

«PREFERIRÍA VERTE (MUERTA) A MIS PIES».
ERÓTICAS MATERNAS E INFANCIAS *BUTCH*
EN RADCLYFFE HALL

Camila Arbuét Osuna
Universidad Nacional de Entre Ríos
camila_arbuét@hotmail.com

RESUMEN

Analizaremos el contrapunto entre las versiones de la maternidad y de infancias *butch* que aparecen en las novelas de Radclyffe Hall en las que aborda la «inversión sexual», el *best-seller* lésbico *El pozo de la soledad* (1928) y *La lámpara que no ardió* (1924). Obras que presentan significativas diferencias sobre las condiciones de posibilidad y los infortunios de una vida *queer*. Nos interesan las representaciones de la abyección materna, por la importancia que la autora da a ese vínculo erótico tan perturbador, por aversión o por apetencia, en la formación de subjetividades infantiles *butch*. Desde una lectura detenida sobre las perversiones de este vínculo se puede observar cómo Radclyffe Hall –injurada por su moral, vergüenza sexual y deseo de pertenencia a los privilegios de la heterosexualidad– habilita una crítica de los pactos afectivos exclusivistas, monógamos e incondicionales y sus formas de felicidad.

PALABRAS CLAVE: Radclyffe Hall, infancia, *butch*, maternidad, perversión.

"I'D RATHER SEE YOU (DEAD) AT MY FEET."

MATERNAL EROTICISM AND BUTCH CHILDHOODS IN RADCLYFFE HALL

ABSTRACT

We will analyze the counterpoint versions of motherhood and butch childhoods in those novels by Radclyffe Hall addressing "sexual inversion," the lesbian bestseller *The Well of Loneliness* (1928) and *The Unlit Lamp* (1924), which present significant differences regarding the conditions of possibility and the misfortunes of a queer life. We will concern ourselves with the representations of maternal abjection, in the light of the importance that Radclyffe assigns to this deeply disturbing erotic bond (whether aversion or attraction) for the development of butch childhoods. We will argue that a careful reading of the perversions of this bond makes clear that Radclyffe's perspective –for all of its morality, sexual shame and desire to be admitted within the privileges of heterosexuality– allows for a critique of exclusivist, monogamous, and unconditional emotional pacts, as well as of the conception of happiness they give rise to.

KEYWORDS: Radclyffe Hall, Childhood, Butch, Maternity, Perversion.



1. EN LAS RUINAS DE LAS PROMESAS MATERNAS

Hall hace a la inversión congénita «hablar en su propio nombre», su uso del término no absorbe adecuadamente el estigma asociado con este discurso médico.

Heather LOVE, *Spoiled Identity. Radclyffe Hall's Unwanted Being*

En la aceptación de la depravación es como mejor se capta el sentido del pasado ¿Qué es una ruina sino el tiempo que se alivia de la resistencia? La corrupción es la Edad del Tiempo.

Djuna BARNES, *El bosque de la noche* (1927)

Mucho se ha escrito sobre *El pozo de la soledad*, volviendo al texto como a una llaga y, en su gran mayoría, hasta las visitas críticas de los 90, como un vil autodesprecio, que abrazando el discurso médico, moral y religioso no sólo refracta sus miserias homófobas y lesbófobas, sino que las vuelve carne alienada. Se trata de una tragedia que cumple con su vitalidad sintomática mucho más allá de su textualidad, dado que son las dolientes lecturas una y otra vez las que reponen en ella la maldición de los cuerpos *queers* con augurios de rechazo, vergüenza e infelicidad. La obra, sin embargo, es muy polivalente y lleva la falla del sentido hasta tal punto que hace estallar toda institución a la que decide encarnar y/o entronizar. Si a esta novela le cruzamos las formas, siempre incómodas o directamente imposibles para sus protagonistas, de habitar las instituciones morales burguesas (el matrimonio, la monogamia, la heterosexualidad), encontraremos que tanto allí como en *La lámpara que no ardió* Radclyffe Hall hizo de estas «fallas» una puerta implosiva para la crítica. El comienzo –como principio siempre activo– que eligió en ambos casos para iniciar esta implosión fue el desarme de la maternidad, colocando maternidades perversas frente a díscolos procesos de infancias *butch* para minar los bordes «naturales» de las ficciones de este vínculo. En este apartado buscaremos rearmar ese movimiento.

Antes de ingresar en el análisis de las obras, deseo dejar sentado que a lo largo de este texto he tomado algunas decisiones terminológicas y/o conceptuales que es productivo explicitar. En primer lugar, he hecho uso de la categoría *butch* para referir a las identidades sexogenéricas de las protagonistas de las novelas siendo consciente de que dicha categoría emerge décadas después y en otra parte del globo. La he utilizado en lugar de «masculinidad femenina» –a pesar de entender los reparos de Jack Halberstam–, lo he hecho justamente porque este último término me resulta poco preciso para definir a Stephen y a Joan. En el mismo sentido he hecho uso del término «lesbiana» para hablar de esas eróticas, afectos y deseos encendidos entre mujeres comprendiendo que la categoría también puede resultar anacrónica y ajena a las descripciones que las propias protagonistas hacen de sus vidas, lo he hecho porque considero políticamente relevante poder reivindicar una genealogía sexoafectiva del lesbianismo sin que los tecnicismos obliteren una y otra vez dicha construcción histórica hasta hacerla desaparecer. Ambas decisiones van juntas y como respuesta a la necesidad de inscribir este estudio en parte de las historias de lesbianas mascu-



linas, sin diluir al lesbianismo en el amor entre mujeres romantizado y asexuado, y sin atar la «masculinidad femenina» a modelos prístinos de masculinización.

Beatriz Gimeno sostuvo que, si en *El pozo de la soledad* la protagonista estaba en un cuerpo equivocado, en *La lámpara que no ardió* lo que estaba equivocado era el tiempo (142). Esta es una simplificación, en parte porque tal como Sara Ahmed ha señalado a mitad de *El pozo* el paradigma de la inversión como modelo moral –tal y como lo consideraba la psiquiatría del momento– se abandona; y en parte porque el drama de *La lámpara* está armado en torno a las dificultades de la emancipación intelectual y económica de las mujeres a principios del siglo xx haciendo del amor entre Joan Ogden y Elizabeth Rodney –una pareja sumamente erotizada pero que no llega a tener sexo– pieza y no centro de ese proyecto –a diferencia de lo que termina por suceder con la historia de Stephen Gordon y Mary Llewellyn, donde la imposibilidad de un amor lésbico soportable es el síntoma final de la denuncia de lo invivible de una existencia *queer*–. Sin embargo, hay algo que sí capta esta aseveración de Gimeno y es que la preocupación de las novelas por la incomodidad por la sexuación de los cuerpos de esas niñas *butch* difiere tangencialmente, sólo que no es el tiempo lo que estructura esta distancia (la novelas están situadas prácticamente en el mismo periodo, aunque en clases sociales y lugares muy distintos), sino cómo se representa al deseo materno acompañando la emulación de esas masculinidades en cada caso.

Radclyffe Hall les otorga un poder determinante, casi omnímodo, a esas madres que cumplen un papel que a su vez pareciera siempre imposible por carencia o por exceso. Como si las formas perturbadoras de ese deseo, ya sea por aversión o por apetencia, fuesen inherentes al vínculo; como si no hubiese elementos disponibles para imaginar un amor maternal no tormentoso para/con una hija *butch*. Una perplejidad dolorosa que le acarrea a Radclyffe Hall no sólo la censura del mundo heterosexual¹ a la novela, sino el rechazo de la comunidad que giraba en torno al salón de Natalie Barney y al círculo de Gertrude Stein². Críticas como la de Colette, «un hombre o mujer anormal nunca *debiera sentirse* anormal, todo lo contrario» (WEIS 137)³, daban paso así a una versión del orgullo como sentimiento obligatorio frente a la expansiva soledad lésbica de posguerra, negando la vergüenza como sentimiento digno, estructurarte o productivo, como ha señalado Heather Love. Nos interesa reponer en esas eróticas vergonzantes truncadas o desbocadas cómo estas madres, Ana (Molloy Gordon) y Mary (Routledge Odgen), aparecen

¹ Es curioso que el alegato del juez Sir Chartre Biron para prohibir la pieza sea el argumento exactamente opuesto al que utiliza la comunidad gay y lésbica de la época para también vituperarla: «No es porque un libro trate de actos contranatura practicados entre mujeres que es obsceno. Ni porque ejerza gran influencia moral. Es que [...] todos los personajes son representados como seres atractivos bajo un aspecto favorable» (WEIS 140).

² Quienes defienden públicamente la novela, ante su censura por obscenidad, son Virginia Woolf, Bernard Shaw y Edward Foster.

³ La cita es de una carta de Colette a Una Troubridge, la pareja de Radclyffe Hall, al salir *El pozo de la soledad*.



como delimitadoras del espacio de acción y de los horizontes de circulación de las protagonistas, blandiendo las primeras e insistentes fronteras del reconocimiento y la culpa. Así este escrito se ocupa del relato armado sobre las perversiones maternas y sus andamiajes eróticos girando, proyectando y gozando sobre/desde estas infancias y adolescencias *butch*. Para mirar estos relatos no como una continuidad limpia, sino como una tensión sensible y compleja con las responsabilidades morales y biologicistas que reparten los diagnósticos de la inversión sobre el cuerpo de mujeres y lesbianas a fines del XIX y principios del XX.

En *La lámpara que no ardió* la explicitación de las perversiones eróticas del deseo materno ocupa el lugar que tendrá en *El pozo de la soledad* la explicitación del amor de Stephen por sus amantes. Pese a las lecturas habituales de la primera novela (bastante acotadas), la relación lésbica más intensa de la misma no es la de Joan con Elizabeth, o el coqueteo con Harriet⁴, sino la pasional y absorbente relación con Mary, su madre. La relación de Joan con Mary –una madre a la que la autora le da el nombre de su propia madre⁵– suele ser leída como un exceso de posesividad y control, pero sobre la que no se reconoce su insidioso deseo incestuoso, a pesar de párrafos como los siguientes:

La señora Ogden tembló; [...] a través del laberinto de sus contenciosas reflexiones nada tomó forma más que el ansia desesperada, la necesidad desesperada, de Joan. Pensó salvajemente: «Le diré cómo la amo, le diré cómo ha sido mi vida. Le diré la verdad, que no puedo, que simplemente no puedo vivir sin ella y luego la cuidaré, porque puedo hacer que me tenga lástima». Luego pensó: «Debo estar loca, una niña de catorce años, debo estar bastante loca». Sabía que en sus tormentosos celos podría perder a Joan por completo. Joan amaba a la pequeña madre, a la miserable, la madre acosada, a la madre de los dolores de cabeza y las lágrimas secretas; ella no amaría a la madre injusta y asertiva, nunca lo había hecho. [...] ¡Oh, Joan, Joan, tan joven, torpe y adorable! ¿Encontrará a su madre demasiado vieja? Después de todo, ella solo tenía cuarenta y dos años, no era demasiado vieja para conservar ese amor (VIII, 2).

[...] Así los fuertes y jóvenes brazos de Joan la consolarían y calmarían, mientras sus finos labios palparían hasta encontrar a su madre; y la señora Ogden se sentiría malvada y avergonzada pero completamente feliz, como si un amante la abrazara (I, 2).

La posesión de la otra, que en *El pozo* Radclyffe Hall señala al menos tres veces como un derecho de la masculinidad, en *La lámpara* es un derecho que reclama para sí la señora Ogden, y no lo hace con las características típicas de las funciones patriarcales del destino de ciertas hijas para el cuidado de sus padres y madres, sino con una voracidad sobre el cuerpo y la compañía de su hija. Se trata de una pose-

⁴ Un personaje que está inspirado en la pareja de Radclyffe Hall, la cantante de ópera Mabel Batten.

⁵ Aunque la madre de Radclyffe Hall se parece más a Ana Gordon que a Mary, y tiende a no prestarle ninguna atención a su hija, que es criada entre tutoras y criadas, una vez que su padre se separa de su madre y las abandona.

sión cuya connotación más importante no es el derecho al acceso carnal, a disposición, del cuerpo de la otra –elemento que también está presente y que Carole Pateman ubica como parte de las condiciones de reafirmación del patriarcado a fines del XIX–, sino el derecho a acceso afectivo, irrestricto, el derecho a reclamar legítimamente la obligación de ser siempre amada de manera exclusiva. Ese es el derecho de posesión que Mary reclama sobre Joan, el mismo que Stephen Gordon reclamará sobre Angela Crossby y sobre Mary Llewellyn y que podemos identificar como el motor de las tragedias en ambas novelas.

Como inquiere Elizabeth, la institutriz de Joan, sorprendida y repelida por esta práctica propietaria materna: «¿La señora Ogden siempre había tenido tanta hambre? Estaba frenéticamente voraz, su hambre te atacaba y te hacía sentir avergonzada» (III, 2). Para retener ese afecto esa madre está dispuesta a fingir y encarnar el rol de la feminidad sumisa y dubitativa, que borre los rastros de aserción y decisión que la novela nos hace saber que posee, encajando en la fantasía protectora de su hija *butch*. La señora Ogden no trabaja arduamente para feminizar a su hija, protesta apenas por el corte del cabello (que Joan hizo con un bolígrafo), mientras que Joan, a diferencia de Stephen, no es tan esquiva a usar vestidos, aunque se vea ridícula en ellos... Subiste hasta la adolescencia un pacto entre sus concesiones que es posible en parte porque Milly, la hermana menor de Joan, cumple a la perfección con los ideales de feminidad paternos y sociales. Mientras «la menor usaba suaves vestidos; la mayor, cuellos rígidos y corbata» (XIX, 1). Joan no exhibe ni vive su «inversión» de igual modo que Stephen –ataviada del comandante Nelson⁶– y posiblemente no sería diagnosticada como disfórica, pero habita ese territorio tan amplio y ambiguo que Halberstam han denominado «masculinidad femenina». Es una niña audaz, ruda, terca, «de huesos grandes y alta para su edad, flaca como un niño, de rostro pálido y pelo negro y corto» (I, 1); pensativa, salvaje, descripta como «potro» o como «mono feo» (V, 2); «tan callada, reservada, tan fuerte. Sí, esa era la palabra, fuerte y protectora» (III, 2); inteligente y que detesta las argucias, cobardías y melindres femeninos de su hermana; «a los diecisiete años parecía un muchacho bien formado que se hubiese puesto las ropas de su hermana» (XIX, 1)⁷. Más avanzada la novela, cuando Joan visita a Milly en su pensión de estudiante, aparece una

⁶ Que aparece en ambas novelas como el personaje mítico que encarna la masculinidad ideal, gallarda, viril, pletórica pero contenida, de caballero... recordándonos una vez más el carácter ficticio de la misma.

⁷ Tal como escribe Valeria Flores en su *Masculinidades de niñas: entre «mal de archivo» y «archivo del mal»*, el registro de la masculinidad en los cuerpos y prácticas de las niñas chongas se percibe relacionadamente por un conjunto de posiciones, reacciones, prácticas, resistencias, complicidades que parecen desdibujadas pero que en realidad son muy reconocibles... como claramente lo demuestran los intentos de disciplinamiento y feminización por parte de sus padres y del mundo adulto. «En la escritura, la masculinidad se enciende con el sentimiento de “no encajar”, de sentirse “rara” y ajena al mundo de las niñas, de criar rabia por prohibiciones y proscripciones dispares. Con orgullo se despliega el saber de defenderse a sí misma y a otras, de ser desprolija, ruda, brusca. El modo de vestir es central en la puesta en escena de los estilos corporales masculinos: la ropa cómoda y ancha, la impugnación de vestidos y cancanes y el repudio del color rosa, son nodales para moverse en el





invertida masculina más clásicamente estereotipada con las prótesis reconocidas de la masculinidad, es posible que por ende Radclyffe Hall no acentuara a propósito estos caracteres en Joan en su recorrido de formas distintas de habitar feminidades y masculinidades en el lesbianismo más allá de la división sexológica contemporánea entre congénitas, masculinas y pseudohomosexuales. Como nos recuerda Gayle Rubin, «hay butch tragas, butch con cuerpos blandos y mentes duras» (158), así es Joan y esto ha hecho que varixs autorxs pasen por alto o directamente nieguen –como Sheila Jeffreys– su masculinidad frente a la hipermasculina y visible Stephen Gordon. Conforme la novela se desarrolla y Joan declara querer estudiar medicina, comparándose con su vecino Richard Benson, resulta más difícil negar el reconocimiento de esta tendencia «antifemenina» (XVIII, 2), ante la afirmación materna –«si fueras un muchacho te diría que esa profesión es ridícula, que ningún caballero la sigue»– y la furia paterna –«¿te crees un hombre? ¿O es que te has vuelto loca?» (XVIII, 2)–.

Retomemos el hilo argumental entonces. Como parte de este afecto propietario con su hija *queer* la madre cuela un proyecto distinto para ellas. Mary Ogden, a diferencia de la madre de *El pozo* (Ana Gordon), jura que su hija no se casará nunca. Y más allá de que esta decisión tiene también motivos mezquinos podemos ver que la promesa de matrimonio es en el libro, muy claramente, la promesa de una pérdida y no un «bien feliz». El mejor ejemplo de ello es la vida de la propia señora Ogden, que carga a costas con el malhumorado coronel Ogden, al que le disputa espacios de soledad. La soledad que aplasta a Stephen como una profecía social siniestra es para la madre de Joan la ansiada soledad del cuarto propio. Como parte de esta añoranza Radclyffe Hall despliega la escena en la que la señora Ogden se encierra con llave a darse un «injurioso y caliente» baño de inmersión «desperdiciando» toda el agua y sin importarle que no quede nada para su marido, que grita del otro lado de la puerta. Escena descrita como un momento de placer exuberante y de divague que sigue el paso de la carne aflojándose entre el jabón, el agua rebalsando y la conquista estética de un espacio que «apestaba» a los desagradables elementos del coronel... Divague de placer acuoso que la lleva una y otra vez, a ramalazos, hacia Joan. En *El pozo* el matrimonio no aparece tampoco como una gran institución –recordemos las penurias de Angélica obedeciendo a las obligaciones conyugales–, pero sí como un paraguas de reconocimiento que es condición necesaria aunque no suficiente para una vida amorosa vivible, e incluso soportable, en ese contexto para lxs desviadxs. A pesar de ello Radclyffe Hall ha sido ridiculizada cuantiosas veces como una moralista defensora de la institución matrimonial, «ella concluye que si las parejas invertidas pudiesen unirse en el altar se le terminarían todos sus problemas» (WEIS 135), escribe Sylvia Beach.

Las promesas maternas en *La lámpara* sin embargo no se rompen por el matrimonio, sino porque ni la fingida fragilidad ni la versión de blanda feminidad

mundo. Llevar el pelo corto –para así no peinarse ni perder tiempo en ello–, desistir del uso de aros y del maquillaje, son signos en los cuerpos que reclaman otros modos de estar siendo niña» (192).

de la señora Ogden logran sostener su cometido erótico más allá de la infancia de la niña, el amor incestuoso parece volverse no correspondido cuando Joan llega a la adolescencia⁸ y su madre no coincide con sus objetos de interés. La señora Ogden nos viene anticipando este desenlace, el fin del idilio preedípico, con creciente angustia, «Joan se estaba convirtiendo en una espectadora y como público podía ser muy peligrosa» (VIII, 2). Y a pesar de que sabemos que ella pone en juego todas las argucias del débil en un gesto desesperado se acrecienta la repulsión de Joan: «No te quiero, no quiero tocarte, no me gusta sentirte, no me gusta, sobre todo, sentirte». Qué terrible es decirle algo así a cualquier criatura viviente ¡Y qué terrible que es decírselo a tu madre!» (x, 2). El asco permite a Joan depositar el odio en esa madre mitad súcuba, que carece de las seducciones de las vampiresas pero no de su falta de saciedad, a la vez que la vergüenza de sí no reposa en su sexualidad, su madre ha estabilizado las mieles de ese amor, sino en ese sentimiento de repulsión frente a una madre que se excede en la expansión de sus atribuciones y controles sobre esa vida. Ese «no quiero tocarte» de Joan a Mary espeja a la perfección el sentimiento de Anna cuando enfrenta a Stephen en el famoso capítulo veintisiete de *El pozo*: «Toda mi vida he sentido algo raro hacia ti. He sentido una especie de repugnancia física, un deseo de no tocarte ni ser tocada por ti, algo terrible para ser experimentado por una madre [...] me he sentido injusta, inhumana, pero ahora sé que mi instinto no me engañaba; eres tú la inhumana, no yo» (xxvii, 1). La aversión física llega para interrumpir el deseo incestuoso —que en el caso de Stephen había estado asegurado hasta la muerte del padre—, para unirlo con una aberración del orden natural volviendo monstruosas a todas sus partes y para proclamar el sacrificio, como reparo de la ficción/institución materna de todas sus desviaciones.

Podemos observar en esas citas espejadas, además, que quienes *tocan* en ambos casos, ya sea con repulsión o con anhelo, son las hijas, en busca de un tipo de afecto/reconocimiento específico, tranquilizador y habilitante, que les es negado o que les es mal otorgado. De hecho, las manos son una parte del cuerpo en la que Radclyffe Hall hace que sus protagonistas se detengan: en las hermosas manos de *El pozo* en las manos chamuscadas por las quemaduras de la amada Elizabeth en *La lámpara* y en los dedos «como tentáculos» del padre, la madre y, finalmente, de la propia Joan. Esta versión de las perversiones del tacto también tiene sus fuentes en la literatura psiquiátrica de la época, donde las derivas de la sexualidad desviada se mueven mediante el contacto con el asco y, por ende, donde lo que tiene que funcionar como «reencause» (en este modelo que disputa con el psicoanálisis) es la repugnancia. La pedagogía del asco supone una repugnancia distinta pero con la misma fuerza de esos ascos que delimitan el «ingreso a la patología». Como si la náusea, el desprecio hecho cuerpo, fuese un motor sexual más estable que el objeto de placer, siempre descrito por los especialistas como estanco, cristalizado, tabulado, unidi-

⁸ Lo que se corta es la reciprocidad del erotismo, pero el afecto insidioso muta convirtiéndose en un modo de vida compartido como lazo inquebrantable.



reccional⁹. Esta búsqueda activa que rodea, inquiriendo, al cuerpo materno es relatada como parte de esa deriva perversa del tacto que hace que la responsabilidad y la culpa recaigan en la niña *butch*. El éxito de la (auto)aceptación como responsabilidad individual –en vez de como trama vincular–, como contracara del vergonzante autodesprecio, ha llevado en este punto a que Adrienne Rich escriba como conclusión sobre *El pozo*:

La mujer que siente la presencia de un abismo infranqueable entre ella y su madre, puede creerse obligada a suponer que la madre –como la de Stephen– nunca aceptará su sexualidad. Pero a pesar de que la ignorancia popular y la condena del lesbianismo son un hecho, y de que la madre teme aparecer a los ojos de la sociedad como responsable, hasta cierto punto, del extravío de la hija, acaso a cierto nivel, y de forma muda e indirecta, esa madre desea apoyar a la hija en su amor por las mujeres [...]. La mujer que acepta plena y alegremente su amor por otra mujer puede crear una atmósfera en la cual su madre no la rechace. Pero la aceptación tiene que partir primero de nosotras mismas; no surge como un acto voluntario (RICH 306).

Tras un análisis sesgado, donde la masculinidad es un detalle de color para el trasfondo «real» del lesbianismo como incomodidad, Rich carga las tintas sobre las responsabilidades de esa niña que de pronto ya es mujer y debe crear una «atmósfera», «plena y alegre», para que su madre la acepte¹⁰ y claudique de su atmósfera de repulsión y culpa, para que el horror de madre mute en amor de madre. Es notable como una autora que puede tan agudamente analizar la artificialidad de la institución materna no puede hacer lo mismo sobre uno de los vínculos que la soportan. El vínculo madre-hija aparece en Rich como la relación primordial para pensar cualquier programa feminista; sin embargo, cuando escribe *Nacemos de mujer*, deja muy en claro que lo que la preocupa es direccionalmente el nexo hija-madre; el deber de una suerte de nueva generación de lesbianas adultas y emancipadas en la sensibilización de madres que no han sabido que hacer otrora contacto con esas niñas. Radclyffe Hall, en cambio, hace que la aristócrata feminista de *La lámpara*, Lady

⁹ Como Krafft-Eving describe en *Psychopathia sexualis*, por ejemplo, en el caso 95. En el que una mujer comienza a masturbarse y «para poder vencer su pena se vistió como hombre, se volvió tutora de una familia, dejando este lugar porque la señora de la casa, sin conocer su sexo, se enamoró de ella y la persigue. Se hizo entonces empleada ferroviaria. En compañía de sus colegas estaba obligada, para ocultar su sexo, a frecuentar los burdeles y escuchar sus improperios. Repugnada, presenta su renuncia, y vuelve a vestirse como mujer» (KRAFFT-EVING 255). La travesía sigue con ella descubriendo que le gustaban las mujeres y cambiando su inversión sexual (la vida masculina) por una perversión adquirida (el lesbianismo). La masturbación muchas veces se presenta como la puerta de todos los vicios y los rechazos a los mundos y prácticas sexuales propias o compartidas pasan a explicar en estos relatos la deriva de las identidades sexuales pervertidas, a veces con finales normalizantes y a veces, como en este caso, con la acentuación de otra perversión.

¹⁰ Rich vuelve sobre la única escena de *El pozo* en la que madre e hija comparten un momento placentero, disfrutando de los olores del jardín, tan efímera como etérea esa zona de contacto se desvanece para que Radclyffe Hall sentencie: «Si sólo lo hubieran adivinado, aquellas cosas tan simples habrían podido crear un lazo entre las dos».



Loo, instigue a la madre de Joan: «Los tiempos cambian y las madres tendrán que cambiar también» (xix, 2), reivindicando un movimiento mucho más sincrónico de ambas partes.

Claro que esa atmósfera de la que Rich habla no es sólo producto de la osmosis madre-hija, sino también de la «ignorancia popular» y de la sapiencia maledicente de otrxs niñxs y adultxs. En *La lámpara* es de hecho la amada Elizabeth quien habla de la «anormalidad» de Joan por primera vez en el texto, y lo hace para referirse a la intensidad del afecto de Joan por su madre –justo antes del punto de ruptura del mismo– y de la necesidad de encontrar, ya sea en el matrimonio o en el trabajo, un afuera de ese vínculo para «salvar» a la niña¹¹. Se trata de una depositación de lo «innatural» completamente distinta a la de *El pozo*, donde la madre *femme*, Ana, se plantea como un ícono de belleza y seducción, sobre el que el adorado padre de Stephen gira, que logra transformarse en el eterno objeto de deseo de su hija rechazada. Tanto Angela Crossby como Mary Llewellyn llevan en las descripciones de sus encantos, el cabello, la suavidad, la risa y las telas, espectros de Ana. Así como también portan el mismo deseo/mandato de protección, de esa protección que Ana rechazó de Stephen desde el comienzo; la misma protección por la que la señora Ogden se desvive.

Janet Flanner, otra lesbiana *butch* célebre contemporánea a Radclyffe Hall, escribió: «Todo su análisis es falso dado que se basa en que la madre de la heroína, cuando la esperaba, anhelaba un hijo varón, que fue una niña, Miss Hall interpretó literalmente» (WEIS 148). Más allá de que no habría que tomar a la ligera esta «literalidad», sería torpe pensar que Hall establece una relación causal entre el deseo de un hijo y la «producción» de una lesbiana *butch*, basta mirar *La lámpara* para corroborar. El problema de Stephen no es no ser el hijo varón que su madre esperaba¹² –cuestión que también opera, por supuesto, en tanto registra que es un tercer ele-

¹¹ Sin embargo, en *La lámpara* el deseo incestuoso de Mary tiene como contrapunto el deseo pedófilo de Elizabeth, ambas registran la perturbación y Hall juega con esa sensación de incomodidad haciéndonos ver cómo Joan devuelve los gestos seductores siempre en un borde inquietante: «[Elizabeth] se preguntó si a Joan le gustaría su vestido, pero incluso mientras se lo preguntaba recordaba que Joan solo tenía catorce años. [...] ¿Cuándo comenzaría Joan a afirmar su individualidad? ¿Cuando tuviese quince o diecisiete años, tal vez? Elizabeth sintió que podría vestir a Joan; que debería usar colores oscuros, ella sabía exactamente lo que debería ponerse. En ese momento Joan se acercó, estaba enrojecida y todavía parecía tímida [...]. Elizabeth la contempló: “Oh, Joan, eres como un potro”. Ella se echó a reír. Joan quiso decir: “Eres como un alerce que está reverdeciendo al lado de un estanque”, pero se quedó en silencio [...]. Entonces [Elizabeth] dijo: “Joan, ¿te gusta mi vestido?” “¿Gustarme?”, tartamudeó Joan, “creo que es hermoso”. Elizabeth quiso decir “¿me crees hermosa Joan?”» (v, 1). Las metáforas equinas son munidas en los textos de Radclyffe Hall, no siempre vinculadas a la virilidad pero sí a la fortaleza, a cierta fuerza natural y una dignidad rural.

¹² Por otra parte, el que primero espera que Stephen sea un hijo varón es su padre y no su madre, quien sólo se adapta a esa idea. Este dato también es parte de las explicaciones de la inversión sexual congénita, acogida por Karl Heinrich Ulrichs en su *Memnon* (1868); conocido por sostener la noción innata de este tipo de «desviaciones», abogando la teoría continuista y no electiva de estas sexualidades. En esta teoría el padre, como principio activo, tendría este poder de «torcer» el futuro su progenie haciendo –con la fuerza proyectiva de su deseo– que nazcan niñxs con la mente



mento que viene a interrumpir y no a coronar la idealizada completud conyugal—, sino que su madre la obligue a despreciarse, le construya sobre su sensación de falla inicial una nueva y solitaria vergüenza. Y, más aún, que esa vergüenza logre tornarse en su responsabilidad personal. Como señala Ahmed, «las personas queers no se sienten tristes o desdichadas desde un comienzo. La infelicidad queer no nos da un principio» (*La promesa* 207). Este no-origen tiende a empujar a genealogías invertidas que se funden en la teología, convirtiendo la maldición del horror de madre en parte de una teogonía biologicista. *El pozo* comparte esta característica con la increíble novela lésbica de Djuna Barnes de 1927, *El bosque de la noche*, donde el apocalipsis de lxs *queers* tiene también lugar cada noche, como en el bar Alec, en las calles parisinas y donde Robin —la protagonista— abandona a su esposo, a su hijo, a sus amadas, vagando todo el tiempo como «el anuncio de una catástrofe que todavía no había comenzado» y que sin embargo estaba ya ahí desde siempre, ya iniciada, como una ruinosa aberración atemporal.

La estrategia de subsistencia, ante la promesa de una caída *ad infinitum*, consiste en transformar la excepcionalidad de estas criaturas en un capote, una coraza excéntrica que en Radclyffe Hall (como buena aristócrata) es meritocrática. Stephen y Joan deben destacarse, sostienen sus sabias institutrices lésbicas Puddle y Elizabeth, que han fallado en el intento¹³; deben destacarse para que la marca excepcional de su inteligencia sobreimprima el estigma de su sexualidad. Esta es la estrategia de la propia Radclyffe Hall para sobrevivir, estrategia que se repite como tópico en las historias de vidas de las lesbianas visibles que se recuerdan de esa época y de tantas otras; pero también es la forma en la que la psiquiatría creó la clasificación de este biotipo de invertidas congénitas a las que consideraba particularmente amenazantes. Havelock Ellis (1897) exponía que la auténtica invertida no se distinguía por sus inclinaciones sexuales hacia otras mujeres, sino especialmente por sus intereses intelectuales, su deseo de autonomía económica y personal y por su falta de debilidad. Elementos que la convertían en una rareza cada vez más acuciante —apreciación que no desconoce además las fuerzas de un movimiento feminista y una revolución sexual en expansión—, pero también en una solitaria: «Si, como se dice, este es un mundo de hombres, la gran proporción de mujeres capaces invertidas, cuyas cualidades masculinas hacen que sea relativamente fácil para ellas adoptar las vocaciones masculinas es un hecho altamente significativo» (HAVLOCK ELLIS 196). También Krafft-Eving, para quien la inversión congénita es esencialmente una mente en un cuerpo equivocado, en su *Psychopathia sexualis* (1886) va a hacer hincapié en la importancia que tiene el desarrollo «excesivo» de la inteligencia y la imaginación en

del sexo opuesto. Es tan fiel a esta idea *El pozo* que es el padre el que insiste en darle un nombre masculino y en educarla como un niño.

¹³ «Puddle, está en parte modelada en base a una de las creaciones ficcionales tempranas de Hall, Elizabeth Rodney, de su novela abiertamente feminista *La lámpara que no ardió*, encarnando a la solterona victoriana, educada en Oxford “de edad incierta, pálida, con cabellos gris acero, ojos grises e invariablemente vestidas de gris oscuro” [cita de *El pozo*], cuyo amor por las mujeres debía mantenerse en silencio en sus devotas vidas docentes» (BAUER 120).



la consolidación de esta perversión, y en la profunda soledad que este estado acarrea. Heather Love señala lo que Radclyffe Hall hace con estos diagnósticos:

Los críticos tienden a pensar el desplazamiento de Hall al discurso de la inversión como un error o como una consecuencia desafortunada de su situación histórica. Pero el discurso esencialista fue extremadamente útil para Hall en su intento de articular la soledad como estructura de sentimientos. En la novela, la alienación social e íntima de Stephen Gordon se inscribe en la ideología del fracaso. La soledad es un efecto de las experiencias de rechazo público y privado de Stephen; Hall traza los modos en los que la experiencia social linda con el discurso de la inversión y se vuelve sedimento psíquico y corpóreo. Adoptando este modelo médico de la diferencia, Hall habilitó la descripción de cómo las experiencias sociales negativas se somatizan [...]. Así es como su experiencia de rechazo forma parte de una íntima huida de sí (LOVE 108).

Hall transforma el diagnóstico, la «descripción», en una denuncia social al habitarlo. La soledad de las invertidas en el discurso alienista también funciona como una profecía autocumplida, donde el exilio de la maternidad (entendiendo por esto tanto la expulsión de la casa materna como el intento eugenésico de que lxs pervertidxs no se reproduzcan¹⁴) tiene un rol fundamental. Distribuye responsabilidades, recalcando la función principal de las mujeres en la socialización «correcta» de las mujeres y transformando este exilio en el juicio necesario de las madres que han fallado en esa tarea de la manera más burda: pariendo y criando hijas que identifican que el problema no son ellas sino el exterior. Love señala el momento del exilio de *El pozo* como el momento de transformación de Stephen en una *stone bitch*, luego del bautismo de fuego de la frase que le propina Ana y que resuena amplificada en la estructura de sentimientos queer: «Preferiría verte muerta a mis pies que parada aquí, ante mí» (xxvii, 1). Havelock Ellis no desconoce esta función expulsiva de la soledad sexual, de hecho su propia vida es también parte de la misma, asexual, casado con una lesbiana feminista con quien pactan una pareja abierta, descubridor tardío de su placer por la urolagnia. Havelock Ellis empatiza con lxs invertidxs y basa los estudios de su *Inversión sexual* (1897) en hombres y mujeres libres (no en cárceles o manicomios), que llevan su condición con pesadez. Nada más alejado que la impresión que tenía Krafft-Eving sobre lxs sujetxs de estas «patologías». Sin embargo, las teorías de ambos autores —junto con las de Carpenter— son igualmente abrazadas por una parte del lesbianismo, Radclyffe Hall no es un excepción a pesar de que su juicio ha sido particularmente expuesto, y esto se debe —tal como señala Lillian Faderman— a que estas teorías de la inversión congénita heredada no le ofrecían a la paciente la posibilidad real de una cura definitiva, ni le atribuían una responsabilidad final sobre su patología, habilitando la posibilidad de reclamar la

¹⁴ Si la teoría de estos alienistas de la inversión congénita pregonaba que la misma se heredaba se entiende porque exponentes tan «progresistas» para su época, como Havelock Ellis, defienden las políticas eugenésicas.



«tolerancia» social. Reclamo que cobra mucha materialidad si pensamos no sólo en el repliegue lésbico de posguerra, sino también en el azuzamiento de la persecución jurídica estatal de la práctica sexual en el periodo¹⁵ que Patricia Smith ha denominado de «pánico lésbico».

2. FALLAR Y PERVERTIR

—Cuando deseo contemplar el Alto grado al que puede llegar la Ironía, y cuando de veras ansío regodearme en la Tragedia impersonal —intervino la Dama de Musset—, pienso en aquel día, hace cuarenta años, cuando yo, una Niña de diez, fui desvirgada por la mano de un cirujano ¡A mí, incluso a mí, me ha ocurrido, como a cualquier otra Mujer, y nunca fui Mujer ni antes ni después!

—¡Oh, cariño mío! —gimió Tilly con una angustia pasajera—. ¡Pobre alma traicionada y maltratada! ¡Mejor no pensar en eso! ¡No sabría a quién reprender primero, si al destino o al cirujano! Pero alguien pagará por ello, te lo aseguro.

—¡Haya paz! —dijo la Dama de Musset con una mano en la muñeca de Tilly—, ¡Yo soy mi propia venganza!¹⁶.

Djuna BARNES, *El almanaque de las mujeres* (1928)

Como parte del excéntrico descalabro de las instituciones, ambas novelas se ocupan también de ingresarnos una crítica al amor monógamo, incondicional y exclusivo; de abrirnos las perspectivas de las posibilidades afectivas; de brindarnos una suerte de muestrario de cómo los pactos siempre pueden fallar. No es que todo esto aparezca como declaraciones sino, nuevamente, como incongruencias varias, como promesas que no pueden ser sostenidas y dudas sobre futuros posibles, más interesantes, que se deslizan a modo de tormento. En ambas novelas las protagonistas desean cosas que no sólo no pueden tener, sino que no las hacen sentir del todo cómodas, en las que no creen demasiado. Y esa falta de certeza sobre qué hacer con los «bienes felices» (AHMED 190), regada por una aguda inteligencia introspectiva, las agobia mientras repasan su imposibilidad de encajar en las formas tabuladas de felicidad. En *La lámpara* la felicidad es claramente, antes que nada, una forma de chantaje, que suelen utilizar los adultos con las niñas, pero también es la puerta para preguntas internas más importantes:

¹⁵ En 1921, en Estados Unidos, se abre un debate de enmienda de la ley penal de 1885 que persigue la homosexualidad para poder ingresar explícitamente la ilegalidad del lesbianismo: «Cualquier acto de indecencia grave entre mujeres. Será un delito punible de la misma manera. Como cualquier acto cometido por personas de sexo masculino». Finalmente, tras analizar si la mejor pena era la capital o el encierro, se decidió que lo mejor era no decir nada al respecto para no darle publicidad a la práctica, una solución al modo de la reina Victoria sosteniendo que «el lesbianismo no existe».

¹⁶ En esta obra de Barnes que relata las aventuras de las santas del lesbianismo rescatando a las mujeres de la heterosexualidad, la autora replica irónicamente los almanaques medievales utilizando a las personas que concurrían al bar de Natalie Barney (Dama de Musset), como Radclyffe Hall (Tilly-Tweed-En-Vena).



«¡Joan! Si me amas, no deberías hacerme infeliz contigo así como lo haces. Joan, ¿no me amas?» Como respuesta Joan huyó de la habitación como perseguida por un demonio. «¿La amo? ¿Yo? ¿Lo hago?» Ahí estaba otra vez, esta vez para Elizabeth. ¿Amaba a Elizabeth y era por eso que no amaba a su madre? Aquí había una fuente nueva y fructífera de autoanálisis; si amaba a Elizabeth, no podría amar a su madre, porque una no podía amar a más de una persona a la vez, al menos Joan estaba segura de que no se podía (XI, 1).

Y para denuncias significativas en torno a la soberanía sobre la propia infelicidad y sus motivos, sobre la posibilidad de elegir un programa distinto y fallar: «Joan tiene derecho a amar a quien le guste, a ir a donde le guste, a trabajar, a ser independiente y feliz, y si no puede ser feliz tiene derecho a hacer su propia infelicidad. Es mil veces mejor ser infeliz a tu manera que ser feliz en la de alguien más» (XIII, 2).

Mediante esa última oración de la primera cita Radclyffe Hall nos pasa una duda que vuelve varias veces a instigar a sus protagonistas. En el feminismo de los años 70 autoras tan disímiles como Gayle Rubin y Luce Irigaray llevaron la pregunta específica de Joan a un nuevo nivel. Intentado desarmar el triángulo edípico para desmontar la institución familiar, encontraron que la vuelta al deseo de «hacerle una hija a mamá» podía habilitar la economía libidinal de las mujeres para poder desear al resto de las mujeres y no sólo ser el objeto de deseo de los hombres, coronado por el hijo varón. Mucho se ha escrito sobre ese debate, sólo señalaremos aquí que la fantasía se vuelve pesadillesca cuando la madre fagocita a la hija gracias a la exclusividad e incondicionalidad con la que se plantea ese afecto, una posesión y (des)identificación azuzada por la mística de la «carne de mi carne». El texto, en este punto, daría la entrada para pensar de otro modo el vínculo entre régimen de propiedad de las otras y triángulo edípico.

La duda sobre la posibilidad de amar diferente a varias personas a la vez también aparece solapada en el momento idílico que Stephen vive con Mary y con Martin —antes de que este sea consciente de su enamoramiento—, visitando ella a Valerie¹⁷ y Mary a la tía Sarah, compartiendo ambas las atenciones de Martin y amándose. Un par de capítulos que presentan una paleta de distintos vínculos para distintas necesidades afectivas que, sin embargo, aparece todo el tiempo nublada por la pregunta/súplica de Mary «¿durará?». Obviamente la súplica no es sino la apertura del derrumbe, uno que se sella con un pacto masculino. En *El pozo* Stephen hace dos pactos, uno con el padre —un pacto de silencio con la madre— y otro con Martin, a quien le cede su lugar junto a Mary. Respecto de este último Ahmed ha señalado que es posible leer que Stephen no le da Mary a Martin sino al revés, le regala Martin, y todos sus privilegios masculinos (matrimonio, hijos, respetabilidad, protección), a Mary¹⁸. Los pactos masculinos de *El pozo* no son pactos de intercambios, sino que

¹⁷ Es el personaje que emula a Natalie Barney en *El pozo de la soledad*.

¹⁸ Recordemos que Mary puede ser «salvada» también según el discurso médico. Sheila Jeffreys nos hace notar este gesto de la novela, a la vez que aplana las polifonías de esta representación que no es necesariamente sustitución (al menos así no lo plantea R.H.): «Mary muestra que no





son pactos sacrificiales; donde ambas partes ceden algo muy importante (en el primero, el padre de Stephen resiente su relación con su esposa y Stephen aguanta un doloroso silencio; en el segundo, Stephen pierde a Mary mientras Martin la pierde a ella como amiga) en pos de la continuación de la endeble normalidad. No sabemos qué sucede con el final de *El pozo*, no sabemos qué hace Mary con la decisión que ha tomado por ellas Stephen, sólo tenemos el registro sensible empático –como lectorxs actuales– de que es una pésima decisión y la escena apocalíptica final sintoniza nuestra lectura, pero sí sabemos que ocurre con el primer pacto: falla estrepitosamente. El padre de Stephen muere antes de decirle nada a la madre de la «situación» de su hija y antes de que esta sea autónoma, sirviendo para que la madre finja ignorancia hasta la acusación escrita del marido celoso de Ángela; Stephen padece arduamente ese silencio que finalmente no evita el dramático desenlace. En medio de toda esa deriva sentimental Puddle también hace un pacto, jura consigo misma jamás separarse de Stephen, hace de su incondicionalidad la garantía de una vida servil que ni siquiera se termina cuando Stephen se enamora de Mary en la Gran Guerra, sino que continúa al hacer lo que su pupila le pide, asistiendo a su madre, Ana, a quien Puddle detesta. Los pactos no conducen a buenas cosas en *El pozo*.

En *La lámpara* la cuestión contractual sigue la misma lógica sacrificial y fallida, sin embargo con una importante alteración. El único pacto que aparece lo hace después de que a ambas protagonistas les proponen matrimonios que rechazan y es –a diferencia de *El pozo*– un pacto de intercambio, pero falla porque el sacrificio se impone, y no uno cualquiera (no los cientos de horas de estudio para que Joan ingrese a Cambridge), sino el máximo: se ha de sacrificar el deseo.

–Si lo que quieres es adhesión –murmuró Joan– tendrás de mi lo único que te puedo dar.

Siguió un corto silencio. Luego Elizabeth habló con su voz natural.

–No sólo quiero tu adhesión, sino que la necesito. Y necesito más: necesito que trabajes, que seas independiente, que triunfes. Necesito que logres todo esto para que yo, mirándote, pueda pensar: «Esto lo hice yo. Yo encontré a Joan y le di lo mejor que podía darle: libertad y... –se interrumpió un momento– y felicidad» (XIX, 4).

Joan no puede cumplir su palabra y ser ella misma el «bien feliz», el proyecto de realización, de Elizabeth porque no puede separarse de su madre, de quien ya es, desde su nacimiento, el «bien feliz». Y nuevamente el cruce sacrificial, que signa la fisura del pacto, es el mismo, la exclusividad. «El amor es celoso y no gusta de ser

es una ‘verdadera’ lesbiana congénita, sino básicamente una mujer heterosexual que momentáneamente se desvía de su camino. Ella se enamora de una mujer representada como un hombre sustituto» (JEFFREYS 125). La simplificación sigue su curso para establecer el vínculo inmediato entre congénitas, *butch*, «verdaderas», por un lado, y pseudolesbianas y *femmes* (por el otro); desconociendo el mundo *butch* no lésbico y la cultura lésbica *femme*. «El libro muestra cómo la distinción entre lo congénito versus lo pseudolesbiano podrá cristalizarse en los años siguientes en los roles estereotipados de *butch* y *femme*» (JEFFREYS 125).

decidido, había pensado años atrás. Pero no era cierto, porque ella amaba desesperadamente a dos mujeres, aunque no pudiera complacer a las dos» (XL, 1).

La vida amorosa de Radclyffe Hall estuvo también signada por esta necesidad de amar diferente a dos mujeres a la vez. Primero, en su relación con la cantante Mabel Batten y la prima de esta, Una Troubridge (que va a ser su pareja más larga); triángulo que se sostiene hasta la muerte de Mabel y cuyos espectros continúan incluso después sostenidos por sesiones espiritistas. Y, por segunda vez, cuando se enamora de una enfermera rusa que cuida a Una, Evguenia Souline. En los dos casos los triángulos estuvieron sumidos en mucha culpa, furor y temor a la pérdida –como lo podemos ver en los epistolarios–, elementos que sin embargo no impidieron que en la dedicatoria de *El pozo* se lea «A nosotras tres». También cabe contar que, a diferencia de lo que ocurre en su *best-seller*, tanto en el caso de Mabel como en el de Una, Radclyffe Hall genera que estas mujeres se separen de sus esposos (y en el caso de Una esto supone además abandonar a sus hijos) obliterando la surcada tragedia lésbica de no ser competencia para un contrincante varón.

Ambas novelas pueden ser leídas parcialmente como intentos asimilacionistas por existir, pero son ante todo intentos fallidos, y *El pozo* ha sido vituperado tanto por intentarlo como por fracasar, tanto por herir el orgullo como por la impotencia final. El principal motivo por el que estas niñas *butch* hechas mayores fracasan en tal intento es porque no encajan en los mundos que tienen a disposición y no están dispuestas a negociar con ninguno, ni a feminizarse, ni a renunciar a valores decadentes de la moral aristocrática. Tal como señala Love: «A pesar de aliarse con los valores del mundo normal, Stephen carga las marcas de su inversión con visibilidad. Con su cuello de hombre, su cabello corto y su complexión masculina, Stephen es tan obvia como ellos [lxs invertidxs del bar Alec]» (104). También De Lauretis, en su polémico trabajo sobre lesbianismo y perversión, usa *El pozo* para señalar que dado que lo que determina la vergüenza de Stephen no es poseer o no poseer falo, sino no lograr un cuerpo que su madre considere deseable, la obra le sirve a la autora para el análisis del «fetichismo lésbico», que hace referencia a todos aquellos signos, marcas y objetos que las lesbianas utilizan para substituir al falo. Más allá de lo controversial de sostener que acaso no todxs nos pasamos el tiempo jugando con formas fálicas y superficies perforables, es importante el señalamiento de que si bien el rechazo a sí misma, lo que se ha dado a llamar «la tradición de auto-odio de Radclyffe Hall», es privado, el estigma es público, visible... y coincide con el momento en que la sexología deja de pensar a la sexualidad como un acto genital para pasar a reparar espacialmente en el estilo de vida, la vestimenta, los modos de hablar y andar.

Stephen defiende su lugar como parte de la naturaleza, reivindica su derecho como «criatura», a sabiendo de cumplir una función –la abyecta– de soporte de la normalidad... como si se tratase de una lotería siniestra en la que esto simplemente le ha «tocado». Pero esta nueva peligrosidad de la visibilidad que corre Radclyffe Hall al relatar la historia de una lesbiana *butch* que no es una pirata o una exploradora (como en las novelas lésbicas de los años 50 y 60 del XIX), que habita lo común, que se enamora y quiere vivir en la meca de una civilización que la persegue, no pareciera alcanzar para una idea acabada de «orgullo». El carácter exclu-



sivo e incondicional de pertenencia y fidelidad afectiva también es reclamado por la comunidadlésbica y homosexual.

Si repasamos el momento en el que el Estado, mediante el discurso jurídico y médico, comienza a ocuparse de manera sistemática de las lesbianas, a catalogarlas y a ofrecer diagnósticos, veremos que su vigilancia inicia de modo completamente utilitarista como una preocupación por la gestión biopolítica de la población. Como bien analiza Judith Walkowitz, antes de fines del siglo XIX eran muy pocos los especialistas que vinculaban la intimidad física entre mujeres –cada vez más expandida en Gran Bretaña, Francia y Estados Unidos– con una sexualidad ilícita; dado que apenas podían imaginar un deseo erótico real por fuera del impulso reproductor en los cuerpos de las mujeres.

Sin embargo, la evasión de la maternidad, que se expresaba tanto en la soltería voluntaria como en las estrategias anticonceptivas de las mujeres casadas, incitaron a los médicos a estudiar los impulsos y los objetos sexuales de las mujeres. Hacia la década del ochenta, los teóricos médicos ya habían comenzado a desvalorizar a la travestida y a la amistad romántica, y a incluir una y otra en la categoría de invertida sexual o lesbiana (WALKOWITZ 421).

Es la alerta en torno a la maternidad, en un momento en el que el darwinismo social encendía la alarma sobre la baja de la natalidad en las mujeres blancas, ricas y protestantes, y su incremento en los estratos populares, la que inicia la taxonomización y persecución estatal, científica y religiosa del lesbianismo. En ese contexto, en el que la maternidad como el programa para la realización de las mujeres se ve atacado por el sufragismo, el acceso a la educación, las críticas al matrimonio y los acalorados debates sobre el aborto, Krafft-Ebing escribe *Psychopathia Sexualis* (1886) para producir el vínculo entre degeneración sexual y delito. El texto abre un mundo, el autor recibe cartas a granel con historias de vida de atormentados y de pronto ya no sólo importa lo que se ve, los cuerpos díscolos que circulan identificablemente distintos por las calles –homosexuales, invertidas, travestis, prostitutas–, sino todos estos infiernos personales que hacen al submundo moral de la nación y que pasan a ser identificados –y en algunos casos a identificarse ellxs mismxs– como un peligro para la reproducción de una lozana ciudadanía heterosexual.

Es en ese momento y no antes, en ese choque entre imperialismo eugenésico y decadentismo de fin de siglo, cuando el contrato estatal empieza a demandar fidelidad erótica y sexual de sus ciudadanxs con el proyecto nacional blanco, heterosexual y clasista. También los médicos, teóricos de la inversión, la mayoría de ellos homosexuales¹⁹, son parte de este proceso de sinceramiento que proyecta destinos

¹⁹ Elemento que explica también las características sesgadas, impulsadas por su intento de «salvación», y proyectivas de su «observación». Como señala Jeffrey Weeks: «Aunque los pioneros de la sexología intentaban ahuyentar la asociación automática entre la homosexualidad masculina y el amaneramiento, por lo general el lesbianismo se consideraba como afirmación de la masculinidad en las mujeres» (149).



diferenciales de exterminio. Maternar y paternar, con los supuestos hereditarios de la involución perversa, se vuelven responsabilidades y peligros sociales –sexogénicamente desiguales, claro–, controlados por el Estado.

Las peliagudas libertades proletarias sobre ciertas prácticas lésbicas como los «maridos femeninos», asentadas desde mediados de siglo, se ven cortadas tanto por la vigilancia social como por este nuevo impulso de la verdad de sí que en algunos casos caló hasta lo más profundo. Si leemos el ensayo *Imprudentes amistades colegiales* (1908), de Janette Marks, quien tras tener contacto con la teoría de la inversión desarma su matrimonio bostoniano y escribe este horrible texto de «advertencia» de una conversa sobre las intensas amistades femeninas, nos será mucho más sencillo entender cómo Radclyffe Hall efectivamente usa el discurso sexológico para habitar un espacio, legitimar su existencia, sin inmolarse del todo. A su vez, esto ilumina cómo la persecución y las perspectivas sociales de vidas lesbianas están fuertemente divididas por la raza, la clase y el lugar... Buena parte de las diferencias entre las posibilidades de vida y enunciación de *La lámpara* y *El pozo* tienen que ver con estos dos últimos elementos. Eso explica también por qué lesbianas que no necesitaban de ese tipo de «cuenta» legitimante para habitar un espacio social, como las reunidas en Salt Lake City, se enojaron con la autora de *El pozo* por desnudar su tapadera y hacer su vida más difícil.

Como parte de estos prejuicios clasistas, las lesbianas de Salt Lake City como las de tantas otras comunidades y subculturas proletarias con «maridos femeninos» –que convivían con la expansión más pública de los blancos matrimonios bostonianos en las clases medias o del «demi-monde»– aparecen tendenciosamente como las más copiosas proveedoras de relatos para los sexólogos que sólo pudieron imaginar al erotismo lesbiano como otra versión del deseo masculino normalizado, puesto en otro cuerpo, y contestado por una feminidad tipificada en el mismo código de reconocimiento. La sesgada selección de historias de vida de estos especialistas estaba destinada tanto a guiar una identificación clasista de las formas más prístinas de la desviación como a remarcar cómo incluso en las perversiones más acentuadas de las mujeres las formas monógamas persisten. Incluso subrayando los elementos sexistas, la división sexual del trabajo, los «permisos» masculinos para tener otras relaciones y/o aventuras y los repartos eróticos cristalizados, de las parejas heterosexuales. En las novelas de Radclyffe Hall estos elementos están mucho más mezclados y turbulentamente distribuidos, las niñas *butch* de *La lámpara* y *El pozo*, cual perversidades polimorfas, sufren, cuidan y se avergüenzan con los guiones de femineidades violentas, masculinidades precarias y con exuberante estoicismo.

Los amores de infancia de Stephen por la criada, Collins (nombre que finalmente le pone al primer caballo al que monta), y de Joan por su institutriz, son prolíferos en sentimientos sinuosos de martirio y generosidad. Stephen desea tener ella la «rodilla de fregona» que agobia de dolor a Collins; Joan no soporta al hermano de Elizabeth porque este la hace quedarse en ese pueblo donde todo se vuelve viejo y prefiere que se vaya de allí incluso si esto supone distanciarse. Dentro del melodrama de estas niñas *butch*, cuidar es *doler por, en lugar de*, la otra, y en silencio. Cuidar es dar la carne al sufrimiento y «de todas maneras es tan agradable sufrir» (*El pozo* 18). Es propiamente infantil esta sensación romántica de que el martirio



es lo único que se tiene para dar cuando aún no se posee nada más que el propio cuerpo (martirizado/ble), pero en estas novelas la sensación persiste en procesos de desposesión y salvación que se van siguiendo y complejizando parte a parte. De hecho la fantasía de salvar a la otra, del mundo pero también de sí misma, es todo un tópico en la literatura lésbica romántica y también en la producción de su historia. Un tópico que va desde los amores de tutoras, mecenas y maestras que rescatan a sus pupilas de hogares espantosos esperando su mayoría de edad para llevarlas a otro lado —comentados por Walkowitz—, asunto que ocupa el corazón de *Las bos-tonianas* (1886), de Henry James, hasta la versión lésbica de «el rescate» de la prostituta honorable, relatado como «dato» reiterado en *La homosexualidad de hombres y mujeres* (1914), de Hirschfeld, donde este explicaba la propensión a matrimonios entre mujeres en este rubro laboral dando una versión esterilizada por la que dicha unión «les parece más elevada, pura, inocente e ideal» (HIRSEHFELD 120).

En esta paleta amorosa, el amor de madre descrito por Radclyffe Hall es como el de la madre de los tangos por su hijo varón, es el amor de alguien vieja, prudente, paciente, devota. Sin embargo, pese a este cuadro bucólico de la madre ideal tejiendo mañanitas, cada vez que la autora tiene que retratar una madre retrata una mujer que es madre: deseante, sensual, compleja, sufriente, que no sabe tejer. Así el ideal materno se da de bruces con su realidad para, acto seguido, recorrer los vicios de la institución por exceso y por defecto. Por ende, Radclyffe Hall inicia su definición de «amor materno» en *La lámpara* poniendo primero en duda su existencia:

Si ha de haber amor materno, debe ser amor paciente, tranquilo, inmutable: ese amor que no impide atizar el fuego y esperar, junto al té servido, que *el hijo* llegue. El amor que escribe diciendo que se le espera a uno en casa para Navidad y que se le preparará su tarta favorita. Ese es el amor materno ideal: el amor que nunca se marchita, pero que nunca exige. Una cosa bella, de color uniforme. Amor que transcurre en estancias amuebladas con objetos antiguos, que sirve caldos sabrosos, que requiere manos suaves, de venas azules y voces cascadas y dulces. Amor que besa al hijo en ambas mejillas sin aparatosas demostraciones (xxii, 2).

El amor blanco y deserotizado de una postal en la que Radclyffe Hall no termina de creer y a la que no deja de necesitar. En realidad, las hijas *butch* de Radclyffe Hall también son seres excesivos y defectuosos que se hacen demasiado caso a sí mismas... y todo ese poder que en apariencia los relatos les dan a esas madres sobre esas hijas, visto más de cerca, es completamente correspondido por la reciprocidad de una impericia espejada. Quizás al terminar de repasar esta danza torpe de dependencias y desencuentros nos quede la impresión de que todo cuidado, incluso el materno, es una perversión del deseo, una flexión artificial (en este caso, patriarcal) vendida como instinto. Un choque (más que un encuentro) singular, doloroso, incómodo de dos afecciones en condiciones que no gobiernan, donde las versiones imaginables de realización siempre son, en este *feedback* madre-hija / hija-madre, a costa de alguna de las partes. Y dado que los libros que existen, aquellos libros de psiquiatría y de sexología bajo llave que aparecen en ambas novelas, no nos sirven para nada —de hecho son reconocidos como puro conocimiento inútil que no aho-



rra ningún sufrimiento: «¡Teorías y nada más!» (*La lámpara*, XXI, 1)—, solo se puede comenzar a imaginar lo inimaginable fallando y pervirtiendo.

3. CONCLUSIONES

Seguramente me he enfrentado con la tentación de dejar de escribir... Pero ¡ante mis ojos aparecieron las imágenes de los perseguidos y de los ya miserables que todavía no han nacido, y percibí a las madres infelices al lado de las cunas que mecían a sus niños malditos e inocentes!

Heinrich HÖSSL, *Eros* (1836)

He venido para hablar a los niños malditos e inocentes que nacerán. Los uranistas somos los supervivientes de una tentativa sistemática y política de infanticidio: hemos resistido al intento de matar en nosotros, cuando aún no éramos adultos, ni podíamos defendernos, la multiplicidad radical de la vida y el deseo de cambiar los nombres de todas las cosas.

Paul B. PRECIADO, *Un departamento en Urano* (2019)

Si, como señaló Ítalo Calvino, los clásicos son clásicos porque aún tienen algo para decir, todo dependerá de las preguntas que seamos capaces de formularles. Las novelas de Radclyffe Hall son inquietantes, no tanto por su estructura dramática cuanto por la potente incomodidad de su textualidad. Pese a lo que diga el juez que censuró *El pozo*, nuestra empatía por esas protagonistas, al igual que por las de *La lámpara*, es siempre incompleta, nos enojan más de lo que nos seducen. Y eso que les falta, el esfuerzo, el coraje, la persistencia, el odio a la norma, es lo que nos suele faltar a nosotrxs. Radclyffe Hall tiene la capacidad de retratar esos gestos que no recuerdan que no somos tan maravillosxs, ni podemos serlo, como parte y contraparte de un mundo siniestro que se mueve mediante sus clasismos, sexismos, homo/lesboodio y otras miserias.

Las protagonistas de Radclyffe Hall forman parte de las antiheroínas que descalabran el panteón *queer*, que recuerdan la no pertenencia a un más allá de las miserias y vergüenzas sociales y sexuales —de las que no se zafan con la indemnidad de los objetos—, que descreen en las mieles progresistas de la autosuperación, que no dejan de fracasar y no aprenden nada de ello. Son personajes que ni siquiera se arrojan a la tragedia, la sufren por desgaste, la trabajan, la cimientan un prejuicio y una mala decisión a la vez. No tienen la inocencia incrédula de los personajes trágicos, no son presa de vueltas intempestivas del destino, son la evidencia consistente del éxito de «veredictos sociales y sexuales» —como ha escrito Didier Eribon— previos a su existencia, pero que también hacen carne en ellas. Stephen es una aristócrata moralista, de un clasismo acentuado y de un sexismo excéntrico pero profundo; Joan es una provinciana pobre con prejuicios machistas, rencores de clase y mala conciencia, dado que en su inteligencia no puede dejar de notar como va copiando los artificios manipuladores que tanto detesta de su madre. Por supuesto que además de esto tienen amores, deseos e inclinaciones que disponen nuestra empatía e incomodan y son combatidos por casi todo su entorno. Pese al evidente carácter exógeno de



estos condicionamientos, la autora al preguntarse desde cuándo, desde qué momento preciso comienza la caída en desgracia de esas jóvenes *butch*, busca los indicios en la biografía más íntima, en todo ese sedimento social hecho tacto hija-madre.

La preocupación de Radclyffe Hall por la narración de las maternidades –distintas pero siempre infaustas– es la preocupación por el origen de esta fisura, un intento de compartir responsabilidades y culpas, de determinar arbitrariamente a partir de cuándo todo empezó a fallar. Obviamente el origen se resbala, no lo encuentra allí sino disipado en expresiones, deseos, imposibilidades, juicios anteriores y posteriores. La maternidad es un terreno escabroso, el recipiente cultural de la razón reproductiva que centrifuga todas las sevicias de la potencia creadora y las limitaciones de la biología como destino, la maternidad es un péndulo entre la falta y el exceso. Si a esta ficción somática reproductora le sumamos la configuración de hijxs abyectxs –ya lo señaló Jhon Money cuando inventó la noción de «identidad de género», en los padres²⁰ recae la configuración exitosa del género–, el apocalipsis social pende de la teta de una mujer, quizás de una que nunca quiso ser madre o que sólo quiso ser madre de su amante.

En cuanto a esxs «niñxs malditxs e inocentes» de los que nos hablan en primera persona Heinrich Hössli y más de un siglo y medio después Paul Preciado, con el mismo peligro de muerte meciendo sus cunas..., sabemos que si bien cada corrimiento y proceso de (des)identificación, conquista de la deriva identitaria, supone una nueva vida, un remapeo vital del deseo, también, como nos recuerda Radclyffe Hall, somos el relato de nuestras muertes disidentes de deseos sin territorios posibles.

ENVIADO: 5 de enero de 2020; ACEPTADO: 5 de julio de 2020

²⁰ Es decir, en la socialización «correcta» de la división sexual de la vida, que en plenos años 50 bienestarristas estaba muy pulcramente delimitada como una tarea específicamente privada y materna durante los primeros años de vida.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AHMED, Sarah. *Fenomenología queer*. Madrid: Bellaterra, 2019.
- AHMED, Sarah. *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de alegría*. Buenos Aires: Caja Negra, 2019.
- BARNES, Djuna. *El bosque de la noche*. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- BAUER, Heike. *Stephen Gordon Super-invert: The sexuality of Radclyffe Hall*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2009.
- DE LAURETIS, Teresa. *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*. Indiana: Indiana University Press, 1994.
- FADERMAN, Lillian. *Surpassing the Love of Men. Romantic Friendship and Love between Women from the Renaissance to the Present*. Londres: Junction Books, 1981.
- FLORES, Valeria y TRON, Fabi (comps.). *Chonguitas. Masculinidades de niñas*. Neuquén: Mondonga Dark, 2013.
- GIMENO, Beatriz. *Historia y análisis político del lesbianismo. La liberación de una generación*. Barcelona: Gedisa, 2007.
- HALBERSTAM, Jack. *Masculinidad femenina*. Sauce Viejo: Bocavulvaria, 2018.
- HAVELOCK ELLIS, Henry. *Studies in Psychology of Sex, vol. II. Sexual inversion*. Filadelfia: Davis Company, 1915.
- HIRSEHFELD, Magnus. *The Homosexuality of Men and Women*. Nueva York: Prometheus Books, 2000.
- JEFFREYS, Sheila. *The spinster and her enemies. Feminism and sexuality 1880-1930*. Melbourne: Spinifex, 1997.
- KRAFFT-EVING, Richard. Étude médico-légale, «*Psychopathia sexuales*»: avec recherches spéciales sur l'inversion sexuelle. París: George Carré, 1895. Web. 3 de enero de 2020. (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k76843b.texteImage>).
- LOVE, Heather. *Radclyffe Hall's Unwanted Being en Feeling Backward*. Londres: Harvard University Press, 2007.
- NOBLE, Jean. *Masculinities Without Men: Female Masculinity in Twentieth-Century Fictions*. Vancouver y Toronto: UBC Press, 2004.
- PARKER, Sarah. «The Darkness es the Closet in Which Your Lover Roots Hert Herat»: Lesbians, Desire and the Gothic Genre». *Journal of International Women's Studies*, 9.2, (2018), pp. 4-19.
- RADCLYFFE HALL. *La lámpara que no ardió*. Buenos Aires: José Janés Editor, 1950.
- RADCLYFFE HALL. *El pozo de la soledad*. Buenos Aires: Hemisferio, 1955.
- RICH, Adrienne. *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Madrid: Traficante de sueños, 2019.
- RUBIN, Gayle. «De catamitas y de reyes: reflexiones sobre butch, género y frontera», en *El crepúsculo del brillo. La teoría como justicia erótica*. Córdoba: Bocavulvaria, 2018.
- SMITH, Patricia. *Lesbian Panic: Homoeroticism in Modern British Women's Fiction*. Columbia: Columbia University Press, 1997.
- SOUHAMI, Diana. *The Trials of Raydcllyffe Hall*. Londres: Virago, 1999.



- WALKOWITZ, Judith. «Sexualidades peligrosas», en DUBY, George y PERROT, Michelle (dirs.), *Historia de las mujeres. El siglo XIX*. Madrid: Taurus, 2000.
- WEEKS, Jeffrey. «Lesbianismo», en *Lenguajes de la sexualidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2011.
- WEISS, Andrea. *Paris was a woman. Portraits from the left bank*. Londres: Harper, 1995.

