



Pedagogía de lo reprimido

DANIEL BALDERSTON
University of Pittsburgh

En la carátula de la primera edición de *En breve cárcel* de Sylvia Molloy (Seix Barral, 1981) aparece la imagen de una mujer desnuda arrodillada. Tiene el brazo izquierdo cruzado sobre el ombligo, la mano agarrando unos pequeños objetos. El brazo derecho, sostenido en la muñeca de la mano izquierda, levanta cerca de la cara algo que parece una frágil corona de alambre. La mujer parece mirar la corona, aunque sus ojos están cerrados; el lector la mira a ella. El lector no sabe exactamente qué mira, o qué mira la mujer. La nota en la página de copyright aclara que la cubierta es de Miguel Angel, y que se llama “Mujer arrodillada con los instrumentos de la Pasión”. Esa imagen –escogida por la autora para la cubierta de su primera novela– desconcierta, porque el lector tiene dificultades para identificar los objetos de la mano izquierda con los clavos de la cruz, o la corona con la corona de espinas. Miguel Angel se ha independizado de la iconografía cristiana conocida, y no hay nada en la actitud de la mujer que sugiera la Pasión. Es una mujer desnuda, arrodillada, con los ojos cerrados.

Ahora paso a un tríptico de Luis Caballero. En el centro un hombre con el torso desnudo y los pantalones entreabiertos es sostenido desde atrás por otro, que lo tiene agarrado por las axilas. A la izquierda una mujer está acurrucada, desnuda, y arriba cuelgan cabeza abajo dos figuras desnudas, aparentemente masculinas. A la derecha una mujer desnuda está parada con otra figura –tal vez masculina– adelante, con las rodillas dobladas y la boca cerca del sexo de la mujer. La iconografía recuerda el descenso de la Cruz, pero el hombre en el centro parece vivo y sexualmente excitado. El espectador mira, reconoce que la disposición de las figuras se refiere a la iconografía sagrada, pero percibe a la vez que todas las figuras son discordantes con respecto a esa iconografía.

Mi tema es la mirada crítica. He comenzado con imágenes ambiguas que invitan a la contemplación –esa actividad que el pensamiento medieval contrastaba con la acción, y que se valoraba como el centro de la vida monástica. Pero una contemplación diferente en la que el espectador se sabe parte de lo que ve, y donde se reconoce la centralidad del cuerpo y del deseo. Para hablar de ese reconocimiento

—y hablar es la actividad fundamental de la docencia— es necesario hablar de sí mismo, del cuerpo que contempla además de los cuerpos contemplados. La pedagogía es tomar riesgos, es atreverse a hablar de lo reprimido, de lo que molesta, de lo que no se debe.

En una conferencia con este mismo título, que presenté en el congreso de LASA en Guadalajara en 1997, reparé en la necesidad de que se comenzara a hablar de, y desde, la homosexualidad en los estudios latinoamericanos, tanto en América Latina como en el exterior. Mencioné un episodio ocurrido el año anterior en Caracas en el congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana cuando se levantó una sesión sobre literatura homoerótica y se la quiso sustituir con otra de poesía mística mexicana, y de la urgencia que expresaron algunos estudiantes venezolanos de que se improvisara una mesa redonda sobre literatura latinoamericana y teoría queer, cosa que después se hizo con mucho éxito. Ahora, a los quince años de la primera Semana Gay-Lésbica en Ciudad de México, cuando el Ciclo Rosa se celebra por décima vez en Bogotá, y cuando eventos semejantes se han celebrado varias veces en La Habana, en el Brasil y en Caracas, ya no parece tan utópico pedir que se hable de los lugares que ocupa la homosexualidad en la cultura latinoamericana. Pero sigue siendo difícil. Exploro aquí esa incomodidad productiva. Para hacerlo volveré a hablar de Molloy y de Caballero: de la ilustre novelista y crítica argentina, del gran pintor colombiano. Y hablar de cómo ellos han descubierto una temática y han inventado un público. Y de la invención de discursos en torno a la importancia del deseo homoerótico, de la existencia gay y lesbiana, de una comunidad crítica naciente.

En breve cárcel es un texto fundacional, que ocupa un lugar semejante al de *El beso de la mujer araña* en la constitución de una literatura homosexual latinoamericana. Un texto áspero, difícil, intenso, habla de los amores entre tres mujeres, “ella” (la protagonista, que nunca se nombra), Vera y Renata. Es una novela contemplativa: abre con una evocación de una escena anterior en el mismo cuarto cuando una mujer la invitó: “La historia empezó hace tiempo, en el mismo lugar donde escribe, en este cuarto pequeño y oscuro. Alguien que no la conocía, a quien ella tampoco conocía, la esperó en este cuarto como ella espera ahora, con la misma incertidumbre, a alguien que está por llegar” (14). El encuentro incómodo que se produjo, y que se repetirá con variantes en la novela, define un itinerario imaginativo, invita a divagar. La ruta trazada —apasionada, violenta, inesperada— llevará a una consideración de la niñez, de la constitución del sujeto, de las dificultades de formar una comunidad. Es una novela entre mujeres donde sin embargo ocupa un lugar central el fantasma del padre de la protagonista, quien en un sueño traza una ruta que lleva inesperadamente al templo de Efeso, a la estatua de la Diana: “la figura de Diana que por fin —con sus numerosos pechos pétreos y estériles— no da sino lo que se quiera poner en ella” (154).

La novela de Molloy es la primera en el continente que se centre en un triángulo amoroso entre mujeres. Novela intimista, interior, donde la acción de la primera parte depende de sutiles detalles de repetición y comparación, Molloy cuenta las emociones de la protagonista durante sus sucesivos amores con Vera y con Renata. La segunda parte, que es más movida, narra las indagaciones de la protagonista en su propia historia familiar, y su esfuerzo por narrar lo sucedido con Vera y con Renata; cuando Vera se entera que está escribiendo (es decir, que está escribiendo por lo menos en parte sobre ella), reestablece la relación quebrada para tratar de influir en la manera en que está narrada. La protagonista registra eso también de modo que subraya el narcisismo de Vera. Para lograr escribir va haciendo cortes con su pasado, y al final de la novela —un poco como el Sweitzer al final de “Sombras suele vestir” de José Bianco, que se descubre en su desnudez más total, temblando e inseguro— se va a otro país, y llega al aeropuerto agarrando las páginas de la historia de su vida.

Esta novela ha sido muy comentada por la crítica: podemos mencionar, sobre todo, los aportes de Magdalena García Pinto, de Elena Martínez, de Sandra Lorenzano y de Amy Kaminsky. Lo que se marca con la repetición del modelo de *En breve cárcel* en algunos textos posteriores —sobre todo en *El círculo imperfecto* (2004) de Alicia Plante— es la consolidación de una tradición literaria argentina de énfasis lésbico donde se teje un entramado complejo de relaciones intertextuales explícitas o implícitas, es decir, donde se percibe la invención de una tradición. (Algo pasa a nivel continental con *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig, que se evoca en *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* (1990) de Senel Paz, en *Tengo miedo torero* (2002) de Pedro Lemebel y en *La más maravillosa música* (2002) de Osvaldo Bazán.) La propia Molloy en un maravilloso ensayo sobre Teresa de la Parra (en *Entiendes: Queer Readings, Hispanic Writings*) menciona un anillo que de la Parra regala a Lydia Cabrera en su lecho de muerte, que a su vez estaba grabado con las iniciales entrelazadas de Teresa de la Parra y de Emilia Barros, quien la había acompañado antes de Cabrera. Esa imagen del anillo que circula de una mujer a otra sirve también para definir rupturas y continuidades, y es a la vez una clave privada que invita a una lectura pública.

Caballero mezcla lo privado y lo público de otro modo. Las imágenes masculinas de sus cuadros tardíos, a la vez que parecen objetos de un culto personal, aluden tanto a una iconografía cristiana como a la violencia colombiana. “¿Qué es lo que dice Luis Caballero en su obra?”, se pregunta Marta Traba en un texto de 1966 (recopilado en *Marta Traba* 61). La respuesta a la pregunta de Traba, aún a la luz de la obra posterior de Caballero, apenas incipiente en el momento en que Traba se pregunta por su significación, sigue siendo difícil de contestar. Como dice Edward Lucie-Smith, a veces es imposible saber si los cuerpos se están peleando o haciendo el amor (169). Con respecto a la relación entre el cuerpo profano y la

iconografía sagrada que mencionamos antes, Caballero explica en “Es el cuerpo lo que quiero decir”:

Nací en un país latino, religioso, violento y fanático. La religión dominó mi infancia. Religión de imágenes, resultantemente visual. Aprendí con esas imágenes a amar y desear. Todavía me obsesionan y siguen siendo la base de mi pintura. Quisiera poder experimentar frente a las imágenes que produzco ahora el mismo sentimiento de adoración y deseo que me invadía de niño en las iglesias. La Crucifixión, la Pietà, el Descendimiento, el Cuerpo yacente. ¿Para qué más? Con esos temas eternos se ha podido siempre expresar toda la pasión, toda la angustia, todo el drama de la relación entre dos seres humanos. (9)

Noten que dice “dos seres humanos”: lo que falta en esta especie de credo artístico es lo divino en sí. Y la emoción buscada –adoración y deseo– es una mezcla de amor sagrado y amor profano como en los místicos españoles, pero con la diferencia que para San Juan de la Cruz la adoración de lo divino se nombraba utilizando el lenguaje del amor profano, y es evidente que lo que busca Caballero es el contrario.

En otro texto dice:

¿Pero por qué el cuerpo y siempre el cuerpo? Tal vez porque el cuerpo es todo para mí –hasta un punto obsesivo; y que lo veo y lo siento cargado de todo lo que para mí significa algo. Sólo cuando dibujo un cuerpo me siento implicado yo mismo de manera casi carnal. Pinto cuerpos para sentir mi propio cuerpo, y en el momento de pintarlos todo se confunde y se mezcla. El cuerpo que veo me emociona, y la emoción está en el dibujo, y el dibujo me la recuerda. El modelo renueva esa emoción, y con mi cuerpo siento el cuerpo que dibujo, y ese cuerpo puede llegar a ser yo mismo. Yo, que simplemente dibujo. (10)

Lo que se nota en estos textos de Caballero es la insistencia con la que la representación del cuerpo del otro –del modelo– implica también una inscripción del cuerpo del pintor, y la implicación clara de que ese proceso de inscripción involucra también al espectador. El “yo mismo” del que mira al modelo es también el “yo mismo” del que mira el cuadro. La cadena que se forma –lo que la crítica francesa de los setenta llamaba *supplément*, el hecho de que hay algo que falta siempre, y que ese proceso continúa en la recepción de la obra– hace posible hablar de una relación pedagógica. “Amor y pedagogía”, como dice un título de Unamuno: la relación de deseo entre pintor y modelo se repite entre pintor y espectador, y entre espectador y modelo. Tal vez sea un triángulo de amor imposible, como en la poesía barroca (en los sonetos de Sor Juana, por ejemplo), pero asegura que el deseo siga circulando. Como explica Caballero:

El cuerpo es el eje donde se articula toda mi búsqueda como pintor. Cuerpo como objeto y cuerpo como signo: porque el cuerpo lo dice todo. Los sentimientos y la tensión, la fuerza, el placer. La tensión de un músculo, el abandono de una mano dicen mis propias tentaciones y mis abandonos, mis sentimientos y mis deseos, una química donde el poder del cuerpo precipita una materia expresiva. Acariciarlo al dibujarlo y dibujarlo para acariciarlo mejor. Seguir con el lápiz su forma, explorar sus volúmenes tratando de apropiarlos, de integrarlos, de amarlo hasta que una unión perfecta se establezca entre el cuerpo dibujado y yo mismo. Búsqueda de mi propia existencia corporal. (207)

En otro texto de 1968 escribe Caballero:

Pintar no es hacer cuadros, pintar es expresarse por medio del color y de las formas. Crear con estos elementos algo que exista y que tenga vida propia. Algo que emocione, que inquiete y que tenga una verdadera presencia... El espectador en general rechaza esa presencia, y no llega a comprender y aceptar ese nuevo mundo que cada artista le propone... De ahí la idea de introducir al espectador dentro de un cubo pictórico, con la esperanza de forzar sus sentidos y hacerlo ver y entender. Sobre todo ver. (Citado en Ponce de León, 157)

De nuevo, la insistencia en la presencia del espectador. Ese interés en que se formen relaciones entre pintor y modelo, entre espectador y cuadro (es decir, de representación del modelo), y entre pintor y espectador hacen patente una intención didáctica por parte de Caballero: quiere enseñarle algo al espectador aunque la lección sea dolorosa, inesperada, incómoda. “Forzar sus sentidos y hacerlo ver y entender”: el lenguaje utilizado por Caballero en ese texto temprano implica una relación agresiva para con el espectador, una especie de violación. Se le hace ver y entender: la relación buscada implica dominación y sujeción.

Eduardo Serrano nota que las caras jóvenes masculinas de los cuadros de Caballero parecen estar en un estado de trance sexual o de la muerte (“Caballero”, 137), y en otro texto habla de la “solemnidad religiosa que se le otorga en su obra a la aproximación sexual” (39); a la vez, Ivonne Pini menciona el cruce de Eros y Tanatos. Esos cruces del amor con la muerte –Freud– y del amor con el éxtasis religioso –Bataille– sobrecargan las imágenes de una intensidad que es a la vez erotismo, política y religión. Esa mezcla desasosiega al espectador porque no es fácil leerla, interpretarla. En un cuadro de 1989, por ejemplo, la imagen que aparece cabeza abajo –posición que recuerda la crucifixión de San Pedro– es a la vez objeto de una búsqueda sexual por parte de la otra figura, también masculina, que está arrodillada arriba. El espectador reflexiona, como quería Caballero, sobre el cuerpo y sus misterios, sobre las relaciones entre amor y muerte, entre lo sagrado y lo profano.

Sería impensable ahora, por ejemplo, escribir lo que escribió Marta Traba de la pintura de Caballero hace casi treinta años, en *Hombre americano a todo color* (que sólo se publicó de modo póstumo):

Lejos de ser un objeto manejable y brutalmente explicitado, la obra de Caballero se ha ido impregnando de duplicidades que favorecían sus situaciones equívocas y resguardaban su secreto. Al fin ha terminado por pintar un cuerpo cerrado y hostil al uso trivial, nimbado de un erotismo puro que carece de perversidad y que no proviene de un esfuerzo mental sino de una sensualidad con que se va descubriendo el desnudo. (149)

Reiterar tantas veces “equívoco”, “ambiguo”, “duplicidades”, “secretos” (en este trozo y en la totalidad del artículo) es una manera de negar el evidente homoerotismo de la pintura de Caballero. En el artículo en cuestión, Traba nota la presencia del hombre y de la mujer en la primera pintura de Caballero (150-51), pero añade que en la pintura de los setenta “la anécdota ha desaparecido gradualmente, en la misma forma que se ha eliminado la presencia femenina” (153), y agrega que el “cuerpo humano es el cuerpo del hombre y éste es el centro de un universo estremecido de deseos pero al mismo tiempo anegado por el escepticismo” (153). No es que me parezca que la pintura de Caballero sea fácil de interpretar —todo lo contrario— sino que me parece que cualquier interpretación debería partir de la centralidad del homoerotismo, no de la ambigüedad sexual: lo ambiguo en Caballero no es la sexualidad en sí sino las relaciones que crea con la religión, la política, la historia, y la pintura misma.

Ahora paso a la segunda novela de Sylvia Molloy, *El común olvido*, publicada en 2002. Esta novela consolida lo que dije sobre la invención de tradiciones literarias gay-lésbicas, con la interesante variante de que en esta novela —escrita por una mujer— el narrador es un hombre gay argentino que se crió en gran parte en Estados Unidos después de la ruptura entre sus padres en Buenos Aires. Es una novela de regreso a los orígenes: el Daniel de la novela ha venido a Buenos Aires para investigar no sólo lo que se escribía a fines del XIX y principios del XX sobre sexualidades, sino lo que se pueda saber de la vida de su padre y su madre y de sus respectivos círculos de amistades y parientes y lo que fue su propia infancia argentina. Es una novela que se escribe desde la diferencia sexual en muchos sentidos: por el hecho de tener un narrador masculino, por las maneras en que Daniel —ya más extranjero que argentino— percibe la construcción de la sexualidad en la Argentina, y por la enorme curiosidad que sienten casi todos los personajes por las posibilidades de la identidad sexual. El regreso —que es un tema importante en la literatura hispanoamericana de tendencia homoerótica desde por lo menos *Ifigenia* de Teresa de la Parra (1924)— es una manera de marcar la relación dialéctica entre lo que Borges sabiamente definió como el otro y el mismo en su poemario

de 1964. El mismo visto como otro (y viceversa), el efecto de extrañamiento, es también una manera de leer la historia personal.

Quisiera enfocarme en un par de escenas de la novela de Molloy. Una es la relación que surge entre Daniel y Cacho, su ocasional pareja sexual en Buenos Aires, repartidor de pollos, que lo invitará a su casa para que conozca a su mujer y a su hija. La extrañeza que genera esta relación en Daniel —y que a la vez le parece muy cómoda, muy “familiar” en el sentido más amplio que puede llegar a tener ese término— de algún modo tiene que ver con el hecho de que su “cartografía del deseo”, para usar el término del sociólogo chicano Tomás Almaguer, no coincide para nada con Cacho. Para él, hombre gay de Nueva York, la identidad sexual se resuelve en una cuestión de visibilidad y de coherencia: se quiere definir, y quiere definir a los demás, en términos invariables. Cacho, su encantador amigo porteño, con cuya mujer Daniel simpatiza de inmediato, no vive de acuerdo a esos paradigmas. Daniel —y recordemos que Daniel y su amigo venezolano en Nueva York tienen hasta un gato gay— entiende la homosexualidad de otro modo. El discurso de Cacho sobre su vida lo desconcierta y lo fascina:

Me cuenta que trabaja para un distribuidor de pollos y que se llama Esteban, está casado, tiene una hijita, vive en Floresta, siento que esta novela familiar tan llena de detalles me excita, tiene el camión de reparto estacionado a diez cuadras si quiero acompañarlo, cosa que hago mientras siguen acumulándose los detalles sobre una domesticidad de ensueño, mi mujer se llama Estela y trabaja en un banco, nos va bastante bien, dice, mientras abre las puertas de atrás de la combi blanca. Me detiene el olor, una mezcla de encierro y lavandina, no te preocupes que lo desinfectan después del último reparto, está limpiito hasta que lo cargue de nuevo mañana en Quilmes, dice mientras cierra la puerta, enciende una linterna y empieza a desabrocharse, pienso que no soy el primer huésped en este transporte de Pollitos Cargill. Me desabrocho a mi vez, y nos acariciamos pero no es lo que le interesa, suavemente me indica que me arrodille en el suelo del camión cubierto con un plástico que, antes de tomar su pene en la boca, alcanzo a observar dice Pollitos Cargill, y despacito, casi como a un chico, lo mamo hasta que él termina en mi garganta y yo también, insólitamente, en el piso. Se ríe de mi desazón e inesperadamente me besa. (149-50)

En esta escena interesa la seducción que siente Daniel por los detalles domésticos de la vida del otro. La excitación que siente —y que define como “insólita” e “inesperada”— parecer derivar de la extraña mezcla de la naturalidad con que Cacho pasa del tema de la familia al de la limpieza del camión y al acto sexual. Esa naturalidad resiste las definiciones que quisiera imponerle Daniel de algún modo. El que llega de lejos tiene dificultades para leer esa naturalidad y la convierte inicialmente en algo exótico, y lo exótico, aunque sea la combi blanca de los Pollitos Cargill y los detalles que narra Cacho sobre su vida cotidiana, lo excita.

Otro aspecto de la novela que me interesa es la serie de escenas que tienen que ver con el voyeurismo. Daniel, de estudiante universitario, espía los encuentros sexuales de sus amigos David y Ben, Daniel está retratado como alguien que mira a su madre con otra mujer en los dos cuadros más importantes de su mamá, el que le quedó de herencia en Long Island y el que descubre en casa de la prima Beatriz (la actual amante de la que fuera la amante de su mamá). El segundo cuadro, el que está en Olivos, se describe así:

En el cuadro hay una puerta entreabierta que deja ver la cabeza y el torso desnudo de un niño (de su hombro derecho parece salir algo, como un muñón), el niño mira al frente, como si espíara desde la tela el interior del cuarto donde estoy yo, como si me espíara a mí, su espectador. Con cuidado descuelgo el cuadro, lo coloco sobre uno de los sillones que tengo enfrente para verlo de cerca. Al hacerlo, noto que mi madre ya le había puesto título, escribió en el revés de la tela, con carbonilla: “¿Te gustaba mirarnos?” Pero el cuadro está sin terminar, el rostro del niño apenas esbozado, los ojos sin llenar, en blanco: parecen los ojos de un ciego. (331)

Para llegar a esta escena Daniel ha tenido que avanzar mucho en su investigación —ha tenido que llegar a esa casa escondida donde vive la prima, ha tenido que vislumbrar unas verdades inesperadas sobre su madre, ha tenido que perder la conciencia en una enfermedad para que la prima lo venga a rescatar y decida cuidarlo en esa casa. Pero lo más importante: ha tenido que llegar a una conciencia de que sí, le gusta mirar, y de ser capaz de entender su larga estada en la Argentina como una cuestión de querer espíar a los demás. Extrañamente el niño que lo mira desde el cuadro “como si me espíara a mí, su espectador” es él mismo: la revelación se produce en esa inquietante escena de desdoblamiento y narcisismo. Para ver eso ha regresado.

En el ensayo con este título que leí en Guadalajara en 1997, y que se publicó en la primera edición de *El deseo, enorme cicatriz luminosa* en 1999, dije:

En el libro al cual hace homenaje mi título, Paulo Freire revolucionó el campo de la pedagogía en América Latina con su concepto de “concientización”. Se enseña desde la opresión, de la opresión. Si ahora la lucha en muchas sociedades latinoamericanas es la de la ampliación del concepto de ciudadanía para incorporar de modo eficaz y real a las “etnias” y las minorías, es importante que se luche de modo tenaz y afirmativo por la inclusión de las “minorías sexuales” en dichas categorías. (97)

Y terminé ese texto diciendo: “Si conquistamos —hasta cierto punto— las salas de este congreso (y otros recientes) por actos de resistencia como en el congreso de Caracas o de organización lenta y paciente como en Guadalajara, ahora ha llegado

el momento de abrir los cursos que enseñamos, y abrírnos en las aulas, para que no quede duda de la importancia de lo homosexual (y de artistas y estudiosos gays, lesbianas y bisexuales) en el estudio de América Latina, en todos los campos” (98). Las diferencias entre el 97 y ahora son muchas (y por eso omití ese texto de la edición ampliada de *El deseo, enorme cicatriz luminosa*); una de las diferencias fundamentales es que me parece que ese proceso de inclusión ya está ocurriendo, pero como los estudiantes son siempre diferentes hay que seguir haciéndolo. Y de dos maneras: enseñando cursos específicos sobre la diferencia sexual (en la antropología, la historia, la literatura, el cine, etc.), e integrando discusiones sobre la temática en todos los cursos posibles, como ya se hace con la temática femenina, racial y étnica. Así se garantiza que el debate intelectual en torno al tema llegará no sólo a los ya convencidos. Pero me parece que los ejemplos que he discutido de Molloy y de Caballero son más radicales todavía: implican la creación de un círculo de inquietud y deseo que incluye a todos, es decir también a los lectores y espectadores: a los alumnos. Como en el momento heroico de la teoría queer estadounidense, por allá por 1990, y sobre todo en la obra de Eve Kosofsky Sedgwick, la mirada crítica desestabiliza, socava, obliga a cuestionarlo todo.

En “Sentido de ausencias”, un texto publicado originalmente en la *Revista Iberoamericana* en 1985 (y reeditado en el número conmemorativo 200 en el 2002) Molloy abre con una cita de un poema de Alejandra Pizarnik:

si yo me atrevo
a mirar y a decir
es por su sombra
unida tan suave
a mi nombre (785)

En ese texto responde a su manera las preguntas inevitables sobre los modelos —masculinos y femeninos— que tiene en su escritura. Comenta: “En realidad, preguntar ‘¿Qué escritores la han marcado?’ y, acto seguido, ‘¿Qué escritoras?’ no es una doble pregunta o una misma pregunta en dos tiempos, sino dos preguntas distintas” (787). Después de haber hablado de algunos modelos, incluyendo Colette y Carson McCullers, “los que tenían por protagonista a una adolescente distinta de las demás: yo misma estaba saliendo de esos parajes turbios en los que me había ayudado algo, pero no del todo, Gide” (788), concluye:

Como toda escritura, la mía se ha ido elaborando al margen, o más precisamente, en los márgenes de otras escrituras como notas, citas o comentarios apócrifos. Si entre esas escrituras no figuran notablemente las de mujeres, queda para mí la tarea de descubrirlas *post facto*, de establecer lazos ignorados, de ligarme a una línea de voces que no por salteadas o marginadas no existen. Inventarme, sí, precursoras: las que hubiera querido que me marcaran y no escuché con atención;

fabularme un linaje, descubrirme hermanas. Hacer que aquellas lecturas aisladas se organicen, irradien y toquen mi texto.

La tarea es doblemente importante, creo, en un contexto hispanoamericano. En nuestros países, la literatura femenina, hasta hace poco, gozaba de una recepción dudosa, sobre todo si la escribían mujeres hispanoamericanas... Es hora—o por lo menos lo es para mí—de reconocermme en una tradición que, sin que yo lo supiera del todo, me ha estado respaldando. No sólo eso; es hora de contribuir a convocarla en cada letra que escribo. (788-89)

¿Hasta qué punto se podría utilizar estas declaraciones para hablar de una tradición cultural gay y lesbica en América Latina? (Claro que ya lo era implícitamente, en la mención de Gide.) Me parece que Molloy habla de esa tradición también, y el “contribuir a convocarla en cada letra que escribo” forma parte de un proyecto político y cultural complejo. Como Borges, que traviesamente contesta la pregunta “¿Cuál es la tradición argentina?” diciendo famosamente que “nuestra tradición es toda la cultura occidental” (*Obras completas*, 272), Molloy se niega a limitar las posibles respuestas a una pregunta sobre sus precursoras a escritoras o a hispanoamericanas, a la vez que reclama la seducción que tiene para ella la escritura en los márgenes, tanto literal como figuradamente.

Recuerdo hace años en Tulane que un colega del departamento de inglés—incómodo por la compañía con que le tocaba presentar ese día— inició un congreso sobre teoría queer (con Eve Kosofsky Sedgwick, Sue Ellen Case, Michael Moon, Sylvia Molloy, Jonathan Goldberg y Judith Butler) diciendo que la literatura se ha ido abriendo cada vez más a nuevos sujetos, “Y ahora,” dijo, “desde los márgenes de la existencia humana”, y continuó impertérrito hablando de lo queer, y de los teóricos queer allí presentes. No es, por cierto, desde los márgenes de la existencia humana que hacemos nuestro reclamo por la inclusión sino desde un posicionamiento cada día más complejo y múltiple. Y lo esencial: lo hacemos como parte de los movimientos que luchan por sociedades más justas, y porque creemos en un concepto democrático de ciudadanía que busque superar las exclusiones y las marginaciones.

Es por eso que creo en la importancia de la docencia o de la pedagogía de lo reprimido: por el carácter público del aula, por el hecho de que es en los espacios públicos dedicados al debate y al diálogo intelectuales donde se define lo que se puede decir y cómo se lo puede decir. Porque sí, lo esencial es forzar al espectador y al lector: “hacerlo ver y entender. Sobre todo ver”. Una fórmula donde curiosamente ver deviene sentir, entender.

OBRAS CITADAS

- Almaguer, Tomás. “Chicano Men: A Cartography of Homosexual Identity and Behavior”. *The Lesbian and Gay Studies Reader*. Henry Abelove, Michèle Aina Barale y David M. Halperin, comps. Nueva York: Routledge, 1993. 255-73.
- Balderston, Daniel. “Pedagogía de lo reprimido”. *El deseo, enorme cicatriz luminosa*. Caracas: eXcultura, 1999. 95-98.
- . *El deseo, enorme cicatriz luminosa: Ensayos sobre homosexualidades latinoamericanas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.
- Caballero, Luis, et al. *Luis Caballero*. Bogotá: El Sello Editorial, 1995.
- Lucie-Smith, Edward. *Latin American Art of the 20th Century*. Londres: Thames and Hudson, 1993.
- Molloy, Sylvia. “Disappearing Acts: Reading Lesbian in Teresa de la Parra”. *Entiendes: Queer Readings, Hispanic Writings*. Emilie L. Bergmann y Paul Julian Smith, comps. Durham: Duke UP, 1995. 230-56.
- . *El común olvido*. Buenos Aires: Editorial Norma, 2002.
- . *En breve cárcel*. Barcelona: Seix Barral, 1983.
- . “Sentido de ausencias”. *Revista Iberoamericana* LXVIII/200 (2002): 785-89.
- Pini, Ivonne. “Colombia”. *Latin American Art in the Twentieth Century*. Edward J. Sullivan, comp. Londres: Phaidon, 1996. 160-77.
- Ponce de León, Carolina. *El efecto mariposa: Ensayos sobre arte en Colombia 1985-2000*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá/Instituto Distrital Cultura y Turismo, 2004.
- Serrano, Eduardo. *Arte colombiano contemporáneo: certámenes y exposiciones colectivas 1971-1998*. Bogotá: Alcaldía Mayor Santafé de Bogotá/Fundación Gilberto Alzate Avendano, 1999.
- . “Caballero, Luis”. *Encyclopedia of Latin American and Caribbean Art*. Jane Turner, comp. Londres: Macmillan, 2000. 137.
- Traba, Marta. *Hombre americano a todo color*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional/Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1995.
- . *Marta Traba*. Recopilación de Emma Araújo de Vallejo. Bogotá: Museo de Arte Moderno, 1984.

OSAMAYOR

Año XX, Número 20, 2009

Review of the Graduate Students in the
Department of Hispanic Languages & Literatures
UNIVERSITY OF PITTSBURGH

COMITÉ EDITORIAL	Maricarmen León George Palacios Ximena Postigo Fernando Toledo Jorge Zavaleta
ILUSTRACIONES	Carolina Acosta Martínez
PORTADA	Gerardo Gómez Michel
DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN	Erika Braga

Osamayor publica trabajos sobre literatura y cultura relacionados con diversos temas hispanoamericanos, preferentemente de estudiantes de posgrado en el campo, tanto de universidades latinoamericanas como del resto del mundo. El proceso de lectura arbitrada para dictaminar la publicación mantendrá en reserva la autoría de los trabajos.

Los giros por concepto de suscripciones deben hacerse a nombre de *Osamayor*. Las tarifas de suscripción anual son:

Instituciones	\$ 12.00
Individuos	\$ 6.00

Los números atrasados pueden obtenerse a un costo de \$ 5.00 por número. *Osamayor* se interesa en mantener intercambio con otras revistas académicas.

Agradecemos el generoso apoyo de nuestros patrocinadores:

Center for Latin American Studies, *University of Pittsburgh*
Eduardo Lozano Latin American Library Collection, *University of Pittsburgh*
Office of the Dean of Arts and Sciences, *University of Pittsburgh*
University Center for International Studies, *University of Pittsburgh*
Center for the Study of Latin American Literatures, *University of Pittsburgh*
Department of Hispanic Languages & Literatures, *University of Pittsburgh*

Osamayor

Department of Hispanic Languages & Literatures
University of Pittsburgh-1309 Cathedral of Learning
Pittsburgh, PA 15260
osamayor@pitt.edu

Presentación	
Comité Editorial	5
Pedagogía de lo reprimido	
Daniel Balderston	9
Negotiating Racial Identity: An Examination of the Work of Adrian Piper, Ana Mendieta and Lyle Ashton Harris	
Anna Stothart	21
Melding for Meaning: Conflations of the Personal and Political in María Eugenia Vásquez Perdomo's <i>Escrito para no morir: bitácora de una militancia</i>	
Aarti Madan	43
The Disintegration of the "New Man" and the Emergence of the Queer Subject in <i>Manteca</i> by Alberto Pedro Torriente	
Elena Valdez	59
El florido desierto de Lina Mascareñas	
Ana Vélez Rendón	73
Agónico carácter: estrategias de lo abyecto en <i>Cuadernos de infancia</i> de Norah Lange	
Pablo Martínez Diente	87
Heteronationalism and the Politics of Exclusion in Jamaica	
Sarah Page-Chan	101