distintas antologías que reúnen textos ficcionales, considerados eróticos. Ello facilita la historización de la discursividad objeto de estudio: observar su emergencia, de qué manera se legitima el discurso erótico en tanto los antólogos lo remiten a autores consagrados por el canon y lo muestran en distintos momentos de la literatura argentina. Al mismo tiempo, en un segundo movimiento, podemos rastrear las rupturas (muy significativas, en el caso de las producciones de Osvaldo Lamborghini), continuidades, préstamos, contaminaciones y recurrencias de tópicos y retóricas que examinamos en otros textos de nuestro corpus. Pensamos que este doble movimiento permite la proyección de las categorías de visibilidad y decibilidad al análisis de las textualizaciones eróticas.

A partir del año 2000 en Argentina comienzan a aparecer varias antologías que reúnen textos eróticos escritos por autores consagrados de la literatura argentina (de distintas épocas y géneros literarios) y ello plantea un surgimiento diferente de la discursividad erótica propulsada por el mercado editorial. En este sentido, proponemos una hipótesis según la cual dicha emergencia estaría atravesada por lo político y vinculada a una construcción diferente de lo corporal y del deseo. Político, en una triple dimensión: la primera relativa al funcionamiento del sistema literario, en donde los textos eróticos producen puntos de fuga en el interior del mismo. La segunda, relacionada con condiciones socioculturales de producción, ya que en los últimos años el interés por estudiar y hablar del cuerpo se ha intensificado desde el punto de vista médico, estético y artístico. Por último, estas compilaciones enuncian el vínculo entre erotismo y política, sea con relación a la violencia represiva o al antiautoritarismo.

Si consideramos décadas anteriores, observamos que la aparición de dichos textos era difusa y diluida. Esto se corrobora en datos concretos y aún mínimos: los libros eróticos estaban ubicados en estantes alejados de la zona central de las librerías, ocultos en depósitos o bien no se vendían y/o editaban de manera muy restringida.

Las antologías aquí consideradas son las siguientes: *Poesía Erótica Argentina* (2006) a cargo de Daniel Múxica; *La Venus de papel* (2000) de Mempo Giardinelli y Graciela Glienmo; *Historia de un deseo* (2000) compilada por Leopoldo Brizuela; y *Erótica Argentina* (2000) por Alejandra Zina.

El examen de las compilaciones antes mencionadas y la nueva visibilidad de lo erótico en un mercado más amplio y con cierta legitimidad dada por los antólogos,

editoriales y aún los propios textos y autores publicados, permiten la configuración de distintos territorios, cartografías no estables, dinámicas y con fronteras móviles acerca del arte, la escritura, el deseo, el cuerpo, la sexualidad y el placer.⁷

En *Poesía Erótica Argentina* el corte y el límite de la cartografía comienzan en la época de la Independencia, incorporando las coplas populares, y llegan hasta fines del siglo XX. *Erótica argentina* parte del momento histórico de constitución del Estado neoliberal en 1820. *Historia de un deseo* narra relatos de conformación de la identidad homosexual desde el período de la colonización española y llega al siglo XXI. Por último, *La Venus de papel* selecciona producciones de autores contemporáneos, legitimados por nuestra cultura, sin tomar en cuenta límites temporales amplios. Los autores son, entre otros: Ricardo Piglia, Juan José Saer, y Tununa Mercado. Estas antologías son cartografías, con fronteras móviles, límites y territorios que configuran diferentes “modos de decir” de la discursividad erótica.

Para estudiar este aspecto, consideramos varios factores. Por un lado, los criterios de agrupamiento de los textos. Pues estos últimos presentan un recorrido histórico de las modalidades de representación del cuerpo, la sexualidad y el placer, integrando las diferentes subjetividades sexuales: heterosexualidad y homosexualidad (masculina y femenina). Una segunda cuestión consiste en las formas de selección de los autores: se trata de escritores consagrados y legitimados por el canon de la literatura argentina como los mencionados anteriormente. Y, por último, interesa el modo de presentación al mercado: dichas antologías son publicadas por editoriales de prestigio, con distribución en España y América Latina, tales como Planeta, EDAF, Alfaguara, Fondo de Cultura Económico, Sudamericana, Mondadori, o Manantial, entre otras. De esta manera, relevamos cómo se configura la relación entre ficción erótica, mercado, y legitimación, por lo cual proponemos desde ella líneas de análisis e instrumentalidad de la discursividad erótica.

En una primera aproximación, –antes de ingresar a la fase analítica–, desde una perspectiva teórico-metodológica resulta pertinente la interrogación acerca de los modos

⁷ Citamos del Diccionario de Lengua Española, de la Real Academia Española, DRAE, (1992: 427) dos definiciones del vocablo “cartografía” (que resulta de la reunión de carta y grafía) 1. f. Arte de trazar mapas geográficos y 2. f. Ciencia que los estudia. A su vez, mediante el concepto de cartografía para las ciencias humanas formulado por Deleuze, diseminado implícitamente en muchos de sus textos, elaboramos dicha conceptualización haciendo referencia al diseño de un mapa dinámico definido por entrecruzamientos, fronteras y puntos de contacto que posibilitan la observación de las representaciones discursivas de lo corporal, lo sexual y el placer.

de delimitación de nuestra discursividad objeto de estudio en relación con otras formas y tipos de discursividades sociales (el discurso amoroso, el discurso infantil y juvenil, el discurso regional, entre otros). Pensamos que esta operación metodológica posee una importancia fundamental ya que permite situar los análisis de las textualidades en el marco de los discursos producidos por un estado de la sociedad argentina y, desde allí, delimitar la especificidad de la discursividad estudiada definida por la relación entre cuerpo, sexualidad y placer. Si profundizamos más esta cuestión, podemos afirmar que el discurso erótico presenta formas y modalidades semióticas específicas de conformación pertinentes para la relación antes mencionada (las tópicas, las retóricas, la visibilidad y la decibilidad, por mencionar sólo algunos aspectos). Ello posibilita inferir el carácter instrumental de dicho discurso que consiste, a nuestro juicio, en la indagación de las múltiples configuraciones discursivas del vínculo entre dicha discursividad y lo político. De acuerdo con las hipótesis que orientan esta investigación, el criterio para delimitar la discursividad erótica consiste en el estudio de la semiosis del erotismo, sus construcciones corporales, los protocolos históricos de la sexualidad y el placer a los fines de poder pensar el funcionamiento dinámico del signo erótico. Además, permite el estudio de la dimensión de lo político al reflexionar sobre las relaciones de sometimiento, violencia y muerte que ponen en escena las ficciones estudiadas.

El análisis comienza por los textos que componen las antologías mencionadas.⁸ Esta fase no se propone el estudio minucioso de cada texto sino que, en base a criterios de lectura, elegimos aquellas ficciones más significativas de acuerdo con el objetivo y desarrollo de nuestra investigación.

A los fines de realizar una sistematización y un ordenamiento en el recorrido del análisis de esta primera antología, proponemos un criterio de segmentación sustentado en una variable cronológica con límites no necesariamente fijos, pues dicha compilación parte de la constitución del Estado neoliberal en Argentina (1870) y culmina en el siglo XX. Por dicha razón, efectuamos un agrupamiento de los textos. A dicho agrupamiento lo realizamos a partir de un corte cronológico que comprende desde fines de 1870 hasta 1970.

⁸ El análisis de las antologías no comprende el estudio exhaustivo de cada relato en particular sino que, en base a una segmentación propuesta, seleccionamos los textos más significativos, de acuerdo con los objetivos e hipótesis de nuestra investigación.

Una característica que atraviesa tales agrupamientos de textos consiste en que los mismos aparecen como fragmentos con carácter autónomo en el interior de novelas, cuentos, poemas, cartas y relatos publicados en periódicos argentinos importantes (*La Nación*, *Clarín*, entre otros). Según Daniel Muxica (2002:9), la escritura erótica se concibe en términos de “un fragmento del decir” a partir de un estadio situacional particular. Dicha afirmación permite fundamentar la noción de punto de fuga pertinente para los textos conformadores de la discursividad erótica, pues dichos textos emergen como especies de “guiños”, “señales” para hablar del cuerpo, el deseo y el goce; independientes de cualquier poética, posición estética y reglas sociales. De acuerdo con las consideraciones precedentes, trabajamos con la construcción de dos conceptos diferentes de fragmentos interrelacionados: a) el fragmento entendido en términos de una puesta en escena, que extrae un núcleo narrativo con carácter autónomo e independiente incluido en un relato que lo contiene y b) el fragmento concebido en base a un recorte y una porción discursiva de formas vacías y formas estereotipadas, con características históricas que definen la discursividad erótica. Este último modo de comprender teóricamente la idea de fragmento se refiere a la conceptualización de la tópica.

En cuanto al primer grupo de textos resultante de la segmentación efectuada acerca de la puesta en escena y las funciones de la descripción –con respecto al libro *Erótica Argentina* (2000), con textos compilados por Alejandra Zina– destacamos los modos de representación de la corporalidad femenina, en vinculación con el cuerpo masculino. Las interacciones oscilan desde una relación de sometimiento, transitan por la configuración de animalidad, las formas discursivas de la violencia política y terminan con la connotación semántica de una mercancía, ligadas a la prostitución.

Los textos de Cambaceres (1843-1888) tomados de su obra *Sin rumbo* (1963)⁹ ponen de manifiesto la construcción de lo corporal femenino, definida por la combinación de la metonimia y la descripción, como figuras retóricas. Descripción en un doble funcionamiento: uno, en relación con los rasgos de lo corporal y otro, por la inscripción de la puesta en escena, según los dos conceptos de fragmento expuestos anteriormente:

⁹ Cuando nombramos por primera vez un escritor colocamos entre paréntesis su fecha de nacimiento, y si corresponde, la de su muerte. Por otra parte, las fechas de edición de las obras van también entre paréntesis; y las de los fragmentos citados pertenecen a las ediciones utilizadas por quien ha compilado la antología, que aquí reiteramos para ubicar temporalmente las producciones.

IV

Al cruzar una sobre otra las piernas, alzándose la pollera, mostró el pie, un pie corto, alto de empeine, lleno de carne, el delicado dibujo del tobillo, la pantorrilla alta y gruesa, el rasgo amplio de los muslos y al inclinarse, por entre los pliegues sueltos de su camisa sin corsé, las puntas duras de sus pechos chicos y redondos. (...) Y en la actitud avarienta del que teme que se le escape la presa, arqueado el cuerpo, baja la cabeza, las manos crispadas, un instante se detuvo a contemplarla. (...) A brazo partido la había agarrado de la cintura. Luego, alzándola en peso como quien alza una paja, largo a largo la dejó caer sobre la cama. (...)

La tocaba, la apretaba, la estrujaba, le llenaba de besos locos la boca, el seno, las piernas. (...)

Ella, pasmada, absorta, sin atinar siquiera a defenderse, acaso obedeciendo a la voz misteriosa del instinto, subyugada a pesar suyo por el ciego ascendiente de la carne en el contacto de ese otro cuerpo de hombre, como una masa inerte se entregaba (Cambaceres en Zina, 2000:53-54).

En cuanto a la descripción y sus funciones de puesta en escena:

Acá y allá, sobre pies de ónix, otros mármoles, reproducciones de bronce obscenos de Pompeya, almohadones orientales orientales arrojados al azar, sin orden, por el suelo, mientras en una alcoba contigua, bajo los pesados pliegues de un cortinado de lampás *vieril or*, la cama se perdía, una cama colchada de raso negro, ancha, baja, blanda.

Al lado, el cuarto de baño al que una puerta secreta practicada junto a la alcoba conducía, era tapizado de negro todo, como para que resaltara más la blancura de la piel (Cambaceres en Zina, 2000:56).

Si consideramos que la discursividad erótica, por su carácter performativo convoca a la totalidad de las percepciones sensoriales –junto con cada uno de los sentidos– la piel y el tacto, más la vista, presentan una productividad semiótica fundamental en nuestro objeto de estudio. De acuerdo con Le Breton (2007), dichas percepciones no sólo surgen de una fisiología, sino ante todo de una orientación cultural que deja un margen a la sensibilidad individual:

La piel traduce una diferencia individual, pero también demarca un género sexual, una condición sexual, una edad, una calidad de presencia, compromete la eventual asignación a una “raza” según el color y el público presente. Es, sobre todo, un límite del sentido y del deseo, une o separa, organiza la relación con el mundo, es una instancia de regulación, un filtro al mismo tiempo psíquico y somático. La piel está saturada de inconciente y de cultura, devela el psiquismo del sujeto, pero también la parte que ocupa dentro del lazo social, la historia que lo baña. Lo privado y lo público se reúnen en ella. La piel es el punto de contacto con el mundo y con los demás. Siempre es materia de sentido (...) El tacto constituye, por excelencia, el sentido de lo cercano (...) Toda experiencia táctil se halla íntimamente mezclada con la palpación de la mirada. Y, a la inversa, para juzgar distancias, presiones, posibilidades de acción, la vista requiere de inmediato o por experiencia el arbitraje del tacto (Le Breton, 2007: 145-154. Comillas del autor).

Una de las modalidades de lo táctil es la caricia, que requiere del uso de la mano. En relación con ello, el antropólogo francés afirma:

La caricia no es la captación del otro, sino su roce, el que se da como una aproximación sin fin. (...) En el erotismo, acariciarse implica la mutua encarnación de los amantes. Cada uno de ellos se revela a sí mismo mediante el amoldamiento al cuerpo del otro (Le Breton, 2007:181).

La representación del cuerpo atravesado por el goce sexual se define también por la tónica del fuego presente en las otras antologías. Dicha figuración hace referencia al sentido térmico:

El sentido térmico es una forma de tacto exterior, afectivo y temporal, pero menos material, más fluctuante, solidaria de los elementos de la afectividad personal y de las condiciones ambientales. Su objeto es atmosférico y remite a una conjunción difusa de datos internos del individuo y de datos externos, que se le escapan, y de los que se protege, quitando o agregando ropa, o mediante un modo de calefacción adecuado. El tacto nunca es independiente del sentido térmico (Le Breton, 2007:173).

Las distintas formas del tacto (roce, caricia, frotación) vinculadas a la tónica de lo térmico subsumen la categoría de la masturbación explicitada y configura un modo de representación de la corporalidad erótica.

Reconocemos analíticamente las figuras retóricas, las tónicas y tematizaciones en relación con el cuerpo y el placer erótico.¹⁰ En cuanto al primer punto, la anterior ejemplificación con los textos de Cambaceres da cuenta de un predominio de la metonimia en el caso de lo corporal femenino (un pie, los muslos, los senos, el cuello, la boca). Por otra parte, se construye el eje semántico abajo-arriba y la oposición razón-instinto. Esto último nos remite a la apropiación y uso de las características de la poética del Naturalismo francés de Emile Zola por parte del escritor argentino.

A la tónica presente podemos denominarla “la mujer objeto”, articulada en base a la vinculación de sometimiento, y en ella se inscribe una modalidad de violencia política sustentada en la estructura del patriarcado que establece la diferenciación cultural e histórica de géneros sexuales, por la cual el hombre posee el poder de apropiarse del cuerpo. Es en este sentido que hablamos de violencia política ligada a la relación de sometimiento:

¹⁰ Cabe aclarar que en los textos pueden reconocerse una sola tónica. dos o más, como entramado tónico.

Un beso audaz, traidor, uno de esos besos que se entran hasta lo hondo, sacuden y desarman a las mujeres, cortó de pronto la palabra en los labios de la artista (Cambaceres en Zina, 2000:57).

Los fragmentos citados configuran dos subjetividades femeninas diferentes: “la sirvienta” (IV) y “la artista” (XVIII) quien está casada. En este último caso, lo erótico cuestiona una regla social que establece los límites de lo aceptable y lo no aceptable, por la presencia de la institución matrimonial. Además, se observa el carácter ambivalente que define el deseo: un juego entre la resistencia y la entrega al goce.

Si consideramos a la tópica también como red de formas temáticas a partir de las cuales es posible hablar de la discursividad erótica (Barthes, 1987:31), resulta pertinente pensar la relación de sometimiento en términos de una tematización recurrente en las antologías examinadas. Por ejemplo, se puede pensar en los textos narrativos y poéticos de las compilaciones que construyen dicha relación entre el hombre y la mujer, como observaremos más adelante.

Como segundo elemento de la cartografía que trazamos anotamos la sanción penal y la burguesía y su pertinencia para el análisis del texto (*De la elegancia mientras se duerme*, 1995) de Lascano Tegui (1887-1966), cuyos segmentos eróticos compilados también plantean la tópica de la mujer objeto actorializada –es decir, los modos de construcción discursiva y textual del personaje– como prostituta connotando el valor semántico de una mercancía con rasgos positivos. La diferencia con los textos de Cambaceres radica en la complejidad que presenta la escritura de este otro texto, pues está presente la perturbación del orden social bajo la existencia de una sanción penal. Dicha sanción genera una resistencia por parte de la mujer. Esta forma de punición pone de manifiesto el carácter instrumental de la discursividad erótica.

Otro ejemplo en el cual la sanción penal unida a la burguesía se halla suspendida por la complicidad con la prostitución:

Detrás de una chicuela demasiado desarrollada para su edad, vaya a saber uno cómo y por qué, va siempre un empleado de policía secreta. Esa chica es el cebo que recoge los sátiros dispersos por la ciudad (...) De la misma manera, detrás de un señor desocupado va un encargado de engancharlo y dirigirlo hacia una casa de citas (Lascano Tegui en Zina, 2000:83).

A dicha ejemplificación, en donde lo erótico entabla una particular vinculación con el delito y una ley penal, resulta significativo situarla en relación con un Decreto del

Presidente Juan Domingo Perón.¹¹ El mismo autoriza y reglamenta la instalación de prostíbulos bajo determinadas condiciones y requisitos. Algunos fragmentos que consideramos pertinentes:

Artículo 1: Apruébase el proyecto de reglamentación para la instalación y funcionamiento de prostíbulos elaborado por la Comisión creada por Decreto N 57 /955, agregado a fs. 19 /21, que consta de 18 artículos y forma parte integrante del presente decreto.

Art. 2– Dentro de la zona establecida en el artículo anterior, la Municipalidad construirá edificios destinados al ejercicio de la prostitución, los que estarán convenientemente aislados de los núcleos poblados de la zona y dispuestos en forma tal que sus actividades no trascienda al vecindario.

Art. 12– Toda mujer que ejerza la prostitución en los establecimientos a que se refiere la presente reglamentación, deberá inscribirse previamente en un Registro que al efecto será llevado por la Inspección General, para lo cual se exigirán los siguientes requisitos:

Justificar su identidad con exhibición de la documentación respectiva.

Poseer certificado de buena conducta expedido por la Policía Federal.

Tener 22 años de edad como mínimo.

Ser declarada apta para ingresar en el establecimiento por la Secretaría de Salud Pública.

Art. 13– El Registro a que se refiere el artículo anterior tendrá carácter secreto y está determinado por la necesidad de ejercer el control correspondiente que estará a cargo de las reparticiones municipales a quienes incumbe en virtud de sus funciones específicas.

Art. 16 – Toda mujer inscripta en el Registro a que se refieren los artículos 12, 13 y 14 de la presente reglamentación, será eliminada:

Por baja voluntaria o dispuesta por la Municipalidad basada en razones de salud;

Por no cumplir con las disposiciones reglamentarias relativas a exámenes médicos;

En virtud de infracciones o hechos reiterados de indisciplina imputables a ellas que, a juicio de la Intendencia Municipal, justifiquen la medida. (Zina, 2000:123-127).

Al publicar la antóloga los fragmentos de la reglamentación precedente configura los límites y la regulación de lo sexual por parte del funcionamiento social, histórico y cultural de un período específico. Asimismo entendemos que se destaca la valoración positiva de la prostitución femenina en tanto forma de trabajo. Pero también la inclusión y la exclusión, la visibilidad y el ocultamiento, la salud y la enfermedad; esto último vinculado a la legitimidad concedida a la práctica médica por parte del Estado.

¹¹ Decreto número 2492/955, del Presidente Juan Domingo Perón, sancionado el 5 de abril de 1955 e incluido significativamente en la antología mencionada.

En cuanto a la construcción discursiva y textual de la mujer prostituta, la ejemplificación presentada permite la observación de la recurrencia de la figura retórica de la descripción (en el plano de lo corporal y desempeñando la función de puesta en escena); e incorpora la generalización a partir del uso de una denominación genérica (“Una prostituta”). Como si las prostitutas configuraran un tipo de subjetividad femenina específica. Por dicha razón, también aparece la tópica del cuerpo objeto de placer que implica otro modo de violencia al entablarse la relación de sometimiento hacia el hombre.

Un señalamiento para la cartografía de los textos de la antología se organiza en torno a la tópica del otro y el olor. El último texto del primer agrupamiento –según la segmentación propuesta para el estudio de la antología de Zina– está compuesto por fragmentos de la novela *La gloria de Don Ramiro* (1959) escrita por Enrique Larreta (1875 - 1961). En los mismos el cuerpo femenino se configura como otro cultural, una identidad diferente basada en costumbres y cosmovisiones diferentes ya que se trata de una mujer árabe, con todo el erotismo y fantasía ligados a textos sugerentes como *Las mil y una noches* que crean en base a una analogía un clima sugerente:

Un momento después abrióse la puerta que comunicaba con la cuadra del baño, y el mancebo vio aparecer a la hermosa morisca, con los cabellos retenidos por linda almadraba de hilo de oro y esmeraldas redondas. Un blanco velo caía desde su cabeza hasta los anchos calzones de verde tafetán, adornados con glandes (...) A toda hora, el perfume de la mujer le embriagaba. Estaba en el ambiente, en su boca, sus manos, sus vestidos. Era el dejo axilar, mezclado a un perfume de jazmín y de algalia. Sus besos húmedos, anchos, tenaces, se le quedaban en los labios (Larreta en Zina, 2000:64-66).

La cita precedente posibilita observar –además de las otras figuras retóricas ya explicitadas en los otros textos–, la figura del perfume, en relación con el cuerpo y el espacio, considerado una metonimia del olor, del sentido de la olfacción. En relación con el ejemplo anterior citamos a Le Breton (2007:122) cuando señala que:

El olfato es simultáneamente un sentido del contacto y la distancia. Resulta difuso en el espacio, aliento sostenido que envuelve los objetos, sin extensión real, sin lugar preciso, atmósfera que se expande en torno a una zona al mismo tiempo localizada e indeterminada; no está encerrado en las cosas, como el gusto, o en su superficie, como el color: el olor es un envoltorio sutil. Desprendido de su fuente como un sonido, flotante en el espacio, penetra en el individuo sin que éste pueda defenderse de su

invasión. Identificar la fuente implica dar vueltas en torno a ella, buscarla a veces sin certezas (...) El olor es un marcador de atmósferas, imprime la tonalidad afectiva de un momento que se desea despegar a los otros, sustraer a lo común (Le Breton, 2007:122).

Otro rasgo que define la modalidad de representación de este constructo corporal de la cartografía que construimos se nuclea en la tónica del contacto con el cosmos y la muerte y en un primer momento consiste en la presencia de la danza que conduce al éxtasis y al contacto con el cosmos, en tanto estereotipo cultural. Por otra parte observamos la tónica de lo erótico en tanto una equivalencia y correspondencia con el éxtasis religioso:

[Después de la danza] Aixa habíase acostado ella misma sobre las lozas, apretando los dientes y dejando escapar un gemir tembloroso, como si tiritase de frío. Su gran peinado, entremezclado de pétalos y de joyas, se derramaba ahora por el suelo. Luminosa beatitud comenzaba a bañarle el semblante. Su palidez sobrepujó las alburas del mundo, el azahar, los lirios la nieve. Ramiro recordó la descripción de los arrobos de algunas siervas admirables del Señor, y acordóse también de su propia madre, cuando, después de larga plegaria, en el oratorio, se desplomaba de súbito, como herida de dulcísimo muerte. Era la misma palidez patética, el mismo temblor de los labios, el mismo estiramiento de los párpados sobre las pupilas ebrias de claridad (...) Nunca la halló más extraña y más dulce. Era la golosina entremezclada con nieve; y su aliento, ideal e inquietante, como el de las flores sobre la muerte (Larreta en Zina, 2000:70-71).

En esta cita, observamos cómo se relaciona la experiencia erótica con lo religioso y sagrado; que ello remite al erotismo del pensamiento (Bataille, 2000:15) que busca trascender la materia corporal hacia la espiritualidad. Por otra parte, aparece la relación entre experiencia erótica y muerte que se articula con la tónica de la mujer objeto. La interacción entre lo erótico y la muerte es estudiada por Bataille (2000:22-23):

Toda la operación del erotismo tiene como fin alcanzar al ser en lo más íntimo, hasta el punto del desfallecimiento. El paso del estado normal al estado de deseo erótico supone en nosotros una disolución relativa del ser, tal como está constituido en el orden de la discontinuidad (...) Hay, en el paso de la actitud normal al deseo, una fascinación fundamental por la muerte [en tanto una búsqueda de la continuidad de los seres]. Lo que está en juego en el erotismo es siempre una disolución de las formas constituidas de vida social, regular, que fundamentan el orden discontinuo de las individualidades que somos. Pero en el erotismo, menos aún que en la reproducción, la vida discontinua no está condenada, por más que diga Sade, a desaparecer: sólo es cuestionada. Debe ser perturbada, alterada, al máximo.

Por otra parte, se construye a dicha experiencia como un punto de fuga que cuestiona el orden social en base a las oposiciones espíritu/carne, vida/muerte y el cuerpo concebido como lugar de excrementos:

En ese instante, por encima de sus sentidos ávidos, Ramiro escuchó en su conciencia un grito de indignación, ante aquella práctica lasciva de los baños y aquel culto libidinoso de la propia carne. La sublime castidad, el ascético abandono, el desprecio y la mortificación del harapo corrupto de nuestro cuerpo, la santa fetidez de los religiosos, los admirables anacoretas dejándose podrir la ropa sobre la piel, como un anticipo de la sepultura (...) en fin, la sublime aspiración abriendo su corola de pureza sobre el estercolero corporal (Larreta en Zina, 2000:63).

En tal sentido, el olor no deja indiferente; es recibido de buen o mal grado. Si impregna un ambiente, participa de manera penosa en ciertos lugares creando la sensación de contaminación, de la degradación de un lugar. Todo olor que no esté en su lugar provoca molestia y extrañeza, pues la interioridad que expresa no se encuentra en las expectativas propias de las circunstancias. Toda ruptura olfativa induce una destrucción de la atmósfera buscada (Le Breton, 2007: 208). Además, dicha ruptura inscribe una forma de violencia por la olfacción disfórica que emana del cuerpo masculino.

En otros relatos aparece la secuencia erótica que se pone de manifiesto por la figuración de un combate en el cual un personaje es configurado como una bestia. Ello remite a la cacería, o la tópica de la bestialidad que detallaremos más adelante. Aquí también podemos inferir el carácter instrumental de la discursividad erótica en la existencia de la tópica mencionada.

El recorrido discontinuo por los agrupamientos de esta antología posibilita leer variaciones, puntos de contacto y filiaciones en tales microficciones, por su estatuto de fragmentaciones. En este sentido, el fragmento de Susana Villalba (Buenos Aires, 1956) “Intriga en Hawai” –de su libro *Susy, secretos del corazón*, 1987– propone también la construcción textual del personaje femenino (actor) en términos de bestialidad:

Serpentarios agrios espejos separados en cámara sin vestigio de primer amor caliente contra el tocador de cedro sobre un escenario italiano manos de tallar fuera de mí lo miraba sin saber me hinchaba como una yegua desposeída furiosa de acabar en coma en punto muerto (...) tan bestia su pelo su crin su cuero negro encabritado ante el fuego sabía pánico en los ojos demasiado quieta mi estilo mi bachiller mi guacha intelectual (...) haceme una yegua una pesada piedra en tu cama atame a tu corazón

demasiado tiempo salvaje demasiado volví y dije casate conmigo (...) yo me crié natural muerta llovía pero nunca fui pobre y tus manos amor tallando la madera me calientan más que joyce te lo juro te lo juego con naipes de tarot se disuelve una acuarela fuerte tormenta arrancaba el techo no digas nada lasciamе abissame áspero cruda piel caverna filosófica donde veo la sombra de tu baile y tu cuerpo es más de lo que puedo soportar (Villalba en Zina, 2000: 245-246).

Dicho ejemplo de textualidad erótica construye una representación en base a lo metonímico y compone una tónica que consiste en la conjunción de elementos y formas materiales heterogéneas e incompatibles por su naturaleza (Barthes, 1987a:27). Por otra parte, –a diferencia de algunos textos de Cambaceres– el cuerpo de la mujer aparece “tallado por las manos del hombre”; es una materia dúctil, maleable y transformadora, lejos de una materia supeditada a la manipulación por medio de la violencia. Asimismo, aquí se observa también una tónica ligada a la estética del neoromanticismo. Por otra parte, la mención a Joyce remite a una apropiación en tono paródico y un uso del tipo de escritura monológico de este autor, como una de las características de la discursividad erótica en la cual se pone de manifiesto su carácter instrumental. Esto se infiere también a partir de la conexión con otra propuesta estética y literaria de la poeta argentina que situamos por su producción en la etapa socio-política de postdictadura.

Continuamos trabajando la compilación de Zina para observar la aparición de otras tónicas y, al mismo tiempo, en nuestra cartografía realizaremos entrecruzamientos con las otras antologías.

Otro agrupamiento interesante que atraviesa la selección estudiada en relación con una tónica de la homosexualidad, es el formado por los textos “Riverita” de Roberto Mariani (1893-1946) (relato autónomo de *Cuentos de la oficina*, 1956) y el capítulo “Piezas amuebladas por un peso” de la novela *El juguete rabioso* (1992) de Roberto Arlt (1900-1942). La significatividad de dicho agrupamiento radica en que sugiere, insinúa y desliza la configuración de una subjetividad masculina diferente: la homosexualidad, ese “amor que no puede decir su nombre” (Oscar Wilde, en Leopoldo Brizuela, 2000:10).

En el primero, mediante la descripción con funciones de puesta en escena –es decir, de la constitución de la situación narrativa–, del actor individualizado con el nombre de Julio, se configura la primera instancia de construcción de la masculinidad

“normal”. Al mismo tiempo, la relación de trabajo entre empleador y empleado se constituye con metáforas de índole sexual:

Tres esenciales características le caracterizaban como cadete: la edad, el uniforme y el tratamiento. Todos, jefes y auxiliares, le llamábamos Julio, Julito, o Riverita. No era todavía el “señor Rivera”. Pero cumplía muy pocas funciones de cadete, y éstas, porque tenía de jefe al señor Torre, que sentía una voluptuosidad casi sensual en dar órdenes de toda especie y ser obedecido con amor o sin él (Mariani en Zina, 2000:89).

El transcurso del relato torna visible la insinuación de otra identidad¹² masculina cuando su nuevo jefe termina de contar a Julio sus aventuras amorosas:

Me decía eso: toque, con tanta ingenuidad, que yo, sonriendo ante su insistencia, tuve que pasar las yemas de mis dedos por sus mejillas. Él sonrío y me miró dulcemente en los ojos, con inocencia, con confianza. Para que yo tocara otra vez su cutis, tuvo que inclinarse hacia mí.

– Les va a gustar a las chicas besarme...

Yo no sé qué relámpago cruzó por mi mente. Movidito por yo no sé qué resorte potente e inexplicable, le tiré de repente un puñetazo tan violento e inesperado, que Julito cayó al suelo.

– Tu vanidad es un insulto.

Se incorporó, sin gemir.

– Perdoname, Julito... Lo mejor es que sigamos trabajando. Subí a la escalera y seguí cantando.

(...)

Pero al día siguiente, pedimos individualmente, al señor González, que él fuese reemplazado (Mariani en Zina, 2000:99).

La cita pone de manifiesto una operación de la lengua que consiste en la elusión, los implícitos y exclusiones al no expresar aquello que no puede nombrarse. Existe, entonces, una doble violencia en relación con el género sexual: violencia lingüística y agresión física.

El texto de Arlt presenta, como un rasgo constante de la discursividad erótica, la descripción de la habitación en donde ocurren los acontecimientos funcionando en términos de lo escenográfico, pertinente a una puesta en escena:

La pieza: dos camas de hierro cubiertas de colchas azules, con borlitas blancas, un lavabo de hierro barnizado y una mesita imitación caoba. En un ángulo, el cristal del ropero espejaba la puerta tablero (Arlt en Zina, 2000:103).

¹² Al respecto, consideramos los conceptos de subjetividad e identidad, por el recorte de nuestro objeto de estudio resultan si bien no equivalentes pero con un cierto grado de proximidad teórica, ya que la discursividad erótica construye estas nociones sin establecer una distinción específica, de acuerdo con nuestras hipótesis.

El segmento significativo del relato vinculado con la tematización mencionada combina lo descriptivo con las características de generalización, la visibilidad y el diálogo para “decir” una corporalidad diferente:

De pronto le vi, sí, le vi... En el rostro congestionado le sonreían los labios... Sus ojos también sonreían con locura... y súbitamente, en la precipitada caída de sus ropas vi ondular la puntilla de una camisa sucia sobre la cinta de carne que en los muslos dejaban libre largas medias de mujer.

(...)

Retrocedí huraño, y mirándolo, le dije despacio:

– Andáte.

– ¿Qué?

Más bajo aún le repetí:

– Andáte.

– Pero...

– Andáte, bestia. ¿Qué hiciste de tu vida?... ¿de tu vida?

– No... no seas así...

(...)

– ¿Y quién te hizo así, entonces?

– Mi maestro, porque papá es rico. Después que aprobé el cuarto grado, me buscaron un maestro para que me preparara para el primer año del Nacional. Parecía un hombre serio. Usaba barba, una barba rubia puntiaguda y lentes. Tenía los ojos casi verdes de azules. A vos te cuento todo eso porque...

– ¿Y?...

– Yo no era así antes... pero él me hizo así... Después cuando él se iba yo salía a buscarlo a su casa. Tenía entonces catorce años. Vivía en un departamento de la calle Juncal. Era un talento. Fijate que tenía una biblioteca grande como estas cuatro paredes juntas. También era un demonio, ¡pero cómo me quería! Yo iba a su casa, el mucamo me hacía pasar al dormitorio... fijáte que me había comprado todas las ropas de seda y vainilladas. Yo me disfrazaba de mujer.

– ¿Cómo se llamaba?

– Para qué querés saber el nombre... Tenía dos cátedras en el Nacional y se mató ahorcándose... (Arlt en Zina, 2000:107-109)

La extensa cita pone de manifiesto la construcción de una subjetividad sexual distinta (el/la travesti), la progresión del diálogo configura la tónica del aprendizaje sexual mediante la relación entre maestro y alumno –ya existente en la Antigüedad Clásica– y los modos de conformación discursiva del personaje (actorialización) presentan la oposición joven/ viejo. Este último posee un prestigio social ya que se desempeña como profesor de la Escuela Nacional. Al mismo tiempo, se observa la forma de violencia política en la figuración de dicha corporalidad en términos de una “bestia” –asociación semántica vinculada a lo monstruoso, vínculo que se ha de reiterar especialmente en la literatura de dictadura y postdictadura en relación con la represión política y el genocidio (Musitano, 2011). Además, detectamos un uso de la lengua que

roza y merodea el silencio mediante la utilización de una entonación poco audible, casi un murmullo, que define la constitución discursiva de la conversación entre los dos personajes.

Si atravesamos de modo oblicuo las otras antologías del corpus a los fines de configurar un mapa de variaciones y semejanzas, analizamos el cuento “Chica fácil” de Cristina Civalé (Buenos Aires, 1960) compilado en *La Venus de papel* (2000) –al que nos referiremos en profundidad más adelante. En el mismo también aparece la tematización de la homosexualidad pero de carácter femenino que irrumpe de manera sorpresiva e inesperada:

Llegó al vientre, puso uno de sus dedos (no sé cuál) en mi ombligo y luego, con ese mismo dedo, se deslizó hasta mi entrepierna y fue lo más adentro que pudo. Yo lo acompañé moviéndome despacio. En ese momento empecé a latir con tanta fuerza que casi me resultó insoportable. (...) Había llegado mi turno y fui directo al punto. Quería hacer con mi lengua lo que él había hecho con su mano. Con la boca le abrí la bragueta e indagué. Me sorprendí: allí faltaba algo o había otra cosa. Un pubis tan frondoso como el mío fue lo que descubrí y recién entonces entendí su mirada ambigua, su pelo de mujer, su olor caro. Me puse de pie. Sólo por el descubrimiento le brindé mi boca y dejé que me arrebatara el rouge de los labios en un beso tenue, demorado y amplio, y me ocupé de que su pubis rozara con fuerza contra el mío. Con el mentón todavía húmedo me fui alejando. Le dije *Muchas gracias* y salí de la zona de los silos. Volví a pintarme los labios de memoria y sin espejo. Ella no me siguió. Probablemente se quedó entre los marineros (Civalé en Giardinelli y Gliemmo, 2000:180).

Tal como puede observarse en la cita, la configuración discursiva del pene se realiza con rasgos semánticos de pequeñez que desvaloriza la figura masculina y funciona como metonimia del cuerpo. El acto de ocultar y la acción de descubrimiento unidos a la burla inscribe una modalidad de violencia.

El fragmento citado construye la relación entre ser y parecer en la definición de la sexualidad por parte del narrador cuando trabaja el plano de la conformación textual del personaje. Asimismo, la figura retórica de la metonimia, la tópica del encuentro amoroso en el espacio urbano (pues los personajes se conocen en el colectivo); la oposición mano/boca y la ausencia de lenguaje –inexistencia de diálogo– intervienen para otorgar la posibilidad de “hablar” al cuerpo en la dimensión del contacto (roce, humedad). Por dichas razones, está presente la semioticidad de la masturbación, recurrente también en muchos textos de la antología *Erótica Argentina* (2000).

En la compilación *Poesía Erótica Argentina* (2002) de Daniel Muxica un poema de María Moreno (1947) plantea, a diferencia de la identidad sexual construida por la

antología de Alejandra Zina sustentada en la heterosexualidad, la tematización de la homosexualidad femenina.

A partir de la oposición virilidad/fuerza, el texto cuestiona la política de conformación de los géneros e identidades sexuales. La metonimia de la sangre para aludir al cuerpo y las cicatrices en ambos costados del mismo así como la llaga inscriben una huella. Marca que remite a la violencia que implica la tensión para definir una subjetividad sexual, en ruptura con el paradigma predominante basado en la heterosexualidad: “pues nadie ha concebido una imagen mejor de la desdicha /que el cuchillo entrado en nuestro costado de amantes” (2002: 170-171). La mención de la lateralización de la corporalidad implica, a nuestro juicio, una forma diferente de decir lo sexual –en este caso la homosexualidad femenina–, en contraposición con la mirada totalizadora del cuerpo susceptible de fragmentarse metonímicamente, o bien de presentarse en una continuidad (que tiende a la unidad o fluidez), tal como se observa en la mayoría de los textos de esta compilación antológica.

Por otra parte, la tópica del secreto se constituye en un modo de definición de la identidad sexual diferente que oscila entre el ocultamiento y la revelación. Tópica que estudiaremos con detenimiento en el abordaje de relatos argentinos que tienen por objeto al erotismo homosexual tales como los siguientes autores: Manuel Mujica Lainez (“El cofre”), Julio Cortázar (“La barca”), Juan José Hernández (“Bambino”), Marta Lynch (“El dormitorio”), entre otros.

A continuación, examinaremos otra compilación a los fines de poder dar cuenta del entramado tópico que atraviesa esta cartografía de ficciones eróticas.

El cuento “Verle la cara a Dios” de Laura Fava compilado en *La Venus de papel* da cuenta de un tratamiento de lo erótico en base a la tópica consistente en la falta de deseo masculino y la vinculación con lo religioso:

No importaba qué clase de hembra se le pusiera por delante, ni cuánto la desearan los compañeros, ni cuánto ella lo deseara a él; no había caso; podía apretarla contra la pared, sentir su cuerpo turgente, su sudor, iniciar las caricias... pero todo transcurría apaciblemente entre sus piernas; su sexo, laxo y tranquilo, no manifestaba alteración alguna. Y a él parecía no importarle. Así que Natalio se casó virgen (Fava en Giardinelli y Gliemmo, 2000:188).

El uso de la palabra “hembra” por parte del narrador para referirse en forma genérica a las mujeres remite a la utilización de la “mala lengua”, según lo explicitado anteriormente.

Cuando Natalio contrae matrimonio y su esposa queda embarazada, aparentando el logro de una sexualidad “normal” frente al pueblo, se produce una alteración del orden social por la figuración del adulterio contemplado por el personaje:

Cuando abrió la puerta, lo primero que le llamó la atención fue el catre vacío que habían dispuesto para Saúl; lo segundo fue ver a Lidia y al Turco desnudos, todavía acariciándose, en la cama. No se atrevió a hacer ruido y se sentó en la silla más próxima, mirándolos.

Sin que supiera cómo, sin aviso y señal de ningún tipo, desde esa silla en la que lo único que hacía era mirar, esa noche Natalio le vio la cara a Dios (Fava en Giardinelli y Gliemmo, 2000:190-191).

El acto de ver como operación de lo visible, la oposición público/privado y la remisión a lo religioso pero esta vez con connotaciones positivas configuran una discursivización diferente del género masculino, al poner de manifiesto la ausencia del deseo sexual.

Por otra parte, un texto de Leopoldo Lugones (1874-1938) presente en la antología de Alejandra Zina (en este cruce de tópicos y cartografías que hemos mencionado) pone de manifiesto la existencia de las formas cenestésicas definidas por la conjunción de múltiples sentidos (el tacto, la vista, el gusto, el oído), articulados por la tópica de la mujer asociada con el funcionamiento y los ciclos de la Naturaleza; además de la relación erotismo-enfermedad.¹³ Dicha relación configura de otro modo el carácter instrumental de nuestro objeto de estudio al representar asimismo la figuración del cuerpo enfermo al conformar el binarismo salud/enfermedad; uno de los binarismos específicos de la cultura occidental. Un punto central vinculado a los estudios de la biopolítica (Giorgi, 2004). Oposición que resulta nos resulta productiva para esta investigación, como veremos en otro apartado.

¹³ El tratamiento del erotismo como enfermedad permite establecer una filiación con la novela *El amor en los tiempos del cólera* de Gabriel García Márquez y con una zona de la producción novelística del siglo XIX.

Un texto seleccionado de Marta Lynch (1925-1985) compilado en *Erótica Argentina* (2000) denominado “Fina goza afanosamente de su libertad” incluido en *Los años de fuego* (1980) pone de manifiesto en una primera instancia el contexto de soledad de la mujer, su necesidad de comunicación y las dificultades para insertarse en el ámbito laboral en tanto rol de escritora. Y nos permite marcar otra entrada a nuestra cartografía, tal como la tópica de la subjetividad femenina. También desde esa tematización se problematiza la categoría de lo erótico pues hace ingresar la incomunicación y no la búsqueda del placer sexual; lo cual conduce en consecuencia al suicidio de la protagonista.

El relato comentado manifiesta, como afirmamos antes, una difuminación de lo erótico, en el sentido de no poder establecer con claridad límites entre la no comunicación y la sexualidad, a la vez que inscribe una posibilidad de contacto definida por la comunicación afectiva con el otro y la inserción en la realidad. Contacto que fracasa y, que al parecer, sólo se logra mediante el suicidio. Este trabajo con la incomunicación articula las oposiciones privado/público, individual/colectivo y sueño/realidad, en donde las formas de textualización de esa práctica de no comunicación (oposiciones, modalidades de narración construidas por el discurso indirecto, descripciones, ampliaciones, etcétera) atraviesan dichas polarizaciones para intentar establecer modos de decir y hablar con el otro. De acuerdo con estas afirmaciones, el texto construye la tópica de la comunicación caracterizada en términos de una suspensión momentánea de la soledad. Si bien este texto presenta algunos problemas en cuanto a su participación en el discurso erótico, posee algunos rasgos que lo hacen partícipe del mismo tales como la figura del contacto corporal mediante la imaginación, la oposición entre el día y la noche, el sueño y la vigilia, por mencionar sólo las características más significativas de este cuento.

En el caso del fragmento de la novela *La rompiente* (1987) de Reina Roffé (1951) plantea, por el contrario, estrategias de resistencia de la subjetividad femenina frente al ejercicio de poder por parte de la identidad masculina; estrategias que se constituyen desde el espacio doméstico.

El texto de Roffé pone de manifiesto el funcionamiento tensivo de las posiciones de género sexual atravesadas por la dicotomía igualdad / diferencia, la imaginación y la realidad. Por otra parte, la secuencia narrativa aparece textualizada como un sueño, una fantasía. Por dichas razones, se observa nuevamente una difuminación de lo erótico al

hacer ingresar problemáticas relativas al género sexual y sus políticas de configuración discursivas (Roffé en Zina, 2000: 251-253):

Ahora ella está golpeando la puerta del baño: lo está llamando. Él no responde. Él está frente al botiquín. Hay un vaso con agua. En su mano, en su única mano tiene una cápsula de estriknina. Pone la cápsula al lado del vaso. Con dificultad se baja los pantalones y se sienta sobre el inodoro. Del otro lado ella golpea y suplica. Dice: no voy a dejar de llamar hasta que abras. Entonces recuerda que le duele el dedo, deja de golpear y se lo acaricia. (...) Ella se aleja de la puerta con pasos ruidosos. Luego se deja caer sobre un sillón. Grita: sos peor que una mujer. Él responde: soy como si fuese una mujer y como una mujer me voy a matar. (...) Ahora ella se dirige al dormitorio. Toma el espejo y se ve reflejada. Lo coloca en la puerta del placard. Hace entrar primero un borde, después el otro. El espejo queda torcido. Ella toma distancia, se tuerce un poco hacia la derecha y se mira. Se mira y sonríe. Se endereza y comienza a mirar con detenimiento su rostro. Un perfil, el otro perfil. Se mira de frente y saca la lengua. Se mira la lengua. Después hace un reconocimiento de su cuello, lo presiona y sonríe. Su dedo baja baja y se hunde en el pozo de la tráquea. Se desabrocha los primeros botones de la blusa. Los huesos de la clavícula sobresalen un poco. Entonces decide sacarse la blusa. Observa sus brazos. Observa su abdomen. Toma distancia y se mira en conjunto. Dobla sus brazos hacia atrás y los deja así hasta que consigue desabrochar el corpiño. Pone sus brazos en cruz delante de sus pechos. Poco a poco, los abre y se mira, palpa. Los junta y sonríe. Ya sus manos se apresuran a quitar la falda. Sostiene la falda fuera de la visión del espejo y la deja caer. Gira y se mira. Gira y sonríe. Él está en el baño, piensa, ya tomó la cápsula. La estriknina surte efecto; se está desplomando. (...) Él cae y da con la cabeza en el borde de la bañera. La cabeza se parte en dos como una calabaza (Roffé en Zina, 2000:251-253).

También relacionada con la tónica de la subjetividad femenina y con el objetivo de mostrar la experimentación e innovación en las estéticas y concepciones poéticas en las últimas décadas del siglo XX, analizamos algunas conclusiones a partir del poema “La madre” de Néstor Perlongher (1949-1992). El texto poético presenta la figuración de la madre según las tónicas de la mujer objeto, la prostitución, la penetración anal y la ambigüedad de la posibilidad del incesto propiciada por la interrogación, tal como puede observarse en la ejemplificación. Desde un punto de vista textual, la construcción actorial de la figura materna posee atributos femeninos negativos y, al mismo tiempo, contradictorios: “Ataviada de gladiolos y de pencas”; “pubis acochambrado”; “esas mieles amargas”... (Perlongher, 2002: 175-176), que remiten a la estética del neobarroso y establecen una ruptura con la representación de lo materno en la sociedad occidental.

Por otra parte, el acto de lamer, chupar, remite a la constitución discursiva del sentido corporal del gusto reiterado también en un segmento del poema de Girondo que citamos antes. Según Le Breton (2007:220):

Dicho sentido es un producto cultural de la historia, sobre todo en la manera en que los hombres se sitúan en la trama simbólica de su cultura. Se halla en el cruce entre lo subjetivo y lo colectivo, remite a la facultad de reconocer los sabores [del cuerpo] y evaluar su calidad. Contrariamente a la vista y al oído, y en esto cercano al olfato, el gusto es un sentido de la diferenciación. La sensación gustativa remite a un significado: es al mismo tiempo un conocimiento y una afectividad que se encuentran en acción. Si la vista, el tacto o el oído permanecen a menudo indiferentes a lo que perciben (no es el caso de la discursividad erótica) ocurre lo contrario con el gusto; está siempre comprometido con la percepción. La experiencia gustativa es una apropiación afortunada o desafortunada del mundo por la boca: es el mundo inventado por la oralidad.

Retomando la configuración de la corporalidad femenina, se observa la recurrencia de la metonimia (senos, cuellos, tetillas, para el caso de lo corporal masculino). El cuello del actor (personaje) femenino aparece caracterizado con rasgos disfóricos mediante la metáfora: “pende del cuello de la madre una ajorca de sangre, sangre pública” (2002: 175-176). Dicho ejemplo hace referencia al cuerpo en términos de un lugar de inscripción de la violencia de géneros sexuales. Por otra parte, el sentido del gusto tal como lo conceptualiza Le Breton y en especial el uso de la oralidad remite a la experimentación y la operación rupturista que pone en juego el neobarroso (componente central en la poética de Perlongher), según podemos observar en el párrafo siguiente.

En cuanto al uso de la “mala lengua”, son detectables la presencia de formas léxicas orales diferentes (“borlasgo”, “pendorcho”, “orto”, por nombrar sólo algunas), referidas al ámbito sexual, y con las funciones de dicha mala lengua.

Otro texto significativo en el estudio de esta antología *Erótica argentina* es el fragmento tomado de *Las leyes de la noche* (1958) de Héctor A. Murena (1923-1975), pues en el mismo observamos la tópica del incesto articulada en los relatos de familia que, según Leopoldo Brizuela (2000) constituye un lugar importante en la discursivización del erotismo, inclusive el referido a la homosexualidad. Pues la figura del incesto tiene una relación muy significativa con los sistemas familiares y lo erótico en todas sus modalidades. Por otra parte, son recurrentes las figuras retóricas ya mencionadas en el análisis de los textos anteriores: metonimias y metáforas.

Si acordamos con Barthes (1975: 23) que lo erótico es un habla codificada y elusiva, el relato mencionado da cuenta del tratamiento de una lengua que insinúa y sugiere el incesto. Además, las marcas textuales que sugieren la posibilidad virtual del incesto se manifiestan en la prohibición del beso por parte de la madre y la necesidad de poner en contacto “dos mitades” corporales y espirituales. La insinuación y la sugerencia cuando existe ausencia de la palabra y “habla” el cuerpo –como ocurre en las otras antologías del corpus–, remite a la constitución discursiva del silencio en tanto una característica del ocultamiento y el secreto, al cual más adelante nos referimos. Por otra parte, la estrategia narrativa temporal denominada analepsis (Genette, 1975: 30), que consiste en la ruptura del orden lógico y cronológico de los acontecimientos, entabla relaciones con la ficción erótica pues en muchos casos la experiencia del erotismo aparece textualizada según la forma del recuerdo.

Para finalizar el examen de la compilación *Erótica Argentina* (2000) y en relación con los relatos de familia y con una tópica de lo monstruoso, consideramos un fragmento de la novela *La traición de Rita Hayworth* (1968) de Manuel Puig (1932-1990). El narrador aparece construido mediante la voz de un niño, quien narra lo erótico a partir de la conjunción y continuidad del ámbito de lo cotidiano, lo sexual y el arte cinematográfico. El cuento mencionado, además de las consideraciones explicitadas en el párrafo anterior, pone de manifiesto un constructo corporal masculino vinculado a la categoría de lo monstruoso (“un cuerpo de araña venenosa”, “el enredo de cañitos que van apretando el cuello como la horca”); el uso de la “mala lengua” (“puta”, “tetas”) que inscribe una inadecuación y desaprobación según el criterio del “bien decir” impuesto por las reglas de la lengua gramaticalmente y socialmente permitida; pero que insiste en la reafirmación de esa incongruencia. La misma funciona, a nuestro juicio, en términos de una operación política ejercida sobre lo lingüístico articulada en dos planos: a) la selección del léxico, y b) la forma de escritura caracterizada por la conjunción de elementos heterogéneos (el ámbito de lo cotidiano, lo sexual y el arte cinematográfico); y una sintaxis que no respeta la regularidad de “la buena lengua”.

Por otra parte, existe en la obra citada una modalidad de violencia que se relaciona con una modalidad discursiva constituida por una acción sobre el cuerpo referida al protocolo de dominación masculina (Winkler, 1995: 35) en la mención textual de trazar marcas y lastimar la corporalidad femenina con un cuchillo por parte del hombre. También podemos observar la configuración de una tópica que denominamos

aprendizaje de lo sexual tamizado por el imaginario infantil; dicho aprendizaje aparece asimismo mediado por la Escuela, en tanto otra forma de regulación social.

El recorrido analítico realizado por la antología *Erótica Argentina* (Zina, 2000) ha permitido determinar en una primera instancia el carácter instrumental de la discursividad erótica. Dicho resultado muestra diferentes modos y formas de representación de la corporalidad femenina y masculina, en base a sus tópicas y oposiciones: la mujer objeto (texto de Cambaceres); la bestialización (relato de Groussac). Si bien en este caso no podemos dar un ejemplo concreto, es posible vincularlo con otros escritores. También podemos reconocer una ambigüedad en la conformación de la identidad masculina y la homosexualidad (cuentos de Mariani y Arlt); posiciones de género en dónde se manifiestan relaciones sexuales, lo erótico vinculado a la muerte, lo religioso y como escape a situaciones de soledad, el incesto, por mencionar sólo algunos aspectos (véase los textos de Larreta, Carey; Lynch, entre otros). En este caso, tampoco citamos ejemplos pero lo relacionamos con los demás escritores. Todo ello articulado por las diferenciaciones entre instinto/razón, carne /espíritu, privado /público, por mencionar las más significativas. A su vez, existe una estrategia narrativa en cuanto a los modos de regulación por parte del narrador. Observamos el predominio de una focalización interna (Genette, 1975:88); es decir que este último [el narrador] selecciona un foco de percepción situado en actores específicos a partir del cual se construye el efecto de una visión parcial, característica esencial del objeto estudiado. El tratamiento de lo erótico en la compilación estudiada hace posible la inferencia de algunas constantes en la discursividad erótica tal como ha sido configurada en dicha antología: el funcionamiento del deseo oscilante entre el goce y el dolor, la vida y la muerte, según la textualidad que las tópicas mencionadas posibilitan, las figuras retóricas (metonimias, metáforas, ampliaciones, descripciones). Por otra parte, la constitución de una puesta en escena que supone una visibilidad que implica la copresencia de un lector modelizado por la discursividad erótica, que ejerce efectos performativos. Tales efectos son la activación de los sentidos corporales, la experimentación de sensaciones, el recorte de lo visible, el reconocimiento de las formas del estereotipo, por denominar algunos.

El siguiente examen de la compilación de poemas efectuada por Daniel Muxica en *Poesía Erótica Argentina* (2002) –que comprende el período histórico desde el año 1600 hasta el año 2000– requiere a los fines de la sistematización y organización del

análisis, del establecimiento de un criterio de segmentación, tal como realizamos en la antología anterior.¹⁴

Dicho criterio de segmentación, con un carácter flexible y dinámico, se fundamenta en un corte cronológico que permite proponer tres núcleos o agrupamientos significativos a partir de un corte que transita desde la década del 40 hasta el año 2000. Atravesando la macrosegmentación explicitada, esta antología incluye una selección de coplas y poemas populares, de carácter anónimo y resulta significativa la inclusión de este género de textos ya que en los mismos se manifiesta una representación discursiva y textual diferente de las categorías y conceptos trabajados anteriormente. Representación que toma distancia en relación con las modalidades, formas y usos de la lengua y el cuerpo en un registro culto para incorporar configuraciones específicas de la cultura popular. Esta última pone en tensión las construcciones estéticas de lo culto como un modo de operación política que resulta significativa para nuestra investigación.

El inicio del análisis construye la tópica del amor y toma como punto de partida un poema de Juan Crisóstomo Lafinur (1794-1827) situado en el primer núcleo de acuerdo con la segmentación explicitada:

EL AMOR

Es llorar y gozar; rabia y ternura;
Delirio que a prudencia se parece;
Una hoguera encendida que más crece
Mientras más se resiste a la bravura.
Un amante es enfermo que no cura,
Pero con sus mismas llagas se envanece;
La soledad le agrada y le entristece;
El tiempo es corto y largo, tarda y dura.
Se halla solo en la estancia concurrida;
Si se le habla responde fastidiado;
No hay cosa que no vea parecida
Al objeto que causa su cuidado.
¿Qué es el amor, se pregunta? Yo concluyo:
Vivir un alma en cuerpo que no es tuyo (Lafinur en Muxica, 2002:37).

El texto configura una equivalencia entre los conceptos de amor y de lo erótico según los protocolos sexuales de la época. Además, la tópica del amor está atravesada por las figuras retóricas del oxímoron, del cuerpo enfermo y una temporalidad que juega

¹⁴ Por razones de pertinencia, vinculada con la delimitación del objeto de estudio, no analizaremos en los textos poéticos cuestiones de métrica, tales como la versificación, composición de estrofas, tipos de rima, etcétera; ni niveles de análisis específicos del discurso lírico (fónico, morfológico, tropológico y semántico).

con la unión de los opuestos. Por ello, el poema construye una serie de contradicciones que ponen de manifiesto la difuminación de los límites entre el alma y el cuerpo, lo material y lo espiritual, lo corto y lo largo, lo sano y lo enfermo. De acuerdo con dichas afirmaciones, se configura un concepto de amor vinculado a las regularidades sexuales del momento histórico que presenta las tensiones y complejidades del ser humano teniendo en cuenta el plano de su interioridad. En este sentido, Graciela Gliemmo (2000) establece una distinción entre narrativa erótica, por extensión discurso erótico, y narrativa amorosa, remitiéndonos al discurso amoroso que resulta pertinente para la delimitación de las nociones anteriores. De acuerdo con lo anterior, Gliemmo (2000: 222) expresa una cuestión que resulta pertinente para la delimitación de las nociones de amor y erotismo:

La narrativa erótica [discurso erótico] presenta distintas representaciones del cuerpo en el borde del placer o del goce que deja entre paréntesis o excluye el saber científico y ofrece plurales imágenes de lo corporal. Pone de manifiesto el cuerpo y los deseos, el cuerpo y los interdictos, el cuerpo y las transgresiones [puntos de fuga], el cuerpo y los desenfrenos. Por el contrario, en la narrativa amorosa [discurso amoroso] los personajes también desean pero a partir de justificaciones, causalidades, la presencia de sentimientos o sentidos anexos (Gliemmo, 2000: 222-223).

Si retomamos el poema citado, se observa la coexistencia de los contrarios y la figura retórica del oxímoron junto con la oposición alma/cuerpo. Esta forma constructiva remite a la apropiación de la tradición poética neoclásica (según el modo de escritura de los poetas griegos y latinos).

Por otra parte, vinculando nuestro recorrido tópico, incluimos la tónica de la gauchesca y nos detenemos en una copla popular anónima que trabaja los modos de representación y usos de la lengua relacionados con la tradición gauchesca, a los fines de poder dar cuenta de una red de tradiciones en el tratamiento de la poesía erótica:

RELACIÓN INCOMPLETA

Tuitas las mujeres tienen
En el ombligo un botón
Y más abajo tienen
la vaina pa mi facón (Muxica,2002:36).

Como puede observarse, si bien permanece la diferenciación arriba-abajo se muestra como estructurante del cuerpo, y con el léxico de la gauchesca se construye la metáfora de la penetración sexual (“Y más abajo tienen/la vaina pa mi facón” (2002:36) que se relaciona con la literatura de autor en tanto una tópica que tiene pocas variantes históricas. En una primera variante, se produce una distancia entre lo neoclásico y los estereotipos populares para decir lo sexual, que resultan más explícitos y menos elusivos. Otro ejemplo, que no posee la forma de la copla y en el que están ausentes los componentes de lo gauchesco (léxico y metáforas particulares) permite observar el desaparajo paródico¹⁵ y las figuras retóricas del habla popular:

EL TESTAMENTO DE MATILDE

Yo Matilde la pelada
nacida en el Baradero
el 27 de Enero
del año 72.

Antes de dejar el mundo
quiero que sea entregado todo lo que he dejado
a la muerte mi desdén.

Le dejo quinientos tarros
de purgación amarilla
a todos los cargatipas
de Lavalle y de Junín.

Dos mil perdones les pido
a putas y bufarrones
y el que no me considera
la puta que lo parió.

El primer macho que tuve
que fue Pedro Martínez
el que me rompió la cajeta
y el culo me desvirgó.

Le dejo quinientos tarros
de purgación amarilla
para que siempre se acuerde
del virgo que se comió.

A Santiago Bonifacio
le dejo tres crestas de gallo

¹⁵ Cuando hablamos de lo paródico vinculado a las formas de lo humorístico no necesariamente nos referimos a la comicidad. En este punto cabe aclarar que el discurso del humor une términos contradictorios y hace ingresar lo paródico, lo grotesco, el absurdo, entre otras modalidades. Para una profundización de estas cuestiones, remitimos a nuestro trabajo en *Diccionario Crítico de Términos del Humor y una breve enciclopedia de la cultura humorística argentina* (Moreno en Flores, 2011)

y cuatrocientos caballos
de raza muy superior.

A José Napolitano
le dejo quinientos tarros
de purgación amarilla
para que haga quesadilla
y formaggio pâtè gras.

Yo Matilde la pelada
nacida en el baradero
el 27 de Enero
del año 72 (Muxica, 2002:75-76).

En este texto anónimo aparece la “mala lengua” con sus modalidades léxicas propias de la cultura popular, que reafirma su inadecuación en vinculación con el “bien decir” estipulado por el Neoclasicismo y entra en tensión con él. Por otra parte, la mención de “los quinientos tarros de purgación amarilla” (2002: 75-76) alude metafóricamente e hiperbólicamente al excremento con connotaciones positivas, que la mujer despide como un legado a sus distintos hombres. Por ende, se retoma la tópica de la mujer objeto y al mismo tiempo, el título del poema y su forma de constitución textual hace referencia al género jurídico desde la parodia y la sorna. Según dicha afirmación, la discursividad erótica mediante lo obsceno atraviesa el decir y se apropia de múltiples formas genéricas, en este caso mediante el humor (Flores, 2000, 2011).

En el poema “Donato Juro a su mujer Andrea Silva” perteneciente a Hilario Ascasubi (1807-1875) realizamos un cruce con la poesía gauchesca a los fines de examinar de qué manera lo erótico reescribe un acontecimiento histórico de la cultura argentina: la huida del sacerdote Ladislao Gutiérrez y la señorita Camila O’Gorman, quienes fueron fusilados. Este acontecimiento impactó fuertemente en la sociedad de la época.

El ejemplo mencionado manifiesta, además de las formas léxicas específicas de nominación del género gauchesco (“una china”, “la moza”), y de encadenamientos discursivos, tales como el “velay”, o “lo mismo”, se presenta una construcción de la subjetividad femenina en base a la tópica de la bestialidad: “porque a una china cualquiera/no es fácil arriarla /ni mucho menos robarla/lo mismo que a una ternera/Cuál es la hembra que da treguas/no queriendo cabrestiar/ni se deja galopiar” (2002: 47-48). Por otra parte, el momento del contacto sexual aparece textualizado por la palabra “encamotaron” que remite no sólo al vocabulario gauchesco, sino también a una

migración desde esta hacia la cultura popular. Pues esta última utiliza con frecuencia el término “encamotar” para aludir a la concreción de la relación sexual.

En vinculación con los modos de representación de la sexualidad por parte del imaginario popular, citamos una copla de autor anónimo que resulta significativa:

Cada vez que te veo
Carita santa
Un palito que tengo
Se me levanta.

Cada vez que te veo
Se me endereza
Un palito que tengo
Yo con cabeza (Muxica, 2002: 50).

Aquí se observa una metáfora del pene y la oposición levantar / enderezar señala la figuración de la erección masculina, en tanto un estímulo activado por el deseo sexual. La denominación textual “Carita santa” configura de manera metonímica el constructo de la corporalidad femenina y lo relaciona con el ámbito religioso. Por otra parte, también es posible observar de manera implícita la presencia del protocolo sexual masculino/femenino que remite a roles sexuales estereotipados en la cultura, la apropiación del género de la copla y su inscripción en lo popular. De acuerdo con ello, se puede hablar de un entramado tópico que entrecruza lo gauchesco, lo religioso y lo popular en tanto que formas genéricas tales como los cielitos, las vidalitas y las mencionadas coplas participan de la literatura gauchesca, pero desde el campo de producciones ligadas a lo popular. En este juego de apropiaciones y usos genéricos podemos marcar el carácter instrumental del discurso erótico pues utiliza géneros de una tradición argentina para construir tematizaciones vinculadas al cuerpo, la sexualidad y el placer.

Al estudio del segundo núcleo de poemas lo iniciamos con la selección de algunos versos de un poema de Oliverio Girondo (1891-1967) y marcamos una tópica de lo sensorial:

12

Se miran, se presienten, se desean,
se acarician, se besan, se desnudan,
se respiran, se acuestan, se olfatean... (Girondo en Muxica, 2002:86).

En ruptura con la concepción lírica neoclásica y situado en los principios estéticos vanguardistas, este poema pone de manifiesto el amplio espectro de la experiencia erótica. La conjunción de todos los sentidos corporales (vista, tacto, olfato, oído, gusto y movimiento); integrada a la ambivalencia entre la vida y la muerte junto a un predominio de lo irracional, producen una disociación entre los conceptos de amor y erotismo, a diferencia del período y literatura anteriores. La ampliación y despliegue de la totalidad del ámbito sensorial se articulan también con formas textuales y discursivas de la violencia. En este caso basadas en una acción corporal recíproca entre los participantes del contacto erótico que concibe a lo corporal como una materia, dúctil, maleable y sujeta a transformaciones. Además, está presente una relación con lo sagrado en la inclusión de la palabra “resucitan”, en tanto uno de los rasgos fundamentales en la construcción de esta modalidad de experiencia definida por el deseo y el placer.

Por otra parte, la organización textual del poema da cuenta de lo que podemos denominar un principio de continuidad. Es decir, toda la gama de sensaciones y sentidos corporales se presentan en un *devenir* que posee su límite de clausura¹⁶ en el instante de la consumación del acto sexual. En este punto, observamos la tópica de la unión de elementos y acciones heterogéneas e incompatibles por su naturaleza (Barthes, 1987a: 22). En relación con un constructo corporal histórico –pues el mismo participa de las concepciones vanguardistas producidas en Argentina– pensado como una materia dúctil y fluida, la función de la figura retórica de la ampliación consiste también en la figuración de un cuerpo fragmentado y, al mismo tiempo, contemplado en su unidad. Por extensión, se construye una puesta en escena a partir del despliegue de un universo sensorial que abarca todas las posibilidades, tal como lo configura la cultura occidental.

Un texto de Nicolás Olivari (1900-1966) configura la reiteración de la tópica de la bestialidad y la mujer objeto en la figura de la prostitución:¹⁷

La prostituta alzando su grupa
en la palangana se despatarra
el pobre poeta se calza su chupa
y en la ceniza del amor esgarra...
Y la vemos pasar rumbo a la comisaría

¹⁶ A diferencia de las producciones de Gironde los textos de Lamborguini manifiestan una ineludabilidad de ese devenir y, por ende, la imposibilidad de restituir un sentido inteligible.

¹⁷ En relación con la representación discursiva y textual de la práctica sexual de la prostitución, el texto de Lascano Tegui incluido en *Erótica Argentina* plantea una vinculación en términos de complicidad con la ley jurídico-penal para definir y tornar ambiguo el estatuto de dicha práctica en los límites de lo permitido y lo no permitido.

Y hasta nos animamos a aumentar
su vergüenza, con nuestra pillería (Muxica, 2002:97-99).

Relacionado con la afirmación anterior, aparece otra tópica en el texto de Olivari que atraviesa la cultura argentina y es la de civilización y barbarie, en conjunción con la ley jurídica que sanciona de modo negativo dicha práctica sexual. Por otra parte, se constituye textualmente el personaje “poeta” con los atributos de “haragán”, “informal” y “atrabiliario” articulados sobre el eje semántico del ser y el parecer: pues al mismo tiempo que concurre a los prostíbulos, escribe en el periódico acerca de la trata de blancas. Según dichas afirmaciones, emerge un modo de constitución diferente de la identidad del artista, como poeta y periodista. Ello se relaciona con los procesos de industrialización y el surgimiento de la clase obrera que afectan a la sociedad argentina a partir de las décadas del 40 y 50.

En cuanto al uso de la “mala lengua”, observamos la presencia de formas léxicas provenientes del lunfardo y la cultura popular: “murrias”, “furbantes”, “atorrantes”, “al pedo”, entre otros.

A los fines de mostrar una red de entrecruzamientos y diferenciaciones en el modo de decir lo erótico nos ubicamos en la tópica del *locus amenus*, y citamos un breve poema de Jorge Luis Borges (1899-1986):

TANKAS

I
Alto en la cumbre
Todo el jardín es luna,
Luna de oro.
Más precioso es el roce
De tu boca en la sombra (Borges en Muxica, 2002:94).

La ejemplificación precedente recupera los elementos de la tradición neoclásica con la tópica del *locus amenus* textualizada por la oposición luz/ sombra. La construcción de lo corporal se rige, en este caso por la metonimia (“tu boca”) y la presencia de lo táctil al mencionar el roce. Esto último nos conduce a la categoría de la masturbación, atinente a la escritura erótica, tal como lo explicitamos anteriormente. Por otra parte, la mención a la boca remite a un *sexema* específico (construcción del signo erótico) que refuerza el contacto entre los cuerpos a la vez que se puede observar una operación discursiva sustentada en un homenaje al neoclasicismo. De esta manera,

vemos cómo el discurso erótico efectúa un procedimiento de apropiación y uso de las formas poéticas neoclásicas a los fines de dar cuenta del modo en que la discursividad del erotismo participa del canon de la literatura argentina. Por ello, los componentes mencionados integrados en todas estas operaciones muestran la manifestación del carácter instrumental de lo erótico presente en las producciones de los escritores consagrados.

Un concepto de lo erótico aparece elaborado poéticamente en un texto de Leopoldo Marechal (1900-1970), del cual citamos pequeños segmentos o versos:

LA ERÓTICA

3

(...) Y digo que, a mi vista, la región de la hembra
se iba trocando en la región del macho
y la del macho en la de la mujer,
las crines y las plumas en fusión,
los bronce y las rosas confundidos,
hasta no ser el macho ni la hembra,
sino los dos en uno y en ninguno (Marechal en Muxica, 2002:104).

Como puede observarse, el poema recupera y reescribe el mito griego de la unión y separación entre los sexos; pero al mismo tiempo inscribe la unión de los mismos como un modo de definición de lo erótico que se sustenta en la realización de una unidad cosmogónica. Por ende, reconocemos la tónica de la unión de los contrarios proveniente no sólo de la cultura griega, sino también de construcciones culturales orientales. En cuanto a las figuras retóricas, la configuración textual de la sexualidad (hombre y mujer) está regida por el predominio de la metáfora: en el caso de la identidad masculina mediante la analogía con las crines y el bronce. Asimismo, para lo femenino: plumas y rosas. Además, se establece una distinción entre el Amor y la Erótica infinita. El primero remite a un encuentro sólo con una finalidad reproductiva mientras que lo erótico alude, en este caso, a un contacto que busca la unidad ligada a lo cósmico y lo sagrado con el atributo de infinitud.

Por otra parte, el poema de Olga Orozco (1920-1999) seleccionado en la antología de Muxica (2002) parte de representaciones y figuraciones poéticas estereotipadas¹⁸ –casi como especies de cliché– de lo erótico inscriptas en el imaginario social de occidente (“zona de abismos y volcanes en plena ebullición”; “una emboscada oscura donde el demonio aspira a la inocencia y sella a fuego la estirpe del alma”; “la trampa del instinto”, 2002:125-126) para hacer ingresar una dinámica distinta del deseo. Esta última tensiona algunos de los estereotipos mencionados (“un nudo tenso”) y hace estallar lo corporal articulado discursivamente según lo propio de la tópica de la penetración, abriéndose a la dimensión de lo cósmico. Pero –a diferencia del texto de Marechal–, dicha dimensión no posee connotaciones de unidad sino que manifiesta la fluidez y la disgregación, como una característica de la experiencia erótica.

El ejemplo presenta una imbricación de varias tópicas, de acuerdo con su inscripción en lo sagrado, la naturaleza, lo monstruoso, lo biológico (“el parto del cielo”) y la relación con el cosmos y la muerte. En este sentido, la oposición expansión / contracción del universo nos remite a la tensión entre continuidad y discontinuidad, específica del pensamiento y experiencia de lo erótico (Bataille, 2000: 10). Tal como puede observarse, el poema pone de manifiesto un ensamblado de metáforas y metonimias para dar cuenta de la amplitud de este tipo de experiencia, que tiene como punto de irradiación al cuerpo designado metafóricamente con la figura del jardín.

A los fines de examinar el tercer y último agrupamiento de esta antología,¹⁹ hacemos referencia a lo que consideramos conforma la tópica de la dictadura en la cual nos detendremos especialmente pues se relaciona con nuestro objeto de estudio y período histórico. Para ello, seleccionamos un texto de Aldo Pellegrini (1903-1973). El mismo establece relaciones con el entramado de significaciones y significantes instaurados por la dictadura militar en el período de los años 70. En primer lugar, el poema inscribe la constitución discursiva de una puesta en escena definida por el acto

¹⁸ Entendemos por figuraciones poéticas estereotipadas aquellas construcciones genéricas, textuales y discursivas, recurrentes, con un valor semántico caracterizado más o menos como “universal”, en las sociedades occidentales, pero que poseen un carácter mínimo de extrañamiento y su límite más restringido es la tópica; aunque ésta las incluya.

¹⁹ Por razones vinculadas a la restricción de nuestra investigación en el estudio de esta antología, no incluimos poemas de Alejandra Pizarnik, aunque destacamos que algunos de los cuales presentan un tratamiento erótico significativo que como señala la crítica incorpora los siguientes aspectos: la presencia de lo nocturno; la figura del cuerpo mudo (que alude al silencio); la oposición mente/cuerpo, en donde el primer término de la misma aparece construido por la metáfora del cuervo. Y finalmente, cómo el deseo se define poéticamente por el rasgo semántico de la oscuridad textualizado por la mención al color negro, entre otras características importantes.

de la contemplación que tiene por objeto al cuerpo femenino desnudo: “Un pueblo sentado alrededor de tu cuerpo/ testigos inútiles/ te abandonan/ te dejan sola en la tierra callada y oscura /sola hasta que la incalculable profundidad del grito...” (2002:108-109). En segundo término, se construye un campo semántico referido al dolor y la violencia a partir de formas léxicas y metáforas específicas, para marcar modalidades de lo violento que remiten a la representación de la tortura y el sometimiento: “Es el castañeteo de los dientes/ es el vaso que al caer derrama la amargura/ es la puerta que cruje y da entrada al dolor”; “llevo un equipaje de cicatrices, de sueños y estremecimiento/ que usa la máscara del amor”; “la quemadura, el peligro, el desdén” (2002:108-109).

Por otra parte, la oposición mar/tierra en conjunción con la figuración del pez hace ingresar textualmente la experiencia de lo erótico como penetración y en tanto ofrece la posibilidad de atravesar la situación traumática: “Se agita el aire allí donde un pez nada en la corriente/ que nace en tus ojos/ ¡esmeraldas! erguidas con su espolón erótico/ continentes hostiles se deslizan por la noche” (2002:108-109). Al mismo tiempo, existe una corporalidad conceptualizada desde una continua transformación en tanto un punto de fuga, pues el cuerpo no se presenta como una entidad material estable sino que, al estar supeditada a una maleabilidad constante, introduce dicho punto de fuga al cuestionar la representación estereotipada de lo corporal. Asimismo, consideramos que la dictadura –en términos de una práctica política de intervención en los cuerpos– se elabora metafóricamente, como ruptura del orden social: “busco los cómplices de esta operación del desorden” (2002:108-109). Pensamos que en dicha práctica de intervención política en la corporalidad se sustenta el carácter instrumental de la discursividad erótica.

Presentamos otra ejemplificación con un texto de Adriana Fernández (1970), de acuerdo con la forma de violencia explicitada en relación con el imaginario de la dictadura para leer sus variaciones. Este poema retoma el tópico del *locus amenus* y de la naturaleza que se constituye en el texto por la figura metafórica del jardín. A diferencia de la poesía de Olga Orozco (1920-1999) citada para el estudio del segundo agrupamiento –que también hace referencia al jardín como un constructo corporal–, aquí funciona en términos de un espacio con connotaciones al poner de manifiesto en el mismo la subjetividad femenina efectuando cada noche la ceremonia de ir a regar las plantas. En tal sentido, la experiencia erótica aparece asociada con la naturaleza y su

preservación a través de un contacto con lo sagrado y lo religioso, efectuado en una temporalidad iterativa particular que se repite (“cada noche”).

Por otra parte, observamos la recurrencia de la metáfora del corte, en términos de una operación discursiva y política sobre lo corporal que inscribe una modalidad de violencia de carácter político: “Falta un trozo de oreja donde hubo un beso, o la mitad de un labio. Menos vello en el pubis desde alguna caricia y estos paños de té frío en los ojos para bajar el ardor” (2002: 220). El texto plantea una tensión entre el corte en el cuerpo y la resistencia al tacto de los pies por parte de los otros; pues estos últimos hacen posible la realización del ritual de regado de las plantas. Si atendemos a la modalidad de construcción del cuerpo, señalamos la presencia de la metonimia en la mención de un trozo de oreja y la mitad de un labio a los fines de relacionarla con la metáfora del *corte* pues la expresión metafórica hace referencia a la posibilidad que posee el discurso erótico de textualizar la corporalidad. En este caso, habla de lo corporal señalando y segmentando partes del mismo. Por ende, al efectuar esta operación implica la acción de cortar, como afirmamos antes.

En el examen de esta compilación de poesía erótica argentina, hacemos referencia a un texto de Fabián Iriarte (1963). Un primer aspecto significativo en el poema consiste en la mezcla y fusión de dos lenguas diferentes (inglés y español) a los fines de mostrar las posibilidades estéticas y políticas de la experimentación e innovación. A nuestro juicio, dicha fusión también hace referencia a la unión de elementos contradictorios: en este caso particular el poema trabaja con la combinación y puesta en escena de dos idiomas distintos que la poesía reúne en una relación de contigüidad, tal como puede observarse.

En segundo término, aparece una vinculación interdiscursiva con la filosofía, que el texto pone en duda para “decir” la experiencia erótica: “el camino hacia arriba es el camino/ hacia abajo/ dijo un filósofo presocrático griego y mis dedos siguen esas instrucciones (aunque no creo que esto sea filosofía)” (2002:210-211). Asimismo, la figura metonímica de los dedos remite a la modalidad de lo táctil que, junto con lo húmedo, –según puede observarse en el cuarto verso de la última estrofa–, construye uno de los modos en que se presenta textualmente el concepto semiótico de la masturbación.

Por otra parte, se pone de manifiesto la bestialidad, la cacería y el sueño, en una especie de entramado de las mismas: “yo era un animal/ vos/ estabas desnudo/ me

corrías/ para matarme de un tiro/ y desperté húmedo” (2002: 210-211). Además, lo erótico presenta atributos pasionales negativos que abren una posibilidad de salida de dicho estado pasional: “después de un trago en el bar la madrugada/ color naranja/ he quedado así/ amargo sin haberme liberado del rencor/ por eso/ vayamos a tu cama/ necesito beberte” (2002: 210-211) y está siempre marcado por la muerte.

El recorrido por *Poesía Erótica Argentina*, desde un punto de vista interdiscursivo, configura una red de entrecruzamientos, diferenciaciones, filiaciones, semejanzas y contaminaciones. De acuerdo con la segmentación propuesta, en el primer agrupamiento el modo de decir lo erótico se presenta configurado por las reglas estéticas de la poética neoclásica, tal el poema de Lafinur, porque el erotismo se constituye en los límites del pudor, la posibilidad de ver y el exceso que inscribe un ocultamiento vinculado a la dinámica estructurante del deseo, regulado por el orden social de la época. Atravesando esta estética, emergen como “destellos”, puntos de fuga, las coplas y textos populares en los cuales se construye una representación popular de la sexualidad y el placer; en este punto existe un predominio de oposiciones que ponen el acento en las partes bajas del cuerpo usando la metáfora para referirse a las mismas, según consta en la ejemplificación seleccionada. Por otra parte, resulta significativo en este período la equivalencia e indistinción entre los conceptos de amor y erotismo.

En estos señalamientos y marcaciones propuestos por nuestra cartografía, se produce una ruptura con las formas de lo neoclásico para abrir la posibilidad de un contacto erótico integral en la concurrencia de todos los sentidos corporales (vista, tacto, gusto, olfato y oído). Además, ingresa la “mala lengua” en el reconocimiento de formas léxicas y modalidades expresivas coloquiales relacionadas con la emergencia de una clase social diferente en Argentina: el obrero, que se apropia y utiliza fundamentalmente el léxico del lunfardo (texto de Olivari). Resulta pertinente destacar que en la selección de poemas para el estudio de este agrupamiento, hemos mencionado dos textos que elaboran dos nociones opuestas y al mismo tiempo complementarias de lo erótico: Leopoldo Marechal y Olga Orozco a los fines de mostrar el complejo juego de variaciones y de concepciones del erotismo que presentan las textualidades eróticas.

Por último, se pone de manifiesto la experimentación e innovación en tanto operaciones estéticas y políticas reconocibles en el uso singular de la lengua, la inclusión de imaginarios específicos del ámbito cotidiano y a la vez “universal” (por ejemplo, la figura de la madre) y la constitución de subjetividades sexuales distintas,

refiriéndonos a la homosexualidad femenina, por mencionar algunos de los aspectos más significativos. En este punto, nos referimos a los poemas de Nestor Perlongher y María Moreno.

Un denominador común que atraviesa las dos compilaciones examinadas en *Erótica Argentina* (2000) y *Poesía Erótica Argentina* (2002) consiste en la recurrencia de tópicos y figuras retóricas que recortan, limitan, bordean, cercan los imaginarios sociales a los fines de “decir” el cuerpo, la sexualidad y el placer. Figuras como la metonimia, la metáfora, descripciones y ampliaciones. Tópicos: la mujer objeto, la bestialidad, la cacería, lo sagrado, la fusión de elementos heterogéneos, el baño en términos de *locus eroticus*, el sueño, lo monstruoso, la ambivalencia del deseo y la inscripción de la violencia en sus diversas modalidades discursivas y textuales. Las consideraciones precedentes nos permiten afirmar que, a nuestro juicio, la discursividad erótica posee una regularidad específica que la convierte en una práctica social, literaria estética y política. En este punto y por las consideraciones precedentes, se pone de manifiesto el carácter instrumental de nuestro objeto de estudio. De acuerdo con este último aspecto, las líneas fundamentales de nuestra cartografía que hemos trazado (el sometimiento, la bestialidad, la cacería, la subjetividad femenina, las identidades homoeróticas, el dolor, la muerte, entre otras) refuerzan la instrumentalidad del discurso erótico al señalar y marcar la relación ficción erótica- política, ésta última en un sentido más amplio. Es decir, nos interrogamos: ¿qué puede hacer la discursividad erótica? o, en otras palabras, ¿qué efectos intenta producir determinada configuración de la corporalidad ligada a la sexualidad y el placer en relación con lo visible y el ocultamiento, la puesta en escena, la escritura del goce, la legalidad, y lo decible?

En la poesía erótica existe un rasgo que la define, y según la perspectiva orientadora de este trabajo y el resultado de los análisis obtenidos hasta el momento, dicho rasgo es la configuración de una puesta en escena. Ella se define, como caracterizamos antes, por los diferentes modos de constituir las estrategias de aproximación y distanciamiento en relación con lo corporal. Cuestión que nos remite al problema de la visibilidad, tratada en otro capítulo. De acuerdo con una lectura más próxima, desde una perspectiva temporal, la poesía erótica según Bataille (2000: 30) se caracteriza porque:

La poesía [erótica] lleva al mismo punto que todas las formas del erotismo: a la indistinción, a la confusión de objetos distintos. Nos conduce hacia la

eternidad, nos conduce hacia la muerte y, por medio de la muerte, a la continuidad: la poesía es *la eternidad* (Bataille, 2000:30. Cursiva del autor).

A continuación, pasamos a examinar la antología *La Venus de papel* (2000), a la cual ya nos hemos referido en otra sección. Proponemos un criterio de segmentación en función de las reglas explicitadas en otro apartado que definen la discursividad estudiada, en este caso, por la forma genérica de lo narrativo, sin límites cronológicos precisos.

Presentamos los resultados del análisis de la compilación a partir de la elección de algunos núcleos significativos tales como: la mirada, lo público/lo privado, la representación de la ciudad vinculada al erotismo, lo monstruoso, entre otros.

Seleccionamos como punto de partida el relato *Ver* (1999) de Tununa Mercado (1939) (Giardinelli y Gliemmo, 2000:17-21) a los fines de observar el modo de configuración de la categoría de visibilidad y el diseño de la puesta en escena.

Según este ejemplo, existe una recurrencia de lo erótico como una experiencia de contacto directo con lo sagrado, de acuerdo con lo estudiado en las antologías anteriores. Por otra parte, la secuencia narrativa de la conversación telefónica produce el efecto performativo (hacer hacer) textualizado en la configuración del estímulo del pene construido por la forma de la metonimia para hablar del cuerpo masculino.

De esta manera, dicha puesta en escena con características que comparte la forma teatral por los atributos antes señalados, posibilita –gracias a la tópica del *voyeur*– la inferencia de un “decir” erótico. Este último consiste, a nuestro juicio, en la plasmación estética de la experiencia erótica. Experiencia que se define por la presencia del acto de contemplación ligado a lo sagrado, resultando indisociable del concepto de lo erótico. Dicho acto también es posible pensarlo en términos de una operación política pues, en la misma acción de contemplar se establecen las fronteras de la posibilidad de lo visible. Este relato textualiza esas fronteras a partir del juego entre luces y sombras. El texto pone de manifiesto el rasgo teatral de la situación erótica: la co-presencia de un espectador, la oposición mirar/ser mirado, el juego de luces y sombras, la tensión entre mostrar y sugerir, en tanto componentes básicos de la misma. Aunque el texto focalice sólo en la operación de mostrar la totalidad del cuerpo femenino al modo de un trabajo. En este sentido, el constructo corporal aparece regido por las figuras retóricas de la ampliación y la metáfora, unida a la modalidad táctil perteneciente al concepto semiótico de la masturbación.

La tónica de lo público y lo privado, el análisis de sus cambios y permutaciones posee un tratamiento significativo en el relato *Balance del ejercicio* de Cecilia Absatz (1981) (Giardinelli y Gliemmo, 2000: 41-44); texto que trabaja fundamentalmente el ámbito de lo privado. Y lo hace a partir de una relación interdiscursiva entre el deseo, el acto de escritura y lo económico.

Este relato manifiesta, en primer lugar, un hacer performativo en el proceso de escritura (un “estar escribiendo”); forma similar a los aspectos examinados en las producciones de Lamborghini. Además, esta narración presenta un entramado de tónicas: la soledad, la cacería, la mención a lo religioso y la vinculación entre el ámbito económico y el deseo que se contraponen. Por otra parte, la representación discursiva del cuerpo selecciona sólo la interioridad y omite la exterioridad mediante la metáfora (“Y una porcelana interior se quiebra, el deseo agoniza burbujeando en la salsa de una liebre estofada”) (2000: 41-44). Según se observa, la figura de la muerte constituye una constante en la dinámica de la experiencia erótica, de acuerdo con lo explicado en otro apartado. De este modo, se configura otra modalidad de la instrumentalidad erótica.

La tónica de la masturbación pone de manifiesto un juego de préstamos, contaminaciones y filiaciones atinentes a nuestro objeto de estudio y torna pertinente la mención del cuento *Zona erógena* (1994) (Gliemmo y Giardinelli, 2000: 81-82) de Viviana Lysyj (1958). Este texto entabla una relación interdiscursiva e intertextual con la novela *El amante de lady Chatterley* del autor anglosajón D. H. Lawrence; novela considerada como uno de los clásicos de la ficción erótica. En nuestro caso, resulta pertinente observar los modos de apropiación y uso que realiza el relato elegido de la ficción mencionada para dar cuenta de la conformación de la experiencia erótica.

La apropiación y uso de la novela de Lawrence pone en funcionamiento discursivo la puesta en escena de la forma semiótica de la masturbación: ausencia del objeto de deseo, la producción de la fantasía e imaginación mediante la interrogación constante del actor femenino, por mencionar sólo alguno de sus componentes. Por otra parte, no se trata de cualquier tipo de subjetividad femenina: el texto hace referencia a la figura de una adolescente virgen.

Otro aspecto significativo consiste en la vinculación con las películas cinematográficas a partir de las cuales la joven efectúa una asociación entre los actores reales de los filmes y los atributos del actor Santiago.²⁰

En cuanto a la presencia de la “mala lengua” –según puede observarse en las afirmaciones precedentes–, es posible precisar sus funciones y efectos de sentido de acuerdo con Carlos Davis (1992):

[La mala lengua] en la literatura tiene dominios en donde la tolerancia de ambigüedad de significados está más o menos regulada; en donde la incertidumbre de los sentidos afecta más o menos seriamente la comunicación efectiva del texto.(...) Ese universo en aparente desarreglo es, típicamente, el lugar donde se cuestionan la ley [social] y el orden. Es también el lugar en que lo profano invade a lo sacro y lo sacro invade lo profano. La mala lengua constituye un universo sin coerción moral, el campo en que las interdicciones entre lo puro y lo poluto están suspendidas, el lugar en que la ambigüedad expulsó a la certeza (Davis, 1992: 75-76).

Además de la combinación de la “mala lengua” con la metáfora para designar la vagina como metonimia del cuerpo femenino en base a la oposición adentro / afuera, aparece en el cuento la presencia de lo monstruoso. Ello se manifiesta en las designaciones “planta carnívora” y “un adentro monstruoso como su riñón” (2000: 84-85) que conforman textualmente el órgano sexual de la mujer. No obstante, el relato examinado plantea una interrogación y un descubrimiento de la vagina por parte del personaje femenino. El empleo de la metáfora (“un balcón babilónico como sus pupilas”; “una cerradura antielegante con pretensiones de cofre pirata”); (2000: 25) colabora para producir un efecto de transformación, de travestimiento, en la modalidad irónica y lúdica de construcción de lo erótico. Por otra parte, existe un ensamblado del régimen *voyeurista* y el régimen de la observación cuando la joven se mira a través de un espejo su órgano sexual y describe su composición anatómica mediante formas metafóricas ligadas a la monstruosidad como las explicitadas. Y todo ello tiene su punto de fuga a partir de la lectura de la novela de Lawrence, que ejerce un efecto performativo en la protagonista (hacer sentir, hacer imaginar y hacer saber).

²⁰ Dicha operación semiótica centrada en la dimensión cognitiva se realiza, en este caso, por la mediación de la fantasía y la imaginación. Las consideraciones precedentes posibilitan el establecimiento de una filiación con el fragmento de Manuel Puig (“Toto”) incluido en *Erótica Argentina* (2000). Allí también aparece la recurrencia con el cine para “decir” lo sexual a partir de otra subjetividad específica, a de un niño.

Si bien el concepto de lo monstruoso ha sido trabajado en relación con la categoría de crueldad, en este punto del análisis podemos precisar más el mismo según las consideraciones teóricas efectuadas por Jean-Jacques Courtine (1996: 18-25):

No basta, en efecto, con disponer de un monstruo, sujeto, sin embargo de exposición ejemplar, puesto que etimológicamente deriva del hecho mismo de ser exhibido. Porque no se trata simplemente de mostrar, sino más bien de saber ocultar: lo que se ve en [la oposición entre el adentro y el afuera] de ninguna manera se emparenta con un develamiento, sino más bien con un travestimiento (...) El cuerpo es perfectamente simétrico, respondiendo a una línea que lo divide arriba hacia abajo (...) El espectáculo y [la puesta en escena] de los monstruos parece haber sido así la clave, cada vez más nítidamente a lo largo del siglo XIX, de un conflicto entre una *cultura del voyeurismo* y una *cultura de la observación*. Cada una de estas culturas posee dispositivos que le son propios, prácticas de observación aparentemente ajenas unas respecto de las otras, modos de presentación de sus objetos diametralmente opuestos, agentes separados, públicos separados. Cada una parece disponer de su temporalidad específica y ocupar momentos históricos sucesivos (Cursivas del autor).

De esta manera, este texto pone de manifiesto una conformación discursiva particular de la puesta en escena de lo erótico caracterizada por el entrecruzamiento de relaciones interdiscursivas y lo monstruoso en base a la tópica que denominamos de la lectura íntima. En palabras de Barthes (1978: 27), hacemos referencia a “las lecturas de noche” en términos de aquellas prácticas lectoras orientadas a la búsqueda del placer.

Otro texto de esta antología que trabaja lo monstruoso es el cuento *De lamis et Pythonicis Mulieribus* (1975) (Giardinelli y Gliemmo, 2000: 184-185) del escritor santafesino Eduardo Gudiño Kieffer (1935-2002). A partir de la oposición entre dos mujeres en base a los atributos de una corporalidad diferenciada (la primera con rasgos de obesidad y una excesiva capa de grasa; la segunda muy delgada con contornos suaves y bien definidos), el narrador actorializado como un hombre hace el amor con los dos personajes femeninos simultáneamente. En el desarrollo de esa secuencia narrativa y erótica surge la representación de lo monstruoso:

Y para ver allá abajo en el dedo grande del pie derecho de mi gordita, ese pelo negro y solitario que ha empezado a crecer a ojos vistas, que se estira como un tallo interminable; para ver también en el dedo grande del pie izquierdo de mi flaquita ese pelo rizado que se estira en tirabuzón; los dos pelos que avanzan hacia arriba, que por momentos se inclinan como flexibles estípites para hacerme cosquillas en las caderas, en la cintura, que siguen subiendo amorosamente, ominosamente, que ya están a la altura de mi garganta, uno brotando desde mi gordita, otro brotando desde mi flaquita,

que empiezan a enroscarse en mi cuello con lentitud acariciante pero firme, que dan una vuelta y otra y me oprimen cerrando cada vez más el finísimo pero implacable doble nudo. Y siento la súbita erección y el último orgasmo en el momento en que dejo de ser yo para ser el estrangulado (Kieffer, 2000: 184-185).

El ejemplo citado pone de manifiesto una tónica de lo monstruoso que se constituye a partir de los propios cuerpos femeninos en base a una forma metonímica (los pelos emergentes de los dedos de los pies de ambas mujeres) combinadas con las figuras metafóricas –incluso de tipo geométrico–, según puede observarse en la cita precedente. Además, existe un espesor material de lo corporal que torna significativa la construcción del cuerpo en tanto cuestiona la posibilidad del ingreso del aspecto espiritual; diferenciación ésta que conceptualiza el constructo histórico referido a lo corporal desde la Modernidad.

Podemos interrogarnos acerca de qué tipo de relación se establece entre lo erótico y lo monstruoso; es decir, cuál es el “modo de decir” de la experiencia erótica en este caso particular. A nuestro juicio, dicho decir consiste en la configuración de la corporalidad en términos de una alteridad, una otredad situada en una interioridad –por oposición a la exterioridad desde la cual siempre se ubica lo monstruoso. La injerencia de este último en la ficción erótica analizada remite a una necesidad y un intento de lograr la continuidad en los seres humanos. Ello sólo es posible a partir del acontecimiento de la muerte que define la especificidad de lo erótico.

Para el estudio de los textos seleccionados nuestro análisis pone el acento en el límite entre lo privado y lo público, de acuerdo con la segmentación realizada, y así seleccionamos el relato *De noche soy tu caballo* (1982) (Giardinelli y Gliemmo, 2000:92-93) de Luisa Valenzuela (1938). En el mismo aparece conformada la vinculación del erotismo con los modos de la violencia política relacionados con el terrorismo de Estado, lo cual será clave para la discursividad erótica:

... te hacía peleando en el norte
te hacía preso
te hacía en la clandestinidad
te hacía torturado y muerto
te hacía teorizando revolución en otro país
(...)
(Y queménme nomás con cigarrillos, y patéenme todo lo que quiera, y amenacen, nomás, y métanme un ratón para que me coma por dentro, y arránquenme las uñas, y hagan lo que quieran. (...))

Beto, ya lo sabés, Beto, si es cierto que te han matado o donde andes, de noche soy tu caballo y podés venir a visitarme cuando quieras aunque yo esté entre rejas. Beto, en la cárcel sé muy bien que te soñé aquella noche, sólo fue un sueño (Valenzuela en Giardinelli y Gliemmo, 2000:92-93).

Mediante las tópicas del sueño, el sometimiento y la violencia asociada con el ejercicio de la crueldad, el segmento citado configura una modalidad del decir singular en relación con lo erótico. En este sentido, el contacto corporal propiciado por el erotismo en el plano onírico instituye, a nuestro juicio, una forma de resistencia frente a la violencia instaurada por el terrorismo de Estado ejercida sobre los cuerpos. La crueldad –tal como lo explicamos en el capítulo anterior– resulta pertinente pensarla en términos de una inscripción y un trabajo de la cultura del terrorismo que opera sobre la corporalidad concebida sólo como un objeto en el cual se efectúa el hacer violento conceptualizado desde el planteamiento de una práctica social. Dicha práctica posee, según puede observarse en este caso, connotaciones negativas.

El estudio del segundo agrupamiento de ficciones en las cuales se trabajan las relaciones de la experiencia erótica con el espacio público de la ciudad selecciona como punto de partida el texto *El coro más osado del oeste* (1992) (Giardinelli y Gliemmo, 2000: 59-60) de Susana Silvestre (1950-2008):

Yo subía en Perú y Belgrano, y el colectivo ya iba lleno, nunca conseguía sentarme para leer, el viaje era tedioso y lo suficientemente largo como para que yo tuviera tiempo de inventariar insomnios, malentendidos, disgustos y fracasos de todo tipo.

El viaje confirmaba esa sensación de que la realidad es desleída y lo bueno tan fugitivo como las nubes que ese verano se habían empeñado en cubrir el cielo cada tarde, o por lo menos las de los martes y los jueves que encima para verlas tenía que agacharme y atisbar desde el vidrio y esquivar la cabeza de cualquier pasajero dormido o despierto pero tan harto y tan triste como yo. Un día, al agacharme, rocé el típico monte erecto de un apoyador de transporte público; en realidad sólo rocé la punta e instintivamente me enderecé y descolgué la cartera dispuesta a pegar apenas se acercara de nuevo, que es lo que sucede siempre. Pero esta vez no. El dueño de esa punta apenas redondeada que yo había acariciado sin intención se quedó lejos de mí (Silvestre, 2000:59-60).

A los fines de profundizar esta línea de lectura, presentamos un concepto semiótico de ciudad, según Rosalba Campra (1994:23-29):

Un primer acercamiento a [los modos de representación de la ciudad en el discurso literario] podría partir del eje de oposición entre lo que, para simplificar, podemos llamar el “dentro” y “fuera” de los textos: ciudades con referencia en la geografía y ciudades de invención textual. (...) Por una parte

establece una distinción, una línea divisoria, pero, por otra, sugiere una asimilación: las ciudades reales son, en los textos, de la misma materia ilusoria que las ciudades imaginarias. (...) La sustitución de la muralla protectora y definitiva por un espacio fluctuante y habitado crea, en el ámbito mismo de la ciudad, la posibilidad de identificar otro tipo de dualismo: la oposición entre centro y periferia. Si esta oposición remite inicialmente al peligro de desbordar, de perderse en el afuera –y, socialmente, ejemplifica una condición de marginalidad– por otra parte señala una fuerza identificatoria en oposición al centro. Ya no es entre el espacio urbano y el espacio no urbano por donde pasa la línea divisoria: dentro de sí misma, la ciudad reconoce espacios deseables y espacios de disolución y peligro (Campra, 1994: 23-29. Comillas de la autora).

El espacio de lo deseable aparece en el texto que analizamos mediante la figura del colectivo como metonimia de la ciudad. Allí se produce el encuentro y el contacto erótico en el interior de la multitud.

El ejemplo precedente manifiesta la posibilidad que tiene la experiencia erótica de transformar los estados de ánimo de los individuos (la desaparición de la tristeza) para integrarlos a la sociedad y a la rutina que supone el hacer en el ámbito urbano. En tal sentido, Noé Jitrik (1994) explora las distintas formas de la relación entre lo erótico y una configuración discursiva de la ciudad:²¹

En cuanto a la ciudad que se pretende entender y describir, las fórmulas [discursivas] presuponen, articulan o promueven dos órdenes y eso es tal vez lo nuevo que contienen: uno se relaciona con el mundo del afecto que, actuando en quien miraba, sentía y sufría la ciudad, en quien hacía la experiencia de lo que la estaba haciendo cambiar, permitía por fin operar con palabras, dimensión que ahora designamos como “subjetiva” y que tendía a crearla a partir de los modos de verla, sentirla o padecerla, ahora asumidos semióticamente: la ciudad tenía toda su fuerza de hecho material pero también era posible expresarse expresándola. El otro orden es el del reconocimiento, la dimensión “objetiva”, heredera del racionalismo cientificista, capaz de proponerse la producción de diversos modelos de lo que se podía observar y de formularlos, desplegarlos o explicarlos (Jitrik, 1994: 9. Comillas del autor).

²¹ Al respecto, este crítico argentino distingue entre el *discurso sobre la ciudad* y el *discurso de la ciudad*. El primero se caracteriza por la constitución de un enunciador que frente al objeto ciudad intenta referirlo, ya sea tratando de objetivarlo ya de interpretarlo, e intenta expresarse. El tipo de enunciación consiste en la conformación de una mirada mediadora que sabe desde antes o que empieza a saber al mirar: la ciudad está ahí afuera y el que dice lo que ve o entiende en ella se ubica, establece relaciones espaciales que posibilitan hablar de “lugar”. Por el contrario, la segunda modalidad de discurso se define por la ausencia de dicho enunciador y permite que la ciudad se diga por sí misma, como si tuviera boca para decir y mano para escribir y eso que dijera y escribiera fuera su producto discursivo más auténtico. Como ejemplo de esto último, pueden mencionarse la figura de los pregones de las crónicas coloniales o el universo de los “graffiti”, específicos de la ciudad moderna. En el caso de la discursividad erótica, la misma trabaja a partir del discurso sobre la ciudad pues inscribe la posibilidad de una visión situada desde afuera que, en el vaivén de las operaciones de objetivación e interpretación, hace presente el deseo sexual y la existencia material de lo corporal atravesado por el placer.

De acuerdo con las consideraciones precedentes, la tónica de la ciudad existente en la ficción erótica transita el aspecto subjetivo, los modos de sentir de los actores que la habitan, y despliega un punto de fuga que pone en cuestión el funcionamiento de lo urbano, abriendo la posibilidad de una comunicación ligada al contacto físico:²²

Estábamos cerca del puerto y todavía había demasiada luz. Caminamos, como si siempre lo hubiésemos hecho, hacia unos silos oscuros y silenciosos. Allí nos arrinconamos. (...) Con la boca le abrí la bragueta e indagué. Me sorprendí: allí faltaba algo o había otra cosa. Un pubis tan frondoso como el mío fue lo que descubrí y recién entonces entendí su mirada ambigua, su pelo de mujer, su olor caro. (...) Probablemente se quedó entre los marineros (Civale, 2000: 179-180).

Para estudiar el tercer agrupamiento basados en la figura de la elusión comenzamos por la elección del relato *Tierna es la noche* (1967) (Giardinelli y Gliemmo, 2000:157-164) de Ricardo Piglia (1941). Allí el modo de aparición de lo erótico se manifiesta en términos de la elusión, como algo difuso y elidido sustentado en la estrategia narrativa de la elipsis; es decir en aquellos acontecimientos que el relato o discurso no cuenta (Genette, 1975:60). Dicha elipsis tiende a producir, a nuestro juicio, el efecto de ocultamiento atinente al deseo erótico:

Recortada por el montón, cada tanto me encontraba con Luciana, con su vestido color ocre. (...)

De todos modos era muy absurdo seguir incrustado en ese sillón haciendo contorsiones para poder mirarla.

– Parecés una estatua –le dije mientras trataba de incorporarme, braceando torpemente. (...)

Cuando conseguí sentarme con dificultad en el brazo del sillón, la miré de frente por primera vez y fue como recordarle los ojos, dos llagas en medio de la cara, y ese modo gatuno de crecer y achicársele la pupila. (...)

– ¿Qué andás buscando? –le dije, al rato.

(...) De cerca, la cara de Luciana era una máscara hermosa y manchada, con dos lamparones oscuros al lado de los ojos donde el sudor había corrido el rimel.

– ¿Sabés lo que ando buscando? Piedritas. Juguetes que perdí. Por ejemplo que alguien se enamore de mí como antes. Como hace muchísimo tiempo aquellos muchachitos sonsos a los que yo quería como una loca. Eso ando buscando.

Sin querer me llegaba su olor a whisky mezclado con extracto francés y sudor.

– Sacarme de encima todo esto –le costaba modular la voz y hablaba torpemente–. Toda esta mugre (Piglia en Giardinelli y Gliemmo, 2000:157-164).

²² Desde este eje de lectura, el relato *Chica fácil* (1995) perteneciente a Cristina Civale y ya examinado en la compilación *La Venus de papel* (2000) construye la tematización de la homosexualidad femenina a partir de la diferenciación del espacio urbano en función del criterio social del espacio de la marginalidad.

La extensa cita pone de manifiesto la imposibilidad de un contacto físico vinculado al erotismo, aunque éste sólo se muestre elidido o tenuemente insinuado. Esta no posibilidad de relación que impide alcanzar la plenitud y su realización como ser humano, conduce a la muerte de la joven –construida su corporalidad mediante una metáfora y metonimia combinadas (“su cuerpo parecía una estatua de yeso”; “dos llagas en medio de la cara”, en Giardinelli y Gliemmo, 2000: 157-164). Además, la configuración de la finalización de la vida también aparece sugerida.

Según puede observarse en la ejemplificación de esta ficción erótica, emerge nuevamente la tónica de la soledad en tanto una constante de dicho tipo de discursividad.

El ejemplo que seleccionamos para examinar lo erótico con manifestaciones discursivas difusas es el relato *Yocasta* (1991) de Liliana Hecker (1943) (Giardinelli y Gliemmo, 2000:169-175). Allí observamos sugerida la tónica del incesto, presente también en las antologías estudiadas anteriormente, y que se constituye en una relación interdiscursiva implícita con el mito griego, tal como lo indica el título del cuento. La alternancia de las voces narrativas (madre e hijo), en conjunción con la oposición noche /día, configuran textualmente la elusión y la sugerencia del modo de decir el incesto. En el primer caso, las diferencias entre la figura materna y Graciela con referencia a las acciones con connotaciones sexuales por parte de esta última, mediada por la visión del niño, quien le niega a su madre estas habilidades, introducen la tónica mencionada. Por otra parte, el predominio de lo táctil (caricias, besos, la presencia del sintagma “el modo terrible”) (Giardinelli y Gliemmo, 2000:169-175) insinúa sutilmente esta construcción particular de las relaciones incestuosas. Además, ello sucede en la temporalidad de la noche; otro tópico que remite al momento de los encuentros eróticos en tanto una de las reservas estereotipadas de las ficciones eróticas.

El último grupo de narraciones resultante de la segmentación propuesta para el estudio de esta antología, selecciona como punto de partida el relato *Excesos* (1986) perteneciente a Juan José Hernández (1931-2007) (Giardinelli y Gliemmo, 2000: 15-20). El rasgo fundamental que caracteriza a dicho agrupamiento consiste en la exploración de las relaciones ente lo erótico y la producción de ficción; en el caso del texto mencionado esta actividad se desencadena en los momentos en que el matrimonio hace el amor:

Las primeras historias de Claudia tenían que ver con la infancia (...) Agotadas las historias infantiles, Claudia siguió con un ciclo de episodios cinematográficos. (...) Desde algunas noches, las historias me proponen papeles escabrosos.

(...) Claudia, que adivina mi turbación, atenúa con un pañuelo rojo el resplandor de la mesita de noche. Después, como un ágil jinete, monta a horcajadas sobre mí; me recibe dentro de ella y permanece un rato inmóvil con expresión grave, reconcentrada. En la voz que empieza a pronunciar las palabras rituales, reconozco mi propia voz; en su movimiento acelerado hasta el frenesí, mi propio, incontrolado placer. Me ofrezco a ella, húmedo y voraz. Poseído por Claudia, brotan en mi garganta roncros quejidos de animal en celo (Hernández en Giardinelli y Gliemmo, 2000: 15-20).

La cita precedente pone de manifiesto la naturaleza de la vinculación entre lo erótico y la práctica de contar historias en el sentido de que la experiencia erótica supone también la práctica y el ejercicio de la fantasía y la imaginación como medio para lograr la continuidad de los seres humanos.

Además, se reconoce la recurrencia a lo religioso y a la bestialidad; esta última con referencia al cuerpo masculino (“brotan en mi garganta roncros quejidos de animal en celo”) (Giardinelli y Gliemmo, 2000: 15-20). La interrupción de la menstruación como una tematización estereotipada de lo corporal femenino señala una transformación en el actor Claudia que hace posible el acto de producir ficciones.

De acuerdo con las consideraciones precedentes, este relato también introduce un cuestionamiento en la estabilidad de la institución social del matrimonio.

El texto *Las malas costumbres* de 1963 (en Giardinelli y Gliemmo, 2000: 99-116), de David Viñas (1927-2011), presenta una inversión si lo comparamos con el cuento anterior. La narración de Viñas plantea las dificultades del acto de escritura desde la construcción de la figura del intelectual, la intromisión de lo erótico y, al mismo tiempo, abre un espacio para que el personaje femenino narre sus historias:

Escribir sobre eso era algo parecido a un vómito. (...) Así es que cada aparición de Yipi terminaba por resultarme un pretexto: yo me resistía, me hacía el inexpugnable y el que no quería oírla, pero cuando ella se quitaba mi salida de baño y venía acercándose por la alfombra hasta meterse entre mis piernas, la dejaba para escuchar lo que quería contarme, y hasta que me dejara como vacío (Viñas en Giardinelli y Gliemmo, 2000:99-116).

El segmento citado manifiesta un entramado de relaciones entre la experiencia erótica y el acto de escritura literaria producida por un artista. Dichas vinculaciones se hayan articuladas por la oposición razón/instinto. Por otro lado, la metáfora de la

naranja exprimida y el vómito que aparecen en el cuento hacen referencia al carácter problemático de la acción de escribir y, a su vez, el estatuto corporal del asco, en la mención del vómito. Además, se construye un concepto de literatura ligado a la posibilidad de expresar todo mediante las palabras. Es decir, una condición de autorreflexibilidad que supone una deliberación acerca del acto de escritura y la práctica literaria que hace ingresar el exceso.

Sin embargo, lo erótico también abre un espacio para la producción de ficciones. Como puede observarse, el acto de inventar historias implica un desnudamiento, un descubrimiento de la interioridad del ser humano. No obstante, la tensión entre lo erótico y la generación de ficciones puesta de manifiesto en la ejemplificación se resuelve en este relato mediante la muerte bajo la figura del suicidio. Al regresar de los festejos por la liberación de París (debida a los acontecimientos referidos al episodio histórico conocido como Mayo del 68), el actor masculino se encuentra con la trágica situación del suicidio de Yipi:

Quando regresé a mi departamento, en la vereda se había formado un corrillo. Estarían comentando la manifestación. El portero se me acercó y evidentemente esperaba que le diese detalles sobre lo que había pasado. Me miró a la cara parpadeando rápidamente; parecía avergonzado de sus ojos de oveja y abrió los brazos como un jugador que quiere demostrar que no oculta ningún naípe o que se ha quedado sin dinero. Después me señaló el centro del corrillo: entre los pies de todos, brillaba un bulto. Era Yipi. Estaba desnuda y la habían cubierto a medias con unos diarios. No tenía nada de muchachito. Allá arriba, el ventanal de mi departamento se sacudía totalmente abierto (Viñas en Giardinelli y Gliemmo, 2000:122).

El estudio de la antología *La Venus de papel* (2000) permite dar cuenta de la configuración discursiva de lo erótico de acuerdo con múltiples tematizaciones y variaciones: el problema de la visibilidad, la práctica de la lectura íntima, los préstamos y relaciones interdiscursivas con textos eróticos consagrados. También la formulación de un concepto semiótico de ciudad en la cual se produce el acontecimiento del erotismo y la conformación de lo monstruoso a partir de la puesta en escena de la experiencia erótica. Asimismo, señalamos la presencia de un carácter diluido de lo erótico, la tópica del incesto, la discursivización del terrorismo de Estado y demás formas de violencia política. Por último, señalamos una modalidad de conformación discursiva de lo erótico en términos de producción de ficciones. Todas estas características nos remiten al ya mencionado carácter instrumental del discurso erótico. Porque dichas ficciones configuran la cuestión de lo visible, una determinada práctica

de lectura, una modelización del espacio urbano, entre otros aspectos ya mencionados. De esta manera, la discursividad erótica pone en escena representaciones diferentes a las convencionalizadas y canonizadas por una tradición literaria.

En cuanto a las figuras retóricas y tópicas, observamos una reiteración de las mismas tal como ocurre en el examen de las compilaciones anteriores. Por otra parte, una estrategia narrativa recurrente en el estudio de las antologías de relatos eróticos consiste en el tipo de focalización (perspectiva) seleccionada por el narrador: se trata de una focalización interna (Genette, 1975: 55). Es decir, que la voz narrativa elige un foco de percepción situado en un personaje específico para contar los acontecimientos eróticos. Ello tiene como consecuencias de sentido, de acuerdo con las reglas de la discursividad erótica explicadas, inscribir la posibilidad de una visión parcial que define un régimen de visibilidad particular. Aspecto que se desarrolla en la Introducción, según puede observarse.

La última antología de textos narrativos que examinamos es *Historia de un deseo* (2000) conformada por Leopoldo Brizuela, a la que antes ya nos refiriéramos. Compilación en la que se trata el problema del erotismo homosexual en producciones pertenecientes a escritores consagrados por la literatura argentina. De acuerdo con una operación de lectura que también implica un abordaje metodológico a los fines analíticos –en función de los casos anteriores–, proponemos un criterio de segmentación pertinente para la práctica de análisis. Dicho criterio, coincidente con el formulado por el compilador, se fundamenta en una combinación entre los diferentes modos de constitución cultural y discursiva de la identidad homosexual entrecruzados con una variable cronológica (configuración de períodos históricos vinculados con formas temáticas culturales).

El examen de estos textos, en función de la segmentación efectuada, selecciona el texto *Jonatán* de Blas Matamoro (1942), en Brizuela (2000:10), texto que hasta esta instancia editorial permanecía inédito y luego se lo incluye en esta antología. Este relato opera a partir de la reescritura de un episodio bíblico: la relación de Jonatán, hijo del rey Saúl, con el personaje de David. Ejemplificamos:

Engendré muchos hijos en mi larga vida, Jonatán, engendré hijos propios y ajenos y cuando el varón conoce a la mujer y la preña, es ella quien se queda con el fruto del encuentro. Lo que dejas dentro de la mujer le pertenece,

pues has servido a la madre de los hijos de Israel. Cuando un varón conoce a otro varón queda dentro de él para siempre, oscuro flor de simiente que navega en la sangre del amado y que vuelve, misteriosa, en el rostro del hijo. Engendré hijos propios y ajenos, Jonatán, y una porción de ellos son tus hijos, amado mío.

(...) La flor de tu simiente se abrió de golpe en mis entrañas, flor oculta y certera, y te proclamé en secreto mi padre y mi rey, porque acababa de coronarte yo a ti con la apagada diadema de mis manos y porque yo terminaba de nacer bajo tu mirada húmeda, y desde entonces mis hijos son tus hijos, Jonatán, y repiten tu nombre sin conocerlo y sin callarlo. (Matamoro en Brizuela 2000: 23-27).

Pero esta relación homosexual finaliza con la muerte de Jonatán:

Supé de aquella guerra antes de que se librara y tuve tiempo de compartir vuestras espadas. No fui, Jonatán, pudiendo haber ido. Los enemigos acabaron contigo, cortaron tu cuello y alabaron tu suelta cabeza antes de sepultarte bajo un tamarisco, según el anuncio de Samuel. Pude estar junto a ti, morir junto a ti o, tal vez, con mayor seguridad, salvarte la vida. (Matamoro en Brizuela, 2000: 29).

Los segmentos citados del relato manifiestan el uso definido por una transformación de la tópica de lo religioso que define la reescritura ya mencionada del acontecimiento narrado en la Biblia. Tal uso se configura por la presencia de la figura del erotismo homosexual y el contacto físico textualizado por el protocolo de la penetración anal (Winkler, 1995: 24). Por otra parte, observamos la conformación de la puesta en escena; en este caso por la utilización de los deícticos yo-tú inscriptos en una situación comunicativa que exige la co-presencia virtual de un sujeto observador.

Las consideraciones precedentes posibilitan afirmar que la subjetividad sexual examinada y, por consiguiente, las diferentes formas de lo erótico homosexual discursivizadas tienen como una característica esencial presentar un repliegue momentáneo del lenguaje, una ausencia y una lógica de lo tácito en relación con el concepto de silencio explicado antes. En tal sentido, observamos que en el discurso de dicha forma erótica existe un problema y una búsqueda incesante acerca del modo de nombrar el deseo homoerótico y las estrategias discursivas, estéticas, culturales y políticas que de ello se deriva.

El tratamiento de esta modalidad de la discursividad erótica implica atender a un rumor hecho de secretos y presunciones, de susurros a espaldas del poder y de quejidos, de gritos momentáneos y de prolongados silenciamientos (Brizuela, 2000: 9).

Un cuento de Manuel Mujica Lainez (1910-1984) del primer agrupamiento pone de manifiesto, en primer lugar, la forma discursiva del silencio con su repliegue del lenguaje y el secreto en tanto una de las modalidades fundamentales de la misma. Por otra parte, la metáfora (“su ingenuidad aldeana no le hubiera permitido discernir su nudo más escondido”) (2000: 39-47) remite a la dificultad de nombrar esta modalidad de deseo de acuerdo con lo explicitado antes. También la oposición entre los actores masculinos en base a sus modos de ser, según el ejemplo elegido, concurre a reforzar la existencia del silencio y el secreto constituyentes de la identidad homosexual. Además aparece la descripción de los personajes cumpliendo las funciones de puesta en escena de la situación narrada.

Una tópica reconocible en el cuento *El cofre* consiste en la búsqueda incesante de tesoros que al final del mismo no existen. Ello se vincula con las características del período histórico de la Conquista por parte de los españoles en el cual ocurren los acontecimientos narrados: la suposición y creencia por parte de los conquistadores de que las tierras americanas eran el lugar donde se encontraban innumerables riquezas.

La secuencia narrativa en la cual los dos jóvenes intentan abrir el cofre desencadena el conflicto que finaliza de una manera trágica mediante la figura de la muerte.

Si bien la muerte es inseparable de la experiencia erótica (Bataille, 2000), en el caso del erotismo homosexual la representación de la misma en términos de violencia adquiere un sentido diferente con relación a lo observado en las otras antologías. Aquí se trata de una herida, una fisura, un *punctum* (Barthes, 2008: 57, 78-84) que emerge como resultado del funcionamiento tensivo entre lo no- dicho, la posibilidad del decir y el secreto. Dicha herida sale de la escena y deja una marca en el lector modelizado por estas ficciones. Marca que produce la muerte y conforma, a nuestro juicio, la subjetividad homoerótica definida por dicho funcionamiento tensivo.

El texto *Al amparo de la galería* (Brizuela, 2000: 50-54) de Jorge Consiglio (1962), escrito especialmente para esta compilación, trabaja lo erótico homosexual desde el eje de lectura civilización/barbarie; una de las líneas de sentido fundantes de nuestra cultura y literatura a la que ya nos refiriéramos:

Mataron hasta a los perros, pero como es común en los salvajes se ensañaron con las mujeres. De don Mariano se deshicieron enseguida, le

abrieron el pecho a lanzazos, pero los lamentos de agonía de su mujer y de su hija mayor espantaron a los pájaros hasta que se fue la luz. (...)
En el fuerte no se hablaba más que de la cautiva. (...)
Entonces, el cabo Vidal hizo lo suyo. Desde lejos se vio que venía herido. En sus brazos traía a la chica Baigorria envuelta en una manta gris del ejército. Cuando llegamos a él lloraba y no paraba de gritar: Viva la patria, carajo. Tenía un desgarrón en el vientre que hubiera volteado a más de uno y un corte en la garganta que le duplicaba la boca, pero como era mestizo y guacho supo sobrevivir (Consiglio en Brizuela, 2000: 50-54).

En función de lo que puede observarse, la barbarie está configurada por los indios cuyos modos de hacer semióticamente negativos son definidos por la metonimia en conjunción con lo grotesco en vinculación con la corporalidad (cuerpos mutilados, desgarrados, destrozados). No obstante, el cabo Vidal es mestizo y gaucho; éste realiza la secuencia del rescate de la cautiva. De acuerdo con tales representaciones, examinemos la inscripción discursiva de la modalidad homoerótica: “Mis cabellos se erizaron tanto que podrían haber tocado las hojas del árbol que me amparaba. Un sudor frío barrió mi frente: aquella mujer, aquella hembra que tanto deseaba, que me había hundido en la oscura sustancia de la deshonra, no era otro que Desiderio Vidal, el cabo Desiderio Vidal”, Consiglio en Brizuela, 2000: 55-57).

El ejemplo precedente manifiesta su recurrencia en otra modalidad de la tópica: el travestimiento. Pues toma la figura de un hombre que asume formas y atributos femeninos. Y al mismo tiempo, introduce un cuestionamiento y dislocamiento de la antinomia cultural civilización/barbarie pues el actor masculino está obsesionado por una india que resulta ser un sujeto masculino y además cabo. Por otra parte, se construye un entramado de sensaciones y modalidades cenestésicas en relación con la corporalidad del militar. Dichos ejemplo también remite a la presencia de lo paródico teniendo por objeto a un ejército de machos; y por otro lado existe una referencia a la deshonra por oposición a la honra y el honor, valores semánticos que definen el ámbito del ejército.

Asimismo, se manifiesta una tensión entre callar y hablar (gritar) que alude a la manifestación discursiva del silencio: “Tuve entonces que tapar mis labios con ambas manos para evitar el grito que iba a nacer de todo el espanto que me torcía la lengua”. Además, el cuerpo del cabo Vidal aparece textualizado por la metonimia y la metáfora: “boca de labios gruesos, ojos achinados, arrugas precisas cruzando sus mejillas de ébano” (en Brizuela, 2000: 55-57)

De esta manera, observamos cómo la injerencia de lo erótico homosexual introduce un punto de fuga y un modo de decir diferente en vinculación con el eje de lectura cultural ya mencionado.

El relato *Los intrusos* editado en 1989 (en Brizuela, 2000:59-60) pertenece a Marta Mercader (1926-2010) y opera a partir de la reescritura del cuento *La intrusa* de Jorge Luis Borges (1899-1986), incluido en el libro *El informe de Brodie* (1970). La práctica artística de la reescritura constituye otro señalamiento de la cartografía de la discursividad erótica, en tanto presupone siempre una operación de transformación que, en este caso, es utilizable a los fines de constituir discursivamente lo erótico caracterizado por la subjetividad homoerótica:

Nunca supe si fue la hermana o la sobrina de Juliana Burgos quien le contó la historia a Catalina Lamela. (Tampoco hay que descartar la hipótesis de que hubiera sido una hija de Juliana). Cuando quise averiguarlo ya era tarde. (...) Al poco tiempo, a mediados del 49, Catalina Lamela murió, nonagenaria, en la ciudad de la Plata.

Con sus palabras y sus pistas he recompuesto una historia ajena. La escribo porque en ella se cifra, si no me engaño, un breve y trágico cristal de la índole de nuestras antepasadas, las mudas milenarias. Lo haré con probidad, aunque ya preveo que cederé a la tentación literaria de acentuar o agregar algún pormenor (Mercader en Brizuela, 2000: 59-60).

El segmento citado manifiesta los siguientes procedimientos textuales y discursivos: la práctica de la reescritura, la puesta en escena y el cambio de voz narrativa (Genette, 1975:67); y que el paso a otra voz narrativa significa que el narrador que cuenta los hechos construye un personaje, en términos de una instancia en segundo grado, que narra los acontecimientos centrales del cuento. El efecto que tiende a producir está relacionado con la conformación del secreto. Por otra parte, existe el cuestionamiento del valor de verdad de la historia narrada y un concepto de identidad femenina definida por la no posibilidad de hablar –“un breve y trágico cristal de la índole de nuestras antepasadas, las mudas milenarias” (Mercader, en Brizuela, 2000:59-60). Examinemos el modo de aparición del erotismo homosexual:

II

Orillaron el pajonal; Cristián tiró el cigarro que había encendido y dijo sin apuro:

– A trabajar, hermano. Después nos ayudarán los caranchos. Hoy la maté. Que se quede aquí con sus pilchas.

Se abrazaron, temblando. Ya no les importaba disimular su vínculo secreto al aire libre. (...) Sabiamente elegida, gracias a la universidad del lupanar, la

palabra exacta, la que a su juicio le otorgaría la libertad de elegir su venganza al mismo tiempo que su muerte, la Juliana había levantado por primera vez la cabeza y había afirmado:

–Eduardo Nilsen es un manflora. En Morón lo sabe todo el mundo.

–¿Qué estás diciendo, deslenguada? –habrá preguntado Cristián. De pie frente a la muchacha, ese hombre temido por el barrio y que probablemente debía alguna muerte, no podía creer que una cualquiera desbaratara de un solo golpe el amor propio familiar, tan cuidadosamente apuntalado.

–¡Y usted también! –gritó Juliana–. ¡Sí! ¡Usted también! ¡Manflorón!

Cristián sacó el cuchillo y ahí nomás la sacrificó (Mercader en Brizuela, 2000: 63-65).

Según puede observarse, es recurrente la presencia del secreto en términos de la forma básica del silencio. La ruptura de este último por parte de Juliana produce la muerte violenta al develar dicho secreto que, asimismo rompe la representación social aceptable de lo familiar en el plano público. Por otra parte, la tónica de la mujer objeto ligada al ámbito de la prostitución constituye, en este caso, un espacio de aprendizaje y conocimiento acerca del ser humano que posibilita al sujeto femenino revelar aquello que no puede ser dicho, ni siquiera nombrado. Por dicha razón, se emplea la forma léxica “manflorón”, la “mala lengua” con la que se designa el deseo homoerótico.

El texto *Leyenda de la criatura autosuficiente* de 1983 (Brizuela, 2000:66-67) de Luisa Valenzuela (1938), plantea la problemática de la homosexualidad con perspectiva de la tradición gauchesca, y en base a la apropiación del género:

–Su manera de tirar las cartas no es de macho. Peor que marica, parece una mujer, da asco –comentan por las noches los paisanos mientras juegan al truco en la pulpería del pueblo.

–Nos mira como un hombre. Debe de haberse vestido de mujer para tocarnos. No le demos calce que es cosa de mandinga –comentaban por las mañanas las mujeres en el almacén de ramos generales.

La ubicación es la misma, ¿es también la misma persona?

¿Un hombre que es mujer, una mujer que es hombre o las dos cosas a un tiempo, intercambiándose? (Valenzuela en Brizuela, 2000: 66-67).

La ejemplificación citada retoma la tónica de lo monstruoso según los dos sentidos explicitados antes: el juego entre mostrar y ocultar (Courtine ,1996) y por otro lado, esa presencia exterior que provoca fantasías, temores y ansiedades (Rosano, 2008). Al mismo tiempo, reconocemos las representaciones de lo popular. Profundizamos más este singular constructo corporal:

Ella es María José y él José María, dos personas en una cada uno si se tienen en cuenta apelativos pero nada que ver con la idea de los otros que hacen la

amalgama de los dos en un ser único. Algo profundamente religioso. Inconfesable. (...)

Son los dos, lo repito: José María y María José; nacidos del mismo vientre y en la misma mañana, tal vez algo mezclados. (...)

Y los años también transcurrieron para ellos (...) No pueden ni seguir avanzando: está atascados en el barro y casi sin combustible. No pueden separarse del todo porque el temor del uno sin el otro se hace insoportable. Ni pueden dormir juntos por temor a enredarse malamente pues como todos saben el tabú de la especie suele contrariar los intereses de la especie. (...)

Nuestro chivo expiatorio será entonces aquel lejano cura que les puso los nombres. Es cierto que la sotana lo separaba de las cosas del sexo, pero resulta imperdonable, debió de haberse fijado bien: María María la una, José José el otro y a eliminar la duda; no todas las indagaciones son morbosas, a veces son científicas. (...) Nunca una definición para ellos, pobrecitos, y menos una sonrisa. (...) Allí está el cariño, la esperanza, el retorno a las fuentes y tanto más también que conviene callar por si hay menores. Y los hubo: al cabo del tiempo establecido nació la criatura muy bella y muy sin sexo, lisita, que a lo largo de los años se fue desarrollando en sentido contrario de sí misma, con picos y con grietas, con un bulto interesante y una cavidad oscura de profundidad probada.

Más allá del carromato nunca se logró saber cuál de los dos seres idénticos había sido la madre.

¿Lo habrán sabido ellos? (Valenzuela en Brizuela, 2000:68-69).

En función de la cita precedente, la configuración de la corporalidad se manifiesta, a nuestro juicio, en la unión de los contrarios (fusión de los dos sexos en un solo actor). La construcción de lo monstruoso está reforzada por la combinación de la cultura del voyeurismo y la cultura de la observación, de acuerdo con las afirmaciones de Courtine (1996). Por otra parte, existe un modo de violencia política en relación con el problema de delimitación de los géneros sexuales textualizado por la figura de la discriminación.

Dentro del primer agrupamiento de textos en función del criterio de segmentación propuesto, seleccionamos también un relato muy breve que presenta lo erótico homosexual femenino. Este se denomina “Amiga” de 1977 (en Brizuela, 2000:49) y pertenece a Sara Gallardo (1931-1988). Según el antologista, la pequeña narración constituye un fragmento en el cual el narrador construye las voces sociales de las indias que calló el coronel Estanislao Zeballos en su relación de la masacre de las tribus de Cafulcurá, Piedra Azul. En este caso, observamos cómo se retoma el problema de la civilización y la barbarie, pero a partir de otro tratamiento:

Amiga, dame tu boca. Ábreme las piernas. Yo te sacaba piojos de la cabellera. Gordos para ti; medianos para mí; flacos, a morir entre las uñas. Pasó algo. Poco me importa ser esposa del rey. Poco te importa ser esposa

del rey. ¿Es posible esconderlo? Hay tantos ojos (Gallardo en Brizuela, 2000: 49).

Además de la recurrencia de la metonimia (boca, piernas, cabellera) a los fines de conformar discursivamente lo corporal femenino, los sintagmas “Hay tantos ojos” y “Pasó algo” inscriben una forma de visibilidad particular caracterizada por la inmovilidad, y ligada a la interrogación acerca de la posibilidad de constitución del secreto. Susan Sontag (1985:24) deslinda dos tipos de visión, una de ellas específica del silencio y de la producción de lo secreto:

[Existe] una diferencia entre *mirar* y *fijar la vista*. La mirada es voluntaria y también es móvil: su intensidad aumenta y disminuye, a medida que aborda y luego agota sus focos de interés. El hecho de fijar la vista tiene, esencialmente, una naturaleza compulsiva: es estable, carece de modulaciones, es fijo. El arte silencioso [definido por la fijación de la vista] es quizás el punto más próximo a la eternidad, [como silencio], al que puede llegar el arte contemporáneo (Sontag, 1985: 24. *Cursivas de la autora*).

La narración citada también manifiesta una interdicción, un cuestionamiento del orden social y las reglas de la comunidad. Otra cuestión que resulta pertinente señalar en este caso es la inscripción discursiva de la voz social femenina. De acuerdo con Georges Duby y Michelle Perrot (1993:10), la historia de las mujeres es, en cierto modo, la de su acceso a la palabra. En este sentido, la discursividad erótica instaura una posibilidad y una manera de decir por parte de la identidad femenina.

Por el contrario, el texto “El affair Skeffington”, publicado en 1992, de María Moreno (1947) en Brizuela (2000: 80-107), hace ingresar las teorías del lesbianismo en base a una elaboración artística y política inscrita en el interior del relato. Un aspecto significativo consiste en la existencia de un nivel narrativo metadieético, según lo explicitado antes, refiriéndonos a los cambios de voz a los fines de constituir el secreto (Genette, 1975: 65). Este procedimiento textualiza el descubrimiento y reproducción por parte del narrador básico (que organiza el texto) de unos papeles –que introducen una mediación, y por lo tanto, un distanciamiento– cuya autora tiene existencia real, pero desconocida, cuyo nombre es Dolly Skeffington. Sólo que en el cuento mencionado aparece configurada como un personaje del mismo.

El manuscrito se haya estructurado en distintas secciones que entrecruzan tres componentes: la conformación de la identidad homoerótica femenina, la reflexión sobre el arte y el acto de escritura, y en base a dicha reflexión, la remisión a las teorías sobre el lesbianismo. Como observamos, se reiteran temas y formas antes consignadas.

El relato pone de manifiesto el entramado de teorías históricas acerca de la homosexualidad femenina a partir de los componentes de la ficción erótica: tales como la puesta en escena configurada por la presentación de un manuscrito, la tónica de la mujer intelectual, la discursivización de lo corporal mediante la figura retórica de la descripción en términos generales, la presencia del secreto, el acto de escritura en tanto una reflexión y un hacer performativo.²³ Por otra parte, el recorrido por las distintas posiciones teóricas relativas al feminismo –desde el safismo hasta los últimos años del siglo XX– da cuenta de una recurrencia a la tónica de lo cadavérico (Musitano, 2011: 22) explicitada en otro apartado de esta tesis, y nos remite a una de las modalidades del arte conceptual.

Este singular “modo de decir” construido por el relato mencionado consiste en inscribir, desde el interior de su propia textualización, la producción de saberes históricamente legitimados vinculados a una subjetividad sexual específica: la homosexualidad femenina. Los mismos son interrogados, cuestionados por el texto. En este procedimiento reconocemos una operación política en relación con la constitución cultural y discursiva del género sexual.

El tercer agrupamiento de textos presenta el tratamiento de lo erótico homosexual inserto en el ámbito familiar. Como punto de partida, elegimos el cuento *Bambino*, de 1996, de Juan José Hernández (1931-2007):

Estoy ahora en la sala, angustiado ante la idea de que pronto me iré de casa para siempre. (...)

Tengo conmigo la carta de don Giovanni y el pasaje a Buenos Aires que la acompañaba. Por momentos me parece oír los primeros compases del *Claro de Luna* que él, con exagerada lentitud, empieza a modular, su voz acariciadora que susurra a mi oído: *Bambino, Bambino*. ¿Por quién decidirme? Rompo la carta y el pasaje dispuesto a continuar hasta el final la encarnizada batalla con papá (Hernández en Brizuela, 2000: 120-124).

Aquella tarde, poco antes de empezar la clase, gracias al espejo que reflejaba un rincón de la sala, pude descubrir a papá agazapado detrás del biombo. Al principio pensé en evitar el fatal desenlace, pero fue mayor la tentación de provocar su cólera, peligrosa y magnífica, semejante a la erupción de un volcán. Debí sentirse derrotado al ver que yo reía, feliz y un poco aturdido por el par de bofetadas que acababa de propinarme, mientras don Giovanni huía como un conejo ante la sombra inesperada del cazador (Hernández en Brizuela, 2000: 120-124).

El ejemplo citado construye el ámbito familiar definido por las características del conflicto, el secreto y el ocultamiento como una de las modalidades discursivas que

²³ Dicho carácter performativo también se observa en las producciones de Osvaldo Lamborghini.

puede adoptar el silencio. En tal sentido, Arlette Farge (2001:537-565) en el marco sociocultural de una historia de la vida privada, propone una conceptualización de dicho ámbito atendiendo a los rasgos mencionados:

Si se ha de caracterizar realmente a la familia [de clase media], hay que destacar en primer lugar que está totalmente influida –y hasta constituida– por sistemas de dependencia ajenos a ella. Su esencia reside en estar diariamente enfrentada a los demás, en una inevitable trama de solidaridades y de contrasolidaridades que surgen de los espacios y [reglas] sociales que está obligada a aceptar. (...) En este período [de la Modernidad] en que todo se pone en entredicho, por mucho que exista la firme convicción de que el honor de las familias es un arcaísmo y de que sólo el individuo es responsable de sí mismo, sigue habiendo real inquietud frente a ese microcosmos que siempre puede ser portador de escándalo y contra el cual es necesario protegerse. (...) Las familias, su honor y su secreto siguen siendo al fin y al cabo una sombra negra, un espacio particular que no se consigue privatizar completamente, acerca del cual se plantea una reflexión contradictoria: por una parte, lo privado debe protegerse públicamente; por otra parte, el escándalo privado debe mantenerse en secreto y no trascender (Farge, 2001: 537-565).

La noción de familia que antecede posibilita entender la relación conflictiva padre/hijo constituida metafóricamente y definida por la paradoja señalada: la protección pública de lo privado mediante la secuencia narrativa de la huida del profesor de piano hacia Buenos Aires debido a la expulsión por parte del padre del joven. Por otro lado, la preservación de lo privado caracterizada por la presencia del secreto. Este juego entre lo privado y lo público se manifiesta en la ambigüedad del muchacho que vacila en quedarse en su casa o bien partir hacia la capital motivado por la carta y el pasaje del docente. El sintagma “cortar por lo sano” remite a la metáfora del corte, con las funciones y efectos de sentido referidos. De esta manera, se pone de manifiesto cómo la irrupción del deseo homoerótico introduce una fractura, un desorden en la estructura de las relaciones familiares, que parece prolongarse indefinidamente.

En cuanto al “modo de decir” de esta modalidad de lo erótico, podemos afirmar que en dicho relato aparece el procedimiento discursivo de la elusión. De acuerdo con este segmento, los sintagmas “voz acariciadora”, “exagerada lentitud” y la acción de susurrar remiten a la presencia de signos femeninos relativos al constructo corporal metonímico que define al profesor de piano e insinúa la posibilidad de un contacto homosexual.

Si examinamos los sistemas de dependencia exteriores al ámbito familiar (Farge, 2001: 537-565) notamos en el cuento analizado la referencia al discurso médico construida en la figura del profesional en este campo disciplinar, como una prueba de

validez científica que conceptualiza los cuerpos según las construcciones de lo normal y lo anormal. Por otra parte reconocemos la tónica de la bestialidad y la cacería, también constante en el estudio de las antologías anteriores. Otro texto que plantea la problemática del ámbito familiar vinculada a nuestro objeto de estudio es la narración *Carta perdida en un cajón* de 1976, perteneciente a Silvina Ocampo (1903-1993), en Brizuela (2000: 111-115).

Este relato permite observar un tratamiento discursivo singular de la inscripción de la homosexualidad femenina en el plano familiar. La presencia del género discursivo de la carta que en este caso particular usa la discursividad erótica entendida como una práctica social, estética, política y no sólo en términos de un género literario, indica la existencia de lo íntimo en tanto una de las variadas formas de la privatización, según las consideraciones realizadas por Orest Ranum (2001:205-237):

En las antiguas sociedades y [en la Modernidad] lo íntimo no es nunca algo evidente; ha de buscarse fuera de los comportamientos codificados y de las palabras. Lo que pertenece a la categoría de lo íntimo hay que hallarlo en todos los lugares y objetos que encarnan las emociones y los afectos humanos. (...)

El hombre, mediante sus emociones, sus gestos, sus rezos y sus sueños, ha asociado a su ser, es decir, a su ser íntimo, ciertos espacios y ciertos objetos. El recuerdo-espacio (en especial el jardín cercado, la cámara, la *ruelle*, el estudio, y el oratorio) y el recuerdo-objeto (el libro, la flor, la ropa, la sortija, la cinta, el retrato y la letra) son absolutamente particulares, puesto que pertenecieron a alguien único en el tiempo y en el lugar; pero su significado es perfectamente comprensible y decodificado para los demás. (...)

[El discurso erótico] se materializa en la vida íntima por medio de los objetos-reliquia: la carta, la esquelita, hasta una sola palabra con la letra del [sujeto deseado]. (...) Las pasiones del corazón dan al hombre su identidad particular; le incitan a los crímenes más funestos, a las acciones más heroicas, a los amores más violentos y a los actos sexuales más humanos o más inhumanos. A pesar de la buena educación, de la fe religiosa y del temor del castigo o del ostracismo, la razón no siempre consigue dominar [los modos de sentir] que vienen del corazón (Cursiva del autor).

Resulta pertinente destacar algunas revisiones críticas realizadas por Roger Chartier (2006), no en torno a la historia de la vida privada en Europa a cargo de Philippe Ariès y Georges Duby sino a nuestra propia historia. Según el primer estudioso francés, la especificidad de la historización de la vida privada en Argentina rechaza un “evolucionismo ejemplificador” que identifica el proceso de privatización como “un proceso bastante lineal, homogéneo y consentido que implicaba la destrucción de la comunidad y la emergencia, sobre sus ruinas, por una parte del Estado Moderno y, por otra, de los individuos y de los ámbitos familiares restringidos”. Si se tiene en cuenta las

particularidades de la cultura argentina, es necesario atender a la singularidad de la trayectoria histórica de nuestro país caracterizada por fenómenos singulares: el desarrollo tardío de una sociabilidad de élite acompañada por la vitalidad exuberante de la sociedad popular rioplatense, la inversión del proceso de privatización (que en sus inicios se corresponde con los últimos decenios del Antiguo Régimen) detenido por la Revolución de Mayo. Asimismo, cabe destacar la importancia de los movimientos de inmigración masiva ocurridos durante el siglo XIX, además de la dictadura militar de 1966 y 1976 que constituyeron la invasión o destrucción de los espacios privados, por obra de estos regímenes totalitarios. Todo ello permite describir e interpretar una dinámica diferente entre las zonas de lo íntimo, lo privado y lo público en nuestra cultura.

Por otra parte, desde la perspectiva antropológica del estudio de las emociones,²⁴ Le Breton (1999:109-131) afirma:

La emoción es la resonancia propia de un acontecimiento pasado, presente o futuro, real o imaginario, en la relación del individuo con el mundo; es un momento provisorio nacido de una causa precisa en la que el sentimiento se cristaliza con una intensidad particular: alegría, deseo, sorpresa, miedo, allí donde el sentimiento, como el odio o el amor, por ejemplo, está más arraigado en el tiempo, más integrado a la organización corriente de la vida, más accesible, también a la posibilidad de un discurso. La emoción llena el horizonte, es breve, explícita en términos gestuales, mímicos posturales e incluso posee modificaciones fisiológicas. El sentimiento instala la emoción en el tiempo, la diluye en una sucesión de momentos que están vinculados con él, implica una variación de intensidad, pero en una misma línea significativa. (...) La emoción no es un reflejo afectivo generado de entrada por las circunstancias; compete a una implicación personal nacida a veces de una deliberación interior del individuo momentáneamente confundido, privado de puntos de referencia para responder a la situación en la que está envuelto. Hasta cierto punto, la misma puesta en juego afectiva responde a un conocimiento preciso de la actitud que más conviene frente al público presente. Las emociones o los sentimientos aparecen como roles socialmente desempeñados. (...) La afectividad es una relación con el sentido y no con la vida personal.

Mediante las conceptualizaciones precedentes examinamos el ingreso de lo íntimo en el ámbito social de lo familiar mediante la escritura de una carta por parte del sujeto femenino quien conforma una configuración pasional negativa (odio, aborrecimiento,

²⁴ El antropólogo francés pone en crisis la oposición razón / instinto (emoción) pues considera que dicha diferenciación desconoce que de todas maneras una y otra están inscriptas en el seno de lógicas intersubjetivas impregnadas de valores sociales y de sentidos. Por lo tanto, conforman una cultura afectiva. Esta última es variable según las épocas históricas, diferentes conformaciones culturales y sociedades.

desdén). Resulta significativo que se trate de una carta perdida en un cajón; lo cual nos remite a la constitución del secreto y el silencio.

En relación con la textualización de los vínculos familiares, reconocemos a la figura de la madre como metonimia del espacio familiar definida por el uso de la palabra ligado al concepto de crueldad ya explicado. Asimismo, existe una correlación disfórica entre la familia y la institución escolar pues el actor mujer protagonista del relato designa a esta última en términos de “nuestra prisión” y la compara metafóricamente con “un jardín engañoso”. Metáfora y tópica que aparece también en algunos poemas de *Poesía Erótica Argentina* (Muxica 2002:125).

La construcción del cuerpo femenino del sujeto productor de la carta se manifiesta por la presencia de la metonimia en conjunción con un rasgo del concepto semiótico de la masturbación específica de la escritura erótica: la existencia de la imaginación ante el objeto de deseo ausente.

Por último, observamos en la cartografía de estas antologías la presencia de una tópica de la escritura íntima y otra tópica de la infancia. Aunque esta última tenga un tratamiento diferente al fragmento textual, citado de Manuel Puig (1932-1990) narrado por el personaje “Toto” e incluido en *Erótica Argentina* (Zina: 2000), según lo demuestra la ejemplificación pertinente.

A los fines de mostrar que varios relatos construyen la identidad homoerótica teniendo en cuenta algunas representaciones culturales europeas, seleccionamos el relato *La barca* (1978) de Julio Cortázar (1914-1984) (Brizuela, 2000:125-169). Este cuento presenta un prólogo en el cual la construcción textual y discursiva problematiza el estatuto de validez de los acontecimientos narrados, introduce correcciones en el texto que va a narrarse y hace ingresar una voz narrativa metadieética que desempeña una función singular, ya que cuestiona, efectúa acotaciones y devalúa el sentido de las situaciones contadas por el narrador básico que cuenta la historia (Genette, 1975), sin generar necesariamente un efecto paródico.

En el texto de Cortázar observamos una alusión implícita al erotismo homosexual femenino configurada por el deseo que experimenta Dora por Valentina. El discurso del personaje denominado Dora interfiere en la diégesis que consiste en la vinculación amorosa que Valentina establece con Adriano y construye la referencia elusiva a la atracción erótica que siente Dora. A partir de la constitución discursiva del ser y el parecer que define al actor Dora articulada con las afirmaciones del prólogo del relato se

conforma el secreto, la validez de lo narrado y el ocultamiento en tanto una de las modalidades textuales de aparición del primero.

Por otra parte, el contacto sexual entre Valentina y Adriano se define en base a la oposición cuerpo/alma, acentuando el primer término de la misma y simultáneamente da cuenta de la fugacidad de la vinculación amorosa mediante la metáfora de las golondrinas y la recurrencia de la tematización de la muerte. Muerte que se haya configurada por la figura textual de la complicidad entre Dora y Adriano que elaboran un plan secreto para provocar el fallecimiento de Valentina, según la ejemplificación pertinente. Y todo ello articulado por la tópica del viaje por Europa.

El texto “De la melancolía de las perspectivas” (1983) de Héctor Bianciotti (1930-2012) (en Brizuela, 2000:172-174) presenta la conexión de la identidad homoerótica con la cultura europea, caracterizada por el rasgo de estetización que conceptualiza a dicha subjetividad.

Este cuento construye discursivamente al homosexual en términos de una relación de identificación con el arte y sus características fundamentales: la contemplación (como una práctica social del silencio), la reflexión y el efecto de una revelación que, a la vez, implica la existencia de un dolor interior.

Por otro lado, pone de manifiesto un modo de decir definido por una interpretación estética de los acontecimientos cotidianos a través de la metáfora de la pintura realizada por los dos actores homoeróticos masculinos. En tal sentido, es posible hablar de una tópica de la intelectualización, de acuerdo con los ejemplos seleccionados en este relato.

Por otra parte, el quinto agrupamiento de textos en función de nuestra segmentación plantea la constitución discursiva de la identidad homoerótica inscrita en la figura metafórica de las reglas de una “ciudad oculta” subyacente a la “ciudad real”. Como punto de partida para el examen de este grupo de narraciones, elegimos el cuento *El dormitorio* (1985) perteneciente a Marta Lynch (1925-1985) (en Brizuela, 2000:191-197). Allí aparece la forma erótica homosexual masculina insertada en el ámbito militar con su funcionamiento específico:

Dentro de un instante apagarán la luz.
(...) un muchacho se levanta de la almohada, queda sentado, despabilado,
con los ojos rojos de sueño, frente a nuestras camas.

Creo que se llama Verti. Es rubio, pálido, su cuello brilla con mayor intensidad a tiempo que quiere hablar, de hecho hace como que nos está hablando y levanta ambas manos llamando la atención. (...)

Vargas colocó la foto entre el índice y el pulgar; el rubio boqueaba como si fuera un vampiro cinematográfico a quien le dio la luz. ¡El placer a solas puede ser tan triste! Y el rubio está a pocos pasos de nosotros, tan confuso como si hubiera olvidado el idioma y sólo le quedara su cuerpo delicado como manejo de comunicación. Me digo: Si saltamos sobre él... (Lynch en Brizuela, 2000:191-197).

El segmento precedente permite observar la manifestación discursiva del erotismo homosexual en un ámbito social específicamente masculino que rechaza esta modalidad de lo erótico: el espacio del dormitorio en tanto metonimia de la práctica militar. En tal sentido, Eliseo Verón y Silvia Sigal (2003:35) señalan que gran parte de la semántica política argentina se estructura en base a la oposición cuartel/sociedad. El primer término de la misma hace referencia a un espacio social caracterizado por una imposición de límites al modo de hacer, de pensar y sentir de los sujetos que forman parte de él. En este sentido, podemos señalar la preservación de la tradición nacional, la conformación de un sistema de valores morales que fundan una ética del individuo (formas de comportamiento aceptables) y la existencia del concepto de orden que postula distintas modalidades de disciplinamiento a los fines de lograr dicha ética del sujeto. Por el contrario, el espacio de la sociedad se define por la existencia del caos, la ausencia de valores éticos consolidados y el carácter diluido de la tradición mencionada. De acuerdo con estas consideraciones, el espacio del cuartel vendría a “salvar” a la sociedad del caos y el desorden.

Según dichas afirmaciones, la discursivización del erotismo homosexual en el ámbito militar que se observa en el cuento examinado se manifiesta en las formas elusivas vinculadas a lo secreto pero que al mismo tiempo inscribe una comunicación a través de los cuerpos, tal como puede leerse en el ejemplo citado. Por dichas razones, lo erótico abre un punto de fuga en las reglas del espacio mencionado a partir de un efecto performativo producido por la acción de mostrar la foto.

Si atendemos a la representación discursiva de lo corporal, es posible dar cuenta de una metonimia sustentada en el eje semántico de lo inferior, en la secuencia que narra el ascenso del cansancio y el deseo desde los muslos hasta los genitales, en función de la ejemplificación pertinente. Por otro lado, reconocemos la tópica de lo íntimo que articula todos los elementos antes explicitados.

El texto *La narración de la historia* (1998) de Carlos Correas (1931-2000) (en Brizuela, 2000:208-223), por el contrario, plantea la problemática de lo erótico homosexual situada en la “ciudad real”, de acuerdo con el concepto de ciudad presentado (Jitrik, 1991: 34-40); Campra, (1994:23-29).

La narración de Correas pone de manifiesto la fluctuación y el temor de preservar una relación afectiva; tematización y tópica que “dice” y construye de otra manera la subjetividad sexual homoerótica. En tal sentido, Osvaldo Bazán (2004: 408) señala citando a Eve K. Sedgwick:

La salida del armario [como metáfora del secreto y el ocultamiento] nunca es un “todo o nada”, como muchos parecen creer. Por el contrario hay muchas salidas del armario. Cada vez que un gay o una lesbiana conoce a una nueva persona, ya sea el dependiente de unos grandes almacenes, el encargado de personal de la empresa en que solicita trabajo, [un adolescente], o unos nuevos amigos que hace en la playa, ha de hacer frente una vez más a la decisión de revelar o no revelar su orientación. Podrá llegar incluso a acostumbrarse relativamente al proceso, pero nunca podrá predecir las reacciones en cada caso concreto. Cada nueva salida del armario supone un nuevo riesgo emocional (Comillas del autor).

Dicha conceptualización ilustra el conflicto básico que nos presenta el relato y la tensión respecto al mantenimiento de un orden social cuando se hace mención a los personajes del padre, el hermano y los compañeros de la Facultad, a la vez que Ernesto se prohíbe a sí mismo desearlos. Por otro lado, la discursivización de lo erótico homosexual se realiza en el texto a partir del uso de la masturbación, que pone en escena el contacto corporal a través de distintas modalidades (besos, caricias, la experiencia táctil por la utilización de la mano, el roce, etc).

Destacamos en nuestro recorrido por la antología de Brizuela aquellos textos que hacen referencia a la conformación de la subjetividad sexual de fines del siglo XX, por ejemplo el relato *Elefante* (1997) perteneciente a Nelson Mallach (en Brizuela, 2000:270-275). Dicha ficción retoma la tensión básica que define el proceso de construcción social y político de la identidad homosexual, según la conceptualización de Osvaldo Bazán (2004:408) explicitada anteriormente. Pero, en este caso, el conflicto se conforma usando el ámbito público:

Los recuerdos de viaje se los merece mi vieja que me enseñó a no querer quedarme nunca mucho en un mismo lugar. No encuentro nada más en la casa que tenga valor para mí, cualquiera puede decidir por su suerte. (...)

Miro por la ventana de mi casa. Fran está sentado delante del equipo cantando por sobre la música que suena. Lo observo por un tiempo. No parece reconocermelo, más bien se asusta. Levanto mi brazo y le muestro la caja del compacto de Leonard Cohen. *El que faltaba* digo. Fran apoya las manos en el vidrio de la ventana. Lloro del otro lado. No deja de mirarme como a un extraño. En el vidrio también estoy yo, una cara sólo de huesos. Me siento un elefante moribundo encontrando por fin el último lugar. Fran desempaña el vidrio con la mano. Trata de reír. Me señala una cruz en el jardincito del costado de la puerta de entrada. Gómez (Mallach en Brizuela, 2000: 270-275).

La ejemplificación precedente posibilita dar cuenta de la dinámica del proceso conflictivo pertinente a la conformación de la identidad y trayectoria vital homoerótica. Mediante las tópicas del alejamiento del espacio familiar, el viaje y la naturaleza de la muerte podemos observar las etapas complejas de dicho proceso. En tal sentido, la figura del elefante –con la cual el actor desencadenante de la acción narrativa se construye a sí mismo– funciona como la búsqueda incesante de una estabilización de dicha identidad situada en el ámbito de la soledad, uno de los rasgos particulares de la naturaleza. Pero el fracaso de dicha búsqueda se resuelve en el retorno a casa por parte del personaje, tal como lo indica la cita seleccionada. A nuestro juicio, la vuelta al hogar con la que finaliza el texto inscribe de manera elusiva una operación política. Operación que, a nuestro juicio, consiste en hacer un “guiño” a las estructuras fundantes de una sociedad (en este caso, la familia) para que genere un intersticio desde el cual sea posible la inclusión de una subjetividad sexual distinta en relación con las políticas de género predominantes.

El último entramado de producciones con el que finalizamos el estudio de esta compilación, de acuerdo con la propuesta de segmentación, plantea la posibilidad de una utopía. Según Leopoldo Brizuela (2000:9) esta idea remite a una acción política de quien se atreve por fin a imaginar el futuro, a conquistar una esperanza. En función de este eje de agrupamiento, elegimos el relato *Bajo las jubeas en flor* (1985) de Angélica Gorodischer (1928) (en Brizuela, 2000:285). Cuento que presenta una apropiación y uso del género de la ciencia ficción por parte de la discursividad erótica:

Ingresé en el establecimiento penitenciario Dulce Recuerdo de las Jubeas en Flor apenas una hora después de haber tomado tierra. Como yo era el Capitán de la nave, se me reservó el tratamiento más riguroso: se llevaron a mis hombres a otro correccional, de régimen más benigno según se me dio a entender, y no volví a verlos nunca. No era que hubiéramos cometido algún delito grave desembarcando allí, no era que consideraran delincuentes

peligrosos a todos los extranjeros, era algo mucho más sencillo y, para usar la palabra apropiada, mucho más infernal.

El Dulce Recuerdo de las Jubeas en Flor era un enorme edificio irregular que se levantaba en medio de una llanura salitrosa. Cuando el sol estaba alto no se podía mirar para afuera porque el reflejo te quemaba los ojos. Nunca llegué a conocer todo el establecimiento y eso que no puedo decir que me haya faltado el tiempo. Pero era una construcción completamente estúpida, de madera y piedra: parecía haber empezado en el patio central, empedrado, rodeado de celdas. (...) El resultado era una confusión de construcciones de distintas formas y tamaños, puestas de cualquier modo y en cualquier parte, y todas altamente descorazonadoras. (...) Me llevaron otra vez a la pieza en la que me habían desnudado y revisado y vestido de presidiario, y me devolvieron todas mis cosas. Por lo menos iba a morir como Capitán y no como presidiario, como si eso tuviera alguna importancia. Puse el Ordenamiento De Lo Que Es y Canon De Las Apariencias en el bolsillo interior de la chaqueta. Volvimos al despacho del Director.

– Señor extranjero –me dijo–, será llevado hasta su nave y se le ruega emprenda el regreso a sus tierras lo más rápidamente posible. La acción por usted cometida [el estrangulamiento del viejo] no tiene precedente en nuestra larga historia, y hará el bien de perdonarnos y de comprendernos cuando le decimos que nos es imposible mantener por más tiempo en uno de nuestros establecimientos públicos a una persona como usted. Adiós. (...)

Me llevaron a la nave. (...) La saludé militarmente, cosa que no dejó de asombrar a los carceleros, me acerqué a ella y abrí la escotilla. (...)

Miré a mi alrededor para saber si mi dios personal se venía conmigo, y despegué rumbo a la Tierra, con el sol de Colatino, como yo mismo había llamado al mundo descubierto por mí, dando de plano sobre el fuselaje y los campos y las montañas lejanas. Adiós, volví a decir, y me puse a leer el Ordenamiento De Lo Que Es y Canon De Las Apariencias con cierta atención, para distraerme en mi solitario viaje de vuelta (Gorodischer en Brizuela, 2000: 285-304).

El extenso segmento citado manifiesta cómo, en una sociedad del futuro situada fuera del planeta Tierra construida por el narrador de este cuento, se instaura una política de inclusión del erotismo homosexual. Sin embargo, las características de dicha sociedad están definidas por el disciplinamiento y un conjunto de reglas orientadas al control de los modos de hacer, de pensar y de sentir de los individuos. La construcción del dispositivo espacial, connotada de manera negativa según consta en la ejemplificación, remite a la noción de panoptismo (Foucault, 1995:50) específica de la prisión y de la sociedad moderna que presupone la idea de orden, reproducción de pautas de comportamiento y castigo para aquel que cometa una falta. El concepto de panóptico hace referencia a la constitución de un aparato legal de vigilancia que instaura mecanismos de sujeción particulares. Ello produce el efecto de una “visión total”, en la que todos son mirados desde cualquier punto del espacio. La figura del Anciano Maestro en el relato de Gorodischer cumple la función de preservar una tradición muy antigua que consiste en un ordenamiento del cosmos escrito en un atado de papeles

(“Ordenamiento De Lo Que Es y Canon De Las Apariencias”) (Brizuela, 2000:259). Por otra parte, los caracteres señalados se relacionan, a nuestro juicio, con algunas formas de control sobre los cuerpos, el ejercicio de disciplinamiento en la sociedad y el resguardo de valores éticos considerados “universales” impuestos por las diferentes dictaduras militares en Argentina. Sólo que en el caso de este cuento aparece discursivizado por el uso del género de la ciencia ficción que implica asimismo la elusión (Balderston, 1987:112), en tanto una estrategia para decir lo no decible en una época determinada.

En cuanto a la vinculación con la ciencia ficción que presenta este relato, además de las marcas textuales detectables en el ejemplo citado, recordamos a Susan Sontag (1985:55) cuando afirma:

El paisaje onírico y ahistórico donde se sitúa la acción, el tiempo congelado de manera peculiar donde se ejecutan los actos, [una experiencia diferente ocurrida como en otro mundo], aparecen casi con tanta frecuencia en la ciencia- ficción como en [la ficción erótica] (Sontag, 1985: 55).

Otro aspecto significativo consiste en la recurrencia a temas y figuras retóricas, presentes en otros textos examinados. A los primeros podemos agruparlos en torno a las tópicos del viaje, de la violencia física, y de lo religioso. En relación con los segundos, predominan las figuras de la descripción y ampliación, ya sea de cuerpos o de espacios. La elección de estas ficciones tiene por objetivo la observación de las apropiaciones, contaminaciones, préstamos, reescrituras y usos (Goulemot, 1999:20) de las características de la discursividad erótica por parte del canon de la literatura argentina, así como de dar cuenta de las proyecciones metodológicas de las categorías explicitadas en el primer capítulo (el cuerpo, lo erótico, lo obscuro, la crueldad, etc.).

La cartografía que construimos de las antologías eróticas de la literatura argentina que hoy circulan en el mercado editorial hace posible inferir modos y formas de decir, que, en su recurrencia y variabilidad nos plantean la existencia de una tradición erótica en la literatura argentina,²⁵ aunque dicha tradición posea un carácter no sistemático, disperso y a veces difuso.

²⁵ Acordamos con Josefina Ludmer (1988:21) en que en la construcción de un objeto de investigación también configura el sentido de una crítica literaria. Rubione cita a Noé Jitrik y propone: “... para el ejercicio de la crítica la noción de inacababilidad. Un concepto puede ser reformulado tantas veces como sea necesario, un texto reescrito indefinidamente. Siempre abierta a otras variantes, la crítica es siempre el borrador de otra que está por venir. (...) El espacio de la crítica es un espacio de enfrentamientos, [de fricciones], en el que significaciones otras, no sólo literarias, establecen sus puestos y sus programas en el sentido de sus modos de funcionamiento” (Rubione, en Jitrik, 1991: 95). Pensamos que la idea de *trabajo crítico* formulada antes para entender la práctica de la crítica argentina nos resulta pertinente a los fines del estudio de la discursividad erótica como objeto y campo de investigación.

En relación con este último concepto Raymond Williams (1980: 138) señala, hablando de una “tradición selectiva”:

A partir de un área total posible del pasado y el presente, dentro de una cultura particular, ciertos significados [y discursividades] son seleccionados y acentuados, y otros significados, [discursos] y prácticas [sociales] son rechazados y excluidos. Sin embargo, dentro de una hegemonía particular, y como uno de sus procesos decisivos, esta selección es presentada y habitualmente admitida con éxito como “la tradición”, como “el “pasado significativo” (Comillas del autor).

La noción de tradición precedente posibilita una sistematización de las diferentes “tradiciones” que componen la cultura y literatura argentina en su red de filiaciones, tensiones, préstamos, interdiscursividades y combinaciones:

a) La tradición neoclásica: aquella que toma las formas de la escritura proveniente del modelo clásico griego y latino.

b) La tradición gauchesca: definida por la presencia de la figura social y política del gaucho con el uso letrado de su lengua específica.

c) La tradición de la civilización y la barbarie: a partir de la publicación del *Facundo* se instaura esta dicotomía que recorre nuestra cultura con consecuencias políticas y sociales muy significativas.

d) La tradición culta: configurada por “nombres propios”²⁶ como los de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, Victoria Ocampo, entre otros, se caracteriza por la lectura y escritura en base a las estéticas de las literaturas europeas. Asimismo, ponen en crisis y/o relativizan la idea según la cual existe un conjunto de rasgos que definen la identidad argentina.

e) La tradición que tiene por objeto la reflexión sobre las problemáticas sociales: el nombre propio de Roberto Arlt constituye uno de los exponentes más importantes de esta tradición. La misma se interroga de un modo crítico acerca de los procesos de modernización ocurridos durante las primeras décadas del siglo XX, cuya metáfora fundamental es el espacio de la ciudad y su impacto negativo en relación con las manifestaciones discursivas de las configuraciones pasionales por parte de los individuos.

²⁶ La denominación de “nombres propios” tiene por objeto relativizar la noción de autor cuya emergencia se sitúa históricamente en el marco de la sociedad burguesa y capitalista, así como sus consecuencias en la construcción del canon literario que se rige por la inclusión de autores consagrados. Ello, a su vez, depende del concepto de literatura, en términos de una operación político-cultural, que se configura en una época y estado de sociedad específico.

f) La tradición experimental: los nombres que pueden mencionarse son los de Osvaldo Lamborghini, Macedonio Fernández, Néstor Perlongher, entre otros. Dicha propuesta se centra en la ruptura de las convenciones legitimadas por las otras tradiciones e intentan llevar hasta el extremo las posibilidades artísticas del trabajo artístico sobre el lenguaje, así como la configuración de diferentes representaciones y figuras sociales y políticas: por ejemplo, “el puto”.

La tradición erótica argentina a la que asignamos una condición de asistematicidad y dispersión, atraviesa, a nuestro juicio, de un modo oblicuo, casi en la forma de un “murmullo”, todas las otras tradiciones mencionadas, tal como ha podido observarse en el análisis de los textos eróticos que conforman las respectivas antologías. En la operación discursiva de interpelación y desorden del sistema literario que produce dicha tradición erótica se sitúan los “modos de decir” que nos remite a la noción de decibilidad y al carácter instrumental del discurso erótico (Moreno, 2009).

El estudio de las antologías permite historizar la discursividad erótica en la literatura argentina, mostrando sus modos de visibilidad y de decir, a la vez que construimos el conjunto de tópicos y retóricas que reaparecerán en los otros textos del corpus, con diferentes modalidades y funciones en una constante interacción.

Por otra parte, hemos configurado una cartografía que pone de manifiesto un entramado de recurrencias y diferencias en base a la posibilidad de adjudicarle un valor y sentido estético positivo al exceso (característica fundamental de la experiencia del erotismo). Tal es el caso de la fragmentación que permite pensar a esta discursividad con un cierto grado de autonomía pues se puede reconocer y extraer de textualidades que en ocasiones no participan del discurso erótico. También propusimos reflexionar acerca de este último en términos de un género discursivo pues la escena erótica es susceptible de aparecer, en mayor o menor grado, en distintos tipos de ficciones narrativas y poéticas. Asimismo, se han configurado distintas formas en la representación de la corporalidad erótica (el sometimiento, el dolor, la muerte, la bestialización, movilidad en las posiciones de género sexual, conformación de subjetividades homoeróticas, modulaciones de los protocolos históricos-culturales relativos a la sexualidad y la relación lengua-cuerpo), por mencionar sólo algunas de las cuestiones trabajadas. De este modo, la cartografía que atraviesa las compilaciones estudiadas permite sostener el carácter instrumental de la discursividad erótica.

2. 1. Dictadura y postdictadura, continuidades y discontinuidades

Resulta pertinente que en esta SEGUNDA PARTE articulemos el período de la dictadura y postdictadura, marcando líneas de continuidad y discontinuidad, a los fines de poner de manifiesto una lógica de semejanzas, transformaciones y diferencias en la constitución del corpus y las formas de leer el carácter instrumental de la discursividad erótica. Enmarcamos este planteo con Daniel Link (2006) cuando señala:

Si hay algo que define el pasaje de los sesenta a los setenta es la irrupción de fuerzas antiestéticas en el arte. Los textos [del período de los setenta] señalan el punto de corte y disolución de la lógica ficcional dominante hasta ese momento, *deshacen* la novela como género y ponen en crisis la institución literaria. (...) En esa confusión, típicamente setentista, entre estética y política, los términos esta vez, se invierten: no es ya, que se politice lo estético, como tantas veces se ha dicho, sino que se estetiza lo político. [La innovación y experimentación] concebida como categorías del pensamiento y, en última instancia de la ficción, se instala como valor social (Link, 2006: 110-112. Cursiva del autor).

Desde otra perspectiva crítica, Martina López Casanova (2000) lee de otro modo la articulación y el pasaje entre los dos períodos, centrándose en la década del ochenta y en una de las autoras que aquí analizamos:

El cambio en el entorno político de los ochenta cambia las condiciones de lectura. En un nuevo marco signado por la transición democrática, llegan nuevos discursos al ámbito cultural y estético (algunos ya fuertes en Europa o en México como el de una perspectiva política femenina); la violencia política cae en el desprestigio; la desmovilización y la derrota de la izquierda aquietan, consecuentemente y paulatinamente la lucha de clases; en relación con este fenómeno, los libros [funcionan con otro valor estético y político] (...) En esta narrativa de los ochenta ha cambiado la búsqueda política de los sesenta y setenta, la que narraba los cuerpos de las clases y las generaciones en pugna. [La producción de Tununa Mercado] no hace gestos vanguardistas. Su literatura está construida desde la experimentación estética y erótica pero no desde un proyecto literario-político que espera triunfar y ser seguido, no cuenta con “espantar a los burgueses” sino que quiere ser leída desde ciertas teorías de hegemonía académica: teorías de género, ciertas concepciones de la escritura de algunos teóricos franceses. (...) No obstante, las cuestiones del poder siguen estando en juego, aunque resignificadas (López Casanova, 2000: 205-210. Comillas de la autora).

Por otra parte, las ficciones producidas en la época de la dictadura presentan un juego con la visibilidad y decibilidad, ya que transitan entre el equilibrio de lo que estuvo pero ya no está de ese modo o ya ha cambiado para manifestarse y significarse

de otra manera: por ejemplo, los centros de detención clandestinos. De acuerdo con Pampa Arán (2010: 41), estos textos literarios imprimen una forma política a los modelos políticos, imaginarios, identidades, que se generaron durante la década del 70 y especialmente, aunque no exclusivamente en el período que se extiende hasta 1983, estableciendo un nexo entre experiencia política y experiencia literaria. De este modo, es posible dar cuenta de la eficacia de lo estético. Asimismo, consideramos que se escenifica la problematización de otros imaginarios y prácticas de resistencia; de formas represivas residuales y violentas expresadas por el discurso erótico.

En el marco de esas diferencias, situamos la conformación de un campo literario que incorpora miradas diferentes a la sexualidad y a la discursividad erótica. Se producen discusiones críticas, lecturas de las obras literarias y debates entre los académicos y críticos. Por esta razón, citamos el trabajo de José Amícola (2009) sobre la obra de Néstor Perlongher y cómo este poeta produce un cambio en su consideración de la homosexualidad y el modo en que este giro interpretativo se lee en la Argentina de los 90:

Es evidente, entonces, que son las sociedades con su discriminación o fomento de las conductas homosexuales y el propio individuo en relación con su entorno, quienes juegan un papel muy ajeno a la condición concebida como esencialista que pretendían tanto los higienistas del siglo XIX, como sus opositores, los sesentistas norteamericanos. Sin embargo, en las últimas décadas del siglo XX ni “homosexualidad” ni “gayness” son rótulos que encuentren el mismo consenso de antes. Y si Perlongher y Puig decretan la inexistencia de la homosexualidad, estos mismos autores hacen hincapié en que eso no implica que no existan “homosexuales”, dado que los rótulos envejecidos han creado sus productos (algo que el pie colocado en la versión de la revista *El Porteño* termina confundiendo “La homosexualidad no existe” que es lo que afirma Puig con “Los homosexuales no existen”, puesto por los redactores en los titulares del artículo; Puig 1990: 32, citado en Amícola, 2009: 3. Comillas del autor).

Agrega el crítico argentino (Amícola, 2009: 3) que entre nosotros se actualizan los debates y la comprensión de la homosexualidad, no sólo desde el postestructuralismo sino con una revisión de las teorías *queer*. Posibilidad política que contradice otras lecturas, tal como el propio investigador consigna en su diferencia con Nicolás Rosa:

Este es el momento, comienzo de los 90, cuando se produce una explosión del movimiento *queer* que viene a poner en entredicho algunas de las certezas de los propios grupos emancipatorios. Y Perlongher no es ajeno a esa polémica, aunque su bibliografía siga proviniendo mayormente del costado parisiense, sin ignorar empero lo que ocurría en el feminismo norteamericano, según lo acredita Baigorria (2006: 12). Por ello, es muy interesante señalar que también en París las cosas han ido cambiando.

En este sentido, las obras de la postdictadura si bien plantean una línea de continuidad con lo anterior y trasladan dichas problemáticas al espacio del arte para nombrar, conjurar, impugnar, la existencia de lo abyecto y lo ominoso en tanto experiencia colectiva del terrorismo de Estado, abren nuevas cuestiones sobre la sexualidad y la literatura erótica, para que puedan debatirse más ampliamente en relación con políticas diversas, ya que el espacio democrático así lo posibilita.

Sabemos que se busca por una parte, lo irrepresentable de lo artístico mediante el simulacro, las modulaciones de lo oculto, lo perverso, el goce en la tortura, la des-identificación de la víctima y de sus hijos, la conciencia del miedo y de la culpa, las tensiones en los grupos armados, los silencios y negaciones. Pero, por otra parte, existe un espacio visibilizado de las sexualidades y otro encubierto, un tiempo histórico referencial y multiplicidad de tiempos subjetivados que la discursividad erótica pone en escena y mediante la cual semiotiza la relación cuerpo-lengua, con otra/s visibilidad/es decibilidad/es que generan otra instrumentalidad en este discurso social.

Al mismo tiempo, un aporte que nos resulta significativo a los fines de pensar las articulaciones entre las producciones de la dictadura y la postdictadura consiste en algunas conceptualizaciones propuestas por Fernando Reati (2006). Este investigador entrecruza neoliberalismo, globalización y relatos de anticipación (representación de futuros posibles) en Argentina y busca explicar sus articulaciones. Si bien no nos interesan los relatos de anticipación, importa señalar cómo el discurso del erotismo entabla conexiones con las formas políticas, económicas y culturales de la globalización y el neoliberalismo en la cultura argentina con el objeto de inferir su carácter instrumental. Desde esta perspectiva, Reati citando a los sociólogos Octavio Ianni y Atilio Borón afirma:

[La globalización ha generado] “drásticas rupturas epistemológicas” del pensamiento. Se produce el supuesto “fin de la historia” célebremente postulado por el pensador estadounidense Francis Fukuyama, y como correlato aparece una “metáfora del fin de la geografía” que recorta los atributos soberanos de los Estados-nación y rediseña el mapa mundial sobre la base no de nacionalidades sino de intereses transnacionales. Se habla de “desterritorialización” de la cultura, pero esto significa “reterritorialización” porque la modernización se hace sinónimo de americanización o “macdonalización” del planeta, con lo que en realidad “se mundializan las instituciones más típicas y sedimentadas de las sociedades capitalistas dominantes”. El neoliberalismo constituye el ingrediente ideológico que crea una ilusión “evolucionista”, según la cual el momento actual del desarrollo capitalista sería la culminación y el límite último del progreso económico. (...) “Las maravillas de la ciencia y de la técnica no se traducen

necesariamente en la reducción de las desigualdades sociales entre grupos, clases, colectividades o pueblos” [sostiene el estudioso brasileño].
(...) [La globalización implicó] una “verdadera cruzada privatista” en América Latina [según el objeto de estudio de Atilio Borón] para quien la ideología neoliberal vio en el Estado una “*bete noire* que hay que combatir”, generando una sociedad un “discurso ideológico autoincriminatorio que iguala todo lo estatal con la ineficiencia, la corrupción y el despilfarro (Ianni y Borón en Reati, 2006: 25-27. Comillas y cursiva del autor).

La extensa cita posibilita a Reati sostener que el denominado “efecto Menem” (tal como lo nombra este investigador para dar cuenta del ingreso de las prácticas neoliberales en nuestro país) se articula con los actos de fragmentación y desagregación iniciados por el régimen militar de los años 70. En este sentido, el fenómeno conocido bajo la nominación de menemismo –subcultura político económica cuyos rasgos exteriores fueron la frivolidad, el autoritarismo, la corrupción, el amiguismo y el pragmatismo a ultranza– no fue sino la exteriorización de tendencias presentes en la sociedad argentina desde mucho antes y magnificadas en la década final del siglo. Cabe destacar que durante la gestión del Presidente Menem se profundizó y completó la inserción de la nación argentina en el modelo neoliberal (Reati, 2006: 29-30). Frente a esta situación una hipótesis que propone el estudioso consiste en afirmar que cuando el presente genera incertidumbre, temor y desconcierto, sólo el arte puede expresar vías alternativas de salida o bien subrayar la imposibilidad de las mismas. En nuestro caso, el discurso erótico haría visible y decible la asimetría social entre ricos y pobres, la falta de trabajo, el aumento de la marginalidad y la violencia, el rol estereotipado de la mujer, las fronteras taxativas entre los géneros sexuales y la presencia de un Estado con un poder limitado por la presión de las grandes corporaciones, por mencionar sólo algunos aspectos. Según dichas afirmaciones, nuestra discursividad –al inscribir sus puntos de fuga mediante la irrupción del exceso– vuelve porosas estas representaciones y, de esa manera, efectúa una lectura polémica y crítica de estas construcciones discursivo-textuales.

Estas dos maneras de leer la articulación de los períodos de la dictadura y postdictadura (pasajes, continuidades y discontinuidades) como operaciones de la crítica ponen de manifiesto la relación con la lógica interna de nuestro corpus. Una lógica en donde la palabra se hace cuerpo siempre en imbricación tanto con la alta cultura como con la cultura de masas; y en donde la narración de las percepciones y sensaciones corporales adquiere un lugar protagónico. Por su parte, el conflicto que presupone todo relato y discurso poético toma, en este caso, la forma de una confrontación y/o la

inscripción de un vacío en el lenguaje. Confrontación, corte, fragmentación que –al igual que en el análisis de las antologías– presentan formas y funciones diferentes, sea en los textos de Osvaldo Lamborghini cuanto en los de los otros autores considerados.

2. 2. La fragmentación y el corte en producciones de Osvaldo Lamborghini

La poética de Lamborghini (1940-1985) ‘encarna’ la realidad y no la representa; no se enuncian los conflictos sino que, como afirma Oubiña (2008:73) el autor los inscribe en la letra. Es decir, que se trata de la inscripción de lo político en la literatura y no representar en la literatura a la política. De acuerdo con nuestras hipótesis de trabajo esta es una de las maneras en que la discursividad erótica evidencia su carácter instrumental. Otro punto relevante de la poética de Lamborghini es que el autor se incluye en la ficción en tanto narrador, y su figura adquiere función autorreferencial, y ello no sólo marca el rasgo performativo de la escritura –está siempre comenzando, con sus borradores y tachaduras inscriptas en el significante– sino que permite pensar otro concepto y función de la literatura. Una literatura que se caracteriza por una sucesión interminable de prólogos en donde el vacío del sujeto de enunciación se configura por la puesta en escena, junto con una irrupción constante de la metaficción en medio de la frase: los textos dramatizan la enunciación en vez de respetar el enunciado. De este modo, existe el reforzamiento de “un estar escribiéndose”. Tales afirmaciones posibilitan establecer una relación interdiscursiva con la práctica escritural de Macedonio Fernández (Premat, 2008:144) y de ese modo observamos una línea de filiación en cuanto a estéticas, procedimientos de escritura y operaciones políticas de innovación y experimentación.

Esta poética del poeta y narrador argentino se configura en determinadas condiciones socioculturales de producción literaria, cuya característica fundamental consiste en la aparición de la Revista *Literal* en el año 1973, con Luis Gusmán, Germán García y Osvaldo Lamborghini. Natalia Brizuela y Juan Pablo Dabove (2008) en el texto *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*; sostienen que los tres principios estéticos y políticos que sustentan la revista *Literal* que nuclea a Osvaldo Lamborghini, junto con los demás escritores mencionados son: un concepto de literatura, la lectura del psicoanálisis lacaniano, mediada por la elaboración crítica de Oscar Massotta y la presencia del autor –en su configuración de narrador– como una

modalidad autorreferencial. En relación con el primer principio, nos resulta fundamental el concepto de *Flexión Literal* (Oubiña, 2008), a los fines de la complejización en el estudio de estos textos, oponiéndolo a una poética realista. Dicha noción propone que la satisfacción que produce la escritura no puede ubicarse fuera de ella, en alguna otra finalidad, en la impensable teleología de *un sentido*: la satisfacción es el movimiento mismo de sus formas, el azar de sus conexiones, el juego determinado –pero incierto– de sus inclusiones y exclusiones. Para poder comprender los movimientos de la literatura es necesario pensar que la flexión literal es un juego posible del lenguaje y que conlleva la experiencia de un goce inherente, que no puede confundirse con el placer suplementario del reconocimiento intersubjetivo (social). En reacción contra la concepción del realismo y su carácter instrumental, la flexión literal propone una voluntad de expresar en las palabras la inadecuación entre literatura y realidad, escenificar su tensión, experimentándola en el lenguaje.

Afirmamos que en la narrativa de Lamborghini, por vía de la sexualidad, el cuerpo representado/puesto en escena, resulta de una serie de transformaciones escriturales que además de ser un proceso es una máquina performativa de producción de sentido (Chartier, 1996; Giorgi, 2004: 121; Moreno, 2008: 4-5). La noción de performatividad hace referencia, en este caso, a la idea de *devenir* (Deleuze, 2002: 22) que piensa a la escritura como un fluir continuo, pero que también tiene momentos de cortes y fragmentación vinculados a la autorreferencialidad. Por otra parte, dicha noción implica un *hacer hacer*: con los otros (lector modelizado por la ficción erótica), con la escritura y el devenir, en tanto fluencia de procesos, operaciones y representaciones estéticas y políticas.

Nuestra perspectiva, estética y experiencial, toma en consideración el concepto y el modo de representación del *cuerpo pornográfico* (Barba y Montes, 2007:131-132) en tanto que, desde la mirada sin límites la corporalidad experimenta una apertura pues no se halla constreñida por las restricciones de las representaciones aceptables por la sociedad. Dicha apertura produce un sobredimensionamiento de lo corporal, un efecto de aumento de tamaño, una nueva significación, en tanto se lo transfigura por la excitación que se intenta producir en el espectador. La dimensión del cuerpo pornográfico se reduce sólo a la imagen de un cuerpo con significaciones y sentidos devaluados por la doxa. En el caso de lo pornográfico literario y audiovisual, la corporalidad aparece tensionada de manera contradictoria por la discursivización de

relaciones sexuales abstractas combinadas con el hiperrealismo fisiológico. Dicha contradicción constituye la marca estética fundamental de lo pornográfico ya que al representar la escena pornográfica casi sin argumento (en este sentido hablamos de abstracción) al mismo tiempo se la construye mostrando los actos sexuales de manera totalmente explícita, sin sugerencias o alusiones de ningún tipo. Por tal razón, en otro capítulo hemos diferenciado conceptualmente la corporalidad erótica y la corporalidad pornográfica.

Las consideraciones precedentes relativas a Lamborghini configuran un tipo de visibilidad (la autorreferencialidad, el acto de escritura mostrado en su devenir y como un proceso que se reescribe continuamente, entre otros aspectos). Además, lo visible se pone de manifiesto en las modalidades de presentación de los cuerpos con su pura materialidad, en términos de intercambio de fluidos, punto de pasaje entre lo biológico y lo cultural, lo animal y lo humano y también como lugar de intervención política mediante una puesta en escena, según profundizaremos más adelante. Ello aparece ligado a sus condiciones de producción: los procesos y formas políticas del autoritarismo antes del terrorismo de Estado. En este sentido, hacemos referencia a la figura y a la tópica del *corte*, también presente en las antologías: corte de representaciones preestablecidas, corte lingüístico (por la interferencia del discurso poético, así como el devenir) y el corte de la corporalidad que se manifiesta en la tortura y la relación sometimiento-muerte. La figura del corte constituye una metáfora que atraviesa la literatura argentina desde Echeverría (Libertella, 2003: 35) y da cuenta de la matanza y la sangre. Citamos al crítico:

El escritor argentino se relaciona con la tradición mediante una práctica carnífera, concepto que se desprende de *El matadero* de Esteban Echeverría y de los cortes de las vacas argentinas. Vampirismo, desvío, apropiación de la cultura occidental, transmutación de lo exótico en lo nacional y a la inversa, reescritura y transtorno de la tradición, escritura biográfica y transbiográfica, son diferentes estrategias que utiliza el escritor para salir con la “novela futura bajo el brazo” (Libertella, 2003: 31. Comillas del autor).

Seleccionamos también una cita de Lamborghini para completar esta tópica del corte:

Los despojos de Estropeado ya no daban para más. Mi mano los palpaba mientras él me lamía el falo. Con los ojos cerrados y a punto de gozar yo comprobaba, con una sola recorrida de mi mano, que todo estaba herido con exhaustiva precisión. Se ocultaba el sol, le negaba sus rayos a todo un hemisferio y la tarde moría. Descargué mi puño martillo sobre la cabeza

achatada de animal de Estropeado: él me lamía el falo. Impacientes Gustavo y Esteban querían que aquello culminara para de una vez ejecutar el acto. Empuñé mechones del pelo de Estropeado y le sacudí la cabeza para acelerar el goce. No podía salir de ahí para entrar al otro acto. Le metí en la boca el punzón para sentir el frío del metal junto a la punta del falo. Hasta que de puro estremecimiento pude gozar. Entonces dejé que se posara sobre el barro la cabeza achatada de animal (*Sebregondi retrocede*, Lamborghini, 2003:250).

Precisando más estas cuestiones, Adriana Musitano (2011: 62) señala:

Por otra parte, la categoría de la *carnicería* (Musitano, 2007: 27 y 201)) muestra cómo en el arte argentino se da una recurrencia al imaginario y a la cotidianeidad argentinas, de la carne troceada, la mostración de las vísceras, y asimismo del asado como comida típica. La carnicería, como motivo o tema de creación, corresponde a la visibilidad de la muerte en una escena sanguinaria, desagradable y abyecta, que exhibe los resultados del desmembramiento, troceado y corte de la carne animal y/o humana. Y esa figuración en el arte moderno tardío ostenta un carácter transitivo y un carácter reflexivo, metaficcional, que vuelve la atención sobre el propio objeto creado. Es por ello que, como figura, implica una referencia a lo ficticio, indica el carácter construido del arte, y con respecto a lo real reenvía la escena o acción cruenta representada a un mundo posible y verosímil. Su conceptualización deja percibir la violencia sobre los cuerpos, la brutalidad (simbólica, alegórica, histórica y política) mediante la cual se imagina, anuncia, testimonia o denuncia excesos, abyecciones y crueldades (Cursiva de la autora).

Agrega Musitano (2011: 75) con respecto a lo artístico que:

La carnicería [se presenta] como forma estructurante, figura artística y representación simbólica, designando tanto un contexto de lucha y enfrentamiento, cuanto un modo de representación (metafórico o metonímico) que encuentra los espacios por donde los conflictos se pueden ver de otra manera, y toma los intersticios que permiten un análisis y una lógica específica, la del arte.

El carácter instrumental y político de dichas producciones ficcionales consiste en poner de manifiesto cuerpos presentados en su pura materialidad, configurados en el punto de pasaje entre lo biológico y lo cultural, lo natural y lo artificial, entre lo humano y lo animal, por mencionar sólo algunos aspectos. Además, lo corporal se construye en términos de un lugar de aparición de conflictos políticos atravesados por el erotismo y/o lo pornográfico. Tal es el caso de *El niño proletario*, donde se narra una escena de tortura a partir de la relación sometimiento-muerte (por parte de un grupo de jóvenes pertenecientes a la aristocracia), ejercida hacia un muchacho de la clase social del proletariado, según observamos en la cita precedente. Decimos erótico-pornográfico porque en la misma se cuenta todo de manera totalmente explícita casi con un hiperrealismo fisiológico, o sea sin abstracciones.

Existe en la poética de Osvaldo Lamborghini además de la experimentación, los quiebres, una búsqueda de sentido, de la palabra, y lo que destacamos, una puesta en escena de creación erótica a la que, exasperadamente, se la decodifica en términos sexuales pasando por un código de encarnación de lo pulsional, que se construye gracias a un tipo de apropiación del psicoanálisis. Entonces resulta pertinente a nuestro tema hacer un análisis de cómo se vincula de modo paródico con el saber psicoanalítico con este tipo de escritura:

Con un destello engañoso de clarear, la esperanza sádica, la sádica esperanza: sabía Perón que el payaso jamás, el payaso jamás, Tu Marido, jamás lograría cubrir el tramo hasta la hora del verdadero clarear. En eso soy igual (—¿puede que sí, pue, pie, puede que?—), al payaso Puto, me parece que era puto también, pero no estoy (guro), segur, al payaso Jamás. Y el Ha Muerto Lacan (*Sebregondi se excede*, Lamborghini, 2003: 158. Paréntesis, mayúsculas y demás signos del autor).

Como puede observarse, las formas de lectura del discurso lacaniano según la interpretación de Massotta en Argentina (de las cuales se apropia Lamborghini) no son sólo reductibles a la operación de la parodia —por el juego con los significantes—, sino que también establecen relaciones con lo político y cultural (Premat, 2008:133). De acuerdo con lo anterior, la escritura de Lamborghini presenta una serie de unidades materiales y figuras discursivas (el corte, la fragmentación, lo performativo, la autorreferencialidad, entre otras) proyectadas *ad infinitum*, reiteradas y textualizadas por la representación semántica del pene:

El falo o la figura del pene en la escritura lamborghiniana deja de constituirse una premisa universal para refractarse en una infinita serie de unidades; ya no funciona como un elemento de intercambio para verse proyectado en un imaginario inagotable (...) [pues] recupera una espesa e hipotética materialidad anatómica. Se vuelve más bien la premisa fundamental de la escritura, de la cosa producida: “El *optimismo* a todo trapo del psicoanálisis falo, hablo” (Lamborghini, 160, en Premat, 2008: 134-135. Cursiva del autor).

Por otra parte, una de las operaciones esenciales en los textos del escritor argentino es la construcción de una alegoría política que se inscribe literalmente sobre los cuerpos. Según esto, la serie política y la serie corporal se imbrican y explican mutuamente. Las cópulas son alianzas ideológicas y viceversa se sexualizan los acuerdos políticos. Afirmamos que se trata de no narrar lo político mediante la literatura sino de hacer política con la literatura (Oubiña, 2008: 74):

DIÁLOGO CON UN NEOLIBERAL INTELIGENTE

“Yo no hablaría así de política, plantearía la cosa en otros términos”.

Yo no sé de política, hum no sé, pero puedo contar bastante bien una enfermedad: aquí los cólicos tienen mucho que ver.

“¿Qué le hace pensar que está *des-garrado*? O tal vez ¿por qué siente la necesidad de estar *des-garrado*? Porque usted *ne-cesita* sentirse mal”.

Hum, no sé. La historia. Beh. Me hace sentir atrapado en la trampa o peor, demasiado lejos, des. En la trampa o como afuera de las cosas que pasan. Y las cosas que pasan, *me* pasan. O yo por lo menos digo.

“¿Dificultades expresivas?” (*Sebregondi retrocede*, Lamborghini, 2003:33-34. Cursivas y guiones del autor).

Agregamos que en la Argentina diseñada por la escritura de Lamborghini, la diferencia sexual sirve para marcar el enemigo político del Estado (lo agonístico según Mouffe) y arrojarlo al campo de la vida despojado de derechos políticos: los guerrilleros o los obreros son “esos putos”. (Rodríguez, 2008:171). De esta manera, se inscribe un modo de violencia política. Un uso político de la lengua se observa en el uso de la figura del ano y su pertinencia en los modos de construcción del relato y la escritura. En relación con lo anal la presencia del excremento en los textos de Lamborghini se puede considerar en términos de un proceso fisiológico (funcionamiento corporal) y también como un producto sígnico; es decir, una configuración semiótica susceptible de investirse de múltiples connotaciones si consideramos al cuerpo como un soporte significativo. Aunque el significado predominante de las deposiciones remita en nuestras sociedades al valor semántico de la suciedad e impudicia; también forma parte de la necesidad y la naturaleza. Dicho producto que la corporalidad expulsa puede considerarse, retomando los conceptos teóricos de Peirce, leídos por Hilia Moreira, (1998:19), un ejemplo de la *primeridad*: un modo de ser potencial, independiente de cualquier otra cosa, con cualidades que pueden o no actualizarse. Libertad del excremento en el momento de emerger al mundo: ilimitada, incontrolada y múltiple. Pero, inmediatamente, esa materia dúctil se encuentra con lo que se denomina *segundidad*: límite, conflicto, choque, que conduce al ámbito de la *terceridad* o Ley social. Desde esa terceridad, generalmente se dibuja una representación según la cual el organismo (cuerpo) es una móvil y animada fábrica de suciedad (Moreira, 1998:20) de quien está sujeto al desmembramiento o canibalismo:

El cuerpo no la resiste. *Pero* y nada de peros: había un muerto, sus restos porque siempre algo queda. Partes trozadas que no permiten ninguna reconstrucción. Escribir, rezar, revolucionar, aviarse, perderse: si se trata de degollar a alguien, deshuesémoslo. Después comerlo (*Sebregondi retrocede*, Lamborghini, 2003: 36. Cursiva del autor).

Según las consideraciones anteriores, construimos tres dimensiones semióticas de la figura del ano en relación con la escritura, el lenguaje y su uso social de acuerdo con las nociones de Moreira (1998: 24-25), quien a su vez realiza la relectura de Peirce:

a) Lugar que expulsa las palabras en estado puro, en devenir, en términos de una materia ilimitada (primeridad); b) punto de choque, de conflicto, con las reglas de la lengua, “el bien decir” (segundidad); c) relación con la ley social: presenta un juego tensivo mediante las operaciones de experimentación e innovación (terceridad). En este punto, citamos a Kamenzain (2008: 67) cuando afirma el sentido metafórico de lo anal, con respecto a la escritura poética argentina:

El ano no sólo funciona en términos de pasaje o intercambio de fluidos del cuerpo, sino que abre una estructura que se mantiene cerrada (...) Es un idioma grande que se hace menor con el fin de meterse por el hueco del español (Kamenzain, 2008:67).

En tal sentido, sabemos que las gramáticas no son reductibles a la utilización correcta de la lengua sino que también enuncian lo incorrecto. Contra el sistema ordenado del bien decir (legitimado por la institución) las *malas lenguas, las palabras obscenas* habilitan una capacidad de mutación en la escritura, de transformación, porque abren una hendidura, una partición del significante: hiatos, barras, puntos, etcétera. Si lo que *puede leerse* es, también, lo que *debe leerse*, la mala lengua resulta objeto de desaprobación: porque debería ser dicha de otra manera y, sin embargo, insiste en su inadecuación (Oubiña, 2000: 76) porque toma en cuenta la experimentación e innovación:

¡Qué dificultades para mear, Dios mío! La goya empieza a fallar. Atascada la goya, atascada la esperanza, entonces puesta en práctica (Matareando lo pasaba) de “este de aquí para allá” (...) Que el arte se disipe ya. Del polvo a la nada (verga) a la goya armada. La cloaca etérea. Quien no chupa remeda al chocho, y en cuanto a la droga, voy a decir lo que me reveló la droga, voy a decirlo en tres palabras: me reveló una boca, el hundimiento de mi boca. Yo hacía literaturat te vanguardiet. Estaba choto bajo el peral (*Sebregondi se excede*, Lamborghini, 2003:155. Comillas y paréntesis del autor).

Retomando todo lo dicho, sistematizamos según el criterio de los usos y funciones asignadas a la figura del ano, tales como:

- Punto de pasaje e intercambio de fluidos corporales (plano del cuerpo).
- Apertura de lo lingüístico: transformación de la escritura y política de representación de “la mala lengua”.
- Ejecución de un proyecto estético y político en relación con la experimentación e innovación.

- Zona de indistinción y ambivalencia entre lo animal y humano, naturaleza y cultura, cuerpo y lenguaje.

Hacer uso del ano para profanarlo (mediante la penetración ligada al exceso) implica un ocultamiento de lo escrito a los fines de evitar ser mostrado, y un no ingresar al régimen del bien decir que acompañaría toda novedad que se pretenda legítima. El proceso de escritura en Osvaldo Lamborghini se presenta como *invertido*: “Primero publicar, después escribir” (en Kamenzain, 2008: 37). Según esta idea, podemos inferir que el proceso de escribir presenta en un primer momento la novedad y en una segunda instancia el ocultamiento. Ocultamiento que puede configurar varias líneas de sentido: una práctica privada, una escritura obscena (pues muestra lo no aceptable) y un modo de vinculación singular con el sistema literario. De otra manera, la frase citada no permite la comprensión o, por lo menos, problematiza la lógica de producción de la escritura. El recorrido escritural transita del éxito al fracaso y no al revés. Porque así funciona la lógica de quien no escribe, aunque ya haya escrito y prometa escribir a futuro. Esta involución al grado cero de lo dicho supone hacer de la lengua cuerpo para después deponerla, o sea ‘irla’ de cuerpo (Kamenzain, 2008: 63) o sea, afirmamos que se sustenta en el protocolo de la analidad. Al respecto ejemplificamos con otra cita del escritor argentino:

Ahora. Antes por lo menos podía escribir. Ahora. Ahora apenas si logro publicar. Lo único que (puedo) (hacer) (es) publicar. Lo único que puedo hacer es publicar, ahora. Antes podía (incluso) escribir. Voy a conferenciar en la Escuela Freudiana de Buenos Aires, a eso. A eso he llegado. Dios mío. ¿Qué Dios mío? *Tu* marido, supongo. El cascabel al gato. La vaselina –delicada– en los bordes torpes del ano (*Sebregondi se excede*, Lamborghini, 2003:159. Paréntesis, cursiva y guiones del autor).

Los textos de este escritor muestran un mecanismo similar en su vinculación con la lengua y las formas de escritura. El narrador, al momento de escribir, posee las palabras en estado puro; en un segundo momento choca, entra en conflicto con las reglas de la lengua que construyen el “bien decir”, para trabajar con una “lengua sucia”.

La diferencia en la poética de este autor con relación a los textos de las antologías examinados anteriormente, consiste en que sus producciones incorporan, como dijimos antes, las tres dimensiones semióticas en relación con la lengua y la ley social: muestran y hacen visible la hendidura del significante, la ininteligibilidad, la deriva del sentido vinculado con lo aceptable y permitido, lo no aceptable y lo no permitido.

Citamos un ejemplo, en donde aparece la relación excremento-ciencia, y el primer término de la misma posee una significación de suciedad:

Hasta el nivel oscuro de tu mierda el borde o más abajo el conglomerado espeso. Una posibilidad náufraga de lo real convertida en realidad. El doctor Katsky nivelador de mis defecaciones a un nivel normal y real o lo que no pudo ser. Así lo habrá pensado Katsky: a este individuo tenemos que dotarlo de un ano abotinado arrancarle suavemente esa sandalia en flor que riega desde la boca de su ano anonadante. No había que regar así no había que regar así no había que regar así y yo regaba. A éste dijo el encorajinado Katsky señalándome le haremos dejar el excremento (su droga) se lo haremos dejar como el cigarrillo en progresión delicada. Sentirá o lo sentirá aún menos que un cadáver. Los cadáveres no se sienten se hacen sentir. Usted reingresará al nivel normal de la excrementación (...) nos pasábamos el día sentados, cagando en enormes escupideras oxidadas hasta que aquellos recipientes desbordaban y éramos echados, de bruces bruscamente sobre la tierra, por la fuerza misma de la excrementación desbordante. Cagábamos hasta en pequeños hoyos cavados por nuestras propias manos. Y yo regaba. ¿En qué consistía la *médula* del asunto? En que. En que. Actuaba como si mi obligación fuera aquella ineludible, mierdificar un jardín hasta derruirlo. Un jardín que de todas maneras era mejor perderlo que encontrarlo (*Sebregondi retrocede*, Lamborghini, 2003: 64. Paréntesis y cursiva del autor).

Otra operación en relación con lo anal que conjuga lo sexual y lo político en la producción discursiva del autor estudiado es, como anticipamos, la existencia de una zona o línea de indistinción y ambivalencia entre lo animal y lo humano, naturaleza y cultura, cuerpo y lenguaje. La escritura atraviesa dichas oposiciones y las disloca oponiéndoles más que un límite: un umbral. Es en el juego de esa frontera abierta donde se sitúan las intervenciones políticas en los cuerpos:

Los cuerpos ‘se hacen’ a partir de ficciones normativas, y de resistencias y desvíos, en torno a esos restos sobre lo que lo natural y lo político, y entre lo natural y lo humano, no es nunca completa ni claramente demarcada, sino el punto ciego de las distinciones, las transiciones [y] las evoluciones (Gabriel Giorgi, 2004:30. Comillas simples del autor).

El estudio de los textos de Lamborghini permite dar cuenta de procesos de semiotización relativos a la escritura, la analidad, el excremento, el asco, el juego con los significantes, la relación entre literatura y política, por mencionar sólo algunos de los aspectos considerados.

Por lo que antecede, el discurso erótico también se configura por la existencia del fragmento concebido en términos de una categoría semiótica en una doble dimensión: primero, como una tópica y y en segundo término, en tanto una operación de lectura que

sustraer una porción de discurso (el erótico) que permite pensarlo en base a una práctica discursiva que atraviesa múltiples formas artísticas, géneros, estéticas y modos de hacer sociales con distintos soportes significantes. Y, desde otra perspectiva, retoma los modos de representación del cuerpo en relación con el lenguaje: corta, divide, segmenta y realiza una fragmentación de la materia corporal mediante el uso de las figuras retóricas mencionadas. De esta manera, el lenguaje tampoco puede poner de manifiesto la totalidad de la experiencia erótica pues siempre quedará un resto imposible de ser dicho por la lengua. Por ello, lo erótico se caracteriza por presentar en algún punto algo del orden de lo incomunicable, lo inefable, lo caótico, lo irracional y lo excesivo.

Las consideraciones precedentes posibilitan leer todos los aspectos señalados (análisis de la escritura, el juego con los significantes, el asco, etc) como un efecto del discurso erótico a hacer públicas, mediante la escritura, prácticas íntimas. Ello se relaciona con la construcción discursiva de los modos de visibilidad y decibilidad tal como lo plantea Noé Jitrik (1994) en el sentido en que una Ley social, histórica, cultural, lingüística, política y estética intenta regular, expulsar el exceso, y que el erotismo textualiza, pone en escena, interpelando dicha Ley. Por dicha razón, pensamos que el acto performativo de escribir las prácticas íntimas y, en consecuencia tornarlas públicas, responde al punto de fuga que inscribe la discursividad erótica en relación con el valor positivo adjudicable al exceso en tensión con una legalidad.

Según lo anterior, podemos caracterizar al discurso del erotismo en los textos analizados de Lamborghini en términos de su vinculación con lo político a partir del cual deriva su carácter instrumental. Es decir, que el trabajo con la corporalidad (en la cual predomina la homosexualidad), así como la relación cuerpo-lengua y el ejercicio de la escritura en constante fluencia—casi idénticos a los fluidos corporales—, sin dejar de mencionar la equivalencia entre las cópulas y las alianzas políticas, más la indiferenciación entre lo animal y lo humano (sumados a los otros aspectos considerados en el análisis) conforman la modalidad distintiva de presentación de la discursividad erótica. Por otra parte, agregamos que en *Las hijas de Hegel* aparecen los mismos procedimientos con mínimas variaciones antes señalados en los otros textos por lo cual, para no abundar en la reiteración de información, no nos detuvimos en el análisis del texto mencionado.

En los próximos capítulos nos centraremos en textos eróticos de la narrativa, la poesía y el teatro, tomando como punto de partida la producción de Tununa Mercado.

2. 3. Discursividad erótica en lo cotidiano, íntimo y femenino

Canon de alcoba (2006) de Tununa Mercado (1939) constituye nuestro punto de partida para poner de manifiesto cómo se modifica la escritura en el pasaje de la dictadura a la postdictadura, tránsito entendido también en relación con núcleos históricos dinámicos y no sólo en términos de períodos. Elegimos algunos relatos significativos de Tununa Mercado, en función del objeto de estudio y las hipótesis explicitadas. Nos interesó cómo se narra la subjetividad femenina de mujer en distintas esferas y prácticas, sea como amante pero también como esa “ama de casa”, a la que desde una visión histórico-cultural, según Dora Barancos (2007) socióloga e historiadora argentina, se la relaciona específicamente con la familia:

La familia constituye el pilar fundamental sobre el que reposaba el sistema social y político y esa condición social se acentuó a medida que se salió del antiguo régimen [del Virreynato] y se ingresó a las manifestaciones republicanas con el triunfo de la Revolución. Contraer matrimonio constituía un asunto central de la vida, pero su significado era diferencial según se tratara de los varones o las mujeres. No hay duda de que el matrimonio funciona como la expectativa más importante relacionada con la vida femenina, un paso inexcusable. (...) No puede decirse que la historia ignorara a las mujeres, sino que apenas justipreció su participación más allá de los círculos domésticos y de la esfera de la intimidad. (...) Las funciones de la maternidad y el cuidado de la familia que se creían constitutivos de la esencia femenina, la eximían del ejercicio de otras responsabilidades (Barrancos, 2007:60-61).

La cita precedente posibilita inferir, desde las marcas observables en la novela, una constelación de significados tales como negación, ausencia de comunicación y un posible recomienzo. En cuanto a la representación de lo corporal, aparece la figura de las manos en tanto metonimia del cuerpo. Si a esto incorporamos la lectura de un fragmento de “Amor desaprensivo” se refuerza el carácter de puesta en escena específico de la ficción erótica literaria:

Las cortinas del teatro se levantan y el amor sube al escenario para consumarse. Amor que ciega con su espada final las vibraciones más pausadas, aquellas en las que la muerte se reconoce en la vida. Cierra la puerta sobre el último aleteo y se va (Mercado, 2006:112).

Fragmentos del texto “El recogimiento” permite examinar la configuración discursiva de lo íntimo, en relación con el espacio de un dormitorio (metonimia de la

casa) y refuerzan el señalamiento de cómo la puesta en escena es estructurante de la discursividad erótica:

La otra, tendida sobre la cama, con la mirada perdida en la semipenumbra pero con todos los sentidos alerta al movimiento del cuerpo que se desplaza (...) El amor no se instalaba allí sobre una secuencia, no venía a superponerse a un crescendo narrativo, sino que había estado desde la gestación misma del encuentro, una sola y misma cosa con lo que ella, la de los pies ligeros, había dicho al *atravesar el vano de la puerta, al correr las cortinas para cubrirse y cubrir a ambas del exterior* y, una vez más aún, al atenuar la luz hasta apagarla y disolver cualquier contraste: “*el recogimiento*”. (...) Ella, la otra, descorre apenas la cortina, *atisba hacia afuera como si quisiera cerciorarse de algo, prevenirse de alguna irrupción posible* que, cortando camino a la mitad de la noche, se interpusiera entre las dos en el momento del recogimiento. (...) Una vez, hace años, al observar el cuerpo de la otra, desnuda, había sentido que sus manos tendían a la forma de esos pechos y que su lengua era llevada por el impulso de recoger, como se recoge la savia de los tallos, el dulce sabor que el sol había hecho brotar sobre esa piel (Mercado, 2006: 101-107. Cursivas nuestras).

Por otra parte, afirmamos que la tónica de la intimidad que en estos textos se construye presupone asimismo la vinculación con el espacio que sostiene la puesta en escena, porque según Doreen Massey (2005):

El espacio es, así, es el producto de las intrincaciones y complejidades, los entrecruzamientos y las desconexiones, de las relaciones, desde lo cósmico, inimaginable, hasta lo más íntimo y diminuto. *El espacio, para decirlo una vez más, es el producto de interrelaciones*. Asimismo, y como consecuencia de ello, y tal como ya hemos sugerido, el espacio siempre está en proceso de realización, nunca se halla concluido. En el espacio siempre quedan cabos sueltos (Massey en Arfuch, 2005:119. Cursivas nuestras).

El espacio en el texto de Mercado adquiere un valor y una función performativa al atribuirle un carácter de proceso; lo cual resulta una de las características de la discursividad erótica que la autora presenta como marca de su estilo y poética particular. En relación con la estructuración del deseo homoerótico femenino configurada antes en “El recogimiento”, seleccionamos una conceptualización de Daniel Balderston y José Quiroga (2005:31), funcional para profundizar el examen de esta novela como acción representada. Teatralidad que se va narrando en presente, o bien como pasado que se la actualiza con el deseo que se hace experimentar a quien lee como en el teatro, en ese aquí y ahora, en constante movimiento y contacto:

Las homosexualidades literarias en América Latina invitan a una nueva lectura en la que aparezcan situadas en movimiento, atraídas y rechazadas de

plano por las sociedades. Son circuitos y no presencias fijas, son sexualidades en acción (Balderston y Quiroga, 2005:31).

Otro segmento de la obra de Mercado pone de manifiesto la vinculación entre cuerpo, lenguaje, conciencia reflexiva de la escritura y lo erótico, con una significativa dosis de humor en ese encadenamiento de cuerpos y secuencias narrativas:

AMOR DISCURSIVO

Muy lejos aún de saber que se habían encontrado, los dos se entrelazaron en esa tarea de puro develamiento recíproco que constituyela fase convencional del conocimiento. (...) Pero no se trataba del clásico encadenamiento que une episodios (...), sino de una especie de “recuento de estado de situación”. (...). Pero lo que dio forma a ese develamiento recíproco fue, sin haberlo buscado, la puesta en práctica de una ceñida economía libidinal en la que los supuestos que se amarraban a cada período del diálogo –los cuales requieren normalmente decenios para configurarse– de repente aparecían diáfanos, redondos, como cuerpos capaces de vida y movimiento propios en el espacio. No había turnos en ese discurrir; no se ajustaba allí ningún negocio; más bien daba la impresión de que ninguna concertación discursiva hubiera podido, a designio, esparcir de ese modo los enunciados, las frases o las palabras: sin diques, pero acordonados sin embargo por la propia autorregulación de los mensajes. (...) Sus palabras eran como felinos que galopaban por su cuerpo. (...) Amantes en plena posesión y uso, uniendo con un puente un cuerpo al otro, en función erótica distributiva, en conjunción copulativa y acoplamiento desiderativo, él y ella terminaron por callarse y sólo oyeron, metido uno en el otro, cómo navegaban sus cuerpos en silencio (Mercado, 2006:113-117. Comillas y guiones de la autora).

Aquí se observa cómo el deseo erótico está construido como un *continuum* que rompe con la organización fundamental del lenguaje (períodos, sintaxis, turnos, etc) para recuperar solamente las operaciones distributivas y conjuntivas –segmentación y unión– pensadas en términos de una función erótica. Esta última está definida, en este caso particular por la presencia del silencio. Por otra parte, las palabras se transforman en cuerpos y aparecen figurativizadas de acuerdo con una lógica espacial (“diáfanos”; redondos”) y abriéndose, a su vez, a la tópica de la animalización, sin connotaciones negativas, en puro movimiento (“felinos que galopaban por su cuerpo”). De esta manera, observamos en este texto una particular semiosis de lo corporal erótico. Pero también el deseo puede ser, regulado, limitado, encerrado en algunos espacios sociales tales como el museo, el convento y la celda. Pero es la discursividad erótica la que permite el contraste y en su instrumentalidad traspasa las oposiciones, “pone en movimiento el deseo”:

LA CASA DEL AMOR

El museo: una casa del amor, de citas, un inmenso amueblado travestido. Los amantes descansarían en los asientos, entregados a la fantasía de un juego erótico interminable y sin remedio. (...) El deseo entonces no es cuestión del Eros acoplador, “unificador”. Amenaza a cada instante con aparecer ante las incitaciones menos clasificables. El ojo, casi pegado al fragmento, ignorando su inscripción en la totalidad de la tela, aislándolo hasta su pura existencia allí, en su espesor más propio, levanta una exclusiva y desparrama corrientes detenidas. (...) En las galerías del convento se repite la misma fragmentación recogida en el trayecto que, esta vez, deja pasar una celda tras otra. (...) Pero lo que viene **a poner en movimiento el deseo es un contraste entre el adentro y el afuera, la penumbra y la luz confundidas en el ojo**, despertando una fresca expansiva, ondas de aire y humedad sobre la piel. (...) La celda, espacio de la culpa, tiene la alternativa de la luz y del follaje distante a la hora en que vuelven los pájaros. Represión del adentro y liberación del afuera (Mercado, 2006:91-93. Comillas de la autora y el destacado es nuestro).

La cita precedente manifiesta la dinámica del deseo en términos de punto de fuga (Deleuze, 2000), pues escapa a la regulación social, sortea la lógica del contraste y permite su visibilidad. Porque pone de manifiesto en la figura del ojo y en la construcción de la espacialización una gama de modulaciones relativas al juego entre lo visible y lo oculto, lo que se muestra y no se muestra desde la visión recortada que inscribe la presencia de lo ocular.

En el relato “Antieros” surge la configuración de la identidad femenina ligada al espacio doméstico (la casa), metáfora de lo íntimo, en donde las posibilidades del deseo parecieran que se hallan restringidas por el orden y por la misma práctica de la figura del “ama de casa”. Aunque la receta de ese ordenamiento y limpieza del hogar deviene en manual sexual y la cocina aparece conformada como puesta en escena de una ceremonia masturbatoria femenina, por cual se niega la sumisión y se compone en escena al ama de casa, dueña de su propio dominio y autonomía en el deseo:

Comenzar por los cuartos. Barrer cuidadosamente con una escoba mojada el tapete (un balde con agua debe acompañar ese tránsito desde la recámara del fondo y las otras recámaras hasta el final del pasillo). Recoger la basura una primera vez al terminar la recámara y así sucesivamente con las otras. Regresar a la primera recámara, la del fondo, y quitar el polvo de los muebles con una franela húmeda pero no mojada. Sacudir sábanas y cobijas y tender la cama (...) Con el mismo aceite con el que se ha freído alguna de las tantas comidas que ahora bullen lentamente en sus fuegos, untarse las corvas de las nalgas, las piernas, las pantorrillas, los tobillos; agacharse y ponerse de pie con la presteza de alguien acostumbrado a gimnasias domésticas. Reducir aún más los fuegos, casi hasta la extinción, y, como vestal, pararse en medio de la cocina, y considerar ese espacio como un anfiteatro; añorar la alcoba, el interior, el espacio cerrado, prohibidos por

estar prisioneros del orden que se ha instaurado unas horas antes (Mercado, 2006: 11-19. Cursivas nuestras).

La figura femenina del ama de casa constituye un estereotipo social y cultural en nuestra cultura. A este último lo conceptualizamos según Ruth Amossy y Anne Pierrot (2005), quienes retoman la idea del publicista norteamericano Walter Lippmann:

...[se] designa mediante ese término, tomado del lenguaje corriente, a las imágenes de nuestra mente que mediatizan nuestra relación con lo real. Se trata de representaciones cristalizadas, esquemas culturales preexistentes, a través de los cuales cada uno filtra la realidad del entorno. Según Lippmann, estas imágenes son indispensables para la vida en sociedad. Sin ellas, el individuo estaría sumido en el flujo y reflujo de la sensación pura; le sería imposible comprender lo real, categorizarlo o actuar sobre ello (Amossy y Pierrot, 2005:31-32).

Según observamos, es recurrente la forma del deseo erótico alterando y alternando el orden de las prácticas domésticas. Pues el narrador femenino manifiesta una rebeldía al refugiarse sólo en la zona de la cocina para masturbarse mientras reúne los alimentos y realiza el acto de cocinar. De este modo transforma un estereotipo social de mujer (ama de casa), ligado al hacer doméstico. Al mismo tiempo, se interpela a sí mismo en relación con los roles predeterminados socialmente. El conjunto de actividades y tareas desarrollados por dicha conformación discursiva de mujer (barrer, limpiar, cambiar las sábanas, entre otras) se halla cuestionado por la presencia de lo erótico centrado en torno a la vinculación comida- placer. Pues mientras ella prepara y corta cada uno de los alimentos para cocinarlos, experimenta sensaciones corporales ligadas al goce; a la vez que ello está asociado a lo placentero que significa el acto de comer relacionado con la capacidad de degustar productora también del goce. Por otra parte, el espacio de la casa tiene rasgos semánticos convencionalizados tales como: el adentro, el aislamiento y la ejecución de una rutina cotidiana que el erotismo de alguna manera pone en crisis. Todas estas consideraciones pensamos que posibilita definir la puesta en escena de la discursividad erótica femenina y su utilización singular para el texto que nos ocupa. En relación con el tipo de espacialidad cuestionada e interpelada, David Morley (2005) afirma:

La casa no es simplemente un lugar físico sino también un espacio virtual o retórico: el espacio en el que, según Vincent Descombes, una persona “se siente cómoda con la retórica de aquellos con lo que comparte la vida” (Morley en Arfuch, 2005:132. Comillas del autor).

La cita pone de manifiesto, a nuestro juicio, la construcción de lo íntimo y sus espacios (la casa, la cocina) en términos de una tópica a la cual se la deconstruye, e interpela, rebasándola y poniéndola en fuga. Si observamos el título del texto (*Canon de alcoba*), la palabra “canon” hace referencia a una serie de normas que regulan lo íntimo. Y, al mismo tiempo, la escritura implica una fuga perpetua respecto de la norma que implica el orden de la casa y de la lengua, en las que las voces van ingresando sucesivamente, repitiendo cada una de ellas una parte del canto de la voz siguiente, es decir haciendo canon. En tal sentido y a propósito del concepto de canon, José Amícola (2000) puntualiza:

Para comprender la fuerza del canon dentro de un campo literario [equivale], en mi opinión, a la construcción de un campo de fuerzas que se fue constituyendo en la literatura argentina flanqueado por las disidencias (Amícola en Jitrik, 2000: 296-297).

Esta conceptualización referida a un campo de fuerzas resulta operativa también a los fines de reflexionar sobre la puesta en escena de ese sujeto mujer que en la casa – considerada como campo de tensiones– ejerce su deseo y se masturba.

Desde nuestra perspectiva de lectura, esa disidencia está conformada por la figura femenina vinculada al espacio doméstico y sus estrategias de resistencia para intentar “poner en suspenso” el orden que lo define a partir de la inclusión de lo erótico. En este punto, aparece el carácter instrumental de la discursividad erótica. Pues existe una interpelación y cuestionamiento constante de las prácticas cotidianas y domésticas del estereotipo femenino del ama de casa: barrer hasta el más mínimo polvillo, limpiar de modo obsesivo, cambiar las sábanas casi como la ejecución de un ritual, el cuidado del más pequeño detalle, a los fines de preservar el orden. Todo ello en conexión con el espacio de la casa y los atributos semánticos ya mencionados: el adentro por oposición al afuera, el aislamiento y la rutina. Entonces el erotismo introduce el des-orden (también se lo puede considerar como una forma del exceso), erosiona lo rutinario y coloca al sujeto mujer en posición de ejercer su deseo. Ello en tensión con las formas sociales y culturales estereotipadas: mientras prepara los alimentos para cocinarlos se masturba, por mencionar sólo un ejemplo de la novela.

Por último, para mostrar la discursividad erótica nos interesa la analogía entre el bordado y la escritura. El primero considerado una práctica esencialmente femenina desde tiempos antiguos hasta otros más recientes y la escritura, otra praxis en la que las

mujeres han tenido que sortear dificultades para la obtención de reconocimiento y legitimidad:

PUNTO FINAL

La máquina más elemental que se haya inventado es pasar el hilo por el ojo de una aguja y luego la aguja hacia adentro o hacia fuera de una tela, cañamazo u otra materia textil para unir partes, superponer, alforzar, pinzar, dobladillar, zurcir, sofilar, remendar y fundamentalmente, para bordar, que es **afianzar, a base de puntadas, una idea de la belleza y de la composición**, y todo por razones de necesidad, o bien de ornato, o por puro ocio especulativo. (...) Es tentador, aunque ocioso, establecer, en un puro ejercicio especulativo, la analogía entre bordar y escribir; poder realizar, mediante argumentaciones, la metáfora: la escritura es como un bordado, la labor es como el texto. **De izquierda a derecha, al menos en nuestra lengua, la letra va mordiendo el blanco, paulatinamente se clava en él como garrapatas a la piel, en secuencias absolutamente regulares a medida que la máquina rueda y laten sus carbones interiores, o a medida que la pluma deja sus huellas como patas de gallina, que no de gallo, en el renglón imaginario sobre el papel.** (...) En todos los casos, el sentido se amarra a la letra, la idea a la frase, el esquema a la sintaxis, y así siguiendo hasta formar una red en la que ningún elemento está solo. (...) El flujo de la escritura no se ha detenido, pero, de pronto, un silencio se interpone y busca estar allí, alineado también en la secuencia; obliga a la pausa. (...) El texto ha quedado apresado; la letra busca salir, el hilo se ha roto por lo más delgado, y la estructura muestra su vacío. (...) Tiene que cazar sus puntos de referencia fuera de la estructura, en otro orden que le preste su cauce para seguir o que contenga su desborde. **Como un amante que, cuando se distrae, trae en vuelo rápido, en un ida y vuelta vertiginoso, al tercero ausente, el gran prohibido, el texto convoca a la palabra fuera de su lecho madre** (Mercado, 2006: 157-161. El destacado es nuestro).

Por otra parte, la convocatoria a la palabra por parte del texto según la cita que antecede refuerza el carácter instrumental que asignamos a la discursividad erótica al presentar el lenguaje como un desborde, algo que se sale de su cauce. Y ello remite nuevamente a la posibilidad de la inscripción del exceso desde la propia palabra, característica fundamental de la práctica erótica literaria.

La cita mencionada pone de manifiesto –como conclusión del análisis de esta novela– una narración de los cuerpos y lo erótico, atravesados por el poder de lo femenino que, al plantear la fuga del deseo sexual, desestabiliza el orden de lo doméstico y lo íntimo. De esta manera, la subjetividad femenina aparece representada cuestionando la imagen social cristalizada –aunque desde la práctica del bordado– de la función maternal y el cuidado familiar; al mismo tiempo, pone en escena la representación del sujeto ama de casa. Este último aparece construido por sus prácticas

cotidianas específicas signadas por lo rutinario, la presencia del estereotipo social y cultural, además de su relación con el espacio de la casa (según todo lo que señalábamos antes). Como podemos observar, el erotismo erosiona dichas cuestiones al situar a la mujer en términos de una subjetividad que ejerce su deseo y da cuenta del carácter instrumental de esta ficción erótica. Por otra parte, el cuestionamiento de las identidades femeninas tradicionales y la ruptura de las reglas literarias, estéticas, políticas, sociales y culturales explicitadas en esta textualidad erótica posibilitan hablar desde otro lugar de una tónica del corte.

Corte de representaciones fijadas en la doxa con respecto a roles de la mujer; también corte con una tradición de escritura literaria y cortes en la estructuración narrativa para mostrar las líneas de fuga que el deseo produce. Detectamos que esta forma del acto de cortar en el texto de Mercado modifica la tónica del corte que Libertella describe y que Lamborghini elabora en la acción de escribir. Tununa Mercado la inscribe en la misma organización de la novela ya que presenta historias –no necesariamente cuentos– y porque en los objetos o partes del cuerpo que se fragmentan, también se cortan los relatos, constituyéndose en puntos de fuga: no heridas, no desmembramientos. Por otra parte, la operación del corte está unido al ligar y unir, y también al lenguaje poético.

2. 4. La anatomización de la mujer y lo erótico

Liliana Lukin publica (1951) su tercer libro de poesía en la postdictadura. De manera significativa, en 1986 se conoce su obra *Descomposición*, en Ediciones De La Flor, editorial emblemática en tiempos previos a la dictadura y también en la recuperación democrática. En el poema “Pandora huele” (Lukin, 1986: 17) leemos:

una palabra
si se guarda mucho tiempo
larga heces
 materias hirientes
 al ojo y al oído
humedades
 hace
sangre por varias de sus partes

no se pudre
dada su condición
de testigo de cargo

pero apesta

Este libro, con epígrafe de “En la colonia penitenciaria” de Kafka, fue escrito en los años finales de la dictadura, entre 1980 y 1982, en el último tiempo del genocidio y también en tiempos de guerra durante la terrible experiencia de Malvinas. Por ello su título es tan significativo como ese otro libro de poemas de la misma época, que es *Cadáveres* de Néstor Perlongher. El enunciador poético dice:

muertos en mí haciendo sombra
fuego de atar
vergüenza ajena
–piedrita que estás ahí
entrando cada vez y
siempre más tierna
la carne que se opone–

pezuña destilando poder
pudriente astilla
cuerpo que
sacando lluvia
de lo neutro
hace. Guiños a mi
muecas obscenas que interpreto mal
jueguitos
en la página del crimen

cuerpo que

de lo neutro
mezcla tantos
lengua seca ascos varios
olvidados en su nombre pero
haciendo número

papel que recortado
dibuja en la lluvia
restos: (Lukin, 1986: 71).

Y ese nexo entre palabra poética y “caligrafía de la sangre” hace decir a Jorge Monteleone en 1989 (pág. 4 del texto en mimeo), refiriéndonos a su artículo “Una mirada corroída”, que:

La dictadura argentina de 1976 trazó en la lengua su marca, articulada en signo ominoso sobre los cuerpos: la herida, la punición, el borramiento. Y aun un límite, una prohibición implícita en la memoria de esa marca, que impediría decirlo todo sobre ella e incluso decir, hablar, proferir aquello que, acaso, podría ser castigado en el futuro. La lengua se constituyó en el ademán de muerte que generó vocablos propios de la acción punitiva [y de la escena represiva para ocasionar terror]: *proceso* o *desaparecido*. (...) El terrorismo estatal establecía enunciados de culpabilidad desde una lógica de guerra, dónde el culpable era, virtualmente, anónimo. No porque careciera de nombre, ya que de hecho se lo registraba para el exterminio, sino porque su individualidad jurídica, el contrato social que el nombre personificaba, se hallaba abolido. (...) si el enemigo es invisible, el castigo sobre el cuerpo que proclamará su Verdad criminal no implica otra cosa que la desaparición. (...)

En el origen de la lengua poética de la nueva poesía argentina de los años ochenta se halla esta marca: la percepción baldía de un ojo que se corrompe, una mirada corroída. El campo enunciativo de la culpa y el régimen de invisibilidad al que se somete el cuerpo culpable han enloquecido la mirada enunciativa del sujeto imaginario del poema (Cursivas del autor).

Por otra parte, Alicia Genovese (1993: 1-2) caracteriza la “pluralidad de estéticas que pueblan los 80. Experimentación, neorromanticismo, neobarroco y objetivismo”, agregando que

Desde los últimos años del régimen militar (1976-1983), algo nuevo se empezaba a generar en el campo cultural y en territorio poético aparecen tres de las revistas con mayor influencia: *Último Reino* (1979), *Xul* (1980) y *La danza del ratón* (1981). Poco después comienzan los ciclos de recitales con una convocatoria amplia a poetas de diferentes estéticas y dentro de aquella atmósfera creada por el comienzo de la democracia, que instaba a dejar el refugio privado y reconocerse en los otros, se perfilaban las distintas corrientes que han ido constituyendo el mapa...

Por otra parte, en ese campo lo erótico, como ya dijimos, se define en este trabajo desde Bataille (2009:45) porque “...se trata del *placer*, no ya de la utilidad”, o sea a lo erótico en la poesía lo reconocemos en términos de una energía pensada como gasto,

derroche vital. De este modo, el erotismo funciona en ese mapa de los 80 a los 90, según Tamara Kameszain (1993: 4), partiendo de la propuesta iniciada por los hermanos Lamborghini. Esta consiste en sentir y gozar especialmente, ese *tajo, rayo* que surgiera con Osvaldo y su experimentación con el lenguaje. Afirma la poeta y crítica:

Y escribir después de Osvaldo Lamborghini supone volver a transitar un camino que sólo él conoció como baqueano: el camino de la desconfianza. (...) “En payada cualquiera se raja”, dice la primera estrofa de *Tadeys* para que los mareados parroquianos borrachos escuchen “se raya”. Rayarse, rajarse entre la j y la y greco-criolla escucha Lamborghini la tentación de avanzar. Escuchá a Soré y Resoré “divinidades clancas de la llanura” quienes están “con sus compadres los ecos”, que “poseían el rallo”, con doble l. Rallo, rayo, hojas rayadas, llanura, rayarse; todas son marcas originales de una infancia campera del lenguaje que se van posesionando del oído lamborghiano... (Comillas de la autora).

Y lo más significativo para la tradición de lo erótico es cuando señala que el poeta-narrador “Para seguir rayando sin rayarse” “larga su rollo” y “podrá, al fin, eyacular”. Completa Kamenszain (1993: 5):

Todos sus poemas pasan por el prólogo masturbatorio, hay un nervioso calentamiento a ras de la mano: “entibiábamos con las palmas una espera/tejida con el hilo de cristal/y empuñada en la humedad de la pecera” escribe en *Cantar de las gredas en los ojos*. Y la pecera se yergue, para la rima, una lapicera. Sólo eyaculará cuando cuando pueda esparcir su manchón de tinta contra un nudo, un agujón de personajes. (...) Ellos evocan una Europa antigua que excita la fantasía narrativa del poeta masturbador (Comillas y cursiva de la autora).

Delfina Muschetti (1993: 6) cuando comenta el libro *Cartas* (Lukin, 1992) expresa que, ubicándose en el género epistolar, en lo amoroso, invierte las convenciones, corta con una tradición y a la vez da continuidad a otra. Esto resulta significativo para pensar nuestra hipótesis acerca del carácter instrumental de la discursividad erótica, en la que fluyen el decir y el secreto:

Ahora el interlocutor y el destinatario de las quejas y de las demandas amorosas ya no es el amante (el único incapaz o imposibilitado de recibirlas): aquí el escucha de la carta es otra ella (“mi querida”) donde se intuyen otras formas de amor. La meditación sobre el deseo y el amor acuciantes, el discurrir silencioso de lo doméstico, la separación entre maternidad y crecimiento individual tejen una trama en que este pensamiento sobre sí construye a la vez un recorte y una continuidad. La que escribe hila en estas cartas su historia amorosa... (...) El libro de Liliana Lukin deconstruye un modelo de mujer-amante y construye otro, la de mujer atenta al ir y venir de su deseo... y a las razones de su propio secreto... la tradición se revierte: las formas de la espera, por ejemplo, y del gozo, se vuelven fragmentos discontinuos de una experiencia de sí; y la solidaridad con la que la cultura une la figura de la mujer con el amor adquiere en estas

cartas una posición diferente (Muschetti, 1993: 6. Paréntesis y comillas de la autora).

En esta tradición experimental y de corporalidad erótica sitúamos a la poeta, porque instaura una sensibilidad fina, de los detalles y lo paradójal. Por otra parte, en la recurrencia semántica del placer y el derroche, citamos el siguiente poema del libro de poemas de Liliana Lukin, *Las preguntas* (1998: 27):²⁸

La vida como un gasto: dilapidación gozosa
¿una poética del derroche para los que quieren garantía?

¡ah! Los avales que demanda la conciencia ajena
para lo que todo gasto es una pérdida
y todo exceso pide reparación

¿es que no han entendido nada de la vida? ¿aún?
¿y temen más de lo que disfrutaban todavía?

veamos ¿acaso hay algo más comunicante
que la ternura de los cuerpos? ¿acaso
no es bastante ser la fiesta de otro?

¿y la alegría del hacer no es la misma
al escribir que al acariciar? (Lukin, 2009: 225).

Por otra parte, sabemos que la poesía erótica y el discurso erótico en general se caracterizan por focalizar su atención sobre el cuerpo en ocasiones separado del individuo. A esta operación cultural Le Breton (2007: 47) la denomina *anatomización*: “Con los anatomistas el cuerpo deja de agotarse por completo en la significación de la presencia humana. El cuerpo adquiere peso y se convierte en un objeto de estudio como realidad autónoma”.

¿una estética de la necesidad es
el objetivo en el lugar del sueño
la palabra en lugar de lo soñado?

¿es una estética del sentimiento amar
detrás de un lente lo señalado

su dibujo en el ópalo del agua
la construcción de un relato carnal
que se revela como copia y confirmación? (Lukin, 2009: 233).

²⁸ Si bien el libro *Las preguntas* de Liliana Lukin se publica en 1988, la cita de los poemas corresponden aquí a *Obra reunida*, libro editado en el año 2009.

Dicha realidad autónoma de la anatomización pensamos que constituye el punto nodal de la discursividad erótica. También Gubern (2005: 30), refiriéndose a la retórica de la imagen pornográfica, habla de “la parcelación anatómica del cuerpo”. Con esta afirmación el investigador español expresa que la corporalidad, si es una realidad autónoma, puede segmentarse, fragmentarse, cortarse. Ello conforma una estrategia o procedimiento fundamental que utiliza la voz enunciativa en los poemas eróticos, además de la vinculación cuerpo-lenguaje.

Centrándonos en *Retórica Erótica* (Lukin, 2009) resulta significativo observar el dispositivo material del texto. Se trata de un libro pequeño de tapas rojas que se puede guardar en el bolsillo o en un bolsito. Este dato es muy importante pues casi todas las ficciones eróticas literarias que conforman nuestro corpus poseen dicho tamaño sugiriendo que son susceptibles de manejar con las manos o constituyen esos textos que se leen con una mano (Goulemot: 2008). Ello sugiere que puede interpretarse según la categoría semiótica de la lectura como una estilizada operación masturbatoria (que ya desarrollamos en otro apartado) y a la que pensamos como fundamental para la semiosis erótica. En el plano del análisis enunciativo (Martínez Cabrera, 2008) vemos que, junto al conjunto de poemas, aparece sobreimpresa la escritura en caligrafía de la autora acompañada de imágenes fotográficas de mujeres desnudas de épocas pasadas, y en distintas poses. Dicho procedimiento de relación entre escritura manuscrita e imágenes eróticas del pasado subraya el carácter experimental y performativo (en el sentido de activar la imaginación del lector con respecto a su presente), modelizado por la relación entre lenguajes y prácticas, mediante el discurso erótico y, por ende, con la inscripción en el *hacer hacer*.

Profundizando más en el estudio concreto de la textualidad, observemos el siguiente poema que inicia el libro:

Cuando el don arde en el espejo
ella es ambas para él,
que la ha tomado en su ser de granada,
que la ha sabido tomar sólo viéndola
desgranar su vocación igual al
sueño. Ella es ambas para él, una
de cada lado de la vida. Él las toma
sin saber cuál es el lado en que esa
danza tiene lugar, no tiene lugar.
como no sabe, poco pregunta y así,
aún teniendo todo el ser, ella no estalla,
él hace que cierre esas bocas, alas,
el estar doble, desplegada.

Él la toma sin saber quién es.
Como ya no sabe, decide no saber
para tomarla más. Ella no sabe de él más
que eso, ignora, entonces, tanto como él.
Pero no es algo que ella haya decidido.
Es la ley del Don (Lukin, 2009: 262-263).

Otro poema en el cual se hace más explícita la correspondencia erotismo-experiencia de la trascendencia es el siguiente:

Juega a ser su propia ofrenda
en lo desamparado de dar y recibir. Su gesto
copia cierto éxtasis pero ella no goza,
sonríe, piensa en actos y sonríe, apenas.
Como su dolor esparce luz ella está
iluminada, perdida en esa luz,
y al darse espera ser tomada por él
oscurecida, al fin oscurecida.
(Lukin, 2009: 281).

La oposición luz/sombra remite al neorromanticismo aunque la conciencia del dolor haga enigmática la escritura. Por otra parte, el texto poético con el cual comienza el libro marca la modalidad del no saber concomitante con un escaso lenguaje, casi rayano en el silencio: “poco pregunta”. Además, la paradoja encierra a la vez la afirmación y la negación. Por dicha razón, pensamos que hace referencia al movimiento contradictorio, que caracteriza el deseo erótico.

Un primer aspecto temático que se pone de manifiesto es la existencia de la figura del doble, de la otra, y por ende surge el espejo como espacio de la mirada. Dicha figura es puesta en escena por la voz enunciativa en el ritual de la danza donde ocurre el encuentro amoroso y la penetración sexual, vinculada a la ley del don. El procedimiento recurrente en la escritura de Lukin es la paradoja que contiene al mismo tiempo la afirmación y la negación: “esa danza tiene lugar, no tiene lugar”, y también lo observaremos en relación con las comparaciones. Ello construye una concepción de lo erótico en términos de suspensión de la experiencia, sea en relación con lo simplemente humano o de lo sagrado. Entendemos por tal la conexión de los sujetos con el cosmos involucrando a todo su ser o, por lo menos, con algún tipo de trascendencia que permite hablar del erotismo como equivalente a otra experiencia otra, religiosa o no. De allí que sea posible inferir, por el desarrollo del análisis que realizaremos de la selección de los poemas más significativos del libro, la transición de la estética neorromántica a otra

neobarroca, en donde se destaca el acto y la práctica de la escritura, percibida en su reflexividad.

En Lukin es evidente la conciencia crítica acerca del lenguaje y cómo la inserta en el poema. Ello es lo que la distingue del neorromanticismo y en que además no hay un lenguaje cifrado; es el lenguaje del cuerpo como signo lo que la caracteriza. Otro aspecto esencial en esta textualidad es la relación cuerpo- lengua en esa duplicación o entendimiento amoroso entre dos mujeres a las que se refería Muschetti en la cita anterior:

Las dos, en igual paisaje, ignoran la
belleza contra la cual se deshacen
su urgencia por ser despertadas.

Si él se acercara ahora, su respiración,
entre la línea del pecho y la del pubis,
sería como el suspiro de un final.

**Está ante el paisaje, su duplicación,
como está la palabra en el lenguaje.**

Ambas en los límites, esperan ser
elegidas por la frase que él pronuncie.
Ambas son los sonidos que él escucha,
la carne que él recorre con su lengua.
Cuando entre en él, cada una, cada
una siendo entrada, habrá fuerzas
que revelen, del fondo,
su precipitación.

Las dos, en igual paisaje, simulando
con la forma una eternidad del
movimiento, son el aire que él respira,
la fiesta que descansa de sus ojos.

El sueño de las imágenes produce
vértigo (Lukin, 2009: 264-265. El destacado es nuestro).

Aquí puede observarse nuevamente la recurrencia de la figura del doble en el plano temático; pero lo que interesa destacar en este caso es la vinculación cuerpo/ mujer/lenguaje. Tenemos la alusión a la idea de *duplicación* y de *límite* indiscernibles entre la corporalidad y la palabra; como si los dos términos poseyeran el mismo estatuto, fuesen permutables, intercambiables, iguales en su constitución discursiva. La noción de límite, por otra parte, implica esa frontera que no puede traspasarse pues sino se cae en el vacío del lenguaje, ese resto imposible de comunicar que la experiencia erótica busca recuperar. La voz enunciativa nos dice que el sujeto femenino que en el poema aparece escindido o doblado (según un grado en la tópica del corte que se presenta como un efecto de anatomización del mundo, de las cosas, del cuerpo, la palabra) y espera que el sujeto masculino pronuncie la frase de la cual sólo escucha

sonidos. También observaremos una dificultad en la articulación del lenguaje relacionada con las características de lo sagrado en conexión con el erotismo porque ambos suponen algún grado de incomunicabilidad. Y, al mismo tiempo, surgen las fuerzas que remiten a las profundidades del ser humano en un *movimiento eterno* – procedimiento de la paradoja al cual hacíamos referencia– para poner de manifiesto la temática de *la fiesta* que se produce en el sueño. Los significantes *duplicación, límite, movimiento eterno* y *fiesta* hacen referencia a la inextricable conexión entre la palabra y el cuerpo en relación con lo sagrado abierto a la pérdida, a esa “sangría” del placer a la cual se refería Bataille (2009). Asimismo, la división de la corporalidad que se expresa en el poema como la línea que se establece entre el pecho y el pubis alude al concepto de anatomización explicitado anteriormente (Le Breton, 2007 y Gubern, 2005) que nos vuelve a remitir a la ya mencionada tópica del corte construida en base a la textualización de lo anatómico (lo pequeño) referido al cuerpo, la palabra, el mundo y las cosas que recupera y a la vez transforma. Se trata entonces de otra conformación discursiva del corte que –a diferencia de Lamborghini– no intrduce tajos ni escinde la materialidad de lo corporal así como tampoco en el plano de la lengua no trabaja con la fractura de la sintaxis, ni con el juego con los significantes, entre otros aspectos.

Dicha relación cuerpo/ lenguaje se pone en escena, es *expuesta* de manera explícita en un texto del libro *Las preguntas* (Lukin, 2009: 249):

¿una figura lingüística
es mi erotismo?

ámame tómame
vuélveme del revés
que ahí tal vez
el secreto me sea
develado

lo sagrado no existe
ya ¿paradigma
de una vida
poética? ¿ética
del amor estética
del dolor?

sintagmas somos

la filosofía es una sábana
sobre la que me gustaría
poseerte.

De acuerdo con este ejemplo, es posible observar un cambio en el protocolo sexual –si retomamos los aportes de John Winkler– de la relación hombre-mujer pues esta última es la que manifiesta el deseo de poseer desde un saber, la filosofía y el lenguaje. Por dicha razón, se construye una nueva puesta en escena de la subjetividad femenina que conjuga la vinculación con lo sagrado (aunque sea para rechazarlo): la atención hacia lo pequeño, el derroche productivo del placer, la ejecución de un movimiento eterno buscando adentrarse en las profundidades del ser humano y lo incomunicable de toda experiencia erótica.

En función de las afirmaciones anteriores, la figura que podemos denominar cuerpo-lenguaje es equivalente a lo erótico. Se presenta en el sentido casi coreográfico que Barthes (2001) señala refiriéndose al discurso amoroso: pues tanto el lenguaje como la corporalidad pueden darse vuelta, experimentar torsiones, quiebres, y marca uno de los rasgos centrales de la poesía erótica con escenas amoratorias. Además, el cuerpo se torna un sintagma al poseer una extensión y contigüidad tal como ocurre en el lenguaje. Por otra parte, también aparece el procedimiento discursivo de la paradoja, cuando la voz poética señala la interrogación respecto a la copresencia de una ética del amor y una estética del dolor, y recordemos que la experiencia erótica implica según Bataille (2000) violencia, dolor y muerte. Asimismo, el erotismo juega con traspasar los límites sociales y éticos impuestos por las bases doxásticas de un determinado estado de sociedad. Si bien el texto de Lukin niega la existencia de lo sagrado, tenemos una referencia a un secreto posible de ser develado por lo cual el significante *revelación* remite a la sacralidad aunque sea para negarla. Por último, la correlación filosofía/sábana pone de manifiesto la dimensión integral de la experiencia del erotismo al abarcar la práctica intelectual; es decir, que lo erótico moviliza la totalidad del ser humano.

Retomando *Retórica Erótica* para dar cuenta de cómo se conforma la puesta en escena en relación con la voz poética:

Las propiedades del objeto, lo ajeno, lo
nuevo, lo otro, esparcen un perfume,
al entrar en contacto con su cuerpo,
que embriaga la idea de sí, produce
combustión en sus conceptos, alimenta
su risa.

(...)

Él sabe que se trata de una fiesta
en su honor, en el honor de ella, que todo
dura un instante, que ella insiste

como si la alegría lo pudiera alcanzar.
(...)
Las propiedades del objeto, el perfume,
la magia en ella, el trabajo que fue
armar la escena, todo, si lo supo ver,
estará ya olvidado.
Sola tristeza permanece
(Lukin, 2009:275. Cursivas nuestras).

Este texto poético, similares a los que hemos citado, hace explícita la idea de la celebración de un ritual expresado en el significante *fiesta*. En tal sentido, podemos marcar una diferenciación con el texto de Tununa Mercado en el cual la figura de la ceremonia en términos de un ritual aparece caracterizada por los rasgos de la autonomía del ama de casa, su soledad y las posibles interacciones que devienen. Si comparamos con los poemas de Lukin, dicha ceremonia o fiesta se presenta como un artificio. Pues para que ésta se lleve a cabo y se produzca el encuentro amoroso necesita una preparación, ‘construir’ una puesta en escena, o lo que es lo mismo, armar un texto, componer en el espacio aquello que sugiera y posibilite el encuentro. Dichas diferencias permiten inferir otros caracteres de lo ceremonial como práctica del erotismo. A su vez, podemos observar de qué modo lo erótico aparece ligado a lo teatral: la voz enunciativa requiere de dicha operación en la poesía erótica a los fines de poner en contacto el cuerpo, el lenguaje, la interioridad de la subjetividad femenina y la dimensión de lo sagrado/profano. Al mismo tiempo, la paradoja vuelve y es recurrente discursivamente porque contiene los términos opuestos alegría/tristeza. Nos preguntamos: ¿acaso el erotismo no subsume experiencias de éxtasis y violencia, goce y dolor, de la unión y el corte? Por otra parte, el procedimiento de lo paradójico incide en el lenguaje ya que rompe con la oposición de significados para presentar como una especie de movimiento que contiene la existencia de los opuestos. Dichas formas de enunciación por parte de la voz poética, a nuestro juicio, remiten a lo sagrado y para acceder a éste es necesaria la experiencia erótica.

Observemos ahora la relación sinonímica entre visibilidad/ cuerpo/ escritura:

Si los ojos dejaran su recorrido, como una
larva de luz, la dibujada vería las finas
líneas de la superficie del amor, y al fin
entendería la persistencia de un tacto,
sospechado cuando ya estaba sola.
Podría abrirse ante otros y mostrar la
ofrenda, las pruebas, el secreto, podría
dejar de cubrirse para dar a leer.
Pero los ojos de él no escriben: prudencia
les prohíbe, les pide por favor no dejar

rastros. Él ¡oh, tristeza! prefiere la
sombra, su ingrata oscuridad (Lukin, 2009: 279).

El poema pone de manifiesto, en primer lugar, la existencia de los ojos; metonimia de la mirada y la visibilidad por excelencia. Recorre el cuerpo que aparece construido como un dibujo y una superficie susceptible de poder leerse. Por otra parte, la mirada masculina no puede escribir; en este punto se retoma la idea de que lo erótico sólo trabaja en un *vacío* o bien deja *rastros* del lenguaje, casi en el borde de la experiencia de lo extremo (Oubiña, 2011). Asimismo, aunque persisten los significantes vinculados a la tópica de lo sagrado estos se hallan integrados al corte, a la experimentación con el lenguaje. Constituyen una apertura (la acción de abrir implica en algunos casos la necesidad de cortar), la ofrenda, el secreto, conforman también el acto de descubrirse, así como la luz para quien dice en el poema y la oscuridad para el otro personaje de esta particular puesta en escena de la mujer que escribe y se deja visibilizar en el trazo de cada palabra. De esta manera, se completa la secuencia con los tres componentes: apertura, ofrenda (que implica el secreto) y la oscuridad. En este punto, podemos dar cuenta de otro funcionamiento de la tópica señalada en términos de un camino para el acceso a la experiencia erótica.

Por último, cabe preguntarse: ¿cuál es la configuración de la figura femenina que se construye en el texto? En el plano de la imagen aparecen fotos de mujeres, desnudas y en poses que connotan una estética y una forma ligada a lo artístico y a lo que se muestra como tal. Por ejemplo, en la tapa del libro puede verse la imagen de una mujer desnuda, con medias de seda, tacos altos, un sombrero y un cigarrillo en la boca en posición seductora. De esta manera, pensamos que este estereotipo de lo erótico del siglo XIX o comienzos del XX se ha elegido para vincularlo con otra elaboración artística, la del poema, en el dispositivo material del texto.

La conclusión del análisis de esta otra textualidad erótica (en este caso, su soporte genérico es la poesía) posibilita el estudio de las reglas o formas enunciativas del discurso poético erótico cuya voz enunciativa construye y legitima la visibilidad del cuerpo en el período de la postdictadura. En este punto, se plantea un entramado estético y discursivo de varias diferenciaciones vinculadas con la época anterior. El libro *Descomposición* (Lukin, 1986) correspondiente al período inmediato de la dictadura pone de manifiesto la tópica y la metáfora del “cuerpo enfermo”, mientras que en los textos considerados en esta investigación (1998 y 2001) se configura una corporalidad

caracterizada por los signos de la salud, plenitud y goce, aunque en coexistencia con la soledad y la tristeza, como vimos en los poemas de *Descomposición*. Leemos a Monteleone (1989: 7) y vemos la diferenciación de la escritura de la poeta con el erotismo de Perlongher:

Es el estado de la palabra, que hierde el ojo y el oído, para Liliana Lukin: "no se pudre/dada su condición/de testigo de cargo// pero apesta". Y además: "El cuerpo más cuerpo es el cuerpo muerto". Deseo, mirada inútil: el campo ciego de la mirada es ahora un cuerpo que está callado y el campo de la visión enmarca objetos que no están en su lugar: "donde lo que se mira está// callado:// más el barro". O bien: "los muertos no están en su lugar// tanto silencio/ descompone". Sólo se ve con el ojo cerrado, o cosido: como sugiere Nicolás Rosa, la palabra en Lukin suple la falta creando un nuevo hueco. O, además, una palabra imposible: "un silencio/ como mirar al asesino en los ojos/ mientras se recuerdan los ojos del asesinado". Mirar los ojos abiertos en el barro del zanjón o en el limo que dejaron de mirar para siempre; mirar con los ojos suturados lo que ven las cuencas vacías; mirar con imposibles ojos la viscosidad hialina que no se podría olvidar: los ojos del verdugo. O bien, para conjurar ese mal de ojo, está la figa. La higa, el gesto obscuro de Néstor Perlongher: "Chupa, lame esta hinchazón del español". Góngora escribía "Cuando verdades no diga/ **una higa**", que es como decir: "Era ver contra toda evidencia/ Era callar contra todo silencio/ Era manifestarse contra todo acto/ Contra toda lambida era chupar: Hay Cadáveres", según Perlongher. El enunciado poético de Perlongher es ojo barroso: puesto que no puede mirar, invierte el lugar del ojo hacia la apartada boca quevedesca, la lengua de letrina, el ojo del culo. Graffiti porno, cuando no de oro, la voz del orificio. Orífice: escribe la leyenda áurea en la pared del mingitorio. En ese espacio visual donde sólo proliferan menesterosos restos, los alucinados significantes se devoran entre sí (Comillas y barras del autor. El destacado es nuestro).

Conocida la descomposición, esa mirada corroída ya en tiempos de postdictadura, los poemas de *Retórica Erótica* inscriben la puesta en escena del ritual como artificio, artefacto del poema. Y esa especie de ceremonia estético-religiosa instaura las formas y modos discursivos de lo sagrado secularizado, según lo antes descripto. Por lo cual la paradoja resulta la figura retórica más adecuada, conformada por la afirmación y la negación, la coexistencia de los opuestos, la anatomización de lo corporal, la presencia/ausencia de la figura del doble o del otro, la oposición luz/ sombra, la dificultad para articular el lenguaje, la figuras de la apertura, el desdoblamiento y la separación (esta última implica la tópica del corte y de la soledad de quien se ama), entre otros aspectos.

En cuanto a la relación cuerpo/lenguaje existe una equivalencia entre ambos términos: el primero posee una superficie y una extensión a la manera de un sintagma y, por otra parte, el procedimiento de lo paradójico ya mencionado establece una ruptura

con la lógica del lenguaje al colocar en un mismo nivel significados y significantes opuestos, por mencionar sólo algunas estrategias de construcción poética. La visibilidad y decibilidad propias de la discursividad erótica aparecen ligadas al recorrido de la mirada por la corporalidad femenina (mediante la metonimia de los ojos), estrechamente vinculada a la posibilidad de abrirse (metonimia de la relación sexual, desde la perspectiva de mujer) y –mediante la experiencia de lo erótico– conectarse con lo que trasciende, sea o no sagrado. Asimismo, en el texto del libro *Las preguntas* con el que iniciamos el estudio de estas producciones se hace referencia al derroche de energía vital, el gasto, que caracteriza al erotismo.

Las formas discursivas de instauración de la sacralidad (amor sexual/escritura poética) hacen posible las condiciones de la experiencia erótica refiguradas por el discurso poético. La ‘apertura’ que presupone la dimensión de lo ‘sagrado’ remite a una experimentación estética: de este modo la representación de la figura femenina remite a una estilización que pone de manifiesto el trabajo artístico que atraviesa todos los aspectos de la textualidad, observables en los modos de enunciación de la semiosis corporal erótica y, si se quiere, del signo erótico. Destacamos un predominio de la conciencia autorreflexiva acerca de la escritura y una experimentación también política en el plano temático del género y en la dimensión enunciativa, mediante el dominio de las palabras en tanto se observa una precisión, una sugerencia, y una producción simbólica (por la existencia de lo sagrado) tal como queda señalado en el análisis.

Si para Monteleone (1989) en la palabra poética de fines de los años 80 se advierte “una mirada que no desea ni confía”, un modo otro de hablar “sin olvido en la lengua”, es en los años 2000 que Lukin con *Teatro de operaciones. Anatomía y literatura* (2007) profundiza en otros aspectos nuevos de la anatomización, el deseo y la conciencia sobre la escritura y pone de manifiesto el carácter instrumental de la discursividad erótica. Lo mismo sucede con la creación artística en la cual la representación del cuerpo, el erotismo y el pensamiento se complejizan en su articulación, planteando otros procedimientos no relacionados con la masturbación lamborghiana:

He pasado la noche acostada
tocándome los pechos,
no como si fueran los pechos de otro,
no como si las manos
fueran tuyas:
como se pasa entre los dedos

un hilo de cuentas
una y otra vez,
entre rezos, una y otra vez
examinando, midiendo esas copas
volcadas contra mí.

Tocarse ayuda a pensar:
he pasado la noche pensando
en mis pechos,
como carecían
de significado
en lo oscuro del insomnio,
lastimándolos un poco
mientras un zumbido
de abejas surcaba mis ojos,
abiertos al deseo de un sueño
que no sobrevino.

Las rugosidades del cansancio
ocupando el lugar de una idea
luminosa, la mano ocupando el lugar
de tu mano, una noche así es
una anomalía de la naturaleza:
perdida, la noche, sin dormir,
sin hacer amor alguno...

(...)

así no juego más:
¿quién está en mí
cuando paso la noche fuera,
tocándome
como si eso
me diera un lugar? (Lukin, 2007: 4, II, “Ingeniería natural”).

TERCERA PARTE

Diversos críticos de la representación y del lenguaje pornográfico como John Berger, Laura Mulvey o Linda Williams coinciden en señalar que el verdadero centro de la representación pornográfica es el ojo, es precisamente el ojo (la mirada y la subjetividad) masculino, que paradójicamente nunca forma parte de la imagen (Beatriz Preciado, 2010: 69).

3. Erotismo y sexualidad en la poesía de Diana Bellessi

La noción de silencio en relación con lo homoerótico posee su proyección y operatividad metodológica, en la medida en que posibilita el estudio de las subjetividades según tres perspectivas teóricas complementarias. Asumimos una perspectiva antropológica; otra, estético-artística y una última, manifestación textual y discursiva. En su enfoque antropológico, David Le Breton (2006:13-87) afirma:

El silencio no es nunca el vacío, sino la respiración entre las palabras, el repliegue momentáneo del lenguaje que permite el fluir de los significados, el intercambio de miradas y emociones, el sopesar ya sea las frases que se amontonan en los labios o el eco de su recepción, es el tacto que cede el uso de la palabra mediante una ligera inflexión de voz, aprovechada de inmediato por el que espera el momento favorable. (...) El silencio, a su vez, también remueve la palabra dándole un matiz especial. No puede prescindir el uno del otro, de lo contrario se pierden y acaban rompiendo la ligereza del lenguaje. (...) El secreto su terreno abonado en el silencio y su enemigo declarado en la palabra (...) Las prácticas sociales de la lengua imponen en la relación entre los individuos una serie de reglas estrictas sobre lo que conviene decir y callarse –y de qué manera– dependiendo de las circunstancias y los interlocutores. (...) La lógica de lo tácito [del silencio] es activa, intencionada, modulable y deriva más bien del no-decir que de no lo-dicho (Le Breton, 2006:13-87).

Para configurar las funciones del silencio en la discursividad erótica –en el período de la postdictadura– nos detenemos en el texto poético *Eroica* (1988) de la escritora y poeta Diana Bellesi (1946), pues allí se figura la subjetividad femenina a partir de la representación del deseo homoerótico y no desde la configuración regida por lo que restaña la herida.

La dejo entrar.

(...)
Espacio vacío de significación.
La materia oscura de la imagen
se retira.
Y sólo cáscara. Discurso. He
allí, el fantasma (Bellessi, 1988:31-33).

Este singular tratamiento del lenguaje configura la incompletud, el hueco, la herida, el vacío, el espacio del fantasma, con referencia al silencio y la no figura. Todo ello se complejiza con la cita de Quignard (2005), al señalar la función que ello cumple en relación con lo erótico:

Hablar vela de inmediato la fascinación, [el deseo erótico]. El cuento moderno de “El rey está desnudo” condensa esta regla. El niño, el *infans*, aquel que todavía no ha accedido al lenguaje, no accedió todavía al velo: ve

todavía la desnudez originaria. Los adultos, es decir, los cortesanos del lenguaje, sin que al hacerlo manifiesten la menor hipocresía, ven siempre un *fascinus* [el deseo] ya velado por el lenguaje que los hace hombres. Porque de inmediato hay dos cuerpos en aquel que comienza a hablar y que se vuelve lenguaje: un cuerpo sublime apoyado “ortográficamente” sobre un cuerpo obscuro. Una estatua divina y un falo deforme son indistintos. Un muerto y un vivo. Un padre y un amante. Una fantasía ideal y un cuerpo bestial. Un muerto y un moribundo. Un *pathos* y un *eros*. (...) La [escena erótica] nunca está presente, la escena siempre “im-presentable” nunca podrá ser “re-presentada” para el hombre que es fruto de ella (Quignard, 2005:76-77. Cursivas y comillas del autor).

De acuerdo con las consideraciones precedentes, pensamos que en el poema citado existe un esfuerzo por no romper el velo, por no hacer presente ese decir de lo representable del lenguaje. Por ello, el enunciador poético realiza un trabajo con la materia verbal atravesada por la tensión entre visibilidad y ocultamiento según lo plantea Goulemot al referirse a lo erótico y lo obscuro. Al mismo tiempo, no puede “fugarse” de dicha materia pues está siempre presente la mediación de la escritura. Por otra parte, aparece textualizada la tónica de la herida a través de la figuración de la sangre. En tal sentido, la herida y su cicatriz constituyen una huella de *lo que está y siempre estará*, remitiendo a la conformación de la homosexualidad tanto masculina como femenina (Balderston, 2004); aspecto que desarrollaremos más adelante.

Con relación a la escena erótica que se vincula con el concepto de puesta en escena explicitado en uno de los capítulos de la Tesis, señalamos que el mismo siempre aparece textualizado, discutiendo con la posición teórica de Quignard mencionada (2005) pues este autor se refiere a lo irrepresentable mientras que la herida, la cicatriz – incluso lo no representable– puede ser puesto en palabras. Pues en muchas ocasiones la poesía busca la expresión de lo inefable:

INTEMPESTA NOCTE

Abolir
Hilos que sostienen
la contienda

Abolir
Carnadura
de una ilusión idiota
(...)

El anfiteatro se llena
de sangre
sangre sobre las gradas

Huye el Coro

Queda la tragedia
sin público ni prueba

**Abolir el texto
del drama**

La palabra liberada
de deseo deja
de ser palabra

No soy yo
a quien escucha:

ella
sólo rastrea

un fantasma (Bellessi, 1988:51-53. El destacado es nuestro).

Como puede observarse, es recurrente la figuración de la sangre, el esfuerzo por fracturar la estructura normalizante y normalizadora del lenguaje, dejando “fugar” a la palabra. Además, se pone de manifiesto la inscripción textual de la puesta en escena mediante la forma de una representación teatral, trágica, con pura acción, sin texto.

En relación con la manifestación poética de la construcción de la subjetividad homosexual femenina, observemos el siguiente poema:

AMAR A UNA MUJER

Matinal

amarillo fragante
sobre campos del verano

Matinal

espeja en la laguna
el hilo delicado de esa voz

(...)

Melodía matinal

(...)

Véola girar
muy lentamente

hasta quedar
de espaldas
acunada por el mar

(...)

Rodamos sobre campos
de amarillo mar
de margaritas

la más hermosa
la mi amiga

con su vestido de blanco
piel tersa y fina

Una copa de menta
acerca su boca
a la mía
Labios que rozan
y retornan
–transparencia–
de su nuca
a la dulce cavidad
de aquella boca (Bellessi, 1988:109-110).

El texto citado pone de manifiesto la figura metafórica del campo a los fines de referirse a la construcción de la identidad homoerótica femenina. En tal sentido, Daniel Balderston y José Quiroga (2005) reflexionan sobre la función de la tópica del jardín y sus variantes (campo) en la poética de la escritora santafesina:

Como texto clave para entender la figuración del lesbianismo en su poesía, no queremos insistir en una metaforización burda que lea el espacio del jardín como espacio lesbiano, sino como espacio que contiene la posibilidad del espacio lesbiano para hacerse inteligible: un jardín que incluye todo tipo de metaforización y que no la rechaza. (...) Para Bellessi hay una cuestión interesante y simultánea de rechazo de categorías esencialistas y de afirmación de la identidad. La poeta lesbiana habla de la naturaleza, de la crisis nacional, de las culturas indígenas, del amor y de la muerte. Habla como poeta lesbiana. Habla desde la posicionalidad de poeta lesbiana. Pero habla sobre todo de otras cosas, y el tema del amor lésbico surge como algo que se pueda mencionar de paso. Es un dato más. Pero desde allí también escribe (Balderston y Quiroga, 2005:87-88).

De acuerdo con dichas afirmaciones, la conformación discursiva de la subjetividad homoerótica femenina puede observarse en el siguiente poema vinculado a la escritura:

DUAL
(...)
Certidumbre

no de lo que es

A favor de la Ley

el texto hace
en su contra
nace
/ hagámoslo/
el amor
Qué importan aquí los géneros
Suntuosas caderas
que montar

o ser montada sueño
tienen de lo otro y de lo mismo
de tal manera
que por otra muero

¿Ves la cicatriz? (Bellessi, 1988:85-86).

En este caso, el ejemplo citado permite dar cuenta de las características de la escritura homoerótica femenina:²⁹ en primer lugar, la figura de la *cicatriz* en términos de la huella de una herida (otros autores teóricos han denominado secreto abierto tales como Sedgwick, Giorgi, Bazán, etc.) que siempre permanece como rasgo distintivo en la constitución de las identidades homosexuales (Balderston, 2004). Por otra parte, se construye –a nuestro juicio– desde un funcionamiento tensivo y al mismo tiempo regido por la oposición a una ley sexual, social, estética, escritural y política. Asimismo, podemos observar el planteamiento de una fusión sincrética entre lo mismo y lo otro, entre el cuerpo propio y el cuerpo ajeno, entre la presa y el cazador.

Por último, citamos el segmento de un poema en el cual se pone de manifiesto un modo de violencia ligado al terrorismo de Estado que se articula con el período de la dictadura, examinada desde esta perspectiva de lectura:

INTEMPESTA NOCTE
(...)
Una mancha de sangre
sobre el mármol

Picana y bisturí
Picana
el cuerpo abajo
confesando
la trampa

Pedro y el lobo
Grita Pedro
en las fauces del lobo

y el Pueblo piensa:
es un sueño
La trampa de Pedro
que imagina al lobo
en acecho (Bellessi, 1988:58).

²⁹ Cuando hablamos de los procedimientos textuales de la escritura homoerótica femenina no estamos haciendo una generalización pues nos referimos sólo a la poética de Bellessi. Otras escritoras pueden construir dicha escritura utilizando formas diferentes de textualización.

En este fragmento podemos observar que el modo de violencia política aparece mediante la tónica del sueño y la tónica de la cacería (metáfora del lobo). En relación con la primera tónica, Quignard (2005) afirma:

Hay tres figuras aladas: Hypnos, Eros, Thanatos. Son los modernos quienes distinguen el sueño, la fantasía y el fantasma. En su origen griego, son esa única e idéntica capacidad de la imagen en el alma, a la vez inconsistente y violatoria. Esos tres dioses alados son los señores del mismo [raptó erótico] fuera de la presencia física y fuera de la *domus* social. (...) El sueño es incluso un dios más grande que la muerte y el deseo. Hypnos (*somus*) es el señor de Eros y de Thanatos puesto que el placer masculino rapta a los hombres en el sueño como la muerte los eterniza en él (Quignard, 2005: 61. Paréntesis y cursivas del autor).

Según tales consideraciones, lo erótico se conforma –en tanto materia significativa objeto de una discursividad– por la presencia del sueño además de la muerte en el caso de los poemas de Bellessi.

Podemos pensar el carácter instrumental de los textos de esta poeta a partir del mismo juego de paradojas y opuestos antes señalado: el sueño y la vigilia, el cazador y la presa, el cuerpo propio y el ajeno, la herida y la cicatriz, lo irrepresentable y su modo de textualizar. Sólo que la construcción de la política de género se realiza desde un lugar de enunciación particular: la escritura homoerótica femenina. Esta última propone un grado máximo de desarticulación del lenguaje y la pérdida de significaciones estabilizadas (figura del hilo que desata y la abolición); la tónica de la cacería que subsume la bestialidad contenida en todo ser humano (Quignard, 2005); y la marca textual de la herida y la cicatriz en tanto característica constitutiva del deseo homoerótico femenino. Por último, la difuminación entre las fronteras entre los géneros que concentra a lo mismo y lo otro.

Políticas de género, políticas estéticas y políticas sociales que –sin participar y diferenciándose de los objetivos y programática de la vanguardia argentina de la década del 70 (como es el caso de las producciones de Lamborghini)–, problematizan relaciones y posiciones atinentes a la definición de los roles sexuales produciendo un acto performativo (hacer hacer) que define a la discursividad erótica. Éste es uno de los rasgos que caracterizan a la ficción erótica literaria en el período de la postdictadura.

3. 1. El acto performativo del secreto

Si consideramos el silencio desde su manifestación textual y discursiva, Daniel Balderston (1987:111) –citando a Pierre Macherey– sostiene y deslinda dos formas de construcción: una, el silencio que revela al discurso y otra, el discurso que dejar ver al silencio. Según esta perspectiva, tales modalidades constituyen dos métodos de explicación no equivalentes:

...el segundo [método] concede menos valor a lo latente puesto que se manifiesta una ausencia de discurso mediante el discurso ausente...

La primera imagen es la más profunda, en cuanto nos permite recuperar la forma de la segunda sin verse atrapada en una mecánica problemática de transición: al ser un medio necesario de expresión, este terreno de silencio no pierde su significación. No es el único significado sino aquel que otorga significado al significado... Lo latente es un recurso intermedio: esto no significa relegarlo a un segundo plano; significa meramente que lo latente no es otro significado que finalmente y milagrosamente *disipa* el significado primero (manifiesto). Así podemos advertir que el significado está en la *relación* entre lo implícito y lo explícito, no en uno o en otro... El discurso de [lo erótico homosexual] proviene de cierto silencio, un asunto al que dota de una forma, un terreno en que traza una figura. Así [el erotismo homosexual] no es autosuficiente; está necesariamente acompañado por *cierta ausencia*, sin la cual no existiría. Un conocimiento de esta [forma de lo erótico] deberá incluir una consideración de su ausencia. (Balderston, 1987:111. Cursivas del autor).

Con este encuadre teórico nos interesamos en la novela *5 Hombres. La intimidad imposible* (2009) de la escritora cordobesa Reyna Carranza –publicada en el período de la postdictadura– porque se ocupa de la problemática de las relaciones homoeróticas masculinas, en el marco de una compleja configuración de los personajes y de sus vínculos interpersonales. Dicha construcción discursiva opera en base al acto performativo del secreto que sustenta la conformación de subjetividades homosexuales. Nuestra perspectiva analítica tiene en cuenta la existencia de distintos narradores –o voces narrativas– y la organización de la temporalidad (Genette, 1975), en la singularidad de este texto. El narrador relata el encuentro de Rodolfo con Ariel, en la casa del profesor de música Eusebio Maldonado y su experiencia al ver a estos dos personajes haciendo el amor. Esta escena se reitera en el relato de Hernández examinado en el análisis de las antologías–aunque con sus variaciones– pero resulta significativo establecer un nexo entre el secreto y la autoridad en el texto de Carranza. Esto último permite pensar la tópica de la penetración ligada a la autoridad. Veamos el ejemplo en el texto de la escritora cordobesa:

RODOLFO Y ARIEL

Con el cuaderno de pentagramas bajo el brazo llamó a la puerta de aquella mansión oscura, y al mucamo que salió a recibirlo le dijo, soy el nuevo alumno de piano. Habían pasado cuarenta años desde entonces, y aún podía verse, nítido, frente a esa puerta que lo atiendan, y sentir la misma ansiedad e ilusión de aquel día. El mismo dolor. Porque fue exactamente allí donde comenzó todo. ¿Por qué no decirlo de una buena vez? –se hablaba a sí mismo–, y dejar que tu memoria caiga sobre aquellos días. Has sido siempre tan cobarde. (...) El otro entreabrió la puerta, corrió apenas una espesa cortina y le hizo lugar para que se le adelantara. La penumbra lo obligó a cerrar los ojos. Poco a poco, fue encontrando las formas. (...) Extendido sobre la amplia superficie nacarada el cuerpo desnudo de Ariel, boca abajo, y encima de éste a Eusebio reptando por su espalda, arañándolo. Vio un ballet de piernas que huían y que a su vez buscaban ser sujetas y oprimidas por las otras, escabullirse y volver a ser atrapadas, y las nalgas tensas de Ariel, luego blandas, emprendiendo entonces ellas el juego de buscar y huir de provocar y huir. (...) Rodolfo sintió que sobrenadaba en un líquido espeso que ascendía hasta dejarlo sin aliento, sólo los ojos libres para que siguiera mirando: el oleaje lo golpeaba en los riñones. (...) Advirtió que su propio pene también se izaba, soltó los botones de su pantalón y se lo aferró con fuerza, y lo frotó, hasta acabar al unísono con los otros en un enfebrecido alivio que lo serpeó entero y acabó mojándole la mano, tibiamente. (...) Rápido, como un telón que baja sobre el último acto de una obra brutal, Rodolfo se vio a sí mismo, acechante, atormentado intruso en un mundo que como un huracán sopló sobre su existencia destrozándolo todo. Sintió vergüenza y miedo (Carranza, 2009:5-33).

La extensa cita, fundamental para el desarrollo de la novela, pone de manifiesto algunas de las cuestiones abordadas anteriormente: la visibilidad (que también supone un ocultamiento) como instancia de contacto con otros cuerpos, el concepto de puesta en escena, la figura de la vergüenza y el miedo para pensar la identidad homoerótica masculina, entre otras. Y lo que resulta más significativo es la conformación de la relación entre el acto de mirar y el sometimiento pues cuando Rodolfo mira a Ariel con Eusebio a través de las cortinas, se produce un efecto de seducción sobre el otro y se inscribe el sometimiento no pensado en este caso como una forma de violencia en términos de dañar los cuerpos. En tal sentido, resulta pertinente y significativo la complejización de la figuración del silencio subsumida bajo la forma del secreto, tal como plantea Balderston (2004) con la conceptualización del “secreto abierto”, citando a Eve Sedgwick y D. A. Miller:

El deseo homoerótico se estructura por su estado a la vez privado y público, a la vez marginal y central (...) como el “secreto abierto” y el encubrirlo es una *performance* iniciada como tal por un acto discursivo de un silencio. (...) Existe una paradoja en el secreto: no se puede confesar el mismo del todo, porque entonces se sabría que realmente no habría nada significativo que ocultar, y nadie de importancia a quien ocultárselo. Pero no puede

guardárselo tampoco porque entonces no se creería que hubiera algo que ocultar y alguien a quien ocultárselo (Sedgwick y Miller, en Balderston, 2004:17-18. Comillas y cursiva del autor).

Por otra parte, Sedgwick (1998) propone la metáfora del armario (closed) para referirse al secreto abierto y señala dos tropos esenciales en la configuración de las identidades homosexuales, que nos resultan funcionales para el estudio de esta novela:

Por lo menos desde fines del siglo pasado [XIX] han predominado de forma perdurable dos tropos de género contradictorios a través de los cuales se ha podido conceptualizar el deseo entre personas del mismo sexo. Por una parte existía y persiste, codificado de diversas maneras en el folklore y la ciencia homofóbicos, el tropo de la inversión. [Éste se define] como la preservación de una heterosexualidad esencial en el propio deseo a través de una interpretación concreta de la homosexualidad de las personas: el deseo, bajo esta perspectiva, subsiste por definición en la corriente que corre entre un ser masculino y un ser femenino, al margen del sexo de los cuerpos de los seres en que pueda manifestarse. (...) Cargado como puede estar de valor, la persistencia del tropo de la inversión se ha vinculado, sin embargo, con la de su equivalente contrario, el tropo del separatismo de género. Bajo esta última perspectiva, lejos de formar parte de la esencia del deseo el traspasar los límites del género, lo más natural del mundo es que las personas del mismo género, las personas agrupadas bajo la marca diacrítica más determinante de la organización social, las personas cuyas necesidades y conocimientos económicos, institucionales, emocionales y físicos puedan tener mucho en común, también se junten sobre la base del deseo sexual (Sedgwick, 1998:98-115).

Según estas conceptualizaciones, las relaciones interpersonales son estructuradas por la combinación de los tropos o figuraciones mencionadas, ya sea mediante la forma de la inversión o el separatismo de género, de acuerdo con las nociones teóricas formuladas por Sedgwick. Dichas interacciones suceden entre Rodolfo –importante empresario español, su esposa Ana; Pablo, amante de esta última e impotente en el plano sexual, Ariel (amor lejano de Rodolfo), Serguei, activista político y amigo de Pablo– y, por último, Beltrán a quien Serguei contrata para efectuar el secuestro de Rodolfo tomando la identidad de Pablo, pues es su doble idéntico. Al respecto, señalamos en la cita siguiente cómo Ana se constituye en otro narrador:

ANA Y PABLO

Decidí llamarte y contarte lo que había ocurrido. Y ahí estabas, Pablo, observándome, incómodo. (...) Te pedí que no me interrumpieras, y continué. Te narraba los hechos de una manera superficial, caminando de un lado a otro, como si me estuviera refiriendo a otra persona. Salí de la cama, bajé y vine aquí, dejando a Rodolfo dormido. Necesitaba pensar, o masturbarme, no sé, y fue entonces cuando vi a ese hombre.

—¿Un hombre?, ¿dónde lo viste?

Sí, un hombre, le dije, apoyado en esa puerta. Te imaginarás, retrocedí asustada y me oculté detrás de la cortina, pero la sorpresa y la curiosidad me delataron. Era idéntico a vos. (...) Rígido en un extremo del sofá, repetías, estás en peligro. (...) No mientas, dijiste apretando los dientes —hacías esfuerzos para no abofetearme—, ignoro qué pretendés contándome esto... Pero te advierto, Ana, estás en peligro. Ese hombre va a volver, se llama Beltrán, es él. (...) Ignoro qué pretendiste la tarde que llegaste acompañado por Serguei, ese amigo tuyo tan alto, amanerado y nervioso, gay a todas luces. (...) Serguei se reclinó en tus rodillas, vos cerraste los ojos, las manos laxas, estremecido de complicidad, crueldad, ¿dolor?, mientras yo me preguntaba por qué, si sabíamos que no era ya necesario, si sabíamos que vos y yo no podemos ser amantes. Que no sos ni mujer, ni hombre, ni homosexual, Pablo, amor mío, sin poder apartar los ojos de tu rostro, los párpados bajos, como si no respiraras siquiera (Carranza, 2009:43-48).

La cita pone de manifiesto la combinación y entrecruzamiento de las dos figuraciones constructoras del deseo homoerótico y heterosexual antes mencionada. Ello remite, desde nuestra perspectiva de lectura, a una conformación discursiva de políticas de constitución de géneros y sexualidades, marcadas por límites no estables y contradictorios. Dicha afirmación posibilita configurar una de las dimensiones del carácter instrumental de la discursividad erótica textualizada en esta novela: las formas políticas que delimitan género y sexualidades atravesadas por la modalidad performativa del secreto. En este caso, cuando hablamos de la modalidad performativa del mismo hacemos referencia —no sólo a la constitución de géneros y sexualidades—, sino que produce un *hacer hacer* en los personajes por lo cual éstos experimentan transformaciones en sus modos de hacer, ser y sentir. Ello se observa en la complejidad de las relaciones que estructuran el sistema de actores en esta novela.

Otro plano del carácter instrumental explicitado hace referencia específicamente a la política, en el cuestionamiento de los aparatos de poder instituidos en la España de posguerra gobernada por Franco. Mediante el discurso indirecto libre (Genette, 1975), la palabra del personaje (Serguei) se confunde con la del narrador (Pablo) y surge una zona difusa en la enunciación:

BELTRÁN Y SERGUEI

Ahora Serguei tira de mi vida, del acelerador, de los recuerdos. Le he oído decir, no es nada, Pablo, que no es nada, pero sé que me desangro. (...) Serguei dice pueblo, explotación, y yo digo soledad, y empino el vaso y me río, y me burlo de él que dice justicia, libertad de expresión. (...) Ahora Serguei dice impondremos nuestros derechos [de los homosexuales], y no me burlo, lo escucho. Dice, nos marginan, y sufro. ¿Cómo puedes venir a descubrir al pueblo, a España, a esta altura de tu vida?, me pregunta. (...)

No nos pondremos nunca de acuerdo, me interrumpes, lo tuyo es neurastenia, punto gélido en el que se empieza a amar por encima de todo la propia locura –¿de dónde sacaba ese lenguaje?–, cuando se ha perdido toda referencia, y la confusión es la misma sangre que te recorre... has odiado a la mujer desde siempre, Pablo, y te niegas a reconocerlo, te has inventado una impotencia y vives en función de ella, le rindes culto, cuando no es más que el signo exterior del asco que sientes por este mundo cloaca en la que todos chapoteamos, ¿sabes de verdad qué te castró?, ¿lo sabes?, la educación aberrante que recibiste –fue Mariana, pienso–, convirtiéndote en su más legítima víctima, burgués aburrido e indolente... y encima con esa carita de Alain Delon que Dios te ha dado (Carranza, 2009:70-108).

Aquí puede observarse la imbricación entre sexualidad y política; la otra dimensión del carácter instrumental de la discursividad erótica presente en este texto. Porque se conjugan los componentes del secreto abierto para definir la constitución de las identidades homosexuales, lo sentimental, el juego entre lo visible y lo oculto, además de abrir la posibilidad de una lucha a favor de los individuos que optan por una elección sexual diferente. Por otra parte, es significativa la tópica del doble (refiriéndose a Beltrán) pues problematiza la definición estable de las subjetividades porque tener un doble implica siempre un cuestionamiento de la propia identidad, la relación con ese otro que es diferente pero que, al mismo tiempo, es igual a *mí*:

Entramos al café e inmediatamente visualicé la campera de cuero. Otro. Nadie, me dije. Rodeamos la mesa y quedé helado. Nadie alzó los ojos y me miró, y yo lo miré, y me miré a mí mismo como reflejado en un espejo. Miraba a otro y me miraba a mí. Fascinante. Entonces es cierto que todos tenemos un doble, reflexioné tontamente, sin saber si reír, saludar, o decir algún lugar común referido al caso (Carranza, 2009:118).

En tal sentido, Noé Jitrik (1996) propone una conceptualización del doble en los siguientes términos:

Es cierto que Poe repone, en la imagen del doble, la idea de una caída original y, por lo tanto, instala, en la aparición de otro idéntico a un uno, la inquietante presencia del “ángel rebelde”; pero esa aparición, y es lo que “hace”, hace estallar al sujeto continente al convertirlo en su antagónico: William Wilson igual a William Wilson es, sin embargo, lo contrario; se diría, empleando una expresión que viene del universo de las matemáticas, que es lo mismo pero no es igual, lo que también se aplicaría a la idea de la especularidad, ninguna imagen es igual a su referente (Jitrik, 1996: 92. Comillas del autor).

Dicha concepción del doble resulta operativa para conocer cómo operan las prácticas sociales y discursivas en torno al juego de interdicciones, complementariedades y contradicciones, relativas a la multiplicidad de definiciones

sexuales y posiciones relacionadas con la configuración de las identidades. Rodolfo, aún enamorado de Ariel, se casa con Ana, y así el secreto sirve para configurar su identidad heterosexual. A su vez, Ana se enamora de Pablo, y este va a hacerse amigo de los delincuentes Beltrán y Serguei, que se relacionan para el secuestro de Rodolfo y la duplicación de identidad.

La última cita examinada como macrosegmento corresponde al final de la novela en el cual se reúnen Rodolfo, Ariel, Ana y Beltrán (en esa instancia, Pablo y Serguei han muerto como consecuencia de un accidente automovilístico). Es significativo observar que en el desarrollo de toda la novela de Carranza, además de las tópicas del secreto abierto, el doble y la conspiración aparece también la tópica del sujeto homoerótico en tanto única subjetividad con la capacidad y competencia para captar la “esencia” de la experiencia estética no traducible al lenguaje. En este sentido, Ariel toca el piano con notable sensibilidad y destreza, mientras que Rodolfo experimenta un estado de éxtasis al escuchar una música. Seleccionamos el siguiente fragmento:

TODOS

...Quién podía garantizarle [a Rodolfo] que un cambio drástico le proporcionaría todo aquello que quedó relegado. De lo único que estaba seguro era que, por fin, había encontrado el coraje para asumir su verdadera sexualidad, con todos los riesgos que esto le acarrearía. Antes de morir, pensó, necesito ser yo mismo. (...) Un fondo de piano los alcanzaba, un piano sonando en la casa después de tantos años, el dolor de su adolescencia, la sombra del pianista mecida en la pared al vaivén de las velas. Imprevistamente, Rodolfo quedó erguido, le dijo [a Beltrán]:

—¿Bailamos?

Beltrán no pudo creer que esa mueca de desesperación fuera cierta.

—¿Bailamos? —volvió a pedirle Rodolfo.

Tragó saliva, buscó un pretexto. Ariel marcaba otra vez la cadencia de un tango (Carranza, 2009:190-232).

Y finalmente cuando se narra la muerte de Rodolfo se lo hace según una retórica de estilización:

Un giro, puntas, seis pasos, otro giro, puntas otra vez, y arremetió el piano con tal vehemencia que Beltrán, llevado por la cadencia, inspirado por ella, abrió el brazo derecho, e inclinándose hacia un costado, obligó a Rodolfo a quedar prácticamente echado de espaldas, en una pose que había visto hacer centenares de veces a tantos bailarines de tango. Ella abrió la boca para gritar bravo, pero evidentemente algo fuera de lugar ocurría. A pesar del esfuerzo que Beltrán hace por sostenerlo, Rodolfo no regresa a la posición vertical. (...) Sujeta a Rodolfo, pero éste se le escapa. Ana empieza a acercarse, un paso, otro, corre, ¡Rodolfo! Y Rodolfo abre los ojos cuanto puede y con la boca busca el aire. De la garganta le sale un ronquido. Beltrán lo sostiene, pero el cuerpo se desliza, parece que va a caer de rodillas, dobla

las piernas y cae de lado. Beltrán lo vuelve de espaldas y, rápidamente, deshace el nudo de la corbata, le abre a tirones la camisa, se monta sobre él a horcajadas y comienza a apretarlo fuerte con ambas manos en el pecho. Aprieta y suelta, aprieta y suelta, con fuerza, aprieta. Ana, de rodillas, le fricciona una mano (Carranza, 2009:232-233).

Este modo de contar el fallecimiento de alguien con identidad homoerótica y su objeto (“lo mató la belleza”, 2009:222) se vincula con lo que Segwick (1998) denomina la categoría de lo “sentimental” y la tragedia como forma de representación de las imágenes de la homosexualidad en la literatura (Melo, 2005: 13):

La asociación específica de la sexualidad de los hombres gays con la muerte trágica temprana es reciente, pero la estructura de su articulación está densamente basada en siglos de intertextualidad homoerótica y homofóbica. (...) Siguiendo esta idea, pues, habría mucho que decir sobre la producción y utilización, sobre todo en la sociedad norteamericana contemporánea, de un nivel extraordinariamente alto de autocompasión y compasión por parte de los hombres [y mujeres] que no son gays (Segwick, 1988:148).

Por último, agregamos que en el final de la novela se advierte una política sexual no homofóbica, de inclusión:

La ciudad fue espaciando calles, poniendo verdes, parques abiertos. Ya casi no se veía gente. (...) De repente él [Ariel] creyó que ella divagaba.
–Me pregunto por qué en las ciudades siempre acaban hachando los árboles. Para no desilusionarla, le preguntó:
–¿Y qué podríamos hacer?
–Impedirlo– y añadió–. También podríamos luchar por los derechos civiles de esas minorías.
–¿Cuál de ellas?
–Lesbianas, travestis, homosexuales.
–¿Minorías? Te vas a llevar una sorpresa – y añadió–. Se agradece, pero dime, ¿en qué quedaste con Beltrán?, el muy maleducado se fue sin saludarme.
(...) Después, se oyó el piano en el salón de arriba. Acurrucada en un sofá, los ojos cerrados, Ana escuchaba. Sólo la música vence a la muerte (Carranza, 2009:238-239).

El estudio de esta ficción erótica literaria de Reyna Carranza ha permitido la descripción e interpretación de la configuración tanto del deseo homoerótico cuanto del heterosexual. A diferencia de los relatos de temática homosexual analizados en el capítulo dedicado a las antologías, la novela de Carranza complejiza el tratamiento discursivo de dichas subjetividades sexuales. Mediante la conformación de las tópicas del llamado secreto abierto y su operatividad como acto performativo, más la composición del doble y la estetización –esta última a partir del uso de la categoría de lo

“sentimental” (Sedgwick, 1998) y de la experiencia estética de la música– puestas de manifiesto por la denominación de subjetividades gays, es posible inferir el carácter instrumental en una doble dimensión. Por un lado, nos explicamos, por un lado, una forma política de circulación del deseo: caracterizada por un movimiento oblicuo que sitúa en un mismo plano las identidades homosexuales y heterosexuales para mostrar las interdicciones, complementariedades y contradicciones de la lógica de esta forma semiótica del deseo. En segundo término, también se construye una representación del sujeto gay como aquella identidad minoritaria (Segwick, 1988), con competencias para efectuar una intervención política virtual con efectos transformadores del estado de una sociedad particular: la España de la posguerra.

3. 2. La reescritura sadeana en *El Orfeo* de Alejandro Tantanian

Las voces sonaban iguales.
Aquellos tres hombres eran iguales.
Reparé que los otros dos esclavos eran muy parecidos a mí.
No sé cuánto duró aquello.
Pero fui sometido por los tres (Tantanian, 2007:109).

En este capítulo nos detenemos en el funcionamiento del discurso erótico en el texto dramático *El Orfeo* (2007), perteneciente al dramaturgo argentino Alejandro Tantanian (1966).³⁰ El eje de lectura construido examina la reescritura del mito griego desde la utilización de la lengua sadeana (Barthes, 1997);³¹ vinculado a lo pornográfico literario y también relacionado con la conexión entre escritura erótica y enfermedad. Dicho vínculo hace referencia a que la experiencia erótica y pornográfica abre un espacio para el goce y la vida en confrontación con la enfermedad que supone la muerte como otra experiencia fundamental del ser humano, puesto en una *situación límite*. A partir de la escritura/lectura ingresa el goce para que, quien escribe y lee, experimente un redescubrimiento producido por los *destellos* que el lenguaje deja aparecer por momentos con ciertas frases, ciertas emociones, ciertas angustias que permiten comprender la muerte como parte de la vida. El discurso erótico se presenta en este texto dramático como una práctica de escritura, en este caso ficcional, que representa los cuerpos atravesados por el deseo y la sexualidad y supone un hacer performativo, que *hace hacer*, produce efectos y manipula. Por otra parte, aquí nos preguntamos por la función de lo erótico en relación con la apropiación, uso y reescritura del mito órfico teniendo en cuenta las características de la lengua sadeana.

Vinculamos *El Orfeo* de Tantanian con lo que Roland Barthes (1997) denomina lengua sadeana. Porque Sade, para el investigador francés, construye un lenguaje nuevo,

³⁰ Alejandro Tantanian publica en un tomo las siguientes obras: *Cine quirúrgico* (estrenada en el 2002), *Una anatomía de la sombra*, *El Orfeo*, *Ispahan* y *Los mansos* (éstas últimas estrenadas en el 2005). Todas estas producciones comparten un denominador común: una escritura que compromete el proceso de comunicación y también es recurrente la insistencia en textos importantes para la cultura occidental, por la cual el dramaturgo pone en acto una memoria intertextual. Estas teatralidades son consideradas así, en primer término, por la corroboración de que han sido puestas en escena y, en segundo lugar, por la presencia de un preciosismo en el lenguaje según el cual pareciera que la poesía avanza sobre el teatro. Esta característica y aquellas a las que luego nos referiremos, ubica a esta nueva dramaturgia dentro de una *escritura del exceso* (Iglesias, 2008: 183-185).

³¹ Resulta importante destacar que en este punto nos referimos sólo al erotismo elaborado por Sade y leído por Barthes y no a toda la configuración teórica antes consignada acerca del erotismo. En este sentido, podemos señalar, entre otras, algunas formas que se corresponden con la erótica moderna: el *strip tease*, la vestimenta, la Moda, la fotografía, y hoy el uso de Internet y la telefonía móvil.

irreductible al de la comunicación, que atraviesa el lenguaje natural. Barthes define y puntualiza las características de la lengua sadeana:

[El erotismo] nunca es más que un habla, pues las prácticas sólo se pueden codificar si se reconocen, es decir, si se hablan. (...) El código erótico está formado por unidades que han sido cuidadosamente determinadas y enunciadas por el propio Sade. La unidad mínima es la *postura*; es la menor combinación que podemos imaginar, pues sólo reúne una acción y su punto corporal de aplicación. (...) Combinadas, las posturas componen una unidad de rango superior, que es la *operación*. La operación requiere varios actores (es al menos el caso más frecuente); cuando se capta como un cuadro, un conjunto simultáneo de posturas, se denomina *figura*; cuando, por el contrario, vemos en ella una unidad diacrónica, que se desarrolla en el tiempo por sucesión de posturas, se denomina *episodio*. (...) Las operaciones que se extienden y se suceden forman la mayor unidad posible de esta gramática erótica: se trata de la escena o sesión (Barthes, 1997: 36-41. Cursivas del autor).

El escritor del siglo XVIII produce una lengua y una escritura del deseo que será recuperada por la literatura del siglo XX, en sus afanes de libertad y corporalidad plena. Sin embargo, desde la perspectiva barthesiana no hay que olvidar que, por el solo hecho de constituir una lengua— aún la sadeana— esta adquiere las características del fascismo, de la arrogancia, porque se define no por lo que deja sino por lo que obliga a decir; por lo tanto usa su poder (Simón, 2010) sobre quienes la usan. El acto de habla implica la constitución de un rol de amo y otro de esclavo, ya que en dicho acto se ejerce el autoritarismo de la afirmación, de la orden y, al mismo tiempo, cada acción de hablar repite dicha orden; en esa acción los sujetos se ven obligados a decir lo que desde siempre fue ya dicho (Simón, 2010:128-133).

Este juego de la afirmación y de la reiteración de lo que ya ha sido contado resulta significativo si pensamos en cómo se produce la reescritura del mito órfico desde esta lengua particular y en la Argentina de postdictadura.

En el texto del dramaturgo argentino se vinculan el mito en la versión de Ovidio, la escritura musical de la ópera *Orfeo*, de Claudio Monteverdi y, a un nivel de interacción entre los personajes, una situación de dominación y erotismo. De este modo, las figuras del drama parecen instaladas en la actualidad, pero también dependen de cómo se las ha escrito, de cómo el manuscrito que Claudio ha escrito las presenta y de qué manera mutan las relaciones al ingresar esas textualidades consagradas al registro de lo pornográfico y obsceno:

YO: Hola.
AMO: En una hora vas a estar en el mismo lugar de la semana pasada.
NARRADOR: Cortó.
(...)
Ya no podía distinguir cuántos de ellos estaban meando sobre mí.
Alguien lamía mi cuerpo, otro hurgaba mi culo.
Todos acabaron encima mío (Tantanian, 2007: 109).

Barthes menciona que este tipo de lengua o lenguaje sadeano se reconoce primero por el aislamiento: el lenguaje erótico de Sade siempre busca construir un espacio aparte, aislado, marcado por el encierro. En segundo término, por la articulación ya que no existe una lengua sin división en partes diferentes (palabra, oración, sujeto, predicado, por nombrar algunas). Por dicha razón, en esta lengua erótica observamos posturas, imágenes, episodios, secuencias, escenas, que aparecen ordenadas. Por último, existe una tercera forma de reconocer este lenguaje, ya que luego de dividir, necesita de algo que lo ordene y organice las acciones. En nuestra obra ese ordenamiento está a cargo de un Amo, y en el caso de la escritura de Sade, la figura del libertino es quien secuencializa la narración.

La teatralización supone, en primer lugar, la preparación de la escena erótica y, luego, se agregan sucesivamente más acciones vinculadas al placer del erotismo con el objetivo de obtener a su vez más placer. Observamos un ejemplo de estas operaciones en la obra de Tantanian teniendo en cuenta que la articulación se produce entre las secuencias del conflicto básico –la enfermedad de Claudia, esposa del músico o lo que es lo mismo cómo Monteverdi-Tantanian reescriben el mito y la muerte de Euridice– y las secuencias remiten a lo narrado en el manuscrito escrito por Claudio, músico/escritor que el dramaturgo argentino incluye en la obra, a la vez que incorpora el Narrador y los esclavos:

22
(...) AMO. Estabas esperando la llamada.
Mañana a la noche, mismo lugar.
Es necesario que mantengas prolija la afeitada del otro día.
Tenés que raparte la cabeza y raparte la barba.
NARRADOR. Obedecí en todo.
Al entrar, vi a dos tipos desnudos, afeitados y rapados como yo, sentados en sillas enfrentadas. Supuse que eran esclavos y que el juego esta vez sería entre nosotros y que él estaría observando. Ninguno de aquellos dos podía ser él. Me desvestí y me senté en la tercer silla. Los otros dos estaban en la misma situación que yo.
¿Qué hará nuestro amo con sus tres esclavos...?
Se apagaron las luces. Entraron tres hombres de contextura robusta y cuerpos firmes. Cada uno con un recipiente. Se ubicaron detrás de las sillas.

Nos vendaron los ojos. El que estaba detrás de mí me tiró sobre la cabeza un líquido pegajoso. Saqué la punta de la lengua y probé: era miel. Nos ordenaron que nos acercáramos. Comenzamos a lamernos, los tres esclavos estábamos muy excitados, las vergas erectas se pegaban unas con otras y las manos se hundían entre las nalgas. Mientras tanto los tres amos se ubicaron detrás de cada uno de nosotros con sus vergas listas para encularnos. Lo hicieron de un solo empujón con sus pijas húmedas de miel. Nos decían que éramos sus putos preferidos, sus esclavos preferidos. Las voces sonaban iguales. Aquellos tres hombres eran iguales. (...) Todos acabaron encima mí (Tantanian, 2007:108-109).

Según puede observarse en la cita anterior, aquí se ponen de manifiesto en la teatralidad las posturas, los cuadros, las distintas sesiones y el uso de los espacios (habitaciones cerradas) que marcan las acciones sobre el cuerpo, la sumisión, dominación, el ejercicio del poder, como claves de esta reescritura que inscribe un espacio para el goce.

Recordamos que desde una perspectiva teórica siempre resulta problemática y difícil la definición de lo pornográfico en la literatura, como asimismo establecer diferencias claras con el erotismo y lo obscuro. La perspectiva histórica y los modos de representación en el cine o la comparación entre las artes quizás propongan algunas respuestas, según Roman Gubern (2005: 14):

Lo pornográfico puede constituirse en una [práctica de escritura o de producción] **que hace hacer, produce efectos excitativos y una manipulación**. Dicha práctica se basaría en abstracciones, en **relaciones sexuales abstractas**, representadas en cambio con el más **crudo hiperrealismo fisiológico**. Y de esta peculiar y estridente contradicción deriva una buena parte de su desprestigio artístico (El destacado es nuestro).

Las relaciones sexuales se presentan de modo abstracto, por un lado, porque son representadas por el lenguaje; no es *mi* cuerpo concreto sino que es construido por el discurso, cómo se lo configura discursivamente. Por otra parte, la mención al “hiperrealismo fisiológico”, además de situarnos en el cine de consumo, asimismo posibilita observar cómo se traspasa ese desprestigio y en las décadas finales del siglo XX también en el arte se muestran lo corporal y fisiológico con crudeza y sus efectos de desmesura y violencia (penetraciones, eyaculaciones, ingesta de semen, etc). O bien con respecto a la enfermedad y la muerte el exceso de visibilidad será predominante, tal como muchas exhibiciones de artistas europeos lo revelan) abren nuevas relaciones entre las obras y el público. Veamos un ejemplo en el texto de Tantanian:

23

Al día siguiente, puntualmente a las 18 estaba frente al

conserje del Hotel La Esperanza.
Me entregó las llaves: habitación 115.
Sonrió.
Como si supiera todo.
Vengo a buscar a Claudia, dice él.
No hay entrada para los vivos, dice el portero.
Y entre sus manos trae el manuscrito y lo lee.
(...)
Las voces sonaban iguales.
Aquellos tres hombres eran iguales.
Reparé que los otros dos esclavos eran muy parecidos a mí.
No sé cuánto duró aquello.
Pero fui sometido por los tres.
(...)
Pero Claudio desconfía.
Gira su cabeza hacia mí y posa su mirada sobre mí y me desea.
Quiero que me chupes bien la verga, hasta que se me ponga al palo, y que te la tragues hasta los huevos, quiero sentir tu lengüita en el fondo del tronco, mientras me apretás la cabeza con la garganta, y no me importa si te ahogás, una vez que la tengas en la boca no vas a sacártela hasta que yo te diga (Tantanian, 2007:110-111. El subrayado es nuestro y señala la reescritura del mito introduciendo la figura del portero del Hades).

Esta lengua sadiana en la escritura dramática de Tantanian presenta nuevos usos de lo pornográfico literario y los reconocemos mediante el concepto de *pornogramas* con el cual Barthes (1997: 182) designa las huellas de una práctica pornográfica— que aparece en el texto mediante la fusión del lenguaje y el cuerpo, sea en una palabra, una frase, una oración o en un párrafo completo. Pornogramas con los que asimismo se busca producir en el lector una perturbación en el mismo orden de la relación sinonímica ‘cuerpo/lengua’, que se muestran en la cita anterior. Por ejemplo, en el lenguaje descriptivo del acto sexual y fisiológico, además del registro coloquial reconocido en el encuentro entre los hombres. En la reescritura de Tantanian, por dicha relación sinonímica ‘cuerpo/lengua’, las siguientes frases se muestran unas como órdenes y deseos, otras en tanto relato de la vejación, y todas en el registro de la lengua sadiana. Además, reiteramos que se observa la presencia de un registro coloquial en la escena del encuentro entre los hombres. En la reescritura de Tantanian, por dicha relación sinonímica ‘cuerpo/lengua’, las siguientes frases se manifiestan unas como órdenes y deseos, otras en tanto relato de la vejación, y todas en la enunciación de la lengua sadiana: “*chupes bien la verga*”; “*quiero sentir tu lengüita en el fondo del tronco*”, entre otras. . El pornograma de la violencia efectuada sobre los cuerpos, remite a relaciones de dominación y sumisión bajo la forma de una narración de vejámenes que supone ejercicios de poder, más allá de lo permitido y lo no permitido, de lo aceptable y no aceptable, en un estado de sociedad históricamente situado y sustentado, como

afirmamos antes, por la vinculación cuerpo/ lengua. Es decir, por los modos del lenguaje social, cotidiano, que trae referencias directas al público: el voceo, los diminutivos *tu lengüita* o la postura de la felación ejemplificada en la expresión “*me apretás la cabeza con la garganta*”.

Ahora bien, nos preguntamos ¿por qué reescribir un mito que habla del amor y la muerte desde el uso de la lengua sadiana y leerlo desde el discurso erótico, homoerótico y pornográfico? Según nuestra lectura, la respuesta a este interrogante puede buscarse en que la experiencia erótica y pornográfica abre un espacio para el goce y la vida, que confronta con la muerte que supone toda enfermedad. Dicho espacio de goce remite al acto de lectura, a la posibilidad de una dialéctica del deseo que se presenta como un juego (Barthes, 1974: 11). En este sentido, la escritura y lectura del manuscrito por parte de Claudio implica una acción lúdica, casi mágica –en tanto se espera de ella consecuencias en la sucesión de acontecimientos, transformaciones vitales– que se proponen de una *manera arrogante*, para eliminar o disminuir los efectos de la enfermedad en Claudia, salvarla y rescatarla de la muerte. Es decir, que a Orfeo-Claudio se lo refuncionaliza en otro rol, de aquel que escribe y modifica lo real a la par que por lo pornográfico o bien por el ejercicio del deseo y la dominación se lo desolemniza. Por ende, sostenemos que en esta reescritura la función instrumental del erotismo da cuenta de problemáticas determinadas, visiones de mundo y posiciones frente a una tradición teatral, así como también la relación entre escritura erótica y enfermedad.

El conocimiento y la percepción de la enfermedad por parte de los seres humanos tiene instancias en las que se reconoce el estado de vulnerabilidad, fragilidad de la vida y se pone de manifiesto la disolución progresiva de la corporalidad e identidad de un sujeto.

Pero, al mismo tiempo, la situación de pérdida de salud –transitoria o crónica– permitiría en términos filosóficos un “estar en el mundo”, que supone la afirmación de lo viviente, pero también de un saber que desnuda lo oculto, ya que inscribe la posibilidad de una lucha por la recuperación de la vida más allá de sus límites. En palabras de Susan Sontag (2005:11), “la enfermedad es el lado nocturno de la vida, una ciudadanía más cara”.

Observemos un fragmento del texto de Tantanian, donde la práctica de escritura en lengua sadiana ejerce ese hacer de restitución de la salud, aunque como Orfeo, parece que fracasa, porque hace olvidar, y no deja descansar:

3

CLAUDIA: No.

Nadie puede tener tanta sed.

Es imposible.

Y esta cama ya no me sostiene.

Mi cuerpo olvidó cómo dormir.

Necesito alguien que *me ayude a recordar*.

(Se queja:)

Estas putas piernas.

(...)

CLAUDIA: Las piernas.

Ya ni las siento.

CLAUDIO: Tratá de moverlas.

CLAUDIA: Trato, pero no las siento.

CLAUDIO: Descansá.

CLAUDIA: Sabés muy bien que hace días que no puedo dormir.

Sabés muy bien que desde que estás escribiendo eso, no puedo dormir

(Tantanian, 2007:79-83. Cursivas nuestras).

El padecimiento, el dolor, el estado de disgregación de sí mismo y del cuerpo preanuncian una situación de crisis profunda que desemboca en dos alternativas posibles: la recuperación de la vida o el advenimiento de la muerte. En tal sentido, la escritura a partir del lenguaje sadiano –con todo lo que ésta implica de arrogancia, poder, fascismo, sumisión, dominación y violencia– al abrir el espacio del goce intenta “conjurar” la muerte pero, en el caso de Orfeo/Claudio atrae el dolor y la muerte.

Por otra parte, si pensamos cómo se representa la enfermedad en el discurso literario, François Laplantine (2000: 29-36) señala que:

Puede hablarse entonces de una verdadera *contribución del texto literario a la medicina* [proponiendo tres formas] de aparición de la enfermedad en el texto: *la enfermedad en tercera persona* (la que considera a la enfermedad situándose desde el lado del médico); *la enfermedad en segunda persona* (aquella en la cual el personaje principal o el narrador se enfrenta con la enfermedad del otro); y *la enfermedad en primera persona* (se sitúan en el propio corazón de la enfermedad porque el escritor o [el personaje] están ellos mismos enfermos). (...) En resumen, el texto literario es siempre, de manera simultánea, un texto explicativo, pero que dice otra cosa que el discurso médico, en su triple expresión biomédica, psicomédica y sociomédica (Cursivas del autor).

A partir de esta conceptualización examinamos la relación entre la escritura erótica y enfermedad en la obra del dramaturgo argentino: Claudio observa el proceso terminal de la enfermedad de Claudia, construye su propia representación en la escritura poético musical y aparece el estado de pérdida de salud mediante esa segunda y tercera persona. Claudia experimenta los efectos y fases del estar enferma hasta que muere y allí Claudio siente el dolor y luego la muerte:

(Aquí se oficia la misa de Difuntos por la muerte y el alma de Claudia.
La lloran sus deudos.
Claudio arroja su nombre al vacío.
Y se entrega a la desesperación.)
Derelicta, mater dolorosa.
El camino se abre como una boca sucia.
Y en ella, sobre ella, a través de ella, entre los ruidos y las voces de los otros,
por entre las hendijas de las oscuras persianas que ocultan los cuerpos
torturados de los que no descansan, de los que penan, de los que aúllan, de
los que gimen, de los que rasgan su piel cubierta de llagas, de los que
derraman cera sobre las heridas: los penitentes, los castigados, los
humillados, por sobre ellos, por sobre todo: el peso de la eternidad. Ingreso,
entonces, a la oscuridad (Tantanian, 2007:103-104).

Las interacciones de las figuras dramáticas toman el modelo sadiano en la delectación sensorial con los sujetos torturados, humillados, lacerados, en estado de aislamiento y en espacios cerrados; por ende, la reescritura del mito se actualiza. Estas interacciones y algunas frases señalan las relaciones de sumisión y dominación en el plano de lo corporal: “*en ella, sobre ella, a través de ella*” (Tantanian, 2007: 103). El acto de escribir en lengua sadiana supone la representación de un deseo, vencer la enfermedad y que la oscuridad infernal devenga en otra, que ingrese el goce mediante la sumisión, la dominación, la arrogancia y el poder. Por ello, la escritura de Claudio pretende la eliminación de la muerte. Pero desde el momento en que está presente *el acto de gozar* en cualquiera de sus formas significa poner en cuestión la posibilidad de la muerte –inscribiendo ese acto arrogante–, intentando ir más allá de un límite, de la no-vida, que impone el lenguaje al cuerpo (pues el primero nunca puede dar cuenta de la totalidad de lo corporal). A la vez que una lengua siempre nos deja sólo sus partes, sus restos, sus instantes de goce que, para concretarse, necesita ineludiblemente del otro.

En el mito y en la obra de Monteverdi el deseo es hacia la mujer y en la reescritura de Tantanian es hacia ellos, a ella, el doble de Claudio, no la deja dormir ni recordar. Esta diferencia resulta significativa porque los personajes son quizás los dobles del deseo y asimismo los que funcionan textualmente para modificar el relato mítico y operístico. La dominación transforma el mandato del dios Hades: ya no es más el “no te volverás”, “no te darás vuelta para verla” cuando salga Orfeo del Infierno. Se produce una inversión del mito, transformación casi literal en el protocolo de la analidad, como observáramos en Lamborghini:

21
(Claudio escupe en la boca del tiempo tres veces.
Maldice al padre.)

(Luego decide:
bajar al reino de los muertos
y rescatar a Claudia).

(Lo hace.
Le permiten entrar.
Le permiten rescatarla.
Deberá salir de allí.
Ella lo seguirá siete pasos más atrás.
No deberá él girar su cabeza.
No deberá ver el rostro de Claudia hasta no dejar territorio de muertos.)
(Tantanian, 2007:105).

... Pero Claudio desconfía.
Gira su cabeza hacia mí y posa su mirada sobre mí y me desea.
Quiero que me chupes bien la verga, hasta que se me ponga al palo, y que te la tragues hasta los huevos, quiero sentir tu lengüita en el fondo del tronco, mientras me apretás la cabeza con la garganta, y no me importa si te ahogás, una vez que la tengas en la boca no vas a sacártela hasta que yo te diga
(Tantanian, 2007:111).

Se acentúa el carácter performativo (*hacer hacer*) en la escritura del manuscrito al producir efectos excitativos, emocionales y en el plano del discurso erótico la vinculación amo-esclavo inscribe el espacio del goce con efectos idénticos. A partir de este punto se derivan algunas cuestiones significativas. La primera, consiste en la elaboración de una diferencia con los relatos míticos y literarios acerca de Orfeo, en los que se articulaban muerte, arte y desconsuelo. El texto de Tantanian reúne dolor y goce desde la vinculación entre enfermedad y homoerotismo. Mientras que la alteración de la conciencia implica la pérdida de memoria: “Necesito alguien que me ayude a recordar” (Tantanian, 2007: 79-83). Al mismo tiempo, el placer supone lo erótico y posee la capacidad de otorgar vida e incluso poder para ingresar al mundo de los muertos. Veamos la muerte de Claudia, el descenso de su esposo al reino de los muertos y el regreso de ambos:

22
(Pasaje desolado.
Después de la batalla.)

CLAUDIO: ¿Hay alguien ahí?
Detrás del vidrio, entonces.
¿Sos vos? Claudia... ¿sos vos?

Es ella.
Claudia, que llega.

La rescaté de entre los muertos.

Y antes de salir, antes de que las puertas del infierno se abriesen para darnos la salida, giré mi cabeza para ver si estaba allí.

Y la perdí.
Por segunda vez.

(Saca un manuscrito.
Continúa leyendo *El Orfeo*.
Lo que sigue, entonces, podrá ser:
la voz de Claudio o
la voz de muchos o
los cuerpos de la obra de Claudio que piden prestada la escena) (Tantanian, 2007:106).

La relación entre escritura erótico-pornográfica, vida, muerte, memoria y olvido son los ejes de lectura más notables en esta obra. El texto de Tantanian rompe con los límites entre la palabra y el cuerpo, fusionándolos y haciendo que el lenguaje siempre exceda el límite, llegue a lo inconmensurable, toque la experiencia de la muerte. En cuanto al olvido, la enfermedad produce siempre “una alteración en la conciencia” (Sontag, 2005:23) y una disolución en los valores que imprimen una falta de seguridad en la existencia del ser humano. El olvido también se constituye en el discurso y no sólo en el plano de la identidad: “El lenguaje, además de evocar, tiene esta facultad de negar, de olvidar, de disociar la realidad” (Barthes, 1997: 159). Esta afirmación permite pensar que el olvido, en tanto que borra, suprime huellas, de forma análoga a esa operación de poder que define a toda lengua y en particular la sadeana. No obstante el artista en su arrogancia desoye lo que dice su mujer respecto del poder disolvente de la escritura en su cuerpo. La memoria está íntimamente relacionada con la vida: el acto de escribir por parte de Claudio, las reiteraciones de la lectura de ese manuscrito durante el proceso de la enfermedad de su esposa y luego el descenso al mundo de los muertos para rescatarla y devolverle la vida (aunque después ella muera) implica la posibilidad de sobrevivir y una acción concreta para desafiar el poder de la muerte y del olvido como metonimia de ella.

Todo lo precedente nos señala el *carácter instrumental* del discurso erótico (en apropiación y utilización de la lengua sadeana), por medio del cual se interroga la versión hegemónica del mito de Orfeo, considerado un discurso fundante de Occidente (Simón, 2008: 360) porque habla de la vida y la muerte, de la música, del amor, aceptando el deseo heterosexual y castigando el homoerótico. La escritura de Tantanian exagera la clave sadomasoquista, pone en escena el espacio del goce con sus mecanismos de violencia, sumisión y dominación *en, por y sobre* los cuerpos a los fines

de abrir, abrir, siempre abrir –hasta el infinito y a costa de nuestra propia soledad– la pregunta acerca de la enfermedad y la muerte. La reescritura dramática del mito de Orfeo mediante el uso de la lengua sadeana acerca además lo monstruoso –elemento que también conforma la escritura de Sade– construye y es construido por la violencia, en dominación y sumisión, del poder sobre los cuerpos. Al respecto, observemos la secuencia de la muerte de Claudio, contemplada por Claudia, ya convertida en un espectro, pues ella es Eurídice y Claudio es Orfeo, el desmembrado por las ménades:

28

(Paisaje desolado.

Después de la batalla.)

CLAUDIA: (...) Claudio hunde su cuerpo en el agua.

Lo veo.

Estoy aquí, frente al mar.

Lo veo.

Las mujeres se acercan.

Nadan.

Son como peces.

Tienen dientes afilados.

Y una lleva un cuchillo entre las carnes.

La más bella ríe.

Se acercan a Claudio.

Y abren sus bocas.

Clavan sus dientes en la carne de Claudio.

Untan sus cuerpos con la sangre de Claudio.

La otra saca el cuchillo.

Y, así, de un solo golpe, cortan su cabeza.

Una de ellas le arranca los pies.

Y los devora.

La otra hunde su lengua y sus dientes en sus ojos.

Otra le corta las manos.

Y comen, devoran su cuerpo (Tantanian, 2007:117).

En este fragmento destacan la violencia de las mujeres, no ya entre hombres, cómo se ha modificado la relación amo-esclavos y el deseo que circulaba entre ellos. Aparece el canibalismo en correlación con la escena de los cuerpos untados en miel, lamiéndose entre sí. Al respecto, podemos establecer vínculos entre los tópicos del mito y los de la acción sadeana. La figura de la mujer fantasma resulta significativa porque es un ser *que está en el mundo y, al mismo tiempo, no está*; se sitúa en los límites entre la vida y la muerte. Además, se correlaciona con esas mujeres-peces que envuelven a Claudio en su violencia y en la relación metonímica lengua-corporalidad-sumisión-poder. De esta manera, se inscribe la violencia sobre los cuerpos, una sujeción al poder del Otro pero que, al mismo tiempo, abre un espacio de goce en y por la palabra, que desde la belleza y el placer que produce lanza al infinito la pregunta siempre angustiante

por la vida, la enfermedad y la muerte. De esta manera, esta obra dramática tensiona al máximo la tradición teatral y musical de Occidente, busca ese más allá del lenguaje que Sade permitiera vislumbrar (Moreno, 2014: 165).

EXCURSUS

La discursividad erótica en el siglo XXI

En el sexo, la pareja juega liviana y gozosamente al sadomasoquismo, y si lo previsible sería que él fuera el dominante, ocurre al revés: ella tiene el impulso de atarlo y montarlo, él se deja hacer.

(...)

En esta narrativa los hombres pueden ser sádicos sin embargo estar desgarrados, su impostura de certeza y completud está quebrada y sufren, y son capaces de amar. No se conectan con el cuerpo femenino *únicamente* como poderosos conquistadores, amos que disciplinan la naturaleza. Llegan a esa verdad impelidos por una convulsión que no manejan ni comprenden, débiles, desesperados, se ven actuados, hablados, gozados por una cultura que los atrapa (Drucaroff, 2011: 449 y 472, respectivamente, cursiva de la autora).

4. Realismo del siglo XXI, parodia, ironía e hiperbolización

En este apartado nos detenemos en el examen de los textos mencionados, pertenecientes al corpus ampliatorio³² de la primera década del siglo XXI. Nos interesa establecer si los modos de textualización de la discursividad erótica y su carácter instrumental permanecen, presentan continuidades, discontinuidades, o experimentan transformaciones. Comenzamos por la novela *El curandero del amor* (2006) de Washington Cucurto (1973):

EL EJÉRCITO NEONAZI DEL AMOR

Cuando desperté **en el interior de un edificio**, vi al ejército más poderoso que vieron nunca mis ojos, ¡ni por televisión! Eran 38.000 soldados, rubios y hermosos. (...) Troung me felicitaba acariciándome la pija. Liberation me dio un beso en la boca, yo la agarré de la cintura y ella apoyó su vagina encima de mi pija, que comenzaba a despertarse otra vez, de nuevo, como un animal tropical. (...) Liberation es bellísima, tiene una piel suave, una cintura ideal para acariciar con los dedos mientras se la pongo despacio. Una conchita apretadita, sin mucho uso. Besa con fuerza. Tiene ojos celestes y mejillas que se ponen coloradas. Es una reina. Es la Reina del Ejército Neonazi mais grande do mundo, como dirían los macacos. Y yo soy su esclavo. Lo sé, yo soy su objeto, su sirviente sexual. Ella se trepó encima mío y la penetré con violencia con tres enviones que casi la matan, me di cuenta que su corazón se aceleró de golpe. Fueron tres descargas eternas, que la llenaron de semen. Cuando se bajó de encima mío, de entre las laderas de sus piernas chorreaba mi semen. Ella levantó una pierna y con dos dedos agarró el líquido pegajoso y lo probó (Cucurto, 2006:189-190. El destacado es nuestro)

La cita precedente posibilita observar, por una parte, la existencia de la puesta en escena (el interior de un edificio), la presencia de lo erótico y /o pornográfico (pues la escena está narrada de manera explícita con un hiperrealismo fisiológico pero sin abstracciones); y por otro lado, la recurrencia de la “mala lengua” y palabras obscenas según lo plantea Carlos Davis (1992). Al mismo tiempo está presente el protocolo de la penetración masculina hacia la mujer y el sometimiento (“Y yo soy su esclavo. Lo sé, yo soy su objeto, su sirviente sexual”). Pero lo que resulta más significativo desde nuestra perspectiva de lectura es cómo la discursividad erótica trabaja con la utilización de la parodia en relación con el discurso del nazismo y propone una inversión de

³² Estos textos participan también de la denominada nueva narrativa argentina pues presentan las siguientes características: una orientación valorativa hacia el lector, una entonación particular que conecta el lenguaje con el cuerpo (puede ser erótica, satírica, irónica, grotesca, etcétera) y procedimientos textuales singulares, según lo señala Elsa Drucaroff en *Los prisioneros de la torre* (2011). No profundizamos estos aspectos por no vincularse a los objetivos de nuestra investigación.

sentido, tal como puede constatarse en el título de dicha cita. Veamos otro segmento que refuerza estas afirmaciones cuando aparece la figura de Hitler luego de haber estado bailando cumbia:

UN GRAN EJÉRCITO ES AQUEL QUE LUCHA POR EL AMOR Y LA LIBERTAD

—¡Ustedes son una vergüenza para el régimen nazi! ¿Quién es el Jefe Mayor de este lugar?

Todos me señalaron y dijeron a viva voz:

—¡El General Cucurto!

—¿Cucurto? —se preguntó Hitler—. Ese nombre no tiene estatura de Generalazgo.

—...Soy yo, Señor—le dije muerto de miedo.

—Así que vos sos el que armaste esta gran joda. Te arrancaré la cabeza yo mismo. Para que no haya más subversiones de este tipo.

—Señor Hitler, sólo hice lo que pensé que estaba correcto. No quise perjudicar al Tercer Reich.

—Jajaja. ¡Vos, rata, perjudicar al Tercer Reich! Vaya disparates que se te ocurren... Eso es imposible. El Tercer Reich está desde que la humanidad tiene conciencia. Es indestructible, vive en los seres humanos. Las políticas, los gobiernos, Estados Unidos, Israel, son todos nazistas. El capitalismo es el gran invento nazi. Por eso yo seré siempre la persona más poderosa del género humano.

Mientras Hitler hablaba, todos se abrían el paso, y quedamos frente a frente, separados por quince metros de distancia.

—El Tercer Reich es invencible. Y vos sos una rata que escuchás música horrible. Ahora te arrancaré la cabeza yo mismo... —me dijo y desenfundó una gran espada con tatuajes del Tercer Reich.

—Yo sólo soy un bailarín de cumbia, señor. No peleo.

—Peleá, cobarde, porque te mataré de un solo espadazo, negrito cumbiantero de cuarta. (Cucurto, 2006:205-207).

Observemos otra cita para poder completar la idea:

FRENTE A ESE INSULTO RACISTA, ME ENOJÉ MUCHO Y DESENFUNDÉ MI ESPADA

Yo me paré y cuando estaba a punto de matarlo, el soldado Timo Berger puso cumbia. La música sonó en la mente de Hitler, pero antes lo agarré de las manos y le hice dar unas vueltitas de cumbia para que muriera feliz. Hitler daba vueltitas, giraba y giraba, entonces dí tres saltos para atrás, tomé envión y de un solo espadazo **le arranqué la cabeza**. La cabeza rodó hasta mis botas. La levanté y le arranqué la careta que tenía puesta. Fue una gran sorpresa. No era Hitler, sino Tarijeriño de Alma [un inmigrante boliviano que había enamorado a Liberation: ahora ella pedía su cabeza] (Cucurto, 2006:208. El destacado es nuestro).

En otro episodio de la novela, resulta pertinente examinar cómo el narrador lee y valora los textos consagrados por el canon de la literatura argentina:

UN ESCRITOR CULTO LIQUIDA SU BIBLIOTECA

Subamos las escaleras, canalla, perra peste vestida de agente cultural, allá arriba, cerca de las estrellas y de los montones de soretas que cagué en las últimas semanas recolectados finamente en bolsitas transparentes y cerradas, allá canalla, subamos las escaleras y abramos la puerta de mi departamento de dos ambientes, hola, buen día, acá están perlongher, lorenzo garcía vega, todo lo que gusta, copi, los primeros de aira, viel témperley, asís, solo entre los coterráneos y mil más (...) Y estas ediciones de Borges, de Bioy, qué hacen acá, qué hacen en este cuarto lleno de humedad y pañales (...) Salió de sus manitos blanquitas un tufo insoportable a Lamborghini y peronismo cuando tocó y movió de su lugar un Solicitante descolocado de editorial Perspectiva, 1955 (lo editó el Negro Medina con la plata que ganó con *Las Tumbas*), qué olor nauseabundo, qué peste superflua, qué plaga, interiormente quería que ya mismo se llevara esa vejez, llévatelo, don Garamona. (...) Mas me salió muy mal la broma, pos enseguida en el bolso comenzaron a ladrar, a bufar, a insultarme por tal tamaña decisión y esto y aquello hasta que los libros saltaron ladraron comenzaron a pelearse entre ellos y hay uno que violó a otro en tal confusión nunca se sabe bien lo que pasa y así, ladraron y don Garamona se fue insultándome, llamándome negro mequetrefe y comemierda y llorando... Me quedé solo, vacío, con todos esos oscuros mamotretos en el bolso hablándome una sarta infinitesimalmente quemante de pavadas, y no lo soporté más y los arrojé por la ventana de mi tercer piso y los guachos planearon como si fueran volantes de electricidad y plomería (Cucurto, 2006:104-107).

Aquí podemos observar otro elemento a tener en cuenta: este consiste en el modo en el que el narrador lee las obras que componen la tradición literaria argentina establecida por el canon; textos a los cuales les adjudica un valor anacrónico, descartable, desechable. Pues dichos textos presentan una estética y forma de escritura que no coincide con la modalidad escritural y proyecto estético-cultural de este escritor. Por ello, el narrador –valiéndose de procedimientos humorísticos tales como la hiperbolización y la exageración cómicas (Flores, 2000, 2011: 15-20, 57; Gómez, 2011: 127-137; Moreno, 2011: 152-163)– habla de libros que ladran, que gritan, e incluso un libro ejerce un acto de violación sobre otro texto hasta que el narrador, harto de tanta baraúnda, los arroja desde la ventana de su departamento y “los guachos planearon como si fueran volantes de electricidad y plomería”. Según estas consideraciones, los mecanismos discursivos de producción de humor antes mencionados ponen en tensión la forma de escritura del discurso del realismo y hacen ingresar el exceso bajo la figura del des-orden, en tanto característica fundamental del discurso erótico.

Por otra parte, señalamos varias cuestiones relevantes: en primer término, la estrategia narrativa de la autorreferencialidad (el narrador tiene el mismo nombre que el autor); procedimiento que ya puntualizamos en los textos de Lamborghini. Además, una

cuestión importante de destacar en relación con las producciones del escritor argentino consiste en la necesidad de buscar y lograr una escritura sin programa, donde todo fluye, y la circunstancia lleva a la acción. De acuerdo con ello, la verbosidad (otra modalidad discursiva de lo excesivo) se relaciona con ese modo de escribir automático que apuesta por una concatenación de ideas sin fin, a una forma de escritura donde predomina el error gramatical, sintáctico, de tipeo. Esta operación tiene su fundamento estético y político en el interés por no detenerse, seguir según la lógica del tiempo y la producción capitalista: escribir como comer, como trabajar, como bailar, como hacer el amor; en definitiva concibiendo la práctica de escritura en tanto una pulsión de vida. La aseveración precedente constituye una de las características esenciales de la poética de Cucurto (Rolle, 2013). Esta conceptualización posibilita observar el *devenir*, la fluencia del deseo, que hace visible y decible la instrumentalidad del discurso erótico y/o pornográfico en dicha novela. Otro aspecto que establece semejanzas y al mismo tiempo diferencias consiste en el funcionamiento de la tónica del corte. Porque –si bien en el autor argentino de la década del '70 la acción de cortar y el desmembramiento se realiza sobre lo corporal– en Cucurto casi no observamos experimentación con la lengua: fractura de la sintaxis, partición del significante, la escritura como proceso performativo, etc.

La especialista Ana Flores (2011: 117) se refiere a las políticas del humor y a cómo el analista puede detectar quien y desde dónde se dice, cómo se ubica ante la ley y cuáles son sus elecciones:

...hay, además, lecturas y elecciones que tienen la potencia de una pregunta y una puesta en cuestión de la ley: una es la subversiva –sádico-irónica (Deleuze, 1973)– que es una pregunta a la pregunta, da una vuelta por debajo de los fundamentos, y la otra que es la del humor, (*masoquista/humorística*), que es la reversiva, que *es una pregunta a la respuesta*. Desde esta posición reversiva, toda ley es injusta porque no ajusta a la realidad, si intentamos ajustarla la rompemos (Cursivas de la autora).

A partir de ello podemos afirmar, además, que el enunciador en la textualidad erótica cucurtiana construye la misma en base a una apropiación y uso de las formas de narrar por parte del discurso del realismo, al cual la discursividad erótica le introduce un punto de fuga, por la presencia de los protocolos sexuales mencionados, la utilización de la “mala lengua” (Davis, 1992) y procedimientos humorísticos (Flores, 2011: 115-125; Moreno, 2011: 152-163). Cuando hablamos de las formas de narrar o de los modos de escritura del realismo en estas escrituras nos referimos a un tipo de representación

literaria que busca producir un efecto de “reflejo”, no en tanto copia de una realidad, sino que está atravesado por múltiples mediaciones (Drucaroff, 2011), en coherencia y variación histórica con ese “efecto de realidad” al cual se refiere Barthes (1987b: 184-187).³³ Gabriela Simón (2012: 133) consigna acerca de lo real en *El vocabulario de Roland Barthes* que el autor se pregunta en *Ensayos críticos* “¿Qué es lo real?” y lo define del siguiente modo:

Sólo podemos conocerlo bajo la forma de efectos (mundo físico), de funciones (mundo social) o de fantasmas (mundo cultural); en una palabra lo *real* en sí mismo nunca es nada más que una inferencia (Cursivas de Barthes, 1961: 224-225).

El realismo ha provocado múltiples reflexiones con respecto a los vínculos entre lo real y lo ficcional, y por ende, con respecto al reflejo, la imitación, la representación y lo verosímil. Sabemos que la construcción de lo verosímil siempre es histórica y por tanto variable según épocas, estilos, modalidades de producción. Barthes (1987b: 184, 186, 187, respectivamente) trata la cuestión del referente desde la retórica clásica hasta la modernidad del siglo XX, así expresa que:

...al poner el referente como real **simulando seguirlo servilmente**, la descripción realista evita el dejarse arrastrar a una actividad fantasiosa (precaución que se creía necesaria para la “objetividad” del relato); la retórica clásica había en cierto modo institucionalizado la imagen con el nombre de una figura particular, la hipotiposis, encargada de “poner las cosas ante los ojos del auditor”, no de un modo neutro como simple constatación, sino **dejando a la representación todo el brillo del deseo** (formaba parte del discurso vivamente ilustrado, de perfiles coloreados: la *illustris oratio*); al renunciar formalmente a las constricciones del código retórico, el realismo debe buscar una nueva razón de describir.

³³ En la etapa de entrega de la tesis tomamos conocimiento de las discusiones en la crítica literaria argentina y las nominaciones varias dadas a los realismos, por ello no examinamos estas cuestiones pero, dada la importancia del problema, resulta pertinente mencionarlas. En relación con esta problemática, consignamos que Celeste Aichino (2014) –quien desarrolla su investigación de doctorado acerca del “realismo delirante”, en las obras de Alberto Laiseca (1941)– ha señalado la productividad de las nominaciones de los distintos tipos de realismos, en las literaturas latinoamericanas, así se refiere al “realismo inseguro” (Marcelo Cohen), “realismo intranquilo” (en Pampa Arán y Susana Gómez), “realismo agujereado” (Drucaroff), “realismo atolondrado” (para referirse a los textos de Cucurto) y, por último, menciona un “realismo despiadado” (desde Luz Horne). Este último se relaciona a las textualidades eróticas y pornográficas que analizamos en el EXCURSUS, ya que en dichos textos no se representa lo real sino más bien se lo señala e incluye ‘ese real’ mediante la modalidad del indicio o huella y, al mismo tiempo, que con lo dicho en el texto se produciría una ‘intervención’ en lo real. Otras características relevantes de este tipo de realismo, pertinentes a nuestro tema, son la prosa llana, directa, por oposición a esas sintaxis complicadas, experimentales y plenas de barroquismos. Prosa ostensiva por lo explícita y que contribuye al carácter performativo que este estilo realista promueve –aspecto que para nosotros constituye el rasgo necesario para la puesta en escena del discurso erótico. Entonces, a partir de Aichino (2014), destacamos que este tipo de representación de la realidad intenta salir de la autorreferencialidad, y como dice Luz Horne (2011: 15-17), ofrece un testimonio de la propia época.

... la carencia misma de lo significado en provecho sólo del referente llega a ser el significado mismo del realismo: se produce **un efecto de realidad** fundamento de ese verosímil inconfesado que constituye la estética de todas las obras corrientes de la modernidad.

La desintegración del signo –que parece ser realmente el gran problema de la modernidad– está por cierto presente en la empresa realista, pero de un **modo en cierta forma regresivo**, puesto que se lleva a cabo en nombre de una plenitud referencial, en tanto que hoy, por el contrario, se trata de vaciar al signo y de hacer retroceder infinitamente su objeto hasta cuestionar, de un modo radical, **la estética secular de la “representación”** (Comillas y cursivas del autor. Los destacados son nuestros).

Gabriela Simón (2012: 134) consigna además –en la segunda entrada de su vocabulario acerca del realismo– que para que suceda el realismo “son necesarios dos elementos pertinentes en el relato”:

...por una parte, una imitación reforzada de lo “real”(que se obtiene mediante la abundancia de las descripciones y la crudeza de los “detalles”) y por otra parte, el establecimiento de relaciones sociales diferenciadas (Comillas de Barthes. *Variaciones sobre la Literatura*, citado en Simón, 2012: 134).

Cucurto presenta con una conciencia de la irrealidad del lenguaje esa escenificación ‘viva’ a partir de una estética centrada en la crudeza, por lo cual es algo más que naturalista o realista. Revela de ese modo la imposibilidad del lenguaje y de la literatura de mostrar una salida de los conflictos sociales, políticos, económicos, y culturales o de recusar un estado de sociedad determinado. En este sentido, la discursividad erótica –al introducir puntos de fuga mediante la inclusión del exceso y la conciencia del lenguaje junto a su no posibilidad– visibiliza el desborde de la escritura y el grado más extremo en que dichos conflictos constituyen un referente oculto/visibilizado.

En consecuencia, esta discursividad efectúa un ejercicio paródico con función cómica y de manera simultánea presenta una exageración de la figura de Hitler como epítome del nazismo, en tanto un discurso de la cultura occidental que el texto de Cucurto lee de modo crítico y reversivo (Flores, 2011), pues se habla de una guerra que no busca la violencia sino el amor. Pensamos que el carácter instrumental del discurso del erotismo se sostiene en este funcionamiento singular y en la operación humorística de lo paródico (Moreno, 2011: 152-163).

Por último, examinamos otra cita de esta novela en la cual el protagonista casado y acompañado de una joven (que tiene diecisiete años) concurren a un lugar clandestino para practicar un aborto:

EL CURANDERO DEL AMOR

Caminamos con el peruano por Salta hasta Caseros y nos metimos en un conventillo.

—Esperen acá que voy a tocarle la puerta al curandero.

De una pieza sonaba la música de Rodrigo. Jugaban los niños a pesar de la hora. Esperamos en la oscuridad, besándonos.

—Pasen chicos—gritó el vendedor de cds.

—Díganme—nos dijo una voz en la oscuridad de la pieza. Era el curandero. Estaba sentado en un banco, con un atuendo de todos los colores y unas velas alrededor. Tenía una vincha roja y una peluca de pelo lacio, amarillo.

(...) Me dí cuenta que a este maestro se le pasaba la mano con la religión. Se franeleaba a todas las cumbianteras de la bailanta, a todas las guachitas que preñaban por culpa de la cumbia. Iba a la puerta de la bailanta y repartía volantitos. “No tengas hijos con un desconocido, si quedaste embarazada vení a visitarme que te vuelvo la sangre.

¿Qué más? Nos dijo que esperaríamos 15 minutos y si no le venía se sentaría en una cama donde se procedería a bajar la sangre.

(...) Entre lágrimas, me dijo:

—Cucu, mi amor, te amo, pero no podemos tenerlo.

(...) Yo me quedé volando entre mis lágrimas por el cachetazo de mi ticki: Sentí sus alaridos de dolor. Después fue todo sangre. Las sábanas, la cama, la pieza, el barrio y el barcito peruano. El mundo fue rojo, como la Unión Soviética o la cancha de Independiente de Avellaneda.

(...) El curandero corrió hasta el ropero. Tiró la ropa que había adentro y sacó un nebulizador. Con la manguera me ató el brazo y con una jeringa comenzó a sacarme sangre.

—¡Sangre!—gritó.

El curandero giró y le inyectó la sangre a mi ticki. Se desabrochó la manga y mientras gritaba “sangre” se clavó sin pestañear la jeringa en un brazo y ya esto era un toqueteo, un pinchaderío sin ton ni son. Se pinchaba y la pinchaba a ella y se volvía a pinchar y le daba más sangre a ella. Era tanto el bardo y la desesperación que incluso vi cómo la pinchaba a María sacándole sangre de un brazo y poniéndola en el otro.

(...) Al curandero se le cayó la peluca y se despegó de su traje de curandero y se sentó en un banquito.

—¡La salvamos, pongan cumbia, carajo!

(...) —Ésta es una curación doble. Hay que hacer la otra parte de la curación.

—¿Qué otra parte de la curación?—le pregunté. (...) El curandero fue y quemó de nuevo en el microondas las pinzas y me dijo que el amor se hace entre dos, y que para que no vuelva a ocurrir era necesario, que no dolería nada, que piense en María que al lado mío boca arriba, y yo boca abajo, me agarraba de las manos y sonreía y fue tan linda su sonrisa, pese a todo, fue una sonrisa de amor y alegría y comprendí que a pesar de todos los problemas, el amor es lo más lindo que nos pasa, pese a todo, y la cumbia no dejaba de sonar mientras yo me bajaba los pantalones, en el acto más justo de la vida, mientras el curandero del amor me metía las agujas hirvientes en el centro oscuro y acre y con olor a mierda de mi ser (Cucurto, 2006:61-74. El destacado es nuestro).

La extensa cita vuelve a poner de manifiesto la configuración de una puesta en escena que remite a la mención de un espacio cerrado (“una pieza”) en el cual se realizan prácticas íntimas fuera de la ley; en este caso un aborto. Además, resulta significativo la recurrencia de la hiperbolización como procedimiento discursivo vinculado al uso de formas humorísticas que, trabajadas desde el discurso erótico, dan cuenta de modos de funcionamiento sociales signados por el juego entre lo permitido y lo no permitido (el ejercicio del aborto). Por otra parte, existe una relación erotismo-cumbia como sinónimo de fiesta y desborde. En tal sentido, podemos considerar a la cumbia y al cuarteto como un tipo de danza social que organiza intencionadamente el encuentro (hetero)sexual y para lo cual divide estrictamente no sólo a través de la coreografía a los sujetos en hombres y mujeres (Blázquez, 2009) sino que pone en contacto a los cuerpos y hace visible la presencia del exceso.

La novela de Cucurto –a diferencia de las producciones de Lukin y de Mercado en las cuales la fiesta o ceremonia ritual tiene que ver con la apertura/rechazo de lo sagrado o con el ejercicio del deseo de la mujer en su hacer doméstico– plantea la fiesta en términos de un derroche de alegría, experiencia vital de relaciones sexuales múltiples con mujeres; es decir, que sale de un orden preestablecido (reproducción del orden social, en el matrimonio y con la descendencia filial) en tanto una característica fundamental de la discursividad erótica. Al mismo tiempo, reconocemos el protocolo de la penetración anal cuando el curandero le introduce las agujas hirvientes en el interior del ano –diferente a la construcción de la analidad que presentan los textos de Lamborghini pues éstos últimos conforman la vinculación con el devenir performativo de la escritura, según constatamos en los análisis precedentes.

Si observamos la estructuración de la textualidad cucurteana, podemos afirmar que se halla conformada por fragmentos con cierta autonomía narrando historias diferentes, pero las mismas se unen por la circulación del deseo sexual. En tal sentido, la tópica del corte aparece inscrita en la configuración de la novela. Esto y dicha circulación del deseo constituyen un denominador común detectado también en *Canon de alcoba* de Tununa Mercado, aunque con funciones distintas.

Destacamos entonces la apropiación y uso de las formas escriturales del realismo, el juego paródico con el discurso del nazismo, la hiperbolización, la parodia y la ironía. Procedimientos que, atravesados por la relación cumbia-erotismo, presenta un modo de leer humorísticamente la tradición literaria argentina y la lectura crítica de situaciones

sociales específicas (por ejemplo, la práctica del aborto) mediante las que se configura el carácter instrumental de esta ficción erótica.

Todas las consideraciones precedentes posibilitan dar cuenta de continuidades y, al mismo tiempo, de transformaciones en la escritura erótica de este texto perteneciente a la primera década del siglo XXI.

4. 1. *Los topos*, el viaje, la política, la violencia y la figura del/la travesti

La novela *Los topos* (2007) perteneciente a Félix Bruzzone (1976), hijo de padres desaparecidos, narra la historia de un joven de clase media que emprende un viaje en busca de una mujer desaparecida misteriosamente y de la cual él está enamorado. Pero, antes de ello, resulta significativa su historia personal vinculada a la problemática de los desaparecidos y la conexión singular que entabla con la agrupación HIJOS. Veamos el comienzo del texto:

Mi abuela Lela siempre dijo que mamá, durante el cautiverio en la ESMA, había tenido otro hijo. Varias veces la oí discutir del tema con mi abuelo. Ellos se iban al fondo, al zapallar, y hablaban de todo lo que yo no tenía que saber. (...) Hasta que un día me descubrieron, qué hacés allí, dijo mi abuelo —él decía “allí”—, la voz ronca de enojo, una de las cosas que más me acuerdo de él, y como no dije nada, se fueron a seguir a otra parte. (...) Yo, la verdad, nunca me había asomado a HIJOS, y la insistencia de Romina [su novia] no llegaba a convencerme. Sí me atraían algunas cosas. Eso de los escraches, por ejemplo, que para mí eran una forma revancha o de justicia por mano propia, algo muy de mi interés pero que por cobardía, o idiotez, o inteligencia, nunca concretaba (Bruzzone, 2007:11-17).

Como puede observarse, la cita pone de manifiesto un desinterés por el problema de los desaparecidos y por la institución encargada de realizar estas investigaciones, aunque marca fuertemente el carácter del personaje. Luego el narrador conoce y se enamora de Maira, un travesti, amiga de Ludo (una joven que participa de HIJOS):

Habíamos ido al Rosedal para tener unos minutos de sexo rápido y fuerte —algo que también cada tanto hacíamos. Y estábamos en eso —yo adentro de Maira— cuando empecé a sentir mal olor. Discutimos brevemente sobre la procedencia de aquel olor y, sin ponernos de acuerdo, seguimos. El final, delicioso, como siempre, nos encandiló. Y cuando pudimos volver a respirar tranquilos resultó que lo del olor había sido culpa de Maira y entonces terminamos lavándonos en el lago a carcajadas. Después, durante los días que pasaron hasta que el olor terminó de irse del auto, pensé en eso de las cosas que uno puede compartir con el ser amado, en las costumbres del otro que pasan a ser las de uno, en la forma de hacer las cosas, en los gestos, en las miradas, en la forma de hablar, en todo lo que al principio es de cada uno pero que de tanto compartirse se vuelve igual. ¿Qué había entre nosotros? Algo importante, sí. La amistad más intensa; el amor más grande y hermoso. (Bruzzone, 2007: 33-34. El destacado es nuestro).

Esta cita posibilita dar cuenta de la conformación de la puesta en escena de la discursividad erótica cuando se menciona el espacio del Rosedal, a la vez que la cuestión del olor nos remite a las consideraciones teóricas efectuadas por Le Breton en la segunda parte de la investigación. Por otro lado, aparece la tópica de la unión y

complementación con el ser amado que en este caso –si bien no presenta un carácter cósmico tal como en el poema de Leopoldo Marechal examinado en las antologías– se le adjudica características corporales más concretas al referirse a los gestos, las miradas, las costumbres, entre otros aspectos.

En el transcurso de la novela, Maira rompe su relación con el protagonista y desaparece pues existe un secreto que ella no puede revelar. Entonces el narrador comienza a buscarla y, en dicha búsqueda (que adquiere la forma de una persecución) el joven piensa que de algún modo está tras los pasos de su hermano desaparecido. Pues parece que la muchacha se halla infiltrada en HIJOS para obtener información y entregar a individuos torturadores. Observemos qué sucede cuando el narrador la encuentra:

Tenía que ir a lo de Maira. Esperarla. Verla llegar, entrar antes que ella y pedirle explicaciones, que me diera la lista de gente que pensaba entregar, hablar bien. Conocía su secreto, su infiltración, era algo horroroso, ella misma se volvía, en la espera, algo horrible: **un pulpo blanco en el barro devorando ratas o sapos, un camaleón con dientes de jabalí y cola de pez, veloz, luminoso y ciego**. Igual, podíamos hablar. (...) Lo tuyo es horroroso, le dije, mientras ella, sin prestarme atención, se apresuraba a guardar cosas en lugares insólitos. O no, quizás me prestaba atención, pero hacía toda **esa escena** para simular que lo que yo tenía para decir no le importaba. (...) Estuve a punto de pegarle, de sacudirla, alguna violencia que la hiciera considerar mis razones. Y antes de que pudiera terminar mi sermón me agarró del brazo y me sacó, andate, me dijo, andate o te mato a vos también (Bruzzone, 2007: 54-55. El destacado es nuestro).

Aquí podemos observar cómo aparece nuevamente la tópica de la bestialización y lo monstruoso también presente en las compilaciones eróticas vinculadas con la figura femenina. Pero, en este caso, aparece ligado a prácticas de violencia política relacionadas con cuerpos desaparecidos y amenazas de muerte. Por otra parte, Maira realiza una escena con el objeto de manifestar su desinterés respecto a lo que el joven le está diciendo. Luego la muchacha desaparece y el protagonista se dirige a HIJOS a los fines de denunciar los supuestos delitos de la misma:

Los de HIJOS, cuando lo creyeron oportuno, volvieron y me explicaron que Maira no era el único ejemplo de un hijo de desaparecidos que se dedicaba a matar torturadores. Ellos conocían el caso de uno que se había hecho policía para obtener información y matar compañeros de trabajo. Y no estaban de acuerdo, ni mucho menos, con esas actividades. Hasta habían hecho algunas denuncias para no comprometer a la organización. Pero de todos modos, la información de ese tipo de hijos –dijeron así: ese *tipo* de hijos– era muy valiosa y ello la usaban con otros fines: para hacer justicia y todo eso (...) Una fantasía de ella, dijo otro de los tipos, y explicó que Maira había nacido

en cautiverio y había sido entregada a su verdadera familia, pero también sospechaba que tenía una hermana melliza que los militares se habían llevado y que ahora era hija de un comisario. Por eso se viste de mujer, concluyó el de los ojos manchados mientras una de las manchitas, empezaba a brillar como si fuera a volverse del mismo color **que el resto del ojo** pero al final no, era un efecto de la luz. Y cuando uno que se ve que estudiaba psicología o alguna ciencia paramental –o las dos cosas– empezó a hablar de cómo el travestismo representaba en Maira las dos mitades de la mellicidad quebrada –usó esa palabra “mellicidad”–, lo lleno y lo vacío, lo cóncavo y lo convexo, el yin y el yan, el pasado y el futuro rotos, y a la vez aunados en un presente enfermo, dije: bueno, yo me voy, y salí lo más rápido que pude (Bruzzone, 2007:60-63. El destacado es nuestro).

La cita que antecede pone de manifiesto la aparición de otra subjetividad sexual: la figura del/la travesti. En este sentido, resulta significativo pensar la corporalidad como espacio de fusión llamado “mellicidad” y conformado por la co-presencia de términos opuestos (lleno/vacío; cóncavo/convexo; entre otros) pero que se hallan atravesados por la situación traumática que implicó los procesos sociales de la dictadura. Dicha situación es denominada por uno de los personajes de HIJOS como “presente enfermo”, lo cual remite a la persistencia en la actualidad de un trauma social que deja sus huellas en los sujetos sociales –en este caso Maira– y lo construye utilizando la figura de la enfermedad. Por otra parte, se manifiesta la operación de visibilidad al poner en escena este cuerpo diferente y lo muestra mediante el habla del integrante de la organización (la mención de las manchitas que parecieran formar parte de sólo un resto del ojo) pero que en realidad es un efecto de luz percibido por el protagonista. Ello hace referencia al juego entre lo visible y lo oculto como un rasgo de la categoría de visibilidad y, al mismo tiempo, da cuenta de una visión parcial al hacer mención del resto del ojo. Todas estas operaciones discursivas explicitadas posibilitan sostener el carácter instrumental del discurso erótico que detallaremos con más precisión más adelante.

En la búsqueda de Maira, el protagonista viaja hasta Bariloche, consigue empleo como albañil y allí conoce a Mario y Mica (ella también es un/una travesti). Éstos personajes le cuentan que el Alemán –propietario de una empresa constructora de cabañas en la cual trabaja el actor protagónico– puede estar implicado en la desaparición de Maira y otros individuos secuestrados durante la dictadura militar. Entre esas personas podría estar la familia del narrador. Pero, para que éste último pueda averiguar algún dato necesita introducirse en la actividad nocturna del travestismo a la cual concurre el Alemán:

No me llevó mucho tiempo adaptarme a la noche travesti de Bariloche. El plan era hacerme pasar por travesti, dejarme levantar por el Alemán, convertirme en su chica travesti favorita, y una noche, con la determinación del que esperó una vida entera el momento de hacer justicia, matarlo. Simple, fuerte, ejemplificador. Yo convertido en la chica hermosa y el Alemán en el horrible verdugo ajusticiado en una obra de un acto único de justicia hermosa: el primer paso hacia el hallazgo de mi verdad familiar y de todas las verdades posibles (Bruzzone, 2007:143).

Observemos cómo el narrador opera sobre su propio cuerpo:

Empecé aprendiendo en el bar donde trabajaba Mica: ella me enseñaba cómo maquillarme, qué ropa usar, cómo usarla, y del bar me llamaban cuando les faltaba gente. No fue difícil, era como si en cierta forma ya estuviera preparado y salió bastante natural. Los gestos, las expresiones, todo se volvió dulce, fesco, fluido. **Representaba mi papel** y no sólo me gustaba sino que hasta me lo creía. Al principio, lograr que mi pelo, no tan largo, pareciera el de una chica, pero como no quería usar peluca me la ingeniaba aplicándome un gel que le daba volumen (...) Así que hasta la llegada del otoño estuve ahí con Mica. La relación fue intensa, y aunque nunca llegamos a una situación de cama, a veces, después de noches duras, nos acariciábamos y nos untábamos con cremas aliviadoras, nos dábamos besos en las heridas, en la boca, besos mansos, y hasta nos dormíamos en el mismo sofá (Bruzzone, 2007:143-145. El destacado es nuestro).

La cita pone de manifiesto un proceso de transformación por parte del narrador que *deviene* en otra subjetividad sexual: la figura del/la travesti. Al respecto, resulta significativo en dicho proceso cómo el protagonista percibe el cambio en tanto la representación de un papel que remite al concepto de puesta en escena, característica principal de la discursividad erótica. También aparece la masturbación como una forma semiótica de la corporalidad pensada desde el erotismo al hacer referencia a las caricias y al acto de untarse los cuerpos remitiendo a la práctica del roce, según lo plantea Le Breton (2007). Y, lo que es más importante, los dos fragmentos citados anteriormente construyen una relación entre los individuos desaparecidos durante la dictadura (entre los que se encuentra la familia del protagonista), la necesidad de hacer justicia por mano propia y la aparición de una identidad homoerótica diferente. En el cruce de estas vinculaciones detectamos otra modulación del carácter instrumental de esta ficción erótica.

Si ahondamos en la especificidad identitaria y discursiva del travestismo en conexión con las otras subjetividades sexuales (homosexualidad y lesbianismo), Josefina Fernández (2004)³⁴ sostiene:

Una amplia gama de estudios antropológicos ha investigado el travestismo a partir de una hipótesis que afirma que el travestismo debe ser interpretado como expresión de un tercer género (...) Para Roscoe las categorías de género se basan a menudo en percepciones de las diferencias anatómicas y fisiológicas entre los cuerpos, pero estas percepciones están siempre mediatizadas por categorías y significaciones culturales. (...) [Por ende], no es necesario postular la existencia de tres o más sexos físicos para que tenga lugar la posibilidad de múltiples géneros. En un paradigma de género múltiple, los marcadores del sexo son vistos como no menos arbitrarios que las elaboraciones socioculturales del sexo en la forma de identidades de género y roles de género (...) Tercer género no quiere decir género borroso: no se trata de otro sexo sino de un modo de articulación, una manera de describir un espacio de posibilidad, un desafío a la noción de binariedad, que pone en cuestión las categorías de masculino y femenino, ya sean éstas consideradas esenciales o construidas, biológicas o culturales. [Para Judith Butler] no se trata de hacer hincapié en estos grupos y ubicarlos en el lugar del tercer género sino de deconstruir el género mismo. (Fernández, 2004:41-44).

Retomando el análisis de la novela, el narrador deviene travesti, deja de lado el problema de los desaparecidos y se configura en términos de un sujeto que ofrece sus servicios sexuales a clientes ocasionales. En este punto, nos detenemos en la escena del encuentro entre el protagonista y el Alemán:

Pero esa noche el Alemán me trató bien. Fuimos a **una cabaña** alejada a la que se llegaba después de pasar un monte, cruzar el lecho de un río y andar por una huella casi intransitable. (...) Y cuando entramos a la cabaña, el Alemán no sólo no me hizo nada malo sino que me dijo: vení, putita —su voz era suave, una curva en la noche fresca— y me desnudó con prolijidad, me besó por todo el cuerpo, me acarició, me dijo: yo a vos te conozco, no sé de donde pero de algún lado te tengo. Me hizo masajes en el pelo, también, y me volvió a besar, y me volvió a hacer masajes: se lo veía verdaderamente apasionado, una pasión lenta, durable, no de fuego sino de brasa, no de mar encrespado contra las piedras sino de marea alta inundando la costa. Así que cuando me hizo reclinar y empezó con la etapa en la que todos mis clientes

³⁴ Josefina Fernández (2004: 14- 40) aclara en *Cuerpos desobedientes* cómo se enmarcan los estudios sobre travestismo y género y que, desde una perspectiva antropológica, es posible reconocer tres grandes lineamientos teóricos que entablan una polémica entre los mismos: a) el travestismo es presentado como una tercera posibilidad en la organización y representación del género, un tercer estatus sexual, lo que se ha dado en llamar el *tercer género*; b) el travestismo como expresión de uno de los dos géneros disponibles en nuestra sociedad: masculino o femenino —aún cuando su práctica alterne entre uno u otro género, según determinadas situaciones de interacción social; y c) lo más destacado de esta construcción es impugnar el paradigma de género binario y poner así al descubierto el carácter ficcional que vincula el sexo al género. Por otra parte, no olvidamos que el travestismo emerge históricamente vinculado al eonismo, haciendo referencia al diplomático francés del siglo XVIII Chevalier d'On, famoso travestido, a quien comúnmente se lo consideraba mujer.

pensaban —y a veces hasta decían— “ahora te voy a coger”, las embestidas fueron leves, apenas un juego, y si se pusieron fuertes fue sólo en el final y casi no las sentí. O sí, pero la sensación no era dolorosa, como casi siempre, sino todo lo contrario, paraíso de perlas blandas, gotas que caen como plumas, lentejas de luz que se hacen polvo al tocar el suelo, al tocarme, pero que enseguida se vuelven a formar y a rebotar en todas direcciones mientras se consumen en un sonoro chisporroteo lejano. Eso hasta que en un momento las lucecitas se concentraron en mi nuca, densas como lápidas, y de golpe se derrumbaron por toda la espalda hasta quedarse ahí, desparramadas por todas partes, temblando, dientes de cuarzo, imanes gigantes, y entonces el Alemán, exhausto, terminó. (Bruzzone, 2007:152-153. El destacado es nuestro).

La cita que antecede manifiesta de modo recurrente la puesta en escena del encuentro erótico al mencionar un espacio aislado (una cabaña) que nos remite a Barthes (1997) cuando señala el aislamiento como un rasgo de la lengua sadeciana. Asimismo, resulta significativo que la tónica de la penetración anal esté narrada de una manera poética, metafórica, reforzando el procedimiento de la elusión que caracteriza al erotismo. Por otra parte, por lo que hemos mencionado, construye un uso diferente de dicho tópico.

Observemos otro segmento de la novela en el cual el Alemán reconoce al protagonista como el personaje que ha estado investigando sobre la desaparición de Maira y sus familiares:

Me senté, empecé a moverme como él. **Un espectador podría haber dicho que se trataba de un juego, de una danza.** Juntos nos alejábamos de donde estábamos y, sin habernos tocado, nos sentíamos parte de una misma cosa. Y en un momento —ya habíamos cerrado los ojos, el viaje y los lugares que recorríamos habían empezado a hacerme sentir que la cabeza se me abría como una flor—, el Alemán me tomó del mentón con una mano suave, dedos de felpa, y con la otra, inesperado, me dobló la cara de un golpe. De haber seguido yo en aquel estado corría el riesgo de perderme en el flujo de sensaciones. Pero no terminó ahí. Volvió a golpearme muchas veces, cada vez más fuerte y hasta con el puño cerrado, hasta hacerme rodar debajo de la loma. Después bajó, me agarró del pelo y me arrastró varios metros. La cosa ya no me gustó tanto: pateleé, grité. Y recién cuando me tiró en un pozo, después de escupirme, de mearme, de decir: disculpame, a veces también soy así, tuve tiempo para recapacitar. (Bruzzone, 2007:157-158. El destacado es nuestro).

La cita reafirma nuevamente la puesta en escena de la situación narrada (“un espectador podría haber dicho que se trataba de un juego, de una danza”) pero se incorpora otro elemento más: el ejercicio de la violencia por parte del Alemán sobre el protagonista que implica una relación de sometimiento. Además, se reitera esta especie de conjunción de dos registros de lenguaje: al comienzo del fragmento citado, uno

poético, metafórico, y luego otro, con la forma del discurso del realismo que describe dicha violencia efectuada sobre la corporalidad. Pensamos que este juego entre dos registros pone de manifiesto una tensión entre dos formas de escritura: la primera con rasgos más poéticos a los fines de describir sensaciones ligadas al amor; y la segunda vinculada a una modalidad que se aproxima al realismo relacionada con la tónica del sometimiento. Dicha tensión también puede ser pensada en términos de un punto de fuga que, al fusionar dos modalidades escriturales distintas pone de manifiesto el carácter instrumental de la discursividad erótica, pues esta última opera sobre el lenguaje. De este modo, el discurso del erotismo erosiona los límites entre distintas formas de escritura y hace visible esa porosidad.

Retomemos la vinculación con lo político cuando el narrador ve un álbum de fotos:

Así que al principio no me sorprendí. Quizá Amalia o el Alemán eran aficionados a ver cosas como esas. Pero después de pasar unas cuantas, los cuerpos no eran tanto de gente accidentada como de gente asesinada. Y la mayoría eran cuerpos de travestis (...) Por otra parte: ¿de cuándo eran? , ¿desde cuándo este tipo se dedicaba a torturar, matar y hacer desaparecer a travestis? Titular: “Torturador prófugo de la dictadura secuestraba y asesinaba travestis en Bariloche” (...) El Alemán podía ser el padre de Maira, mi padre, el torturado, el entregador, el torturador, el boxeador golpeador de travestis —ese era su deporte, e el boxeo. Su vida en los pueblos del sur podía haber sido la del perseguido con vida, la del exiliado interno, la del perseguido, ¿perseguido por quién? Se podía averiguar, había tiempo, él y yo, como había dicho Amalia, íbamos a durar (Bruzzone, 2007:171-174).

Según puede observarse, aquí aparece nuevamente la relación entre sometimiento, muerte y prácticas vinculadas a la dictadura conectadas a la figura del / la travesti que se tornaban corporalidades desechables, descartables, por su diferenciación sexual. Además, existe una zona difusa en la cual existe una especie de ambigüedad en la cual observamos un intercambio y superposición de roles políticos, tal como puede verse en la cita, generándose un espacio de mezcla e indiferenciación entre dichos roles. De allí, que no sabemos si el Alemán es perseguido, torturador, torturado, entregador, exiliado interno, etc. Por todas estas afirmaciones, es posible inferir el carácter instrumental de la discursividad erótica. Al mismo tiempo, resulta significativo cómo el personaje denominado Alemán construye la subjetividad del/la travesti:

Él siguió: ellos no buscan nada, reina, escarban, son orugas, no buscan, escarban, ¿entendés?, ¡escarban! Casi se pone a llorar. (...) Siguió, el ritmo de los movimientos era cada vez más rápido, ahora voy a buscar a los enanos, a lo mejor ya es tarde, pero ellos tienen recursos, ellos saben cómo

hacer las cosas, nos los vamos a cargar a esos putos, ya vas a ver, esperame acá que los vamos a hacer paté y quién te dice que no traigamos a Maira de vuelta, viva. Maira, sí, dije. ¿Te imaginás?, dijo, yo no soy celoso, espero que vos tampoco, yo a esa piba la conozco, podemos armar un lindo grupo, ¿no? Nos abrazamos, el tipo lloraba (Bruzzone, 2007:179-180).

Aquí aparece la tónica de la animalización pues el/la travesti se construye en término de orugas que escarban en la tierra por lo cual se pone de manifiesto la cuestión de la visibilidad pues pueden surgir en cualquier instante y circunstancia histórica. Porque para el Alemán estos insectos –al igual que los/las travestis– están ocultos y emergen de pronto. Construidos en la oposición luz/oscuridad, son iguales a los topos, susceptibles de ser eliminados. En el manejo de la visibilidad de estos sujetos sexuales, es posible inferir la instrumentalidad de dicha ficción. También por esta razón, es que dichos insectos en el relato funcionan metafóricamente en el relato y otorgan título a la novela.

El final del texto presenta una transformación del narrador pues el Alemán lo convence para que se someta a una intervención quirúrgica:

La operación salió bien. El tobillo no duele y las tetas tampoco. Para eso era la pastilla, dice el Alemán, recuperación veloz, un método homeopático que mientras te preparás mentalmente para la operación actúa sobre **las zonas a cortar** (...) Me levanto, voy al baño. El Alemán me acompaña y mientras caminamos me acaricia los hombros. ¿Ves?, igualita. Por un momento pienso que la que está ahí no soy yo, que es Maira; y hasta tengo ganas de dar vuelta el espejo y ver si ella está ahí atrás, quizá es una sorpresa del Alemán. Pero no, él me adivina el pensamiento y, dice: dale, mirá atrás, sin miedo. Arranca el espejo y, como es de esperarse, está la pared (...) Con el tiempo, la idea de ir a buscar a Maira pierde fuerza. El Alemán goza con mis tetas nuevas, le gusta acabar sobre ellas, dejame, pide, te quiero hacer un collarcito de perlas, y cada tanto también me pide que se la meta, así, nena, como me hacía Mairita, vuelta y vuelta, doble Nelson (Bruzzone, 2007:187-188. El destacado es nuestro).

De acuerdo con la cita precedente, detectamos la recurrencia de la tónica del corte pero con diferente función. En efecto, el acto de cortar ya no significa producir heridas sobre el cuerpo ni generar una apertura (como en las producciones de Lamborghini y en los textos poéticos de Lukin y Bellesi); sino que en este caso se utiliza para introducir cambios en lo corporal. Pues, a nuestro juicio, la concepción de corporalidad que pone de manifiesto esta ficción erótica está relacionada con el concepto de cuerpo pensado como materia maleable sujeta a devenires y transformaciones, según lo planteado en los planos de análisis atinentes al estudio de la representación discursiva y textual de la corporalidad.

El análisis de esta novela permite observar (como en la obra de Cucurto) otra forma de textualización erótica que ya no opera en vínculo con la experimentación, entendida esta en términos de rupturas de las reglas convencionales de la narrativa y la poesía (véase Lamborghini y las producciones analizadas en nuestro corpus). El discurso erótico efectúa una apropiación y uso de las formas escriturales del discurso del realismo, historizándolo en nuestro tiempo, con los efectos de realidad que producen un verosímil no mimético, adecuado al siglo XXI. A partir de esta operación, el texto de Bruzzone realiza un entrecruzamiento entre las prácticas de la dictadura (desaparición y muerte) que persisten en el presente por la acción del Alemán y la emergencia de otra subjetividad homoerótica: la figura del/la travesti, desechable y también sujeta a ser eliminada. En este punto reconocemos el carácter instrumental de la discursividad del erotismo cuestionando y haciendo visible la fuerza de los actos autoritarios.

4. 2. Los relatos de Naty Menstrual, otra configuración de la figura del/la travesti

Los cuentos del libro *Continuadísimo* (2008) perteneciente a Naty Menstrual, nacida a fines de la década del 90, presentan una conformación discursiva y textual diferente de la figura del / la travesti. Aquí observaremos a dicha subjetividad sexual expuesta y, al mismo tiempo, productora de situaciones de violencia, sometimiento, muerte y crueldad. Ello pone en escena corporalidades despojadas de toda ley social, política y jurídica que hace que estos cuerpos se hallen en estado de vulnerabilidad y fragilidad por lo cual pueden ser eliminados y asesinados sin que la sociedad otorgue un valor punitivo a esos delitos. Por otra parte, no trabajamos todo el conjunto de relatos sino aquellos que consideramos más significativos de acuerdo con las hipótesis que orientan nuestra investigación.

Iniciamos el análisis a partir del cuento “26 y 1/2”:

Se llamaba Sissy Lobato. (...) Se inyectó cuanto silicona líquida existía, en cirugías caseras hechas entre amigas sin medidas seguras de higiene y sin ninguna garantía. Primero un poco de TETA, luego un poco de CADERA, más tarde el espejo señalaba la NARIZ, redondeado de FRENTE, relleno de PÓMULOS, silicona en los LABIOS... y así, en veinte años, había completado el círculo mucho más de una vez: TETAS- CADERA-NARIZ-FRENTE-PÓMULOS-LABIOS (Menstrual, 2008:15).

Según puede observarse, aquí retorna el concepto de corporalidad (en términos de una materia maleable y fluida) ligado al devenir y la transformación puesto de manifiesto por el sujeto travesti. Pero, a diferencia de *Los Topos*, no está narrado un proceso de cambios sexuales tan complejos (de heterosexual a homosexual, luego a travesti), vinculados al problema de los desaparecidos y el deseo de hacer justicia por mano propia, sino que en estos cuentos seleccionados está presente la subjetividad del/la travesti en proceso de devenir o bien cuando se constituye manifiesta las reacciones violentas que ello genera.

Examinemos la escena erótica y/o pornográfica en la cual Sissy tiene un encuentro sexual con un cliente:

El hombre la siguió obediente. Entraron a **la habitación**; ella primero, quedando de espaldas a él, que cerró la puerta. Sissy se quitó el abrigo y se quedó en corpiño. Cuando se dio vuelta, recibió un certero derechazo en la mandíbula, con la vista nublada y tocándose la sangre que chorreaba de su siliconada boca no entendía nada, lo único que atinó a hacer fue mirarlo con odio y balbucear:

—¡Hijo de puta! ¡¿Qué hacés?!

Él la agarró de los pelos, la levantó del suelo, le quitó las llaves y cerró la puerta. Le escupió la cara y una espesa flema se mezcló con la sangre.

—¿Pensabas que te iba a coger, PUTO SUCIO DEGENERADO? ¡No cojo MONSTRUITOS...no tendrías que haber nacido...no tenés ni Dios vos, CERDO!

Y mientras la basureaba, la revolcaba por el suelo sin dejar de patearle el cuerpo: TETAS-CADERA NARIZ-FRENTE-PÓMULOS-LABIOS... TETAS-CADERA-NARIZ-FRENTE-PÓMULOS-LABIOS, una y otra vez, enceguedo.

—¡No te van a dar ganas de enfermar a nadie más, PUTO SIDOSO!...¿Sabés lo que hubiera hecho con vos HITLER si te hubiera conocido? ¿O SUAREZ MASON, MARICA DE MIERDA? (Menstrual, 2008:18. El destacado es nuestro).

Observamos cómo reacciona Sissy frente a esta relación de sometimiento y violencia:

Miró al hombre en el suelo todo ensangrentado [pues ella le había golpeado la cabeza con una sartén], empezó a recordar uno a uno cada golpe y supo que todavía no se había vengado. Se tiró encima de él y empezó a gritarle desenfrenada y llorando:

—¡¿Por qué por qué por qué por qué?!

(...) Sin dejar de zamarrearlo con una mano, con la otra Sissy le sacó la pija del pantalón, se sentó arriba enseguida, se la metió hasta el fondo. ACABÓ. La sacó. Lo empezó a besar, a morder, hasta llegar hasta los veintiséis centímetros y medio, los miró llorando, se los puso en la boca, y con todas las fuerzas que le quedaban TIRONEÓ y TIRONEÓ hasta arrancarlo entero...

—¡Es míooo! ¡Es míooo! ¡Todo míooo!

Pasaron cuatro días y un olor nauseabundo estaba preocupando a los vecinos, que si bien uno era más sucio que el otro, no se bancaban ese olor a muerto podrido.

El encargado tocó la puerta de Sissy y nadie contestó. Golpeó hasta cansarse y nada, entonces forzó la cerradura y entró. Alfredo miró sin poder creerlo y al instante vomitó. Sissy desnuda, morada, y barbuda con la mirada ida, con un enorme pene en la boca y un muerto en sus brazos, con el rostro irreconocible, hinchado y negro como una enorme morcilla, se mecía y canturreaba:

—¡Llego tarde al Maipo!... ¡Llego tarde al Maipo!... ¡ Alcanzame el maquillaje, Alfredo! (Menstrual, 2008:19).

Los extensos fragmentos citados permiten señalar varias cuestiones. En primer término, la construcción de una puesta en escena al hacer mención de un espacio íntimo y aislado (la habitación de una pensión) que remite a lo puntualizado por Barthes cuando se refiere a la lengua sadeciana (1997). En segundo lugar, observamos la presencia de un hiperrealismo fisiológico pero sin abstracciones según el planteamiento de Gubern (2005) para hablar de lo pornográfico. Si complejizamos esto último, Dominique Maingueneau (2008) estudia más específicamente el dispositivo de enunciación pornográfico en las ficciones literarias de esta índole y afirma:

Para que se pueda hablar de escritura pornográfica, deben reunirse dos condiciones mínimas [pudiendo estar ausente una de ellas, predominar una sobre la otra, o bien presentarse las dos simultáneamente: en primer lugar] debe restituir la dimensión *configuracional* de la escena. En efecto, es preciso que el lector pueda representarse, **visualizar** con precisión las operaciones de los actores: “el objetivo es la visibilidad total del acto sexual” [citando a M. Marzano]. Los relatos pornográficos se complacen en **poner en escena** series de “posiciones”, incluso en establecer listas de ellas; [en segundo término], la enunciación debe estar cargada de afectos eufóricos [en el sentido de la textualización de las emociones, excitaciones positivas] atribuidos a una o varias conciencias, que pueden ser actores o testigos (...) La dimensión modal en un texto pornográfico está ampliamente vinculada con el vocabulario que moviliza el narrador (...) En materia de vocabulario tendencioso, una de las particularidades del universo pornográfico es que plantea como normal aquello que está precisamente prohibido en la vida corriente (Maingueneau, 2008: 61-74. Cursiva y comillas del autor. Los destacados son nuestros).

Asimismo, el estudioso francés señala la existencia de otro procedimiento discursivo de la escritura pornográfica relacionado con la construcción del narrador o “focalizador”. Este último “dispone de dos grandes opciones: ya sea hacer del narrador el focalizador, punto de vista que organiza la perspectiva y que es la fuente de los afectos, ya sea hacer de uno o de varios personaje(s) el (los) focalizador(es)” (Maingueneau, 2008: 67).

El examen de las dos citas del cuento analizado posibilita dar cuenta del reconocimiento de una escena pero en la cual no predominan afectos eufóricos, sino más bien de tipo disfórico en mayúsculas (“puto sucio degenerado”, “puto sidoso”, “marica de mierda”), entre otros. Además, se configura un narrador como focalizador que organiza la perspectiva desde Sissy a los fines de hacer visible la totalidad del acto sexual. No obstante la ausencia de afectos eufóricos, pensamos que el relato puede considerarse pornográfico pues existe una escena narrada con un hiperrealismo fisiológico, y a la vez que la presencia de un léxico particular, que inscribe lo no permitido en función de una norma lingüística que impone un criterio basado en lo aceptable, tal como puede observarse en dichas citas y en la novela de Cucurto. Ello se relaciona con el uso de la “mala lengua”, según las consideraciones de Carlos Davis (1992) o la utilización de palabras obscenas, de acuerdo con lo explicitado en un capítulo de esta investigación. Además, es posible hablar de lo pornográfico canónico en la medida en que la representación de las actividades sexuales son aceptadas por la doxa o un estado de sociedad determinado (Maingeneneau, 2008:34-35). Otra cuestión que resulta significativa consiste en el funcionamiento de la tópica del corte. Aquí no se trata de herir lo corporal, ni de una acción de apertura, sino de arrancar un órgano del cuerpo (el miembro viril masculino) a los fines de ejecutar un acto de venganza por parte del travesti hacia quien la sometió violentamente. Al mismo tiempo, esta subjetividad sexual del/la travesti, aparece caracterizada por el sujeto masculino en términos de un monstruo (“¡No cojo monstruitos!”) como esa otredad diferente que no merece nacer ni vivir y, por lo tanto, debe ser eliminada. Por otra parte, en el desarrollo de todo este cuento también aparece la crueldad, desde la perspectiva teórica de Deleuze y Guattari explicitada en uno de los capítulos de esta Tesis.

El carácter instrumental de este relato predominantemente pornográfico pensamos que radica en hacer visible la subjetividad del/la travesti (también productora de violencia) en el juego de la relación sometimiento- venganza-muerte, en tanto una identidad objeto de una eliminación causada por las corporalidades masculinas “normales”. Asimismo, la discursividad erótica introduce un punto de fuga al apropiarse y usar el modo de la escritura del realismo para visibilizar dicha subjetividad del/la travesti. Examinemos el texto “Loca madre mata al puto”:

Si tengo un hijo puto lo agarro lo ato a la cama le **corto** con una gillette los agarro los guardo envueltos en un film transparente en el freezer Gafa hasta el domingo. Y él que se desangre como me desangro yo sin morirme que es

peor que estar muerto como él. Y después en la reunión del domingo en la reunión familiar los meto a esos huevos malditos en la multiprocesadora que me regaló él para el último día de la madre y los pico gruesos como si fueran para hacer empanadas de carne cortada a cuchillo como esas que hacen los salteños. (...) Y las cocino en el horno a fuego medio y cuando estén doraditas brillantes sequitas humeantes las llevo en sendas bandejas de peltre a la mesa dominguera para que toda la familia se coma al puto se coma la culpa que la compartan conmigo que sé que no soy la única. Y así después de comerlo vamos a tomarnos unos buenos tragos de vino tinto para bajar al puto y nos vamos a reír de él y de su denigrante putez y vamos a rajarnos unos buenos eructos tipo sapo pero tipo sapo escuerzo. Y ese agrio sabor a puto que nos va a subir por la gargantita nos va dar asco y nos vamos a descomponer todos en cadena y vamos a vomitarlo pero como no va alcanzar vamos a ir a cagarlo a cagar al puto al puto que nos quiso cagar la vida plácida de familia y vamos a embolsar los soretes mezclados en una bolsa de consorcio negra y que se lo lleven los cartoneros que se lo lleven a la villa donde debió nacer no en una casa de clase media donde se lo crió con esfuerzo con ahínco para que creciera derecho para que no se torciera para que no fuera marica pero el puto tan hijo de puta salió maricón para joderme la vida (Menstrual, 2008:51-52. El destacado es nuestro).

En esta cita aparece la figura del excremento para dar cuenta de uno de los modos de exclusión y eliminación del sujeto homosexual (no sabemos si se trata de un travesti). Desde una perspectiva semiótica, Hilia Moreira (1998) propone las siguientes consideraciones teóricas relativas a dicha figura y el efecto de asco que la misma produce:

Enterrado en la *doxa*, como todo lo considerado inmundo, asquea o hace reír, pero persiste en su ignominia: carece de nombre en el ámbito de nuestra reflexión. El cuerpo como significante o soporte de múltiples simbolismos es un dato universal [para la cultura occidental] que atraviesa la urdimbre de las ideas humanas y aún parece desbordar la barrera de las especies. Sin embargo, los significados de ciertas excreciones permanecen, generalmente, como tema implícito, a pesar de su recurrencia biológica. Desde la semiótica, lo que el cuerpo segrega dibuja un lugar esencial en la perspectiva de producción de sentido. Y, sin duda, su valor de limpio o sucio es crucial en el desenvolvimiento y las relaciones de la humanidad consigo misma y con otras especies. Orina y heces constituyen el primer pasaporte para ingresar en la sociedad. (...) Constituye uno de los motivos por lo que son más golpeados niños, enfermos y discapacitados. (...) Es motivo mayor para que el hombre desprecie a sus semejantes, pertenecientes a otras capas sociales o a otras culturas. (...) Así, soterra imágenes conmovedoras que, desde muy adentro e ignoradas por nosotros, determinan nuestras conductas. Es surtidor de vergüenzas imborrables y constituye una prueba que sólo supera nuestro más genuino amor (Moreira, 1998: 11-12).

De esta manera, la corporalidad homoerótica puede constituirse con significados de inmundicia, suciedad y pasible de ser excretados por aquellas corporalidades consideradas “normales”. Al respecto, resulta significativo la configuración de la tópica del corte pues la madre secciona, arranca los testículos (órganos que definen la

masculinidad) para convertirlos en comida, transformarlo en materia fecal y expulsarlos. El acto de cortar, entendido como la sustracción de una parte del cuerpo y por otra parte, vinculado a la figura del excremento constituye en este relato un dispositivo de exclusión impactante. Al mismo tiempo, la subjetividad homosexual altera una ley familiar caracterizada por la presencia de valores tradicionales e incuestionables según el imaginario de la clase media (buena crianza, educar para andar por ‘el camino derecho’, etcétera). Por último, la existencia de una identidad homoerótica masculina en el seno de lo familiar configura una madre asesina y rompe con el estereotipo social de la subjetividad materna. Veamos la continuación del cuento:

...voy a subir las escaleras tirándome pedos con burbujas magistrales y voy ir a ver al puto desangrado sobre mi cama que ya va a tener como tres días y va a tener olor a podrido y no lo voy a soportar (...) y voy a llamar a la policía y me van a venir a buscar a casa con sirena y todo y me van a querer poner camisa de fuerza pero los voy a convencer de que le hice un bien a la tierra y me van a poner esposas nada más (...) y voy a quedar en cana encerrada detrás de esos barrotes fríos de mierda voy a quedar en cana de por vida agravada por filicidio con el pelo rapado vestida de gris y no me voy a bañar nunca aunque me digan (...) y me voy a hacer torta y voy a chupar conchas muchas conchas todas las conchas que quiera y voy a ser la más mala, la más torta, la más perra la jefa (...) y me voy a quedar sola y voy a acordarme de ese puto que era mi hijo y me voy a aferrar a los barrotes y me voy a **rajar** la panza con lo que sea y me voy a desangrar y voy a llorar y voy a llorar mucho antes de que me encuentren muerta (Menstrual, 2008:52-53. El destacado es nuestro).

Según puede observarse, la madre deviene lesbiana, se corta la panza (en donde está el útero como espacio de generación y producción de vida), desangrándose como su hijo y muere. Por todo lo expuesto, pensamos que el carácter instrumental de esta ficción erótica y/o pornográfico consiste en la visibilización de una alteración, un exceso en el orden familiar marcado por el asesinato del hijo homosexual por parte de su madre. Esa corporalidad que no debe existir y, por lo tanto, es transformado en comida y luego en excremento, para luego ser excretado por el cuerpo de los familiares. En definitiva, poner en escena con crudeza un dispositivo de exclusión que no se narra mediante las formas tradicionales de la escritura del realismo, sino que se aproxima a la experimentación pues los acontecimientos están contados a modo de un proceso, de un devenir. Esto último permite el establecimiento de una relación con las producciones de Lamborghini pues las mismas comparten dicho rasgo, de acuerdo con lo analizado en el segundo capítulo.

Observemos ahora el texto denominado “Continuadísimooooo” que da título al volumen de cuentos:

CINE PLUS DE ONCE (CONTINUADO). Los domingos se me había hecho costumbre ir al **cine porno de Once** a hacerme coger porque me dejaba relajada para sobrellevar la semana. (...) Me puse el uniforme de guerrera sexual, una calza pegada negra, un corpiño con bolsitas de silicona y una camisita negra, además de la tanga también negra bien clavada eterna. (...) Cuando me quise dar cuenta vi un pendejo que conocía, lindo blanquito, alto, robustito, de unos veinticinco años. El misionero se pajeaba como loco exhibiendo una linda verga de esas anchas como peceto, que son las que más me hacen gozar de alguna manera, bah, de todas las maneras. (...) Me senté y charlamos, era súper amable y con un tono provinciano al hablar que me calentaba sobremanera. Me besó en la boca, le toqué la pija, que ya la tenía dura, y me dijo que si tuviera plata me llevaba **al telo**, que se acordaba cómo cogía y que valía la pena. Le dije si tenía cinco pesos pagábamos mitad y mitad e íbamos al telo de a la vuelta sobre Rivadavia que te cobran diez pesos. Un hotel de esos donde si te matan nadie se da cuenta, pero este pendejo ya era conocido y me iba a matar pero de otra manera (Menstrual, 2008:131-133. Los destacados son nuestros).

La cita precedente conforma la puesta en escena al mencionar espacios íntimos en los cuales se desarrolla el encuentro sexual. Además, existe la presencia de un hiperrealismo fisiológico del cual habla Gubern (2005) y, por otro lado, los procedimientos de la enunciación pornográfica a los que hace referencia Maingueneau. Es decir, un encuadre (escena), los afectos eufóricos, un narrador que en este caso focaliza en el personaje del / la travesti utilizando la primera persona, y el léxico. Continúa el relato:

Entramos **a la habitación**, que por el valor estaba dentro de una modestia decencia. Fui al baño y me puse un baby doll, el misionerito se lo merecía. Me agarró, me besó en la boca sin parar por unos minutos y le dije ESCUPIME. Me escupió, me trató como yo soñaba siempre que me trataran aunque esta vez no tuve que dar ninguna directiva, que es lo que generalmente me pasa. Me extrañó. Era demasiado para manejarse tan a mi manera. Me dejé llevar. Dejé que hiciera. E hizo las cosas perfectas. Cuando terminamos charlamos un ratito, se tenía que ir a trabajar (...) Terminamos de charlar y me volvió a decir que se iba tranquilo, que ayer se había echado un polvo y hoy quería más pero distinto. ¿Distinto? Es que cogí con mi novia ayer... tengo novia ahora... por eso. (...) Le pregunté cómo era que hacía tododo eso en la cama, que cogía re-bien y que si con su novia también hacía lo mismo. Me dijo que no y que sabía que a mí gustaba que hiciera eso. Yo lo miré extrañada y me dijo que hacía unos años cuando habíamos cogido yo se lo había dicho y lo había entrenado, él había aprendido y nunca se había olvidado de esa forma de hacerlo. (...) Me volví a sentir reconfortada por saber que de alguna manera había hecho algo no para ser la cornuda de su novia... pero sí para quedar marcada en su recuerdo (Menstrual, 2008:131-134. El destacado es nuestro).

La cita pone de manifiesto nuevamente una puesta en escena para el encuentro sexual al señalar esos espacios íntimos, cerrados, con un cierto grado de aislamiento, que se relaciona con las características de la lengua sadeana formulada por Barthes, en su trabajo sobre Sade (1997). Pero, lo que resulta más significativo, es que el discurso erótico cuestiona e introduce un punto de fuga en la relación social del noviazgo pues muestra una vinculación sexual con un/una travesti, paralelamente al valor tradicional impuesto por la doxa que implica dicha figura del noviazgo. Pensamos que en este punto radica el carácter instrumental de la discursividad erótica, a la vez que se observa recurrentemente la presencia de las formas escriturales del realismo; a partir de las cuales también el discurso del erotismo genera puntos de fuga conduciendo y profundizando hasta el exceso diferentes conflictos sociales.

Finalizamos el análisis de este libro de relatos con el texto “La empastillada”. En el mismo aparece la figura del/la travesti enfermo de sida:

Cuando la Angie salió del baño, la Néstor la miró con los ojos abiertos como huevos.

—Nena... ¿vos estás embichada y no me dijiste nada...?

Esa noche lloraron juntas. Se contaron la triste coincidencia que habían ocultado las dos sin saberlo. [Las pastillas] eran de amigas que tenían el bicho y que las dejaban cerca en un descuido, de conocidos de las reuniones de autoayuda a las que no iba más de una o dos veces, algunas de médicos a los que les caía cuando estaba en crisis y empezaban a tratarla hasta que ella, cansada, los abandonaba. Llegaba a su casa y las mezclaba todas, unas con otras. (...) La Angie nunca se había tomado el bicho en serio, juraba que ningún virus era tan boludo para comerse un cacho de carne tan envenenado como el de ella (Menstrual, 2008:83-84).

Veamos la escena de la relación sexual y el robo:

Un día, por su parada, pasó un chongo en bicicleta (...) La Angie coqueteó disimuladamente y el chongo paró. Se fueron a **un telo** que ella pagó billete sobre billete. Le hizo el amor como una **bestia en celo**. La besó en la boca sin poner excusas y le dijo las cosas más lindas que existían (...) Cuando el chongo acabó, se paró y empezó a vestirse (...) De pie y sin dejar de vestirse, el chongo le dijo secamente:

—Dame la guita, puto, dame la guita...

Ella no entendió nada. (...) Quedó en silencio, se envolvió en la sábana y se estiró hacia la mesa de luz para agarrar la cartera. El chongo le metió una patada voladora en el mentón y la hizo pasar del otro lado de la cama; quedó tirada sobre la alfombra. Como pudo, se tapó, pero la bestia se le tiró encima pegándole en donde se le ocurría. La Angie se retorció del dolor como una víbora. El chongo se fue con la cartera (Menstrual, 2008: 84-85. Los destacados son nuestros).

La cita permite dar cuenta nuevamente de la configuración de una puesta en escena a partir de las características de los espacios ya explicitadas. Asimismo, aparecen la tónica de la animalización (al realizar la comparación del hombre con una bestia) y un modo de violencia ligado a la relación de sometimiento articulada por la presencia del protocolo de la dominación masculina. Observemos el final del relato:

Paró un taxi, que la llevó hasta la casa sin preguntar qué había pasado. Llegó, fue hasta el baño, se miró fijamente en el espejo y lloró (...) Le costó tragarse absolutamente todas las pastillas porque se le atragantaban con el llanto que no paraba un instante (...) De repente ya no pudo ver más su reflejo en el cristal, la hinchazón era tan grande que los párpados se habían apoderado de sus ojos, envolviéndolos con un calor y un latido insostenibles (...) Y aún frente al espejo, dijo:
—Viste, bicho hijo de puta... viste bicho hijo de puta que no me ganaste... ahora te jodo y me mato yo primero...
Y tanteó el espejo hasta descolgarlo y romperlo contra el suelo. Cayó. Se revolvió entre los vidrios cortantes riendo. A la tardecita del otro día, la Néstor la encontró desangrada, sonriente y desnuda, en el suelo. La casa era un enchastre. Y la Néstor pensó:
—Me jodiste, hija de puta... te me mataste vos primero (Menstrual, 2008:85-86).

Este texto hace visible, en primer término la presencia de la enfermedad que experimenta y relata el personaje en primera persona, porque es el actor protagonista quien produce un texto explicativo que amplía el saber médico a lo subjetivo y bio-social (Laplantine, 2000). En segundo término, se configura la relación enfermo-sometimiento-muerte en la cual la producción del goce implicado también en lo pornográfico abre una posibilidad de evadirse por un momento de la situación límite que supone la fragilidad de la salud. Pensamos que en este planteamiento radica el carácter instrumental del discurso erótico.

El análisis de los textos seleccionados escritos por Naty Menstrual efectúa una operación de visibilidad por la cual muestra cómo se pone en escena una subjetividad sexual específica: la figura del/la travesti (Moreno, 2013: 4). La misma se halla construida textual y discursivamente como formas de vida con cuerpos despojados de todo valor, carentes de una ley social, política, jurídica y económica que los resguarde. Ello los vuelve vulnerables, frágiles, descartables y, por ende, susceptibles de funcionar en prácticas de sometimiento, violencia y muerte sin posibilidad de salida. En estas últimas caracterizaciones destacamos que se halla descrita la discursividad erótica y/o pornográfica, e interpretado el carácter instrumental de los relatos seleccionados.

4. 3. *En celo*: relatos sobre el sexo

En la antología de relatos denominada *En celo* (2008), con la selección de Diego Grillo Trubba, optamos por los textos más significativos de acuerdo con las hipótesis que orientan nuestra investigación, e iniciamos el recorrido hacia la discursividad erótica y pornográfica con el cuento “Entre hombres” perteneciente a Mariana Enríquez (1973):

El tabaco quemado de las colillas sobre el papel de armar, después un cilindro deforme y el humo con gusto a rechazo, áspero y antiguo. Se lo fumó en el piso con las piernas todavía abiertas y los **dedos húmedos y viscosos**, como cubiertos de flema, a esto llaman una eyaculación femenina, y se la había provocado sola, pero con la ayuda de Marco. Volvió a recordarlo con los pantalones bajos en la semi oscuridad **del túnel** (...) Tuvo que salir de ese tufo a semen y sudor y el golpe agrio del olor a mierda pero no porque se sintiera sofocada; porque con la mano entre las piernas, tocándose raspándose hasta el dolor tuvo ganas de matar al velludo para descartar el cuerpo vulgar de ese hombre grandote y después asesinar también a Marco y sentarse sobre su cadáver y recibir los restos de su erección; y también tuvo ganas de golpear a Marco hasta desfigurarlo y romper su belleza, ver los huesos blancos de la cadera atravesando la piel, desnudos para ella por fin, **abrir con las uñas** el vientre flaco y hundir la cabeza en los intestinos y, como había leído en algún lado, gozar con las tripas entre los dedos como un pirata con los doblones de oro de un cofre recién encontrado (Enríquez en Grillo Trubba, 2008:37-38. Los destacados son nuestros).

Ponemos de manifiesto, en primer lugar, la relevancia aquí del concepto de masturbación, según lo desarrolla Laqueur, y que para nosotros constituye, además de una práctica, una figura fundamental de la semiosis de la discursividad erótica (manifestada, por ejemplo, metonímicamente con el sintagma “los dedos húmedos y viscosos”).³⁵ Por otra parte, la totalidad de la escena extiende la figura del excremento (Moreira, 1998) al referirse al acto de introducir la cabeza en los intestinos y su hacer violento sobre el cuerpo. La tópica del corte funciona en términos de una acción que implica realizar una herida en el cuerpo a los fines de destruirlo. Y todo ello generado por la imposibilidad de obtener el deseo sexual por parte de la protagonista hacia Marco

³⁵ Decíamos que la masturbación nos ha resultado fundamental para el estudio y la comprensión de la discursividad erótica en tanto revela su carácter performativo. No obstante, resulta pertinente distinguir la masturbación de otras prácticas performativas tales como el voyeurismo, las prácticas sado-masoquistas con los cuerpos, los procesos de escritura que vinculan cuerpo y lenguaje, entre otros. Asimismo, el acto masturbatorio implica también un ámbito de procesos y producción de sentidos de la corporalidad erótica, ligados a las figuraciones discursivas del contacto. De acuerdo con esto, existe un punto de confluencia de todos los sentidos corporales (olor, vista, gusto, oído, tacto), e implica la posible interacción entre sujetos sociales.

(pues este es homosexual), a partir de un recuerdo en el cual el personaje masculino tiene una relación homoerótica. Asimismo, consideramos pornográfico al fragmento citado, ya que reconocemos un hiperrealismo fisiológico sin abstracciones y en el cual predomina el régimen de lo explícito, de acuerdo con lo planteado por Gubern (2005) para este tipo de discursividad. Observamos ahora cómo esta subjetividad femenina anteriormente se construye bajo la figura del *voyeur*, en tanto una forma de mirar, de hacer visible, y por ende de poner en juego la circulación del deseo:

Hasta los hombres reales que contrataba por temporadas, a veces sólo por una noche, que a cambio de dinero y cocaína se montaban, se lamían, se besaban en su propia cama, mientras **ella observaba** desnuda en el piso, a veces sin siquiera tocarse, esos hombres que a veces incluso la invitaban a unírsele y aunque en la cama seguía siendo testigo, alguna vez la habían hecho gritar recorriéndole el ano con la lengua —como si se tratara de un anillo de poder, venerado—, o le habían explicado con una seriedad enternecedora por qué un hombre jamás tenía arcadas, por qué la laringe masculina se dilataba con mayor facilidad, un mito que ella no estaba dispuesta a cuestionar (Enríquez en Grillo Trubba, 2008:38. El destacado es nuestro).

Aquí se ponen de manifiesto las características fundamentales de lo pornográfico, tal como las conciben Barthes (1997) al referirse a la lengua sadeciana y Maingueneau cuando estudia el dispositivo de enunciación pornográfico: la puesta en escena y la presencia de una serie de posiciones corporales, además de la producción de un efecto excitativo ligado a lo performativo. El relato continúa narrando la escena en que la protagonista conoce a Marco, y luego descubre que es homosexual:

Encontró a Marco en **un cine**. Un hombre arrodillado le chupaba la pija y Marco se mordía los labios. Casi se lo chocó, tan oscura estaba la sala. No dejó que la viera. Alguien le dijo en voz alta, “qué hacés acá concha”, pero lo ignoró. Tenía que quedarse en silencio, pasar desapercibida para no molestar, pero no podía callarse cuando veía a Marco hundiendo la boca del hombre sobre su pelvis para que la pija le bajara por la garganta. Por primera vez le veía el cuerpo, lánguido pero fuerte. Los huesos de la cadera filosos. Lo siguió a la salida. El placer recibido se le notaba al caminar (Enríquez en Grillo Trubba, 2008:42. El destacado es nuestro).

La práctica sexual de la *fellatio* se pone en escena en un espacio público, mientras que socialmente se la imagina ligada a lo íntimo. El juego de espacios y miradas marca la difuminación de los límites entre lo oculto y aquello que se muestra; dicha dinámica de visibilidad se articula con la situación por la cual la protagonista se ‘enamora’ de Marco produciéndose una tensión, ya que lo pornográfico no admite estados pasionales vinculados al amor:

Cuando lo vio lo agarró del brazo y pidió por favor, que nunca le había pasado algo así, **que era amor**, tenía que ser, que por primera vez sentía algo, que podían tener algo, extraño, sí, muy loco, pero que era posible, y Marco se la sacó de encima y no le importaron sus lágrimas, y le dijo dejame en paz y otra vez escuchó loca de mierda, estás loca, concha loca, no me sigas más porque te hago cagar a palos. Te quiero, dijo ella, y te voy a matar. Marco siguió caminando, y ella decidió no seguirlo. Pero sólo por esa vez (Enríquez en Grillo Trubba, 2008:43-44. El destacado es nuestro).

Según podemos observar, esta ficción erótica y/o pornográfica hace visible la imposibilidad del establecimiento de vínculos afectivos amorosos. Y también se narra utilizando las formas de escritura del realismo, experimentando con lo excesivo y lo explícito. De esta manera, se profundizan las percepciones de los conflictos sociales e individuales. Por ende, queda la muchacha en estado de soledad, pese que ha estado buscando durante mucho tiempo un hombre acorde a su ideal:

Había construido muchos en busca del que sería la cima, el ideal fuera de este mundo, el que a veces veía en la duermevela y no podía atrapar, no podía reproducir porque no sabía dibujar, pero en sueños existía y de pronto estaba ahí parado con un vaso de vino en la mano, un regalo, una ofrenda (Enríquez en Grillo Trubba, 2008:41).

Nos detenemos ahora en el cuento “Coger en castellano” de Pedro Mairal (1970):

No están desnudas. Pero casi. Algunas sonriendo, o serias en pose hot, o con anteojos de sol, boca abajo en la cama, casi pegándose el culo con los talones, mostrando las marcas del bronceado, o con bombachas de corazones rojos o de estrellitas, en esos cuartos que todavía tienen las cortinas rosas elegidas por la madre. A veces están en el baño, de frente al espejo, **o se sacan la foto** por sobre el hombro, de espaldas al espejo, mostrando el culo para ver cómo les queda de atrás las bikini nueva. Me gustan todas. Deben tener entre dieciséis y diecinueve años, no más. Y así, descalzas en sus casas, tienen una sinceridad, un grado de realidad, que no encuentro a mi alrededor. Están posando, jugando a posar, probando su sensualidad, viendo si son capaces de calentar, como preguntando: ¿Te caliente? Yo susurro, les contesto, a todas, a nadie. No puedo cerrar con traba **la puerta del escritorio**. Sería demasiado sospechoso para Sharon. (...) **La mesa con la computadora está de frente a la puerta, la pantalla no se ve y me cubre un poco**. (Mairal en Grillo Trubba, 2008:201. Los destacados son nuestros).

La cita precedente pone de manifiesto una construcción singular de la puesta en escena erótica y/o pornográfica: está una subjetividad masculina que mira en la computadora imágenes de chicas adolescentes adolescentes en poses y gestos obscenos.

El punto que interesa destacar consiste en el juego con la visibilidad, pues lo que el protagonista ve constituyen cuerpos virtuales que, al mismo tiempo, aparecen ocultos pues la pantalla no se hace visible y al hombre que contempla dichas corporalidades lo cubre sólo un poco. Este mecanismo discursivo de mostración y ocultamiento

estructurante de la categoría de visibilidad se complejiza ya que aparece el carácter performativo (*hacer hacer*) con un efecto excitativo al hacer mención al acto de sacarse una foto, la capacidad de excitar y la pregunta (¿te caliente?) con la consiguiente respuesta masculina en susurros orientada a todas y a nadie. Asimismo, la conformación discursiva y textual de lo obsceno, erótico y pornográfico mediado por un ordenador permite dar cuenta de una configuración signada por el artificio que caracteriza a toda puesta en escena, poniendo de manifiesto ese rasgo performativo que define a la discursividad erótica y/o pornográfica. Veamos el desarrollo del relato:

En esos escenarios aparecen, tremendas, levantándose apenas el vestido de algodón (...) Y se paran **delante de la cámara**, algunas con pudor, sin mostrar la cara, en su cuarto, con las persianas a medio bajar. Así las veo, las encuentro, las busco, y casi puedo entrar en esas casas en las que siento que estuve alguna vez (...) Puedo estar casi ahí, sintiendo que el azúcar volcada en el mantel de plástico me pincha los brazos después de tomar mate, alguien tose, dos hermanas se pelean, **alguien ve televisión** en otro cuarto, o no hay nadie en la casa, salieron todos y **ella se encierra con la cámara** (Mairal en Grillo Trubba, 2008:203. Los destacados son nuestros).

De la cita precedente destacamos el juego con la visibilidad de nuevas prácticas sexuales, pues lo que el protagonista ve constituyen cuerpos virtuales que, al mismo tiempo, aparecen ocultos pues la pantalla no los hace visible totalmente y el hombre que los contempla mira sólo una zona de los mismos. Retorna el carácter de artificio que define a toda puesta en escena: la visibilidad en el juego de mostrar y ocultar, el efecto performativo que conceptualiza a nuestra discursividad y, sobre todo, el rasgo de espectacularización y mediatez (por el uso de la cámara y pantalla). Todo ello posibilita pensar que, en el caso de este cuento, el erotismo (y/o ¿lo pornográfico?) aparece refigurado por aparatos tecnológicos que generan una combinación de abstracción con un hiperrealismo fisiológico, a la vez que se ejerce una manipulación y un poder sobre los cuerpos, según el planteamiento teórico de Gubern (2005). En el final del relato, el protagonista –excitado por lo que ha visto a través de la pantalla de la computadora– proyecta su deseo y recuerda la relación que tuvo con otra muchacha; a la vez que ello remite a lo natural, a la cultura ‘en castellano’ y al contacto virtual:

Es parecida, Chiara **en su cuarto** en verano con las cigarras afuera que hacían más pesada la tarde al sol (...) Yo le agarraba un cachete del culo y le daba toda la pija, le buscaba la boca con la mano y ella me chupaba los dedos, mientras la cogía así, hasta que se daba vueltas porque queríamos besarnos, yo con la pija mojada hasta el tronco, los pelos mojados, antes de volver a metérsela (...) y yo le decía al oído estás toda mojada y no me animaba adecirle qué puta sos Chiara (...) y Chiara se arqueaba toda

sofocada, sofocada, medio fucsia las mejillas con el pelo pegado, cogeme Tavo, cógeme, porque cogíamos en castellano, cojíamos así, con jota, con saliva argentina de pronunciar putedas y ruegos. Nada de “Oh baby, I love that”, ni “Careful with the condom, Gus”, ni “I’m coming”. Todo en castellano, entre sus muebles, frente al ropero con recortes de revista del Indio Solari, en castellano y en su cama o sobre el colchón que tenía para las amigas debajo de la cama (...) y me decía: no te vayas, Tavo, no te vayas (...), que no me fuera con mi familia (...) Pero yo me fui, nos fuimos, me mudé de país, de lengua, de hemisferio, y ahora cojo poco y callado, y me hago pajas tristes a la una de la mañana y, para no manchar la alfombra comprada en cuatro cuotas en Ikea, acabo en una hoja de rollo Paper Towel Extra Absorbent comprado en el Wall-Mart de Baron Drive, mientras afuera cae una nevada mortal como al comienzo de *El Eternauta* y me siento viejo y solo y lejos porque **nunca nadie me volvió a abrazar así** (Mairal en Grillo Trubba, 2008:204-205. El destacado es nuestro).

La extensa cita permite observar algunas cuestiones significativas. En primer término, la mirada se desliza por la pantalla de la computadora, nombra poses y gestos obscenos vinculados al funcionamiento de la visibilidad que señalábamos antes, aunque aquí es percibida mediante un soporte que remite al vínculo virtual. En segundo lugar, la contraposición entre los elementos de automatismo y la presencia de lo rutinario que supone una práctica erótica construida y mediada por las cámaras –con su rasgo de artificiosidad fuera de la realidad– con otro acto masturbatorio y triste frente al recuerdo de la consumación del acto sexual regido por la tópica de la dominación masculina, en medio de un cuarto lleno de marcas generacionales y de contacto con la vida juvenil de Argentina. Esta actualización del acto sexual que se representa mediante los procedimientos textuales y discursivos de la enunciación pornográfica (serie e intercambio de posiciones, léxico y encuadre o puesta en escena) permite la mención de un cuarto como espacio íntimo y cerrado, recurrente también en los textos ya examinados del corpus ampliatorio. Destacamos en esta ficción erótica y/o pornográfica el valor diferencial que el narrador adjudica al acto de hacer el amor en castellano: pues el mismo aparece semantizado con atributos de apasionamiento y espontaneidad, buscando llegar hasta el extremo, al modo ‘argentino’ (en la dimensión del exceso). Por dicha razón, el texto marca la oposición del goce por parte del protagonista cuando está en el hemisferio norte, ya mudado del país y de la lengua, en estado de soledad, señalando que aún los restos de semen eyaculado por la masturbación son limpiados por un rollo de papel comprado en un espacio comercial legitimado por la cultura de ese país. Según podemos observar, en ese hacer no ingresa el exceso como posibilidad de gozar. Pensamos que en esa oposición radica el carácter instrumental de la discursividad erótica y/o pornográfica que este relato pone de manifiesto. Pues se establecen

diferenciaciones entre lenguajes, formas culturales y prácticas sexuales que implican, de alguna manera, políticas distintas (hacer el amor en castellano), refiriéndonos a las concepciones disímiles acerca de la sexualidad y el goce.

Por último, nos detenemos en el cuento “Es una fuerte lluvia la que va a caer” perteneciente a Patricia Suárez (1969):

Estábamos en **una fiesta** y la fiesta ya estaba terminando. De un tiempo a esta parte, siempre estoy entre los últimos en irme. (...) Ha llegado de irnos, así nos decimos. Estoy con Luisa, hace siete años que somos amigas, desde que la escuché leer poemas en un bar. Oí que se llamaba Denise y su poema tenía un aire a esa canción apocalíptica de Bob Dylan que dice: “Y es una fuerte, fuerte, fuerte /es una fuerte lluvia la que va a caer (...) Fui a **la casa** de Luisa porque no quería regresar a la mía; no estaban mis hijos y no soporto la casa deshabitada; me había clavado cuatro copas de champán como cuatro puñaladas y mi paso era inseguro (...) En ese instante ella se abrazó a mí, y en el abrazo rozó mi pecho izquierdo, bajó su mano hasta mi muslo y luego se deslizó al suelo. Quedó sentada y buscó su bolso frenéticamente: sacó de ahí un sobre celeste que contenía una carta, me dijo, donde ella me confesaba todo. “¿Todo qué?, pregunté. Sus sentimientos, aclaró (Suárez en Grillo Trubba, 2008:207-210. Los destacados son nuestros).

Según puede observarse en esta cita, aparecen la tópica del secreto y la confesión como características constitutivas de las subjetividades homoeróticas, en este caso de carácter femenino. La relación da cuenta de un proceso de *devenir*, por el cual las identidades sexuales están sujetas a continuas transformaciones y no se conforman de manera estática, de una vez y para siempre: la protagonista es una mujer que ha tenido tres matrimonios con hijos, y antes tuvo relaciones con Ivette. Veamos el final del relato:

Sacó de ahí un estuche, que creí podía contener cocaína –aunque no había sabido que ella la utilizara– y cuando lo abrió vi un cintillo, un anillito muy fino con un diamante, como el que tenía mi abuela cuando se comprometió con mi abuelo. “Ahorré mucho tiempo para esto”, susurró “mucho, mucho tiempo, más del que podrías imaginar”. Brillaba, recuerdo eso; ella tomó mi mano y lo puso en mi anular, donde me calzaba perfecto a pesar de que tengo los dedos muy finos. Levanté mi mano para ver el anillo en el contraluz que emanaba del televisor; lo contemplé con la certeza de que nunca antes había visto un anillo con un diamante brillar en mi propia mano, y en ese mismo instante Luisa que estaba aún muy sonriente sentada en la alfombra, levantó mi pollera hasta arriba de mis rodillas y acarició mis piernas (Suárez, en Grillo Trubba, 2008: 211).

La cita de manera elusiva presenta una escena homoerótica, con elementos que dan cuenta de cierta certeza en la constitución del vínculo, proyectado a una

temporalidad futura. Luisa le regala un anillo no sólo como un modo de hacerle saber su amor, sino que marca la ruptura del secreto abierto según Daniel Balderston (2004) e inscribe la apertura hacia la posibilidad de mostrarse en una subjetividad sexual diferente (el homoerotismo femenino). El acto de entrega del anillo supone una especie de “compromiso” y produce un punto de fuga en relación con la identidad de la protagonista (ésta es madre de dos hijos) e implícitamente el texto permite inferir una desestabilización de los roles sexuales establecidos culturalmente, aunque se refiera a los estereotipos de lo masculino y lo femenino. Por otra parte, el procedimiento de la sugerencia y la alusión –características fundamentales del habla erótica según Barthes (1997) funciona aquí en tanto una manera de introducir textual y discursivamente una subjetivación distinta que rompe con las clasificaciones biológicas y culturales de los géneros sexuales. Al mismo tiempo, el cuento instauro interrogantes, permutaciones, juegos y tensiones que revisan críticamente la ruptura de este paradigma biopolítico. Pensamos que todas estas consideraciones permiten sostener el carácter instrumental de la discursividad erótica en este relato.

El examen de los cuentos seleccionados de la antología *En celo* da cuenta de prácticas sexuales que reconocemos, describimos e interpretamos mediante el dispositivo de enunciación pornográfico caracterizado por Maingueneau (2008) y el hiperrealismo fisiológico según Gubern (2005). Estos diferentes tipos de procedimientos configuran distintas escenas eróticas y/o pornográficas con diferentes funciones y sentidos en relación con el exceso de lo explícito articulado con la construcción del efecto de realidad. Esto último constituye una de las marcas escriturales que caracteriza a los textos producidos por esta generación de escritores por oposición a las anteriores. Quien escribe es una mujer, Mariana Enríquez, –dato significativo pues se trata de una autora que escribe lo excesivo en Argentina, en contraposición a una práctica literaria predominantemente masculina– y su narración nos muestra a una joven que durante años ha experimentado el goce en posición de *voyeur* y, en busca del hombre ideal para su vida, ha compartido escenas eróticas con sujetos homosexuales. Cuando finalmente lo encuentra, se enamora de él y este la rechaza. En este punto resulta significativo que esta ficción predominantemente pornográfica construya en la protagonista una tensión entre el estado pasional del amor y la configuración discursiva de lo pornográfico, que no admite por definición dicho estado. Entonces el sujeto femenino de esta narración queda expuesto a la soledad,

haciendo visible la imposibilidad de conformar vínculos afectivos amorosos (también de carácter social) y que, de alguna manera, el aparato semiótico de lo pornográfico erosiona dicho carácter, haciendo ingresar sólo la dimensión del exceso. La instrumentalidad opera en el cuestionamiento de la separación entre sexualidades e interroga las razones por las cuales el exceso y la práctica del voyeurismo no pueden formar parte de la vida amorosa.

El texto perteneciente a Pedro Mairal opera, por el contrario, con otro funcionamiento de la categoría de visibilidad: produce efectos performáticos, excitativos, en una subjetividad masculina que ve en la computadora a muchachas adolescentes en poses y gestos obscenos efectuados frente a una cámara. Esta escena aparece cargada de artificiosidad, espectacularizada, y si bien se opone al encuentro sexual del protagonista con una joven, abre el registro de vínculos virtuales válidos para la discursividad erótica del siglo XXI. La rememoración persiste en el presente del personaje, solo y sin lengua, en otro país. El encuentro en Argentina, narrado desde el régimen de lo pornográfico, se construye además con los atributos semánticos de apasionamiento, espontaneidad y presencia del exceso. El narrador caracteriza a esta escena en términos de un valor cultural específico: hacer el amor en castellano o a la manera ‘argentina’ y esa es la diferencia identitaria, corporal, no mediada por tecnologías. Por último, aparece como marca significativa que el narrador se muda de país y de lengua (obsérvese la relación cuerpo-lengua), ya que viaja al hemisferio norte y allí –también en estado de soledad– aún con las cámaras, su acto masturbatorio se califica de “triste”, en tanto esta otra modalidad del exceso es virtual y lejana cultural y pasionalmente.

Finalmente, el cuento de Patricia Suárez torna visible mediante los procedimientos de la sugerencia y la alusión propios de la lengua erótica, el devenir y la transformación de identidades femeninas, haciendo hincapié en que las relaciones pueden ser también amorosas. Por ende, el discurso discute los sistemas de clasificación y distribución bio-culturales de roles y géneros sexuales, de acuerdo con lo explicado anteriormente.

Por otra parte, es constante en los textos examinados la ausencia o poca presencia de experimentación narrativa al modo de la neovanguardia de los 70. El corpus ampliatorio considerado destaca una modalidad de hacer explícito aquello que se elude cotidianamente, en mostrar cómo la corporeidad es lo que acerca o aleja a los

personajes. Además, en estas textualidades se manifiestan las pasiones, conflictos, acciones, y no existe una interpretación de los mismos, ni se constituyen en el eje fundamental de los cuentos. En cuanto a las figuras retóricas, observamos un predominio de la descripción en los relatos. Por dichas razones, la discursividad erótica juega con apropiarse y usar las formas de escritura –específicamente descriptivas, apartándose de lo representacional y simbólico– propias del discurso y verosímil del realismo. Ello a los fines de visibilizar con un mayor grado de profundización los conflictos sociales, llevarlos hasta el extremo y poner al cuerpo en el centro de las narraciones. De este modo, pensamos que el discurso erótico y/o pornográfico experimenta con una forma de realismo que no sólo produce otro efecto de real, sino que resalta el artificio, la puesta en escena y lo corporal. Al mismo tiempo, registramos la búsqueda y estrategia de excitación (que muestra su carácter performativo) e implica al lector modelizado por estas ficciones. Por lo que antecede, la diferencia con la escritura realista –del siglo XIX y aún con la del XX– consiste en que no está orientada exclusivamente a la crítica social, ni produce un distanciamiento para generar conocimiento, distancia crítica o moralizar. En el caso de las textualidades eróticas y pornográficas de la primera década del siglo XXI quizás lo que produzca una especie de distancia sea un efecto de asco o repulsión, aunque a veces puede que aumente el carácter excitativo.

Frente a la instrumentalidad de esta discursividad y en relación con otras textualidades del corpus ampliatorio advertimos que existe una permeabilidad entre lo erótico y lo pornográfico. Por ello resulta pertinente preguntarnos por los efectos político-estéticos que produce en la actualidad esta narrativa y cuáles son las relaciones significativas que se establecen entre literatura y sociedad. De esta manera, constatamos cómo se constituye otra política de la discursividad erótica, que registra y produce excitación; implica y no distancia a los lectores, según afirmamos antes. Por oposición a lo que sucedía con la escritura de Lamborghini, por mencionar un ejemplo. Ahora puede que sólo sea la diferencia entre las formas escriturales la característica que inscribe esa distancia.

4. 4. *Carne*, el carácter instrumental del discurso pornográfico

Para finalizar el examen del corpus ampliatorio relativo a las textualidades eróticas y/o pornográficas de la primera década del siglo XXI, nos detenemos en la compilación de relatos pornográficos denominada *Carne* (2006).³⁶ Dicha antología es el resultado de una convocatoria organizada por Editorial La Creciente en Córdoba Capital durante el año 2006 para la realización de un concurso literario sobre narrativa porno. Esta operación cultural nos parece importante ya que indica el inicio de una transformación en el modo de concebir las prácticas de la escritura literaria ejercidas por sujetos jóvenes³⁷ que tienen por objetivo estético la erosión de los límites entre lo permitido y lo no permitido, legitimadas por una editorial que premia a producciones pornográficas consideradas no aceptables hasta ese momento. El criterio de selección de los textos toma en cuenta la significatividad de los mismos en orden a las hipótesis que orientan nuestra investigación. Comenzamos el recorrido por el relato “Grasa de Litio” de Adrián Savino (1971):

Íbamos saliendo de **ese sector de la ruta** que es una curva y contracurva como de tres cuadras, con las barrancas de un lado, y los monoblocks, el hiper y una villa del otro, cuando la vimos. Hacía dedo al borde del cordón, sobre el pavimento y unas tetas redondas y brillosas al vientito del verano. Entre que la vimos, nos dimos vuelta para mirarle el culo, y con un par de gestos decidimos volvernos (...) A medida que nos acercábamos y se agrandaba, noté otros detalles aparte de las tetas. Tenía zapatos rojos de taco alto con unas tiritas que le subían dando vueltas por la pantorilla; medias negras tres cuartos corridas en distintas partes; minifalda de cuerina arrugada, también roja; carterita diminuta, blanca con manchitas negras, tipo dálmata; y en la cabeza unos rulos colorados todos desperejados y revueltos. Cuando casi llegaba donde estábamos vi también lo alta que era, la poquita curva de las caderas y algo raro en la forma de los hombros: un travesaño sin lugar a dudas. De lejos, no parecía pero estaba cantando: ¿a quién sino a los travas se les da por mostrar las tetas en plena calle? (Savino, 2006:10-11. El destacado es nuestro).

La cita presenta, mediante la figura retórica de la descripción, la subjetividad travesti que ya hemos observado en los cuentos de Naty Menstrual, y muestra pocas diferenciaciones. El rasgo distintivo radica en que el narrador se detiene en describir la

³⁶ Es importante destacar las características del dispositivo material que supone el soporte de este texto: se trata de un librito muy pequeño, con tapas rojas, que puede ser guardado en el bolsillo del pantalón o en la cartera. Esto constituye una marca del juego de ocultamiento y visibilidad con el cual se caracteriza a este tipo de ficciones pues, al mismo tiempo se pueden invisibilizar y ocupar un lugar “marginal” en el campo de la producción literaria; por otra parte, son publicadas y, por ende, se las hacen públicas, teniendo la posibilidad del acceso a muchos lectores.

³⁷ Cuando hablamos de sujetos jóvenes hacemos referencia a esos escritores y escritoras nacidos a mediados de los 70, durante los años 80 y en la década del 90.

imagen de un hombre vestido de mujer –concepto tradicional y estereotipo del travestismo– situado en un espacio público y abierto, un sector de la ruta, con el objeto de seducir a los fines de la obtención de dinero:

Toto frenó en el mismo momento en que ella se asomó por mi ventanilla, me rozó el brazo con esos tetones que casi se le salían del escote curvo (...)

–¿Precisan algo, chicos?– nos dijo. Su tono, más agudo que grave, era tan artificial como la manera de caminar y el montón de maquillaje que no le alcanzaba para disimular la cara angulosa. El ceceo, en cambio, no le salía tan abuso como a otros putos.

–Eeehh...¿ cómo es la cosa?– atiné a decirle.

–¿La cosa? –me dijo, *medio* pícara– ¿Qué vendría a ser “la cosa”?

–Qué vendés, linda–le dijo Toto, más concreto.Cuál es la tarifa.

–Francesa en el tutú, veinte los dos.

–¿Cómo es francesa?– mandé yo.

No tenía ni la más pálida idea, fuera de joda, lo juro por mis chicos.

(...) –Un pete– dijeron prácticamente a coro el trava y Toto, nomás que ella agregó “bebé”. (...) El trava no se hizo rogar demasiado. (...) Le indicó a Toto que nos tiráramos a la izquierda para doblar en el próximo semáforo. Le pregunté por qué no nos metíamos directamente a la derecha, donde había **una zona de calles bastantes oscuras**.

–Está muy quemado, bombón– dijo mientras me empezaba a acariciar el borde de una oreja.

–Si no te agarran los canas, vienen los negros de acá atrás y te afanan todo – agregó Toto. Y por ahí hasta te empoman, ¿nocierto, linda? (Savino, 2006:12-13. El destacado es nuestro).

En esta escena la visibilidad es también ocultamiento y seguridad, remite a la necesidad de ocultamiento de esta práctica sexual ante la violencia social. Por otra parte, la puesta en escena se configura en un espacio público pero, al mismo tiempo, dotado de especificidad; más adelante se hace referencia a “una zona bastante residencial” y señala un estamento social caracterizado por privilegios económicos. Allí se efectúa la práctica sexual “no permitida” que busca la satisfacción de los protagonistas, contando con la complicidad del guardia de seguridad. Ello indica, de alguna manera, la permeabilidad de los límites entre lo permitido y lo no permitido. A su vez, la misma está sujeta a una penalización por parte de la policía que implica un control y una restricción del exceso. Observemos cómo se desarrolla la relación sexual:

Entrando a **una zona bastante residencial**, de casas con jardín delantero y sin rejas, nos dijo que frenáramos a mitad de una cuadra, frente a una plaza. Por la esquina dobló un auto con un foco azul en el techo.

–¿Acá querés parar? –le pregunté–: ¿no ves que hay seguridad? (...)

–No te hagás drama, papi. Éste a mí me deja trabajar. Prendan la luz de adentro, cosa que me vea.

Toto le hizo caso, y el tipo pasó de largo y siguió para el lado de la ruta.

–Bueno –dijo Isabel desde atrás–, ¿quién viene primero?

—¡Yo! —casi gritó Toto.

(...) Me senté en un banco de la plaza, prendí un faso y miré alrededor. (...) Al principio no me animaba a mirar para el lado de la chata. Al rato me decidí, y vi el culo rojo de Isabel aplastado contra la ventanilla. (...) Estuve un rato ahí parado, contemplando el culo de Isabel Apoyé una mano en el vidrio para sentir su tibieza, al mismo tiempo que con la otra me abría la bragueta y me la entraba a acogotar. Hasta que no aguanté más y les abrí la puerta. Isabel paró de patear y se dio para mirarme. Al toque adivinó mis intenciones (Savino, 2006:15-16. El destacado es nuestro).

Este fragmento presenta el carácter performativo (*hacer hacer*) e ilustra lo propio del discurso pornográfico, en tanto produce efectos excitativos en quien mira la escena e ilustra lo que puede pasarle al lector modelizado. Se reconocen marcas de afectos eufóricos (Maingueneau, 2008), entendidos como la expresión de excitaciones, emociones; y en las interrelaciones se potencia el exceso en acción. En la escena con Isabel, cuando uno de los protagonistas ingresa al auto mientras Toto está teniendo relaciones con el/la travesti, leemos:

—¡Eh, boludo, que hacés!— reaccionó Toto con algo de demora —Esperá un poco!

—¿Qué pasó, bebé? — me dijo ella, mirándome fijo con esos lentes de contacto color verde que recién me daba cuenta que tenía. La mirada borrosa de esas pupilas plásticas me volvió loco: unos ojos de respuesto que se me antojaron mejores, más penetrantes y misteriosos de lo que debían ser los originales.

—¿Puedo entrar por atrás? — me escuché decir de pronto. (...)

—Qué hijo de puta que sos— me dijo Toto mirándome de reojo, mientras volvía a hundir las manos entre los rulos colorados.

La bombacha debía estar anudada por alguna parte, porque con un movimiento rápido que ella hizo con una mano, cayó y fue a parar al piso de la chata. (...) Le acaricié una nalga mientras terminaba de ajustarme el forro. Era una piel de lo más suave, y aparte bien firme. Me eché un gallo en la mano y lo desparramé por toda la zona de dentro y afuera del hueco. Ahí nomás, sin haber dedeado mucho, entré a puertear. No había terminado de meterle la cabeza y ya estaba a punto de encarar con todo, cuando soltó el pete y me dijo que le dolía.

—¡Pero qué pasa, la puta madre...!— se quejó Toto, frustado por la interrupción.

—Y qué querés— le dijo ella, —si la tiene como un termo... ¿Vaselina no tienen?

—¡Usá del pote, haceme el favor!— me dijo Toto, empujando para abajo la cabeza de Isabel.

Cuando se la clavé hasta el fondo, en medio de una mezcla increíble de olores a perfume barato, bosta, látex y grasa, la Isabel pegó un grito ronco con la boca llena que nada, pero con la vocecita de antes. Por un instante dejó de moverse en la falda de Toto, pero ahí nomás se adaptó y se puso cómoda. Entonces le entré a bombear con alma y vida, siguiendo el ritmo del tema de la radio. Ya estaban a punto de írseme las cabras, con las manos tensas en el borde del techo y la vista clavada en las estrellas, cuando Isabel me cortó el envián con un movimiento brusco para atrás. “¿Qué... así de

una, delante de tu amigo?”, la oí decir, y ahí nomás la respuesta atropellada de Toto: – “¡Dale boluda, echá la grasa y metémela!” (Savino, 2006:16-18).

El fragmento discursivo muestra la dimensión configuracional de la escena atinente a la escritura pornográfica (Maingueneau, 2007: 14), pues se narran unas posiciones corporales para el logro de la visibilidad total del acto sexual y los protocolos de penetración. Sumado a ello, es posible reconocer una dimensión modal remitiéndonos a la utilización de un vocabulario, un léxico particular, que se aparta de lo permitido en el ámbito de las palabras consideradas aceptables en el marco de una norma lingüística, social y cultural que inscribe un límite entre aquello que se permite decir y lo no permitido. Es decir, que los procedimientos semióticos de lo pornográfico hacen ingresar el exceso aún en la selección de lexemas usados. Por otra parte, también están presentes los afectos eufóricos en el sentido de la expresión de una excitación que hace referencia al carácter performativo de esta discursividad. Asimismo, destacamos la figura del auto como un espacio íntimo, con cierto rasgo de aislamiento, que señala la conformación de la puesta en escena, el hiperrealismo fisiológico, (de acuerdo con Gubern, 2005) y la presencia de la tópica de la penetración anal componiendo esta ficción pornográfica. Veamos el final del relato:

–Bai bai chicos, gracias por todo– nos dijo cuando la dejábamos en su parada–. Por cualquier cosa ya saben, estoy acá. Ah, les dejo esto, tomen. Eran dos tarjetitas con su nombre y un número de celular, y al fondo un dibujo de dos angelitos ruludos con las miradas perdidas, *medios* aburridos. Mientras seguíamos viaje, Toto le echó una ojeada a la suya y me la dio, pidiéndome que la rompiera.
–¿No la guardás? – le dije.
–No, mirá si me la **descubren**.
–Sí, claro– le dije, y rompí las dos tarjetas juntas. Tiré los pedacitos por la ventanilla pero el viento los hizo entrar de vuelta casi todos. Toto resopló de embole.
–Tirá el pote, también... (Savino, 2006: 19. Cursivas del autor. El destacado es nuestro).

La cita pone de manifiesto varias cuestiones. En primer término, a diferencia de los relatos escritos por Naty Menstrual, este texto no presenta la figura del/la travesti vinculada a protocolos de sometimiento, violencia y muerte. Por el contrario, el cuento de Savino construye una escena de goce y exceso en la cual se excluye la suspensión de la vida inscribiendo, de este modo, sentidos positivos de las interrelaciones y una visibilidad de la relación sexual ‘aceptable’ entre ellos, pero que deciden ocultar a otros. O sea que, al mismo tiempo, el problema de lo visible aparece en conexión y/o tensión con el ocultamiento: pues los protagonistas rompen las tarjetas para que otros no

descubran su contacto con un/a sujeto/a travesti. En definitiva, lo que esta narración pone en escena, mediante la constitución del dispositivo textual y discursivo de lo pornográfico es la irrupción del exceso, que altera la rutina de la vida cotidiana de los personajes y muestra otros comportamientos. Por dicha razón, pensamos que en esa posibilidad de alteración de prácticas y modos de hacer, más o menos habituales, en los seres humanos por oposición a las que definen al exceso, radica el carácter instrumental de esta ficción pornográfica.

A continuación, examinamos el relato “La culpa es de los padres” incluido en la misma antología y perteneciente a David Joel Voloj (1980); cuento que se estructura bajo la forma genérica de un diario íntimo, iniciándose cada fragmento con la marcación cronológica:

(22/12) La otra noche volví a soñar con la mamá de Virginia. No recuerdo bien de qué iba el sueño, pero alrededor de las cinco de la mañana me desperté transpirado, con el pitito duro como una tira de pan. Y eso siempre sucede cuando sueño con la mamá de Virginia. Después me cuesta volver a dormirme; me agito, siento como si tuviera el corazón entre las piernas, el calzoncillo me aprieta, me molesta darme vuelta en la cama. El pitito late, late, late, y los huevitos duelen, duelen. A veces se hace la hora de desayunar y, como el pitito sigue ahí, parado y latiendo, le doy unas cachetadas mientras hago pis. Pero no hay caso: más le pego, más terco se pone. Al final me canso de maltratarlo y busco la forma de acomodarlo a un costado para que pase desapercibido. Me daría vergüenza que mamá se diera cuenta o que Virginia lo notara cuando voy a su casa (...) Una vez [mi padre] encontró uno de mis diarios y lo usó para encender el fuego del asado. “Esto es de pucheros”, dijo, “y vos no sos ningún puchero, ¿entendiste? Si me entero que seguís escribiendo como una nenita vas a ver”, me amenazó. Por eso ahora tengo que esconder este diario en casa de la abuela y escribir cada vez que la voy a visitar. Sé que ella no lo va leer ni se lo va a mostrar a nadie. Lo prometió (Voloj, 2006:23. Los destacados son nuestros).

En el fragmento citado se observa la presencia de una subjetividad particular y que podría caracterizarse en relación con la iniciación en lo prohibido, tanto por el deseo como por el diario y lo que allí se escribe: la figura de un niño que siente un deseo sexual por la madre de su amiga en sueños. Dicha figura es similar a la de Toto, el niño protagonista del fragmento de Manuel Puig, mencionado en el estudio de la antología *Erótica Argentina* (2000). Allí el deseo erótico de ese niño se vincula al gusto por el arte cinematográfico y se halla caracterizado por atributos que remiten a lo monstruoso. Mientras que en el texto de Voloj la tópica remite a lo onírico y ello abre la posibilidad de decir lo oculto, en tanto lugar de manifestación del deseo hacia la madre

de su compañera de escuela. Por otra parte, resulta significativo el comportamiento del pene –(el “pitito”) construido desde lo minúsculo y casi en términos de un actor con cierta autonomía– por lo que el niño se esfuerza por controlar, dominar y no puede. Ello marca la característica fundamental del deseo sexual en la discursividad erótica: un mecanismo fisiológico ligado a lo corporal que implica un desborde, un derroche de energía, imposible de regular, fuera de todo control.

Asimismo, la utilización de la forma genérica del diario íntimo expresa el funcionamiento de una visibilidad otra, porque el protagonista escribe sensaciones corporales que deben quedar ocultas y no es posible decir frente a los padres, a la vez que se construye la tónica del secreto en la escritura como posibilidad suspendida de compartir con otros. Ya que el niño, por un lado, siente vergüenza ante la posibilidad de que sus papás descubran su atracción sexual por la mamá de Virginia y, por el otro, recibe la sanción de su progenitor, quien considera que el acto de escritura en un diario íntimo constituye una práctica femenina. A ello lo leemos según los conceptos de las categorías de decibilidad y legitimidad desarrolladas teóricamente por Noé Jitrik (1991, 1992), pues la palabra de un niño en general se considera como carente de valor en relación con la imposición de una ley familiar: por esas razones y otras no dichas el protagonista recurre al diario íntimo a los fines de dar cuenta de su deseo. Y, ese carácter oculto del acto de escritura da un rasgo especial a sus experiencias, hace cómplice a la abuela y ello seguramente tienen efectos en el lector. Observemos el encuentro del protagonista con la madre de Virginia en casa de esta última:

(3/1) Entonces pasó, como en mi sueño. Mientras Virginia se duchaba, su mamá me llamó desde **la habitación**. Estaba recostada en la cama, de espaldas, con la bikini desabrochada. “¿Me harías un favor?”, me preguntó. Tenía el cuerpo dorado por el sol. “Bueno”, dije yo pero no me moví de donde estaba. “Entrá, no seas tímido”, insistió. “Necesito que me pases crema. Me arde todo”.

(11/1) Pasaron dos semanas y en todo este tiempo no pude dejar de pensar en mis manos sobre el cuerpo de la mamá de Virginia. Ella se dio cuenta de que me gustaba acariciarla, quizás porque demoré de más cuando llegué a la cola, quizás porque bajé bastante rápido por sus piernas y, apenas pude, volví a pasarle crema por las nalgas. “Está muy bien”, me decía, me miraba, y dejaba escapar una risita. “¿Le hago cosquillas?”, le preguntaba yo, pero ella decía que no, que siguiera tranquilo y que no la tratara de usted. Cuando escuchamos que Virginia cerraba la llave del agua, me agradeció con un beso en la comisura de los labios. “Ya sos un hombrecito”, susurró en mi oreja, mientras agarraba con sus dedos la punta de mi pitito que, debajo de la malla, se estiraba como el mástil de una carpa (Voloj, 2006: 24-25. El destacado es nuestro).

De acuerdo con la cita, podemos afirmar que en este caso es posible el reconocimiento del concepto de masturbación, conforme a los planteamientos de Laqueur al hacer referencia al roce y las caricias que remite a uno de los procedimientos textuales de la semiosis corporal erótica. Asimismo, es recurrente la configuración de espacios íntimos, con un cierto grado de aislamiento (una habitación) y porosidad del afuera, en los cuales se efectúan las prácticas del erotismo, constituyéndose hasta el momento en una constante de las textualidades eróticas producidas en la primera década del siglo XXI.

Cabe destacar que no siempre es posible establecer de modo taxativo las delimitaciones entre lo erótico y lo pornográfico en el análisis de este tipo de ficciones. Al respecto, Dominique Maingueneau (2007)³⁸ propone una diferenciación entre las obras pornográficas y las secuencias pornográficas:

Esta distinción permite manejar la diferencia entre los textos cuya intención global es pornográfica [es decir, que no se refiere a la excitación que puede provocar en tal o cual lector sino que hace referencia a los textos que se presentan como surgidos de la escritura pornográfica; entendiendo por tal a la representación mediante signos verbales de las actividades sexuales], las *obras* pornográficas propiamente dichas, y los textos cuya intención no es esencialmente pornográfica, pero que contienen secuencias pornográficas, es decir **trozos** de textos, de longitud variable, que surgen de la literatura pornográfica y que, por lo tanto, están predispuestos a suscitar un consumo de tipo pornográfico. De esta manera, se puede considerar que ciertas novelas de Sade o *Sexus*, de Henry Miller, son textos que contienen secuencias pornográficas, pero que, hablando con propiedad, no son obras pornográficas (Maingueneau, 2007: 14-15. El destacado es nuestro. *Cursivas del autor*).

Esta delimitación teórica resulta productiva pues, a nuestro juicio, permite flexibilizar los límites entre lo erótico y lo pornográfico, pudiendo establecerse la coexistencia de ambos en un mismo texto, articulado también con el concepto de trozo o fragmento explicitado en el examen de las antologías en el capítulo dos. Por otra parte, dicha coexistencia de lo erótico y lo pornográfico puede reconocerse en las producciones estudiadas de Osvaldo Lamborghini; las cuales no podríamos decir que son pornográficas exclusivamente sino que, mediante el entrecruzamiento de ambas categorías, se habla de lo político, de la escritura y de una concepción de literatura, entre

³⁸ El estudioso francés también considera a la literatura pornográfica en términos de discursos *atópicos* para referirse a aquellas prácticas que, al igual que la pornografía, de alguna manera no tienen un lugar de ser, que se deslizan entre los intersticios del espacio social. La pornografía comparte esta atopía con otras prácticas verbales, que varían según las sociedades: “palabrotas”, canciones lascivas, ritos de brujería, misas negras, etcétera (Maingueneau, 2007: 21).

otros múltiples aspectos. En este punto radica también el carácter instrumental de nuestra discursividad objeto de estudio.

Retomando el texto de Voloj, en los fragmentos citados hasta el momento está presente el erotismo pues, aunque el narrador cuente sus sensaciones corporales de manera explícita y no sugerida, la existencia del roce y las caricias (vinculadas a la conceptualización semiótica de la masturbación) remite a lo erótico, colocando al cuerpo y su deseo como eje central del relato. Señalamos la secuencia pornográfica en el interior del mismo:

(12/2) La mamá de Virginia me explicó que, cuando ella no esté, yo puedo bajarlo sólo agarrándolo con la mano. Pero a mí me gusta más que ella le dé besos, que se lo meta en la boca, lo chupe, lo mastique despacito, que juegue con la pielcita de la cabeza hasta que salga el yogurt. Me parece que sale muy poco, apenas un traguito, ni siquiera llenaría medio vaso. Cuando se lo comenté, se largó a reír. Me gusta cómo se ríe, especialmente después de que me succiona hasta la última gota y me hace gemir. Nunca voy a bajarlo solo. Prefiero aguantarme hasta verla de nuevo. Además, con tanta gente que se muere de hambre, desperdiciar la comida me parece re feo.

(20/2) ¿Y si lo guardo en un frasquito y se lo llevo mañana? ¿Se echará a perder? (Voloj, 2006: 27).

Esta secuencia es pornográfica en la medida en que visibiliza una escena sexual en la que interactúa el niño y la madre de la amiga en la práctica de la *fellatio*, conjuntamente con la presencia de los afectos eufóricos. No obstante, más allá de las distinciones teóricas, es posible considerar al texto completo como predominantemente pornográfico, ya que reconocemos la existencia de un hiperrealismo fisiológico sin abstracciones (Gubern, 2005), una puesta en escena o encuadre, la visibilidad de una práctica sexual prohibida entre una mujer adulta y un niño. Por último, interesa el soporte y el género performativos. Es decir, se trata de una compilación que incluye textos de narrativa porno y así se vende y circula en el mercado. En el final del cuento el narrador se muda de casa:

(7/3) Preparamos la mudanza durante toda la mañana. (...) Sin embargo, antes de despedirnos [de Virginia y de su mamá] pasó algo raro. Yo estaba en el baño haciendo pis y, de repente, entró Virginia. En vez de quedar afuera, se quedó mirándome, y al final dijo que lo tenía chiquito. “Y casi no tenés pelitos” (...) Yo me quedé re asombrado: nunca me habían dicho que era pequeño, ni mucho menos lo de los pelos. En realidad, nunca antes me fijé en otro. Todavía ahora, mientras escribo, no le encuentro la vuelta. Me parece que no tiene mucho sentido.

En fin... me sacaré las dudas cuando vuelva a ver a su mamá (Voloj, 2006: 29-30).

Esta última cita pone el acento nuevamente en la figura del pene y su tratamiento escritural excitativo se refuerza con el diminutivo, no con el miembro viril masculino desarrollado, o sea con ese órgano expandido del cuento de Savino, en el cual se representa el grado máximo de la expresión del deseo. En este punto, se cierra el relato con lo extraño, con la perturbación dirigida al lector, a que imagine por qué Virginia, la niña, conoce el pene adulto. Esta última lo caracteriza con los atributos de la pequeñez y de la ausencia de vello púbico, señalando la falta de desarrollo biológico por parte del protagonista. El aspecto significativo de este relato consiste en los efectos que produce la narración, cómo se trabaja con una nueva subjetividad y se la escribe. De esta manera, se otorga decibilidad a un sujeto que no suele tenerla en la dimensión sexual; se muestra la capacidad de poder excitar, estimular a un sujeto que aún no ha completado la etapa de maduración sexual. Y en este punto podemos marcar la dimensión performativa, el *hacer hacer*, que desde la escritura/lectura plantea estrategias y busca efectos, definiendo la discursividad erótica y pornográfica sin moralizar e incursionando en espacios no habituales en la literatura actual.

En síntesis, este texto da cuenta de los procedimientos discursivos de visibilidad y decibilidad en las relaciones subjetivas, vinculados a un tipo de identidad específica (un niño) en conjunción con la emergencia de su deseo, el de la mujer y luego lo no dicho por parte de la niña. Si bien el deseo se configura desde una prohibición, luego se lo satisface. Por otra parte, la escritura en un diario íntimo implica una acción de ocultamiento por temor a la sanción del adulto y a la vez genera en el personaje un estado pasional de vergüenza frente a sus padres y el no poder decir o expresar sus sensaciones corporales por la imposición de una ley familiar. Al mismo tiempo, el acto de ocultar mediante la práctica de la escritura íntima contiene en su interior la posibilidad de hacerse visible porque otro sujeto (un lector modelizado) lee esta ficción ya publicada. Según observamos, el juego entre la visibilidad y el ocultamiento, el decir y el no poder decir, se construye en relación con una legalidad familiar y una ley etaria, que definen el funcionamiento de lo visible y lo decible en este relato. Asimismo, continúa siendo recurrente la conformación de la puesta en escena en base a la presencia de espacios íntimos, aislados y la ausencia de experimentación narrativa, según la concebían los escritores de la década del 70. Ello señala, como afirmamos antes, una operación de apropiación y uso de las modalidades escriturales del realismo por parte

del discurso pornográfico literario e inscribe un punto de fuga con lo que se sugiere y se ignora, aunque es tarea del lector activar su imaginación.

A partir de las consideraciones precedentes afirmamos que el carácter instrumental de dicho relato predominantemente pornográfico radica en hacer visible una actividad sexual prohibida por la doxa en un estado de sociedad determinado, muy próxima a los lectores por el uso de un habla compartida. A la vez, introduce una ruptura con los estereotipos sociales de madre (como esa subjetividad que construye y transmite valores aceptados socialmente) y del niño en términos de un sujeto caracterizado por el atributo de la no sexualidad en acción, y de la inocencia presentada desde el uso de su lenguaje o de la sorpresa final.

Por último, nos detenemos en el cuento “Soldán Saltando” de Diego Vigna en el cual se manifiesta el contacto entre cuerpos. El espacio de un transporte público, una metonimia de la ciudad, constituye ese lugar de lo deseable; y, según el concepto de Rosalba Campra, allí se produce el contacto entre los cuerpos, tal como planteamos en el capítulo dedicado al estudio de las antologías:

La extraña fortuna, para Nelson, de sentir que la vida viaja **en colectivo**. (...) Así como están los carteristas, él podría ser tranquilamente un concherista de ómnibus. Profesional. Tiene el talento necesario para –sin tocarle la cartera– meterle la mano por atrás, por adentro de la bombacha, y en una micronésima de segundo rodearla por abajo, previa escala de roce anal, usar el antebrazo, llegar con la punta de los dedos hasta los pendejos de la catinga, hacerle un jueguito de cosquillas y a la vuelta girar la muñeca (la palma mirando al suelo), rozarle la humedad con el revés de la mano y **ver**, en el reverso, en esa porción de piel donde se articula la muñeca, en esa porción donde se mira la hora del reloj, la manchita distinta, la frenadita de flujo, sobre su piel, y probarla. Lamerla. Salpimentada cual aliño de ensalada o shot de tequila. Entonces piensa, ya decidido: “Lo pruebo. Tengo reflejos. No se va a dar cuenta. Y si me siente, el novio queda como un pelotudo. Le estoy ofreciendo un milagro: tener un avance de orgasmo sin que su cuerpo sufra ningún achaque peligroso. Estoy, en serio, un poco cansado. Hoy, a la Negra, le voy a salvar la vida (Vigna, 2006: 34. Los destacados son nuestros).

La cita pone de manifiesto varias cuestiones: por un lado, la construcción de la puesta en escena y la visibilidad se conforma en un espacio público (un colectivo) y el personaje llamado Nelson realiza una práctica sexual que deviene relato y no acto, es decir escritura. Por otra parte, también se presenta una semejanza entre el carterista (sujeto de un acto delictivo) y un “concherista” (sujeto de deseo construido por el texto y designado con una palabra que se expresa acerca del sexo femenino en el habla

común, aunque con restricciones para quien se dice o con quien se usa). Subjetividades que en su hacer tienen en común el uso de la mano. Ello remite a la conceptualización semiótica de la masturbación, recurrente en la discursividad erótica y pornográfica. Asimismo, la comparación entre el carterista y el concherista –en tanto actor que explora la vagina de una joven sin que ella lo perciba, y la figura del delincuente que roba sin el conocimiento del otro– hace referencia a la noción de delito. El mismo, “Sirve para trazar límites, diferenciar y excluir” (Ludmer, 1999: 14) y, por tanto, marca lo funcional de la discursividad erótica y pornográfica.

En otra secuencia narrativa, se produce una situación de enfermedad que afecta a la esposa de Nelson:

Cuatro meses atrás un médico de apellido genérico le había explicado a él, con sencillez y talento, que el desmayo de su mujer había tenido como consecuencia algo definitivo y al mismo tiempo agraciado, por supuesto imposible de operar, llamado técnicamente “aneurisma espontánea sin rotura de tejido vascular”. Se había dilatado un vaso sanguíneo en el cerebro de Berenice que, según el médico, de haberse roto la hubiese matado, pero que a la vez la condenaba a vivir el resto de sus días con la misma perspectiva de un pez barrefondo o una tortuga de departamento. Esto último no lo dijo el médico, pero así lo entendió Nelson. Desde ese mismo momento y para siempre, cada instante pasó a ser el último para ella, transformándola –literalmente– en un modelo frágil de la ley del menor esfuerzo (Vigna, 2006: 34-35).

La relación entre lo pornográfico y la enfermedad, ya examinada en el texto dramático de Alejandro Tantanian, en este caso presenta la oposición entre la potencia sexual de Nelson frente a la vida frágil y vulnerable de Berenice, puesta en situación límite. Por otra parte, la escritura pornográfica en este relato inscribe textual y discursivamente el espacio para el goce, y desde allí, intentar la curación en el instante, en el hoy, sin ser recuperación de la vida en su totalidad: ¿es un bien para impedir la llegada de la muerte? Observemos la construcción de la escena:

“Hoy nos va a salvar la vida”, pensó Nelson al abrir la puerta. (...) Se miró el revés de la mano, húmedo de baba de perro, y la imagen de la pendeja en el colectivo lo inundó como una densa espuma de jabón, con la pollera colorinche y los cantos abiertos al contacto metálico. “Nos salvó a los dos”, se dijo. “Se va todo a la puta que lo parió”. (...) Cargó el plato [conteniendo los pomelos] con el cuchillo encima y encaró para **el dormitorio** a través del pasillo. (...) Berenice seguía dormitando boca abajo como cuando él se había ido en busca de los pomelos. El televisor también mostraba el mismo Feliz Domingo de antes: Soldán interrogando en el pin pong a los estudiantes y los colegios compitiendo ya por los puntos finales. (...) “Se va todo a la putísima madre que lo parió” (...) Dejó el plato a un costado, siempre sobre la cama, y sin dudar le levantó el camisón a Berenice, hasta la

cintura. Cuando tuvo el culo frente a él volvió a **pensar en la pendeja, en el ómnibus, y en un culo joven, activo**, con todas sus venas en perfecto estado. Berenice despegó los labios, abrió a medias la boca (Vigna, 2006: 35-37. Los destacados son nuestros).

El comienzo de la escena tiene lugar en un espacio íntimo (el dormitorio) legitimado por la relación, aunque presenta una visibilidad específica que perturba en tanto la esposa está enferma, aletargada en la cama, frágil. Constituye una lengua sadeana que sugiere la sexualidad a través de las funciones imaginarias enfretadas a lo que se conoce como otro estado: la enfermedad. Por otra parte, reconocemos el carácter meta-performativo (escritura auto-reflexiva en relación con el *hacer hacer*) cuando Nelson piensa en la imagen de la muchacha en el colectivo y provoca en él un efecto excitativo al mirar un fragmento del cuerpo de la espalda de su esposa, la nalga de ella en tanto metonimia de un cuerpo enfermo. Al respecto, resulta pertinente destacar la oposición del relato entre una cola joven, activa, y unas nalgas carentes de atractivo por la presencia de la enfermedad. Dicha oposición funciona, a nuestro juicio, para inscribir el espacio del goce y perturbar a quien lee. Desde ese lugar la situación se inscribe en la frontera de lo no que no se debería hacer. Veamos cómo continúa el desarrollo de la escena:

Nelson empezó a bajarle la bombacha con delicadeza pero también con fuerza, por la ausencia total de tensión en el cuerpo. El calor había hecho que la piel de Berenice se pusiera melosa. Cuando llegó a los tobillos levantó apenas la cabeza y pudo entrever, a cuatro meses de la última experiencia, la concha que más intensamente había cogido en su vida.

—Pará Nelson— murmuró Berenice.

Él la miró. Después hizo fuerza con los hombros y logró moverle las piernas, abríselas [para llegar a la concha] (...) Ya no era el sabor de una pendeja. Era más bien agrio y de consistencia espesa, pero Nelson lo sintió rico, todavía propio. Trató de no perder los residuos de **la fantasía que había recreado** desde la tarde y se concentró, después de todo, en la linda sorpresa que sin querer le había producido el reencuentro con el agujero del culo: Berenice lo conservaba relativamente limpio y sin demasiados pelos, por lo menos en comparación con los que ahora le envolvían la concha. La imaginó sentada en el inodoro, cagando como cagan las mujeres, de una forma tan liviana y desinteresada que hasta llegan a usar el papel de compromiso. “Y pensar que en algunas mujeres la caca no tiene ningún sentido —se dijo—. A tal punto que que ni siquiera alcanzan a ensuciar el papel”. Eso lo calentó más (Vigna, 2006: 37-38. El destacado es nuestro).

Se refuerza el carácter performativo del discurso pornográfico, pues para excitarse Nelson no sólo recupera la imagen de la muchacha en el colectivo sino que trae al acto la figuración discursiva del excremento, la que de acuerdo con las consideraciones teóricas de Hilia Moreira (1998) como materia excretada por el cuerpo no está ligada

aquí al asco sino que funciona en términos de un efecto excitativo. Además, la vagina como metonimia del cuerpo que se toca y penetra da cuenta del único lugar corporal posible de saturación del deseo, desde la perspectiva masculina, en ese cuerpo enfermo. Otra característica significativa es el vocabulario considerado no aceptable por las normas lingüísticas de la doxa, caracterizadas por lo permitido, en tanto un componente importante de la enunciación pornográfica sumado al hiperrealismo fisiológico considerado por Gubern (2005). Seguidamente, continuamos el examen de la escena pornográfica:

Empezó a chuparle el culo con cuidado y al no sentir ningún sabor se le paró la pija. Se le paró bien fuerte y ella, sin dudarle, intentó despegar la cadera del colchón, como señal para facilitarle el trabajo. Pudo acomodarse para que Nelson le chupara el culo y, al mismo tiempo, pudiera meterle los dedos en la concha. Él trató de coordinar la poca velocidad de la lengua con el movimiento de los dedos. El Bobby [su perro] estaba serio, echado junto a las patas de la cama. Escuchaba la respiración de Berenice pero se hacía el boludo. Ya no estaba acostumbrado a los sonidos propios del dormitorio.

(...) –Cogéme, mi amor– dijo Berenice. Tenía la cara aún más apretada contra el colchón.

Nelson se bajó los pantalones hasta las rodillas y le sonrió, desde arriba. Resignó una mano para sostenerse y con la otra buscó la concha. Sintió el primer contacto de la pija con la tibieza húmeda, pero justo antes de meterla ella hizo una maniobra y lo sacó hacia un costado.

–Cogéme por la cola, Nelson.

–No, mi amor– le dijo él. “Ni el más mínimo esfuerzo”, se dijo. –No estoy así para esto, por dios– volvió a decirle. “El culo está conectado con el nervio vago – pensó–, y si la cojo con la mínima fuerza como para crearle un estímulo se le puede reventar el globo”. “O peor. Le puede dar un paro cardiorespiratorio”.

–Ésta es la última– dijo Berenice (Vigna, 2006: 38-39).

El fragmento citado presenta la relación entre lo pornográfico y la enfermedad, la esposa necesita de esa experiencia del goce hasta el extremo. Prosigue la escena con la lucha entre deseo y cuidado:

Nelson se arrodilló como antes, erguido frente a ella, y cerró los ojos. Ya no quiso volver a abrirlos. Se metió un dedo en la boca y después se lo metió en el culo a Berenice, en cámara lenta. La cogió seis o siete veces con el dedo y después, con la otra mano, se llenó la pija de saliva. Presentó la cabeza sobre el agujero, y le tiró todo el peso encima. Se la metió hasta la raíz.

–Cogéme, por el amor de dios, Nelson– dijo ella.

La dejó adentro, quieta. Sintió hasta en el pecho el primer estrangulamiento que ejerce el culo sobre el tallo de la pija. Esperó a que el tejido se acostumbrara, de a poco, y después empezó a bombearla a un ritmo regular, con la menor fuerza posible. Se inclinó hacia un costado, mientras bombeaba, para escuchar algo, algún ruido que saliera de ella. Berenice tenía los ojos abiertos (Vigna, 2006: 40).

El concepto semiótico de la masturbación y el uso del dedo (como metonimia de la mano) permiten entender la acción de Nelson, la tónica de la penetración con la función de saber si el cuerpo manifiesta algún signo de actividad física. Y, por ende, comienza a salir de su estado de enfermedad. Veamos cuando ingresa el perro:

–Buscá a papi, mi amor –le dijo Berenice al Bobby–. Buscálo a papi. Nelson abrió los ojos. El Bobby se montó a la cama por detrás, entre las rodillas de Nelson, y empezó a lamerle el culo. Empezó a lamerlo como a un pete recién vacío de helado. Nelson sintió la pija más dura que nunca, los huevos como dos esferas de acero, y ya no pudo regular el pensamiento. Sintió tantas ganas de acabar que aceleró el movimiento, de una manera tan brusca que se volvió mucho más violento en el bombeo. Berenice sintió la cabeza llena de sangre e inmediatamente empezó a llorar. Intentó pedirle a Nelson que lo hiciera más despacio, pero el hilo de su voz, ahogado, no pudo escapar de la prisión de la tela. Nelson siguió cogiéndola cada vez más fuerte y a su vez intentaba correr las rodillas, abrir las piernas, para que la lengua del perro pudiera alcanzarle lo más profundo del culo. Berenice liberó la mitad de la cara con la poca fuerza que le sobraba pero no pudo hablar ni ver nada. Tenía los ojos nublados por las lágrimas. (...) Le agarró un mechón de pelo de la nuca y la penetración pasó a confundirse con una seguidilla de golpes. El plato azul cayó al suelo y el Bobby, además de lamer, también comenzó a morder, demostrando que lo suyo, en definitiva, no era más que un juego. Berenice perdió toda la tensión del cuerpo. No ofreció ninguna resistencia a los últimos achaques y Nelson pasó a coger un cuerpo muerto, abandonado. (Vigna, 2006:41-42).

La extensa cita escrita en lengua sadeana (por el aislamiento, la puesta en escena en el espacio íntimo del dormitorio y la cama, la sucesión de operaciones y/o posiciones presentadas sin ordenamiento), es casi reproductiva del frenesí del sujeto masculino aunque como Gabriela Simón (2012: 49) registra que Barthes en *Sade, Fourier y Loyola* (1987) expresa que el erotismo “es un habla perpetuamente alusiva”, porque de las prácticas eróticas tenemos sólo las palabras e imágenes, las que siempre están mediadas. Y la instrumentalidad excitativa de este texto de Vigna consiste en que estos procedimientos de mediación se articulan textualmente con la aparición de la práctica sexual denominada *zoofilia*, en tanto un modo de inscripción del exceso, que tiene en común presentar –debido a la experiencia del goce– a los sujetos *fuera de sí mismos*, a veces conduciéndolos hasta la muerte; rasgo que también comparte lo erótico en situación de enfermedad. Por otra parte, el relato profundiza la dimensión del exceso y el decir lo que puede parecer inconveniente:

Sacó la pija hinchada y con un brazo capturó del cogote al Bobby. Se pajeó cuatro o cinco veces, en un acto reflejo, y con la misma mano que había usado para capturarlo le abrió a más no poder la boca, presionando con los dedos desde el fondo de la mandíbula para que no pudiera volver a cerrarla.

Después le acabó adentro. Mantuvo la posición pese a la resistencia del perro, y una vez agotado el líquido usó las dos manos para cerrarle el hocico, como si le hubiese dado a tragar una pastilla para matar parásitos (Vigna, 2006:42).

El acto de derramar semen en el interior de la boca del animal, finalizada la relación con su esposa que yace como muerta, constituye en esta escritura un grado extremo de exceso, visibilizando ese más allá de los límites construidos social y culturalmente. Asimismo, destacamos que los atributos ligados a lo instintivo e irracional, como dos modalidades que definen al exceso señalan sutilmente una zona de indiferenciación entre lo humano y lo animal, según estudiamos en las producciones de Osvaldo Lamborghini:

El estruendo que salió del televisor no alivió, en un principio, la desesperación de Nelson, que siguió en bolas intentando despertar a Berenice, pensándola muerta. Sí alcanzó para que ella finalmente se despojara de todo y levantara los párpados por su cuenta, renovados, para mirar el quilombo de la pantalla, como si hubiese despertado de un sueño de siesta. Miró de costado, sin moverse, los saltos de Soldán, la reunión del colegio ganador, los ojos desorbitados del pibe que abrió el cofre. Tenía tantas lágrimas acumuladas que, por estar en esa posición, se le cruzaban a través del puente de la nariz para comunicarle un ojo con el otro. Pero no eran lágrimas de tristeza, ni de pánico por haber estado detenida sobre su propia cornisa. Eran lágrimas de dolor. Habría que ver cuántas, en una tarde de domingo, se hubiesen animado. Cuántas pendejas (Vigna, 2006:43).

Se muestra en la cita, en primer lugar, la oposición entre el estado de alegría manifestada por los jóvenes participantes del clásico programa televisivo de Argentina y la situación de desesperación que experimenta Nelson ante la muerte de Berenice. En segundo lugar, los mecanismos de la enunciación pornográfica abren un espacio de goce en una vida signada por la vulnerabilidad, fragilidad y colocada en una situación límite (rasgos propios del estado de enfermedad). De esta manera, es en el relato que la experiencia de la mujer se construye en términos de coraje y competencia con las jóvenes de la televisión. El carácter instrumental del discurso pornográfico en este texto radica en la paradoja entre lo hiperrealista y la incomunicación entre el mundo del cuerpo y el pensamiento, desconectado del deseo-posibilidad de quienes interactúan y se ponen en contacto físico. Para concluir con este excursus en el que procuramos dar cuenta de los resultados del estudio de las textualidades eróticas producidas en la primera década del siglo XXI –que integran el corpus ampliatorio–, proponemos destacar las similitudes entre las escrituras seleccionadas y también un conjunto de diferencias, en relación con el corpus restringido.

La primera diferenciación significativa consiste en la presencia de experimentación narrativa sustentada en la incorporación de lo real, el trabajo con el hiperrealismo, el juego con lo performativo pornográfico que observamos en las obras examinadas. En este sentido, consideramos que cada época construye formas experimentales diferentes. Por lo cual, es posible señalar distintos tipos de experimentación: en la neovanguardia de los 70 los intereses y objetivos estéticos están centrados en la actividad con y sobre el lenguaje, basados en el juego lingüístico y la reflexión en torno a la escritura, como el caso de Lamborguini. Mientras que en los textos analizados en este excursus detectamos otra modalidad de experimentar, según las características mencionadas. El análisis de esta narración permite observar, además, una semejanza con el caso del texto dramático de Tantanian; cómo los mecanismos de la enunciación pornográfica ya explicitados, al abrir un espacio de goce frente a una vida signada por la vulnerabilidad, fragilidad y que colocada en una situación límite se intenta revertir, pero no se logra. Pensamos que en ello radica el carácter instrumental del discurso pornográfico en este texto.

Por otra parte, observamos propuestas estéticas que poseen como común denominador una recuperación de las formas de escritura del realismo que, como afirmamos antes, pueden comprenderse en términos de un tipo de representación literaria caracterizada por un valor instrumental que contempla las estrategias excitativas, el *hacer hacer* y un mecanismo discursivo fáctico de generación del deseo, en relación con nuestras hipótesis. El aspecto que nos interesa destacar para nuestro objeto de investigación radica en el estudio de las modalidades de apropiación y uso del discurso del realismo por parte de la discursividad erótica y pornográfica. Operación de apropiación y uso que experimenta con el realismo, lo actualiza y hace ingresar el exceso a los fines de profundizar, problematizar y cuestionar dichos conflictos, conduciéndolos hasta el extremo, inscribe un punto de fuga en el discurso realista, a la vez que construye recursos narrativos experimentales distintos de los de la década del 70. Según ello, las formas experimentales operan con lo real, el hiperrealismo y la performatividad pornográfica, como afirmamos antes. Al mismo tiempo, mediante la irrupción del exceso, se inscribe un punto de fuga en el discurso realista. Y, mediante la irrupción de ese exceso, introduce nuevos modos de experimentación, además de rupturas con los estereotipos establecidos de manera convencional y estática en la cultura argentina: la figura de la madre, del niño, las subjetividades sexuales de lo masculino y femenino, la conformación discursiva “tradicional” de los desaparecidos

durante la dictadura militar, por mencionar sólo algunas cuestiones trabajadas en los textos. Por lo que antecede, la experiencia disruptiva opera ahora en base a lo que un estado de sociedad ha naturalizado, y no tiene en cuenta la producción de lo nuevo, como en la experimentación de los años 70.

Sin embargo, más allá de la apropiación y uso de la discursividad erótica o pornográfica, en relación con la escritura ‘realista’ cabe preguntarse: ¿por qué las producciones de estos escritores recuperan esa modalidad escritural? Al respecto, podemos proponer nuestro acuerdo con algunas consideraciones que realiza Elsa Drucaroff (2011), discutiendo con Beatriz Sarlo, a propósito del problema de la nueva narrativa argentina:

[Estas escrituras presentan] un concepto de “estilo, de registro plano” (...) la novela toma de lo social modos de hablar, representaciones de sujetos, voces sociales y visiones del mundo y los **trascibe como un grabador**: entre “narrador” e “informante” **la distancia del registro es mínima**. Pero lo que la crítica no se interroga [refiriéndose a Beatriz Sarlo] es por las significaciones, cuestionamientos, valoraciones que la elección del efecto plano produce. (...) Es que para lograr construir reflejar se precisa comprender alguna ley, alguna racionalidad que explique los hechos, y la nueva narrativa **puede encontrar leyes y racionalidades a condición de que sean opiniones subjetivas, no una verdad que haga el efecto de poseer ontológica existencia al estar enunciada en tercera persona** [o bajo la forma de la omniscencia]. (Drucaroff, 2011: 256- 262. Comillas de la autora. Los destacados son nuestros).

La cita que antecede permite pensar que ese “efecto plano” significa una estrategia discursiva; por ende, la experimentación funciona en relación con la instrumentalidad del discurso erótico y/o pornográfico. En razón de estas consideraciones, advertimos que se construye un verosímil realista constituido desde una subjetividad de la doxa. Ello incide en el efecto de realidad y en la composición realista, de acuerdo con las aseveraciones de Barthes desarrolladas anteriormente. El uso de la tercera o primera persona incide entonces en la producción de dicho efecto plano. Luego la investigadora argentina afirma en relación con el cuerpo:

En una sociedad oscura donde no se vislumbra salida colectiva, los prisioneros de la torre [refiriéndose a los escritores de la nueva narrativa argentina] se perciben condenados a la única seguridad y a la única arma de sus propias sensaciones físicas. Así, el cuerpo tiende a aparecer en sus obras para bien o para mal, como refutación o confirmación creíble de lo que ocurre, es la trampa que no se puede eludir o el único paraíso (Drucaroff, 2011:446).

Como puede observarse, aparece otra modalidad de lo experimental sustentada en la configuración de la corporalidad como única certeza. Por ende, según afirmamos antes en cuanto al realismo, se construye lo real y la ficción, con límites porozos entre ambos.

Si bien la problemática en torno a la constitución de una nueva narrativa argentina excede nuestra investigación, pensamos que los conceptos precedentes resultan productivos para reflexionar sobre algunas cuestiones. En tal sentido, afirmamos de modo preliminar que esa vuelta al realismo, con ese grado plano de experimentación – empleando el término de Drucaroff, 2011– podría responder a una necesidad estética de narrar conflictos sociales de una manera explícita, incluso hasta más coloquial, como expresión de una subjetividad que duda hasta de sí misma, a los fines de poder expresar el carácter insoluble de dichos conflictos. Cuando se habla de leyes, racionalidades, de un efecto plano y de valoraciones subjetivas por parte de los narradores construidos en los textos examinados, pensamos que se hace referencia a una elección estético-cultural orientada a hacer visible, desde el grado mayor de lo explícito, la crudeza y violencia de las relaciones sociales, en un registro corporal de los problemas actuales. Es este punto, a nuestro juicio, irrumpe la discursividad erótica y pornográfica mediante el ingreso del exceso y la operación de apropiación y uso de las formas de escritura realista, se exagera la explicitación, como si fuera un exceso de lo explícito. De esta manera, se conforma la instrumentalidad de este discurso.

Otra característica que registramos, en las producciones de la primera década del siglo XXI, son los procedimientos de hiperbolización: del sexo, de la crueldad, del incesto, la fractura de los tabúes del decir literario, la ruptura de los límites de lo prohibido, la construcción de formas narrativas que dan cuenta de un estado de cosas expresadas con crudeza y exageración, como sucede en el *Orfeo* de Alejandro Tantanian. Esta exagerada crudeza constituye otra modalidad del exceso, y también cuestiona estereotipos culturales. Asimismo, destacamos la presencia de lo humorístico (lo absurdo, la ironía y lo paródico) como se observa especialmente en la novela de Cucurto en la conformación de la figura de Hitler, la resistencia al canon de la institución literaria no desde lo nuevo sino desde lo que antes no aparecía como literario. También resulta significativa la relación cumbia-erotismo pensada como danza social que distribuye y pone en contacto los cuerpos masculinos y femeninos en el espacio donde se realiza el baile (Blázquez, 2009) para, desde allí, narrar la experiencia del encuentro y goce sexual.

La subjetividad del/la travesti constituye otro componente textual y discursivo que se presenta en términos de un rasgo diferencial en estas textualidades de la primera década del siglo XXI. Ya sea un personaje narrador que *deviene* travesti –tal es el caso de *Los topos*– en la narración de las complejas vinculaciones entre la sexualidad y lo político, a partir del entrecruzamiento con la problemática de los desaparecidos, la denuncia y el ocultamiento. Por otra parte, los relatos de Naty Menstrual ponen de manifiesto otro tipo de representación del travestismo en base a sujetos que aparecen expuestos a situaciones de sometimiento y violencia, en tanto vidas vulnerables y frágiles despojadas de toda ley social, política, económica y cultural que presentan a estos cuerpos como desechables, pasibles de ser eliminados (Moreno, 2013). Una construcción diferente de la identidad del/la travesti muestra el texto de Adrián Savino, que configura a dicha subjetividad en la satisfacción y acuerdo con una fuerza de ‘ley’ cuestionada en consonancia con los procesos de privatización iniciados durante el menemismo, y que a través de la complicidad con el guardia puede ejercer el sexo en las zonas residenciales. Esta variación muestra un abanico de complejidades y modulaciones puestas de manifiesto por la discursividad erótica y pornográfica, haciendo visible la subjetividad travesti en una amplia gama de conflictos y situaciones sociales.

En cuanto a la conformación de la puesta en escena, observamos que son recurrentes los espacios íntimos, aislados y sin características notables. Dichos rasgos pueden vincularse con el realismo sucio; propuesta estética del escritor norteamericano Charles Bukowski (1920-1994). Estos espacios aparecen deteriorados, con los signos desacralizantes de la suciedad, en algunos casos de la marginalidad o la pobreza. Por ejemplo, las escenas suceden en un telo, en una habitación cualquiera de la ciudad, un dormitorio con la cama y dos o tres elementos más. A los primeros se suman los espacios públicos (un cine porno, una ruta, o una zona marginal y oscura de un barrio residencial), y juntos son los lugares de circulación del deseo. Tales construcciones espaciales ponen de manifiesto el juego de mostración y ocultamiento, característica fundamental que nos permite afirmar la visibilidad de la discursividad erótica y, por otro lado, hace posible la visualización total del acto sexual, (*hace hacer*), que constituye un rasgo propio de la discursividad pornográfica. Al respecto, pensamos que estas transformaciones relativas a la espacialización –no detectables con frecuencia en los textos eróticos narrativos y poéticos del corpus restringido– obedecen a la

constitución discursiva de prácticas sexuales que se vinculan de manera diferente con la escritura, el lenguaje, el cuerpo y lo político. Ello se vincula con un verosímil diferente, con otro tipo de estrategias y una instrumentalidad distinta que señalan un modo diferencial de experimentar a partir de la utilización del realismo. Es decir, ya no se plantea el discurso erótico ligado a problemas estéticos tales como el devenir escritural entendido en términos de un proceso textualizado de reescritura permanente, la problematización del concepto de representación literaria vinculado a lo político (en el sentido de hacer política con la literatura y no representar lo político), según observamos en las producciones de Lamborghini. Asimismo, lo corporal y sus cópulas no aparece relacionado metafóricamente con alianzas políticas e ideológicas, sino que el cuerpo se manifiesta como un lugar de goce, de peligro, con posibilidades de disolución, en el cual están presentes una pluralidad de sentidos no reductibles sólo a lo político concebido de acuerdo con las significaciones convencionales del término. En este sentido, se conforma otro concepto de lo político, vinculado al agonismo que presupone un efecto corrosivo y un énfasis en la pérdida del valor de la corporalidad, o bien de aquello que sostiene los vínculos sociales. Ni siquiera existe una idea de la práctica política relacionada con el carácter antagonista (el caos, el desorden y eliminación del adversario), para recuperar los planteos de Chantal Mouffe (2009), quien habla de la presencia del agonismo significativamente después de los años 90.

Otro punto que nos parece fundamental destacar en las textualidades examinadas es la predominancia del discurso pornográfico literario y sus formas de enunciación específicas según Maingueneau: la puesta en escena o encuadre, las posiciones corporales, los afectos eufóricos, el léxico y la configuración del narrador, de acuerdo con lo anteriormente explicado. Esto se profundiza con el concepto de hiperrealismo fisiológico formulado por Gubern (2005), a los fines de dar cuenta de la complejidad semiótica de dicho discurso, articulándose con el funcionamiento de la lengua sadeciana (Barthes, 1997). Los procedimientos textuales de la discursividad pornográfica no parecen poner en cuestión lo literario, en tanto sistema dinámico de fuerzas (concepto de campo), no estableciéndose la exclusión desde lo artístico: este pareciera ser un asunto cerrado, irrelevante. Por lo cual, la inserción de los escritores en el ámbito del arte y la inclusión de las obras en el mercado literario refuerza por ‘inoperante’ esta cuestión crítica. Las estrategias compositivas que reconocemos como pornográficas en la novela de Cucurto, en los cuentos elegidos de Naty Menstrual y en los textos

seleccionados de las antologías *En Celo* y *Carne* se construyen según el régimen de lo explícito y la visibilidad hiperbólica de las interrelaciones y acciones sexuales.

Antes de finalizar este Excursus reforzamos el reconocimiento, descripción y determinación del carácter instrumental de este tipo de discursividad de la literatura argentina del dos mil. Sistematizamos e integramos estos resultados con los vinculados al corpus restrictivo; de este modo damos cuenta de las continuidades y discontinuidades de las textualidades eróticas y pornográficas producidas en la primera década del siglo XXI.

El curandero del amor de Washington Cucurto –seudónimo del escritor Santiago Vega– usa lo pornográfico a los fines de poner en escena el estereotipo del negro cumbianero (sujeto popular y considerado marginal por otro sector social), que más allá de la institución matrimonial, cuestionada en su rasgo de fidelidad, entabla relaciones sexuales con muchas mujeres. En este punto resulta significativo hacer hincapié en la relación música-erotismo, aunque se textualice bajo la forma de la enunciación pornográfica, pero que concibe a la cumbia como una danza social despojada de su valor ritual, siendo esta sinónimo de fiesta, desborde, derroche de energía vital, que pone en contacto a los cuerpos y desde allí se narra el goce sexual e irrumpe el exceso.

Otra modalidad de configuración discursiva, característica fundamental de nuestra discursividad, es la utilización de procedimientos humorísticos: la exageración o hipérbole, el absurdo, la ironía y la parodia. La función de estos mecanismos, pensándolos desde el discurso pornográfico, consiste en hacer visible rasgos fascistas y, al mismo tiempo, tornar decible el cuestionamiento de estereotipos culturales (como los militares, en la figura de Hitler) o el sentido irónico, burlesco y hasta casi obsceno a partir del cual el narrador en primera persona lee el canon de la tradición literaria argentina. A modo de ejemplo, recordemos el fragmento citado denominado “Un escritor culto liquida su biblioteca”. Por lo que antecede, en la articulación de estos elementos que incorporan un vocabulario específico, la tópica de la penetración, el tópico de la fiesta, los afectos eufóricos y una puesta en escena cuyo común denominador es la presencia del exceso narrado de manera explícita radica el carácter instrumental de la discursividad pornográfica.

En *Los topos* de Félix Bruzzone observamos que predomina lo erótico y se pone de manifiesto, visibiliza, la emergencia de un tipo diferente de subjetividad: el/la travesti. Mediante la tópica del viaje y la búsqueda de Maira, el narrador en primera

persona revela cómo *deviene* travesti. Y todo ello atravesado por lo político, en una evidente laceración que trabaja en una zona de indiferenciación, por la cual no existen límites claros entre las figuras del entregador, del torturado, del torturador. Se desacraliza con lo erótico el problema de los desaparecidos, las denuncias, el ocultamiento, las figuras políticas, etcétera. De esta manera, dicha ficción plantea interrogantes sin respuesta, entrecruza sexualidad y política de modo brutal, son actualizados y efectivizados los protocolos del sometimiento y la violencia ejercida sobre los cuerpos. Las consideraciones precedentes acerca de la narración mencionada dejan en evidencia el carácter instrumental de esta discursividad erótica.

Por otra parte, si tomamos los relatos escritos por Naty Menstrual se advierte que también ponen en escena a ese sujeto travesti que, a partir de la enunciación pornográfica y el hiperrealismo fisiológico, hace visible y habla de otras identidades sexuales que por estar excluidos cuestionan la ley social, política, económica y cultural. En consecuencia mediante conflictos sociales que no tienen salida (ya sea por accidente, suicidio, maltrato, enfermedad), se narra recurrentemente la situación de vulnerabilidad a las que están expuestas dichas subjetividades. Asimismo, lo grotesco –en términos de exageración y desmesura– constituye otra manifestación del exceso con efecto de asco, truculencia, entre otros. En este funcionamiento de la visibilidad y decibilidad que ya hemos explicado consiste el carácter instrumental del discurso pornográfico.

Los cuentos elegidos de la antología *En celo* conforman textual y discursivamente cada uno de ellos las operaciones del ver y el decir en cada caso de diferente modo. El texto de Mariana Enríquez pone en escena a un sujeto femenino que tras buscar durante muchos años a un hombre de quien poder enamorarse (luego de haber presenciado y participado de relaciones sexuales con sujetos masculinos caracterizados por el deseo homoerótico) se enamora de Marco, el varón ideal según sus propias representaciones de la masculinidad. El descubrimiento de que este es homosexual, más el rechazo por parte del personaje hace visible y decible la imposibilidad del establecimiento de vínculos amorosos, dejando en estado de soledad a un sujeto mujer caracterizado no sólo por la posesión de un considerable poder adquisitivo sino que con su dinero (al poder contratar a hombres que realicen escenas pornográficas para satisfacer su deseo) mueve las fronteras del sometimiento y diferencias de sexualidades. Por dicha razón, pensamos que en esta complejidad y puntos de fuga de lo posible radica la instrumentalidad de esta discursividad pornográfica.

Por su parte, el relato de Pedro Mairal, “Coger en castellano”, hace visible un doble juego que siempre cuestiona qué se visibiliza, y qué mediaciones existen cuando se decide disfrutar del placer sexual: por un lado, la acción de mirar se construye a través de la computadora; el protagonista frente a una cámara ve a muchachas adolescentes que posan y efectúan gestos obscenos (con la artificiosidad que implica esta práctica y puesta en escena espectacularizada, con rasgos no sólo tecnológicos, virtuales, sino con marcas de lo extranjero). Por otro lado, se diferencia de aquellos actos sexuales que el narrador recuerda, con la sensorialidad y costumbres implícitas, de cuando formaba parte de la vida en Argentina. Mediante ese *in praesentia* –virtual y del recuerdo– el acto de ‘hacer el amor’ se resignifica y busca producir efectos excitativos en dos órdenes diferentes. El segundo tipo de visibilidad, aunque en ausencia, se actualiza con la rememoración, y se caracteriza por la existencia de atributos tales como la espontaneidad y la circulación del deseo sexual libre de todo condicionamiento y automatismo. En el juego de oposiciones y significaciones diferentes es posible reconocer, describir e interpretar el carácter instrumental del dispositivo pornográfico.

Para afinar el análisis de esta compilación, tomamos el texto de Patricia Suárez y los procedimientos específicos del habla erótica –como son la sugerencia y la alusión– pues plantean el devenir de la protagonista a una subjetividad homoerótica femenina. Sólo que aquí se trata de una mujer casada con dos hijos, con lo cual el discurso erótico desestabiliza e inscribe un punto de fuga en los estereotipos culturales y sociales de la esposa y madre, al mismo tiempo que cuestiona las fronteras estáticas entre los roles sexuales de lo masculino y lo femenino.

Por último, los relatos que componen la antología *Carne* acentúan de modo significativo los mecanismos semióticos de la enunciación pornográfica, destacándose las variaciones discursivas y las distintas funciones, en relación con el exceso, para desde allí inferir el carácter instrumental de lo pornográfico. El cuento perteneciente a Adrián Savino no sólo pone en escena un encuentro sexual de dos hombres y un/una travesti, sino que muestra otra función de lo excesivo, como interrupción ocasional de la rutina y abre la extrañeza de otro espacio para el goce, inscribiendo la posibilidad de experimentar el estado de *salirse fuera de sí mismo*, que señala otra característica de la discursividad erótica y pornográfica.

El texto “La culpa es de los padres” escrito por David Voloj manifiesta, a partir de la utilización del tópico de lo onírico y del secreto, la ruptura de los estereotipos

convencionales de la madre y el niño. Lo no permitido por las normas sociales se desborda, en otra modalidad del exceso. Más allá del incesto, se perturba al lector al buscar efectos de inversión de lo habitual en la percepción del goce sexual y de las interacciones en el propio acto. En este punto, observamos la connotación irónica del título, por la que reconocemos e interpretamos la funcionalidad instrumental del dispositivo erótico-pornográfico.

Finalmente, el relato “Soldán saltando” de Vigna construye la relación enfermedad-pornografía. Si bien estos dos términos tienen como común denominador la posibilidad de la muerte (pues la experiencia de lo extremo es un rasgo de lo pornográfico y la crítica consideraba a este lo pornográfico como límite de lo literario: es decir, desde una posición de lectura, en ciertas consideraciones su aparición textual hacía a la muerte de lo artístico), el cuento propone que el único camino posible para intentar restituir la vida a la esposa del narrador consiste en hacerle el amor hasta el extremo (valga la redundancia). Y en dicha dicha experiencia ingresa la práctica sexual de la zoofilia, uno de los grados máximos de lo excesivo en estas producciones, inscribiendo el goce como posibilidad de salir del estado de vulnerabilidad, fragilidad y de situación límite que supone la situación de enfermedad. Esta pornografía abre la espacialidad de ese “lado nocturno de la vida”, recordando las palabras de Susan Sontag.

En el trabajo comparativo de las discursividades de principios del siglo XXI un párrafo aparte merece la consideración de la tónica del corte. En las producciones eróticas y pornográficas de los años 2000 la tónica del corte se manifiesta con una función diferente a la del corpus del siglo XX. Detectamos una representación basada en el acto de suprimir, arrancar una parte del cuerpo (por ejemplo, sea cortar la cabeza de Hitler, un pene, etcétera. O el corte es para producir transformaciones, como en la intervención quirúrgica destinada al implante de senos femeninos (para que un sujeto femenino devenga travesti) y ya no en términos de una herida corporal –según la conformación discursiva en las producciones de Lamborghini y Bellessi– ni tampoco en términos de una apertura según hemos observado en los textos de Lukin. En la novela de Cucurto el acto de cortar está inscripto en la estructuración del texto, continuando la propuesta y tradición literaria y artística a la que se refieren Libertella (2003), Link (2005) y Musitano (2011). Pues existen fragmentos narrativos con un cierto grado de autonomía, en los cuales está presente la circulación del deseo sin ningún tipo de restricciones.

Destacamos que los cambios en la función de la tónica del corte se realizan en vinculación con una corporalidad que se constituye en única evidencia de lo real o tal vez sea el referente material que da la mínima certeza existencial ante una sociedad conflictiva (Drucaroff, 2011). Según nuestra lectura, también el cuerpo y los cortes constituyen un espacio semiótico en el cual emergen las sensaciones físicas, los dispositivos de exclusión, las subjetividades diferentes, los protocolos de sumisión y violencia, entre otros aspectos. En tal sentido, resulta significativo la ‘ausencia’ del corte en los relatos de *Carne*. Decimos ‘ausencia’ porque a pesar del título que remite a lo que queda del cuerpo descarnado por el corte, o a lo que es sin pasiones, sin racionalidad, en esta carne se construye la corporalidad como una superficie susceptible de ser explorada por la mano y esa es la otra forma de textualización de lo pornográfico, en la que predominan las prácticas del roce, las caricias, y la masturbación, aún en prácticas como la de la zoofilia.

Por otra parte, si observamos el uso de las figuras retóricas en las obras que integran el corpus ampliatorio, reconocemos la preminencia de la metonimia y la descripción, presentes también en las antologías y textos narrativos y poéticos objetos de esta investigación. Las producciones examinadas en este excursus recortan una zona del cuerpo (un pene, la vagina, el ano) como operación fundamental de lo metonímico. Esta figura señala la circulación del deseo y el exceso con lugares específicos y relativos a la representación de lo corporal. Asimismo, este acto de recortar alude a la tónica del corte en términos de un procedimiento textual de la discursividad erótica y pornográfica. Vinculada a la metonimia, la descripción da cuenta del más mínimo detalle de cada zona del cuerpo, de esas zonas destinadas a la saturación del deseo y la satisfacción sexual. Operación principal del discurso erótico y/o pornográfico, según deriva de las consideraciones teóricas de Barthes (1997).

Otro aspecto importante en el trabajo comparativo consiste en la relación cuerpo-lengua, fundamental en el desarrollo de esta investigación. La textualidades de la primera década del siglo XXI ponen en escena lo corporal como sustancial para las narraciones (en el sentido de una materia significativa que aglutina una constelación de sentidos que reúnen significaciones políticas, subjetividades sexuales y prácticas sexuales, espacializaciones específicas y modos de representar conflictos sociales), entre otras cuestiones. Y todo ello narrado con una lengua que hace funcionar el grado máximo de la explicitación o, si se prefiere, hace ingresar el exceso de lo explícito. Por dicha razón, es posible hablar de la producción de un “registro plano”, o bien de “efecto

de reflejo” (Drucaroff, 2011), con esa ‘mínima’ o bien diversa experimentación narrativa, que constituyen algunas de las características del discurso realista en la primera década del dos mil. Según la tónica y tradición artística del corte en la literatura argentina también se pueden señalar en las producciones más recientes operaciones de escansión, división, segmentación que vinculan cuerpo- lenguaje, aspecto central de las discursividades erótica y pornográfica consideradas. De todos estos procedimientos se apropia y utiliza esta discursividad para hacer visibles los sentidos antes mencionados. La estrategia de la explicitación favorece el predominio de los mecanismos enunciativos de lo pornográfico a los fines de inferir que el carácter instrumental de algunos textos se halla en relación con la figura del/la travesti, el cuestionamiento de estereotipos sociales y culturales, la vinculación con la enfermedad, de acuerdo con las líneas de sentido sistematizadas en los análisis e interpretaciones. Por otra parte, pensamos que las obras participan de la pornografía canónica (Maingueneau, 2008) en la medida en que la representación de la actividad sexual es aceptada paulatinamente por la doxa y las reglas de la vida en sociedad, con la profundización de los derechos de los ciudadanos en la Argentina del siglo XXI. Además, dichos textos publicados circulan sin censura en el mercado editorial, la crítica los toma en consideración, se abren debates y todo ello les confiere un cierto grado de legitimidad cultural.

El predominio de la enunciación pornográfica, la otra forma de experimentación, la presencia de espacios íntimos con un rasgo de aislamiento, la emergencia de la subjetividad del/la travesti, la existencia de formas humorísticas y la apropiación y uso de modalidades escriturales del discurso realista constituyen, como ya afirmamos, algunas de las características principales de la discursividad estudiada en este Excursus. Y, por otro lado, las diferencias con respecto a los textos del corpus restringido radican principalmente en que la relación cuerpo-lengua se construye en base a una equivalencia entre lo corporal y el lenguaje, en la validación de ambos, pues el primero es casi idéntico a un sintagma, y en analogía el lenguaje posee una extensión y una superficie – como observamos en algunos poemas de Liliana Lukin. A su vez, la lengua tiene partes como el cuerpo. En el caso de la narrativa de Tununa Mercado la analogía con el bordado es la que une, liga, entrelaza y amarra la letra al sentido. El lenguaje inscribe una herida, en tanto instaura una apertura, y representa con la figura del secreto abierto las identidades homoeróticas femeninas. Si pensamos en las producciones de Lamborghini, afirmamos que la mencionada equivalencia asimila cópulas con alianzas políticas, la fluencia de la escritura en su devenir es equiparable a los fluidos

corporales, por hacer mención sólo de algunos aspectos. Pero lo que más importa subrayar es que en estas textualidades eróticas del siglo XX existe una experimentación narrativa y poética que se afianza en el lenguaje, en la novedad, en la fractura de la sintaxis, con el juego con los significantes, y el uso del espacio de la página. Además, entre otros procedimientos, señalamos la paradoja que visibiliza el movimiento que rompe con la oposición de significaciones y contiene a los opuestos. Por último, las obras del siglo XX no manifiestan dispositivos de enunciación pornográficos sino que más bien trabajan desde lo erótico, con la elusión, la sugerencia y la fusión de términos opositivos para *hacer hablar* a lo político, lo íntimo, lo cotidiano, el secreto, la escritura.

La comparación y constatación de similitudes y diferencias entre el corpus restringido compuesto por las antologías, textos de Lamborghini, Mercado, Bellesi, Lukin, Carranza y Tantanian, junto con las producciones de los escritores que integran el corpus ampliatorio correspondiente a la primera década del siglo XXI, nos permite dar cuenta de constantes, continuidades, discontinuidades y transformaciones en las textualidades eróticas y pornográficas. Así como también puntualizamos las operaciones que hacen visible y decible aquellas presentaciones semióticas diferentes de prácticas sexuales, puestas en escena, subjetividades y corporalidades que ponen de manifiesto un funcionamiento distintivo de la semiosis corporal erótico-pornográfica con su carácter instrumental, según la constelación de sentidos sistematizada.

CONSIDERACIONES FINALES

El autor de relatos eróticos, obscenos y pornográficos no tiene la intención de corromper o de convencer a su lector que es necesario fornicar por todos lados, en todo lugar y en todo momento. (...)
Este tipo de literatura es por cierto literatura de reencuentros
(Goulemot, 1999: 3).

El silencio nunca deja de implicar su opuesto ni de depender de la presencia de éste; así como no puede haber “arriba” sin “abajo”, ni “izquierda” sin “derecha”, así también debemos aceptar un ámbito circundante de sonido o lenguaje para reconocer el silencio.
(...)

El vacío genuino, el silencio puro, no son viables, ni conceptualmente ni en la práctica.
(...)

Las nociones de silencio, vacío y reducción bosquejan nuevas fórmulas para mirar, escuchar, ... fórmulas que estimulan una experiencia más inmediata y sensual del arte (Sontag, 1985: 19-21).

5. Una *literatura de reencuentros*

Nuestra propuesta de investigación centrada en la discursividad erótica consideró los escasos estudios sobre la misma y señaló la cuestión problemática de conformar las políticas de la discursividad erótica. De esta manera, abordamos la sexualidad, el placer, el goce y la corporalidad, en tanto aspectos fundamentales de la experiencia humana, constituyéndolas en parte de nuestro objeto de estudio. Otro aspecto que nos resultó significativo ha sido la dispersión y poca sistematicidad de los estudios sobre los textos eróticos en la cultura argentina. Por dicha razón, desde esa posición crítica, casi “marginal”, no visible, otorgamos un estatuto académico al tema situándolo en el campo literario y por ende en el universitario, en continuidad con la propuesta de Goulemont (1999).

En este trabajo, con el objetivo de leer dichas cuestiones desde una perspectiva sociosemiótica y antropológica, recuperamos algunos planteos de la historia cultural. Un aporte fundamental consistió en la construcción de categorías, y la actualización de instrumentos teóricos y metodológicos, a los fines de dar cuenta de una semiosis específica, relativa a dicha experiencia, sustentada en materias significantes textuales y discursivas. Las condiciones de producción y reconocimiento de dichas discursividades son, a nuestro juicio, siempre históricas y dependen de las características de un estado de sociedad determinado. Por dichas razones, después de una etapa de búsquedas e incertezas –características propias de la práctica procesual investigativa– diseñamos un corpus restrictivo con obras pertenecientes a la literatura argentina en la época de la dictadura y postdictadura, atinentes a la discursividad mencionada. La construcción de dicho corpus se realizó en base a dos criterios de selección y justificación: el primero teniendo en cuenta fragmentos de discursos eróticos presentes en diferentes antologías con límites temporales amplios. El segundo, constituido por textualidades eróticas narrativas, poéticas y dramática, de distintas cronologías y escritores que abarcan los años 1970, 1980, 1990 y 2000. Este agrupamiento tuvo por objetivo el reconocimiento, descripción e interpretación de los regímenes de visibilidad y decibilidad, la construcción de tópicos, las figuras retóricas, y el carácter instrumental de la discursividad erótica. De esta manera, nos fue posible configurar una lógica de funcionamiento que articulara la dimensión significativa del discurso erótico con la participación de éste en la red de la discursividad social. No obstante esta última consideración, en este trabajo nos ocupamos sólo de las ficciones eróticas literarias. A

su vez, conceptualizamos este tipo de discurso como una máquina performativa que provoca un *hacer hacer*, entendida en términos de la producción de efectos manipulatorios y excitativos en un lector modelizado. Ello genera, a nuestro juicio, una capacidad estética sustentada en la activación de la imaginación, la circulación del deseo libre de restricciones socio-culturales y el ingreso del exceso que anula o vuelve porosas las fronteras entre lo permitido y lo no permitido, lo aceptable y lo no aceptable, en un estado de sociedad determinado. Asimismo, sabemos que el deseo puede ser regulado, limitado, encerrado, en espacios sociales tales como los museos, la celda y el convento y que es la discursividad erótica la que produce el contraste y, en su instrumentalidad, traspasa las oposiciones poniendo en movimiento al deseo.

Por otra parte, organizamos el material de investigación según los siguientes criterios de lectura: la presencia de límites temporales y períodos históricos amplios, la representación de prácticas, así como de subjetividades sexuales (heterosexuales, homoeróticas masculinas y femeninas, la figura del/la travesti, entre otras) y el estudio de la manifestación discursiva de la relación entre arte, cuerpo, lengua, deseo, escritura y sexualidad. En este sentido, en el segundo capítulo elaboramos una cartografía de textualidades eróticas, con límites móviles y dinámicos, a partir del estudio de cuatro antologías en las cuales cada una de ellas forma parte de series históricas diferentes –de acuerdo con el concepto foucaultiano del término– para la inclusión de los fragmentos de textualidades eróticas narrativas y poéticas. Al respecto, *Poesía Erótica Argentina* compilada por Daniel Muxica, toma como punto de partida la época de la Independencia, incorpora las coplas populares y concluye en el siglo XXI. *Erótica Argentina* realizada por Alejandra Zina, parte de la constitución del liberalismo hasta el siglo XX. *Historia de un deseo*, reunida por Leopoldo Brizuela, reúne relatos que construyen la subjetividad homoerótica masculina desde el período de la Conquista y finaliza también en el siglo XXI. Por último, *La Venus de papel*, elaborada por Mempo Giardinelli y Graciela Glienmo, selecciona las producciones de escritores legitimados por el campo literario, con límites cronológicos amplios. Tales autores son: Juan José Saer, Ricardo Piglia, Tununa Mercado, entre otros. En este sentido, resulta significativo destacar cómo los antólogos exploran, indagan, descubren y hacen conocer dicha discursividad. Por ello, nuestra investigación recupera el hacer de lo erótico y pornográfico. De este modo, lo convierte en un objeto de estudio, e instala la preocupación acerca de los modos en que una sociedad inscribe los límites entre lo permitido y lo no permitido, lo aceptable y lo no aceptable cuando se habla de lo

obsceno y lo pornográfico, literario o no. Ello involucra a los cuerpos atravesados por la sexualidad y el placer. Una cuestión fundamental para la existencia humana, poco estudiada hasta el momento, si tenemos en cuenta las maneras en que esa experiencia se semiotiza o puede producir significaciones.

5. 1. Políticas de la discursividad erótica

Por otra parte, la descripción e interpretación de esa cartografía permitió observar cómo la discursividad erótica atraviesa casi en forma de “murmullo” y de modo oblicuo diferentes tradiciones y géneros de la literatura argentina (el neoclasicismo, el romanticismo, la gauchesca, la civilización y barbarie, prácticas literarias cultas y populares, escrituras en torno a problemáticas sociales, otras más experimentales). De ese modo, se produce una interpelación, a la vez que se introduce un des-orden en el interior del sistema literario argentino. Vale decir, que podemos hablar de una tradición erótica literaria argentina que –en sus condiciones de dispersión y asistematicidad– inscribe puntos de fuga en dicho sistema, con formas de visibilidad y ‘modos de decir’ de distintas subjetividades, corporalidades, protocolos sexuales y un trabajo sobre la lengua que se relaciona con la decibilidad. Por dicha razón, es posible dar cuenta del carácter instrumental de la discursividad erótica, el cual se articula con un entramado tópico y de figuras retóricas, que se recupera, refigura y transforma en los otros textos del corpus que conforma el material de nuestra investigación.

Cuando nos detuvimos en la tópica del corte presentamos en esa tradición literaria argentina una característica fundamental de nuestro objeto de estudio, que atraviesa la mayoría de las obras examinadas, siendo posible proponer una interpretación de esta según las siguientes dimensiones analíticas:

- ✓ Corte como fragmento: lo erótico se manifiesta en términos de una porción de discurso susceptible de ser extraída, recortada, con un cierto grado de autonomía semántica, dentro de un discurso más amplio. El erotismo puede aparecer en un capítulo, una secuencia, un segmento, un episodio, etcétera.
- ✓ La relación entre cuerpo y lengua está atravesada por el corte y remite a las operaciones de escansión, división, segmentación de la materia corporal a partir de la utilización de figuras retóricas (como la metonimia, la metáfora, la descripción, entre otras) construidas por la propia lengua. Al mismo

tiempo, dichas figuras inciden en la visibilidad, porque conforman distintos procedimientos y grados de mostración, ocultamiento, sugerencia y elusión que definen el régimen de lo erótico.

- ✓ Por otro lado, afirmamos la equivalencia cuerpo-lengua pues, así como el primero posee extremidades y un sistema de órganos y funciones, la lengua tiene componentes y planos de análisis interrelacionados. A modo de ejemplo, un sintagma presenta metafóricamente una similitud con lo corporal ya que éste último también contiene una extensión y superficie, al igual que las características del concepto lingüístico.
- ✓ La operación del corte se vincula a la representación textual y discursiva de la corporalidad: aquí se observa una gradación desde el acto de herir, tajar el cuerpo, hasta la acción de arrancar y/o suprimir una parte del mismo. Esta dimensión posibilita la descripción e interpretación de los protocolos de vejación, sometimiento, violencia y muerte reconocibles en muchos relatos del corpus.

Según todas las consideraciones precedentes, la elaboración de una cartografía erótica en las compilaciones mencionadas nos permitió inferir el carácter instrumental a partir de la constatación de las siguientes líneas de interpretación: la posibilidad de adjudicar un valor y sentido positivo al exceso (rasgo esencial de la experiencia erótica), teniendo en cuenta un entramado de recurrencias y diferencias estudiadas en los textos. Por ello, insistimos en el concepto de fragmento a los fines de pensar a esta discursividad con cierto grado de autonomía pues se puede reconocer y extraer de textualidades que en ocasiones no participan del discurso erótico. Asimismo, hemos configurado diferentes formas de representación de la corporalidad erótica en conjunción con otros tópicos: el sometimiento, el dolor, la muerte, la bestialización, movilidad en las posiciones de género sexual, construcción de subjetividades homoeróticas, modulaciones de los protocolos históricos-culturales relativos a la sexualidad (activo-pasivo; penetrar-ser penetrado; status social vinculado con la dominación), la relación cuerpo-lengua ya explicitada, por señalar algunas de las cuestiones trabajadas.

Otro aspecto fundamental que recorre nuestra investigación radica en el concepto de puesta en escena como rasgo esencial del discurso del erotismo. En tal sentido, propusimos pensar dicha conceptualización según un diseño abstracto y

relacional que pusiera en relación las prácticas de la lengua y su escenificación, no reductible a un fenómeno transhistórico (universalmente válido para todas las épocas), ni empírico, ni ligado exclusivamente a la praxis teatral. Ello nos permitió subrayar el carácter performativo de la discursividad, al construir un encuadre o dimensión configurativa de lo erótico que, cuando conforma textual y discursivamente la escena produce efectos manipulatorios y excitativos en el lector/espectador modelizado. Aspecto también conectado con la visibilidad; esto último a los fines de especificar qué se muestra y qué se oculta, de acuerdo con parámetros establecidos por un estado de sociedad determinado.

Otro aporte que consideramos significativo en el desarrollo de este trabajo consiste en la constitución del signo erótico. Relacionado con la visibilidad (la mirada y, por ende, con el ojo como metonimia de la misma) la especificidad de este signo radica en que segmenta, divide, secciona lo corporal para poder representarlo. La boca, los ojos, los senos, etcétera, devienen objeto de la mirada y constituyen sexemas (partículas elementales carentes de significación) que, mediante las operaciones de corte y subdivisión, se integran en una sexética particular, otorgándole una forma y un contenido a esas unidades elementales. A partir de esta asignación de sentido, la mirada efectúa una reconfiguración semiótica del cuerpo, transformándolo en un objeto sexual con una identidad propia y singular, de acuerdo con un estatuto literario, icónico, plástico y político que le otorga un relieve y un volumen.

La formulación de ese signo erótico nos permitió realizar una distinción teórica entre corporalidades eróticas y corporalidades pornográficas, reflexionando acerca de los cruces, desplazamientos y puntos de contacto planteados por las mismas. Al mismo tiempo, construimos regímenes de funcionamiento distintivos, atinentes a lo erótico y lo pornográfico. El primero sustentado en la elusión, la sugerencia y el acto de no nombrar de manera directa; mientras que al segundo lo caracterizamos por la existencia de lo explícito y el hiperrealismo fisiológico. En función de dichos regímenes de visibilidad y decibilidad, hablamos de erotemas –como las marcas textuales reconocibles en la práctica de la escritura erótica– y de pornogramas –para referirnos a las marcas detectables– en la forma escritural de lo pornográfico, cuestión que retomamos más adelante.

La reflexión sobre la semiosis corporal erótica y pornográfica también resultó productiva ya que fue posible proponer un concepto semiótico de la masturbación. Al

respecto, importa señalar la pertinencia de dicho concepto para el conocimiento de la discursividad erótica, teniendo en cuenta los rasgos de la práctica masturbatoria: desborde de energía vital que implica un exceso, la privacidad y el secreto, la activación de la imaginación (en el sentido de una fantasía que pone en juego la ausencia del objeto sexual), el ensimismamiento y el ejercicio de la libertad frente a las coacciones sociales. Por otra parte, mostramos que la masturbación se conforma asimismo en uno de los componentes de la puesta en escena del proceso escritural y que su carácter deviene performativo. Ello supone lo analógico con la escritura, en una actitud auto-reflexiva, que necesita de la actividad de la imaginación e implica un trabajo con y sobre la lengua y la constitución discursiva de la puesta en acto de los sentidos sexuales y políticos del cuerpo. En este punto adquiere significatividad la conceptualización semiológica de la masturbación, ya que permite comprender el discurso del erotismo en términos de una práctica social. Por último, la lectura del acto masturbatorio remite a un ámbito de procesos semióticos relativos a la corporalidad erótica vinculados a las figuraciones discursivas del contacto: el uso de la mano, el roce, las caricias, el tacto, lo húmedo, entre otras. Además, dichas figuraciones funcionan como punto de confluencia de todos los sentidos corporales (la vista, el olor, el gusto, etc). De esta manera, se hace visible y decible la interacción entre sujetos sociales, espacios y condiciones socio-históricas y culturales específicas, en tanto una de las formas posibles de semiotización de lo erótico, lo obsceno y lo pornográfico, según constatamos en el análisis de los textos.

Las afirmaciones precedentes como cuestiones teóricas y metodológicas posibilitaron el análisis, descripción, reconocimiento, e interpretación del carácter instrumental de lo erótico en las producciones de Osvaldo Lamborghini, sustentado principalmente en la relación cuerpo-lengua. El acto de escribir presentado en términos de un proceso en constante fluencia y devenir que siempre está reescribiéndose, el derroche de energía vital, la representación de la escritura vinculada con la analidad que implica una equivalencia entre mecanismos fisiológicos y procedimientos lingüísticos por los cuales las estructuras del lenguaje son desechables y expulsadas (a modo del excremento) constituyen algunas cuestiones significativas. Profundizando más el trabajo con y sobre la lengua, puntualizamos el juego y la partición del significante, la fractura de la sintaxis, la superposición de significaciones opuestas, la eficacia de las palabras obscenas y de las estrategias narrativas que producen un efecto de ininteligibilidad. Todo ello conforma una concepción singular de la lengua a partir de un uso estético y

artístico de la misma, y escenifica una inadecuación con respecto a las reglas de estructuración del lenguaje. Retomando la relación con lo corporal, señalamos que los procedimientos mencionados implican una acción de apropiarse de la lengua, trabajar sobre ella, digerir sus partes y luego expulsarla, ‘irla de cuerpo’. En este sentido, planteamos la figura del excremento como un producto sígnico que inviste a las deposiciones con significados ligados a la impudicia y suciedad pero, al mismo tiempo, constituye una necesidad fisiológica relacionada con la naturaleza y a la cultura en relación a lo ficcional. Y, a su vez, propusimos tres dimensiones semióticas para la consideración de la figurativización del ano: como punto de pasaje e intercambio de fluidos corporales (plano del cuerpo); una apertura de lo lingüístico que supone una transformación de la escritura subsumiendo una política de representación de “la mala lengua”, palabras obscenas o un léxico particular, la ejecución de un proyecto estético-cultural basado en la experimentación e innovación y, por último, la presencia de una zona de indiferenciación entre lo animal y lo humano, la naturaleza y la cultura, el cuerpo y el lenguaje.

Articulado con lo anterior, hacer uso del ano para profanarlo mediante la tópica de la penetración anal hace referencia a la subjetividad homoerótica masculina –en relación con ella vimos otras subjetividades como la del puto y del/la travesti– y cómo adquiere sentidos políticos, manifiestos en la ruptura con las estructuras de la lengua; el ingreso del exceso que borra los límites entre el orden cultural y la naturaleza; la representación de lo corporal atravesado por conflictos políticos que, por el tópico del corte –no sólo heridas infringidas en el cuerpo sino en lo textual escriturario– da cuenta del paradigma de la vejación, el sometimiento, la violencia, la muerte pero también de otras posibilidades poéticas y narrativas. Por dichas razones, el carácter instrumental de las ficciones, no sólo lamborghinianas, se configura escenificando, haciendo visible y decible el cuerpo presentado en su pura materialidad que, además de construirse como punto de pasaje de los aspectos mencionados anteriormente, se configura en tanto lugar de aparición de la conflictividad política y social, leída desde lo erótico y/o lo pornográfico.

Además, señalamos el acto de hacer públicas prácticas íntimas a partir de la escenificación del derroche de energía vital manifestado en el proceso escritural relacionado con el concepto de masturbación. Por otro lado, agregamos que en *Las hijas de Hegel* de Lamborghini, aparecen los mismos procedimientos con mínimas variaciones ya señalados en las otras producciones estudiadas del escritor argentino.

Un problema abordado por esta investigación, no siempre estudiado y sistematizado por el conocimiento académico consiste en la diferenciación y especificidad teórica de la poesía erótica en relación con otras formas y géneros poéticos. Desde nuestra perspectiva, caracterizamos a la misma como la manifestación en la escritura de una voz (la voz del enunciador poético), que vincula cuerpo- lengua en una puesta en escena. Al respecto, pensamos que se evidencia una necesidad y un deseo de exhibición por parte de un yo hacia un tú, en ciertas circunstancias íntimas, cotidianas, sociales y políticas. Por otra parte, dicha voz tiene una especie de inocencia –pues está liberada de las reglas de la escritura– que permite comprender con más facilidad las relaciones entre la corporalidad y el lenguaje. Aquí confluyen varias cuestiones decisivas para el reconocimiento de la discursividad erótica; en primer término, se textualiza un cuerpo conformado por el goce (según la lectura barthesiana). En segundo lugar, se refuerza la idea de que el texto posee la forma humana, en la analogía con el cuerpo sexual, erótico. Los versos se conciben a modo de extremidades, las estrofas son asimilables a los órganos, el juego con la disposición y uso de la página (estrofas y versos sueltos, desordenados) más un dispositivo gráfico singular remiten a los significantes discursivos del deseo. A estos los caracterizamos con el desborde, el derrame, el desgarramiento y el exceso, en referencia al despliegue y pliegue, en tanto funcionamiento tensivo de la manifestación del deseo.

Las producciones de Liliana Lukin estudiadas dan cuenta de estas cuestiones pues establecen una equivalencia entre lo corporal y el sintagma. Ambos poseen una extensión y superficie que, articulado con el procedimiento de la paradoja, inscribe una ruptura con la lógica del lenguaje y coloca, en un mismo plano, significados y significantes opuestos, en tanto estrategia de construcción poética. De acuerdo con ello, la visibilidad y decibilidad definidas por su relación con el cuerpo, la sexualidad y la lengua –categorías específicas de la discursividad erótica– aparecen ligadas al recorrido de la mirada por la corporalidad femenina (metonimia de los ojos) estrechamente vinculada a la posibilidad de abrirse, procedimiento metonímico referido a la relación sexual desde la perspectiva de la mujer, articulado con la experiencia de lo erótico. Esta última implica una conexión con lo que trasciende, sea o no sagrado. Por otro lado, en los poemas del libro *Las preguntas* con el que iniciamos el estudio de los textos de esta poeta argentina se hace también referencia al derroche de energía vital, el gasto, la pérdida, con los que caracterizamos al erotismo.

Otro mecanismo que detectamos en el examen de estos textos consiste en la operación cultural de la anatomización, según el concepto formulado por el antropólogo francés David Le Breton (1995). Esta conceptualización plantea una representación del cuerpo como una realidad autónoma, disociado del individuo y, por lo tanto, susceptible de presentar textualmente como recorte parcial de lo corporal. Dicha realidad autónoma de la corporalidad constituye una característica esencial que define a la discursividad erótica. Asimismo, Román Gubern (2005), cuando estudia la retórica de la imagen pornográfica, habla de la “parcelación anatómica del cuerpo”. Con esta afirmación el investigador español expresa que, si la materia corporal constituye una realidad autónoma, puede segmentarse, fragmentarse, cortarse. Ello también conforma una estrategia o procedimiento fundamental que utiliza la voz enunciativa en los poemas eróticos, además de la vinculación cuerpo-lenguaje. En relación con esto último, la diferencia de la anatomización pensándola desde lo pornográfico se efectúa a partir de un hiperrealismo fisiológico, y con procedimientos de enunciación específicos, por lo cual se infieren dos preocupaciones artísticas diferentes. Las ideas precedentes permiten una caracterización de la poética de Lukin en base a los siguientes rasgos: la significatividad otorgada a lo pequeño, la anatomización del mundo, de la palabra, de las cosas, la reflexión sobre el acto de apertura y de cierre, además de centrar su atención siempre en lo que trasciende o lo desconocido, y en la relación cuerpo-mujer-lenguaje. Si tomamos en cuenta la mencionada anatomización, el trabajo sobre la escritura y la articulación entre pensamiento, cuerpo y erotismo más las afirmaciones anteriores, permiten inferir el carácter instrumental de estas producciones.

Por su parte, con *Eroica* de Diana Bellessi pusimos de manifiesto que en sus poemas se configura la subjetividad homoerótica femenina. En tal sentido, la relación cuerpo- lengua expresa una incompletitud, un vacío, el silencio, una no figura, una herida que el lenguaje no puede cubrir. Este punto señala una característica importante de la experiencia erótica, que consiste en que la materia verbal nunca puede dar cuenta de la totalidad de dicha experiencia: siempre queda un resto, un hueco propio de lo erótico, que la lengua no alcanza a representar. Por dichas razones, los textos eróticos no rompen ese velo o indecibilidad a los fines de no hacer presente un decir de esa vivencia inasible. Dicha indecibilidad, específica del erotismo, entabla una diferenciación con lo pornográfico pues para este último lo que importa es poder decirlo todo, en un grado máximo de explicitación. De acuerdo con dicha afirmación, el enunciativador poético efectúa un trabajo sobre los signos verbales con el objeto de

escenificar la tensión entre visibilidad y ocultamiento, según la posición teórica de Goulemot al referirse a la diferencia entre lo erótico y lo obscuro. Al mismo tiempo, ese enunciador no logra “fugarse” de esa materia verbal pues la misma se halla mediada por la escritura.

También observamos la textualización del tópico de la herida mediante la figuración de la sangre. Por ende, la herida y su cicatriz constituyen una huella de lo que está y siempre estará, remitiendo a la conformación discursiva de las identidades homoeróticas, tanto masculinas como femeninas. En este punto es posible articular lo anterior con la tónica de la cacería (pues el erotismo tiene rasgos esenciales vinculados al instinto y la irracionalidad que caracterizan al ser humano en su indiferenciación con el animal) y el tópico del sueño o lo onírico a los fines de construir dicha subjetividad específica. Por otra parte, reconocimos e interpretamos la tónica del jardín y sus variaciones en tanto espacialización del espacio lésbico para hacerse inteligible un lugar enunciativo que contiene todo tipo de metaforizaciones, sin rechazar ninguna. Resulta significativo subrayar en el plano de la dimensión política la constitución de una posicionalidad de la poeta lesbiana: la poesía de Bellessi hace visible y habla de la crisis nacional, de la naturaleza, de las culturas indígenas, del amor y de la muerte. Y en el entramado de esas significaciones lo lésbico se conforma como una temática no exclusiva de su poética. Caracterizamos así el proyecto poético, estético, cultural y político de la escritora santafesina en base a los siguientes puntos nodales: la existencia de la figura de la herida y la cicatriz, el tópico de la cacería y un funcionamiento tensivo regido por una oposición a una ley sexual, artística, social y política que el discurso erótico interpela, traspasando las diferenciaciones. Asimismo, la fusión sincrética entre lo mismo y lo otro, el cuerpo propio y el ajeno, lo irrepresentable y su modo de textualizarlo, el cazador y la presa. De esta manera, se produce un grado máximo de desestabilización del lenguaje (metáforas del hilo que desata y de la abolición) manifestando una política de género y una difuminación de lo masculino y lo femenino, que concentra la mismidad y la otredad. Ello sucede como si la discursividad erótica se complaciera en jugar con las oposiciones, atravesarlas volviendo porosos e indiscernibles sus límites, marcando la presencia de un vacío en el lenguaje y la irrupción del exceso. En función de todos estos elementos, describimos e interpretamos la instrumentalidad de nuestra discursividad relativa a la obra poética erótica.

Otro punto central de esta investigación fue la focalización en el estudio del silencio desde una perspectiva antropológica, estética y discursiva complejizando la construcción de las subjetividades homoeróticas. Los aportes de David Le Breton (2006) y Pierre Macherey –en conjunción con el concepto de secreto abierto y la metáfora del closet formulados por Eve Kosofsky Sedwick– permitieron examinar la función performativa del secreto en la novela de la escritora cordobesa Reyna Carranza. La complejidad en la estructuración del texto, con alternancia de distintas voces narrativas (otra forma de configuración de la tónica del corte inscrita en la organización del material verbal), pusieron de manifiesto la multiplicidad de relaciones que conforma el sistema actoral de esta obra narrativa. Es decir, los personajes presentan un juego de complementaciones, interdicciones y contradicciones que producen una desestabilización y borramiento de los límites entre sexualidades y posiciones de género, ya que existe una interacción entre identidades homoeróticas y heterosexuales. Esta operación de anulación de las fronteras relativas a las identidades sexuales marca cómo funciona el carácter instrumental del discurso erótico y que dicha instrumentalidad posibilita que se narre el proceso de devenir, por el cual se produce una transformación en los modos de ser, hacer y sentir por parte de las figuras-actores. Estos componentes se textualizan y articulan mediante la existencia de un entramado tónico que conjuga la penetración anal, vinculada a la presencia de una autoridad (un profesor de piano), el secreto abierto, la conspiración y el doble, el homosexual como única subjetividad con capacidad y competencia estéticas para percibir la belleza y ‘esencia’ de las cosas. Por otro lado, señalamos los tropos de la inversión sexual y el separatismo de género, la categoría de lo ‘sentimental’ en conjunción con la tragedia, en tanto una de las formas de presentación de la homosexualidad en la literatura. Finalmente, la novela también puso de manifiesto la dimensión de lo político al proponer la posibilidad de construir un estado de sociedad en el cual se conforman políticas sexuales no homofóbicas, de inclusión, capaces de aceptar las diferencias. A partir de la puesta en escena de las cuestiones antes mencionadas, pudimos dar cuenta del carácter instrumental de la discursividad estudiada.

Abordamos en el desarrollo de esta investigación la descripción e interpretación de los modos en que el discurso erótico trabaja la tónica de lo íntimo inscrita en las prácticas de la vida cotidiana. Al respecto, *Canon de alcoba* perteneciente a Tununa Mercado (escritora oriunda de nuestra provincia de Córdoba) se detiene en el

estereotipo social y cultural de la mujer ama de casa en relación con la masturbación como práctica no dicha ni visibilizada en ese espacio ni con esa figura. En ese punto, el narrador presenta con notable minuciosidad los atributos convencionales que definen a este sujeto femenino, la obsesión por el orden, la ejecución de una rutina establecida de manera fija (el acto de barrer hasta quitar el más mínimo polvillo, cambiar las sábanas, acomodar las habitaciones, etcétera) y el encierro y necesidad de comunicación y contacto, por nombrar sólo algunos de los rasgos más estereotipados de dicha identidad. El erotismo ingresa para introducir el placer en el des-orden (como otra forma del exceso) y cuestionar, sin romperlo, a ese estereotipo de mujer. En tal sentido, recordemos la escena en el espacio de la cocina donde ella, mientras prepara y cocina los alimentos, el olor y el tacto de los mismos activa su deseo, haciendo que se masturbe y goce. Aquí resulta pertinente destacar que pensamos la relación erotismo-comida, pues el acto de comer implica la acción de degustar, explorar intuitivamente y sentir los sabores, gozando con ello. La secuencia de la novela que mencionamos sitúa, por la irrupción de la discursividad erótica, a este tipo de subjetividad femenina en una posición diferente: ahora es la mujer la que tiene el poder de ejercer su deseo, lo hace y, con ello, propone un punto de fuga en la conformación del estereotipo señalado conjuntamente con sus prácticas culturales poniéndolas en cuestión. Al mismo tiempo, desestabiliza las reglas literarias, estéticas, políticas y culturales establecidas hegemónicamente por un estado de sociedad determinado, haciendo ingresar el exceso y una subjetividad diversa desde el propio uso de la palabra. De esta manera, reforzamos la función y efecto performativo e instrumental del discurso erótico.

Por otra parte, los fragmentos del texto “El recogimiento” posibilitó demostrar cómo el concepto de puesta en escena resulta estructurante de la discursividad erótica. En primer término, puntualizamos la existencia del espacio del dormitorio (metonimia de la casa) en el cual el deseo fluye y circula sin restricciones de acuerdo con el tópico de lo íntimo. Además, estos fragmentos estructuran el deseo homoerótico femenino y los reconocimos según la conceptualización de Daniel Balderston y José Quiroga como sexualidades en constante movimiento y circulación. Ello nos resultó funcional para profundizar el análisis de la novela como acción representada, teatralidad que se va narrando en presente o bien como pasado que se actualiza con el deseo de experimentar con quien lee, de modo similar al teatro, en ese aquí y ahora. Esta idea retoma la característica abstracta y relacional del concepto de puesta en escena, incorpora la co-presencia del elemento virtual relacionado con un sujeto que mira/lee, y al mismo

tiempo recupera el nivel metafórico del concepto con el cuerpo en una escena virtual o ficticia, regido por las reglas y modulaciones de lo espectacular. Según observamos, ello remite a la dimensión performativa de la discursividad erótica. El tópico del corte, relacionado con la noción de fragmento, opera conjuntamente en la misma estructuración de la novela pues presenta historias –no necesariamente cuentos– a las que corta, tal como se divide cuerpos y objetos, sin hacer referencias a heridas ni desmembramientos, como en el caso de Lamborghini. La vinculación cuerpo-lenguaje se exterioriza en Tununa Mercado con la analogía entre bordado y escritura, el acto de bordar (práctica esencialmente femenina) implica ligar, unir, amarrar y dar puntadas sobre un bastidor que mueve al hilo de arriba hacia abajo en un movimiento continuo entre el arriba y el abajo. La escritura se asemeja a esto pues la letra se amarra al sentido, las palabras se unen formando sintagmas y muerden la página, ese espacio en blanco, conformando una unidad compleja en la que el acto de escribir imprime movimientos de izquierda a derecha, explorando los principios estéticos de la composición y la belleza y los políticos de cuestionamiento y ruptura de lo naturalizado. A su vez, cuando el lenguaje se sale de su cauce existe un desborde, e ingresa el exceso. En la conjunción de todos los aspectos mencionados, radica la instrumentalidad del discurso erótico.

El desarrollo de esta investigación planteó otro eje significativo con la relación erotismo-enfermedad, examinada en el texto dramático perteneciente a Alejandro Tantanian. La posición de lectura que construimos de acuerdo con las hipótesis que orientan este trabajo toma como punto central la reescritura del mito griego de Orfeo desde la apropiación y uso de la lengua sadeana, descrita según el aporte teórico de Barthes, vinculado a lo pornográfico literario. Dicha conexión hace referencia a que la experiencia erótica y pornográfica plantea una apertura hacia el goce y la vida en confrontación con la situación de estar enfermo que supone la muerte en tanto otra experiencia fundamental del ser humano, puesto en una situación límite. Desde la escritura/lectura ingresa la escenificación del goce para que, quien escribe y lee, experimente un redescubrimiento producido por los ‘destellos’ que el lenguaje deja aparecer por momentos con ciertas frases, ciertas emociones, ciertas angustias, que permiten comprender la muerte no disociada de la vida. El discurso erótico se manifiesta en este texto dramático poniendo en escena una práctica de escritura ficcional que representa los cuerpos atravesados por el deseo y la sexualidad inscribiendo la dimensión performativa, que *hace hacer*, produce efectos de

manipulación, casi masturbatorios, de roce, violencia entre otros. El aspecto que importa destacar consiste en la descripción e interpretación de la instrumentalidad: es decir, dar cuenta de la función del erotismo y lo pornográfico en ese acto artístico, ese gesto, de apropiarse y utilizar el mito órfico, para reescribirlo según las características de la lengua sadeana. Esta última –como toda lengua– tiene los atributos de la arrogancia, el fascismo, porque se define no por lo que deja sino por lo que obliga a decir; de allí que utilice su poder sobre quienes la usan. Recuperamos la idea a partir de la cual cada acto de habla y, por lo tanto, de decibilidad, implica la constitución de un rol de amo y otro de esclavo. Por ende, en dichos actos se ejerce el autoritarismo de la afirmación, de la orden y, al mismo tiempo, cada acto de habla lo reitera. En él los sujetos se ven obligados a decir lo que desde siempre fue ya dicho. De esta manera, desde lo pornográfico se resignifica la violencia del decir. Este juego de afirmar y repetir lo que ha sido contado adquiere significatividad si pensamos en cómo se produce la reescritura de la narración mítica de Orfeo desde esta lengua particular y en la Argentina de postdictadura. Observamos que en el texto del dramaturgo argentino existe un trabajo intertextual que articula el mito en la versión de Ovidio y la escritura musical de la ópera *Orfeo* y que por otra parte, en el plano del texto dramático los personajes parecen instalados en el hoy pero también depende de cómo se los ha reescrito, de qué forma el manuscrito que Claudio ha escrito elaborando otra lectura del mito órfico (para intentar salvar la vida de Claudia), transformando las relaciones de todos estos aspectos escriturales y metaartísticos a partir del ingreso de esas textualidades vinculadas a lo pornográfico y obsceno. En este sentido, un aporte importante de nuestra investigación radica en el estudio del dispositivo pornográfico y sus procedimientos de enunciación desde una lectura semiótica, según las contribuciones teóricas de Dominique Maingueneau. Al respecto, el investigador francés distingue dos dimensiones analíticas en el texto pornográfico: un plano configuracional compuesto por las escenas que subsumen una serie de posiciones intercambiables y la presencia de afectos eufóricos (en el sentido de la discursivización positiva de emociones, excitaciones y sensaciones) con el objeto de visibilizar la totalidad del acto sexual. En segundo término, el plano modal remite a un léxico particular que se aparta de lo considerado adecuado y aceptable por la doxa: es el caso de las palabras obscenas, “malas palabras”, “palabrotas”, de “mala lengua” planteado por Carlos Davis (1992). Pertinente a la modalización, mencionamos la construcción del narrador, en términos de un focalizador, que puede mirar y recortar la visión de la escena según distintas

posibilidades. También atinente a lo pornográfico, tuvimos en cuenta la noción de hiperrealismo fisiológico propuesta por el estudioso español Román Gubern (2005) que permitió sostener la performatividad de la escritura pornográfica, con efectos excitativos y manipularios que *hace hacer* a un lector/espectador modelizado por esta práctica literaria. Así es como funcionan los pornogramas –lexemas, frases, oraciones o párrafos completos que fusionan sinonímicamente lengua y cuerpo– introduciendo el exceso y la perturbación del lector. Relacionamos con lo obscuro y las reflexiones de Jean Goulemot resultaron productivas para reforzar el juego visibilidad/ocultamiento que supone siempre la presencia de un testigo en la exhibición, con la escenificación textual del goce.

Retomando la obra de Tantanian, determinamos que la teatralización prepara la escena pornográfica con su espacialización específica, semantizada por los atributos de la intimidad y el aislamiento (habitaciones cerradas) y que luego –mediante la adición sucesiva de acciones ligadas al goce explícito de lo pornográfico– se incorporan más actos a los fines de obtener/producir a su vez más goce. Ello manifiesta la peculiar estructuración del texto, su articulación y relaciones entre las secuencias del conflicto básico (la enfermedad de Claudia, esposa del músico o, en términos idénticos, cómo Monteverdi-Tantanian reescriben el mito presentando la muerte de Eurídice) y las secuencias relativas a lo narrado en el manuscrito del personaje de Claudio, músico/escritor. Esta discursividad erótico-pornográfica del dramaturgo argentino complejiza la organización del material dramático, haciendo ingresar la figura del narrador y los esclavos y si profundizamos en la funcionalidad de los pornogramas de la violencia, los mismos permiten dar cuenta de los protocolos de la dominación y sumisión bajo la forma de un relato de vejaciones. Esto implica un ejercicio de poder, que socava los límites de lo permitido y lo no permitido, lo aceptable y lo no aceptable, en un estado de sociedad históricamente situado, de donde puede inferirse la dimensión de lo político. Por lo que antecede, el carácter instrumental de esta ficción pornográfica construida en base al uso de la lengua sudeana y lo homoerótico se sustenta, como afirmamos antes, en que la experiencia pornográfica abre un espacio para el goce y la vida en confrontación con la muerte que implica toda enfermedad. En tal sentido, dicha experiencia reenvía a la posibilidad de un funcionamiento tensivo del deseo que se presenta como juego. De acuerdo con esta aseveración, la escritura y lectura del manuscrito por parte de Claudio implica un acto lúdico, casi mágico –por intentar provocar transformaciones de manera arrogante– a los fines de eliminar o disminuir la

situación de estar enfermo (salvar y rescatar a Claudia de la muerte). Este texto dramático pone en escena problemáticas específicas, representaciones del mundo que interpela, erosionando una tradición teatral mediante el uso de la lengua sadiana y la vinculación escritura pornográfica de la enfermedad.

A partir de este texto y de otros señalamos la forma que tiene el discurso literario de modelizar la enfermedad. Según las puntualizaciones de Françoise Laplantine, esta última puede narrarse en tercera persona (desde la perspectiva del médico); desde una segunda persona, refiriéndose a aquella en la cual el narrador o los personajes principales se enfrentan a la enfermedad del otro; y finalmente construyendo una primera persona cuando dichos personajes están enfermos. Esta conceptualización fue productiva ya que nos permitió ahondar en la relación entre escritura pornográfica y enfermedad, pertinente para comprender la exclusión social que esta modalidad de producción ha tenido en la investigación y crítica académica. Tal como Claudio observa el proceso terminal vinculado a la salud de su esposa, el artista ha elaborado su propia representación acerca de la escritura poético-musical que manifiesta la enfermedad en la segunda y primera persona. En el intento (no logrado) por vencer a la muerte el artista ha abierto el espacio del goce, que el modelo sadiano presenta como posible y conforma interacciones dramáticas con sujetos humillados, lacerados, torturados, en situación de aislamiento y en espacios cerrados. La elección estética y política de escribir tomando con la lengua de Sade significa la representación y escenificación de un deseo, vencer la enfermedad y que el goce devenga en arrogancia, poder y sometimiento. Destacamos que en nuestra investigación estudiamos el acto de gozar en la multiplicidad de sus formas semióticas, y cómo implica el cuestionamiento de la posibilidad de la muerte a partir de la inscripción de un acto arrogante. Se excede un límite, el de la no-vida, textualizando la operación del vacío, la hendidura que el lenguaje deja sobre el cuerpo (pues el primero nunca puede dar cuenta de la totalidad de lo corporal) y la lengua expresa las partes, los restos, sólo un instante de goce que exige ineludiblemente la presencia de un otro. Este punto constituye un rasgo esencial de la discursividad erótica y pornográfica. Como ya lo hemos señalado en el transcurso de este trabajo, la obra de Tantanian rompe con los límites entre la palabra y el cuerpo, fusionándolos y haciendo que el lenguaje vaya más allá de los límites, llegue hasta lo inconmensurable y se aproxime a la experiencia del asco y la muerte. Dicha afirmación remite a la unión inevitable entre erotismo-muerte, según el planteo de Bataille.

Asimismo, la reescritura del mito en lengua sadeana incorpora lo monstruoso, componente que también conforma los textos de Sade, a los fines de escenificar, hacer visible y decible la violencia configurada por los protocolos de la dominación y el sometimiento efectuando un ejercicio de poder sobre los cuerpos. En tal sentido, detectamos cómo opera la tópica del corte, configurada bajo la figura del desmembramiento realizado por las ménades, en la superficie corporal de Claudio/Orfeo. Si examinamos las figuras retóricas, predomina la descripción y el hiperrealismo fisiológico define lo pornográfico literario. Las afirmaciones precedentes permiten constatar la elaboración de una diferencia con los relatos míticos y literarios acerca de Orfeo que conjugan amor, muerte y desconsuelo. Por el contrario, la obra de Tantanian reúne dolor y goce a partir de la vinculación entre la enfermedad y lo pornográfico. Con este procedimiento de la lengua sadeana se suprime el efecto de solemnidad del mito, realizando una operación cultural significativa. Se interroga una de las versiones hegemónicas del relato mítico de Orfeo, considerado uno de los discursos fundantes de Occidente (Simón y Milone, 2014) en el que se habla de la vida, la muerte, la música y los vínculos amorosos, aceptando el deseo heterosexual a la vez que se impone un castigo al homoerótico. La instrumentalidad de esta obra dramática, en interacción con los demás aspectos mencionados, radica en hacer visible en clave de lectura sadomasoquista, exacerbada y excesiva, el espacio del goce en sus formas de violencia, dominación y sumisión ejercidas *en, por y sobre* los cuerpos. Ello a los fines de abrir, abrir, siempre abrir hasta el infinito y aún a costa de nuestra propia soledad, la pregunta acerca de la enfermedad y la experiencia de morir. El arte como lugar del dolor invierte los sentidos de la narración mítica, visibiliza y da la palabra al paradigma de la vejación, presenta los protocolos de la dominación, sumisión y penetración en el plano de lo corporal y estético, siendo este uno de los aportes significativos que realizamos con nuestra tesis.

En el Excursus de esta investigación nos interrogamos acerca del funcionamiento del discurso erótico en textualidades producidas por autores jóvenes (nacidos en los años 80 y principios de los 90, y que escriben luego del 2000) abarcando hasta la primera década del siglo XXI. Ello resultó productivo ya que nos permitió dar cuenta de las continuidades, desplazamientos, y transformaciones en la lógica de funcionamiento de la discursividad erótica, sustentada en las diferencias de visibilidad y decibilidad, así como en su carácter instrumental. Reflexionamos con otro corpus acerca de las hipótesis

que orientaron nuestro trabajo, acerca de si las mismas conservaban su validez, sus modulaciones significativas, o bien era necesario reformularlas, teniendo en cuenta la apertura a otras líneas de sentido.

Un primer aspecto que resultó de las reflexiones y muy significativo en el examen de las obras del siglo XXI consistió en el tipo de no experimentación narrativa, o en su nivel no innovador, con el que se recuperan y exacerban las formas escriturales del discurso del realismo, con otros verosímiles. Entendemos que diferimos acerca de que este tipo de representación literaria se caracterice sólo por la producción de un efecto de reflejo y sí acordamos en que se construyen de otro modo las relaciones con los conflictos sociales, políticos, económicos y culturales, en un estado de sociedad determinado. El punto destacable para nuestra investigación radica en la observación, descripción e interpretación relativa a cómo la discursividad erótica se apropia y usa el discurso realista a los fines de hacer ingresar el exceso con el objeto de hacer visible y poder decir la profundización de dichos conflictos, llevándolos hasta el extremo. Sólo que esta operación discursiva y cultural pone en el centro de la escena al cuerpo, la sexualidad y el goce como ejes centrales en los cuales confluyen la exacerbación de ese conjunto de problemáticas. De esta manera, el discurso erótico inscribe puntos de fuga en el interior de la discursividad realista. Y, mediante la irrupción del exceso, introduce rupturas en los estereotipos establecidos de modo convencional y estático en la cultura argentina, tales la figura de la madre, el niño, las subjetividades sexuales conformadas en relación con lo masculino y lo femenino, lo “tradicional” y el dolor social ante los desaparecidos generados por la represión de la dictadura militar, por nombrar sólo algunas cuestiones trabajadas.

Por lo que antecede, en un grado mayor de abstracción, antes nos preguntábamos ¿por qué se produce este cambio por el cual las narraciones de estos jóvenes escritores recuperan otra escritura realista, y qué determina que la experimentación narrativa no sea en relación con la innovación? Al respecto, como páginas antes dijimos, propusimos una hipótesis elaborada a partir de algunas ideas formuladas por Elsa Drucaroff (2011) cuando estudia los textos pertenecientes a estos autores. Dicha hipótesis consiste en pensar que esa vuelta al realismo podría responder a una necesidad estética de narrar conflictos sociales de un modo más simple, descarnado, cruel y explícito que incorpora los cuerpos y la experiencia del goce con el objeto de hacer visible y, al mismo tiempo, constituir un “modo de decir” relativos a dichos conflictos y a un verosímil más adecuado, en coherencia a las transformaciones sociales. Existe una elección estético-

cultural que opera desde una exacerbación de la explicitación, el exceso de lo explícito, en su hiperbolización. En tal sentido, pensamos que de esa manera funciona la instrumentalidad que define el discurso erótico, al apropiarse y resignificar las modalidades escriturales del discurso realista.

Como respuesta a los problemas planteados, otro aporte que realizamos en esta investigación, centra esta problemática en los procedimientos de la enunciación pornográfica –formulados por Maingueneau– y los articulamos con nociones retóricas, antropológicas, políticas, particularmente pertinentes para las textualidades analizadas en el *Excursus*. Ellos son: las posiciones corporales, los afectos eufóricos, un vocabulario particular y un narrador/personaje que focaliza la escena mirando el encuentro sexual o participando del mismo, como si se tratase de una experiencia propia, muchas veces configurada en términos de una autobiografía. Asimismo, nos resulta productiva la distinción realizada por el investigador francés entre obra pornográfica y secuencia pornográfica a los fines de flexibilizar los límites teóricos construidos en torno a lo erótico, lo obsceno y lo pornográfico. Dicha distinción hace referencia a que un texto pornográfico puede representar la totalidad de las actividades sexuales mediante los componentes ya mencionados, mientras que la secuencia pornográfica consiste en un trozo de texto, episodio o segmento incluido en una obra no necesariamente pornográfica o erótica. Esto tiene relación con la noción de fragmento expuesta en capítulos anteriores, en tanto una característica fundamental de la discursividad erótica. Al mismo tiempo, reflexiona sobre los supuestos teóricos y criterios de lectura efectuados por la crítica literaria que tiende a clasificar los textos como pornográficos, eróticos u obscenos sin interrogarse críticamente por dichos criterios, muchas veces sin profundizar en la singularidad y construcción de este tipo de obras.

Centrándonos en otro aspecto, la visibilidad total del acto sexual –mediante el exceso de lo explícito– representa problemáticas sociales con crudeza y sin posibilidad de salida. Por otra parte, resulta significativa la escenificación en base a la presencia de una espacialidad específica, sustentada en espacios íntimos, aislados. Esta constitución discursiva de las prácticas sexuales se vincula de manera diferente con la escritura, el lenguaje, la circulación del deseo y lo político. Dicha afirmación remite, como dijimos antes, al exceso de lo explícito, relacionado con la conformación de subjetividades y sexualidades en el contexto de profundos conflictos sociales.

El curandero del amor de Washington Cucurto manifiesta procedimientos humorísticos, hiperbolización, e ironía, más la relación cumbia-erotismo, los que hacen detectable su instrumentalidad y carácter performativo, con una dimensión política.

Los topos de Félix Bruzzone escenifica, pone de manifiesto, hace visible y decible la emergencia de la subjetividad sexual del/la travesti conceptualizada en términos de un tercer género, que desestabiliza el paradigma clasificatorio de lo masculino y lo femenino, de acuerdo con las nociones teóricas de Josefina Fernández (2004). Por otra parte, el carácter instrumental y performativo de lo erótico en esta novela radica en el entrecruzamiento de lo político con la transformación de subjetividades sexuales, y el modo en que incide el tópico del corte.

Los relatos seleccionados escritos por Naty Menstrual incluidos en el libro *Continuadísimo* también escenifican y profundizan la configuración discursiva del travestismo, sin una relación con problemáticas políticas puntuales como es el caso de los desaparecidos. Trabaja sólo a partir de la enunciación pornográfica (posiciones corporales, vocabulario, modalidades de narración, etcétera), integrándola con el hiperrealismo fisiológico y lo obscuro. Hace visible y narra acerca de estos sujetos carentes de toda ley social, política, económica, cultural y jurídica y los inscribe en un dispositivo de exclusión, por el cual son eliminados debido al maltrato, suicidio, accidente o enfermedad. Por otra parte, el tópico del corte se manifiesta de manera recurrente en términos de suprimir, arrancar una parte del cuerpo. Es como si lo corporal fuese objeto de destrucción, vejaciones y maltratos hasta el grado máximo del exceso. Estas afirmaciones posibilitan sostener la instrumentalidad y la dimensión de lo político en estas ficciones, tal como afirmamos en el desarrollo de los análisis.

Según puede observarse, se reiteran los protocolos de la penetración anal, el sometimiento y la violencia, en tanto un ejercicio de poder sobre las corporalidades, también detectables en los otros textos del corpus de investigación. Ello permite señalar una de las características constantes del discurso erótico y pornográfico literario. A su vez, resulta significativo que las travestis y demás personajes de este volumen de relatos manifiesten modos de hacer o comportamientos signados por los atributos de lo instintivo y la irracionalidad que marcan límites difusos o, si se quiere, una zona de indiferenciación entre lo humano y lo animal. Cuestión que también puntualizamos cuando examinamos las producciones de Lamborghini. Por otro lado, un aspecto que importa destacar consiste en la presencia de lo grotesco, entendido como una exageración y desmesura, constituyendo otra dimensión discursiva del exceso que

produce el efecto de asco, de truculencia entre otros. Ello puede manifestarse en la aparición de la figura del excremento con significaciones negativas reconocible en el cuento “Loca madre mata al putito”. Allí se pone en escena, mediante el acto de cortar los testículos pertenecientes a un hijo homosexual por parte de su madre, transformarlos en comida para dárselos en el almuerzo a los demás familiares; luego ellos lo defecan y son llevados por el camión recolector de basura. De esta manera, el relato rompe con el estereotipo social y cultural de la madre haciendo visible y hablando acerca de un dispositivo de exclusión orientado hacia las sexualidades “diferentes”.

En cuanto a las figuras retóricas, reconocemos la descripción y la metonimia; figuraciones asimismo persistentes en estas textualidades a los fines de dar cuenta de la apropiación y uso de la escritura realista. Pensamos que dicha operación atraviesa las producciones elegidas correspondientes a la primera década del siglo XXI, cuya función radica en una intencionalidad artística y estética de querer mostrar todo sin dejar nada oculto. Ello tiene por objeto la visualización de un estado de sociedad en donde los conflictos son insolubles, sin posibilidad de salida. La espacialización también continúa construyéndose con los mismos parámetros de constitución discursiva: espacios íntimos, aislados que refuerzan el juego de visibilidad /ocultamiento por donde circula el deseo. La visibilidad y decibilidad del dispositivo de exclusión relacionada con la subjetividad travesti, los protocolos de sometimiento y violencia, relatos de vejaciones, la modificación de la tónica del corte, el exceso de lo explícito y el uso de las formas escriturales del realismo, entre otras cuestiones señaladas, permiten sostener el carácter performativo, la dimensión de lo político y, por ende, la instrumentalidad del discurso pornográfico.

Los relatos seleccionados de la compilación *En celo* configuran textual y discursivamente las operaciones del ver y el decir de modo diferente en cada caso; teniendo como común denominador la insistencia en la utilización del dispositivo de enunciación pornográfico, a los fines de subrayar la presencia del exceso llevado hasta el límite. Al respecto, son notables las diferentes modulaciones y grados en la visibilidad y decibilidad: ya sea en la práctica del voyeurismo, el contraste entre una visión real y otra virtual, o bien con la desestabilización del paradigma de lo masculino y lo femenino. La articulación de estos componentes en esta antología construye el carácter instrumental y la función política del discurso erótico y pornográfico. Por otra parte, el tópico del corte funciona de manera recurrente en la escenificación del acto de

suprimir una zona de lo corporal y también opera en base a un recorte del mismo (figura de la metonimia).

Por otra parte, los textos seleccionados de la antología *Carne* participan de la denominada pornografía canónica (Maingueneau, 2008) y en ellos se representan las actividades sexuales aceptadas por la doxa y las restringidas, con sus posiciones, lenguaje y afectos eufóricos. A su vez, registramos una configuración diversa de las subjetividades sexuales, aunque con una significación política implícita.

Resulta significativo que, al momento de dar conclusividad a esta investigación, constatamos la emergencia de una especie de “boom” de la literatura erótica, en lengua inglesa traducida al español. La trilogía *Cincuenta sombras de Grey* (2012) de E. L. James y los tres volúmenes titulados *El infierno de Gabriel*, *El éxtasis de Gabriel* y *La redención de Gabriel* (2013), pertenecientes a Sylvain Reynard. Pensamos que este fenómeno no sólo se relaciona con el mercado editorial, sino que responde a razones más profundas. A nuestro juicio, ello podría estar ligado a una mayor visibilidad y decibilidad del exceso, de una discursividad que pugna por emerger con gran fuerza, desafiando las restricciones, condicionamientos y convencionalismos que las sociedades construyen para limitar lo excesivo. Sabemos que la discursividad erótica también impregna de otra materialidad (la del cuerpo) a los interrogantes y reflexiones por el sentido de la vida, la condición humana, y lo que es más importante, el valor que le adjudicamos a las experiencias de lo extremo, en las cuales el ser humano *sale fuera de sí mismo*. Preguntas que aunque queden sin responder, desde este trabajo proponemos algunas contestaciones posibles. Y en relación con lo anterior, para nuestra investigación y proyecto futuro quizás sea productivo profundizar en el estudio de las escrituras producidas por autores que participan de la denominada ‘nueva narrativa argentina’.

BIBLIOGRAFÍA

6. Textos citados, analizados y consultados

- AA. VV., 2006. *Argumentación. Análisis. Evaluación. Presentación*. Editorial Biblos, Buenos Aires.
- AA. VV., 2006. *Carne*. Editorial La Creciente, Córdoba.
- Agamben, Giorgio. 2005. *Profanaciones*. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires.
- Aichino, Celeste. 2014. “Nominaciones del realismo y el fantástico”. Mimeo de la charla dada en la Cátedra de “Teoría y Metodología Literaria I”, por invitación de la Profesora Titular Dra. Ana Flores de Franco. Escuela de Letras. FFyH. UNC. Córdoba.
- Alexandrian, Sarane. 1990. *Historia de la literatura erótica*. Planeta, Buenos Aires.
- Amado, Ana y Domínguez, Nora (comp). 2004. *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Paidós, Buenos Aires.
- Amícola, José. 2000. “Manuel Puig y la narración infinita” en *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, vol. 11. Dirigida por Noé Jitrik. Emecé Editores, Buenos Aires.
- 2009. “¿Derecho o torcido? Barroco de barricada en Néstor Perlongher” en *Actas en CD, ponencias, III Congreso Internacional “Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística”*. FFyL UBA, Buenos Aires.
- Amossy, Ruth y Herschberg Pierrot, Anne. 2005. *Estereotipos y clichés*. Eudeba, Buenos Aires.
- Arán, Pampa *et al.* 2010. “El relato de la dictadura en la novela argentina” en *Interpelaciones. Hacia una teoría crítica de las escrituras sobre la dictadura y la memoria*. Dirección y coordinación de Pampa Arán. Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba.
- Arcand, Bernard. 1993. *El jaguar y el oso hormiguero. Antropología de la pornografía*. Nueva Visión, Buenos Aires.
- Ariès, Philippe y Duby, Georges. 2003. *Historia de la vida privada*. Tomo V. Taurus, Madrid.
- Arfuch, Leonor (comp). 2005. *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*. Paidós, Buenos Aires.
- Balderston, Daniel. 2004. *El deseo, una enorme cicatriz luminosa. Ensayos sobre homosexualidades latinoamericanas*. Beatriz Viterbo, Rosario.
- y Quiroga, José. 2005. *Sexualidades en disputa. Homosexualidades, literatura y medios de comunicación en América Latina*. Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.
- y William Foster, David *et al.* 1987. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Alianza Editorial, Buenos Aires.
- Barba, Andrés y Montes, Javier. 2007. *La ceremonia del porno*. Anagrama, Barcelona.
- Barrancos, Dora. 2007. *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*. Sudamericana, Buenos Aires.

- Barthes, Roland. 1978. *El placer del texto*. Siglo XXI, Buenos Aires.
- 1987a. *La aventura semiológica*. Paidós, Barcelona.
- 1987b. “El efecto de realidad”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Paidós. Barcelona.
- 1997. *Sade, Fournier, Loyola*. Cátedra, Madrid.
- 2001. *Fragments de un discurso amoroso*. Siglo XXI, Buenos Aires.
- 2004. *Lo neutro. Notas de cursos y seminarios*. Siglo XXI, Buenos Aires.
- 2005. *El grano de la voz*. Siglo XXI, Buenos Aires.
- 2008. *La cámara lúcida*. Paidós, Buenos Aires.
- 2009. *Lo obvio y lo obtuso*. Paidós, Barcelona.
- Bataille, Georges. 2000. *El erotismo*. Tusquets, Barcelona.
- 2009. *La parte maldita*. Ediciones Las Cuarenta, Buenos Aires.
- Baudrillard, Jean. 1988. *El otro por sí mismo*. Anagrama, Barcelona.
- 1993. *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Anagrama, Barcelona.
- Bazán, Osvaldo. 2004. *Historia de la homosexualidad en Argentina. De la Conquista hasta el siglo XXI*. La Marca, Buenos Aires.
- Blázquez, Gustavo. 2009. *Música, mujeres y algo para tomar*. Ediciones Recovecos, Córdoba.
- Bellessi, Diana. 1988. *Eroica*. Ediciones Último Reino y Libros de Tierra Firme, Buenos Aires.
- 2009. *Tener lo que se tiene. Poesía reunida*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- Boria, Adriana. 2009. *El discurso amoroso*. Editorial Comunicarte, Córdoba.
- Brizuela, Leopoldo. 2000. *Historia de un deseo*. Planeta, Buenos Aires.
- Brizuela, Natalia y Davobe, Juan Pablo (comp). 2008. *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*. Interzona, Buenos Aires.
- Bruzzone, Félix. 2007. *Los topos*. Mondadori, Buenos Aires.
- Campra, Rosalba. 1994. “La ciudad en el discurso literario” en Revista *sYc*, núm. 5. Dirigida por Noé Jitrik. La Torre Abolida, Buenos Aires.
- Carranza, Reyna. 2009. *5 Hombres. Una intimidad imposible*. El Emporio Ediciones, Córdoba.
- Chartier, Roger. 1996. *Escribir las prácticas*. Manantial, Buenos Aires.
- 2006. “La historia de la vida privada, veinticinco años después. Algunas reflexiones historiográficas” en *Interpretaciones*, Revista de Historiografía Argentina, núm. 1, Buenos Aires.
- Courtine Jean Jacques. 1996. “El crepúsculo de los monstruos” en Revista *sYc*, núm. 7. Dirigida por Noé Jitrik, La Torre Abolida, Buenos Aires.
- Cucurto, Wachisntong. 2006. *El curandero del amor*. Emecé, Buenos Aires.

- Davis, Carlos. 1992. "Las buenas y las malas lenguas: reflexiones sobre loros y literatura" en Revista *sYc*, núm. 3. Dirigida por Noé Jitrik, La Torre Abolida, Buenos Aires.
- Deleuze, Gilles. 2001. *Presentación de Sacher-Masoch*. Amorrortu, Buenos Aires.
- 2002. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Arena Libros, Madrid.
- y Guattari, Félix. 1998. *Antiedipo. Capitalismo y Esquisofrenia*. Anagrama, Barcelona.
- Diccionario de la Lengua Española. Real Academia Española. DRAE. 1992. Madrid.
- Dubatti, Jorge. 2002. *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*. Atuel, Buenos Aires.
- Drucaroff, Elsa. 2011. *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la posdictadura*. Emecé, Buenos Aires.
- Eslava Galán, Juan. 1997. *Amor y sexo en la Antigua Grecia*. Editorial Temas de Hoy, Planeta, Barcelona.
- Farge, Arlette. 2001. "Familias. El honor y el secreto". En *Historia de la vida privada*. Tomo 3. Dirigida por Philippe Ariès y Georges Duby. Taurus, Madrid.
- Fernández, Josefina. 2004. *Cuerpos desobedientes. Travestismo e identidad de género*. Edhasa, Buenos Aires.
- Flick, Uwe. 2000. *Introducción a la Investigación Cualitativa*. Ediciones Morata, Madrid.
- Flores, Ana Beatriz. 2000. *Políticas del humor*. Córdoba, Ferreyra Editor.
- (compil.). 2011. *Diccionario crítico de términos del humor y Breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*. Universidad Nacional de Córdoba.
- Foucault, Michel. 1988. "El sujeto y el poder" en Revista *Mexicana de Sociología*, Vol. 50, No. 3. (Jul. - Sep.). Universidad Nacional Autónoma de México. En línea: <http://links.jstor.org/sici?sici=0188-2503%28198807%2F09%2950%3A3%3C3%3AESYEP%3E2.0.CO%3B2-A>. Consulta noviembre de 2013.
- 1995. *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. Siglo XXI, Buenos Aires.
- 1998. *Historia de la sexualidad*. 3 vol. Siglo XXI, Buenos Aires.
- Gandolfo, Elvio y Hojman, Eduardo (comp.). 2002. *El terror argentino. Cuentos*. Alfaguara, Buenos Aires.
- Geertz, Clifford. 1987. *La interpretación de las culturas*. Gedisa, Barcelona.
- Genette, Gérard. 1975. *Figuras III*. Seuil, París.
- Genovese, Alicia. 1993. "La poesía argentina de los últimos años. Aspiraciones y suspiros" en Diario *El Cronista Cultural*, 12/04/1993. Buenos Aires.
- Giardinelli, Mempo y Gliemmo. 2000. *La Venus de papel*. Planeta, Buenos Aires.
- Gil Calvo, Enrique. 1998. "La mirada masculina" en Puppo, Flavia (comp) *Mercado de deseos. Una introducción a los géneros del sexo*. La Marca, Buenos Aires.
- Giordano, Alberto. 1991. *Modos del ensayo. Jorge Luis Borges y Oscar Massotta*. Beatriz Viterbo, Rosario.

- Giorgi, Gabriel. 2004. *Sueños de exterminio*. Beatriz Viterbo, Rosario.
- Grillo Trubba, Diego (comp) 2008. *En celo*. Mondadori, Buenos Aires.
- Goulemot, Jean *et al* 1999. *De lo obsceno y la pornografía como objetos de estudio*. Universidad de Tours, Cuadernos de Historia Cultural, núm. 5. Traducción de Francisco Oyola, Universidad Nacional de Córdoba, 2007.
- Guattari, Félix y Rolnik, 2006. *Micropolíticas. Cartografías del deseo*. Tinta y Limón, Buenos Aires.
- Gubern, Román. 2005. *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Anagrama, Barcelona.
- Haroway, Donna. 1991. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Universidad de Valencia, Editorial Cátedra.
- Horne, Luz. 2011. *Literaturas Reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Beatriz Viterbo, Rosario.
- Iglesias, Ana Laura. 2008. “Espacio, Texto y Exceso. Subjetividad y dramaturgias contemporáneas” en Liliana Fenoy et al, *El Espacio textual. (Entre literatura, psicoanálisis y filosofía)* Alción, Córdoba.
- Jitrik, Noé. 1991. “Apuntes sobre legalidad/legitimidad” en Revista *sYc*, núm. 2. La Torre Abolida, Buenos Aires.
- 1992. “La palabra que no cesa” en Revista *sYc*, núm. 3. La Torre Abolida, Buenos Aires.
- 1994. “Voces de la ciudad” en Revista *sYc*, núm. 5. La Torre Abolida, Buenos Aires.
- 1996. “Carta sobre el doble: romanticismo y psicoanálisis” en Revista *sYc*, núm. 6. La Torre Abolida, Buenos Aires.
- Kauffman, Linda. 1998. *Malas y Perversos. Fantasías en el arte y cultura contemporáneas*. Frónesis, Madrid.
- Kamenzain, Tamara. 2008, en Brizuela, Natalia y Davobe, Juan Pablo (comp). 2008. *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*. Interzona, Buenos Aires.
- Lamborghini, Osvaldo. 2003. *Novelas y cuentos*. 3 vol. Sudamericana, Buenos Aires.
- Laplantine, Françoise. 2000. *Antropología de la enfermedad*. Ediciones del Sol, Buenos Aires.
- Laqueur, Thomas W. 2007. *Sexo solitario. Historia cultural de la masturbación*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Lawrence, D H. y Miller, Henry. 2003. *Pornografía y obscenidad*. Ediciones Argonauta, Buenos Aires.
- Le Breton, David. 1999. *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*. Nueva Visión, Buenos Aires.
- 1995. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Nueva Visión, Buenos Aires.
- 2006. *El silencio. Aproximaciones*. Sequitur, Madrid.
- 2007. *El sabor del mundo. Antropología de los sentidos*. Nueva Visión, Buenos Aires.

- Libertella, Héctor. 2003. *La librería argentina*. Alción, Córdoba.
- Link, Daniel. 2005. *Clases. Literatura y disidencia*. Grupo Editorial Norma, Buenos Aires.
- 2006. *Leyenda. Literatura argentina. Cuatro cortes*. Entropía, Buenos Aires.
- López Casanova, Martina. 2000. “La narración de los cuerpos” en *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 11. Dirigida por Noé Jitrik, Emecé, Buenos Aires.
- Ludmer, Josefina. 1998. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Sudamericana, Buenos Aires.
- 1999. *El cuerpo del delito. Un manual*. Editorial Perfil, Buenos Aires.
- Lukin, Liliana. 1986. *Descomposición*. Ediciones De la Flor, Buenos Aires.
- 2007a. *Teatro de operaciones. Anatomía y Literatura*. Ediciones en Danza, Buenos Aires.
- 2007b. *Retórica Erótica*. Ediciones Asunto Impreso, Buenos Aires.
- 2009. *Obra reunida*. Ediciones del Dock, Buenos Aires.
- Maingeneau, Dominique. 2008. *La literatura pornográfica*. Nueva Visión, Buenos Aires.
- Martínez Cabrera, Erika. 2008. *Carnaval negro. Veinte poetas argentinas de los años ochenta*. Tesis doctoral dirigida por Álvaro Salvador Jofré. Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Literatura Española. En línea: <http://www.digibug.ugr.es/bitstream/10481/1944/1/17569849.pdf>. Consulta agosto de 2011.
- 2009. “El doble destronado: la parodia en las poetas argentinas de los años 80” en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Vol. 39. En línea: <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fil/02104547/articulos/ALHI0909110029A.Pdf>.
- Martínez Paz Sandín, Esteban. 2003. *Investigación Cualitativa en Educación. Fundamentos y tradiciones*. Mc Graw Hill, Madrid.
- Marzano, Michela. 2006. *La pornografía o el agotamiento del deseo*. Manantial, Buenos Aires.
- Massey, Doreen. 2005. “La filosofía y la política de la espacialidad. Algunas consideraciones” en Arfuch, Leonor (comp): *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*. Paidós, Buenos Aires.
- Melo, Adrián. 2004. *El amor de los muchachos. Homosexualidad y Literatura*. Ediciones Lea, Buenos Aires.
- Menstrual, Naty. 2008. *Continuadísimo*. Eterna Cadencia, Buenos Aires.
- Mercado, Tununa. 2007. *Canon de alcoba*. Seix Barral, Buenos Aires.
- Monteleone, Jorge. 1989. “Una mirada corroída. Nota sobre la poesía argentina de los 80”. Mímeo cedido por Lukin. En línea: <http://www.lectorcomun.com/descarga/155/1/una-mirada-corroida-sobre-la-poesia-argentina-de-los-anos-ochenta.pdf>
- “La utopía del habla”, Simposio Internacional de Literatura Argentina, Núcleo Onetti, 29/09/2010. En línea: <http://www.onetti.cce.ufsc.br/simposio/textosinvitados/jorge/jorge3.pdf> y <http://www.lectorcomun.com/descarga/18/1/la-utopia-del-habla.pdf>.

- Moreno, Marcelo. 2005. "Osvaldo Lamborghini: lectura, ironía y canon", ponencia, en *Jornadas de Conocimiento y Creación desde la cultura popular*. UNC.
- 2007. "Comedia aristofánica: figura femenina y significaciones obscenas", ponencia, en *Encuentro de Ciencias Sociales y Humanas*, CIFYH. UNC. Córdoba. En línea: www.antroposmoderno.com,
- 2008a. "Corporalidad y sexualidad en textos de Osvaldo Lamborghini", en revista *Árbol de Jitara*, N° 2, Córdoba.
- 2008b. "La representación de la vagina en *Coño* de Juan Manuel de Prada. Lo obsceno y lo paródico", ponencia, en *Jornadas de Ciencias Sociales y Humanas en Córdoba*. CIFYH. Córdoba. UNC.
- 2009. "Apuntes para el esbozo de una tradición erótica argentina" en *Actas del XVI Congreso Nacional de Literatura Argentina*. Córdoba, Argentina.
- 2010a. "La lengua del otro, el cuerpo y la sexualidad", ponencia, en *Congreso Internacional de lengua y literatura. Voces y Letras de América latina y el Caribe. Bicentenario*. Facultad de lenguas. UNC.
- 2010b. "Roland Barthes y la lengua (¿lenguaje?) erótica", ponencia, en *Jornadas de teoría y crítica*. CIFYH. UNC.
- 2011. "Enrique Pinti" y "Roberto Fontanarrosa" en Ana Beatriz Flores (comp.) *Diccionario crítico de términos del humor y Breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*. Ferreyra Editor, Universidad Nacional de Córdoba.
- 2013. "La política del discurso erótico y la figura del travesti en un texto de la nueva narrativa argentina", ponencia, *Jornadas Perspectivas y Debates a 30 años de la democracia*. CIFYH. CEA.
- 2014."La reescritura sadeana en *El Orfeo* de Alejandro Tantanian", en Gabriela Simón y Gabriela Milone (comp.) *Variaciones Orfeo*. EDUVIM, Villa María.
- Moreira, Hilia. 1998. *Antes del asco. Excremento, entre naturaleza y cultura*. Ediciones Trilce, Montevideo.
- Morley, David. 2005. "Espacio e identidad en un mundo mediatizado" en Arfuch, Leonor (comp): *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*. Paidós, Buenos Aires.
- Mouffe, Chantal. 2005. "Políticas y pasiones, las apuestas de la democracia" en Leonor Arfuch (comp), *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*. Paidós, Buenos Aires.
- 2007. *En torno a lo político*. FCE, Buenos Aires.
- Musitano, Adriana. 1997. "Los procesos de estetización de las imágenes cadavéricas. Texto y puesta en escena" en Revista *Estudios*, núm. 9. Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba.

- 2008. “*Cámara Gesell*, Daniel Veronese, 1992. ¿Oscuro memorial de familia o laboratorio social?”, en Liliana Fenoy et al, *El Espacio textual. (Entre literatura, psicoanálisis y filosofía)*. Alción, Córdoba.
- 2011. *Poéticas de lo cadavérico. Teatro, plástica y video arte de fines del siglo XX*. Comunicarte, Córdoba.
- Muxica, Daniel. 2002. *Poesía Erótica Argentina*. Manantial, Buenos Aires.
- Ogien, Ruwen. *Pensar la pornografía*. Paidós, Barcelona.
- Oubiña, David. 2011. *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*. Fondo de Cultura Económico, Buenos Aires.
- Pavis, Patrice. 2000. *El análisis de los espectáculos*. Paidós, Buenos Aires.
- Paz, Octavio. 1994. *La llama doble*. Seix Barral, Buenos Aires.
- Perlongher, Néstor. 1997. “Caribe Trasplatino” en *Prosa Plebeya*. Colihue, Buenos Aires.
- Perrot, Michelle y Georges Duby. 2000. *Historia de la mujer en Occidente*. Vol. 1. Taurus, Madrid.
- Preciado, Beatriz. 2011. *Pornotopía*. Anagrama, Barcelona.
- Premat, Juan Carlos. 2008. Brizuela, Natalia y Davobe, Juan Pablo (comp). 2008. *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborguini*. Interzona, Buenos Aires.
- Puppo, Flavia (comp.). 1998. *Mercado de deseos. Una introducción a los géneros del sexo*. La Marca, Buenos Aires.
- Quignard, Pascal. 2005. *El sexo y el espanto*. El Cuenco de Plata, Buenos Aires.
- Ranum, Orest. 2001. “Los refugios de la intimidad” en *Historia de la vida privada*. Vol. 3. Dirigida por Philippe Ariès y Georges Duby. Taurus, Madrid.
- Rawls, John. 1975. *Teoría de la Justicia*. Fondo de Cultura Económico, México.
- Reati, Fernando. 2006. *Postales del Porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*. Editorial Biblos, Buenos Aires.
- Rolle, Carolina. 2013. “El barrio porteño de Constitución en la poética cucurteana: un espacio para la diversidad cultural latinoamericana” en revista digital *Argus-a*, vol. II, Edición núm. 7, Buenos Aires, Argentina. En línea: www.argus-a.com.ar.
- Rosano, Carlos. 2008. En Brizuela, Natalia y Davobe, Juan Pablo (comp). 2008. *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborguini*. Interzona, Buenos Aires.
- Rubione, Alfredo. 1989. “La crítica literaria reciente (notas de lectura)” en Revista *sYc*, núm. 1. Dirigida por Noé Jitrick. La Torre Abolida, Buenos Aires.
- Sedwick Kosofky, Eve. 1998. *Epistemología del armario*. Ediciones La Tempestad, Barcelona.
- Simón, Gabriela. 2005. *Hacer (se) un cuerpo. Una aproximación semiótica a narrativas del cuerpo en semanarios de la Argentina de los 90*. Effha. San Juan.
- 2010. *Las semiologías de Roland Barthes*. Alción, Córdoba.

- 2012. Directora. *El vocabulario de Roland Barthes*. Comunicarte. Córdoba.
- Sontag, Susan. 1985. *Estilos Radicales*. Ediciones Muchnik, Barcelona.
- Tantanian, Alejandro. 2007. *Nuevo Teatro: Cine quirúrgico, Una anatomía de la sombra, El Orfeo, Ispahán, Los mansos*. Losada, Buenos Aires.
- Vallcorba, Jaume. 2013. *De la primavera al Paraíso. El amor, de los trovadores a Dante*. Acantilado, Barcelona.
- Valles Martínez, Miguel.1999. *Técnicas Cualitativas de Investigación Social. Reflexión y Práctica Profesional*. Editorial Síntesis, Madrid.
- Verdugo, Iber H. 1994. *Estrategias del discurso*. Editorial Universitaria. Córdoba.
- Verón, Eliseo. 1987. *La Semiosis Social*. Gedisa, Barcelona.
- y Sigal Silvia [1985]. 2003. *Perón o muerte*. Eudeba, Buenos Aires.
- Weston, Anthony. 2007. *Las claves de la argumentación*. Ariel, Barcelona.
- Winkler, John. 1994. *Las coacciones del deseo. Antropología del sexo y el género en la Antigua Grecia*. Manantial, Buenos Aires.
- Williams, Raymond. 1980. *Marxismo y Literatura*. Ediciones Península, Barcelona.
- Zina, Alejandra. 2000. *Erótica Argentina*. Ediciones Atril, Buenos Aires.