

Invocar el archivo Escribir lo imposible desde el sur

Maria Grazia Paesani
grazia.paesani@mi.unc.edu.ar

ORCID: 0009-0003-8119-562X

Ana Julia Crosa
julia.crosa@ffyh.unc.edu.ar

ORCID: 0009-0009-2798-4744

Los archivos son una ficción. Nadie lo sabe mejor que las personas queer; la gente que tuvo que lidiar con la ficción de una heterosexualidad prescrita socialmente. Las personas queer inventan genealogías y mundos. Entonces, escribámoslas.
José Esteban Muñoz.

Resumen

El presente artículo propone pensar un archivo afectivo cuir desde categorías del giro afectivo y la deconstrucción derrideana. Consideramos que archivar es un gesto político y el concepto de archivo supone una teoría de relevancia cultural, en la que entran en juego distintas formas de economía narrativa. Partimos de un pensamiento situado -des/orientado hacia el sur- y de los modos en que podemos leer los textos que construyen identidades. En esta invocación de un archivo afectivo nos interesa pensar la palabra *contar* tanto en el sentido de contar como narración, como en lo que cuenta por su valor, para preguntarnos cómo (se) cuentan los vínculos afectivos de las vidas cuir/lésbicas en dos novelas recientes: *La insumisa* de Cristina Peri Rossi (2022) y *En la casa de los sueños* (2022) de Carmen María Machado. Sostenemos que la economía narrativa construye modos diferenciales de contar las historias que se salen de la norma heterocisexual y que se escapan de las formas institucionalizadas del archivo. Cruzamos las nociones de archivo de Jacques Derrida, Anne Cvetkovich y José Esteban Muñoz para poner en juego que los archivos cuir pueden ser leídos como un archivo deconstruido, es decir, como una constelación de huellas efímeras, en tanto son y no son una presencia.

Palabras clave:

Archivo; cuir; economía; narrativa; afectos.

Invoke the archive Writing the impossible from the south

Abstract

This article proposes to think about a queer affective archive from the categories of the affective turn and deconstruction. We consider that archiving is a political gesture and the archive concept supposes a theory of cultural relevance, in which different forms of narrative economy come into play. We start from a situated thought [dis/oriented to the south] and the ways in which we can read the texts that build identities. In this invocation of an affective archive. We are interested in thinking about the word count both in the sense of counting as a narrative, and in what counts for its value to ask us: How the affective ties of queer/lesbian life are counted? in two novels *La insumisa* de Cristina Peri Rossi (2022) y *En la casa de los sueños* (2022) de Cármen María Machado. We maintain that the narrative economy constructs differential ways of telling stories that deviate from the heterocisexual norm and that escape from the institutionalized forms of the archive. We cross over the archive concepts of Jacques Derrida, Anne Cvetkovich and José Esteban Muñoz to put into play that queer archives can be read as a deconstructed archive, that is, as a constellation of ephemeral traces, insofar as they are and are not a presence.

Keywords:

Archive; queer; narrative economy; affecttions

Introducción

Nos situamos desde el sur pensando junto a val flores que posicionarnos desde aquí “el sur” implica “incidir en la producción y propagación de otras historias, de otras afecciones, de otras experiencias políticas” (2017, p.13). En este sentido, el sur desbordaría una fijación geográfica o una particular identidad cultural, aunque portando “una historia de subordinaciones y conquistas” y una fuerte “disposición belicosa de resistencias” (flores, 2017, p.14). Situarnos y des-orientarnos desde/hacia el *sur* como operación política y epistemológica, implica entonces un desplazamiento de los centros, que produce saberes otros y, como sostiene flores, “desisten de reivindicar una territorialidad de origen” (2021, p. 37), al tiempo que delinea interrogantes y potenciales gestos de imaginación utópica.

Trabajamos la noción *queer/quir* desde José Esteban Muñoz “como una disposición temporal en la que el pasado es un campo de posibilidades en el cual los sujetos pueden actuar al servicio de una futuridad nueva” (2021, p. 54). Lo *queer* como temporalidad, no es un *aquí y ahora*, sino un *allí y entonces*, sostiene el autor. De manera que, si consideramos que el pasado puede entenderse como constelación de huellas efímeras y no como un bloque cerrado, es necesario sospechar del presente -*aquí/ahora*- para considerar horizontes de futuro -*allí/entonces*.

Desde nuestra perspectiva, pensar los archivos afectivos *quir* supone producirlos mientras los invocamos. Esto implica revisar los modos en que la institucionalización de los archivos, su fijación en la historia, produce modos homogeneizantes de construcción subjetiva, lo que determinaría modos esencialistas de las identidades.

Consideramos que los archivos afectivos *quir* insisten en desbordar la institucionalización, y se escapan del modo entomológico del archivo que fija. Ponemos el foco en la literatura, arriesgando una lectura en dos obras del mismo género narrativo, pero con formas distintas de contar las historias. Otro punto a observar son las acrobacias textuales que las narradoras proponen, donde aparece un complejo ir y venir entre memorias y ficciones cronológicas vitales. Estas ficciones dan lugar a la singularidad que se escapa también de la normalización homonormativa. Lisa Duggan denomina “homonormatividad” a la construcción de una norma para las vidas ¿disidentes?, acercándose a los constructos heteronormativos. Consideramos junto a la autora, que esa normalización supone una privatización y moralización de la sexualidad disidente. Para José Esteban Muñoz esto implica el confinamiento a la pareja, al dormitorio y a la cama. Este texto propone, entonces, alejarse de un pragmatismo lésbico sostenido en la normalidad y lo práctico, como promesa de felicidad.

Parece que hay historias¹ que cuentan más que otras, sostenidas en una determinada economía narrativa que construye los archivos afectivos. Nuestra lectura vuelca la reflexión sobre la pregunta por el *¿cómo (se) cuentan?* los vínculos afectivos de las vidas cuir. Proponemos trazar el concepto de archivo desde el giro afectivo y la deconstrucción derrideana, para leer *La insumisa* (Peri Rossi, 2022) y *En la casa de los sueños* (Machado, 2022).

Trazar un concepto

En *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (1997), Jacques Derrida nos invita a pensar no una definición, sino una potencialidad en la memoria de las palabras. De manera que *archivo* nos lleva a la historia del *arkhé*, que remite tanto a un origen como a un mandato; pero además, su *solo* sentido, le viene del *arkheion* griego, que era la casa de los magistrados superiores, los arcontes. Estos ciudadanos ostentaban y significaban el poder político, hacían e interpretaban la ley, por lo que los archivos -como documentos- recuerdan la ley y llaman a cumplirla. Entonces, para que haya archivo entran en juego, por lo menos, tres sentidos: uno físico (lugar de reunión y registro), uno histórico (marca de origen, herencia), uno nomológico (una ley, una verdad). Este concepto parece señalar hacia el pasado, remitir a los indicios de una memoria consignada, que recuerda la fidelidad a la tradición, pero sostiene Derrida que “Al igual o más que una cosa del pasado, antes que ella incluso, el archivo debería *poner en tela de juicio* la venida del porvenir” (1997, p. 41). Es, en este sentido, que nos interesa pensar los archivos afectivos cuir como una constelación de huellas efímeras (Muñoz, 2020), en tanto son y no son una presencia. Con una dimensión extraordinariamente material, lo efímero del archivo cuir “está vinculado a modos alternativos de textualidad y narratividad como memoria y performance”, y se propone “perseguir rastros, destellos, residuos y partículas de cosas” (Muñoz, s.p, 2022), que están en continuo movimiento y pueden disiparse. Estos archivos sin rigor epistémico, cuyas posibilidades de fijación resultan inviables, nos dejan imaginar un futuro en el presente.

Cvetkovich (2018) sostiene que para que haya archivos institucionalizados deberían articularse los tres sentidos que menciona Derrida: un espacio de soporte o lugar de impresión de las historias (*¿una casa? ¿un museo? ¿un cuerpo? ¿un libro?*), un origen como punto cero de la historia, que se sostendría por arcontes o intérpretes y que en un juego de “reiteración performativa” (Butler, 2007) lo convierten en ley, instaurando una

¹ En este texto las palabras *historias*, *narrativas*, *archivos* y *ficciones* se usan alternadamente, considerándolas en un mismo campo semántico.

verdad. Ahora bien, si pensamos al archivo como ficción hecha de residuos, restos, huellas de mundos todavía a inventar, en línea con Cvetkovich, diríamos que “los archivos *queer* pueden verse como la instancia material del archivo deconstruido de Derrida; [ya que] están compuestos de prácticas materiales que desafían las concepciones tradicionales de la historia” (2018, p. 355), haciendo huecos -desarticulando/descoyuntando- a la crononormatividad o tiempo heterolineal². Estos archivos *de base* parecerían desbordar las formas institucionalizadas de la memoria cultural, al tomar documentos de la vida cotidiana “para señalar que cada vida es digna de conservar” (2018, p. 356).

Desde Halberstam (2018) y Cvetkovich (2018), sostenemos que el archivo es un gesto político y una teoría de la relevancia cultural, una construcción de memoria y registro colectivo, en la medida en que vuelve públicos, accesibles y disponibles, un acervo de formas de vida afectiva, erótica y personal. La intención de estos borradores es enfocar los guiones (narrativas/archivos) hetero y homo normativos, en la medida en que van moldeando formas de vida y fijando identidades.

Los archivos son ficciones

En la casa de los sueños (2022), la novela escrita por Cármen María Machado y publicada por la editorial Anagrama, narra la historia de un vínculo entre lesbianas, con la intención, según la propia narradora, de contar *toda* la historia. El foco del conflicto está puesto en la violencia al interior del colectivo LGBTQ+ y la necesidad de escribir sobre esto. El origen de la historia es el momento en que la protagonista y la dueña de la casa son presentadas por una amiga en común, pasando -y deteniéndose- en un amplio desarrollo del conflicto. Al inicio, el vínculo se enmarca en una relación poliamorosa que, más tarde, se modifica y establece en un acuerdo monogámico.

La novela está dividida en cinco grandes capítulos que contienen microrrelatos, escritos en distintos géneros literarios (comedia, novela erótica, cuento de terror, entre otros). De los apartados tomamos tres, que consideramos relevantes para esta lectura. En “(La casa de los sueños como) Deja Vu” observamos una particular forma de *contar*: una estructura narrativa idéntica -de siete líneas- que marcan tres momentos de la historia: 1) “Te quiere. Ve tus sutiles e inefables virtudes. Eres única en el mundo para ella. Confía en tí. Quiere protegerte. Quiere envejecer contigo [...]. A veces, cuando miras el teléfono, te ha enviado algo sorprendentemente obsceno, y sientes una punzada de deseo en la entrepierna” (p.

² Jack Halberstam nos alerta acerca de una temporalidad normativa y “derecha” que denomina “heterolineal”. Esta temporalidad enfatiza la vida heterosexual y heteronormativa, que atraviesa y excede las identidades. Desde aquí, Muñoz piensa una “utopía queer” como interrupción del tiempo lineal ordenado en pasado, presente y futuro.

48); 2) “Dice que te quiere. Dice que ve tus sutiles e inefables virtudes. Dice que eres única en el mundo para ella. Dice que confía en ti. Dice que quiere protegerte. Dice que quiere envejecer contigo [...]. A veces, cuando miras tu teléfono, te ha enviado algo extrañamente ambiguo, y sientes una patada de ansiedad en medio de los pulmones” (p. 134); 3) “Dice que te quiere, a veces. Ve tus cualidades, y deberías avergonzarte de ellas. Ojalá fueses la persona indicada para ella. Te protegería, envejecería contigo, si pudiese confiar en ti [...]. A veces, cuando miras el teléfono, te ha enviado algo despampanantemente cruel, y sientes una punzada de miedo entre los omóplatos” (p. 232). Sin ánimos de *spoiler* -pero en alerta de- el vínculo se desintegra y la novela se vuelca hacia “(La casa de los sueños como) giro argumental” (p. 277), donde la protagonista y la ex pareja de la dueña de la casa, sin nombre en la trama narrativa, se vinculan sexo-afectivamente: “Al final [...] acabáis por enamoraros fuera de este contexto. Os mudáis juntas, os comprometéis, os casáis” (p. 278).

Creemos que la novela de Machado no presenta simplemente un final feliz o infeliz, sino una circulación afectiva compleja, que cuenta -y da cuenta de- una historia dolorosa, un desamor, en un vínculo sexo-afectivo entre lesbianas. En estos borradores no buscamos la evidencia de la felicidad/infelicidad lésbica, sino las narrativas afectivas que dan existencia a una historia que ¿habla de nosotrxs? Pensamos con Heather Love (2007) que no interesa tanto lo que estas historias ponen en evidencia (es decir, si son oscuras, violentas o historias *duras*³), sino que tales narrativas *aparezcan* “a fin de poder contemplarlas a todas” (p. 2).

La insumisa, obra de la escritora uruguaya Cristina Peri Rossi (2022), es una novela compuesta por dieciocho microrrelatos, cuya narradora protagonista crece, al tiempo que va descubriendo un mundo heterosexual y machista en el que debería ubicarse. A lo largo de los episodios narrados desde su memoria ficción-cronológica vital, la protagonista cuenta, con destreza y ternura, las estrategias imaginadas e inventadas para desplazarse de esa norma impuesta por la familia, la escuela, el barrio, los regímenes dictatoriales, el poder médico y la sociedad patriarcal en la que no encajan sus deseos, sus fantasías, ni sus pasiones. Leemos este texto como una novela de desamor lésbico, con una circulación afectiva compleja, cuyas historias inoportunas, inadecuadas, insumisas, cuir, son incomprendidas por la mayoría de los personajes de las escenas. En los episodios, la voz

³ Al respecto, en el ensayo “Sobrevivir es lo que menos deseo”, Dorothy Allison (2020) nos invita a darles lugar a las historias de nuestros romances y a los finales felices, pero también insiste en que no pasemos por alto las dificultades y reescribamos los horrores, que no hagamos todo más fácil de lo que es en realidad y ablandemos las tragedias.

narrativa de una niña lesbiana se distancia de la escritura trágica que presenta Machado en su obra. La narradora despliega el dolor, la ira, la violencia, el desencanto, la alegría, el suicidio, el exilio, la soledad, el desamor, desde el asombro y el despojo de quien expone sus contradicciones, sin pretender contarlo todo. Admira a su tío aunque sea misógino y arrogante. Admite parecerse un poco a su padre, aunque lo odie. Experimenta el exilio de su tierra, pero no lo encarna sino un año después en forma de desamor. Habla del deseo, pero a través de la imposibilidad de satisfacer el pedido de un mendigo (*bichicome*) que golpeó a su puerta pidiendo un encendedor viejo. Si bien no sabemos cuán contemporáneo es el escenario temporal de la novela, esta narrativa se vuelve presente, se (re)actualiza, y nos invita a participar de una comunidad *queer* que podríamos llamar *anacrónica*, ya que Peri Rossi bien podría ¿hablar de nosotrxs? Esta interpelación nos acerca a pensar en la *temporalidad queer* y nos devuelve a una necesaria pregunta de Victoria Dahbar (2021): “Si no todas ocupamos el mismo ahora [...] ¿De quiénes somos contemporáneas?” (p. 219).

Archivos afectivos

¿Cómo se cuenta la historia *En la casa de los sueños*?

La novela presenta un entramado de textos fragmentados que forman una compleja pieza mezclando géneros literarios, desde una narración testimonial que alterna las tres personas gramaticales. Esta acrobacia textual nos lleva a la idea de *memoria emocional* que presenta “los detalles de la experiencia emocional y del recuerdo” como específicos y personales, produciendo “un archivo inusual, que con frecuencia se resiste a la coherencia de la narrativa, o [...] está fragmentado” (Cvetkovich, p. 321, 2018).

La historia comienza con una entrada prologada a *la casa de los sueños*, donde la voz narrativa trae el concepto de “violencia del archivo” o “silencio archivístico” de Saidiya Hartman. La narradora comenta que hay una “verdad difícil” y es que, “a veces, las historias se destruyen [y] otras veces, para empezar, ni siquiera llegan a ser enunciadas; [pero que] en cualquier caso, algo considerable queda irrevocablemente ausente” (Machado, 2021, p. 16). La escritura de Machado puede ser leída como “potencialidad” (Muñoz, 2020), en una temporalidad que no está en el presente, pero tampoco en el pasado, sino que podría proyectar otro horizonte de futuro. José Esteban Muñoz sugiere que la “memoria utópica *queer*” está relacionada a los guiones afectivos, a nuestros recuerdos y sus relatos ritualizados en las narrativas audiovisuales, performativas, textuales, y que “tienen el potencial de crear mundos” (p. 85). En la performance textual de Machado aparecen huellas que tiene un potencial utópico *queer*, porque entendemos que “su tiempo se

extiende más allá de un pasado nostálgico que quizá nunca haya sido, y más allá de un futuro cuya llegada está continuamente diferida: una utopía en el presente” (2020, p. 88). Resulta interesante el último apartado de la obra, donde la autora describe parte del procedimiento de escritura dando cuenta de un archivo, además de su memoria personal, desde el cual construye esta ficción autobiográfica.

Ahora bien, hay una diferencia importante en la documentación de los archivos que, como expresa Muñoz, parecen inscribirse en un conteo (narrativas/archivos) que funcionan para invalidar, penalizar y disciplinar contactos, cuerpos, acciones y afectos. En el texto publicado por la editorial Anagrama (figura 1), aparece un llamado a lxs lectorxs en lo que conocemos como faja editorial. De todas las críticas impresas en la contratapa, se recorta un fragmento que abre el juego a una lectura orientada como primer acercamiento a la obra. En letras blancas sobre fondo rojo, Anagrama marca la entrada con la siguiente cita: “un potente texto autobiográfico sobre la adolescencia, la identidad sexual y el amor tóxico”. En línea con la idea de Muñoz, nos preguntamos por la construcción discursiva que pega *amor tóxico a identidad no heterosexual*, en la medida en que esta narrativa nos interpela por el modo en que se construyen las subjetividades, es decir, las formas de sociabilidad, sexualidad, hábitos, deseos y necesidades, que atraviesan a ciertos cuerpos (identidades lésbicas, en particular).

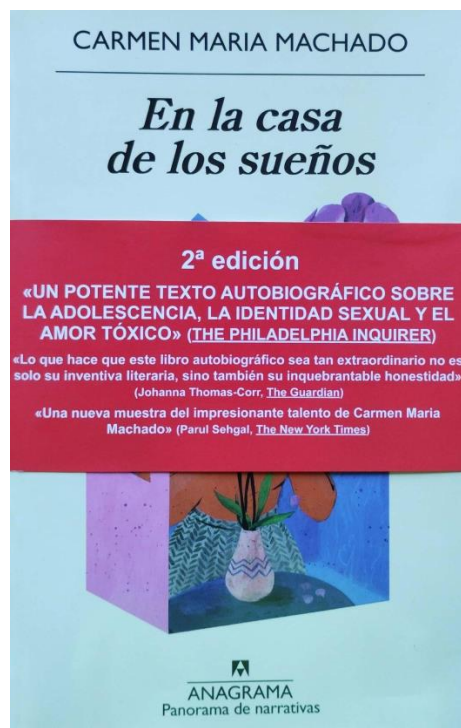


Figura1

Ingresar al texto desde aquí nos lleva a pensar el juego de *lo que hace/podría hacer* la faja desde la noción de *párrergon*. En *La verdad en pintura* (2005), Derrida sostiene que este no es “ni obra (ergon), ni fuera de obra, ni adentro ni afuera, ni arriba ni abajo, el *párrergon* desconcierta toda oposición pero no permanece indeterminado y da lugar a la obra. Ya no está solamente en torno a ella” (p. 23). En este sentido, si la faja editorial enmarca (como un cuadro) a la obra, participando de ella pero sin pertenecer, diríamos, siguiendo al autor, que funciona como “exterior constitutivo”, en la medida en que su *soja* presencia *hace cosas*, en este caso, advierte a unx potencial lectorx. Esta participación sin pertenencia de la faja de Anagrama pone en juego por lo menos dos sentidos. Por un lado, esa textualidad anticipa, sujeta, delimita y pegotea, determinadas prácticas afectivas a determinadas identidades, vinculando aquellas historias que desbordan a la norma heterosexual como historias tóxicas. Sin embargo, por otro lado, el potencial de la *faja-párrergon* es que *eso mismo* que sujeta (amor tóxico a identidad sexual) es, a la vez, aquello que puede hacer estallar, dando lugar a la ambivalencia de sentidos. Como “exterior constitutivo” produce la paradoja promesa/amenaza, regalo/veneno (*gift/Gift*)⁴, en lxs potenciales lectorxs.

Escribir lo imposible. Archivos de desamor

El arte de perder se domina fácilmente;
Tantas cosas parecen decididas a extraviarse
Que su pérdida no es ningún desastre.

Pierde algo cada día. Acepta la angustia
De las llaves perdidas, de las horas derrochadas en vano.
El arte de perder se domina fácilmente.

Después entrénate en perder más lejos, en perder más rápido:
Lugares y nombres, los sitios a los que pensabas viajar.
Ninguna de esas pérdidas ocasionará el desastre.

Perdí el reloj de mi madre. Y mira, se me fue
La última o la penúltima de mis tres casas amadas.
El arte de perder se domina fácilmente.

Perdí dos ciudades, dos hermosas ciudades. Y aun más:
Algunos reinos que tenía, dos ríos, un continente.
Los extraño, pero no fue un desastre.

Incluso al perderte (la voz bromista el gesto
Que amo) no habré mentido es indudable
Que el arte de perder se domina fácilmente, así parezca (*escribelo*) un desastre.

Elizabeth Bishop “Un arte”, en Muñoz, J.E.

⁴ El juego queda abierto por la ambivalencia del sentido entre las lenguas: en inglés *gift*(regalo), en alemán *Gift*(veneno). La marca gráfica en mayúsculas advierte la diferencia entre una lengua y otra, entre un sentido y otro.

Leemos los archivos que desbordan la institucionalización como huellas efímeras, residuos de potencialidades de transformación política. En este sentido, la invitación a *cuirizar* el archivo implicaría explorarlo desde nuestros no-saberes, desde lo que intuimos, producirlo mientras lo invocamos. En palabras de Hartman “la tarea [es] escribir lo imposible”, cuya condición es el fracaso y la transitoriedad, “particularmente cuando las disposiciones del poder ocuyen el propio objeto que deseamos rescatar” (2021, p. 125-126).

En la entrada “La casa de los sueños como Profecía”, la dueña de la casa se inclina hasta la narradora para susurrarle: “No te atrevas a escribir nunca sobre esto” (Machado, 2022, p. 67). Tensionamos la advertencia “no escribas” con la orden “escríbelo” de “El arte de perder” de Elizabeth Bishop que analiza Muñoz (2020) en *Utopía queer*. La voz poética imprime en la página un “escríbelo” para conservar “la última cosa a través de una documentación de nuestra pérdida” (p. 144). Muñoz sostiene que la orden de “escribir” de Bishop, implica salvar lo efímero, guardarlo en la memoria, en la palabra, en el lenguaje.

En el texto de Machado, la narradora cuenta una historia de desamor, construyendo un archivo afectivo que pone en evidencia un pasado lésbico violento y trágico, pero es ese mismo acto de escritura el que nos interpela para dar lugar a una interrogación crítica del tiempo. Sostenemos, entonces, que es la fuerza performativa de la letra, la que puede *interrumpir* el gesto disciplinador, que refiere Muñoz, para desplegar otras narrativas, más allá del amor.

En la misma línea, en “Primer amor” de *La Insumisa* (2022), Peri Rossi escribe: “La primera vez que me declaré a mi madre, tenía tres años [...]. Yo tenía propósitos serios: pretendía casarme con ella” (2022, p. 9). La protagonista nos cuenta que su madre escuchó atentamente su proposición y, luego de declararle también su cariño, le explicó que su matrimonio no podía celebrarse por el momento, dado que todavía era muy pequeña. “Era una razón que yo podía comprender”, dice la voz narradora de Cristina Peri Rossi, y continúa: “siempre le agradeceré a mi madre que me hubiera dado esa respuesta” (2022, p. 11). Consideramos que esta delicadeza de su madre invoca y se hace parte de nuestro archivo afectivo cuir, en tanto rastro de profunda ternura que, lejos de punir el deseo, ama, escucha, comprende y potencia nuestra utopía.

La novela también presenta un segundo desamor, Mabel:

En la casa de aspecto de libro de cuentos [...] vivía Mabel. En cuanto nos vimos, nos amamos. Yo tenía cinco, y ella, probablemente, diecisiete. [...] cuando la conocí, me dediqué a llenar las hojas de un cuaderno y todo tipo de papel que cayera en mis manos con las letras de su nombre, que con un pequeño esfuerzo, formaban un delicioso anagrama: MABEL AMABLE, AMABLE MABEL. (2022, p. 104).

Esta impresión de la letra en la página vuelve evidente la fuerza performativa de la letra, dando lugar al acto de *guardar*, es esa escritura que llena todo tipo de papel con el nombre del desamor, lo que nos remite al “escribelo” de Bishop.

En el marco del relato de su tercer desamor, la narradora nos cuenta sobre “Las Anormales”. Una historia cruel, exquisita y profundamente tierna de amor(es) imposible(s). En esta entrada se relata una escena de homofobia/lesboodio que experimentó al enamorarse apasionadamente de su compañera de clase: Elsa.

No sabía que estaba enamorada: primero se siente, luego se sabe. [...]

Una tarde a la hora del recreo, Alina vino corriendo, agitada, al banco donde yo leía solitariamente las *Rimas* de Bécquer y me gritó:

- ¡Somos anormales! ¡Somos anormales!

Su grito me asustó. ¿Qué me quería decir?

- ¡Somos anormales! -insistió- ¡Somos homosexuales! - me reveló.

En mi ignorancia de las clasificaciones, no tenía la menor idea de lo que eso significaba. Solo me interesaba el amor.

[...] - Somos tortilleras.

Jamás había oído esa expresión. [...]

Al día siguiente le dije a Alina:

- Si soy anormal, es porque Dios me creó así, Él sabrá por qué. De modo que no soy culpable.

Alina me miró horrorizada:

- Tienes que dejar de ser anormal, nadie te querrá, como a los monstruos.

Yo era demasiado orgullosa como para retroceder.

- Viviré sola, no me casaré ni tendré hijos, y si nadie quiere estar conmigo, viviré sola, con los libros, la música y un perro- afirmé.

Años después, Alina, que se casó en un esfuerzo inútil de dejar de amar a Verónica, se suicidó (2022, p. 216-219)

El relato nos toca la fibra, nos devuelve a esos aspectos dolorosos del pasado que no nos permitimos olvidar, porque nos trae las huellas del daño que persisten hoy, en el marco del progreso y el orgullo. Sostiene Love (2007) “Necesitamos tomar como punto de partida la reversibilidad del discurso reverso y mantener nuestra mirada directamente hacia el pasado, hacia los malos viejos días anteriores a Stonewall” (p.17), y apunta a prestar atención a nuestras identificaciones melancólicas y vergonzosas, porque de esas identificaciones también estamos hechos. De tal modo, se hará visible el daño que constituye nuestro presente.

Consideramos que el desamor nos abre a otras (an)economías afectivas al escaparse de las lógicas del intercambio, volviéndose incalculable, indeterminado. Desplazando la oposición amor/desamor, podemos pensar al desamor como *exterior constitutivo* (Derrida, 2005) del amor, lo que vuelve indecibles los límites entre uno y otro. El *exterior constitutivo* también puede ser pensado como *entidad suplementaria*. El desamor suple, reemplaza/desplaza al amor, pero al mismo tiempo lo desborda, lo transforma, lo posiciona en una temporalidad otra, diseminándolo en un presente impuro. El desamor puede ser un

desarticulador temporal, *out of joint* (Derrida, 1998) desencajando, descoyuntando a las presencias plenas, en un tiempo atravesado por los fantasmas del pasado y por las proyecciones hacia el futuro.

Registrar, construir archivos de los fracasos cuir, nos permite imaginar otros horizontes afectivos, que pueden desbordar la institucionalización de la ficción heteronormativa, de la promesa de la felicidad, porque todavía no sabemos lo que pueden nuestros desamores.

Interrumpir la historia

En el capítulo titulado “El salón de las visitas” (Peri Rossi, 2022), la protagonista entra al salón, en el que aparecen recuerdos de historias amorosas y trágicas de los orígenes familiares. El texto se ve interrumpido por un (deutero)monólogo interior del personaje. Un barco, una pérdida, una vieja emigración -como interruptores de la *memoria emocional* (Cvetkovich, 2018)- encallan en el relato y suspenden la linealidad de la historia. En el momento en que se narra la escena del diagnóstico de cáncer de su bisabuelo inmigrante, aparece un indicio en la inclinación de las letras del texto: “Puedo imaginar el estupor de mi bisabuela Marcela, aunque ya han pasado muchos años de aquello, tantos años que nadie -salvo yo- lo recuerda. *(Pero tú no puedes recordarlo porque no habías nacido [...])*” (Peri Rossi, 2022, p. 83). La decisión editorial de utilizar itálicas, nos marcan un corte, una irrupción, un intervalo entre el relato “propio” que aparece extrañado. La narración continúa: “*Yo, la única de la familia que también emigraría, por otros motivos (aunque entre ellos también estuviera para mí el amor)*. El médico habló en castellano, pero advirtió que mi bisabuela Marcela lo miraba estupefacta [...]” (p. 83). El texto, de manera repentina, vuelve a la letra regular para continuar con la historia, aunque la interrupción ya ha provocado una transformación, abriendo un hueco a la posibilidad de “otros devenires u acontecimientos, a otras líneas de pensamiento” (flores, 2017, p. 36).

Podemos inferir que, a través del tejido textual, la narradora corta, pega y ensaya un *collage* que toca la fibra. El *collage*, como técnica de (des)composición, “señala los espacios de en medio” (Halberstam, 2018, p. 145), se resiste a los límites y superpone temporalidades. Su belleza y su potencia residen en la tensión entre capas, en la hibridez entre cortes de materias residuales. El texto anticipa el relato del exilio de la protagonista en una temporalidad solapada, entre capas de pasados.

Unas páginas después, la narradora relata -en una oración- el suicidio de su bisabuela: “Una semana antes de que Agustín Nocetti falleciera, Marcela Frugone se suicidó, ingiriendo una gran dosis de pesticida” (Peri Rossi, 2022, p. 86). Una nueva interrupción, un punto y aparte, un nuevo inicio que abre otra herida en la temporalidad:

Mi exilio no comenzó el veinte de octubre de mil novecientos setenta y dos, cuando el barco (...) tocó puerto en Barcelona, una suave y luminosa mañana de otoño, sino un año después, el treinta de septiembre, cuando vos y yo nos separamos. (...) Durante ese año, yo no había tenido conciencia del aislamiento, de la separación, de la extranjería. Tu compañía, el amor me habían protegido de esa angustia. Vos eras mi ciudad, mi país, mi lengua (...) comprendí que el exilio no era solo cambiar de espacio, el exilio era separarse de la persona amada, dejar de hablar la misma lengua (los enamorados y las enamoradas tienen su propia lengua, cambiar de amor es cambiar de diccionario y dejar un amor es perder un dialecto)” (Peri Rossi, 2022, p. 86-88)

Pensamos al desamor como condición de posibilidad de la escritura del exilio, aquello que la acerca a la lengua íntima perdida, al retorno de su treinta de septiembre y a la vez, a su veinte de octubre. Sostenemos que es el desamor, la ruptura del vínculo afectivo, aquello que vuelve (al) presente la temporalidad del exilio.

La insumisa nos hace entrar a su “salón de las visitas” enrareciéndolo, cuirizándolo, interrumpiendo la historia familiar, en tanto archivo institucionalizado (Cvetkovich, 2018), para producir en su invocación un archivo afectivo de lengua efímera, que se hiere y crea un hueco en el diccionario, un hiato en el dialecto compartido. La invitación es, entonces, a participar de un “modo temporal queer gobernado por lo efímero, lo temporal, y por formas elusivas de saber; en otras palabras, por lo que reside en el límite mismo de la memoria” (Halberstam, 2018, p. 63-64).

Todavía no, no aquí y ahora. Consideraciones Finales.

Resulta interesante traer la pregunta de *La insumisa* en “Mi padre”. Allí, la niña escucha con recurrencia un reproche de su madre hacia ella “sos igual que tu padre” (p.41), tal afirmación abre a la protagonista al desconcierto: “¿Cómo iba a imitar yo aquello que odiaba?” (p. 46). La narradora se dirige, desde el género epistolar, a su padre y va desgranando, rasgo a rasgo, aquello que la acerca a quien —a lo que— no quiere parecerse. Tomamos esa estrategia que nos presenta la novela de Peri Rossi como una interpelación incómoda para repensar nuestras historias, que a veces se parecen tanto a aquellas que ¿no queremos? En este sentido, Heather Love (2007) argumenta acerca de la imposibilidad de trazar una *forma adecuada de sentir* y, siguiendo a Leo Bersani, procura una teoría del amor que contemple las contradicciones y antagonismos en una genealogía de deseo cuir, y no se restrinja a medir cuán “mejores somos respecto de aquellxs que intentan arrasarse con nosotrxs (porque no somos ni tan distint*s ni mucho mejores)” (Bersani en Love, 2007, p. 14). En sintonía con ambxs autorxs, Jack Halberstam (2018) plantea que la complejidad de la historia LGBT+ y queer no puede reducirse a establecer conexiones

lineales entre deseos y políticas radicales, sino que es necesario permitir a la historia hacernos preguntas incómodas, presentarnos derivas contradictorias, develarnos traiciones indeseables.

Dentro de la economía narrativa de la novela de Machado, sostenemos que *lo que cuenta* es el fracaso del amor, lo tóxico del amor, como dice la faja, ese amor lésbico que nadie quiere, pero en el que (casi) todxs nos abismamos⁵. Además, como argumenta Heather Love, “más allá de las quejas sobre su toxicidad, estas descripciones trágicas y lacrimógenas del deseo hacia el mismo sexo interpelan a lxs lectorxs de una forma en que las historias más luminosas no lo hacen” (2007, p. 2). Es decir, estas narrativas trágicas, tóxicas, tristes cuentan con la potencia de suscitar emociones y sentimientos que construyen una trama afectiva compleja que (nos) hace cosas, movilizando efectos entre los cuerpos, aunque en ciertos contextos críticos se tienda a desaprobarlas con inmediatez o minimizarlas por inutilidad política.

Consideramos a la escritura como potencialidad, como una constelación de huellas que en su invocación produce un archivo cuir que hace fallar, descoyuntar, al tiempo heterolineal del archivo amoroso institucionalizado. Si el pasado, entonces, puede leerse como una constelación de huellas y no como un bloque cerrado, nos permitimos sospechar del presente pleno -aquí/ahora- y proyectar un horizonte utópico -allí/entonces. La propuesta es ensayar otros modos del afecto, trazar borradores de cartografías otras, asomarnos a la evidencia sin rigor, haciendo fracasar al tiempo heterolineal desde las heridas, las paradojas, las contradicciones; porque esto dejará acontecer “otras invenciones y composiciones inéditas de vida” (flores, 2021, p. 102). Nos parece necesario descentralizar las narrativas afectivas para poner en duda el modo entomológico del archivo que fija, clasifica, precisa y delimita. Lo que no significa solo desertar de las narrativas hetero y homo normativas, sino “hacer estallar las narrativas del éxito” (flores, 2021, p. 102).

Sostenemos la importancia de *cuirizar* el archivo, extrañarlo, porque, como plantea Ahmed (2016), traer a primer plano “los objetos que están reunidos como colecciones de la historia” (p. 204) hará que no se pasen por alto y, en ese gesto, que los archivos no queden en el olvido, sino que permitan “que la historia cobre vida” (p. 204). Solo entonces, nos

⁵ En la Lesboteca-podcast en Spotify, encontramos algunos archivos que podemos leer como archivos de desamor y, entre otras voces, Vir Cano nos invita a pensar que “el dolor de un corazón roto no es el final”, sino que “es una transformación”; que puede que el amor fracase, pero hay “algo de esa experiencia en el cuerpo que no es solo sanadora, sino que es habilitadora respecto de las maneras” en las que podemos pensar el amor. Creemos que el desamor es una “práctica de imaginación”, y tanto como el amor es un “cobijo precario y compartido”, un horizonte de salvación y de ruina”, como dice Cano, un espacio de conmoción.

preguntaremos ¿cómo llegamos aquí? ¿cómo llegamos a este lugar? Sostiene la autora que “(Re)encontrarse con objetos como cosas extrañas no es perder de vista la historia, sino negarse a convertirlos en parte de la historia al perderlos de vista” (p. 204). Enfocamos *La insumisa* de Cristina Peri Rossi y *En la casa de los sueños* de Carmen María Machado como archivos afectivos para poner sobre la mesa lo que todavía no, no aquí y ahora, pero tal vez en un allí y entonces podrían hacernos un potente *desamar mejor*.

Bibliografía


- Ahmed, Sara (2016) “Fragilidad queer”. 452(f). *Notas críticas. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura comparada*.
- Allison, Dorothy (2020) *El sexo y la escritura*. Ediciones Precarias. Neuquén
- Butler, Judith (2007) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós. Barcelona.
- Cvetkovich, Anne (2018) *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Bellaterra. Barcelona
- Dahbar, Victoria (2021) *Otras figuraciones. Sobre la violencia y sus marcos temporales*. Ed. Asentamiento Fernseh. Córdoba
- Derrida, J. (1997) *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trotta. Madrid
- . (1998) *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la Nueva Internacional*. Trotta. Madrid
- . (2005) *La verdad en pintura*. Paidós. Buenos Aires
- flores, val (2021) *Romper el corazón del mundo*. Continta Me Tienes. Madrid
- . (2017) *Interrucciones*. Editorial Asentamiento Fernseh. Córdoba.
- Halberstam, Jack (2018) *El arte queer del fracaso*. Egales. Madrid
- Love, Heather (2007). *Feeling Backward. Loss and the Politics of Queer History*. Cambridge & London: Harvard University Press. “Introducción” traducida por Lucas Morgan Disalvo <https://docer.com.ar/doc/neecnrx>
- Machado, Carmen María (2022) *En la casa de los sueños*. Ed. Anagrama. Buenos Aires
- Muñoz, J. E. (2020) *Utopía queer*. Caja Negra Ed. Buenos Aires
- . (2022) “Lo efímero como evidencia. Notas introductorias a los actos queer”. Introducción y traducción por Constanza San Pedro y Magalí Herranz “La traducción como lectura. Epistemología queer en José Esteban Muñoz”. *Revista Transas Letras y artes de América Latina*.

<https://www.revistatransas.com/2022/12/29/munoz-efimero-sanpedro-herranz/#sdendnote1sym>

Peri Rossi, Cristina (2022) *La insumisa*. Editorial Menoscuarto. Argentina

Fecha de recepción: 29 de abril de 2023

Fecha de aceptación: 31 de mayo de 2023

Licencia  Atribución
– No Comercial – Compartir Igual
(by-nc-sa); No se permite un uso
comercial de la obra original ni de
las posibles obras derivadas, la
distribución de las cuales se debe
hacer con una licencia igual a la
que regula la obra original. Esta
licencia no es una licencia libre.

