Revista Científica de UCES
Vol. 29 N°2 (Julio - Diciembre de 2024)
ISSN Electrónico: 2591-5266 (pp. 1-27)

Romper el Lenguaje Heterosexual. Poética Contraamorosa y Experiencia Lesbiana en la Poesía de Susana Thénon y Diana Bellessi[1]

Alejandra Zani[2]

alejandra.m.zani@gmail.com

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-9300-7900

Fecha de recepción: 17 de junio de 2024

Fecha de aceptación: 1 de julio de 2024

ARK/CAICYT: https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s25915266/r2l9kszok

RESUMEN

Me interesa pensar la poesía como una tecnología de género (De Lauretis, 1989) capaz de (re)producir, (re)construir y (re)configurar las subjetividades y experiencias lesbianas, (re)inscribiéndolas en nuevos regímenes de visibilidad. Parto de pensar a la escritura como una tecnología de producción de subjetividad, es decir, "como un conjunto de técnicas que involucran la elaboración de ciertos discursos sobre el sexo, la sexualidad y el género" (De Lauretis, 1989, p. 8), espacio privilegiado para la singularización de las subjetividades y experiencias lesbianas. Recurrir a la poesía se convierte, de esta forma, en un prometedor comienzo del rescate de la

[1] Artículo original aceptado para su publicación el 1 de julio de 2024

[2] Máster Oficial en Periodismo, Universidad San Pablo CEU: Madrid, Madrid, España. Licenciada en Ciencias de la Comunicación, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales: Buenos Aires, Argentina. Becaria Doctoral, CONICET.

tradición literaria durante mucho tiempo invisibilizada en nuestro país y arroja el siguiente interrogante: ¿a partir de qué estrategias retóricas algunos poemas del siglo XX desestructuran los discursos de la heteronormatividad?

Este trabajo se propone rastrear las huellas de una poética lesbiana en los libros *Ova Completa* (1987) de Susana Thénon y *Eroica* (1988) de Diana Bellessi para ver qué proponen en relación a la construcción de una poética contraamorosa y respecto a la manifestación de experiencias lesbianas heterogéneas. El marco interpretativo del trabajo serán las teorías feministas lesbianas que, a estas alturas, ya suponen un corpus teórico amplio y sustentado, así como los aportes de la teoría literaria y los estudios de la comunicación y la cultura, para pensar a la poesía lesbiana como un conjunto de textos culturales que contienen significados socio-históricos y que son capaces de disparar formaciones discursivas y alumbrar ciertos aspectos de la experiencia, el afecto y la vida lesbiana contemporánea en nuestro país.

ABSTRACT

I am interested in thinking of poetry as a technology of gender (De Lauretis, 1989) capable of (re)producing, (re)constructing, and (re)configuring lesbian subjectivities and experiences, (re)inscribing them into new regimes of visibility. I start from the idea of writing as a technology of subjectivity production, that is, "as a set of techniques that involve the elaboration of certain discourses on sex, sexuality, and gender" (De Lauretis, 1989, p. 8), a privileged space for the singularization of lesbian subjectivities and experiences. Resorting to poetry thus becomes a promising beginning to rescue the literary tradition long invisible in our country and raises the following question: through what rhetorical strategies do some 20th-century poems dismantle the discourses of heteronormativity?

This paper aims to trace the marks of a lesbian poetics in the books *Ova Completa* (1987) by

Susana Thénon and *Eroica* (1988) by Diana Bellessi to see what they propose in relation to the construction of a counter-love poetics and regarding the manifestation of heterogeneous lesbian experiences. The interpretative framework of this work will be lesbian feminist theories, which by now constitute a broad and sustained theoretical corpus, as well as contributions from literary theory and communication and cultural studies, to think of lesbian poetry as a set of cultural texts that contain socio-historical meanings and are capable of triggering discursive formations and illuminating certain aspects of contemporary lesbian experience, affect, and life in our country.

RESUMO

Estou interessado em pensar a poesia como uma tecnologia de gênero (De Lauretis, 1989) capaz de (re)produzir, (re)construir e (re)configurar subjetividades e experiências lésbicas, (re)inscrevendo-as em novos regimes de visibilidade. Parto da ideia da escrita como uma tecnologia de produção de subjetividade, ou seja, "como um conjunto de técnicas que envolvem a elaboração de certos discursos sobre sexo, sexualidade e gênero" (De Lauretis, 1989, p. 8), um espaço privilegiado para a singularização de subjetividades e experiências lésbicas. Recorrer à poesia torna-se, assim, um promissor começo para resgatar a tradição literária por muito tempo invisibilizada em nosso país e levanta a seguinte questão: a partir de quais estratégias retóricas alguns poemas do século XX desestruturam os discursos da heteronormatividade?

Este trabalho propõe rastrear os vestígios de uma poética lésbica nos livros Ova Completa (1987) de Susana Thénon e Eroica (1988) de Diana Bellessi para ver o que propõem em relação à construção de uma poética contra-amorosa e à manifestação de experiências lésbicas heterogêneas. O quadro interpretativo deste trabalho serão as teorias feministas lésbicas que, a esta altura, já constituem um amplo e sustentado corpus teórico, bem como as contribuições da teoria literária e dos estudos de comunicação e cultura, para pensar a poesia lésbica como um conjunto de textos

culturais que contêm significados sócio-históricos e são capazes de disparar formações discursivas e iluminar certos aspectos da experiência, do afeto e da vida lésbica contemporânea em nosso país.

INTRODUCCIÓN

Desde la conformación de nuestro Estado-Nación, la literatura ha sido (y continúa siendo) un dispositivo, un territorio para experimentación, reescritura y reconstrucción de subjetividades; en donde se negocia y se negociaban los sentidos históricos vinculados a los discursos que circulan en la sociedad, incluyendo aquellos sobre la sexualidad y el género[3]. En este capítulo nos interesa pensar, particularmente, el vínculo entre la literatura y los procesos políticos, históricos, sociales y culturales que atravesó nuestro país durante el llamado "retorno a la democracia", así como su relación con la historia de los movimientos feministas de fines del siglo XX.

Debido a que durante los años setenta (y buena parte de los ochenta) las políticas de la dictadura cívico-militar estuvieron orientadas a callar, perseguir y desaparecer los cuerpos disidentes que subvertían la moral militar, económica, cultural y sexual impuesta en la época, gran parte de las producciones literarias se vieron pausadas o se perdieron en la circulación clandestina. En paralelo a esto, la violencia sexual de las torturas que la dictadura desplegó contra las militantes entre los años setenta y ochenta, puso en jaque la falsa idea de igualdad entre los sexos que era sostenida en las agrupaciones y llevó a varias de ellas a tomar conciencia de esta especificidad para realizar acciones tendientes a transformar estas desigualdades (Alma y Lorenzo, 2009). Partiremos del llamado "retorno a la democracia" en Argentina. Creemos que a la postdictadura hay que adentrarse, entre otros aspectos, por la estética; porque su objeto —propio del género de terror— así lo exige; abrir el

[3] Para más información sobre este tema, léase Moyano, 2008; Palmeiro, 2014; Martinelli, 2016; Arnés, 2016; Péchin, 2017.

poema, mirarlo y escucharlo, para leer en la apariencia lo que en su mostrar no enseña ni ilumina (Silvia Schwarzböck, 2016). En este período, las voces disidentes que habían sido silenciadas durante los años 70 comienzan a proliferar y, al mismo tiempo que crecía un movimiento feminista —en donde las lesbianas todavía deberían dar ciertas luchas internas para que sus reclamos y demandas fueran incluidos en la agenda del momento—, crecía también la circulación de literatura escrita y firmada por mujeres, y en menor medida, por gays y por lesbianas.

También, por esos años, en la academia comenzaban a aparecer, de manera más reiterada, los estudios acerca de las problemáticas de las mujeres (Barrancos, 2010) así como una mayor incidencia de las mujeres en la política (Bellucci, 2011). Para el 8 de marzo de 1988, *Cuadernos de Existencia Lesbiana* hizo su debut de cara a la sociedad y, en plena manifestación, ocho lesbianas salieron del armario y se presentaron en la Plaza Del Congreso, llevando una cinta en el pelo que decía “Apasionadamente lesbiana”. No obstante, “la visibilidad del lesbianismo provocó desde las adhesiones más entusiastas, hasta las oposiciones más irracionales, dentro y fuera del movimiento feminista” (Belucci, 2011, p. 13). Las lesbianas quedaron subsumidas a la nueva y doble visibilidad de las mujeres —en la política y en la escritura— en una sociedad que estaba lejos aún de cuestionar de manera extendida el sistema binario del sexo-género y la continuidad aparente entre las mujeres y las lesbianas.

En ese contexto de despertar sexo-político, también la poesía argentina vivió un acontecimiento hasta ahora poco estudiado: por primera vez, comenzaban a aparecer en los versos “*rastros de sensibilidades, cuerpos, afectividades y deseos lesbianos que comenzaron a modular una voz múltiple y heterogénea*” (Pampín, 2021, p. 3). A pesar de esto, existen grandes ausencias a la hora de indagar, en y desde la academia, la poesía lesbiana producida en Argentina. Este vacío responde a diversos motivos: la histórica degradación de la poesía en relación a la narrativa (Melchiorre, 2014);

la invisibilización de las lesbianas en la literatura argentina (Arnés, 2016); el silenciamiento de las voces lesbianas en la literatura (Rotger, 2011), entre otras. En este punto, es importante destacar que, en las últimas décadas, "diferentes colectivos de mujeres y feminismos se encuentran trabajando para rescatar los saberes soterrados e invisibilizados de nuestra propia historia" (Kaplan, 2022, p. 7-8). Esta investigación se inscribe dentro de esas tradiciones, y específicamente, entre quienes intentan rescatar los saberes soterrados respecto a nuestra propia literatura.

Como propone Ayelén Pampín García (2021), de los poemarios publicados hacia mediados y fines de los años 80, entre los que podemos citar a autoras como Susana Thénon, Susana Villalba y Mirta Rosenberg, solo *Eroica* (1988) de Diana Bellessi fue leído por la crítica como un libro escrito explícitamente desde un imaginario lésbico. Esto fue así debido a que se trata de un poemario en donde el cuerpo aparece, sin tapujos, como agente deseante y punto de encuentro para la pulsión y la pasión lesbiana. Recurrir a la poesía de esa época se convierte, de esta forma, en un prometedor comienzo del rescate de la tradición literaria lesbiana en continuidad con el proceso de recuperación de la democracia.

Si bien Pampín García (2022) leyó una crítica a la razón heterosexual en dos poemarios de Mirta Rosenberg, *Pasajes* (1984) y *Madam* (1988), en estos poemarios las operaciones poéticas sirven casi exclusivamente al el cuestionamiento del androcentrismo y de la razón moderna occidental y no tanto a los modelos de la heterosexualidad obligatoria. Tampoco se propone, de manera explícita, el erotismo entre mujeres. En sus poemas aparecen interrogantes respecto a lo que implica ser mujer en esa época, cómo operan los roles de género en la construcción del continuum mujer-feminidad-lesbiana y en qué medida estos roles están trazados por una norma y moral heterosexual. Un *êthos* lesbiano pareciera asomar entre sus versos, pero se construye como un "decir replegado", como algo que "se esconde y aparece entre líneas" (Pampín García, 2022, p. 153).

Pero debido a que, en los poemas de Rosenberg, las operaciones poéticas sirven casi exclusivamente al el cuestionamiento del androcentrismo y de la razón moderna occidental, en este texto nos centraremos en dos poemarios que eligen, al modo de una operación poético-política, el *grito* en vez del *susurro* y el *cotilleo* en lugar del *secreto*[4].

En los poemarios seleccionados para este texto reconocemos los antecedentes para una poética que deconstruye los roles de género asignados a las mujeres de la época, y al mismo tiempo, proponen la construcción de una "voz lesbiana" en los términos en la que la plantea Laura Arnés: como una primera persona que tiene el potencial de desestabilizar los grandes relatos porque "habilita la posibilidad de pensar el poder...no solo en relación con la heteronormatividad sino en términos de control acústico: quién puede hablar, qué se puede decir, qué se puede escuchar" (Arnés, 2016, p. 16-17). Y, agregamos, *cómo* se puede decir. En estos libros de Thénon y Bellessi se explicita una crítica a la razón heterosexual, se visibilizan experiencias lesbianas, entendidas como la planteamos anteriormente, y aparece de manera manifiesta y heterogénea el erotismo entre mujeres. Esta explicitación de la existencia lesbiana significó una ruptura con la sutileza que caracterizaba la poesía de autoras que, a su manera disruptivas, continuaban una tradición que venía insinuando subjetividades lesbianas a través de una poética del secreto. En este sentido, los poemarios aquí propuestos fueron disruptivos respecto a esa tradición ya que actuaron como tecnologías de género que re-configuraron el imaginario lesbiano de la época, proponiendo nuevas poéticas del deseo, el afecto y la erótica lesbianas que rompieron un mutismo histórico que envolvía estas temáticas, muchas veces apenas alusivas en la literatura. A su vez, estos poemarios nos

[4] Si bien el secreto entendido como el intersticio entre lo que se nombra y se calla nos permite pensar en una relación entre el decir y el velar que desarticula las dicotomías decir/callar y develar/ocultar sobre las que se construye la razón heterosexual (Kosofsky Sedgwick, 19989), ésta continúa siendo una figura que opera en el plano de lo implícito, lo tácito o lo sobreentendido. Por este motivo, desestimamos la tarea de realizar cierta "treta" sobre los poemas de Rosenberg para que, eso que está implícito, termine de manifestarse

permiten entrever los mecanismos de normalización de los cuerpos y los sexos que circulaban en la literatura de la época.

Aquí nos proponemos rastrear las huellas de una poética lesbiana en los libros *Ova Completa* (1987) de Susana Thénon y *Eroica* (1988) de Diana Bellesi para ver qué nos proponen en relación a la construcción de una poética contraamorosa y respecto a la manifestación de experiencias lesbianas heterogéneas. Sobre el primer punto, nos basamos en el término acuñado por Preciado, "contrasexualidad", para identificar *"(...) los espacios erróneos, los fallos de la estructura del texto (cuerpos intersexuales, hermafroditas, locas, camioneras, maricones, bollos, histéricas, salidas o frígidas, hermafrodykes…) y reforzar el poder de las desviaciones y derivas respecto del sistema heterocentrado"* (Preciado, 2011, p. 25).

Hablamos aquí de una "poética contraamorosa" ya que buscaremos, en el corpus propuesto, los momentos que permiten "sacudir" los modelos heterosexuales que se erigen discursivamente como los únicos modelos de amor o deseo posibles; esas máquinas de producción ontológica que clausuran los modos en los que podemos vivir la afectividad y el deseo, proponiendo al vínculo heterosexual como el único destino imaginable o deseable para toda mujer. Teniendo en cuenta que ambos poemarios se publicaron a fines de los años 80, al hablar de "poéticas contraamorosas" estamos pensando en la apertura hacia relatos que cuestionan los discursos totalizantes del sistema sexo-género de su época y proponen una reorientación del deseo femenino, en este caso orientado hacia otras mujeres[5].

En cuanto al segundo punto, cabe resaltar que a lo largo de este trabajo entenderemos la

[5] Si bien en esta época ya comenzaba a cuestionarse el sujeto femenino universal "mujer" y aparecían textos que proponían a las lesbianas como fugitivas de ese sistema binario de sexo-género, las traducciones de Wittig y Adrienne Rich recién llegarían para finales de esa época y, en los poemarios analizados, el cuestionamiento a ese sistema binario de sexo-género aparece supeditado a otros cuestionamientos más urgentes: los roles de género vinculados a la familia, la academia y los modos de vivenciar las relaciones sexo-afectivas.

experiencia en los términos en los que la inscribe Teresa De Lauretis, como “el proceso por el cual se construye la subjetividad para todos los seres sociales”, y más específicamente, “como un complejo de efectos de significado, hábitos, disposiciones asociaciones y percepciones resultantes de la interacción semiótica del yo y el mundo externo” (De Lauretis, 1989, p. 25-26). No hay que olvidar que la década de 1980 es la década en la que:

“(...) las escritoras articularán una doble operación de búsqueda y construcción de sí que apela constantemente a una recategorización de la experiencia, en tanto constitutiva de una identidad de género, ubicada en primer plano no sólo en el campo de los discursos líricos sino en otro tipo de texto, marginal en cuanto a su carácter estético, literario o ficcional, que se transforma también, y en relación con el poema, en laboratorio de experimentación de una subjetividad diferenciada” (Mallol, 2000, p. 34).

Entenderemos aquí a esas experiencias como procesos que contienen pero también exceden la búsqueda de una orientación específica del deseo o identidad sexual, sino que se expanden hacia lo que Vir Cano llama *êthos* lesbiano: un modo de ser y de habitar la existencia que “constituye una mirada del mundo y nos proporciona una lengua, es decir, una manera de narrar(nos) y fantasear(nos), de posicionarse en el juego de lo (im)posible” (Cano, 2015, p. 81). Estas experiencias se entenderán como reformadas continuamente por cada sujeto en su compromiso con la realidad social y las relaciones de género.

Finalmente es importante aclarar que, cuando hablemos de lesbiana/s, estaremos pensándolas siempre en plural, como parte de un proceso de construcción de categorías abiertas, fluidas, en disputa y en constante movimiento, asociadas a las genealogías lectoras, sociales, culturales e históricamente situadas, al cómo y cuándo se las utiliza como posibilidad de fuga para los modos de construcción del conocimiento del sistema cisheterosexual (Saxe, 2020). Por otra

parte, nos alejaremos de una lectura biográfica de los poemarios que busquen una continuidad lineal entre la voz lesbiana del texto y quien escribe el poema, sino que nos preguntaremos cómo opera esa voz en el texto y qué modos de habitar la existencia lesbiana nos propone. Ya lo dijo Roland Barthes: en cuanto un hecho pasa a ser relatado, *"la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura"* (Barthes, 1987, p. 65).

"*Sappho made in Shitland*". Decir la palabra lesbiana: autoreferencialidad en la poesía de Susana Thénon

Si hasta la década del 80 las poéticas lesbianas se habían caracterizado por el mutismo, el secreto y la alusividad (Monteleone, 1996), es por estos años que, junto a la apertura de la democracia argentina, la poesía irrumpe en nuestro país como un terreno para mostrar los juegos de silencios y entredichos que venían rodeando la sutil aparición del deseo lésbico en la literatura. En este punto, es clave introducir la idea de que la presencia lesbiana en un texto no se reduce, necesariamente, a la manifestación explícita de una elección sexual y su única forma posible no es la sexo-afectiva, sino que se expande en un *continuum lesbiano* (Rich, 1980) que también abarca relaciones de amistad, maternidad, encuentros que dislocan los roles y estereotipos genéricos arraigados por la "heterosexualidad obligatoria" (ibídem).

En 1987 hace su aparición la *Ova Completa*[6] de Susana Thénon, publicada por editorial Sudamericana. Este libro comienza, como propone Juan F. García[7] (2019), con un poema incómodo

[6] Existen algunos poemas inéditos de Thénon anteriores a esta fecha, pero publicados póstumamente en el Tomo II de *La morada imposible*, que datan de los años que van desde 1952 a 1957, en donde podrían encontrarse antecedentes de esta lectura, por ejemplo: "Yo he vivido, he reído con mujeres que se aman/ me he acostado con ellas sobre lechos calientes,/ he amado junto a ellas con fervor sin fronteras/ y hoy sus nombres me rozan apenas la distancia./ A esas mujeres las he amado sin palabras/ las amo aún hoy (...)" (2021: 38).

[7] Véase la nota publicada en Página 12: https://www.pagina12.com.ar/180423-por-que-grita-esa-mujer

para el momento de su aparición e incómodo aún en la actualidad. Un poema que se pregunta, al mismo tiempo que nos pregunta, "¿por qué grita esa mujer?". Este interrogante puede entenderse, en su contexto de emergencia, como una pregunta por el silenciamiento político de las feminidades militantes, organizadas y activistas detenidas y desaparecidas en la última dictadura cívico-militar, así como el grito de sus madres y abuelas en la Plaza de Mayo. Ahora bien, si todo poema termina de escribirse en sus múltiples (re)lecturas, como expone Gabriela Borrelli, este poema es una intervención que aún no termina de escribirse. Una pregunta que, desde la consolidación de los feminismos como movimientos masivos en Argentina:

"(...) la recitan pibas en las marchas, la recita Julieta Venegas en sus shows, actrices de aquí y de allá la incluyen en sus obras, páginas de internet y reuniones de feministas arrancan con ese primer y acuciante verso-pregunta, ¿Por qué grita esa mujer?, (Borrelli, 2019, s/n)[8].

En estos nuevos contextos, ese grito se extiende como una pregunta por el silencio de todas las subalternidades: el grito de las lesbianas, las maricas, las travas; en fin, el grito de las disidencias sexuales y sexogenéricas a las que, durante los años de la dictadura cívico-militar, y en los años que siguieron a ella, se buscó acallar. Entonces, como lee Borrelli, "el grito de «Basta», el de «Harta», y el de «Yo te creo hermana» tiene uno de sus nacimientos en *Ova completa"* (Borrelli, 2019, s/n).

El interrogante que moviliza todo este poema va lanzando, entre conversaciones cotidianas, los lugares comunes en los que cae el lenguaje, es decir, las trampas de sentido común respecto a los discursos sociales sobre las mujeres que se animan a romper el silencio. De ahí la importancia del grito, que a diferencia de un susurro que tiende a pasar desapercibido, conlleva por definición una cuota de ruptura, de estridencia y de violencia. Esto se puede observar, por ejemplo, en la afirmación

[8] Véase la nota publicada en el medio uruguayo Escaramuza: https://escaramuza.com.uy/nota/susana-thenon-poeta-y-fotografa/515

de un verso que supone que la mujer que grita “estará loca”, patologizando ese levantamiento de la voz femenina o disidente en los ámbitos públicos. Una afirmación que luego se convierte en una pregunta en tiempo pasado:

(...)

¿y esa mujer?

¿y esa mujer?

vaya a saber

estará loca esa mujer

mirá mirá los espejitos

¿será por su corcel?

andá a saber

(...)

la mujer

y esa mujer

¿estaba loca esa mujer?

ya no grita

(¿te acordás de esa mujer?)

(2019: 137-138)

En este sentido, ese cambio de tiempos verbales del futuro de indicativo (*estará* loca esa mujer) al pasado (¿*estaba* loca esa mujer?) anuncia el paso de una suposición del sentido común que asocia la locura o la histeria a las mujeres que alzan la voz, que toman la palabra y que resisten, hacia la pregunta por alguien que ya no está: “¿estaba loca?”; “¿te acordás de esa mujer?” Esta lectura se profundiza en la línea “ya no grita esa mujer”, verso que clausura el sentido del poema y nos permite una sola vía de interpretación posible: esa mujer ya no está presente y su lugar lo ocupa el silencio.

El sentido común termina por acallar el grito y nos devuelve al mutismo del que intentábamos escapar.

Ahora bien, si las escritoras argentinas en los años 80 rompían el silencio asegurando que no tenían una voz propia, la voz de Thénon pareciera proponer la (re)apropiación y la cita como modos de tomar las voces del canon dominante, ya sea literario, estético, académico o político, y las pone al servicio de lo que ella quiere decir. Antes hablamos de las voces del sentido común, las que se escuchan día a día en las transacciones cotidianas, puestas al servicio de la denuncia política. Pero, muchas otras veces, esas voces que toma la autora son usadas para construir una suerte de "doble ficcional" de sí misma, "Susana Etcétera". Es a través de la ironía y la parodia que Thénon "modula la voz en direcciones múltiples" (Hernández O., 2014, p. 76). Veamos el siguiente fragmento del poema La Antología:

(...)
¿tu eres
la gran poietisa
Susana Etcétera?
mucho gusto
me llamo Petrona Smith-Jones
soy profesora adjunta
de la Universidad de Pughkeepsie
que queda un poquipsi al sur de
Vancouver
y estoy en Argentina becada
por la Putifar Comisión
para hacer una antología
de escritoras en vías de desarrollo

(...)
porque tú sabes que en realidad
lo que a mi me interesa
es no solo que escriban
sino que sean feministas
y si es posible alcohólicas
y si es posible anoréxicas
y si es posible violadas
y si es posible lesbianas
y si es posible muy muy desdichadas.

es una antología democrática
pero por favor no me traigas
ni sanas ni independientes.
(2019: 182-183)

Este poema puede leerse en clave autobiográfica y autoparódica. La mujer-poeta que aparece en estos versos, a la que llama Petrona, profesora-investigadora canadiense y voz antologadora del poema, se dirige a un tú que tiene un nombre "a medias ficcional", Susana Etcétera,

"(...)como si el etcétera fuera una prolongación del nombre propio, pero al mismo tiempo la proyección de un nosotras que se hace colectivo en dicha fórmula al expresar continuidad o potencialidad de ser; sugiriendo la idea de que hay o podría haber otras Susanas, grandes poet(is)as" (Hernández O., 2014, p. 81).

A su vez, utiliza la palabra *poietisa* en vez de poeta debido a que este último sustantivo no posee la marca del género mientras que el primero sí. De este modo, los estereotipos de género están presentes para ser cuestionados. "La aclaración irónica «vos sos poeta ¿no?/ [...] poetisa» opera mostrando y ridiculizando la construcción cultural falocéntrica del sustantivo «poetisa»" (Morrone, 2017, p. 228). Por otra parte, la voz de esa *poietisa* nunca aparece, ya que no tiene lugar para responder a lo largo de todo el poema. Si como pensba Wittig (2006), el lenguaje es una parte importante del contrato heterosexual porque proyecta haces de realidad sobre el cuerpo social, lo marca y le da forma violentamente, la gramática aparece entonces como una revolución necesaria[9]. En el poema de Thénon, se toman las voces "otras" y se (re)apropia un lenguaje dominante que hasta entonces excluía a las mujeres. Y así, a través de la cita, ridiculiza profesiones, pero sobre todo ridiculiza las maneras hegemónicas del decir específicamente vinculadas a la academia, y

[9] La propuesta lingüística que encarna este desafío, por parte de la autora, es *El cuerpo lesbiano,* una novela que resume la propuesta política del lesbianismo como transformación social y que se estructura en pequeños y potentes poemas que remiten a cuerpos fundantes, no sexuados, y a la vez eróticos, pasionales, erigidos contra la violencia del binarismo de género. Veamos un ejemplo: "y/o te invoco *que aparezcas tú la sin rostro la sin manos la sin senos la sin vientre la sin vulva la sin miembros la sin pensamientos, tú en el preciso instante en que no eres sino una presión una insistencia en m/i cuerpo".*

particularmente, a los modelos académicos anglosajones y norteamericanos.

En el poema And so are you aparece nuevamente esa voz irónica que interpela a una segunda persona e insiste en la marca del género: "vos sos poeta, ¿no? / o *Sappho made in Shitland* / poetisa / ¿no ves que es mujer? / *vamos mujer / si no puedes tú con Dios hablar / ¿para qué preguntarle si yo alguna vez?*" (2019, p. 141-142). Aquí se agudiza la propuesta que aparece en el poema La Antología, y si en aquél se mencionaba la palabra lesbiana vinculada a las poietisas, aquí la referencia viene dada desde la poeta griega Safo de Lesbos, la primera mujer poeta en escribir en primera persona celebrando la belleza femenina y explicitando el deseo sensual y apasionado hacia otras mujeres (Borrelli, 2018; Auffret, 2022). Este acto de nombrar implica una ruptura de la cadena de silencios históricos, "una recuperación de una memoria literaria lesbiana, desmantelando la función coactiva del status quo heterosexual" (Kosofsky Sedgwick, 1998: 34). Aquí, la escritora lesbiana aparece sin censura, sin neutros, sin secretos. Creemos que Juan F. García tenía razón, *Ova completa* fue un libro incómodo en su momento de aparición y proponemos que aún hoy lo sigue siendo ya que no para de sugerirnos romances lúdicos entre versos: "Si durmieras en Ramos Mejía / amada mía / qué despelote sería" (2019, p. 157-158). La ironía y el humor actúan, en todo momento, desafiando el significado androcéntrico de las palabras que no representan todas las formas del deseo ni a todas las identidades. Así, el juego de palabras propuesto por Thénon aparece como la búsqueda de un lenguaje no ajeno a la presión del discurso dominante pero que, a su vez, pueda dar cuenta de la experiencia lesbiana.

La manifestación de la palabra "lesbiana", así como la referencia a Safo en los poemas de Thénon, visibiliza una tradición sistemáticamente borrada de las referencias bibliográficas: la de la poética y la voz lesbiana, la del carácter auto-referencial de la poesía puesta al servicio de la trasgresión y el cuestionamiento de los géneros. El humor, a su vez, es una herramienta que sirve

para introducir a la lesbiana en el texto a partir de un efecto de desdoblamiento, como una manera de hacer presente lo ausente, teniendo en cuenta que en aquella época, para la mayoría de la sociedad, la lesbiana era una figura inexistente, invisible e innombrable. Y va un paso más allá: a partir de los recursos de la parodia y la ironía, el yo poético se (re)apropia de los discursos de la masculinidad, como podemos ver en la (re)escritura del bolero Perfidia citado anteriormente: "*vamos mujer, si no puedes tú con Dios hablar, ¿para qué preguntarle si yo alguna vez?*"(2019, p. 141- 142). Aquí, ese histórico bolero mexicano, que hace referencia al despecho amoroso heterosexual, es ridiculizado por un "yo poético" que se presenta en contadas ocasiones explícitamente como lesbiano. Por último, también encontramos constantes alusiones veladas al erotismo lesbiano como las que propone en el ya citado poema And so are you: "*qué despelote sería* / sin tus huecos en mis huecos / sin tus sombras en las mías / sin dedos con que golpear / el tambor de la agonía" (2019, p. 141-142). Si como dijo Sylvia Molloy (1995), la autora lesbiana se encuentra en la (re)creación de una realidad completamente femenina, donde las mujeres puedan ser libres en su diferencia, la voz auto-referencial de la poesía de Thénon es una forma de reafirmar una subjetividad lesbiana creada en y por el lenguaje. "Amar a una mujer". La heróica voz de Eroica y la construcción del deseo lesbiano en la poesía de Diana Bellessi

Pasemos a observar lo que ocurre en Eroica (1988), poemario de Diana Bellessi publicado por ediciones Último Reino[10]. El libro que abrió el campo de la poesía argentina hacia la diversidad sexual. En la introducción mencionamos que, para fines de los ochenta, el feminismo tomaba cada vez más lugar en los debates públicos y que es en ese preciso año que los Cuadernos de Existencia Lesbiana comienzan a circular por la sociedad. De manera que podemos afirmar que la poesía, nuevamente, aparecía como un continuum de esos espacios para la manifestación de ciertas

[10] Al igual que ocurrió con el libro de Thénon, Eorica fue compilado, posteriormente, en el ejemplar *Tener lo que se tiene. Poesía reunida de Diana Bellessi* por editorial Adriana Hidalgo.

tensiones políticas y sociales. Al mismo tiempo que afirmamos que Eroica construye una voz lesbiana, es necesario agregar que esta voz pertenece a finales de los años ochenta, un momento histórico caracterizado por el llamado a las minorías, a todos los cuerpos marginados, para que tomen la palabra después de años de silenciamiento. Y qué mejor manera de hacerlo que a través de la poesía. Si como dice Borges (1956), no es sólo la literatura la que copia a la historia sino que, muchas veces, la historia copia a la literatura, podemos inferir que ésta última tiene el poder de (re)construir, para cada momento histórico, subjetividades, memorias y olvidos.

Y aquí la importancia de Eroica, libro fundacional para una poética del amor lesbiano en Argentina. El poemario se divide en seis apartados, titulado el último Amar a una mujer. No obstante, no hace falta esperar hasta este subtítulo para rastrear las huellas de una subjetividad lesbiana en el texto. El deseo, el cuerpo y la erótica entre mujeres[11] se hacen presentes desde el primer poema. Un poema que gira en torno a un verbo: "Entrar". Entrar como quien descubre un secreto en un bosque, "entrar al desorden", dice Diana, y en su centro, la carne, el cuerpo pesado, la imágen completa. Una verbo de acción que, en la propuesta de la autora, no carece de violencia: "Fauce a / fauce carnal / nos degollamos / y estoy adentro" (2009, p. 237-238). En palabras de Pampín:

"Esta cuota de violencia, el llamamiento a desangrar, a degollar la carne, a trozar el idioma y el alfabeto, pueden ser leídos en parte –como sugiere Molloy (1999) respecto de La condesa sangrienta– como respuesta a la violencia con la que los cuerpos y deseos lesbianos eran reprimidos y privados de verbalización por la cultura" (Pampín, 2021, p. 8).

Esta acción de entrar, de atravesar un cuerpo, se repite a lo largo del poemario en pasajes

[11]Al hablar de "amor entre mujeres" hacemos referencia al modo en que la afectividad lesbiana se hablaba y se pensaba en los años 80 entendiendo que, desde ese entonces hasta ahora, se expandieron los horizontes de esta expresión que hoy abarca a sujetos mucho más amplios que el plural "mujeres".

ligados a la tensión sexual, como son los versos *"adormilado dedo adentro / (...) el dedo entra / el cuerpo entero / en el hueco / de lo que es / No es (...)"* (2009, p. 243). Un juego que llega a su punto culmine en un poema del apartado Intempesta Nocte en donde, ahora, la acción se vuelve sobre su propio cuerpo y se menciona la violencia en relación a lo sexual de manera manifiesta: *"Delicada y fuerte mano / en cuya contemplación / descanso / Entra en mí / Violentos y rítmicos / pujan los dedos / el brazo entero / y esté / en impulso / o en viva cavidad / que viva te recibe (...)"* (2009, p. 272). Aquí, la clausura del cuerpo femenino es saboteada al exponer las cavidades, las humedades, las fauces abiertas, para manifestarse como un cuerpo deseante y deseado, un cuerpo sexual.

Pero vamos a ver, específicamente, qué nos propone la selección de poemas del apartado titulado Amar a una mujer. Aquí, como vimos en los poemas de Thénon cuando referenciaba a Safo o nombraba la palabra lesbiana, el decir toma un primer plano para terminar con la cadena de secretos. El título lo enuncia: en los siguientes poemas, el amor lesbiano se manifestará de manera explícita, sin tapujos, desnudado. Si el lenguaje fue históricamente una tecnología de gobierno del género al servicio de la (cis)heterosexualidad y de una visión masculina del mundo (Castro, 2014), la (re)apropiación de la poesía por parte de poetas lesbianas supone un acto de rebelión lingüística y cultural al situarse a sí mismas en el texto primero como lesbianas, y después, en algunos casos, como mujeres. De este modo, las lesbianas adquieren voz, se convierten en sujeto y se sitúan "en una posición de poder desde la que proponer su visión del mundo, desde la que derrocar la tiranía de las categorías sexuales y el sistema del heterosexismo obligatorio que las origina" (Castro, 2014, p. 47).

"Amar a una mujer, dijiste / *lo sé, por memoria / del amor primero*. Como aquel ninguno más involuntario / ni más fiel" (2009, p. 313), escribe Bellessi en el poema del que roba el título de la sección. Esta manifestación de amor lesbiano es subversiva, en primera instancia, en tanto rechaza

abiertamente al amor heterosexual como el único enamoramiento posible. De estos versos también se desprende una segunda subversión respecto al rol estereotípico asignado a la mujer por parte del discurso heteropatriarcal de esa época: el que propone que debe ser esposa (se entiende, por omisión, esposa de un varón) y madre. Finalmente la poesía aparece, una vez más, como la tecnología que brinda la posibilidad de tomar la voz, a través del poema como dispositivo, por parte de sujetos que antes no podían hacerlo. Si *"el lenguaje, sus significados y, sobre todo, sus valoraciones, han sido instituidos por una cultura dominante que siempre ha desvalorizado a la mujer colocándola en un lugar de inferioridad cuando no de nulidad"* (Mallol, 2004: s/n), entonces solo es posible hablar en el lenguaje del otro. Así, ensayando nuevas formas de decir, es posible la aparición de un "yo poético" que articula una experiencia otra. Aquí la poeta se (re)apropia de la lengua para situarse como lesbiana, para nombrar a la sujeta-amada como Otra, y permite visibilizar nuevas experiencias físicas, deseos eróticos y formas de vivir la afectividad lesbiana.

Me gustaría terminar este brevísimo análisis con un poema de este mismo apartado que nos recuerda a otro muy citado en la tradición literaria, En esta noche en este mundo, de Alejandra Pizarnik, quien en 1971, más de una década antes de la aparición de *Eroica,* se hacía estas famosas preguntas: "si digo agua ¿beberé? / si digo pan ¿comeré?". Estos interrogantes esconden otro de fondo: ¿en qué medida pueden las palabras crear realidad, ocupar un espacio, saciar una necesidad? Un poema que termina anunciando: *"lo que pasa con el alma es que no se ve / lo que pasa con la mente es que no se ve / lo que pasa con el espíritu es que no se ve / ¿de dónde viene esta conspiración de invisibilidades? / ninguna palabra es visible"* (2016, p. 398-400). Y es este interrogante, este final de poema, el que nos obliga a preguntarnos, una vez más, acerca de la palabra "lesbiana", tantas veces invisible, como parte de esa conspiración de invisibilidades socioculturales de la que habla Pizarnik. Y frente a esa imposibilidad de nombrar, de hacer presente lo ausente, Bellesi dialoga y responde con una afirmación que trae al plano material, el plano del

cuerpo, el significante del deseo: *"Cuando digo la palabra nuca / ¿te chupo suavemente hasta hundir / el diente aquí? / ¿Estoy tocándote acaso? / Cuando digo pezón / ¿la mano roza / las dilatadas rosas de los pechos tuyos? / ¿te toco acaso?"* (2019, p. 315-316). El poema continúa:

¿Toca, lengua, la comisura
de mis labios y aprisiona
en la vasta cavidad el cuerpo
que desea ser tocado y ceñido
por tu lengua cuando nombra
mi boca la palabra lengua, acaso?

No me mandes al rincón

No hagás de mí el testigo
que se mira tocarte con palabras

Es la mano nombrada
no el nombre
quien desea aprisionar tus nalgas
(...)

No quiero
tocar un fantasma
ni quiero
la fantasía corté
del trovador a su dama
Es a vos, mi amada
áspero cuerpo de la amiga a quien deseo
(...)

(2009, p. 315-316).

Lo que importa ya no es la palabra, es decir el nombre, sino el cuerpo, "la mano nombrada" y su capacidad física para "aprisionar nalgas". Aquí, la construcción de una subjetividad lesbiana irrumpe en el poema para (re)apropiarse de un espacio de visibilidad históricamente negado y para poner, en primer plano, el cuerpo lesbiano en el orden del deseo físico, material. La búsqueda amorosa del yo poético es una búsqueda activa que infringe las reglas de su género y va en búsqueda el cuerpo deseado, usufructuando ese territorio históricamente construido desde las masculinidades cisheterosexuales. A su vez, el mutismo, el secreto o la vergüenza, se transforman en orgullo, en goce y disfrute. Ya no se pide perdón ni permiso. Ya no hay, tampoco, necesidad de

confesión. En todo el poemario se construye un “yo poético” que no acata el mandato heterosexual y que no teme manifestar sus deseos, en el plano de lo carnal, ni nombrarlos. Es en este gesto de ruptura con el silencio, de exposición pública de lo íntimo, que se construye una subjetividad lesbiana desertora de la educación heterocentrada que desnaturaliza y plantea alternativas a ese contrato heterosexual que se propone como el único posible. El poema, así, aparece como dispositivo en términos de Deleuze (1990), es decir, una máquina para “hacer ver” y “hacer hablar” que redistribuye las posiciones de los sujetos en el campo social, otorgándoles la posibilidad de tomar la voz, enunciarse y contar sus experiencias íntimas en voz alta.

Conclusiones

En este texto nos propusimos pensar en la poesía como una tecnología de género capaz de (re)producir, (re)construir y (re)configurar las subjetividades y experiencias lesbianas, proponiendo nuevos modos de pensar el afecto, el deseo y la erótica entre mujeres en los años 80. Para esto, trabajamos con un corpus de poemas de las poetas Susana Thénon y Diana Bellessi publicados en los últimos años de la década del 80. Hablamos de los libros *Ova Completa* y de *Eroica*. Nuestro marco interpretativo fueron las teorías feministas lesbianas así como los aportes de la teoría literaria y los estudios de la comunicación y la cultura, que nos ayudaron a pensar en la poesía lesbiana como un conjunto de textos culturales que contienen significados socio-históricos y que son capaces de disparar formaciones discursivas y alumbrar ciertos aspectos de la experiencia, el afecto y la vida lesbiana contemporánea en nuestro país.

Leyendo algunos pasajes de *Ova Completa* y *Eroica* vimos cómo la voz poética de cada uno de estos textos se (re)apropió de las narrativas dominantes de su época en relación al sistema sexo-género para elaborar los discursos para la ruptura de esa dominación. Así, las “voces lesbianas” de estos textos lograron realizar una crítica al contrato heterosexual que aparece como natural, así

como sus modos de afectividad y deseo totalizantes, para proponer, en cambio, una serie de poéticas contraamorosas que tienen como eje de su deseo al cuerpo lesbiano y al amor entre lesbianas/amigas/amantes. Por todo esto, podemos pensar que estos poemas actuaron como tecnología de género ya que ayudaron a (re)configurar el imaginario lesbiano de la época, proponiendo nuevas aperturas del lenguaje y asumiendo agenciamientos de la subjetividad lésbica, sembrando las bases para que futuras generaciones de poetas y de lectoras de poesía lesbiana pudieran pensar en las múltiples alternativas que existen a la hora de erigir una poética con voz propia. Pensemos que, desde entonces hasta ahora, surgieron poetas que escribieron textos en donde el yo poético se sitúa abiertamente como lesbiano, confundiendo los límites del poema con los límites del mundo. Hablo de poetas que leyeron a Diana Bellessi y a Thénon, a Pizarnik y a Mirta Rosenberg, y que se propusieron, a través de la poesía, construir, militar y continuar un legado poético que propone a la experiencia lesbiana como un modo de habitar el mundo. Tales son los casos de Macky Corbalán, Gaby de Cicco, Claudia Masin, Paula Jiménez España, Mónica D'Uva, Verónica Viola Fisher, María Moreno, entre muchas otras. Al mismo tiempo, se multiplicaron las antologías de poesía lesbiana en nuestro país, siendo la primera publicación *Agua de beber. Una antología extraña* (Nusud), a fines del año 2001, hasta las más recientes y menos veladas *Si Evita viviera... Antología de poemas lesbofeministas* (Puntos Suspensivos) y *Alguien muerde el extremo de su nombre. Poemas lesbianos de salida del clóset* (Elemento Disruptivo), publicados entre 2020 y 2022. Esto nos sugiere que la poesía no es solo un artefacto, una forma, un conjunto de normas y estilos, sino que también es una herramienta de intervención, construcción y transformación para el campo de lo social y lo colectivo.

Me gustaría, sí, hacer un último comentario para librar a estas autoras del riesgo de ser encasilladas en la categoría de "poetas lesbianas" como una categoría cerrada y hermética frente a las heterogéneas interpretaciones y lecturas que pueden tener estos poemas. Lo que aquí planteo es

que estos textos no nos presentan solo eróticas y afectividades lésbicas, sino también se trata de textos políticos, aunque esta no haya sido la voluntad de las autoras. No necesitamos, tampoco, saber si quienes escriben son o no son lesbianas. Al asumir una voz no heterosexual, y al incursionar en un terreno de poesía erótica que trasgrede ese deseo heterosexual, se hackea la idea del cuerpo femenino como un cuerpo pasivo, mero objeto del deseo de varones cishetero (siendo estos planteados como únicos sujetos y agentes deseantes). Tampoco es casualidad que la temática lesbiana surja en la poesía de los años 80, considerada un arte de minorías, pero también con una gran tradición de acciones colectivas; un género marginal al comercio de la obra literaria pero con una contraparte: su enorme libertad y potencial expresivo que permite nuevos ensayos y formas de decir.

BIBLIOGRAFÍA

Alma, A. y Lorenzo, P. 2009. *Mujeres que se encuentran: Una recuperación histórica de los Encuentros Nacionales de Mujeres en Argentina (1986-2005).* Buenos Aires: Feminaria Editora.

Arnés, Laura. 2013. Zonas liberadas: la literatura argentina en clave lesbiana. En *BOLETIN/17 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Disponible en: **https://www.cetycli.org/cboletines/d8cd98f00b- laura_arn_s17.pdf**

Arnés, Laura. 2016. *Ficciones lesbianas.* Buenos Aires: Madreselva.

Auffret, Séverine. 2022. *Historia del feminismo. De la Antigüedad a nuestros días.* Buenos Aires: Editorial El Ateneo.

Barrancos, Dora. 2010. *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*. Buenos Aires: Sudamericana.

Barthes, Roland. 1987. “La muerte del autor” y “De la obra al texto” en *El susurro del lenguaje*.

Barcelona: Paidós, pp. 65-82.

Bellessi, Diana. 2009. *Tener lo que se tiene*. Córdoba: Adriana Hidalgo.

Bellucci, Mabel. 2011. Gays y lesbianas… mucho más que dos (1984- 1996). En *IV Seminario Internacional de Políticas de la Memoria. Ampliación del Campo de los Derechos Humanos. Memoria y perspectivas*. Archivo extraído del Centro Cultural Haroldo Conti. Disponible en: *http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2011/10/mesa_13/bellucci_mesa_13.pdf*

Belluci, Mabel; Rapisardi, Flavio. 1999. "Identidad: diversidad y desigualdad en las luchas políticas del presente". En: A. Borón (comp.), *Teoría y filosofía política: la tradición clásica y las nueve fronteras*. Buenos Aires: EUDEBA.

Borrelli, Gabriela. 2018. *Lecturas feministas. Escritos desde el siglo V a.C. hasta el presente.* Buenos Aires: Futurock.

Castro, Elena. 1989. *Poesía lesbiana queer. Cuerpos y sujetos inadecuados*. Barcelona, Ícara.

De Lauretis, Teresa. 1989. "La tecnología del género", en *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction.* Londres, Macmillan Press, pp. 1-30.

Deleuze, Gilles. 1990. ¿Qué es un dispositivo? En Varios Autores, *Michel Foucault filósofo.* Barcelona: Gedisa.

Hernández O. Biviana. 2014. ¿Por qué grita esa mujer? Tres propuestas poéticas para una subjetividad diferenciada. *Acta literaria*, (49), 59-85. https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482014000200004&lng=en&nrm=iso&tlng=en

Kaplan, Yanina. 2022. Un análisis de la agenda del movimiento feminista argentino en clave interseccional (1960-2021). Tesis de Maestría en Estudios y Políticas de Género, Universidad Nacional de Tres de Febrero. Inédita.

Kosofsky Sedgwick, Eve. 1998. [1980]. *Epistemología del armario*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad.

Mallol, Anahí. 2000. "Escritura y subjetividad. Poetas argentinas en los 80: entre la lírica y los géneros menores". *Inti: Revista de literatura hispánica*, n° 52, p. 33-56.

Mallol, Anahí. 2004. "Hacia una subjetividad pop: poesía, ficción y sujeto en algunas poetas argentinas". *Cuad.Sur, Let.* [online]. n 34, pp. 139-164. Disponible en: http://bibliotecadigital.uns.edu.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S16 68-74262004001100009&lng=es&nrm=iso

Mallol, Anahí. 2014. "Lo que sólo las chicas saben. El amor entre mujeres en las poetas jóvenes de los 90". Lectures du genre, nº 10, pp. 84-92.

Martinelli, Lucas. 2016. *Fragmentos de los queer. Arte en América Latina e Iberoamérica*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires.

Melchiorre, Valeria. 2014. *Amelia Biagioni: La "ex-centricidad" como trayecto. Poesía y campo poético, poesía y multiplicidad: el camino hacia lo singular.* Buenos Aires: Corregidor.

Monteleone, Jorge. 1996. La utopía del habla. Colibrí, ¡lanza relámpagos! Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, pp. 9-28. Recuperado de https://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_sub_simple2/0,1257,PRID%253D3621%2526SCID%253D3793%2526ISID%253D260,00.html

Molloy, Sylvia. (1995). "Disappearing Acts; Reading Lesbian in Teresa de la Parra", en Bergmann, Emile L. y Smith, Paul Julian: *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings,* Duke University, Durham, 230-56.

Moyano, Marisa. 2008. "Literatura, Estado y Nación en el siglo XIX argentino: el poder instituyente del discurso y la configuración de los mitos fundacionales de la identidad, *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [En línea] Disponible en: http://journals.openedition.org/alhim/2892 DOI: https://doi.org/10.4000/alhim.2892

Palmeiro, Cecilia. 2014. Derivas de lo queer en la Argentina: hacia una genealogía. Revista Periódicus, Revista de Estudos Indisciplinares em Gêneros e Sexualdiades 1(1), 1-22. Disponible en: https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/10149

Pampín, Ayelén. 2021. La cadencia eroica de la arritmia en Diana Bellessi. *Heterotopías*, 4(7), 1–18. Disponible en: https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/33708

Pampín, A. M. (2022). Las migas de Mirta Rosenberg. Rastros lesbianos en su poética de los ochenta. *Anclajes*, *26*(1), 141-154. https://doi.org/10.19137/anclajes-2022-26110

Pecheny, C. Figari y D. Jones .2008. *Todo sexo es político: Estudios sobre sexualidades en Argentina*. Buenos Aires: El Zorzal.

Péchin, Juan. 2017. Entre lo queer y lo cuir: arte, política y críticas pedagógicas en Argentina. InterAlia. A journal of queer studies, 12, 86-105. Disponible en: https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/76324

Preciado, Paul. 2011. *Manifiesto contrasexual*. Barcelona: Anagrama.

Rich, Adrianne. 1989 [1980]. Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana. *DUODA Revista d'Estudis Feministes, núm 10-1996.* 15-42.

Rich, Adrianne. 2019. *Ensayos esenciales. Cultura, política y el arte de la poesía.* España: Capitán Swing.

Rotger, Patricia. 2011. Sexualidad, política y literatura: lugares del decir/la palabra lesbiana. *Astrolabio. Nueva época,* 6, 92-106.

Saxe, Facundo. 2020. Literaturas y disidencias sexuales: sub-versiones, disturbios, genealogías. *Descentrada, 4*(2), e114. https://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/view/DESe114

Schwarzböck, Silvia. 2016. *Los espantos. Estética y postdictadura.* Editorial Las Cuarenta: Buenos Aires.

Vila, Fefa. 1997. Genealogías del lesbianismo: historias de mujeres y literatura. *Educación y biblioteca. Servicios bibliotecarios para gays y lesbianas,* 81, 50-57.

Wittig, Monique. 2006 [1980]. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona, Égales.