

**Dictadura, espacio privado, ruptura de binarismos y performatividad de género. Sobre *En breve cárcel* (1981), de Sylvia Molloy**

**Dictatorship, private space, breakup of binary system and gender performativity. About *En breve cárcel* (1981), by Sylvia Molloy**

Estefanía Di Meglio  
Universidad Nacional de Mar del Plata  
estefaniadimeglio@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0001-5015-1606>  
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.244>

Fecha de recepción: 15.03.25 | Fecha de aceptación: 19.06.25

**RESUMEN**

El presente trabajo propone un análisis discursivo, textual y contextual de la novela *En breve cárcel* (publicada inicialmente en 1981, en España), de Sylvia Molloy. El objetivo es analizar cómo se articula la modulación de la voz de la disidencia sexual femenina de los personajes con la reapropiación del cuerpo y la resignificación del espacio privado del hogar (el cuarto desde donde se escribe como actividad sexual y política), en tanto crítica de ese ámbito como lugar tradicionalmente despolitizado desde los discursos hegemónicos y destinado a los trabajos reproductivos a cargo de las mujeres. Sumado a esto, se advierte en la triangulación amorosa como forma de minar la lógica binaria patriarcal, conforme a la “moral tradicional” defendida por la dictadura que gobernó Argentina entre 1976 y 1983; y, a través de todo ello, cómo se produce el desmontaje de las performatividades de género tomando el concepto de Judith Butler. Así, la novela se configura como una práctica de resistencia contra la dictadura argentina.

**PALABRAS CLAVE:** literatura lésbica, dictadura argentina, espacio privado, lógica binaria, performatividad de género.

**ABSTRACT**

The proposal of this paper is to do a discursive and textual analysis of the novel *En breve cárcel* (1981, Spain) by Sylvia Molloy. The goal is to study the production and publication circumstances of the book. The aim is to analyse the voice of the lesbian characters in relationship with the body reappropriation and new significance of the private space of houses (the room where the female character writes her story of passion with her lovers). From that point, it is produced the critical point of view about the private space, as a territory without political content and also destined to reproductive works as a responsibility of women. The paper also studies the articulation with the love triangle as a way of critic toward the binary logic. The last objective of the paper is to analyze the deconstruction of genre performativity (Judith Butler), based on all the previously mentioned elements. Because of all this, the novel is a resistance praxis against the latest military (and patriarchal) Argentinean dictatorship (1976-1983).

**KEYWORDS:** lesbian literature, Argentinean dictatorship, private space, binary logic, genre performativity.

## INTRODUCCIÓN

La palabra es, a menudo, la única estrategia que permanece frente al estado casi indemne al que nos relegan los dispositivos de poder, cuya violencia real y simbólica se acentúa en los regímenes autoritarios como dictaduras y totalitarismos. Si ese lenguaje en acto se conjuga con la creación, la imaginación y la ficción literaria, el poder subversivo del discurso se redobla. La polisemia del lenguaje —aquella polisemia que no casualmente buscaba eliminar la distópica *neolengua* de 1984 (Orwell)— se acentúa, así como también se abre la posibilidad de la existencia de otros mundos posibles. Todo esto, cuando la literatura logra sortear la censura del régimen político ante el cual se yergue como resistencia, como parte de la batalla simbólica con “formas y efectos múltiples y variados” cuyos alcances, aun cuando no sepamos cómo identificarlos o no podamos medirlos (Hall, 2017, p. 241), tienen efectos en lo real.

La novela *En breve cárcel* (1981), de la escritora argentina Sylvia Molloy, siguió un complejo periplo desde el tramo que media entre su escritura y su publicación, puesto que, aunque escrita en España durante el posfranquismo, en el país de la autora se vivía otra dictadura, el autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional” (1976-1983). Lo cierto es que Molloy escribió su novela teniendo como horizonte de lectura a Argentina, pues allá quería publicar con un/a lector/a modelo (Eco, 1985) de la sociedad argentina ya bajo cinco años de dictadura. El escrito era incompatible con las ideas propulsadas por el régimen: el amor lésbico y plural poco estaba relacionado con el modelo de mujer y de familia defendido por los generales. Molloy tenía el firme deseo y la férrea convicción de que el texto se publicara en Argentina, sobre todo al entender la escritura como crítica y resistencia, enarbolada desde los márgenes: el margen geográfico y espacial al otro lado del océano; los márgenes en términos de género, dado que el escrito, incluso sin quererlo, planteaba uno de los hitos en una nueva línea en la literatura argentina: la literatura lésbica.<sup>1</sup> Desde la relación amorosa lésbica, sostenida en una triangulación, la novela resiste a los modelos de género patriarcales, exacerbados por el régimen dictatorial. Asedia a un tiempo tanto los pares dicotómicos que suponen el sustento del patriarcado (lógica binaria) así como la moral

---

<sup>1</sup> Como señala Ricardo Piglia en uno de los paratextos del libro, los textos de la colección en la que se incluye la novela de Molloy, la Serie del reciénvenido, son escritos que han anticipado o promovido “temas y formas que tienen un lugar destacado en la narrativa contemporánea” (como se citó en Molloy, 2012, p. 4). *En breve cárcel*, junto con *Monte de Venus* (1976), de Reina Roffé, y *El affair Skeffington* (1992), de María Moreno, es considerada por Laura Arnés como una de las tres novelas centrales de la literatura lésbica en Argentina (2016, p. 10). No obstante esta serie, es a partir de 1950 que hay una emergencia progresiva de lo que Arnés llama *ficciones lesbianas* (p. 25).

defendida por dictadores y patriarcalitas (moral occidental y cristiana). En el presente trabajo, indagamos en esta primera novela de Molloy para ver el modo por el cual el género sexual de la protagonista hace que el libro, situado en los márgenes geográficos y en la disidencia sexual, signifique una toma de posición frente al poder imperante en lo político y lo económico. Asimismo, la relación triangulada a la que se alude en el texto pone en jaque los binarismos propios en los que se sustenta el patriarcado, que redundan en una polarización entre lo mismo —el absoluto universal del que hablara Simone de Beauvoir (2009)— y un otro a ser eliminado, tanto en términos políticos como de género, al punto de que ambas categorías (militancia política y sexual, por medios materiales o simbólicos como la literatura) llegan a intersectarse y a profundizar la opresión en los regímenes autoritarios. En base a ello, la propuesta radica en realizar un análisis textual, discursivo y contextual tomando conceptos y la metodología de la crítica literaria, así como nociones centrales de los estudios feministas y *queer*, a saber, la deconstrucción de binarismos y la performatividad de género.

## **1. LA BREVE CÁRCEL: EL ESPACIO PRIVADO Y EL MUNDO DE LAS MUJERES**

Sylvia Molloy (1939-2021) nació en Argentina. Su ascendencia irlandesa por parte de padre, y francesa, por parte de madre, la llevó a ser trilingüe (español, inglés, francés), condición que se imprime en sus libros escritos con palabras y expresiones de las diferentes lenguas, y en los que reflexiona sobre ese *Vivir entre lenguas*, como se titula su libro de 2016. Docente, crítica y escritora, cultivó el ensayo, los textos de corte académico y la novela, hecha unas veces de historias, otras de viñetas, otras solo novelas sin anécdota, como dice la protagonista del texto en cuestión. Su extraterritorialidad lingüística se continúa en su desterritorialización geográfica. En 1958 se trasladó a vivir a París, donde estudió y se doctoró en Literatura Comparada en La Sorbona y a partir de 1970 se radicó en Estados Unidos, donde dictaba clases en dos Universidades (Yale y Princeton). La extraterritorialidad vital se verá en su obra literaria, desde su primera novela, *En breve cárcel*.

Ante la cantidad ingente de secuestros, muertes y desapariciones en su país de origen, desde España, Sylvia Molloy optó por la escritura como vía de resistencia y apostó por la palabra y la cultura. Pero supo, sobre todo, que debía publicar esa novela en Argentina, hecho que operó una reinención afectiva de lo político. Apuesta en la que se imprime una inflexión política de lo poético del acto de escribir, acto que, por otra parte, aparece ficcionalizado en

una *myse en abisme*: la protagonista escribe mientras espera a su amante. El texto sería publicado por primera vez en España por la editorial Seix Barral, en el año 1981. Sucedió que, a pesar del deseo de darlo a conocer en Argentina, ninguna editorial estaba dispuesta a asumir los riesgos que implicaba imprimir una novela en la que se relatara una pasión homoerótica, bajo la mirada censora de los militares. También en sus condiciones materiales, desde su gestación (Jitrik, 2010, p. 36), la novela sufre la violencia del mismo régimen al que solapadamente se opone. No obstante, desembarcará en Argentina para marcar, en parte, la extraterritorialidad —tomando en préstamo el concepto de George Steiner (2009)—, que caracteriza la escritura de Molloy a partir de esta primera novela: un estar “en tránsito” y una errancia geográfica, un espacio entre lenguas, una escritura a la “intemperie”, “desde afuera” (Molloy, 2016, p. 74), la cual se traslada a las peripecias de su opera prima. Fotocopiada, llegó proveniente de una especie de diáspora que se sumó a la —para ese entonces— incipiente serie narrativa de lucha contra la dictadura. Circuló entre lectores y lectoras de las “catacumbas”<sup>2</sup> que hacían también de esa literatura un espacio de batalla cultural por el que transitaban libros censurados, lecturas prohibidas y charlas clandestinas sobre poesía y política. Como hecho no solo simbólico sino también material que es el hecho literario (Jitrik, 2010, p. 35), ya desde las condiciones materiales, la novela forma parte de un circuito clandestino que opera la resistencia en un campo literario y cultural fragmentado (Sosnowski, 1988). Las reseñas de la época recalcaban la distancia geográfica de la autora como una vía de distanciarse ellas mismas de las condiciones de producción y de los efectos insospechados por estas latitudes que causaría un texto de índole erótica (en efecto, podría pensarse bajo el mote de “literatura erótica”) y lesbica (“cuestiones de cautela política”, dice Molloy en Kolesnikov, 2022, s/p). Es más, muchas de esas reseñas enfatizaban que el texto había sido escrito en España, ante lo cual la autora confiesa haberse perturbado (Molloy, como se cita en Kolesnikov, 2022, s/p), porque evidentemente su intención era producir mella en un contexto en el que la palabra y la literatura constituían una de las vías posibles para la oposición al poder imperante. Recién en 1998, el libro se publica por primera vez en Argentina (editorial Simurg) y en 2012 el escritor Ricardo Piglia, en su función de director, la incluye en la Serie del reciénvenido, colección de la editorial del Fondo de Cultura Económica. En el año 2019, *En breve cárcel* es publicada en la Biblioteca Soy, colección del periódico *Página/12*,

---

<sup>2</sup> Así fueron denominadas las clases y cursos universitarios de carreras cerradas por la dictadura de Videla (Villalonga, 2022). Esas formas de enseñanza y aprendizaje, de lecturas clandestinas y en las sombras significaron, sin lugar a dudas, un espacio de resistencia, una forma de conservar, producir y apropiarse de prácticas y saberes.

dirigida por Liliana Viola y conformada por una serie de textos literarios y ensayísticos que pueden enmarcarse en los estudios *queer* (Molloy, como se cita en Moreno, 2002, s/p).

*En breve cárcel* es un diario de pasión, un remedo de los fragmentos del discurso amoroso luego de la ruptura, la más autobiográfica de sus novelas, según la propia autora, pero que ha sido leída por la crítica, contrariamente, como la más ficcional (Molloy, como se cita en Lennard, 2009, s/p). Un narrador (o una narradora, mejor) equisciente, cercana y distante del personaje principal, cuenta en presente y en tercera persona la espera de su protagonista, que es ella misma, narradora y personaje. Una espera que se sabe yerma: la del regreso de Renata, amante del personaje cuya reciente ruptura conduce a esta última al tiempo del recuerdo, a evocar a Renata y a Vera, amante anterior con quien, a su vez, Renata ha mantenido un vínculo. La triangulación está hecha en el plano de los hechos, en el de la evocación de los recuerdos y en la imaginación que corresponde a la fantasía sexual elucubrada en la mente de la protagonista, que tiene su homología con la triple locación de los sucesos: Búffalo, París, Buenos Aires. El cruce de estas tres ciudades devuelve las coordenadas que intersectan las historias íntimas de las amantes (las dos primeras), la privada del reducto que es el cuarto en el que el personaje escribe y espera (París) —y escribe porque espera— la ciudad de la infancia de la protagonista (Buenos Aires) con la historia de un país. Tres mujeres, casi en un *mènage a trois*, alcanzan en el texto para que la novela se invista de un potencial simbólico desestabilizador de su contexto de escritura al otro lado del océano como horizonte de expectativa de lectores: la dictadura militar y, en otro orden de cosas, pero no menos importante, patriarcal.<sup>3</sup>

## **2. EN EL NOMBRE DEL PADRE. SOBRE DICTADURA, PERFORMATIVIDAD DE GÉNERO Y SUS RESIGNIFICACIONES**

Es Claudia Laudano (1998) una de las investigadoras en el ámbito local que estudia el carácter eminentemente patriarcal no solo sobre el que se fundan los regímenes militares, sino además el cual ellos ostentan como dispositivo de poder (Foucault, 2012). La institución castrense es, en efecto, androcéntrica por esencia, con sus jerarquías y las formas de ejercicio de un poder autoritario. En su libro *Las mujeres en los discursos militares (1976-1983)*, la autora analiza las representaciones e imaginarios a los que están asociadas las mujeres en la

---

<sup>3</sup> Su novela *El común olvido* (2002) será también, entre otras cosas, una resistencia a los efectos de la dictadura ya en democracia, desde la construcción de la memoria personal y social, íntima y pública, también a partir de un personaje homosexual. Recuerdo, olvido, memoria, resistencia, disidencia sexual, lo *queer* son algunos de los ejes que atraviesan tanto la poética de Molloy como sus “obsesiones”, al decir de Barthes (1987), críticas y teóricas.

prosapia pública militar, que responde a los mandatos patriarcales asignados a ellas. Las mujeres, en los discursos de los dictadores, aparecen siempre asociadas al modelo de familia propulsado desde la modernidad y en vínculo con “la gran familia argentina” (Laudano, 1998, p. 28) y como uno de los pilares en los que se sostiene la tríada “Dios, Patria, Hogar” (p. 28). En esta dirección, cuando se referían a las mujeres, los discursos militares disciplinaban sobre los tradicionales “roles de amas de casa, esposas y, principalmente, madres” (p. 23). Tales modelos se figuraban compatibles con el conservadurismo en lo social y con lo que Wendy Brown (2020) denomina la moral tradicional (p. 23; p. 29; p. 30; p. 31; p. 50; p. 103), defendida por los autoritarismos y por todo régimen opuesto a la democracia (p. 91) en la unión de conservadurismo y neoliberalismo. En efecto, el fin último de la conservación de los roles tradicionales de las mujeres en sus tareas reproductivas y de cuidado, su confinamiento al ámbito privado del hogar, responde a los objetivos económicos del modelo neoliberal del economista de la dictadura José Martínez de Hoz.<sup>4</sup> Este modelo de familia como institución patriarcal es el que precisamente critican las mujeres durante la denominada segunda ola del feminismo, desde los años 60 (Arnés, 2016, p. 39). En la novela de Molloy, la transgresión de los mandatos de género “desde una moral de lo minoritario” (Eribon, 2004), mediante identidades sexuales que escapan a la norma y a los mandatos patriarcales defendidos y acentuados por los dictadores, se convierte en transgresión política. Por ello, entendemos junto con Laura Arnés, estudiosa del tema, que “las ficciones lesbianas, sin lugar a dudas, horadan, de modos creativos, las formas hegemónicas de lo social” (p. 13). Hay en la novela una construcción de la voz *desde* el género (Montaldo, 2021, p. 154; énfasis del original). El espacio privado del hogar, concretamente del cuarto como cuarto propio real (el espacio privado) y simbólico (de la autonomía económica, de pensamiento, de resistencia) se refuncionaliza, hecho que entroniza la vivencia de la sexualidad disidente como puro placer, goce y afecto, y alejada tanto de los fines reproductivos como de la moral tradicional.

En ese sentido, el personaje se apropia de la norma para reescribirla y deconstruye las performatividades de género de las que habla Judith Butler. En su texto “¿Qué es la crítica?”, la autora estudia la existencia de mecanismos por los cuales los sujetos operan la “desujeción” de las normas (tomando el neologismo de Michel Foucault, *désassujétissement*

---

<sup>4</sup> A este disciplinamiento referido a la función social de las mujeres subyacía un objetivo económico, a saber, que ellas cumplieran con el trabajo reproductivo que permite sustentar y reponer el trabajo productivo mediante el disciplinamiento de los futuros “proletarios” (los hijos) (Fortunati, 2019, p. 35) y la reposición de las fuerzas de trabajo productivas a través de las tareas de cuidado (Larguía & Dumoulin, 1976, p. 14). En esta dirección, desde el feminismo marxista se entiende que las dictaduras son nuevas formas de acumulación originaria. Para este aspecto ver Di Meglio (2025).

[2008, p. 157]). Es decir, las personas pueden apropiarse de la normativa para transgredirla, en un acto de *inservidumbre voluntaria e indocilidad reflexiva*, para deconstruir la norma y, con ello, deconstruirse. En eso, pues, consiste la práctica crítica y en ello va también la resistencia, que redundará en la transformación de sí. En su clásico, polémico y debatido libro *El género en disputa* (2007 [1990]), Butler se propone como uno de sus objetivos centrales pensar más allá de la división binaria de los géneros, lo cual funda el terreno de lo *queer* en calidad de activismo, pero también en tanto teoría. Si como lo había postulado Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (2009 [1949]) —abrevando de la filosofía existencialista— respecto de que no hay ninguna esencia que preceda a la existencia, entonces tampoco hay identidad preexistente. El género no es una esencia dada de antemano, sino que se construye histórica y culturalmente. Y lo hace de manera performativa: no poseemos un género; por el contrario, lo actuamos conforme a los *dictum* que lo moldean por medio de un lenguaje realizativo y a partir de actos performativos mediante los que se *hacen cosas con palabras*, al decir de John L. Austin (1982). La identidad de género se vincula con esta performatividad y con la performance (Butler, 1998, pp. 298-299). Para Butler, el sujeto no es un individuo, sino una estructura lingüística en formación y en permanente devenir. La performatividad, esa actuación del género que implica maquillaje, disfraz, puesta en escena, se basa en la repetición de la norma (Butler, 1998, p. 297), de un deber ser que responde a las identidades premoldeadas, construidas para la división femenino-masculino. La protagonista de Molloy, que espera y escribe sobre las afectividades lesbianas con Renata y Vera en aquella triangulación pasional, modula en la escritura, así como en la potencialidad del encuentro que instala esa espera, vínculos en el espacio privado que exceden la idea del hogar en cuanto ámbito de la familia. Si el régimen militar, a través del montaje de un proceso genocida, buscaba desarticular los lazos sociales (Feierstein, 2011, p. 128), la novela es una apuesta a vínculos, aunque íntimos, que se hallan por fuera de la moral castrense y del modelo de familia; en suma, son lazos que responden a una disidencia sexual, por lo demás, patologizada desde el paradigma médico. La performatividad de género, entonces, queda desmontada a partir del mismo espacio privado en el universo novelesco, mientras que se hace pública por fuera de la ficción por medio de la lectura que semeja hacerse desde el ojo de una cerradura por donde parecieran inmiscuirse lectoras y lectores.

Como lo explica la filósofa feminista Ana María Fernández (1993), las teorizaciones derrideanas sobre la deconstrucción darán sustento teórico y práctico a la idea de la deconstrucción sobre los géneros en la denominada tercera ola del feminismo que, a través de

los estudios *queer*, queda inaugurada con autores como la mencionada Butler y con su intento por desarticular los binarismos genéricos. En tal sentido, la deconstrucción y el término derrideano de *differance* (Derrida, 1997) resultan productivos para pensar esa deconstrucción del género y de la lógica binaria asentada en el falogocentrismo. Si se trata de deconstruir, la literatura se presenta propicia como discurso descentrado que deconstruye contenidos y formas de pensar, *modos de leer* (Ludmer, 2015). El discurso literario, más que otros, pone en escena la idea de *aplazamiento* del sentido inherente a la *differance* toda vez que el significado no está presente. De manera no lineal, se da en la interacción entre presencia y ausencia, y así se constituyen las significaciones mediante el proceso potencialmente interminable de aludir a todos los restantes significados latentes: “el material literario es también un lugar privilegiado de singularizaciones —de subjetividades, de experiencias, de procedimientos narrativos—; un espacio que se construye y que se hace posible en la multiplicidad de diferencias, en la heterogeneidad discursiva y temática” (Arnés, 2016, p. 32).

### 3. DECIR A MEDIAS Y LEER A CONTRAPELO

En esta dirección, el significado ausente a causa de un significante que no logra aprehender lo real viene a sumarse en la novela de Molloy a una retórica del decir a medias, del contar y del esconder a un tiempo, situación que instala la duda en lectores y lectoras sobre quién habla y qué se cuenta (Sarlo, 2021, p. 152). En efecto, la mayor parte del tiempo la narradora retacea información y preserva la historia bajo la astucia del silencio, mientras que en otros momentos narra, compulsiva y frenética, como quien es presa de una verborragia que quiere decirlo todo para, finalmente, volver a caer en la cuenta de que no es posible un relato acabado. Se trama una retórica del secreto, de aquello que se quiere decir y a la vez no se pronuncia a viva voz porque existe la radical consciencia de la transgresión que ello implica. Y allí emerge la potencia literaria: decir, cuestionar y resistir diciendo solo a medias. Sin ir más lejos, ahora a propósito no tanto de lo que *no se dice* de manera directa en los textos, sino, sobre todo, de lo que *no se lee* en ellos, en su función crítica, la propia Molloy propone la categoría analítica *flexión del género* en el año 2000<sup>5</sup> y continúa su desarrollo en un texto publicado en 2002, titulado “La flexión del género en el texto cultural latinoamericano”. El concepto hunde sus raíces en los *modos de leer* —tomando la noción y herramienta crítica ya mencionada de Josefina Ludmer (2015)— a los efectos de “desenredar, desmenuzar o

---

<sup>5</sup> En las VI Jornadas de Historia de las Mujeres realizadas en Buenos Aires en julio del año 2000, en la Facultad de Filosofía y Letras.

analizar las estrategias discursivas que la literatura y la crítica como prácticas políticas situadas instrumentan para construir ideologías sobre la diferencia sexual” (Domínguez, 2021, p. 73). La propuesta de Molloy consiste en visitar el canon y cuestionar la conformación de los corpus, pero, principalmente, reescribiendo lecturas establecidas de textos instituidos que invisibilizaron cuestiones atinentes a los géneros (Molloy, 2002, p. 161). En ese orden, y en tanto crítica y ficción literaria son en Molloy las dos caras de una misma moneda (p. 72), debido a que su propuesta implica una modulación crítica de lectura y escritura de revisión de diferentes componentes del campo y del circuito literario. Así, apunta a conformar operaciones y “prácticas de deslectura” (Giorgi, 2021, 96), lo que se traduce en una intervención política y polémica desde la perspectiva de género. Se trata de convertir la crítica en una práctica desestabilizadora.

No es un dato menor que junto a Jean Franco, Francine Masiello, Gwen Kirpatrick o Sara Castro Klarén, Molloy inauguró la crítica literaria feminista en el marco del latinoamericanismo universitario en los Estados Unidos (Domínguez, 2021, p. 76). Por su parte, Guadalupe Maradei (2018) explica el proceso intelectual y de praxis crítica que anida en la modulación de la perspectiva y la propuesta feminista de nuestra autora al postular que “inauguró un proceso de revisión histórica, de reflexión metacrítica y de propuesta metodológica” afinado como “intervención crítica”, por la cual se modula “un cuestionamiento radical de los modos de leer la literatura hispanoamericana con una articulación eficaz de las categorías de género, modernidad y Estado-nación” (p. 237). A propósito de esta tríada con que cierra la cita de Maradei, no hay que olvidar que la crítica literaria, en América Latina, surge como práctica política en la medida en que parte del proyecto ilustrado de nación. Se trata de la conformación de un campo que coadyuvó a la formación de los aparatos ideológicos de las nacientes “culturas nacionales”, cuyo canon debía ser funcional a la idea de una nación direccionada a homogeneizar y, en consecuencia, a eliminar al otro (Patiño, 2013, p. 22). Es decir, una dinámica en la que opera una triangulación asimétrica entre inclusión/exclusión/poder (Giraldo, 2009, p. 1), y en la que el descarte significa la “exclusión de lo diferente” (Salessi, 1995).<sup>6</sup> Semejante movimiento de la crítica al servicio de la nación aporta el detritus histórico que da sustento a la invisibilización propia de los modos de leer de la crítica literaria, a saber: una crítica que ha ocluido históricamente lecturas, que ha construido un canon casi en su totalidad masculino, con una

---

<sup>6</sup> Ejemplo paradigmático de ello lo da la propuesta del escritor Leopoldo Lugones de tomar el *Gaucho Martín Fierro*, de José Hernández, como poema épico nacional.

tradición selectiva (Williams, 1997, p. 137) cisheteropatriarcal. Derivados de estos modos de leer, por ejemplo, se han establecido libres asociaciones sexistas de mujeres escritoras con estereotipos estigmatizantes —Alfonsina Storni, la suicida; Silvina Ocampo, la rara, la esposa de...; Alejandra Pizarnik, la loca y suicida, por mencionar solo algunos casos—. Crítica que igualmente ha asociado de manera caprichosa género literario con sistema sexo-género y que ha acuñado motes sexistas como “literatura de mujeres” (Eltit, 2021, p. 19) o “literatura para mujeres”, lo cual establece, además, linealidades temporales normativas y normativizantes (Arnés, De Leone & Punte, 2020, p. 21). Esta oclusión ostensible de lecturas que se tradujo en modos de leer sexistas, carentes de perspectiva de género, pesó justamente sobre la novela de Molloy, cuya publicación en Argentina (recordemos que 17 años después de su aparición en España) tuvo una buena acogida —de la que son testigo las reseñas que sobre ella se hicieron—, pero “eludiendo la anécdota lésbica o traduciéndola en términos literarios” (Molloy, como se cita en Lennard, 2009, s/p); volviéndola, en definitiva, al closet, para usar las palabras de Molloy.<sup>7</sup> Sin dudas, la dictadura “ha operado como obturadora de lecturas para los estudios sobre literatura y feminismos” (Angiletta, 2020, p. 310). Por enede, faltaba todavía no solo la transición hacia la democracia, sino también un cambio de época para que la novela fuera leída desde la *flexión del género*, y con la crítica literaria de investigadoras especialistas en la materia como la mencionada Laura Arnés, la crítica e investigadora Nora Domínguez, la escritora María Sonia Cristoff, entre muchas y muchos otros. Así y todo, y como señala Arnés (2016), no hay un interés inherente de estas ficciones de constituir ese espacio de todos que es la nación (p. 14): como efecto no buscado, estos textos plantean cuestionamientos al canon sin miras a ser incluidos en él.

Como ya se anotó, hay un vínculo de complementariedad entre la producción ensayística, crítica y teórica de Molloy, y sus textos ficcionales: “Siempre hay correspondencia entre mi crítica y mi ficción”, insiste la autora (Molloy, como se cita en Link, 2002, s/p). Sus novelas, moduladas como contrapunto de las propuestas críticas (Domínguez, 2021, p. 73) y enmarcadas en los estudios *queer*, ficcionalizan identidades sexogénicas disidentes que se configuran sin pudor, pero, fundamentalmente, despojadas de

---

<sup>7</sup> Es llamativa y elocuente una de las anécdotas que Molloy cuenta acerca de las lecturas críticas de la novela: “A los dos o tres años de publicada la novela, en un congreso de literatura, una persona a quien yo conocía bien se me acercó y me dijo que iba a hablar en su ponencia de *En breve cárcel* y si me molestaba que usara la palabra ‘lesbiana’. Le aseguré que no y fui a escucharla. Ante mi gran sorpresa, no pronunció la palabra ‘lesbiana’ una sola vez. Entonces pensé que se trataba de una maniobra bastante perversa para quedar bien conmigo, una suerte de ‘yo sé de qué se trata y al pedirte permiso te lo hago saber, para que veas que estamos en la misma onda, pero en el momento de leer no digo la palabra en público porque total para qué, si lo importante es que yo sé y vos sabés que yo sé’. Una manera de volver al closet un texto que no se pretendía secreto” (como se citó en Lennard, 2009, s/p).

toda mirada problematizante y sin señalar la disidencia como tal: “Ellas, las sin parte, las no contabilizadas, se hacen visibles y legibles en sus propios términos. Y eso es lo que las hace políticas a estas ficciones” (Arnés, 2016, p. 14). En esta dirección, parte de la riqueza de *En breve cárcel* reside en que su posicionamiento político de resistencia al régimen militar se opera desde la disidencia genérico-sexual y, dentro de ella, desde la reapropiación y la resignificación de los mandatos impuestos a las mujeres —el desmontaje de la performatividad de género que analizábamos previamente—: si el gobierno de los dictadores define el ámbito de lo privado, al margen de la polis, como espacio donde las mujeres deben estar relegadas y ser funcionales al sistema con sus tareas reproductivas, y como buenas esposas y amas de casa, los personajes de la novela transgredirán las normas de género y políticas desde ese mismo ámbito, hecho que expone la intimidad que, para la moral tradicional, debería ser resguardada e, incluso, condenada.

#### **4. EL CUARTO PROPIO. LA DESARTICULACIÓN DE LO PÚBLICO Y LO PRIVADO**

Uno de los modos en los que el texto produce la subversión política por medio de la transgresión sexual es la reapropiación de los espacios tradicionalmente destinados a las mujeres para el cumplimiento de los roles de género a ellas asignados. Concretamente, el espacio de lo privado, el ámbito del hogar, se convierte en el lugar del rompimiento de la norma. Veamos lo siguiente. La oposición espacio público-espacio privado es uno de los binarismos sobre los cuales se sustenta la lógica patriarcal. Tal como lo concibe Jacques Derrida (1989), en la cultura y el pensamiento occidental tiene lugar no solo el logocentrismo en tanto episteme que domina las formas de estructuración y acceso al pensamiento, sino que además a él se superpone el falocentrismo (el patriarcado como sistema que todo lo abarca); conjugados, resultan en el falogocentrismo. Los criterios dicotómicos propios del pensamiento de Occidente (Fernández, 1993, p. 36) inferiorizan la alteridad (p. 37). La superioridad masculina se justifica ya desde los discursos judeocristianos en los que la mujer es solo un apéndice defectuoso del hombre. Estos relatos se ven reforzados por el discurso médico de la Edad Media, que se acopla y superpone al planteo de la inferioridad e incompletud de la mujer; y antes, desde la filosofía, el mundo clásico y la lógica aristotélica que estructura el pensamiento occidental en que la mujer queda relegada de la polis y ajena a la ciudadanía y a la esfera pública y política. La dictadura argentina se apropió del espacio público (el estado de sitio, el toque de queda que rigió durante gran parte del gobierno de facto son ejemplos concretos de ello), puesto que, en este espacio, se trata de la *res* pública, el

ámbito de lo político. En este marco, la traza sobre este espacio para las mujeres es doble: además de relegarlas al hogar, los dictadores cercenan su tránsito por una ciudad sitiada e hipervigilada. Tal lo exhibe la escritora Diamela Eltit (2000), para el caso chileno —pero la reflexión puede hacerse extensiva a las dictaduras conosureñas, dada la articulación en el marco de la Operación Cóndor—: “Cualquier cuerpo que no correspondiera al cuerpo militar podía ser asesinado porque el tránsito por la ciudad ya estaba prohibido” (p. 4). Así como las luchas feministas transitan el espacio público y lo reconvierten, al tiempo que este espacio transforma subjetividades, en una irrupción mutua entre sujeto y territorio, Molloy se reapropia de la esfera privada del hogar, entendida como terreno tradicionalmente despolitizado (Rodó-Zárate, 2021, p. 75). Le imprime el signo político a partir de la afirmación de la disidencia sexual: del cuarto propio de Virginia Woolf con sentidos de autonomía económica, se pasa al cuarto propio de Molloy, cárcel y libertad a un tiempo: el ámbito de lo privado como sinónimo de despolitización para los militares, el estado de sitio, la prohibición de la militancia en las calles, pero, en simultáneo, es el cuarto el que permite transgredir. La intertextualidad con *Un cuarto propio* llega a convertir el libro *En breve cárcel* como el lado B, vale decir, como la reescritura ficcional y literaria del ensayo de Woolf.

Por su parte, el verso de Francisco de Quevedo, que da título a la novela y que corresponde a la estrofa incluida como primer epígrafe, contiene una palabra clave para la novela y para el contexto político de Argentina. El cuarto donde transcurren la espera y la escritura, ese espacio de lo íntimo y del orden de lo privado, es una cárcel en sentido figurado. Sin embargo, llega a tocar el ámbito de lo real al dimensionar el contexto argentino por el cual la novela circulaba solo clandestinamente. La imagen de la cárcel se refuerza con la jaula mencionada en el segundo epígrafe, cuya autora es, ahora sí, Virginia Woolf: “Los ojos de los otros son las prisiones. Sus pensamientos, nuestras jaulas” (2012, p. 13). La frase pertenece a “Una novela no escrita” e instala el eje de la identidad y la alteridad, del otro que mira y con ello construye y censura tal identidad. El epígrafe esboza, además, una de las líneas de filiación de la novela: su impronta feminista. Se crea un universo femenino cerrado donde la heteronormatividad es deconstruida. De la misma manera, los binarismos patriarcales y occidentales (Arnés, 2016, p. 13) son puestos en jaque de forma radical con la construcción de la historia sobre el vínculo que incluye a tres mujeres. La tradicional despolitización de la esfera privada es contrarrestada con la politización que implica la deconstrucción genérica: ir contra la normatividad sexual es sinónimo de atentar contra el

*statu quo*, uno que los militares pretenden defender con la entronización de la familia como núcleo de la sociedad (Feijó como se cita en Laudano, 1998, p. 7). Como señala la periodista, crítica y escritora, María Moreno, a propósito del ensayo *Poses de fin de siglo* de Molloy, “la construcción paranoica del género y las sexualidades es estructural y no accesoria para la nación” (Moreno, como se cita en Frieria, 2022, s/p); la formulación de la norma es simultánea a la diferencia y no la precede (s/p). La heteronorma se erige como matriz heterosexual (Butler, 2007, p. 20) que marca la diferencia y excluye en línea de continuidad con el control biopolítico (Guasch, 2000). Esto quiere decir que la normatividad surge como mecanismo de ostensible exclusión; en efecto, “[s]iguiendo a autores como Deleuze, De Lauretis o Fernández, este principio de identidad subordina la diferencia como lo negativo ya que se aleja de lo idéntico” (Giraldo, 2009, p. 2). Por ello, todo sujeto que esté al margen de la heteronormatividad debe permanecer relegado allí, en el “más afuera” del proyecto de nación, tal como sucede con el naufrago que está “más afuera” en los *Viajes* de Sarmiento, y en el que Molloy (2014) se detiene y rescata mediante la “flexión del género”. Todo esto acontece profundizado por el sesgo androcéntrico del contexto político argentino, donde las armas funcionan como claro símbolo del falocentrismo y se traza “una conexión significativa entre masculinidad, militarización y conflicto armado” (Vasallo, 2011, p. 30).

En el cuarto como jaula de Virginia Woolf resuena de manera latente otro de los sentidos: el cuarto propio cuya esencia hay que buscarla en la independencia económica que permite a las mujeres el ejercicio de la escritura. En efecto, aquel cuarto en que transcurre la mayor parte del tiempo es utilizado para escribir. La problemática de la representación lingüística y discursiva se instala desde el comienzo en la ficción: existe la plena certeza de que la historia, hecha de jirones y fragmentos, de trozos de relato, se escapa a la escritura acabada, en parte por una radical crisis de la representación y en parte debido a que la historia de esta pasión es dolorosa (Molloy, 2012, p. 27). De principio a fin, el texto está atravesado por la insistencia en una escritura hecha de restos, “añicos” (p. 17), de “fragmentos de un todo que se le escapa” (p. 17), de fisuras y vacíos entre sedimentos de historia y escritura. Hay, no obstante, desde la primera frase, la conciencia de que esa misma escritura —aunque errática y fragmentaria— produce efectos en lo real y de que es un arma que toca la vivencia amorosa (pese a que los/las lectores/as pueden entablar la equivalencia con otras experiencias) y la transforma a la manera de un conjuro. Allí también radica su lado político, su potencia desestabilizadora. Mediante la alquimia de una palabra a medias, entonces, la protagonista, “comienza a escribir una historia que no la deja: quería olvidarla, quería

fijarla. Quiere fijar la historia para vengarse, quiere vengar la historia para conjurarla tal como fue, para evocarla tal como la añora” (p. 17). La escritura se fragua a modo de construcción de un saber que excede el espacio privado o que, incluso, permite asignarle sentidos a este: “Quería escribir para saber qué hay más allá de estas cuatro paredes; o para saber qué hay dentro de estas cuatro paredes que elige, como recinto, para escribir” (p. 17). Acerca de la breve cárcel, dice la narradora:<sup>8</sup>

El cuarto donde escribe es pequeño, oscuro. El exagerado cuidado de algunos detalles, la falta de otros, señala que ha sido previsto para otro uso del que pensaba darle; de hecho para el que ocasionalmente le da. Cuarto y amores de paso. No hay bibliotecas –dijo–, no hay mesa para escribir y la luz es mala. Suplió esas deficiencias y ahora libros y lámparas la rodean, apenas eficaces. Sabe con todo que la protegen, como defensas privadas, marcando un espacio que siempre llamó suyo sin hacerse plenamente cargo de él. (Molloy, 2012, p. 17)

El cuarto es uno de los sentidos en los que se despliega esa breve cárcel. Por esta razón, autoras como Elena Martínez (2017) han analizado el espacio interior del hogar en cuanto sitio de reclusión, de marginación por motivos de género e identidad sexual, cercano a la idea de exilio interior. Amen de compartir este planteo, proponemos ir más allá; es decir, intentamos trascender la lectura que dimensiona ese espacio interior solo como la marginación, como sitio de confinamiento, de reclusión —la cárcel—, puesto que es también lugar de resistencia. Esta lógica se sustenta en las formulaciones foucaultianas que entienden que donde se ejerce poder (y siempre hay ejercicio de poder) hay también resistencia. Así, la cárcel y jaula son una fortaleza, una protección que oficia de “defensa privada” a modo de “recinto”. De hecho, en la misma novela se afirma: “En el cuarto en que escribe tendría que sentirse ahogada pero no es así” (Molloy, 2012, p. 21). Se produce una clara reapropiación del espacio en el orden de lo real que deriva en la idea de la resignificación de ese espacio privado: la esfera de la intimidad también puede ser política, como lo denota la ya canónica frase de Kate Millett (1995) devenida en consigna, “lo personal es político”. En este caso, lo personal se moldea en torno a una pasión amorosa no normada, un ser crítico para transformarse a sí mismas y no ser gobernadas por la normatividad genérica, tal como vimos con Butler. La elección ficcional por esta pasión amorosa aparentemente personal e íntima se contrapone a una coyuntura política que condena todo vínculo amoroso que ponga en riesgo la figura de familia tradicional y la imagen de mujer como madre, esposa y ama de casa

---

<sup>8</sup> Como vislumbra Beatriz Sarlo, “los lectores estamos autorizados a dudar frente a sus ficciones y a preguntarnos: ¿quién me narra esta historia? Se presenta como una tercera persona, pero deja abiertas todas las sospechas de que también debajo de esa tercera persona se esconde una primera, que entra a saco en su propio pasado, en sus sentimientos y padecimientos” (2021, p. 12). Por este tipo de indeterminaciones, caracteriza la escritura de Molloy como “leal y traicionera”.

(Laudano, 1998, p. 23). La reapropiación del espacio privado, en consecuencia, se cifra en dos actividades consideradas subversivas toda vez que van contra los órdenes establecidos. Permiten cuestionar la norma y postular una praxis crítica (Butler, 2008, p. 166). Se trata de la escritura y la vida sexual al margen de la familia tradicional, ya que este tipo de ficciones proponen “otras familias” (Arnés, 2016, p. 14); se configura una escritura que precisamente se labra durante la espera de una de las amantes en ese cuarto que evoca y relata: “Mientras espera escribe; acaso fuera más exacto decir que escribe porque espera” (Molloy, 2012, p. 18). La cadencia del texto, la morosidad de su ritmo, la manera en la que las palabras parecen caer justas y demorarse en la escritura paciente, sesuda, semeja el ritmo de la espera, a la manera del sonido de las agujas de un reloj que marcan el tiempo subjetivo de la expectativa ante el objeto de la pasión que se sospecha y se teme ausente para siempre.

“La casa, como el fuego, como el agua, nos permitirá evocar” (2000, p. 29), dice Gastón Bachelard. El personaje evoca y traza un arco de la escritura a la lectura: la evocación de lo vivido y su puesta en palabra nos permite asistir, como lectores y lectoras, a la escena de la intimidad tanto del momento subjetivo del recuerdo como de los encuentros amorosos con esas mujeres. Con esto, Molloy también deconstruye el mundo de los afectos: la espera es plausible de ser productiva y el espacio privado del hogar deviene escenario de la intimidad hecha pública. El cuarto propio como metáfora del hogar en el texto de Molloy y como figuración del lugar del pensamiento, así como la creatividad y el ensayo no hacen sino sugerir que puertas adentro también hay praxis política, hay pensamiento, hay intelecto, dados en este caso por el recuerdo y la memoria. Y si hay memoria, hay imaginación: “En esta región lejana [la casa, el cuarto], memoria e imaginación no permiten que se las disocie” (Bachelard, 2000, p. 29): ¿acaso la imaginación —literaria, de la fantasía— no es una de las mayores potencias subversivas?

Si bien en otra geografía la protagonista espera, recuerda y escribe en París, —lugar, por otra parte, donde puede vivir su libertad sexual lejos de su ciudad natal y de infancia (Buenos Aires), lejos de la mirada inquisidora de lo conocido—, el encierro del cuarto se erige como territorio resguardado de la hostilidad del ámbito público. De allí que se figure en tanto fortaleza además de cárcel, como espacio resistente donde refugiarse, así como la escritura, por su lado, se fragua en refugio propicio ante la espera de lo que se sabe que no llegará. De igual manera que se construye el interior del cuarto en tanto fortaleza, el universo novelesco se presenta como un lugar ajeno y de resguardo frente a la lógica dominante en Argentina, país como espacio de resistencia: tanto los preceptos para la construcción de su

discurso a nivel de la enunciación como los núcleos en el plano del contenido ignoran y enfrentan las formas de construcción y de un discurso erigido desde la hegemonía que pretende legitimar una dictadura. El cuarto cárcel y fortaleza es, entonces, el escenario de la escritura: una práctica escritural subversiva narrada desde una identidad de género que escapa a lo heteronormado y una subversión profundizada por la triangulación erótico amorosa. La esfera de lo privado, lejos de presentarse despojada de matices políticos como lo pretendían los dictadores, se yergue en espacio de posicionamiento político en base a la identidad de género.

## **5. CUERPO TEXTUAL Y DESEANTE: LA (DE)CONSTRUCCIÓN DESDE EL FRAGMENTO**

En este marco, la escritura de esa pasión amorosa lésbica y triangulada viene a añadir otro componente de la intimidad personal y sexual, a saber, el cuerpo de las mujeres que, a su vez, produce descripciones de imágenes de sexo y de placer entre ellas y en solitario. Así como en las décadas de los años 60 y 70 del siglo pasado gran parte de las luchas feministas giraban en torno a la reapropiación del cuerpo —biológico y simbólico— de las mujeres, en la década de los 80, a la salida de la dictadura franquista pero también con el correlato de las dictaduras del Cono Sur, el cuerpo adquiere un lugar preponderante en la literatura de Molloy, y en lo que será la literatura lésbica y *queer* en Argentina.<sup>9</sup> No hay que olvidar que, según Arnés (2016), el cuerpo como lugar “donde se imprimen las regulaciones sociales” (p. 104). Como contrapartida:

la literatura es un dispositivo político donde se modulan múltiples distribuciones de lo que afecta a nuestros mundos sensibles, un espacio privilegiado en el cual se ensayan formas posibles (probables o improbables) de la vida común y en donde, como consecuencia se estrenan constantemente nuevas relaciones entre los cuerpos (Arnés, 2016, p. 9)

Nos interesa particularmente analizar la correspondencia que la novela establece entre cuerpo y escritura como mecanismo discursivo que refuerza la díada subversiva identidad y palabra, sobre todo desde el instante en que “estas voces históricamente silenciadas y excluidas [...] comienzan a hacer de la literatura su cuerpo” (Arnés, 2016, p. 117). El orden del relato, hecho de términos que no atinan a poner nombre a la vivencia y aunado en una discursividad que no puede capturar la historia equivalen, por la comparación que establece el propio texto a partir de su voz enunciativa, a las capas dérmicas; en suma, contar la historia

---

<sup>9</sup> Dado que analizamos el vínculo cuerpo-identidad de género en otros trabajos, en el presente artículo nos concentramos solo en la relación del cuerpo con la escritura.

de la pasión, o reunir los fragmentos de ese discurso amoroso al decir de Roland Barthes (2008), implica un desgarramiento en el sujeto:

Una clave, un orden para este relato. Solo atina a ver capas, estratos, como en los segmentos de la corteza terrestre que proponen los manuales ilustrados. No: como las diversas capas de piel que cubren los músculos y huesos, imbricadas, en desahucado contacto. Estremecimiento, erizamiento de la superficie: ¿quién no ha observado, de chico, la superficie interior de una costra arrancada y la correspondiente llaga rosada, sin temblar? En ese desgarramiento inquisidor se encuentran clave y orden de esta historia. (Molloy, 2012, p. 26)

Este vínculo entre acción escrituraria y cuerpo, por ahora solapado bajo un lenguaje que se mantiene en el nivel de la connotación, se reconstruye en una nueva oportunidad por medio de la polisemia y del establecimiento de la similitud: “Piel y voces, tan parecidas, tan vulnerables y caducas” (Molloy, 2012, p. 39). El término “voces” comprende los ejes implicados en la relación en cuestión: el cuerpo en tanto emisor físico y material de la voz en su sentido literal, y el discurso en cuanto que lo presupone por ser la voz el instrumento con que se transmite, aunque de diferentes maneras, en la oralidad y en la escritura. Una voz con el tono del susurro en el caso de Molloy o la entonación que “conecta el lenguaje con las vísceras” (Drucaroff, 2011, p. 21). Más aún, trascendiendo el nivel del significado literal, los diferentes discursos son a menudo referidos en la novela como “voces”. Al igual que sucede en el plano semántico, sintácticamente “pieles y voces” aparecen equiparadas en un mismo nivel. La voz asume un cuerpo, “hasta conquistar al cuerpo del texto” (Arnés, 2016, p. 17). En simultáneo, las ficciones que semantizan las afectividades lesbianas producidas a partir de los años 50, en Argentina, encuentran lo que Arnés denomina la *voz lesbiana* (p. 16), una capaz de narrarse a sí misma y sin necesidad de otro o de un narrador heterodesignado (p. 16), lo cual permite “desestabilizar los grandes relatos porque habilita la posibilidad de pensar al poder” (p. 116).

La importancia atribuida al cuerpo y la preeminencia que adquieren sus partes como representación metonímica de aquel son dos gestos que responden a diversas cuestiones, entre las que se destaca la escritura como acción que reclama del cuerpo, pero que también se constituye como uno, en cierto modo por su carácter fragmentario y dislocado. Hay una búsqueda constante por recomponer un lenguaje y un cuerpo al mismo tiempo, aunque al final permanecen en lo inconexo. Las acciones que se predicen de la escritura y los adjetivos que a ella le cuadran corresponden en igual medida al cuerpo del personaje:

Tachadas, zurcidas: las palabras y ella. Hoy ha caído, junto con su letra, pero hoy también —como en el mar— hace pie. Ve que las palabras se levantan una vez más, como se levanta

ella, agradece la letra ondulante que la enlaza, reconoce las cicatrices de un cuerpo que acaricia. Vuelven a romperse cuerpo y frase, pero no en la misma cicatriz: se abren de manera distinta, le ofrecen una fisura que esta tarde acepta, en la que no ve una violencia mala, en la que sospecha un orden. (Molloy, 2012, p. 68)

Por otra parte, como motivo idóneo en una novela cuyo centro del relato —que no es otro que la escritura de un relato, con lo que se reduplica la instancia narradora— hay que buscarlo en la relación física entre los cuerpos, sobresale la relación sexual de la protagonista con sus amantes y, en paralelo, en el *eros* que se instala con otros personajes. En un tercer sentido, así como el texto es contestatario de su época en el aspecto de que lo fragmentario se opone al carácter pretendidamente cerrado del discurso castrense, lo es también en cuanto se presenta como lateral a la representación del cuerpo elaborada por el grupo dominante. El discurso castrense formuló la metáfora del cuerpo social tomando como base el cuerpo individual, equiparando así la nación con un organismo vivo: se trata de la metáfora organicista por la cual la “subversión” es un cáncer a extirpar del tejido de la nación (Sosnowski, 1988, pp. 10-11; Saborido & Borrelli, 2011, p. 241). En efecto, esta imagen tiene su homología en la eugenesia de comienzos de siglo XX que consideraba la homosexualidad femenina como enfermedad que afectaba el cuerpo de la nación (Figari & Gemetro, 2009). Vienen a agregarse otros sentidos sobre el cuerpo que flotan en la materialidad de un texto cuyos artificios nombran los fragmentos: los cuerpos desaparecidos por la dictadura, fragmentados, y que apenas se pueden nombrar porque son la significación de una ausencia. En el texto de Molloy, pues, la imagen del cuerpo es la de uno fraccionado, pero lejos de la eliminación de cualquiera de sus partes, los fragmentos conviven, se relacionan, interaccionan entre ellos. La retórica del fragmento (Cristoff, 2021, p. 62), que se desplegará en su obra posterior como la traza de una poética que desconfía del significante, de lo cerrado, del afán clasificatorio, aparece fundacionalmente en esta primera novela de Molloy. Fracciones e imágenes inconexas, ruinas y esquirilas son rasgos comunes al enunciado y a la enunciación, al qué se cuenta y al cómo se lo hace. Esta poética de lo fragmentario explota su polisemia al pluralizar los sentidos posibles que de ella se desprenden como actos de predicación, ya sea de una estética autoral o de un contexto de producción signado por avatares en lo político que redundan en las otras esferas de lo social. Los cuerpos escriben la historia y, a la inversa, esta última queda escrita en ellos; así, aquellos escapan a la norma por establecer relaciones lésbicas que desafían la moral aceptada y van contra los mandatos sociales reapropiándose del espacio privado y haciendo pública una historia íntima que se yergue como posicionamiento político frente a las normas del patriarcado, acentuadas por el

androcentrismo militar. Entonces, las performatividades de género quedan desmontadas desde esta breve cárcel y cuarto propio.

## REFLEXIÓN Y CONCLUSIONES

En su condición literaria resistente, la novela *En breve cárcel* permite pensar su contexto de producción, así como el presente que nos atraviesa, no solo en Argentina, sino en diferentes latitudes. El miedo a la censura que devino en la no publicación del texto en dicho país, en su momento de escritura —operando una suerte de autocensura por parte de las editoriales que recomendaban a la autora no editarlo en su país de origen—, traza líneas vinculantes con el presente. En Argentina, hace menos de un año, la derecha que gobierna ha provocado el retroceso explícito e intencional en materia de género tanto en políticas públicas como en la esfera simbólica. Al respecto, según lo entiende Wendy Brown (2020), la pérdida de privilegios por parte del supremacismo blanco masculino provoca políticas reaccionarias que minan la democracia desde adentro. En noviembre del año 2024, la vicepresidenta argentina salió, en la red social X, al ataque directo de novelas de literatura *queer* o con escenas de sexo como *Las aventuras de la China Iron*, de Gabriela Cabezón Cámara, o *Cometierra*, de Dolores Reyes (de hecho, en su falta de lectura, confundió ambos textos). Gabriela Saidon (2024), por su lado, señala que los ataques remontan a un pasado represivo de censura, el mismo que fuera contexto de la enunciación de la novela de Molloy.

Para cerrar no sin este vínculo con el presente, desde la enunciación lésbica que se modula en esa voz disidente, el texto de Molloy, además de ser una enunciación en sí misma de la disidencia y de la potencia de lo literario, cuestiona la dictadura patriarcal bajo la cual se encontraba el país natal de la escritora, en el que inicialmente quiso, aunque no pudo, publicar. La disidencia y la crítica, aunadas en el gesto que naturaliza la mirada y la voz que no entran en el paradigma de lo mismo, se cimentan en tres pilares básicos: las relaciones homoeróticas que cuestionan la matriz heterosexual asociada a un imaginario de familia y de nación, y vinculada al trabajo reproductivo en el hogar al que la dictadura quiere conminar a las mujeres; la triangulación amorosa y pasional que dirime desde lo simbólico sobre la lógica binaria, atributiva y jerárquica occidental; y la apropiación del cuarto donde se escribe, es decir, aquel espacio privado tradicionalmente despolitizado al que estaban relegadas las mujeres, como cárcel o como territorio de los trabajos reproductivos. Con todo ello se produce el desmontaje de las performatividades de género, ejercidas mediante la palabra y el lenguaje de una hegemonía que de manera capilarizada instituye mandatos y reparte roles. La

novela transmuta, a través de la escritura de la pasión lésbica y de la reapropiación del cuerpo, la esfera privada en cuarto propio, en lugar de resistencia y de reinención política de lo afectivo. Sin duda, lo personal-pasional es político.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANGILETTA, F. (2020). Habitar, cuestionar y reinventar la “ciudad letrada”: las críticas literarias feministas. En L. Arnés, L. de Leone, & M. J. Punte (Dirs.), *Historia feminista de la literatura argentina* (Tomo IV) (pp. 307-334). Eduvim.

ARNÉS, L. (2016). *Ficciones lesbianas. Literatura y afectos en la cultura argentina*. Madreselva.

ARNÉS, L., DE LEONE, L., & PUNTE, M. (Dirs.) (2020). *Historia feminista de la literatura argentina* (Tomo IV). Eduvim.

AUSTIN, J. (1982). *Cómo hacer cosas con palabras*. Paidós.

BACHELARD, G. (2000). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.

BARTHES, R. (1987). *El susurro del lenguaje*. Paidós.

BARTHES, R. (2008). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo XXI.

BEAUVOIR, S. de (2009). *El segundo sexo*. Sudamericana.

BROWN, W. (2020). *En las ruinas del neoliberalismo. El ascenso de las políticas antidemocráticas en Occidente*. Tinta Limón.

BUTLER, J. (1998). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate feminista*, 18, 296-314.

BUTLER, Judith (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.

BUTLER, J. (2008). ¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault. En B. Boris *et al.*, *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional* (pp. 141-167). Traficantes de sueños/Transform.

CRISTOFF, M. S. (2021). Estética del fragmento. *Revista Chuy*, (Número especial, mayo)], 59-64.

DERRIDA, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. Anthropos.

DI MEGLIO, E. (2025). Capitalismo, violencia contra las mujeres y última dictadura en Argentina. *Pléyade*, (34), 145-168. <https://revistapleyade.cl/index.php/OJS/article/view/455>

- DOMÍNGUEZ, N. (2021). Encuentros afectivos en el universo de Molloy. *Revista Chuy*, (Número especial, mayo), 72-82.
- DRUCAROFF, E. (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Emecé.
- ECO, U. (1985). El lector modelo. En *Lector in fabula* (pp. 73-122). Lumen.
- ELTIT, D. (2000). Las dos caras de la moneda. En *Emergencias* (pp. 17-24). Planeta-Ariel.
- ELTIT, D. (2021). *El ojo en la mira*. Ampersand.
- ERIBON, D. (2004). *Una moral de lo minoritario*. Anagrama.
- FEIERSTEIN, D. (2011). *El genocidio como práctica social. Entre el nazismo y la experiencia argentina*. Fondo de Cultura Económica.
- FERNÁNDEZ, A. (1993). *La mujer de la ilusión. Pactos y contratos entre hombres y mujeres*. Paidós.
- FIGARI, C., & GEMETRO, F. (2009). Escritas en silencio. Mujeres que deseaban a otras mujeres en la Argentina del siglo XX. Sexualidad, salud y sociedad. *Revista Iberoamericana*, (3), 33-53.
- FORTUNATI, L. (2019). *El arcano de la reproducción. Amas de casa, prostitutas, obreros y capital*. Traficantes de Sueños.
- FOUCAULT, M. (2012). *Vigilar y castigar. Siglo XXI*.
- FRIERA, S. (2022, 15 de julio). Sylvia Molloy, una referente y una pionera. *Página/12*. (Sección Cultura y Espectáculos). <https://www.pagina12.com.ar/437155-sylvia-molloy-una-referente-y-una-pionera>
- GIORGI, G. (2021). Crítica y contagio. *Revista Chuy*, (Número especial, mayo), 95-102.
- GIRALD, C. (2009). Qué es la literatura queer: Las compilaciones de literatura queer, gay y lesbica. *VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, 18, 19 y 20 de mayo de 2009, La Plata. Estados de la cuestión: Actualidad de los estudios de teoría, crítica e historia literaria. [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.3550/ev.3550.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3550/ev.3550.pdf)
- GUASCH, Ó. (2000). *La crisis de la heterosexualidad*. Laertes.
- HALL, S. (2017). “Cultura, resistencia y lucha”. *Estudios culturales 1983. Una historia teórica*. Paidós.
- JITRIK, N. (2010). Literatura y violencia. En *Verde es toda teoría* (pp. 35-38). Liber.

- KOLESNICOV, A. (2022, 14 de julio). *En breve cárcel*, la novela lésbica de Sylvia Molloy que más que ruido causó un enorme silencio”. *Infobae*. <https://www.infobae.com/leamos/2022/07/14/en-breve-carcel-la-novela-lesbica-de-sylvia-molloy-que-mas-que-ruido-causo-un-enorme-silencio/>
- LARGUÍA, I., & DUMOULIN, J. (1976). *Hacia una ciencia de la Liberación de la mujer*. Anagrama.
- LAUDANO, C. (1998). *Las mujeres en los discursos militares (1976-1983)*. La Página.
- LENNARD, P. (2009, 25 de septiembre). La palabra en la boca. *Página/12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-1000-2009-09-25.html>
- LINK, D. (2002, 3 de agosto). Intermitencias. *Página/12* (Sección Radar Libros). <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-216-2002-08-03.html>
- LUDMER, J. (2015). *Clases 1985. Algunos problemas de teoría literaria*. Paidós.
- MARADEI, G. (2018). Lujuria de ver: literatura, género y Estado-nación en la escritura crítica de Sylvia Molloy. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (30), 237-251. [https://doi.org/10.26754/ojs\\_tropelias/tropelias.201843073](https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201843073)
- MARTÍNEZ, E. M. (2017). *The Poetics of Space and the Politics of Lesbian Exile: Magaly Alabau's Poetry and Sylvia Molloy's Novel Certificate of Absence*. Routledge Taylor & Francis Group. <https://doi.org/10.4324/9781315213200>
- MILLETT, K. (1995). *Política sexual*. Cátedra.
- MOLLOY, S. (2002). La flexión del género en el texto cultural latinoamericano. *Cuadernos de literatura*, 8(15), 161-167.
- MOLLOY, S. (2012). *En breve cárcel*. Fondo de Cultura Económica.
- MOLLOY, S. (2014). *Poses de fin de siglo*. Eterna Cadencia.
- MOLLOY, S. (2016). *Vivir entre lenguas*. Eterna Cadencia.
- MONTALDO, G. (2021). Molloy a destiempo. *Revista Chuy* (Número especial, mayo), 151-158.
- MORENO, M. (2002, 23 de agosto). La memoria como obra. *Página/12*. (Sección Las 12). <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-318-2002-08-23.html>
- PATIÑO, R. (2013). Introducción. En R. Patiño, & N. Calomarde (Comps.), *Itinerarios de la teoría y la crítica literaria latinoamericanas (1970-2000)* (pp. 21-48). Alción Editora.
- PIGLIA, R. (2012). Prólogo. En S. Molloy, *En breve cárcel* (pp. 9-10). Fondo de Cultura Económica.

- RODÓ-ZÁRATE, M. (2021). Metáforas, conceptos y aproximaciones sobre la interseccionalidad. En *Interseccionalidad. Desigualdades, lugares y emociones*, (pp. 31-80). Bellaterra.
- SABORIDO, J., & BORRELLI, M. (Coords.) (2011). *Voces y silencios. La prensa argentina y la dictadura militar (1976-1983)*. Eudeba.
- SAIDON, G. (2024, 21 de noviembre). Caza de brujas a la literatura. La pija molesta. *Anfibia*. <https://www.revistaanfibia.com/cometierra-la-pija-molesta/>
- SALESSI, J. (1995). La invención de las sirenas. *Feminaria literaria*, 3(4), 2-7.
- SARLO, B. (2021). Leal y traicionera. *Revista Chuy*, (Número especial, mayo), 10-15.
- SOSNOWSKI, S. (Comp.) (1988). *Represión y reconstrucción de una cultura: El caso argentino*. Eudeba.
- STEINER, G. (2009). *Extraterritorial*. Adriana Hidalgo.
- VASALLO, M. (Ed.) (2011). *Grietas en el silencio. Una investigación sobre la violencia sexual en el marco del terrorismo de Estado*. Cladem.
- VILLALONGA, M. E. (2022). *La universidad de las catacumbas. Filosofía y Letras en dictadura*. Eudeba.
- WILLIAMS, R. (1997). *Marxismo y literatura*. Península.
- WOOLF, V. (1993). *Un Cuarto Propio*. Cuarto Propio.