



HAL
open science

Incestuosxs en Cristina Peri Rossi y Albertina Carri

Michèle Soriano

► **To cite this version:**

Michèle Soriano. Incestuosxs en Cristina Peri Rossi y Albertina Carri. Mercedes Ortega y Julio Penerey. Todos me miran America Latina y el Caribe desde los Estudios de genero, Universidad del Atlantico, Barranquilla (Colombie), pp.13-38, 2017, 978-958-8742-87-8. hal-01831017

HAL Id: hal-01831017

<https://univ-tlse2.hal.science/hal-01831017>

Submitted on 3 Sep 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Todos me miran

América Latina y el Caribe desde los Estudios de género

MERCEDES ORTEGA GONZÁLEZ-RUBIO
JULIO PENENREY NAVARRO
(EDITORES)

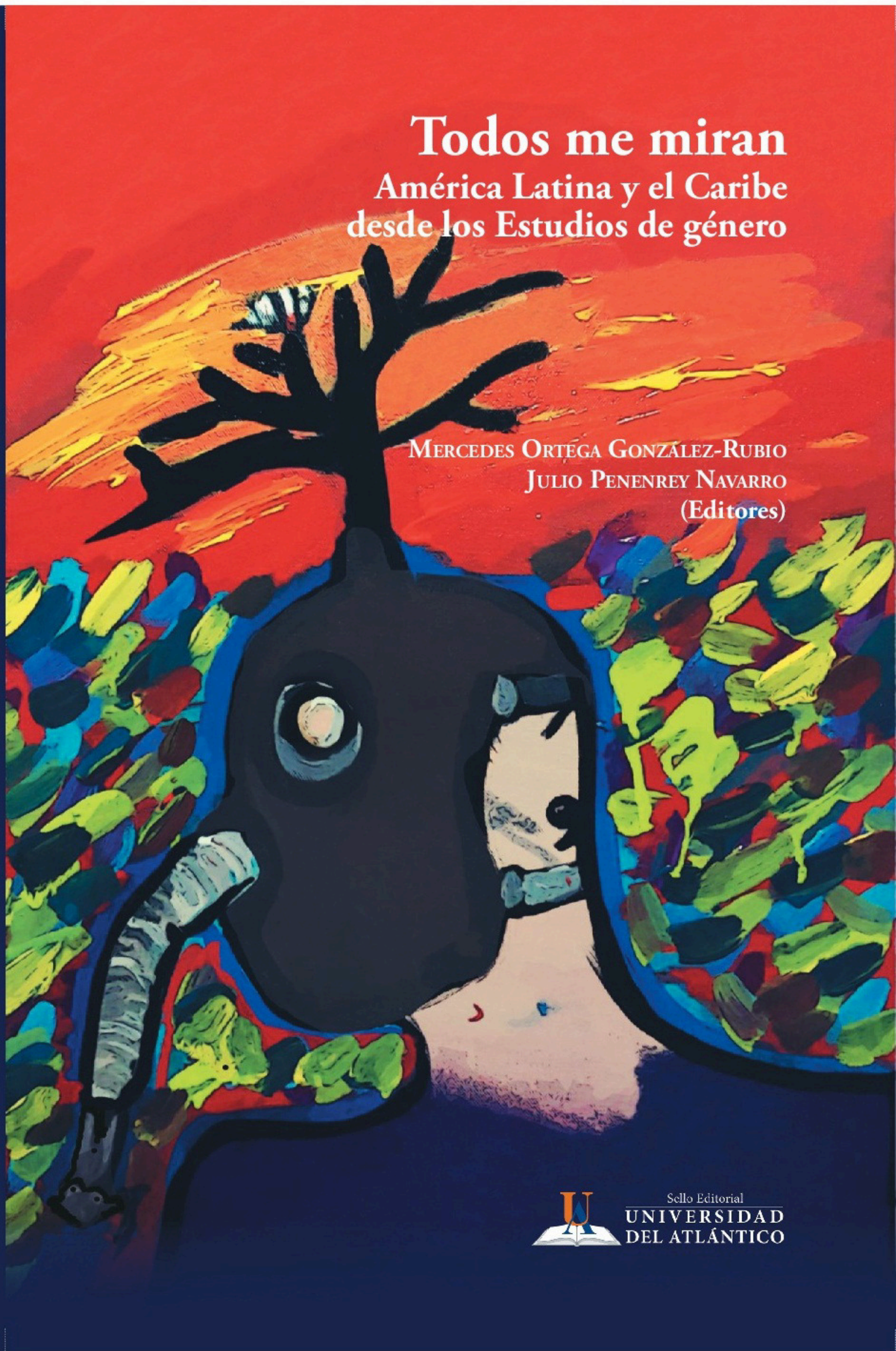
Todos me miran

América Latina y el Caribe desde los Estudios de género

MERCEDES ORTEGA GONZÁLEZ-RUBIO
JULIO PENENREY NAVARRO
(Editores)



Sello Editorial
UNIVERSIDAD
DEL ATLÁNTICO



Todos me miran
América Latina y el Caribe
desde los Estudios de género

Todos me miran

América Latina y el Caribe desde los Estudios de género

MERCEDES ORTEGA GONZÁLEZ-RUBIO
JULIO PENENREY NAVARRO
(Editores)

 **Universidad
del Atlántico**

Barranquilla, 2017

Catalogación en la publicación. Universidad del Atlántico. Departamento de Bibliotecas

Ortega González-Rubio, Mercedes; Penenrey Navarro, Julio César.
Todos me miran. América Latina y el Caribe desde los Estudios de género. / Mercedes Ortega González-Rubio; Julio César Penenrey Navarro (Comps.). – 1ª ed. - Barranquilla: Universidad del Atlántico, 2017.

396 p. : ilustraciones, fotos en blanco y negro.

Bibliografía
ISBN 978-958-8742-87-8

1. Identidad de Género 2. Sociología del Hombre 3. Manifestaciones Socioculturales I. Ortega González-Rubio, Mercedes., comp. II. Penenrey Navarro, Julio César., comp. Tít..

CDD: 21.

305.3 T639

Título del libro: Todos me miran. América Latina y el Caribe desde los Estudios de género.

Compiladores: Mercedes Ortega González-Rubio; Julio César Penenrey Navarro.

Autores: Michèle Soriano, Diego Falconí Trávez, Thérèse Courau, Sergio Coto-Rivel, Alexander Chaparro Silva, Jorge Luis Peralta, Julio Penenrey Navarro, Marilyn Rivera, Hugo Buitrago Carvajal, Danny González Cueto, Mar Estela Ortega González-Rubio, Mercedes Ortega González-Rubio, Pauline Berlage, Aina Pérez Fontdevila, Laura Ruiz Montes, Francly L. Moreno Herrera, Alexa Cuesta Flórez.

©Universidad del Atlántico, 2017.

Edición:

Sello Editorial Universidad del Atlántico

Km 7 Vía Puerto Colombia (Atlántico)

www.uniatlantico.edu.co

publicaciones@mail.uniatlantico.edu.co

Diseño y diagramación: Julián Hernández – Taller de Diseño, director@julianhernandez.co

Ilustraciones: Nico Rueda, Barranquilla, 1990.

Estudiante de Comunicación social y Filosofía y humanidades en la Universidad del Norte (Barranquilla, Colombia). Ganador del 3er puesto del II Salón de jóvenes artistas Uninorte con su obra “El tema de nuestro tiempo”. Nico transita por el arte y se busca en él. Le interesan la poesía y las artes plásticas y audiovisuales. Se ubica a sí mismo entre el postexpresionismo y realismo espontaneo, sin estar en ninguno de los dos. Actualmente se encuentra vinculado a un proyecto de investigación sobre derechos de la tierra.

Impresión:

Xpress Estudio Gráfico y Digital S.A.

Bogotá, Colombia

Tiraje: 300 ejemplares

Barranquilla (Colombia), 2017

Nota legal: Reservados todos los derechos. No se permite la reproducción total o parcial de esta obra, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio (electrónico, mecánico, fotocopia, grabación u otros medios conocidos o por conocerse) sin autorización previa y por escrito de los titulares de los derechos patrimoniales. La infracción de dichos derechos puede constituir un delito contra la propiedad intelectual. La responsabilidad del contenido de este texto corresponde a sus autores.

Depósito legal según Ley 44 de 1993, Decreto 460 del 16 de marzo de 1995, Decreto 2150 de 1995 y Decreto 358 de 2000.

Tabla de contenido

Introducción 7

Mercedes Ortega González-Rubio
Julio Penenrey Navarro

Sexualidades transgresoras e identidades queer

Incestuosxs en Cristina Peri Rossi y Albertina Carri 13

Michèle Soriano

Hansel/Hedwig, la Casa Emplayada y el entundamiento.

Transculturaciones y decolonialidades literarias

queer, cuir, cuy(r) en América Latina 39

Diego Falconí Trávez

Queer *trash* argentino, euforia de género y contra-epistemología de la jovialidad 61

Thérèse Courau

Decir la diferencia. Violencias de género y representaciones literarias en Centroamérica 83

Sergio Coto-Rivel

“Poder ser nosotros mismos”. Fiesta, performance y políticas identitarias en el Carnaval gay de Barranquilla 101

Alexander Chaparro Silva

Masculinidades: Permanencias y rupturas

Espacio y homoerotismo en *Los invertidos* (1914) de José González Castillo 123

Jorge Luis Peralta

Masculinidades y descentralización en <i>Bachata del ángel caído</i> y <i>Carnaval de Sodoma</i>, de Pedro Antonio Valdez	151
Julio Penenrey Navarro	
El patriarcado y la figura del padre en los cuentos de Luis Negrón y Ricardo Santana Ortiz	177
Marilyn Rivera	
<i>Tríptico cereteano</i> de Raúl Gómez Jattin: Entre el paisaje, la niñez, las mujeres y la homosexualidad de pueblo	201
Hugo Buitrago Carvajal	
Transformismo, homosexualidad y representación visual en el Carnaval de Barranquilla	225
Danny González Cueto	

Cuerpo, autoría y género

Shakira como tecnología de género: Representaciones de la identidad femenina	239
Mar Estela Ortega González-Rubio Mercedes Ortega González-Rubio	
Cuando el <i>genre</i> se vuelve género: Juego de parodias en <i>Árbol de luna</i> de Juan Carlos Méndez Guédez	281
Pauline Berlage	
Paratopía y género en la construcción autorial de Clarice Lispector: De la “extranjera en la tierra” a la “madre de la humanidad”	307
Aina Pérez Fontdevila	
Siento, luego existo. Poder y límite del cuerpo negro femenino en tres novelas caribeñas	329
Laura Ruiz Montes	
<i>Ciclón</i> y decir lo innombrable. De la homosexualidad a la función crítica del escritor	347
Francy L. Moreno Herrera	
Visionarias: De lo visual y performático en el arte contemporáneo del Caribe colombiano	357
Alexa Cuesta Flórez	

Incestuosxs en Cristina Peri Rossi y Albertina Carri

MICHÈLE SORIANO*

UNIVERSIDAD DE TOULOUSE, FRANCIA

Mon enfant, ma sœur
Songe à la douceur
D'aller là-bas vivre ensemble !
Aimer à loisir,
Aimer et mourir,
Au pays qui te ressemble !¹

Esos versos abren *L'invitation au voyage* (1857) de Baudelaire dibujando un impulso irreprimible hacia un lugar lejano en el que el tiempo y el dolor permanecerían en suspenso, una tensión utópica cuyos contornos quisiera examinar para interrogar las relaciones de género que construye el sujeto de la enunciación de ese discurso seductor.

Las investigaciones en Ciencias humanas muestran un interés reciente y creciente hacia las relaciones adélficas². Éste se verifica en la multiplicación de los trabajos en antropología, sociología, psicología, historia y literatura, en estas últimas décadas, dedicados a las relaciones entre hermanos y hermanas (Fine, 2011 y Lett, 2001). Aunque lxs especialistas observan la incidencia todavía limitada de las cuestiones de género en esos trabajos, reconocen en este campo de investigación un sector particularmente interesante para explorar la construcción del género.

Antes de abordar el análisis de las obras literarias y cinematográficas que han motivado esas reflexiones, quiero recordar las hipótesis que fundamentan

* Ph.D en Lengua y Literatura Hispánica de la Universidad de Pittsburgh (Estados Unidos). Es profesora investigadora del Departamento de Estudios Hispánicos e Hispanoamericanos de la Universidad de Toulouse Jean Jaurès, miembro del Grupo de Investigación CEIIBA. Entre sus últimas publicaciones está la edición de los libros *De cierta manera. Cine y género en América latina* (2014, junto a Laurence Mullaly) e *Identidad y narración en carne viva. Cuerpo, género y espacio en la novela argentina (1980-2010)* (2010, junto a María Rosa Lojo).

1 “Hermana mía, mi niña / piensa: ¡qué dulzura / el irnos allá a vivir juntos! / Amar con tiempo, / Amar y morir, / en un país hecho a tu imagen” (Baudelaire, 1980, pp.39-40; mi traducción).

2 El adjetivo “*adelphique*” en francés ha sido adoptado por los trabajos recientes en Ciencias humanas y sociales para designar el vínculo entre hermanos y hermanas; también aparece el adjetivo “adélfico” en español, en los ensayos de antropología en lengua castellana.

este estudio y forman un marco todavía aproximativo. Propongo una incursión limitada en un campo que explora un proyecto de Lori Saint Martin³: no se trata de exponer una reflexión en cuanto a las relaciones adélficas en general, sino que me interesa aquí centrarme en la manera en que representan unas construcciones realizadas desde posiciones feministas *queer*. Esas representaciones parecen coincidir en el cuestionamiento de una serie de tópicos: los actualizan para significar un contexto de crisis socio-histórica grave pero los deconstruyen para explorar los procesos de sexuación que sostienen.

Esta reflexión articula el incesto con la alteración de las normas, y más precisamente interroga los modelos de representación del incesto entre hermano y hermana, realizado o fantaseado, y su función en el cuestionamiento de las normas de género y de la autoridad social. Mi hipótesis puede ser formulada a partir de tres líneas que predisponen esos modelos: las perspectivas antropológica, histórica y cultural. Después de examinar brevemente esos aspectos del problema, intentaré mostrar, al analizar las obras, cómo el discurso feminista *queer* interviene en el campo cultural y constituye un contrapunto dialógico que conviene valorar, frente a una serie de representaciones hegemónicas.

Tres perspectivas

El incesto se inserta primero en una perspectiva antropológica y funciona en la definición de las normas que rigen la humanidad. La antropología estructural ubica su definición en la transición entre la naturaleza y la cultura, mientras que la mitología vincula su transgresión con las manifestaciones de lo sagrado y la distinción entre lo divino y lo humano. La transgresión de la prohibición del incesto señala las normas que este pone en crisis. Por un lado, las normas que permiten la exogamia articulan el tabú del incesto con las necesidades sociales de realizar alianzas. Desde los trabajos que Levi-Strauss dedicó a las “estructuras elementales del parentesco”, este tabú

3 Este trabajo ha sido iniciado como parte de un diálogo con la investigadora Lori Saint Martin durante su estancia en la universidad de Tours (marzo 2015) en el marco de seminario inter-universitario “Lectures du genre” (Universidad de Tours y Universidad Toulouse Jean Jaurès). Lori Saint Martin dedicó varios volúmenes a la construcción del género en las representaciones literarias de las relaciones familiares (Saint Martin, 2010 y 1999) y está trabajando ahora las relaciones entre hermanos y hermanas.

fue pensado como fundador de la cultura y de las sociedades humanas⁴. Estudios antropológicos posteriores relacionaron el incesto con las normas de género. Desde la herencia de Levi-Strauss, Françoise Héritier articuló la interdependencia que observa entre la experiencia –que postula como fundadora– de la diferencia de los sexos, y la prohibición del incesto⁵. Esa perspectiva de la antropología estructural fue sin embargo radicalmente reorientada en los ensayos de Gayle Rubin (1975-1984) y Judith Butler (2003), y en las lecturas críticas que hicieron de Levi-Strauss, Hegel y Lacan, en particular mediante las interpretaciones que promueven las prohibiciones que condenan las prácticas sexuales ajenas a la heteronormatividad reproductora. Los discursos literarios y cinematográficos que analizamos se sitúan en esas reorientaciones feministas queer.

La otra vertiente de esa hipótesis adopta una perspectiva histórica y supone que las representaciones que nos interesan pudieran ser leídas como figuraciones de una crisis de las normas socio-culturales y de las normas de género. La violencia política extrema y las disgregaciones sociales que provocaron las dictaduras militares en Argentina (1976-1983) y en Uruguay (1973-1986) caracterizan el contexto de producción de las obras de Cristina Peri Rossi y Albertina Carri. Algunas veces calificado de conflicto “fratricida”, la oposición al estado militar autoritario que protagonizaron los movimientos revolucionarios (armados o no) fue aniquilada mediante la masacre de gran parte de una generación de jóvenes militantes, hombres y mujeres. El terrorismo de estado no solo les quitó la vida, sino que les negó su humanidad, separándoles de la genealogía en la que se inscribían. El genocidio los borró: ni restos, ni sepultura, ni descendencia, ya que los militares robaron a los recién nacidos de mujeres secuestradas para entregarlos a familias pudientes. La solución de continuidad que impuso en el tejido social el exterminio, la “desaparición” forzada de 30.000 personas y la “apropiación” de centenares de sus hijos, desgarró radicalmente las ficciones que construyen el

4 Se ha criticado abundantemente esas propuestas: “En 1971, Needham, al revisar los conceptos entonces clave de la antropología del parentesco (parentesco, matrimonio, filiación, terminologías, incesto), concluyó que se trataba de categorías polisémicas, no teóricas, y que no puede haber una “teoría general del incesto”, porque el concepto sociológico de incesto es erróneo y no tiene nada de universal” (González Echevarría, 2010, p.95). También se puede subrayar la suma que originó muchos debates, publicada por Maurice Godelier (2004).

5 “C’est dans cette expérience et prise de conscience originaires de la différence des sexes, et dans les élaborations intellectuelles complexes qui s’en sont suivies dans l’histoire de l’humanité, que je place l’origine et la raison d’être de la prohibition de l’inceste”; [“En esa experiencia y toma de conciencia originarias de la diferencia de los sexos, y en las elaboraciones intelectuales complejas que las prolongaron en la historia de la humanidad, es donde ubico el origen y la razón de ser de la prohibición del incesto”] (Héritier 1994b, p.101; mi traducción).

parentesco y la filiación como “naturales”, evidenciando su dimensión social y política. El motivo del incesto adélfico –como en el caso de la narrativa decimonónica que denunciaba los horrores y las distorsiones engendradas por la esclavitud, la opresión y la segregación racista (Gambarotto, 2003)– irrumpe por lo tanto como signo de prácticas políticas de deshumanización.

Carri es hija de militantes Montoneros: Ana María Caruso y Roberto Carri, secuestrados en 1977 y luego “desaparecidos”. Todavía hoy espera encontrar los restos de sus padres gracias a las investigaciones del Equipo de Antropología Forense (EAF), ONG que busca en Argentina, y en otras partes del mundo, los cuerpos de las víctimas del terrorismo de Estado, sepultados en fosas clandestinas. Los métodos de identificación del EAF proceden de las luchas que las madres y abuelas de la Plaza de Mayo realizaron para conseguir que los científicos especializados en genética las ayudaran, en la contienda extremadamente desigual que protagonizaban⁶. Tanto el EAF como el Banco Nacional de Datos Genéticos (BNDG), creado por la ley de 1987, testimonian de la respuesta política que dieron las familias de “desaparecidxs” a la violencia de la dictadura militar, exhibiendo hasta qué punto lo “personal es político”, y el parentesco, la sexualidad y la reproducción, son prácticas e instituciones sociales⁷. Cristina Peri Rossi tuvo que exiliarse en Europa (París, Berlín, Barcelona) en 1972, cuando la política represiva de Juan María Bordaberry abrió paso a la dictadura militar. Peri Rossi (nacida en 1941) integra la generación sacrificada a la Doctrina de Seguridad Nacional y a la imposición de las leyes del mercado neo-liberal. Su experiencia vital fue directamente informada por el período autoritario. Mientras que Carri (nacida en 1973) pertenece a la generación de los hijos e hijas de “desaparecidxs”. Ambas son, por lo tanto, víctimas de sociedades tremendamente represivas y desarticuladas, y ambas son figuras conocidas por su lesbianismo militante, su compromiso anti-autoritario y sus reivindicaciones feministas a favor de la diversidad sexual. Peri Rossi expuso muy tempranamente sus posiciones políticas así como su lesbianismo en sus publicaciones críticas y literarias⁸. Carri, desde el inicio de su producción cinematográfica, vuelve sobre el secuestro de sus padres, la construcción de la memoria y la problemática de la herencia en *Los Rubios* (2003), pero también exhibe con humor y sarcasmo sus reflexiones post-pornográficas en un corto en *stop motion* con muñecas, *Barbie también puede eStar triste* (2001), en el que el lesbianismo

6 Se puede consultar en <https://www.abuelas.org.ar/>

7 Albertina Carri integra esos planteamientos en su serie TV titulada *23 pares* (Soriano, 2014a).

8 Entre otros documentos Dejbord (1998) y Company (2009).

y la diversidad sexual se conciben como una alegre alternativa a la violencia de género, ásperamente escenificada (Soriano, 2014b).

El tercer plano de mi hipótesis se centra en la representación: no considero los casos de incesto reales sino la función de las representaciones del incesto en las obras analizadas. Las normas del discurso literario y del discurso cinematográfico se juegan, tanto a nivel semántico como a nivel formal, en esas obras en las que se tematiza el incesto. Por un lado, claro, se trata de un tipo de relación adélfica prohibida y moralmente sancionada; por otro —y ese aspecto nos va a ocupar—, al representar el incesto, se busca promover un cuestionamiento de los límites de la representación, un desplazamiento del umbral de las prácticas que definen lo legible y lo visible. Esas tensiones liminares son lo que intentaremos observar en sus articulaciones con un discurso feminista queer, post-pornográfico.⁹

Relaciones adélficas, incesto y normas sociales

Según el balance realizado por el historiador Didier Lett (2011), en el cambio de terminología actual podemos reconocer una manifestación del interés que las investigaciones conceden a las relaciones entre hermanos y hermanas, a las construcciones de género que esas revelan, así como al biés que hasta esas últimas décadas se mantuvo en los estudios que ignoraban y borran esta dimensión. Observa Lett (2011, pp.182-183) que, en francés, el término neutro de “adélfico” (*adelphos* significa nacido de la misma matriz), se substituyó al término de “fraternidad” que planteaba problemas para designar la relación entre hermano y hermana; del mismo modo el término de “sororidad” se impuso para designar la relación entre hermanas: se dejó de considerar que las cuestiones de género no son un elemento clave en esas relaciones.

La solidaridad que se afirma en la noción de “fraternidad” es una constante en la historia y la herencia revolucionaria exalta el modelo de sociedad igualitaria que esa noción convoca; este se conforma en tanto modelo antagonico que rompe supuestamente con el modelo jerárquico patriarcal de

⁹ A menudo asociado con el activismo emblemático de la actriz porno norteamericana Annie Sprinkle (<http://anniesprinkle.org/>), el postporno es múltiple y surge como reivindicación de los deseos disidentes y de una apropiación de la representación de la sexualidad, fuera de las normas de la pornografía moderna. Una muestra de ese discurso se puede leer en Taormino, Penley, Parrenas Shimizu y Miller-Young (2013), pero también en los trabajos de Beatriz Preciado, Virginie Despentes, Diana J. Torres, entre otros.

la sociedad monárquica. Los estudios feministas denunciaron los límites de esa “fraternidad”, el contrato socio-sexual que la acompaña y la organiza, demostrando la evicción de las mujeres –y de otros grupos humanos racializados– de esa “fraternidad” ideal, blanca y masculina (Pateman, 2010; Amorós, 1985; Fraisse, 1995; Le Dœuff, 1998). La mitología y la literatura alimentaron por otra parte la representación de relaciones conflictivas entre hermanos, enemigos irreconciliables cuya rivalidad fatal engendra el fratricidio: ese crimen es uno de los motivos que habitan la tradición occidental desde la contienda inaugural entre Caín y Abel consignada en el Génesis. Así, mientras la “hermandad” parece simbolizar una forma ideal, utópica de las relaciones sociales (Lett, 2011, p.186), los lazos adélficos forman a la vez el primer crisol en el que se forja un principio de diferenciación de las identidades sociales (Fine, 2011, p.172). Esos lazos constituyen la escena en la que se juega el aprendizaje de las jerarquías entre menores y mayores, mujeres y varones, hijos legítimos e hijos ilegítimos. Se evidencia así la dimensión performativa de las identidades que esas relaciones definen, incorporadas progresivamente en el proceso de sexuación y socialización. Los estudios antropológicos actuales observan que, cualquiera que sea la sociedad y los regímenes de transmisión, la jerarquía más impactante es la que caracteriza los lazos entre hermanos y hermanas, a pesar de que se multipliquen hoy los modelos igualitarios y aunque, paradójicamente, esa jerarquía sea la que menos se estudie (Fine, 2011, pp.169-170).

Los datos que han sido brevemente evocados revelan las contradicciones que caracterizan los lazos adélficos. Por un lado, en cuanto a las representaciones, observamos la idealización ambivalente de una relación igualitaria, solidaria, y la correlativa condena de las conductas que contradicen esas construcciones. Por otro, percibimos la domesticación de los cuerpos, el disciplinamiento que corresponde al aprendizaje concreto de las jerarquías sociales que la práctica cotidiana de esos lazos opera. En esas construcciones y prácticas se dibuja el impacto de la ideología naturalista que desplaza en los “vínculos de la sangre” y su fatalidad, lo que la sociedad fabrica: las jerarquías sociales, los sistemas de parentesco, las prácticas sexuales autorizadas o prohibidas y el conjunto de relaciones que esas reglas y leyes definen.¹⁰

Las propuestas de Levi-Strauss primero, y luego las de Françoise Héritier (1994a), reconocieron en la prohibición el incesto los fundamentos del paso de la “naturaleza” a la “cultura” que produjo la humanidad. Héritier llegó

10 Respecto a esa domesticación de las mujeres, ver Tabet 1998 y 2004.

a considerar la diferencia de los sexos en tanto “tope para el pensamiento naciente de *Homo Sapiens*” (Héritier, 1994b, p.100)¹¹. Sus ensayos configuraron una etapa en la reflexión sobre los sistemas de parentesco y las prácticas sexuales. Los trabajos actuales demuestran que esa etapa permanece inscrita en una concepción pre-social de las alianzas y de las prácticas –sean éstas prescritas o prohibidas– y en una universalización poco legítima de un esquema limitado y transhistórico. El ensayo antológico de 1975 de Gayle Rubin “The Traffic in Women: Notes on the ‘Political Economy’ of Sex”, inició una serie de trabajos críticos que rompieron con las hipótesis según las cuales el tabú del incesto, y el intercambio de mujeres que instituye, fundamentarían la cultura. Rubin recalca además, como lo hizo Butler, que ese tabú presupone otro tabú anterior y solapado, menos explícito, en cuanto a las relaciones homosexuales. En su ensayo sobre Antígona, Butler vuelve sobre varias lecturas de la obra de Sófocles, para interrogar, desde esa tragedia ejemplar en la que duelos e incestos se entrecruzan, las articulaciones entre la ley simbólica y la ley social. Niega precisamente la distinción entre ley simbólica y ley social que introducen la antropología estructural y el psicoanálisis lacaniano. Denuncia la forclusión de unas cuestiones fundamentales que pudieran abrir, según sus hipótesis, nuevos espacios de humanidad. Explica que esa forclusión es el resultado de una concepción de las posiciones simbólicas en tanto estables e incontestables, y se pregunta qué nuevos esquemas de inteligibilidad pudieran hacer que unos amores prohibidos se volvieran legítimos, reconocidos, o permitir que unas pérdidas inconfesables se convirtieran en verdaderas pérdidas. Rechaza la idea según la cual los acoplamientos sexuales humanos pudieran tener una forma normativa última (Butler, 2003, p.34).

Semejantes cuestionamientos son recurrentes en las sociedades latinoamericanas actuales, engendradas por los regímenes autoritarios que instauraron las dictaduras militares de los años 70, entre las cuales la sociedad argentina y la uruguaya. Volveremos sobre la figura política de Antígona y los planteamientos que Bulter asocia con esta. Antes quisiera exponer la manera en que los textos literarios y cinematográficos que nos interesan rechazan los postulados de la antropología estructural y se ubican en los posicionamientos *queer* que intenté delinear muy sintéticamente.

11 « L'opposition entre identique et différent est première parce qu'elle est fondée, dans le langage de la parenté, sur ce que le corps humain a de plus irréductible : la différence des sexes. C'est un butoir dans la pensée naissante d'*Homo Sapiens*, que l'on ne peut assimiler dans des catégories plus larges, qu'on ne peut pas contourner » (Héritier, 1994b, p.100).

No se nace hombre...

El cuento titulado “El testigo” de Peri Rossi se inserta en la colección *Desastres íntimos* (1997) y es reeditado en el volumen *Cuentos reunidos* (2007). *Desastres íntimos* se dedica a la exploración de deseos prohibidos o por lo menos situados fuera de la heteronormatividad procreadora. Se construye como el testimonio de un adolescente cuyos padres se han separado. Cuenta en primera persona cómo fue criado por su madre desde su infancia y evoca las numerosas amigas de su madre que compartieron su vida. Luego retrata con nostalgia a las mujeres que recuerda, hasta llegar a Helena, la amiga actual. Joven actriz de cine prohibido a los menores, Helena es la amante pero también la discípula de la madre, que se propuso acogerla y educarla. En el discurso del adolescente, Helena ocupa alternativamente una posición de hermana, de segunda madre y también de amante soñada. Helena es a la vez rival y objeto del deseo, en un entramado extraño en el que se pierde el muchacho. El relato se termina con una escena de violación: el adolescente vuelve temprano a casa e irrumpe en el cuarto de su madre en la que se encuentran las dos mujeres casi desnudas. Las mantiene violentamente sobre la cama, exige que Helena bese y acaricie a su madre, luego le ordena que la cubra:

Ahora eran cuatro senos los que veía, cuatro piernas, dos torsos unidos como una prodigiosa estatua doble, como dos hermanas siamesas unidas por el cordón umbilical.

Entonces, rápidamente, bajé mis pantalones y trepé, por detrás, la pirámide que ellas dos constituían.

Encimado yo era la tercera figura del tríptico, el único que realizaba movimientos convulsos. Me afirmé bien sobre los muslos y comprimí los dos cuerpos de las mujeres bajo mi peso. Penetré rápidamente a Helena por detrás. Ella gritó. Mi madre, al fondo, echada sobre la cama, jadeaba.

Estallé como una flor rota. Deflagré. Entonces, exhausto, me retiré. Las abandoné rápidamente. Antes de cerrar la puerta le dije a mi madre:

-No te preocupes por mí. Ya soy todo un hombre. El que faltaba en esa casa. (Peri Rossi, 2007, p.631)

La ficción del cuento “El testigo” juega con la idea de una relativa cotidianidad del incesto, lo que demuestran los trabajos de la antropóloga Dorothee Dussy. Defendiendo una hipótesis contraria a la del discurso antropológico evocado, la autora se aleja de la prohibición del incesto para observar su frecuencia estadística: en la población francesa, por ejemplo, se calcula un 5% de víctimas de incesto, es decir más de 3 millones de personas (Dussy, 2013, p.30). La antropóloga, a partir de una serie de encuestas, subraya la banalidad del incesto, el silencio que lo protege y, ante todo, su funcionalidad social. Explica cómo la interiorización de los abusos sexuales y del silencio que los oculta, el impacto de los efectos del incesto en las víctimas, que se vuelve visible para los demás, componen un conjunto que traza los procesos de fabricación de los dominadores y de los dominados (Dussy, 2013, pp.255-256). El incesto sería, según Dussy (2013, p.71), uno de los dispositivos del orden masculinista. El hombre busca su placer sexual y va a tomarlo donde le resulta más fácil, barato, ahorrándose las operaciones de seducción: consume, utiliza.

En el discurso del adolescente, el incesto se da como resultado lógico de una serie de fantasías pornográficas íntimas: la relación entre su madre y su amante es negada y se vuelve funcional dentro del régimen moderno de la pornografía (Bourcier, 2001). La mirada del testigo la inserta en un dispositivo que la convierte en escena estimulante para un voyeur que luego está en posición de demostrar su potencia viril. No solo utiliza a las mujeres, sino que consume sus deseos, las instrumentaliza, reduciéndolas a un espectáculo pornográfico que ordena violentamente. El muchacho impone su *script* pornográfico ordenando y forzando a las mujeres como si estuviera dirigiendo actrices/esclavas. La violencia inconcebible de su intrusión y de su posición de pornógrafo parece aniquilar la resistencia de las mujeres. El incesto restablece el orden social masculinista y la posición que reivindica el muchacho, en ese orden y por ese orden. La verticalidad de la figura que crea su guion (“la pirámide”) y su propia ubicación en esta (“trepé”, “encimado”), delatan la jerarquización que se trata de restablecer en esa escenificación, inspirada en los dispositivos pornográficos¹². Performando la dominación y su erotización, destituye la potencial amenaza que representaba la relación lésbica. Sin embargo, tanto el título como el monólogo final citado corresponden a un dispositivo de enunciación que escenifica el discurso del

12 Respecto a la ausencia de resistencia de las dos mujeres, que puede parecer inverosímil, podemos considerar que señala el problema de intimidación y bloqueo cognoscitivo, resultados de una norma de género incorporada, que analiza Le Dœuff (1998, p.17).

adolescente: ya no es narrador sino narrador segundo, personaje cuyo discurso es citado. Desde la distancia que construye el dispositivo de enunciación se disloca la nomofática (Le Dœuff, 1998; Soriano 2013a), se cuestiona ese discurso masculinista y se denuncia el asqueroso “triumfo” del joven que se hace “hombre” al exhibir los privilegios de su clase de sexo, practicando la violación y el incesto.

El cuento de Peri Rossi fue publicado a fines de los 90 en una colección en la que la escritora analiza las contradicciones y tensiones que acompañan las recomposiciones actuales del orden sexual. “El testigo” condensa las resistencias que encuentran las luchas feministas y LGBTTIQ, ostenta las violencias –que lindan con lo patológico– de las reacciones masculinistas y a la vez su patético fracaso programado, a mediano o largo plazo (Mossuz-Lavau, 2009). En la película de Albertina Carri que examinaré ahora, la representación del incesto se articula con una crítica áspera a una clase social en la que el silencio no solo protege el incesto, sino que participa de la cultura represiva heredada de las dictaduras de los años 70.

La ley del silencio

En Argentina, la figura política de Antígona, heredera trágica de la maldición provocada por el incesto de su padre-hermano, no puede sino remitir a la imposibilidad de dar sepultura a los millares de personas “desaparecidas”, hombres y mujeres, hermanos y hermanas de una generación comprometida en las luchas revolucionarias de los años 60, que quisieron construir una sociedad más justa, igualitaria y solidaria. En la obra dramática de Griselda Gambaro, *Antígona furiosa* (1986), las problemáticas del duelo prohibido, del poder represivo que exterminó y excluyó de los ritos funerarios a lxs “desaparecidxs”, expulsados así fuera del umbral de la humanidad, aparecen tratadas con una lucidez mordaz y desgarradora. Creonte es reducido a una figura de títere gigante, puro envoltorio que yace en el suelo y solo actúa o habla cuando otros actores le prestan su cuerpo, animándolo. Como en el famoso *Decir sí* –estrenado en el marco del movimiento del Teatro Abierto de 1981, un ciclo que reunió 21 estrenos de dramaturgxs prestigiosxs (Pelletieri, 2007), y convocó un público tan numeroso como vibrante, porque representó un experimento de protesta popular contra la dictadura militar (Giella, 1994)– en *Antígona furiosa*, Gambaro desarrolla una reflexión

sobre la autoridad, explorando la sumisión y la resistencia¹³. Demuestra así la responsabilidad de la sociedad en el ejercicio del terrorismo de estado y la funcionalidad práctica del terror en la conservación del (des)orden social, mientras que los discursos hegemónicos post-dictadura tendían a favorecer la “teoría de los dos demonios”, y presentar la sociedad en tanto víctima de dos terrorismos enfrentados –de extrema izquierda y de extrema derecha– interpretando la fase dictatorial como un inconcebible y trágico paréntesis en la historia argentina. Un paréntesis que hubiese ocurrido *al lado* de la sociedad *normal*.

Si el cadáver sin sepultura de Polinices puede simbolizar a los miles de desaparecidos y Antígona a las madres y abuelas de Mayo que reclamaron los cuerpos de sus familiares, otro elemento de ese intertexto trágico aparece convocado por el contexto histórico: el incesto, como núcleo de prácticas endogámicas. La metáfora de la endogamia fue usada en aquel entonces para designar la clausura de una clase política, detentora de las riquezas y de los medios de producción, determinada a oponerse a cualquier cambio que perjudique sus intereses y dispuesta a adoptar todos los recursos, hasta los peores, para preservar sus privilegios de clase. El cómplice silencio que autorizó ese autoritarismo devastador se observa en algunas de las personas interrogadas por Carri, que busca reconstruir el secuestro de sus padres en *Los Rubios* (2003): declaran que *no vieron nada*. Esa metáfora múltiple, que articula endogamia, autoritarismo y silencio, parece ser la que escenifica, en su intensa complejidad, el film *Géminis* (2005) de Albertina Carri, hija de “desaparecidxs”.

En *Géminis* (2005) –seleccionado en la “Quinzaine des réalisateurs” de Cannes (Soto, 2005)– Carri pone en escena a una hermana: Meme, o Magdalena (Maria Abadi) y su hermano: Jeremías o Jere (Lucas Escariz), tan irresistiblemente enamorados uno de otro que sus relaciones sexuales llegan a provocar el derrumbe de un orden familiar que se quiere herméticamente clausurado. En *Géminis* la endogamia social de una familia de la burguesía porteña es escenificada mediante una poética del sobreencuadre y de las proliferaciones especulares, unos dispositivos ya elegidos por Carri en su primera película, el largometraje de ficción *No quiero volver a casa* (2000), que exponía, desde otra perspectiva, la crisis de este modelo. El *impasse* social y la prohibición discursiva que el mito de los “lazos de la sangre” implica son significados en la secuencia inicial de los créditos mediante una serie de planos

13 Esas dos obras fueron publicadas por Gambaro (1997).

de detalle macro que toman la realización de una extracción de sangre. Estos producen un efecto de abstracción, de opacidad, de desmesura: muestran lo monstruoso de lo íntimo que se vuelve siniestro, *unheimlich*. La piel, los poros, los pelos, la sangre que brota, lo que compone nuestra realidad más familiar, pero nunca vemos desde esa óptica, se vuelven objetos extraños; este proceso óptico de extrañamiento anuncia la perspectiva anamórfica, la tensión conflictiva desde la cual la película se propone examinar los lazos de familia. La secuencia de los créditos –como ocurre en todas la películas de Carri– escenifica el cuestionamiento de los límites de la representación que emprende la directora; en *Géminis* este se orienta hacia la puesta en escena de lo no-dicho respecto a *la sangre*, al incesto y a su funcionalidad, social y política. No se trata aquí de prohibición ni de tabú sino de no-dicho y de forclusión, en el sentido de prohibición históricamente contingente que da Butler a esa noción heredada del psicoanálisis (Butler, Laclau y Žizek, 2004), rechazando la distinción que practicó la antropología entre el orden social y el orden simbólico. También se evidencia en esta secuencia de apertura el programa bastante abstracto de la película: no solo extraer la “sangre” como metáfora de los “lazos de familia” (Amado y Domínguez, 2004), sino extraerla para analizarla, con procedimientos objetivos, distanciados.

Meme y Jere se quieren (Josiewicz, 2014, pp.35-52). Las puestas en escena recurrentes de su unión sexual ritman el desarrollo de la diégesis, desde el inicio hasta el final de la película, paralelamente a las etapas de una boda ficticia, la del hermano mayor, Ezequiel (Damian Ramonda). Este vuelve de Barcelona con su joven esposa, Montse (Julieta Sylberberg), para prestarse a esa segunda celebración, excesivamente teatralizada, de un casamiento que tuvo lugar oficialmente en España. Las dos parejas: Meme y Jere, Ezequiel y Montse, ilustran la problemática de los lazos de familia: unos ocultos, silenciosos y silenciados, otros expuestos, aparatosamente espectacularizados. Más allá de la anécdota del incesto, la cuestión de lo que se muestra y de lo que no forma parte de la representación se configura, en el desdoblamiento que instalan las dos parejas.

Al lado de la puesta en imágenes de la utopía inocente y apasionada que conforma el irreprimible amor adélfico, el film ostenta los mecanismos de represión de las tensiones y contradicciones que sostienen la compleja maquinaria del amor convencional y su tersura de papel satinado. El glamour impera en la fotografía, pero su brillo adopta la frialdad helada que ya encontramos en *No quiero volver a casa*, derrotando, desterrando las lecturas de primer grado: el melodrama es citado como forma que enmarca los lazos de

familia y los eufemiza, desplazando las contradicciones y relaciones de poder que las definen. Al respecto, la secuencia del *Scrabble* en la casa de campo es ejemplar¹⁴: poco antes de celebrar la boda ficticia, la crisis familiar entre los dos hermanos se suspende cuando la madre (Cristina Banegas) menciona el drama del incestuoso esposo de la criada, que ha dejado embarazada a su hija. Poco después, la criada es representada en la cocina, mirando una telenovela en la que se revelan relaciones incestuosas. Como en el corto post-pornográfico en *stop motion* de Carri: *Barbie también puede eStar triste* (2001), el glamour y el melodrama son marcos estéticos explorados, citados desde una perspectiva crítica (Soriano, 2013b). La especularidad crítica funciona también en las elecciones plásticas que ostentan los planos: superficies lisas y relucientes –como la de la baranda dorada de la escalera que proporciona un motivo plástico recurrente– a las cuales se añaden juegos de espejos enfrentados que proliferan y deshacen cualquier contacto posible con una “realidad” referencial estable. La película se exhibe como habitada por los códigos plásticos y el barniz perfecto que practican las revistas dedicadas al *design* que consulta Lucía, la madre, decoradora.

La pátina de las apariencias mece e inquieta a la vez, como un orden vertiginoso que finge estabilidad y oculta los resbalones. Los esplendores de los ritos encantados con los cuales las familias pudientes exhiben su poder parecen coagularse y empañarse, como la sangre que brota de la extracción. Los amantes incestuosos permanecen en la sombra, pero la mancha que encarnan se dilata y cunde. Su relación se vuelve visible tres veces, pero tres veces la revelación es negada. La primera vez, la madre, Lucía, levemente ebria la noche en que se celebra la llegada de Ezequiel, entra en el cuarto de baño y sorprende una felación que prefiere ignorar: asuntos más apremiantes la ocupan, y en particular la atención a su madre, efigie de un orden social que se auto-escenifica como inmarcesible. El segundo testigo que sorprende a los amantes, un poco más tarde, en la víspera de su boda ficticia, es el hermano mayor, escandalizado, desasosegado: golpea a su hermano Jere y se tumba llorando en los brazos acogedores de su esposa. Al día siguiente el mismo Ezequiel, *voyeur* improvisado u obsesivo, al observar a su hermana Meme en bragas en el cuarto de baño, reivindica el derecho a cogerla, él también: “Te tendría que dar lo mismo”. Meme le da una bofetada, pero la *verdad* ya salió:

14 Esa secuencia ha sido estudiada por Clémence Strédel en su ponencia “La distinction dans *Géminis* (2005) de Albertina Carri” (2012, 30 de marzo). *Colloque International IRIEC/ARCALT “De cierta manera – Identités plurielles et normes de genre dans les cinémas latino-américains”*. Toulouse: Universidad Toulouse Le Mirail.

más allá y a través del aprendizaje del deseo que comparten los menores, se juegan otros juegos, de rivalidad y de poder. La penúltima escena es la más espectacular del filme, servida por la extraordinaria actuación de Cristina Banegas. Lucía vuelve inesperadamente a casa para buscar unos documentos y oye suspiros rítmicos y gemidos, los tópicos ruidos que pueblan los videos pornográficos: sube hacia las habitaciones y sorprende a Jere y Meme acostados. La crisis es paroxística y dura, mucho, confundiendo casi el tiempo de la historia y el tiempo del relato, como si se tratara de documentarla en una estética realista que rompe con los juegos especulares y espejismos anteriores. La madre aúlla, brama, pega, se desploma, abraza y besa a sus hijos, huye reptando por la escalera; por fin pretende brindar con sus hijos, pide champán y rompe la copa con la que, por su gesticulación confusa, corta el rostro de Jere. Este sangra abundantemente y se desploma también. Meme corre a abrazarlo, arrodillándose a su lado. Un largo y lento panorámico recorre el espacio del cuarto de estar donde se encuentran los personajes, luego el pasillo, y la cámara acaba deteniéndose en un primer plano del padre (Daniel Fanego) cuya mirada meditabunda parece orientada hacia la escena anterior, creando un efecto de continuidad espacial y temporal; no obstante, a la luz del día se ha substituido la de las lámparas.

Esa continuidad es aberrante y materializa la elipsis, la distorsión y el no-dicho. En efecto, la última escena representa al núcleo familiar reunido, en una fase posterior a la crisis, en un rito íntimo que se parece a un velatorio. En el mismo panorámico suenan los gritos y la música de la boda, cuyas imágenes que todos (no) miran ocupan la pantalla de TV integrada en la imagen: el movimiento panorámico se detiene especialmente en un primer plano de Lucía en la pantalla de TV, muy alegre. Este introduce la ausencia de Lucía, su figura fantasmal o espectral, su “realidad” de imagen fantaseada. Un nuevo panorámico lento muestra a los personajes uno tras otro, sentados: la sensación de círculo cerrado es reforzada por el movimiento de la cámara. El orden ha vuelto, la estabilidad, el asentamiento, después de la serie de desplomes caóticos. Están la amiga y la hermana de Lucía, su madre, Meme, el padre, que acaba de sentarse junto a ellos, y Jere. La abuela se indigna: “No lo entiendo”, y su hija le contesta: “Estas cosas pasan todo el tiempo mamá”; insiste la impecable anciana: “es que no lo puedo entender”, Jere le contesta: “Ya lo conté mil veces abuela: yo estaba en mi cuarto, Meme en el suyo, escuché ruido en la cocina, bajé y la encontré a mamá con el revólver en la cabeza. Traté de sacárselo, me golpeé y bueno, me lastimé.” Y el padre

añade: “Maldigo la hora en que traje un revolver a la casa, che”, y la hermana de Lucía concluye: “Ah... qué país de mierda!”

El suspenso permanece: lxs espectadorxs ignoran lo que la elipsis del relato cinematográfico reprimió, solo pueden formular hipótesis respecto a la forclusión operada. ¿Qué pasó? ¿Qué es lo que no puede creer la abuela y contó mil veces Jere? ¿Este miente, o solo narra lo que la elipsis oculta, ocultando a la vez lo que su madre descubrió? Miente respecto a su herida. Acaso protege el honor de su madre, el suyo, el de la familia, unida en la clausura de este círculo inalterable, animado por la música invasora de la boda, cuyo video sigue, fuera de campo, y convierte la reunión en un tiovivo siniestro en el que se repite mil veces el mismo cuento.

La cámara sigue después a Meme que rompe el círculo y se levanta, se separa del grupo y sube la escalera que (la/nos) lleva a una nueva revelación, a la exhibición de un secreto de familia que se añade y se substituye al anterior. La cámara muestra el objeto de la mirada de Meme: su madre, vestida de un deshabillé blanco inmaculado, satinado, mira por la ventana de su cuarto, acompañada por una enfermera que corrige sus divagaciones: cuenta la felicidad pasada, la niñez de sus hijos, pero en su relato emergen la angustia, la amargura. Enuncia con voz sorda y enajenada recuerdos deshilachados: cuando los chicos eran chicos, iban al campo, a su esposo no le gustaba la lluvia porque no podía montar su yegua favorita, ella no quería ir al campo, odia los caballos, le dan terror los caballos... La mancha parece haber sido absorbida por el tejido familiar, como la sangre que ya no se nota en el rostro de Jere, apenas marcado. Lucía canturrea con voz ronca y repite esas palabras en inglés: “All shall be well, all manner of thing”. Reconocemos en su delirio el lema que escribió Juliana de Norwich en su *Revelations of Divine Love* (Gauvard, De Libera, Zink, 2002, pp.794-795). En su obra, la mística inglesa Juliana de Norwich (1342-1416) representó a Cristo como una madre¹⁵, y al amor como la gracia divina que puede redimir todos los pecados. Jere se revela entonces como el que enunció las últimas palabras *sensatas* del filme, el círculo se cierra alrededor del relato del hermano, Meme calla y Lucía enloquece: la familia es *impecablemente* funcional...¹⁶

15 De ahí que la mística Juliana de Norwich, además de ser considerada como una de las primeras escritoras inglesas, fue también integrada en el santoral queer: <http://santosqueer.blogspot.fr/2013/05/juliana-de-norwich-celebracion-de-la.html>.

16 “A mí me llama la atención cuando me hablan de *Géminis* en términos de familia disfuncional. Para mí resulta una expresión redundante, porque pienso que toda familia es disfuncional. Más todavía: creo que una familia funcional sería lo peor” (Carri en Soto, 2005).

El orden social, el orden del género, quedan intactos. Si no fuera por la intrusión intempestiva de la mirada de *voyeur* de la cámara, solo se percibirían algunas dobleces en la superficie tersa de las aguas familiares. Pero la cámara al hombro se introduce, se mete incesantemente en los intersticios del orden burgués hermético, dilatando sus grietas, y se desliza, navegando de cuarto en cuarto, construyendo planos con sobreencuadre sistemático: puertas superpuestas, ventanas, escaleras, cortinas, paredes, muebles, ramos de flores y objetos diversos saturan el encuadre y repiten interminablemente, como la voz quebrada de Lucía, la clausura, de lo visible y de lo decible. El incesto está ahí, domesticado y transferido hacia las capas populares: la familia de Olga, la doméstica, cuya hija está embarazada. Pero la cámara transgrede la superficie pulida como la aguja perfora la piel para extraer la sangre y permitir su análisis. El dispositivo enunciativo que construye el relato fílmico contrapone al silencio y al orden, elegante e impecable, el ojo inexorable de un observador anónimo, exterior, impersonal, casi etnográfico, ajeno a los intereses endogámicos fríamente examinados.

La larga escena de amor entre Meme y Jere, la primera que expone en forma explícita su relación, ocurre en las escaleras de una discoteca; ahí nadie los espía, excepto la cámara. El sobreencuadre también la recorta, ya que la baranda y la pared, oscuras, separan verticalmente el plano en tres segmentos, formando una aspillera estrecha por la cual se observan los retozos de los amantes. La relación entre Magdalena y Jeremías se exhibe por lo tanto en el espacio público de la discoteca, en el que permanecen anónimos, enamorados ajenos a las lógicas domésticas. En cambio, en la casa de campo y en la casa urbana, las escenas son apenas sugeridas, y ante todo por la banda sonora. Esa reproduce los tópicos de la post-sincronización pornográfica que la directora considera como mucho más eficientes (Carri, 2008, 11 de junio). La utopía del amor ideal, del vínculo adélfico como relación entre iguales, fuera del tiempo y fuera del mundo –otra imagen de lo que nos invita a fantasear Baudelaire– es evidenciada en la escena de la discoteca por el suspenso de la música diegética agresiva y su progresiva sustitución por las notas sutiles de una melodía singular.

Pero a la vez se invierte esa utopía en la asfixiante angustia del silencio mineral que sepulta a las mujeres, las confina, para salvaguardar el orden (masculinista, burgués). La contraposición de los dos hermanos es ambivalente: el “bueno”, exogámico, el “malo”, incestuoso, pueden cambiar de signo y valorarse según otras normas: el “bueno”, enamorado de su hermana, entregado a una relación simétrica y a un deseo recíproco; el “malo”, para quien la

hermana se reduce a una comodidad sexual, por lo tanto pretende abusar de ella y así demostrar su privilegio de hermano mayor. La convergencia de sus deseos cuestiona la diferencia entre ambos hermanos, pero indica también la funcionalidad social y política del sexo, la importancia de su función de domesticación, que empieza en el aprendizaje de la diferenciación sexual y de la heteronormatividad. Articulando sexualidad y procesos de sexuación, *Géminis* expone el *impasse* de un modelo socio-histórico fundamentado en la naturalización e idealización de la endogamia. Analiza la metáfora de la “sangre” como clave de la naturalización del orden social y desarrolla la metáfora del incesto como punto límite en el que se invierten los signos, desencadenando la ineludible historización de la familia, decadente; del orden social, condenado; del imperio del significante fálico en los procesos de sexuación (Prokhoris, 2005), revocado. En este dispositivo complejo, el motivo recurrente de la escalera ostenta la verticalidad en juego, el terror que inspira la decadencia, y el terror elegido como medio para contrarrestarla, a cualquier precio.

El amor es una droga dura¹⁷

La tercera y última parte de esta reflexión se orienta precisamente hacia la exploración de la dimensión política de la representación de la sexualidad que ya se observa indirectamente en “El testigo” y *Géminis*. El incesto, tanto en su versión prohibida como en su versión sacralizada e idealizada, señala la relación entre las normas sociales y la sexualidad. Este ha sido encargado de significar la sexualidad fuera de las normas, las delicias de un amor sin límites, y sin embargo funciona como aprendizaje casero de las relaciones de género, incluyendo la violencia con que éstas rigen la domesticación de los cuerpos, en particular en el arte, estetizándola, eufemizándola. Las escenificaciones que proponen Peri Rossi y Carri de esas uniones ambivalentes de cuerpos que proceden de una misma matriz quizás constituyan un medio para interrogar la matriz de nuestras representaciones (literarias y cinematográficas) de la sexualidad, y de los procesos de sexuación que esas conforman.

En dos de sus cuentos de los años 70, Peri Rossi presenta narraciones que articulan la fantasía del incesto con una reflexión sobre el arte, el erotismo y sus relaciones con lo político. El relato “De hermano a hermana” (publicado

17 Título de una novela de Peri Rossi (1999) que tematiza la escopofilia y el deseo de posesión.

primero en *La tarde del dinosaurio*, 1980) así empieza: “Cada vez que miro a mi hermana pienso en mamá. Y sé que hubiera preferido que mi madre fuera ella, mi hermana [...]” (Peri Rossi, 2007, p.17). El hermano, narrador, evoca luego su pasión por el arte de la fotografía y las fotos artísticas de muchachas desnudas que colecciona, pone en la pared, admira. Estas lo invitan a pensar en “cosas dulces y sensuales, tomar fotografías, escribir poemas y amar a su hermana” (Peri Rossi, 2007, p.17). Como en los casos anteriores, el aprendizaje de la sexualidad está en juego en esas fantasías, y su sueño es conseguir que su hermana le permita fotografiarla desnuda. Cada día le pide que le conceda este favor y ella se ríe, llamándolo “su monstruo” cuando lo ve lamiendo en el suelo las gotitas de agua que suelta su cuerpo al salir del baño. La acción es bastante reducida: los tres personajes —el narrador, Alina, su hermana, y Mario, el novio de Alina— están en la playa. Mario pesca y el narrador retrata a su hermana mientras está pensado en su rival, descalificándolo: nunca podrá satisfacerla a Alina, es demasiado normal, inocente, ignorante: “algo oscuro los dos sabemos por haber comparecido en el mismo antro, algo que te está vedado, algo que jamás conocerás ni tendrás un lugar en él, Mario el deportista, Mario muscular” (Peri Rossi, 2007, p.17). Mario les recuerda que deben ir a pegar carteles políticos en la noche. El narrador se propone acompañarlos:

¿Quién la protegerá?

—Yo voy contigo —le digo.

Ella se vuelve, juguetona, divertida, me acaricia la cabeza.

— Tendré suficiente protección. Tu turno será mañana. (Peri Rossi, 2007, p.21)

Además confiesa, en el monólogo interior que construye el relato: “A ti no puedo dejarte en casa, como si fuera tu marido, por eso debo acompañarte” (Peri Rossi, 2007, p.21). Más tarde, arranca corriendo en la playa, llevándose por la mano a Alina y abandonando a Mario: este se demora cargando sus cañas y les grita que lo esperen. Cuando Alina manifiesta su preocupación, su hermano la calla, pretendiendo que solo se oyen los pájaros. Luego concluye, finalizando así el relato: “estoy seguro que ahora sí la fotografiaré desnuda” (Peri Rossi, 2007, p.23).

Ese amor es idealizado: tan sensual y estimulante, porque prohibido, como lo son las fotos erótico-artísticas que desea realizar el hermano, en las que reconocimos los clichés de David Hamilton que circulaban en las revistas en los años 70. Su otra cara es la toma de posesión de la hermana, objeto al servicio de las fantasías de su hermano. La hermana está potencialmente en posición de igualdad respecto a su hermano, según el vínculo adélfico enunciado, pero el proceso de sexuación la define también como accesible, disponible. Además, como en el caso de *Géminis*, la sexuación no solo implica a la hermana-amante en una relación heterosexual ideal, sino que se realiza ante todo en una relación de rivalidad respecto a otro hombre (Ezequiel o Mario), la cual predetermina la anterior, constituyendo el marco en el que esa se define. El marco se evidencia en la enunciación: en su monólogo interior el hermano se dirige exclusivamente Mario o a sí mismo, conformando así un espacio de intercambio viril, como en la pornografía moderna (Maingueneau, 2007).

La intimidad de la convivencia familiar que los aproxima (el narrador enumera los espacios, las historias, los saberes compartidos), parece reunir *naturalmente* a esos dos seres; pero se convierte, en el discurso del hermano-amante, lo que legitima su seducción, su “protección” y su posesión. Si fuera su esposa, la dejaría en casa, dicho de otro modo, la hermana encarna la amante ideal porque nunca se va a convertir en “esposa”. El incesto, en este caso, es el acceso a lo doméstico sin los deberes domésticos burgueses, es el encanto de la domesticidad soñada, la fantasía orientalista del harén. La erotización de la hermana sigue dos líneas: primero se produce en las descripciones, metáforas y comparaciones que la asocian con la languidez abstraída de los felinos, reproduciendo un tópico literario que combina independencia y domesticación, define un desafío estimulante. En segundo lugar, la erotización es el resultado de la representación fotográfica, el fotógrafo es el pornógrafo que dicta las poses, los gestos, las formas, la escenificación: “— Alina, el perfil. [...] —Alina, abre las piernas” (Peri Rossi, 2007, p.20). Esos mandatos, a los cuales se añaden la declaración “yo voy contigo” y la frase final en la que el hermano niega la realidad de lo que oye Alina, sustituyéndole *su* versión de los hechos (*no oyes a Mario sino pájaros*), son los únicos “diálogos” entre el hermano y la hermana. El encuadre que controla el fotógrafo se revela a la vez discursivo y cognoscitivo. En el régimen pornográfico moderno, el incesto es funcional en tanto transgresión estimulante y la pulsión escópica se enmarca en el proceso de sexuación en tanto erotización de la dominación, exhibición de la “diferencia” fetichizada, escenificación

de las posiciones de sujeto activo y objeto pasivo: produce, performándola, la domesticación. Esa representación segunda de las fantasías eróticas del hermano puede recordar el corto en *found footage* de Carri, *Pets* (2012), que también contrasta aprendizaje sexual y régimen pornográfico como proceso de domesticación (Soriano, 2013c).

En efecto, el monólogo interior del hermano, que se confunde con el relato como en el cuento “El testigo” –cuyo título evidencia también la importancia de la pulsión escópica– es a su vez enmarcado en un dispositivo narrativo que penetra sus pensamientos íntimos y delata sus fantasías eróticas, su fantaseada potencia viril. Esa puesta en escena de las fantasías varoniles revela la violencia de género que rige el proceso de sexuación masculina cuyo desarrollo implica el proceso de *sexitud*¹⁸ de las mujeres: a las caras claras, dulces y lánguidas de las señoritas de Hamilton, se superponen las sombras del sepulcro de la domesticación. Al final de *Géminis*, Meme desaparece en la espiral de la escalera que va bajando, y en la sombra del fundido a negro que cierra la película, metáfora de los secretos “privados”, que nunca salen a la luz. Sin embargo, la cámara lenta vuelve hierático el descenso asumido, dejando en suspenso la potencial “salida” de Meme del régimen que la rodea. Meme, la nena, que se convirtió en Magdalena, adulta, en el discurso amoroso de su hermano, no cae, no se desploma, baja sin temor, y la acompaña la voz de otra mujer que canta su deseo.

El último cuento que quiero mencionar se titula “La rebelión de los niños”; fue publicado en el libro eponímico en 1980, pero la escritora añade una nota en pie de página en la que explica el carácter premonitorio de su relato, escrito en 1971, dos años antes de golpe militar en Uruguay. El relato, distópico, describe unas prácticas siniestras que la dictadura está a punto de instaurar en su país: la apropiación de los hijos de militantes de izquierda –secuestrados, torturados, eliminados, “desaparecidos”– entregados a familias conservadoras que se encargan de reeducarlos.

En esa distopía narrada en primera persona por un adolescente, uno de los medios pedagógicos que elige el programa de reeducación es la expresión

18 Mencionando los trabajos de “las francesas”, y citando la categoría de “sexage” que propuso la socióloga Colette Guillaumin (1992), la escritora argentina Angélica Gorodischer nos brinda una traducción del concepto y luego desarrolla una argumentación que demuestra su eficacia: “Las francesas que llaman *esclavage* a la esclavitud, llaman por asociación *sexage* a esa situación a la que nosotras por afinidad con esclavitud podríamos llamar *sexitud*. Pero se la llame como se la llame, lo cierto es que se trata, se ha tratado siempre, de una apropiación no aleatoria, es decir que no deriva de un accidente sufrido por el individuo apropiado, sino de una relación social fundadora de la sociedad, que implica que las clases nacidas de esa relación deben ser las así definidas, porque sin ellas la sociedad dejaría de existir” (Gorodischer, 2007, pp.32-33).

artística. El narrador, testigo de la ejecución de sus padres en su propia casa, mientras escuchaban música, vive con una familia “patriótica”, y separado de su hermano menor, encerrado en un reformatorio. Durante la exposición de obras plásticas hechas por esos jóvenes cuidadosamente corregidos y reeducados, conoce a una muchacha brillante, que lo fascina, y cuya obra –un juego de aguas irisado hecho con metales y vidrios gastados– gana el primer premio. El texto consigna ese encuentro y lo mezcla con algunos recuerdos y observaciones, irónicas y amargas, que describen la sociedad autoritaria y represiva en la que viven. Los dos adolescentes se vuelven, en sus fantasías compartidas, hermano y hermana incestuosos. Se reconocen como hermanados en una misma resistencia feroz, un idéntico impulso rebelde, y sus obras tienen ambas una función revolucionaria. La del chico es un arma conceptual: una ruinoso silla-collage que recopila fragmentos de periódicos y fotos: el rostro de un bebé en Vietnam, quemado con napalm; los de estrellas de cine que ganan mucho dinero y seducen (Alain Delon y Charles Bronson); nubes de gases y humos que envuelven a los manifestantes del Cordobazo; discursos paradigmáticos y vacíos de generales patrióticos estandarizados, que repiten fórmulas redundantes... Su obra escenifica una memoria compleja, tan necesaria como reprimida, sobre la que (no) puede (a)sentarse muy cómodamente el público. La de su compañera es una máquina letal: los juegos de agua premiados son programados para que, al final de la ceremonia, brote gasolina que inunda el público patriótico de la exposición. Los chorros violentos son comparados con los que castigan a los manifestantes. En cuanto el chico arroja una tea ardiente al salón, el incendio se propaga con rabia.

En esa sociedad distópica, tiránica y siniestra, el papel y los lápices son prohibidos, así como el material didáctico común, la prensa y los manuales de historia, sociología, etc. El deporte y el sexo son las únicas actividades sanas y autorizadas; las revistas pornográficas especializadas (zoofilia, homosexualidad, necrofilia, onanismo, etc.) circulan fácilmente para que la sexualidad se vuelva antídoto contra los comportamientos subversivos; cuando un niño transgrede el orden patriótico, la lectura de una revista de deporte será su castigo. La ironía hiperbólica del relato no obsta para que se lea, a posteriori, la tétrica y banal realidad que evoca¹⁹. El cuento merece un análisis más detenido, pero para mi propósito me interesa subrayar ante todo

19 “Los hechos políticos, en mi país y en países vecinos, han convertido lo que pudo ser exaltada imaginación, fábula delirante, en triste realidad” (Peri Rossi, 2007, p.196).

la contraposición entre el incesto adélfico fantaseado y la pornografía. Esta era considerada en los años 60-70 en tanto transgresión y se articulaba con una “liberación” sexual subversiva. El cuento promueve una representación mucho más compleja del deseo, de la sexualidad y de la problemática de su representación. El disciplinamiento de los cuerpos y de las mentes, en juego en el cuento, se vale de la pornografía, de las ceremonias y ritos sociales, y del deporte, mientras que los adolescentes, para sustraerse a esas disciplinas, recogen restos, deshechos, y los habilitan en distintas estrategias de resistencia. El deseo procede del impulso subversivo y rabioso que los hermana, de una fantasía radical compartida, de una orfandad compartida, del abismo de terror que los reúne. El vínculo adélfico incestuoso funciona aquí como ruptura, inaugural o sepulcral, albores de un nuevo orden utópico o rito funerario en memoria de los que no pueden ser recordados. El incesto adélfico se convierte entonces en el signo ambivalente del umbral entre dos órdenes, dos normas antagónicas, una fase a la vez desesperada y esperanzada. El amor entre hermano y hermana reanuda con el valor mitológico de las parejas de gemelos, fundadoras de una nueva humanidad.

Los lazos adélficos incestuosos que Cristina Peri Rossi y Albertina Carri inventan no se dejan encerrar en el modelo ideal de *L'invitation au voyage*, ni en las trampas de una supuesta transgresión subversiva de los tabúes. Son muestras de unas reflexiones más amplias que cuestionan las relaciones entre el incesto y las normas que definen lo humano, tematizan la funcionalidad del incesto en los procesos de sexuación y de domesticación, y exploran esas sexualidades prohibidas en una diagnosis dialógica que examina la gramática pornográfica. La estetización, eufemización y erotización de las relaciones de dominación que proceden del marco discursivo masculinista son descolocadas y reorientadas por un dispositivo enunciativo desdoblado que denuncia el revés de la trama: el silencio y el disciplinamiento violento de lxs oprimidxs. A la vez, la simetría que presuponen las relaciones adélficas se inscribe en una isonomía utópica en la que el deseo podría ser compartido cuando las nuevas normas de lo humano que anuncian las parejas adélficas incestuosas emerjan para des-vincular radicalmente el deseo de toda empresa de domesticación. Tanto Peri Rossi como Carri articulan las crisis históricas que marcaron su experiencia con la desestabilización radical de las normas de género: repensar la sociedad implica repensar el sexo, el deseo y la sexualidad.

Referencias

- Amado, A.; Domínguez, N. (2004). *Lazos de familia, Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós.
- Amorós, C. (1985). *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona: Anthropos.
- Baudelaire, C. (1980/1861). L'invitation au voyage. En *Les fleurs du mal. Œuvres complètes*. París: Robert Laffont.
- Bourcier, M. (2001). *Queer Zones. Politiques des identités sexuelles, des représentations et des saviors*. París: Balland.
- Butler, J. (2003). *Antigone : la parenté entre vie et mort*. París: EPEL.
- Butler, J.; Laclau, E. y Zizek, S. (2004). *Contingencia, hegemonía y universalidad. Diálogos contemporáneos en la izquierda*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Carri, A. (2000). *No quiero volver a casa*. Argentina: Albertina Carri. 74 mn, 35 mm.
- Carri, A. (2001). *Barbie también puede estar triste. Melodrama pornográfico* [Cinta cinematográfica]. Argentina: Albertina Carri. 24 mn, 35 mm.
- Carri, A. (2003). *Los Rubios* [Cinta cinematográfica]. Argentina: Albertina Carri y Barry Ellsworth. 89 mn, 35 mm.
- Carri, A. (2005). *Géminis* [Cinta cinematográfica]. Argentina: Fireball Pictures Inc., Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), Matanza Cine. 85mn.
- Carri, A. (2008). *La Rabia* [Cinta cinematográfica]. Argentina: Matanza cine, Pablo Trapero, Albertina Carri. 83 mn.
- Carri, A. (2008, 11 de junio). El sexo según Albertina Carri. De la Barbie porno al coito animal de *La rabia*, pasando por el incesto de *Géminis*, la poética carnal de una directora única. *ROLLINGSTONE*. Recuperado de <http://www.rollingstone.com.ar/1020627-el-sexo-segun-albertina-carri>
- Company, F. (2009, 21 de agosto). Yo nunca estuve en el armario. Entrevista a Cristina Peri Rossi. *Página 12 – Soy*. Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-935-2009-08-21.html>
- Dussy, D. (2013). *Le berceau des dominations. Anthropologie de l'inceste, livre 1*. Marsella: La Discussion.
- Dejbord, P.T. (1998). *Cristina Peri Rossi: Escritora del exilio*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Fine, A. (2011). Frères et sœurs en Europe dans la recherche en sciences sociales. *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 2(34), 167-181. Recuperado de <http://clio.revues.org/10304>; DOI : 10.4000/clio.10304.

- Fraisse, G. (1995). *Muse de la Raison. Démocratie et exclusion des femmes en France*. París: Gallimard.
- Gambaro, G. (1997). *Antígona furiosa. Teatro 3*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Gambarotto, S. (2003, enero-junio). Incesto adélfico en la novela hispanoamericana decimonónica. *Artifara*, 2. Recuperado de: <http://www.artifara.com/rivista2/testi/incesto.asp>
- Gauvard, C. ; De Libera, A. y Zink, M. (Dirs.). (2002). *Dictionnaire du Moyen Âge*. París: Quadrige/PUF.
- Giella, M-A. (1994). *Teatro Abierto 1. Teatro Argentino bajo vigilancia*. Buenos Aires: Corregidor. Dramaturgos argentinos contemporáneos.
- Godelier, M. (2004). *Métamorphoses de la parenté*. París: Fayard.
- González Echevarría, A. (2010). Sobre la definición de los dominios transculturales. La antropología del parentesco como teoría sociocultural de la procreación. *Alteridades*, 20(39), 93-106.
- Gorodischer, A. (2007). *A la tarde cuando llueve*, Buenos Aires: Emecé.
- Guillaumin, C. (1992). *Sexe, race et pratique du pouvoir*. París: Indigo & Côté-femmes.
- Héritier, F. (1994a). *Les deux sœurs et leur mère. Anthropologie de l'inceste*. París: Odile Jacob.
- Héritier, F. (1994b). L'inceste dans les textes de la Grèce antique et post-classique. *Métis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, 9-10, 99-115.
- Josiowicz, A. (2014). Scribbles from a Little Girls. Violence and The Politics of Girlhood in Albertina Carri's *Geminis* and *La rabia*. En C. Rocha y G. Seminet (Eds.). *Screening Minors in Latin American Cinema* (35-52). Lanham/Plumouth: Lexington Books
- Le Dœuff, M. (1998). *Le sexe du savoir*. París: Aubier.
- Lett, D. (2011). L'histoire des frères et des sœurs. *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 34. Recuperado de <http://clio.revues.org/10308>; DOI: 10.4000/clio.10308.
- Maingueneau, D. (2007). *La littérature pornographique*. París: Armand Colin.
- Mossuz-Lavau, J. (2009). *Guerre des sexes : stop !* París: Flammarion.
- Pateman, C. (2010). *Le contrat sexuel*. París: Éditions La Découverte.
- Pellettieri, O. (Comp.). (2007). *Teatro Abierto 2. 21 estrenos de Teatro Abierto '81*. Buenos Aires: Corregidor.
- Peri Rossi, C. (1999). *El amor es una droga dura*. Barcelona: Seix Barral.
- Peri Rossi, C. (2007). *Cuentos reunidos*. Barcelona: Lumen.

- Prokhoris, S. (2005). D'une métamorphose contemporaine : Quels enjeux pour la psychanalyse ? *Travail, genre et sociétés*, 2(14), 151-157. DOI 10.3917/tgs.014.0151.
- Rubin, G. (1975). *The Traffic in Women: Notes on the Political Economy of Sex*. En R. Reiter (Ed.) *Toward an Anthropology of Women*. New York: Monthly Review Press.
- Rubin, G. (1984). *Thinking Sex. Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality*. En C. Vance (Ed.) *Pleasure and Danger. Exploring Female Sexuality*. Boston: Routledge & K. Paul.
- Saint Martin, L. (Dir.). (1999). *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*. Quebec: Editions Nota bene.
- Saint Martin, L. (Dir.). (2010). *Au-delà du nom. La question du père dans la littérature québécoise actuelle*. Montréal: Presses Universitaires de Montréal.
- Soriano, M. (2013a). Cuestionamientos actuales de una norma cognitiva: Género y discurso literario latinoamericano. En R. García de la Sierra, M. Quijano, I. Fenoglio (Eds.). *La tradición teórico-crítica en Hispanoamérica. Mapas y perspectivas* (93-115). México: Bonilla-Artigas/Universidad Veracruzana/UNAM.
- Soriano, M. (2013b). De la niña inútil a la Barbie pornostar: Melodrama, género y canon en el discurso feminista latinoamericano. En M.A. Semilla Durán (Ed.). *Variaciones sobre el melodrama* (397-424). Madrid: Casa de Cartón.
- Soriano, M. (2013c, 3 de diciembre). Représenter las sexualité, repenser le sexe: *Pets* (2012) d'Albertina Carri. *Líneas. Les paradigmes Masculin/Féminin sont-ils encore utiles ? Partie 2—Etudes analytiques*. Recuperado de <http://revues.univ-pau.fr/lineas/1101>.
- Soriano, M. (2014a). *23 pares* de Albertina Carri: De l'intime à l'histoire. J. Raimond y J.L. Brunel (Eds.). *Transmissions textuelles* (157-172). Institut International de Sociocritique & Université de Nîmes.
- Soriano, M. (2014b). Animación: Distanciar, desnaturalizar, experimentar. Dispositivos híbridos de Albertina Carri. En L. Mullaly y M. Soriano (Eds.). *De cierta manera. Cine y género en América latina* (197- 222). París: L'Harmattan.
- Soto, M. (2005, 3 de junio). Adentro, muy adentro. Entrevista a Albertina Carri. *Las 12 – Página 12*. Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-1983-2005-06-09.html>
- Tabet, P. (1998). *La construction sociale de l'inégalité des sexes. Des outils et des corps*. París: L'Harmattan.
- Tabet, P. (2004). *La grande arnaque. Sexualité des femmes et échange économique-sexuel*. París: L'Harmattan.

Taormino, T.; Penley, C.; Parrenas Shimizu, C. y Miller-Young M. (Eds.) (2013).
The Feminist Porn Book. The Politics of Producing Pleasure. New York: Feminist
Press at the City University of New York.

Sitios Web

<http://anniesprinkle.org/>

<http://santosqueer.blogspot.fr/2013/05/juliana-de-norwich-celebracion-de-la.html>.

<https://www.abuelas.org.ar/>