
Dossier

“Todo lo fijo es de temer”. Espectralidades lesbianas en *Inferno* de Macky Corbalán (1999)



“Todo lo fijo es de temer”. Lesbian spectralities in *Inferno*, by Macky Corbalán (1999)

 Ayelén Pampín

Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina
ayelenpampin@gmail.com

Descentrada

vol. 10, núm. 1, e287, 2026
Universidad Nacional de La Plata, Argentina
ISSN-E: 2545-7284
Periodicidad: Semestral
publicaciones@fahce.unlp.edu.ar

Recepción: 22 abril 2025
Aprobación: 14 agosto 2025
Publicación: 01 marzo 2026

DOI: <https://doi.org/10.24215/25457284e287>

URL: <https://portal.amelica.org/ameli/journal/84/845500007/>

Resumen: En este artículo me propongo leer los rastros de las figuraciones lesbianas que habitan las entrelíneas del poemario *Inferno* (1999), de Macky Corbalán, bajo la hipótesis de que lo lesbiano, sin instaurarse como tema de los poemas, estructura espectralmente los modos de enunciación de las composiciones. El análisis de la obra de Corbalán desde una perspectiva crítica sexo-disidente permitirá, por un lado, iluminar zonas inexploradas de la obra de la neuquina; por otro lado, mostrará aristas estéticas que quedaron por fuera de la llamada “poesía de los noventa” y que sin embargo resultan cruciales para comprender la producción poética de aquellos años y su relación con el neoliberalismo y la crisis del 2001; finalmente, permitirá seguir dando cuenta de la complejidad y multiplicidad del archivo afectivo-sensorial de las figuraciones lesbianas que pueblan la poesía publicada en Argentina. El artículo está dividido en dos apartados. En el primer apartado señalo los vínculos entre las figuraciones lesbianas y los imaginarios de la nocturnidad, la sombra y la oscuridad. En el segundo apartado analizo cómo la composición sonora de *Inferno* (1999) habilita una peculiar figuración de lo lesbiano, en tanto modo espectral/izante de enunciación.

Palabras clave: Poesía argentina, Macky Corbalán, Espectralidad, Figuraciones lesbianas, Crítica literaria queer.

Abstract: In this article I propose to read the traces of lesbian figurations that inhabit between the lines of Macky Corbalán's book of poems *Inferno* (1999), under the hypothesis that the lesbian, without establishing itself as a theme of the poems, spectrally structures the modes of enunciation of the compositions. The analysis of Corbalán's work from a sex-dissident critical perspective will allow, on the one hand, to illuminate unexplored areas of the Neuquén-born poet's work; on the other hand, it will show aesthetic edges that were left out of the so-called “poetry of the nineties” and yet are crucial to understand the poetic production of those years and its relationship with neoliberalism and the crisis of 2001; finally, it will continue to account for the complexity and multiplicity of the affective-sensory archive of lesbian figurations that

inhabit the poetry published in Argentina. The article is divided into two sections. In the first section I point out the links between lesbian figurations and the imaginaries of nocturnality, shadow and darkness. In the second section, I analyze how the sound composition of *Inferno* (1999) enables a peculiar figuration of the lesbian, as a spectral/izing mode of enunciation.

Keywords: Argentine poetry, Macky Corbalán, Spectrality, Lesbian figurations, Queer literary criticism.

1. Apertura

“Lesbiana lesbiana lesbiana lesbiana, decirlo tantas veces como las que se lo calló”, leyó Macky Corbalán en la ponencia titulada “El silencio caníbal”, durante *La celebración de las amantes. Jornadas de orgullo y disidencia lesbiana*, realizadas en la ciudad de Córdoba entre el 5 y el 7 de abril de 2012. Incontables veces –tantas que se convirtió en el epíteto que aún hoy sigue a su nombre– ella se presentó como poeta, lesbiana, feminista. En ese gesto, más que definir y declarar una identidad sexual cristalizada, Corbalán trazaba las coordenadas estéticas y políticas de su escritura.

El lazo entrañable entre la poética de Corbalán y la disidencia sexual lesbiana se ha instaurado y circula hasta el momento, fundamentalmente, bajo la forma de cita. Escritorxs como Vir Cano, val flores y Gabby de Cicco han tomado incesantemente versos de Macky como punto de partida de muchas de sus especulaciones teóricas en torno a los cruces y encrucijadas entre heteronormatividad, poder y existencia y resistencia lesbianas. En el campo de los estudios literarios, la obra de la neuquina ha sido escasamente explorada en profundidad. Los textos de Silvia Mellado (2015), Gerardo Burton (2020), Luciana Mellado (2021) y val flores (2008) se destacan en ese sentido. Éste último, además, es el único ensayo dedicado exclusivamente a dar cuenta de los modos de aparición de lo lesbiano en/tre los versos del tercer poemario publicado por Corbalán, *Como mil flores* (2007).¹ Allí, el lesbianismo se encuentra explícitamente tematizado.

En este artículo, propongo abordar desde la crítica literaria la aparición de inflexiones lesbianas en la obra temprana de Macky Corbalán, donde aún se encuentran tímidamente aludidas, haciendo especial énfasis en el poemario *Inferno* (1999). El despliegue de un prolífico universo sonoro amplificado por la omnipresencia de la noche en su poética será, como veremos, el eje alrededor del cual orbitará mi lectura.

2. Noctámbula

Desde el inicio de los espectacularizantes años noventa, predominantemente estridentes, hiperlumínicos y signados por la lógica del consumo, Macky Corbalán urde a la sombra de la década y a contramano de su época una lengua anochecida, una estética lesbiana de lo opaco:

Sapphode los bosques tenebrosos llevo lo sombrío de la tarde soleada su posibilidad nocturna (2014, p. 17).

Situado en el umbral de entrada de la obra de Corbalán, el segundo poema de *La pasajera de arena* (1992) porta un sugerente título que lo conecta con una tradición textual y sexual lésbica de largo aliento al hacer referencia explícita a la poeta griega del siglo VII a.C., Safo de Lesbos. La confluencia de Sappho, lo sombrío, lo tenebroso y lo nocturno en ese brevísimo y muy temprano poema constituye una intersección significativa desde el punto de vista queer: la noche y las penumbras han sido históricas aliadas de la circulación y la persistencia de las disidencias sexuales.

En *El arte queer del fracaso*, Jack Halberstam afirma que

representar al sujeto queer como sombra y como ensombrecido parece plantear la construcción de lo queer como algo secundario respecto a la primacía de las disposiciones heterosexuales del género y de la racionalidad, pero en realidad está señalando el potencial perturbador de los mundos de la sombra (2018, p. 113).

En sintonía con los desarrollos de Daphne Brooks, Halberstam reivindica la estética de la opacidad como “tropo de insurgencia narrativa, supervivencia discursiva y resistencia epistemológica” (Brooks, 2006, p. 108), cuyo despliegue supone un hallazgo provechoso para los modelos de figuración textual queer. En esta línea, el mismo año en que Halberstam publicaba su celebrado libro, desde el sur global la teórica y poeta neuquina val flores acuñaba el sintagma “noctambulismo estratégico” (2018, p. 54) como treta escritural para rehuir los mandatos de transparencia, claridad y comunicabilidad culturalmente impuestas.

No resulta llamativo entonces que las re/presentaciones poéticas de sexualidades lesbianas en el pasaje del siglo XX al XXI hayan sido advertidas por la crítica casi exclusivamente en los textos de los grupos *Belleza y Felicidad* y *Zapatos rojos*, caracterizados por una notable transparencia semántica. Tres autoras que han trabajado desde la crítica literaria los cruces entre la lengua poética de esos grupos de poesía y el imaginario lesbiano/queer son Cecilia Palmeiro (2010), Anahí Mallol (2020, 2013, 2002) y Marina Yuszczuk (2011). Este fenómeno enmarcado en las poéticas de los noventa al que Anahí Mallol denominó “lesbopop” (2013, p. 91), conforma una estética de lo lesbiano muy alejada de la opacidad semántica y la densa oscuridad que propone Macky Corbalán. Los versos lesbopop estaban signados por la infantilización mayormente irónica y lúdica de la voz poética; por la evocación de las consignas publicitarias, de la lengua licuada (devaluada), de los códigos culturales del espíritu de época del menemismo en Argentina; y –fundamentalmente en la icónica obra de Fernanda Laguna– los versos estaban signados por el gesto provocador de ser/hacerse la boluda.² En ese sentido, podría decirse que la aparición de figuraciones lesbianas-queer en esas poéticas es una muestra de –modificando el concepto de val flores (2018, p. 54)– *boludismo estratégico*, el cual también opera como treta de (auto)figuración para poder decir lo indecible y callar lo que no conviene revelar.³

El contraste y la coexistencia del boludismo estratégico y del noctambulismo estratégico en tanto tretas de (auto)figuración de lo lesbiano en estas poéticas tan divergentes, da cuenta de la heterogeneidad de las reacciones literarias sexo-disidentes y queer frente al modelo político-económico neoliberal consolidado en la década del noventa en Argentina. La estrategia boludista opuso resistencia a dicho modelo tomando elementos de la cultura anestésica de esos años para resignificarlos mediante la parodia; la noctambulista –característica de Corbalán–, en cambio, tomó una distancia radical de los modos de hacer y de decir de la cultura hegemónica neoliberal, que marcaron el pulso acelerado de la antesala de una de las más feroces crisis económicas, políticas e institucionales que atravesó el país. Ambas estrategias constituyen formas de enunciación que hacen parte del archivo sensorial, poético y afectivo lesbiano que permea la poesía local.

El noctambulismo estratégico de Macky Corbalán rehúye la luz, (se) hace sombra y desorienta la mirada. Desconfigura el aparato sensorial hegemónico –oculocentrista– y materializa un reparto diferencial de lo sensible (Rancière, 2009) y una reconfiguración de la percepción que vuelve posibles, imaginables, legítimos y legibles cuerpos/corpus lesbianos. En ese sentido, aunque la visibilización de las existencias lesbianas ha sido históricamente y sigue siendo hoy una deuda social y una disputa necesaria, la poética de Corbalán toma distancia de las metáforas lumínicas que favorecen la visibilidad para indagar la fuerza poética y política de las sombras, de aquellos desvíos teóricos, textuales, corporales, sexuales y morales que acontecen al eclipsar la luz y entorpecer la visión. Como señala val flores (2021) desde coordenadas de pensamiento lesbo-transfeminista-queer del sur global contemporáneo,

la metáfora lumínica [...] impuso la visión como sentido hegemónico de las sociedades disciplinarias y [...] de control. No solo nuestros cuerpos fueron objeto de gobierno, también nuestra mirada se hizo dócil al ponerse todo a la vista, omitiendo las faltas, las fallas, los equívocos, las penumbras. [...] pensar con los excrementos de la luz supone [...] un habitar los desechos de esa luminosidad omnisciente, como un vagabundo político que desiste de las certezas del resplandor (pp. 79-80).

Suspender la luminosidad, abandonar las certezas resplandecientes, instaurar penumbras para que en los excrementos de la luz acontezca lo fallado, lo difuso, lo que falta precisamente por estar en falta es, como sugerí antes, una treta de figuración a partir de la cual la poética de Corbalán desarticula la moral (hetero)sexual. Si, como versa *La pasajera de arena* (1992), “al goce sensual esquivo / es necesario hacerle / justicia por la propia mano” (Corbalán, 2014, p. 34), la alianza entre las sombras y la escritura parece ofrecer un sugerente escenario para que las manos se agencien el placer y, sin mediaciones jurídico-legales, lo instauren en cuerpos y en corpus.

3. Oídos de sombra

La oscuridad reduce la capacidad de la vista para dar cuenta del entorno y por tanto reclama al cuerpo que aguce otros sentidos. La poética noctámbula de Corbalán subvierte la organización hegemónica de los sentidos, desactiva el oculoctrismo, y ofrece al oído un lugar central en el montaje del aparato somático sensorial de *Inferno* (1999), su segundo poemario publicado. En este apartado voy a analizar, con instrumentos del pensamiento lesbiano-queer, cómo ciertos fenómenos sonoros en su poética trazan líneas de fuga que abren los circuitos cerrados, vinculados a la normatividad moral, sexual, sensorial y corporal, que imperan en este *Inferno*.

Históricamente, la comunidad lésbica identificó la visión como un dispositivo sensorial de borramiento y, como sabemos, ese señalamiento se cristalizó política, crítica y estéticamente en el prolífico tópico de la in/visibilización lésbica. Sin embargo, como sostiene Laura Arnés, las ficciones lesbianas sí circularon durante el siglo XX, como un “secreto a voces”. Y, si bien es cierto que el “control acústico” es parte de la historia de los cuerpos/corpus lesbianos y ha regulado “quién puede hablar, qué se puede decir, qué se puede escuchar” (Arnés, 2016, p. 17), no es menos cierto que las comunidades lesbianas han encontrado modos de hacer(se) oír y de escuchar(se). De hecho, la pensadora chicana lesbiana Gloria Anzaldúa acuñó el concepto “hablar en lenguas” para referirse tanto a una condición marginal de enunciación como a una treta de autofiguración y autoafirmación de las minorías sexuales y raciales, donde la escucha tiene un rol central: “muchas de las que tienen palabras y lengua no tienen oído, no pueden escuchar y no oirán” (1988, p. 227). E inmediatamente exhorta a la comunidad de mujeres, lesbianas, racializadas: [...] “Escribe con oídos de músico” (1988, p. 227).

El sonido, el oído y la escucha, muy poco explorados por la crítica lesbiana-queer, tempranamente se constituyeron en instrumentos de aparición, de percepción y de propagación escurridiza de cuerpos, deseos y formas de vida que históricamente quedaron (o se situaron) fuera del campo visual o que, en palabras de la pensadora lesbiana Teresa de Lauretis, se encontraban “fuera de plano” (1996, p. 34). Considero que este fenómeno, como desarrollaré, se debe a ciertas características distintivas e inherentes a lo sonoro. David Toop –músico, compositor y teórico del sonido–, afirma que “escuchar [en contraposición a mirar] nos permite acceder a un mundo más inestable, omnidireccional, que avanza y se retira constantemente, conocido y desconocido” (2013, p. 63). Y, aunque con matices, esta premisa es compartida por varios teóricos del sonido, como Peter Szendy (2015), Jean-Luc Nancy (2007) y Pedro Bravo (2024). Haciendo pie en la inestabilidad y en las direcciones múltiples, oscilando entre lo desconocido y lo conocido, la escucha abre fisuras por donde es posible percibir y dar cuenta de aquello que escapa a la vista, ya sea por su propia naturaleza o por una sistemática operación político-moral de borramiento social y cultural. La poesía de Corbalán pone sistemáticamente en escena este fenómeno: “Algo clama por la atención del gato /que, desde su somnolencia, se yergue /y husmea el aire; como en el resto /de las cosas esenciales, /no hay nada allí que nosotros /podamos ver” (2014, p. 56). La escucha, que percibe lo que “clama”, se alía aquí con el olfato –otro sentido multidireccional e inestable–, para captar aquello que es inaccesible para la vista.

La discrepancia sensorial entre los gatos que oyen y aprehenden ciertos fenómenos y lxs humanxs que no los pueden percibir se traslada también al interior de la especie humana –si es que aún dicho constructo tiene cierta vigencia– en términos políticos, estéticos, afectivos y epistemológicos. Como sabemos, debido a los múltiples posicionamientos de lxs sujetxs ante la norma, la percepción (o no) de ciertos fenómenos varía. Entre humanxs, la máquina sapio-sensorial se complejiza, ya que todo lo que percibimos y conocemos no depende de diferencias anatómicas entre unos cuerpos y otros, sino de procesos de instauración, legitimación y neutralización (devenir neutral) de ciertos puntos de vista por sobre otros. La historia de la producción de conocimientos, al ser escrudinada con los instrumentos del pensamiento y las epistemologías transfeministas, sexo-disidentes y decoloniales, ha revelado –tanto en las áreas más prolíficas como en las zonas de notable vacancia– que la elaboración de las preguntas y de las respuestas a las mismas está atravesada por una encarnizada lucha, ya sea por la conservación, ya por la transformación, del sentido. Al respecto, Catalina Trebisacce señala:

No hay faltas o vacíos en el conocimiento científico, hay, en todo caso, silenciamientos. [...] Los estudios de género no ingresaron prolijamente a la academia sino a los empujones. Nacieron, como sostiene Haraway, con la inocencia epistémica perdida. Conocieron desde un inicio las relaciones de poder que se cruzan, producen y sostienen al conocimiento científico. Las investigaciones con perspectiva feminista se supieron siempre hijas no deseadas de dicho conocimiento, y comprendieron también que su exclusión había sido fundamental para la construcción de la ciencia tal y como existía hasta entonces (2016, p. 288).

Jean-Luc Nancy (2007) sostiene que oír es, inseparable y simultáneamente, un atributo sensorial anclado en el oído y un atributo cognitivo vinculado a la comprensión y al entendimiento: en francés, *entendre* significa tanto *oír* como *entender*. Si, siguiendo al filósofo francés, oír y entender están intrínsecamente vinculados, cabe aquí arriesgar que aquello que no es socialmente comprendido, es insuficientemente oído. Y su reverso: prestar atención a los universos sonoros revela aspectos sistemáticamente desatendidos por la producción hegemónica de conocimientos, signada –entre otras cosas– por el oculoctrismo.⁴ En ese sentido, Nancy se pregunta: “¿De qué secreto se trata cuando uno escucha verdaderamente, es decir, cuando se esfuerza por captar o sorprender la sonoridad y no tanto el mensaje? ¿Qué secreto se revela –y por ende, también, se hace público– cuando escuchamos por sí mismos una voz, un instrumento o un ruido?” (2007, pp. 15-16). La complicidad entre oír y entender, que en castellano efectivamente podría traducirse –de manera insuficiente– como “captar”, suele darse bajo la forma de un secreto, es decir, algo velado que pocos saben. En tal sentido, no es un detalle menor que una antología de crítica literaria pionera en considerar las disidencias sexuales y el pensamiento queer en tanto instrumentos de lectura se titulara *¿Entiendes? Queer readings, hispanic writings* (Bergmann y Smith, 1995).⁵ Para las comunidades sexodisidentes hispanohablantes, al menos hasta la década del noventa, los/as entendidos/as, quienes *entendían*, eran aquellas/os capaces de *captar* lo veladamente queer en sus entornos. En aquel libro, la propuesta crítica no solo consistía en orientar la escucha de cuerpos, deseos y formas de vida queer que para la crítica literaria de la época estaban fuera de plano con el objetivo de revelar el secreto (señalar la existencia de sujetxs queer en la literatura); también –y ante todo– consistía en intervenir las operaciones de lectura, es decir, transformar los modos de leer, de oír, de percibir/entender (*entendre*) el alcance estético, ético, cultural y político de la presencia de lo queer en los textos literarios.⁶

Sin embargo, el lazo entre oír y entender estuvo históricamente no solo al servicio de *captar* sino también de *capturar* y, como señalé más arriba, las minorías sexuales han sido y son objeto de múltiples formas de control acústico, tanto en las macro como en las micropolíticas cotidianas. El creciente fenómeno de la “vigilancia auditiva” en las sociedades contemporáneas donde los cuerpos son tanto objetos como instrumentos de control social, fue abordado por Peter Szendy en *Bajo escucha. Estética del espionaje* (2015). El autor conecta la instrumentalización de la escucha como método de control con la lógica del espionaje. Sin embargo, en su análisis también valora las fructíferas posibilidades de fuga que ofrece el universo del sonido y de la escucha, especialmente en el ámbito de la música.

Anticipándose a la implícita sugerencia de Szendy y recogiendo la exhortación arrojada en los años ochenta por Gloria Anzaldúa, “escribe con oídos de músico” (1988, p. 227), la obra de Macky Corbalán coloca en la escena de la poesía de los noventa un archivo sonoro prolífico, peculiar y escurridizo, en sintonía con la lengua crepuscular que caracteriza su obra. Como advierte el poemario *Como mil flores* (del año 2007): “Tremola el aire / sonoro en las bocas, escenario / del más opaco dialecto” (2014, p. 106).

La sonoridad de la poética de Corbalán transita como una equilibrista el fino borde entre captar (oír/entender, *entendre*) y capturar. En esa angostísima y siempre móvil frontera del lenguaje, un cuerpo disonante puede ser detectado y no afinado, un deseo desmarcado puede ser reconocido y no encasillado. Allí se habla, pero en lenguas; se dice, pero en dialecto opaco. La sonoridad y la escucha atenta son modos de aprehender, de hacer aparecer lo que no se ve, de ampliar el horizonte de complicidades entre lxs entendidxs, entre quienes comprenden el dialecto y mantienen la lógica opaca, magnética y escurridiza de los secretos. Estas inflexiones políticas de una poética del equilibrismo son –parafraseando versos de la neuquina–, antes que la religión, materia de fe.⁷

Y hablando de fe, no es casual que se titule *Inferno* el poemario en el que el borde entre captar y capturar es casi imperceptible. De hecho, como iré mostrando en el análisis, el poemario compone atmósferas hostiles y sofocantes, signadas por el encierro y la imposibilidad de huir: “No hay sol aquí, solo luz de artificio para un día eterno. / Olvidadas las dimensiones, / semejamos maquetas inmóviles / que hipan secamente [...] / Hoy creí ver un pájaro. Eran mis manos / intentando abrir, febriles, una ventana sellada” (Corbalán, 2014, p. 45). Parafrazeando otro poema de este libro, el infierno que pone en escena Corbalán no es el fuego,⁸ sino el encierro, el quedar capturada. Sin embargo, incluso en las ventanas selladas pueden abrirse fisuras. En lo que queda de este apartado mostraré cómo en *Inferno*, el prolífico universo sonoro posibilita fugas del hermetismo sofocante que predomina en el entorno. Y cómo el análisis crítico de este fenómeno en el poemario se enriquece y se complejiza al *captar* en él los imaginarios sexo-disidentes y lesbianos que murmullan entre los versos.

Agoniza dios

Los lamentos, las sirenas, los disparos, son el sudor de estanoche ardiente. Los lamentos. Las sirenas. Los disparos. Dios respira con dificultad en la cama de mis padres (Corbalán, 2014, p. 70).

Es contundente aquí la inclinación de las imágenes poéticas hacia el oído. En esta escena nocturna, el poema traduce a palabras los sonidos de un entorno hostil y amenazante, tanto los que provienen de afuera (los lamentos, las sirenas, los disparos) como el estertor que llega desde la habitación de los padres.

Cabe aquí recordar que Macky Corbalán nació en Cutral Có (territorio que aparece recurrentemente en sus versos), donde entre 1996 y 1997, tres años antes de la publicación de *Inferno*, se llevaron a cabo puebladas y protestas contra las políticas neoliberales del gobierno de Carlos Menem. Estas protestas, que fueron brutalmente reprimidas (lamentos, sirenas, disparos), dieron lugar a los movimientos piqueteros que protagonizarían la escena pública durante la crisis política, económica e institucional del 2001. *Inferno* se sitúa entre ambas eclosiones –la primera de carácter local y la segunda de carácter nacional– y capta la atmósfera de creciente malestar social que envolvía esos años. Como si anticipara la dimensión de lo que sucedería dos años después de su publicación, el poema repite los elementos sonoros que evocan la represión de una revuelta social (lamentos, sirenas, disparos). Y en la repetición, el reemplazo de las comas por los puntos y la modificación del corte de verso acentúan rítmicamente la tensión y la contundencia de la escena, como si cada verso fuera un disparo certero del que no hay huida posible.

En este punto, quiero remarcar dos particularidades respecto de cómo Corbalán *capta* el contexto sociopolítico en el que se produce el poemario. En primer lugar, toma distancia de las predominantes estéticas de la crisis.⁹ Si bien hay elementos en *Inferno* que se hacen eco de la conmoción que atravesaba el país, en ningún momento el paisaje poético se asemeja a ni propone paralelismos transparentes y realistas con el inminente estallido de la crisis. Por el contrario, como veremos, el poemario se sitúa en coordenadas temporo-espaciales indefinidas y cronológicamente invertidas: la Parte Uno evoca un futuro distópico en el que los seres humanos abandonaron la tierra y deambulan por el espacio en naves hastiados y sin rumbo; la Parte Dos se sitúa en la Tierra, en lo que pareciera ser –por la construcción de una atmósfera de tensión e inminencia– la antesala del acontecimiento que expulsó a los humanos del planeta. La Parte Tres remite a la infancia de la voz poética y a la vida antes del –nunca explícitamente revelado– apocalipsis. Sin embargo, Corbalán sí compone una atmósfera sensorial y afectiva vinculada al sofoco y el ahogo que se condice con el espíritu de época de esos años previos al estallido. En segundo lugar, y en línea con lo recién dicho, al poner el foco sensorial en el oído, *Inferno* logra *captar* (oír/entender) ciertas conexiones en el entorno, imperceptibles para poéticas centradas en la mirada. Sobre este segundo punto quiero detenerme.

Debido al carácter omnidireccional del sonido, la escucha se despliega en múltiples direcciones. En el poema citado, la construcción de la escena a partir de imágenes sonoras permite percibir tanto los sonidos del espacio público como los del espacio privado. Mientras afuera suenan los disparos, los lamentos y las sirenas, adentro “Dios respira con dificultad / en la cama de mis padres” (Corbalán, 2014, p. 70). Considerando que en el marco de una matriz cisheteronormativa occidental la cama de los padres es el espacio destinado al despliegue de una moralmente legitimada y regulada sexualidad dentro de una familia nuclear, y teniendo presente que el aparato moral del cristianismo es uno de los pilares culturales que sostiene ese modo de vivir la sexualidad –monógama, heterosexual y recluida al espacio privado de la habitación conyugal–, el estertor respiratorio de dios es una imagen sonora más que sugerente. Nietzscheanamente, es pertinente sostener que, si Dios agoniza en la cama de los padres, agoniza con él la moral sexual que esa cama metaforiza, a partir de la cual se erigen el matrimonio y la familia. Otros dos poemas de *Inferno* muestran el aparato sexo-afectivo de dichas instituciones. En “Abuelos” la voz poética sugiere que aquella pareja estaba constituida alrededor de la carencia y solo compartía lo necesario: “No hubo entre ellos /más que las palabras /de la necesidad” (2014, p. 59). Luego, la siguiente generación repetirá la historia: “Mis padres se amaron /un tiempo razonable. Luego, / se dedicaron a criar a sus hijos, /a trabajar, a pasar los años. /Ahora, teme uno la falta del otro. /Como suelen decir: /lo sobrenatural es /lo más natural” (2014, p. 76). La repetición de los patrones de reproducción sexual, afectiva y económica heredados de generación en generación, establece una circularidad en la que los cuerpos quedan capturados. Sin embargo, como se aprecia en los últimos versos citados, la voz de la hija/nieta pone en cuestión la naturaleza de esas uniones, como si captara allí el jadeante agotamiento del modelo sexual normativo y sus derivas.

Vuelvo entonces al poema alrededor del cual orbita esta zona de mi análisis, y a la pregunta respecto de cómo *Inferno*, a través del oído, *capta* conexiones que no podrían ser percibidas por una poética sensorial centrada en la mirada. El oído, como señalé, por el carácter omnidireccional del sonido y de la escucha, advierte simultáneamente muchos fenómenos sonoros. En la composición, son captadas a la vez y sin priorizar una sobre otra, tanto la sonoridad del espacio público (las sirenas, los disparos, los lamentos) como la del espacio privado (el jadeo ahogado de dios). El poema deviene “oyente furtivo”, término acuñado por David Toop para referirse a quien, al escuchar con atención, se convierte en “un médium que descubre la sustancia de lo que no está del todo allí” (2013, p. 20). ¿Qué fenómeno latente, silencioso (silenciado), revela la escucha furtiva que pone en escena este poema y que capta con igual atención tanto disparos y sirenas como el estertor de dios?

Al yuxtaponer y poner en resonancia lo que sucede en la calle y lo que sucede en la cama conyugal, el poema muestra cómo el agotamiento de los modelos económicos, políticos y culturales neoliberales tiene un correlato en el agotamiento de los modelos sexo-afectivos sobre los que se sostienen. En otras palabras, la crisis del 2001 en Argentina, que fue hegemónicamente leída como un estallido sociopolítico, económico e institucional, debe ser también percibida (captada, oída/entendida) como un fuerte estallido de la moral sexual que estructuraba formaciones sociales primarias del sistema de (re)producción capitalista neoliberal, como la familia. En tal sentido, es sugerente la duplicidad de la figura de “las sirenas”: por un lado, denota – como señalé – la presencia de violencia en el espacio público; por otro lado, alude a una criatura mitológica cuyas figuraciones sexuales diluyen las delimitadas fronteras de la sexualidad (hetero)normativa. No es casual entonces que, en Argentina, aunque a lo largo de muchas décadas anteriores se produjeron notables transformaciones en el sistema sexo-afectivo, es en el ingreso al nuevo milenio cuando las formas de experimentar el género, la sexualidad y el parentesco son contempladas (y reguladas) por los sistemas jurídico-legales. Este fenómeno se cristalizó, como sabemos, en leyes como la Ley de Educación Sexual Integral (2006), la Ley de Protección Integral para Prevenir, Sancionar y Erradicar la Violencia contra las Mujeres (2009), la Ley de Matrimonio Igualitario (2010), la Ley de Identidad de Género (2012), la Ley de reproducción asistida (2013).

El carácter sonoro de la represión, la transgresión y la revuelta social y sexual en *Inferno* revela la omnipresencia de esos tres elementos tanto en la vida pública como en la privada a comienzos del siglo XXI. La escucha furtiva que caracteriza la poética corbalaniana no solo habilita la percepción de ese fenómeno, sino que, además, por la condición envolvente de la sonoridad, diluye las dogmáticas divisiones socioculturales – que los feminismos lesbianos ya cuestionaban – entre la calle y la cama.

4. Acústicas fugitivas

El poema analizado en el subapartado anterior configura el espacio en función de una sugerente yuxtaposición entre el afuera y el adentro, montaje que, oído mediante, pone en entredicho las barreras entre uno y otro. En este subapartado quiero indagar dos modos de configuración espacial sistemáticamente presentes en *Inferno*, para analizar su vinculación con los imaginarios lesbianos a partir de las operaciones sonoras que proponen los versos.

Como adelanté, por momentos la voz poética de *Inferno* delinea espacios y cuerpos asfixiantes y asfixiados, donde gobierna una absoluta y radical interioridad. Este rasgo caracteriza la configuración del espacio en la Parte Uno del libro: “No hay afuera. El afuera es un aire que mata. / Boqueamos, nos contoneamos posesos contra los / vidrios sucios de huellas dactilares, / de apenada mucosidad” (Corbalán, 2014, p. 46). En los poemas de esta primera parte, la poética de *Inferno* pone de manifiesto el calvario que supone habitar una *interioridad radical*: interioridad no entendida como espacio íntimo, reservado, doméstico, secreto o

recóndito, sino como un dispositivo de (re)producción de cerrazón, encierros y encerronas en las que los cuerpos quedan capturados –no hay afuera– y homogeneizados –reducidos a ser apenada mucosidad–, sin posibilidad alguna de ser captados, percibidos. Allí no hay imágenes sonoras porque no hay aire, el entorno clausura la posibilidad de propagación de los sonidos. La asfixia y el vacío sonoro, físicamente ligados, signan esta peculiar manifestación del espacio en el infierno corbalaniano; los cuerpos, capturados, no pueden más que contonearse y boquear.

En esta claustrofóbica composición, ¿es posible abrir fisuras?

Como bien sabía Macky Corbalán, las historias de las comunidades subalternas están marcadas por el incesante despliegue de tretas y estrategias para crear aperturas en los discursos dominantes que las asfixian y que acallan sus voces. En ese sentido, lo que aquí denomino *interioridad radical* para describir un modo de producción del espacio-infierno en el poemario y la relación de captura que establece con los cuerpos que lo habitan, bien podría ser leída como metáfora y ser reescrita como *hermetismo políticamente inducido*. Ante este panorama de encierros, persecuciones y encerronas, las comunidades lesbianas/queer, como señalé antes, han ido encontrando diversos artilugios para fisurar el sentido hegemónico e instalarse y proliferar en esas grietas. La sistemática propagación susurrada y a media voz del deseo lesbiano, ese secreto a voces que ha circulado en murmullos incluso –sobre todo– en condiciones de marcada clandestinidad, revela la capacidad del sonido y de la escucha para vehicular la producción de *interioridades permeables*, porosas, donde aquello que debe permanecer oculto, que no puede hacerse públicamente visible, sí puede de todos modos aparecer sonando.¹⁰

Si la interioridad radical es uno de los modos en que se configura el espacio en *Inferno*, caracterizado por el hermetismo y la ausencia de aire –y por tanto de sonidos–, el otro modo que me propongo analizar ahora, predominante en la Parte Dos y la Parte Tres del poemario, recupera la intervención de lo sonoro –intrínseca a la poética de Corbalán– para construir el entorno:

Voy a decirte lo que vi: sobre la noche cayó el silencio y cubrió los rostros dormidos, mientras los perros aullaban clarividencia y frío, sumando al sueño otro sueño. Recorrí las calles y una luz blanca desde el cielo lo alumbraba todo, todo lo volvía visible: las delgadas siluetas de los árboles tocándose en las sombras; [...] Sólo el miedo daba al sonido de mis pasos, eco. El vacío del mundo. Un grillo haciendo sonar sus alas. Los brotes nuevos, bajo tierra, tocando la música más maravillosa que yo hubiera oído (Corbalán, 2014, p. 54).

El viraje de la visión al oído es evidente; si bien el primer verso anuncia una descripción visual, reforzada por los dos puntos, lo que sigue es un retrato sonoro en el que la voz poética se encuentra completamente inmersa. El silencio de la noche, el aullido premonitorio de los perros, el sonido de los pasos, el eco del miedo, componen una atmósfera inquietante, perturbadora, que subyace la mayor parte del poemario. ¿Qué hace el sonido en este poema?

En el ensayo *Resonancia siniestra*, David Toop sostiene que el carácter fundamentalmente espectral y siniestro del sonido afecta la construcción de los espacios: “el sonido evoca; es un fantasma, una presencia cuyo lugar en el espacio es ambiguo y cuya existencia en el tiempo es transitoria” (2013, p. 20). Como se aprecia en el poema citado, en efecto, la condición espectral y ambigua del sonido que describe Toop, reforzada por otras imágenes sensoriales –la visión de las siluetas de los árboles, las sombras en la noche, la clarividencia de los perros, el sueño dentro del sueño–, compone un escenario fantasmagórico. Los sonidos llegan desde el “fuera de plano” del poema, su proveniencia no es identificable, y envuelven una voz poética que recorre, temerosa, un espacio plagado de espectros acústicos. En ése, como en otros poemas de *Inferno*, el entorno se vuelve difuso. Los “eventos sonoros” (Toop, 2013, p. 76), signados por la inestabilidad temporoespacial (la constante movilidad, la omnidireccionalidad, la evanescencia), desdibujan los contornos de la escena. A diferencia de los poemas que configuraban el espacio a partir de una radical, insonorizada y hermética interioridad, los poemas cuya constitución espacial está atravesada por sonidos componen un *espacio espectralizado*, en el que se desdibujan las fronteras entre dentro/fuera de plano, y en el que los cuerpos

habitan esas zonas liminales: “Nada podría sacarme /de este limbo fronterizo. [...] Afuera, el viento insiste en /poner sus viejos discos” (2014, p. 64). Si bien, como afirma Toop, la circulación de los sonidos en el espacio desarticula sus delimitaciones e instauro allí presencias fantasmales que evocan lo siniestro, la poética de Macky Corbalán muestra que es precisamente en esos umbrales, mezclado entre lo que (no) se ve y lo que se escucha, entre el miedo y sus ecos, donde acontece también lo maravilloso, la música de los brotes bajo tierra. Citando un verso que escribirá algunos años después, la obra de Corbalán manifiesta incansablemente que “todo lo fijo es de temer” (2014, p. 99). El sonido es, por definición, movimiento.

Tanto la liminalidad como la espectralidad son dos atributos que definen los modos de aparición y de circulación de los cuerpos lesbianos en el espacio. Terry Castle (2022 [1993]) sostiene que en “la historia literaria [...] el lesbianismo, o su posibilidad, solo puede estar representado en la medida en que a la vez queda ‘desmaterializado’ a través de la infusión de metáforas espectrales” (p. 76). Más recientemente, tomando como punto de partida aquellas especulaciones teóricas de Castle en articulación con las de Jacques Derrida en torno a la espectrología (1993), Bárbara Ramajo propone pensar la figura del “fantasma lesbiano” como una paradoja: por un lado, culturalmente se desmaterializa su existencia al volverla fantasmática; por otro lado, al aparecer bajo la forma de un espectro, se vuelve imposible rehuir su presencia. La autora señala con insistencia los procesos de espectralización que constituyen la subjetividad lesbiana y afirma que en “ese constante hacer y deshacer del cuerpo lesbiano, este tiende a ser percibido como un cuerpo espectral, [...] exclusivamente limitado a los intersticios de la liminalidad, entendida como un espacio de permanente tránsito entre la materialización y la desmaterialización” (2021, p. 4). Desde estas latitudes, val flores (2021) también retoma la figura del espectro para especular teóricamente en torno a la potencia disruptiva de estos modos fantasmagóricos y evanescentes de aparición y de circulación de las formas de vida lesbianas. Por su parte, Laura Gutiérrez (2021) retoma la figura de la “lesbiana topofóbica” de Paul Preciado (2008) para instaurar sutiles e importantes matices. El filósofo español sostiene que la lesbiana en tanto identidad culturalmente desmaterializada es una figura intrínsecamente topofóbica, es decir, que rechaza toda posibilidad de espacialización y por tanto es a priori “radicalmente anticartográfica”. Laura Gutiérrez, en cambio, al analizar la singularidad territorial de ciertas intervenciones artísticas por parte de grupos de activismo lébico en Argentina, destaca la importancia de revisar las ideas heredadas relativas a la práctica de la cartografía para ejercitar otros modos de captar y mapear aquello que –afortunadamente– no puede ser capturado por la lógica catastral y/o imperialista de los mapas políticos.

La configuración poética del espacio en *Inferno* pone en escena un tejido territorial tan inestable y espectral como los eventos sonoros que la constituyen. Haciéndome eco de las reflexiones de Laura Gutiérrez, me pregunto: ¿es posible captar cartográficamente estas formas espectrales de la materia?

Sobre el mapa de la ciudad, otro dibujo; con calles que, sin serlo, me llevan, me llevan (Corbalán, 2014, p. 65).

La poética de Corbalán advierte que sobre el mapa de una ciudad se acoplan espectralmente múltiples e impensadas cartografías, caminos e itinerarios anómalos, invisibles e invisibilizados, que inevitablemente y contra todo pronóstico (se) abren paso. En ese sentido, sostengo que *Inferno* puede ser leído en el campo de la literatura como una de esas cartografías insospechadas donde ciertas formas espectrales de la materia –los espectros, los sonidos, las fantasmagorías lesbianas y sus imaginarios– se dan cita en los versos y recíprocamente se captan (en el doble sentido de *entendre*, oír y entender).

El análisis de la configuración sonora y fantasmagórica del espacio me ha permitido vislumbrar una peculiar y sofisticada forma de aparición de los imaginarios lesbianos en *Inferno*. Estos se proyectan en los versos, no como objeto de representación, sino en tanto *artilugio de enunciación*. La prevalencia sensorial del oído y de los sonidos traduce en la configuración del espacio dos aspectos cruciales y característicos de las figuraciones lesbianas: la liminalidad y la espectralidad (in/visibilidad, des/aparición, omnipresencia).

5. Los cuerpos del infierno

¿Qué corporalidades transitan las cartografías de este *Inferno*? En *La producción del espacio*, Henri Lefebvre (2013 [1974]) sostiene que existe entre el cuerpo y el espacio una relación de inmediatez, de mutua y recíproca producción. La alternancia entre *interioridades radicales* y *espacios espectralizados* trae consigo entonces dos modulaciones de la corporalidad que considero pertinente analizar aquí.

En el marco de una configuración radicalmente interior del espacio, silenciosamente las formas de vida orgánica se reducen a su mínima expresión: “La carne se pudre, sin /estridentes, sobre /el ceniza ramaje óseo, [...] / Sin signos de posible aliento, la desesperación es /el juego al que todos nos desafiamos, cada despertar” (2014, p. 44). Los cuerpos, como veremos, pierden consistencia hasta volverse (casi) inmateriales.

Abordar las figuraciones del cuerpo con los instrumentos del pensamiento lesbiano-disidente remite necesariamente al emblemático texto de Monique Wittig, *El cuerpo lesbiano* (1977). Allí, la escritora francesa pone en escena no solo la condición orgánica de la materia corporal sino también sus texturas, sus formas, sus olores, sabores y sonidos. En la Parte Uno de *Inferno*, atípicamente emparentada con la ciencia ficción por medio de un ejercicio de especulación poética, Corbalán imagina los cuerpos de un futuro distópico. El contraste entre las figuraciones corporales que pueblan los espacios herméticamente cerrados de esta zona del poemario corbalaniano y las que despliega Wittig es rotundo. En los versos de la neuquina, atrapados en una nave sellada, los cuerpos están aislados; el “nosotros” que componen es puramente gramatical, retórico: no interactúan entre sí. Sin carne, sin líquidos, ni membranas, ni viscosidad, han sido convertidos –por obra de una ciencia impura– en un mero manojito de huesos capaz de teletransportarse pero sin lugar donde ir:

La teletransportación podría llevarnos donde queramos pero no hay lugar donde ir. Paradojas de una ciencia impura. Aparecemos y nos desvanecemos de un cuarto al otro de la nave, hasta hartarnos (Corbalán, 2014, p. 50).

Si, como sostiene Henri Meschonnic (2007), el ritmo de un texto poético es la organización de un cuerpo en el lenguaje,¹¹ se puede observar en este último poema citado cómo a través del corte de verso el cuerpo manifiesta la fútil intermitencia de su materialización y su evanescencia. Como en un pestañeo, aparecer, desaparecer, aparecer, desaparecer, sin sentido (ni espacial ni simbólico) marcan el hastiado ritmo (relación cuerpo/lenguaje) de la composición.

En *Inferno*, los cuerpos encerrados son entes descarnados, cuyos sentidos, matices y marcas de diferencias –incluidas las sexo-genéricas– fueron suprimidos. La desesperación y el hartazgo son los afectos que predominan en la construcción textual de estos seres individualizados y homogeneizados, capturados en su in/diferencia somato-sexual: “semejamos maquetas inmóviles / que hipan secamente” (2014, p. 45). Efectivamente, como versa Corbalán en este poemario, “el infierno no es el fuego”. En todo caso, el infierno es la asfixia producida por las lógicas de lo igual, lo individual y lo inmóvil, que se manifiestan tanto en los espacios sellados, sin aire, como en los cuerpos despojados de carne, aislados y homogeneizados que (los) constituyen. La imagen somática y sonora “hipar secamente” profundiza tanto la atmósfera de asfixia como la perpetuación de lo igual, sostenidas por la repetición lacónica y fastidiosa del hipo.

Sin embargo, en la Parte Dos y la Parte Tres del poemario, como señalé antes, la configuración espacial es porosa. Los cuerpos recuperan sus matices sensoriales, abriéndose al sonido y al tacto, canales de interacción con otros organismos:

Fuera de esta habitación, los perros inician su inacabable perorata nocturna, los gatos se hacen uno con el muro y crece, en el mundo, una jerga animal que no me es extraña: sube por tus ojos antes de tocar mi cuerpo (Corbalán, 2014, p. 58).

Levísimo rumor sobre la hierba en que, acostadas, veíamos al día moverse con el sol por el cielo (Corbalán, 2014, p. 62).

No es un detalle menor que las escenas de intimidad y de complicidad afectiva y sexual entre dos cuerpos declinados en femenino son las que producen –en términos de Lefebvre– espacios y cuerpos permeables al sonido, a la multiplicidad y a las diferencias: la perorata de los perros se escabulle en la habitación, la jerga animal se vuelve antesala y parte del acto sexual, los cuerpos recostados sobre la hierba captan tanto el movimiento del cielo con la vista como los murmullos que emanan de la tierra con el oído.

Interrumpir la lógica del infierno supone entonces realizar un ejercicio de imaginación poético-política que las comunidades sexo-disidentes bien conocen: fisurar el hermetismo, la cerrazón y la homogeneización de espacios y de cuerpos (materiales y discursivos), para que se cuele en ellos la alteridad. En la poética de Corbalán, el sonido –inesperadamente emparentado con la existencia lesbiana en su condición fantasmagórica y espectral– es un vector clave para la instauración de aperturas y el tráfico de diferencias (la coexistencia entre la vista, la escucha, el olfato, el tacto) que vuelven posible la persistencia de la multiplicidad de las formas de vida en un mundo-*Inferno* que se orienta a extinguirla.

6. Cierre

En la literatura, las figuraciones lesbianas constituyen un archivo fantasmagórico y fantasmagorizante que abre incansablemente fisuras en el hermetismo infernal del pensamiento heterosexual. Agrietan la cerrazón, los encierros y las encerronas a partir de las cuales las maquinarias de (re)producción de heterosexualidad (entre las que se encuentra un amplio sector del dispositivo académico de producción de saberes literarios) capturan a los cuerpos/corpus que desbordan en términos sexuales y de género los cánones y las prescripciones normativas. La obra de Macky Corbalán es ejemplar en ese sentido.

Lesbiana lesbiana lesbiana lesbiana, en los versos de *Inferno* esta palabra hace alianza con las sombras, los espectros, los sonidos para volverse tan perceptible como esquivia, tan material como fantasmagórica. Y para que sus ecos –que aún hoy no dejan de incomodar– puedan ser percibidos, oídos, comprendidos allí donde lo lesbiano no se nombra, es necesario no solo que alguien escriba con oídos de músico sino también que otrxs escuchemos furtivamente con oídos de noche y de sombra, para captar –sin capturar– el opaco dialecto que suena y resuena.

Referencias bibliográficas

- Anzaldúa, G. (1988). Hablar en lenguas: una carta a escritoras tercermundistas. En C. Moraga y A. Castillo (Eds.), *Esta puente, mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos* (pp. 219-229). Ism press.
- Arnés, L. (2016). *Ficciones lesbianas. Literatura y afectos en la cultura argentina*. Madreselva.
- Bergmann, E. y Smith, P. (1995). *¿Entiendes? Queer readings, hispanic writings*. Duke University Press.
- Bravo, P. (2024). *¡SILENCIO! Manifiesto contra el ruido, la inquietud y la prisa*. En Debate.
- Brooks, D. (2006). *Bodies in Dissent: Spectacular Performances of Race and Freedom, 1850-1910*. Duke University Press.
- Burton, G. (2020). Glosa. Una aproximación a Macky Corbalán. *Revista Racial*, 11 (18), s/p.
- Castle, T. (2022 [1993]). La lesbiana fantasmal. En B. Ramajo (comp.), *Lesbianismo, antirracismo y espectralización en el movimiento feminista. Voces en diálogo abierto* (pp. 69-117). Victoria Sau.
- Corbalán, M. (2012, 6 de abril). El silencio caníbal [Ponencia leída]. La celebración de las amantes. Jornadas de orgullo y disidencia lesbiana, Córdoba, Argentina. <https://potenciatortillera.blogspot.com/2012/04/la-celebracion-de-las-amantes-dia-2>.
- Corbalán, M. (2014). *Poesía reunida (1992-2013)*. Ediciones en Danza.
- De Lauretis, T. (1996). La tecnología del género. *Revista Mora*, (2), 6-34.
- Derrida, J. (1993). *Spectres de Marx. L'Etat de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Galiléé.
- flores, v. (2008). Como mil flores: la fábula de una recitante. *La Aljaba Segunda época*, (12), 243-251. <https://www.scielo.org.ar/pdf/aljaba/v12/v12a21.pdf>
- flores, v. (2015). *El sótano de San Telmo. Una barricada proletaria para el deseo lésbico en los '70*. Madreselva.
- flores, v. (2018). Febriles alquimias del cuerpo. Una poética excrementicia. *Pléyade*, (22), 45-60. <http://dx.doi.org/10.4067/S0719-36962018000200045>
- flores, v. (2021). *Romper el corazón del mundo. Modos fugitivos de hacer teoría*. Continta me tienes.
- Gutiérrez, L. (2021). *Imágenes de lo posible. Una genealogía discontinua de intervenciones lésbicas y feministas en Argentina (1986-2013)*. Asentamiento Fernseh.
- Halberstam, J. (2018). *El arte queer del fracaso*. Egales.
- Lefebvre, H. (2013 [1974]). *La producción del espacio*. Capitán Swing.
- Ludmer, J. (1997). Tretas del débil. En *La sartén por el mango* (pp. 47-54). Ediciones Huracán.
- Mallol, A. (2002). Muchachos futboleros, chicas pop y chicas que se hacen las malitas: la 'poesía joven de los 90' en la Argentina. En M. Vázquez y S. Pastormerlo (Comps.). *Literatura argentina. Perspectivas de fin de siglo* (pp. 455-463). Eudeba.
- Mallol, A. (2013). Lo que sólo las chicas saben. El amor entre mujeres en las poetisas jóvenes de los 90. *Lectures du genre*, (10), 84-92. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.10951/pr.10951.pdf

- Mallol, A. (2020). Zapatos rojos: hacer de lo poético un lugar de encuentro. En L. Arnés, L. De Leone y M. J. Punte (Coords.), *Historia Feminista de la literatura argentina. En la intemperie: poéticas de la fragilidad y la revuelta* (pp. 35-58). Eduvim.
- Masiello, F. (2013). *El cuerpo de la voz (poesía, ética y cultura)*. Beatriz Viterbo Editora.
- Mellado, L. (2021). Decir no. Cuerpos en tránsito y resistencia en la literatura del sur argentino a fines del siglo XX. *Confabulaciones. Revista de literatura argentina*, 3(5), 97-117. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9917771>
- Mellado, S. (2015). Poetas y baquianos: los fragmentos de una historiografía de la literatura patagónica en prólogos de antologías de cuento y poesía publicadas entre 1991 y 2009. *Cuadernos del CILHA*, 16(1), 46-71. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7868342>
- Meschonnic, H. (2007). *La poética como crítica del sentido*. Mármol Izquierdo.
- Molloy, S. (1996). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Fondo de Cultura Económica.
- Moscardi, M. (2013). La edición de poesía argentina en la década de los noventa: el caso Belleza y Felicidad. *Cuadernos de literatura*, 17(34), 106-121. <https://doi.org/10.4000/lirico.2090>
- Nancy, J. (2007). *A la escucha*. Amorrortu.
- Palmeiro, C. (2010). *Desbunde y felicidad: de la Cartonera a Perlongher*. Título.
- Preciado, P. (2008). Cartografías queer: El flâneur perverso, la lesbiana topofóbica y la puta multcartográfica, o cómo hacer una cartografía “zorra” con Annie Sprinkle. En J. Cortés (Ed.), *Cartografías Disidentes*. SEACEX.
- Ramajo, B. (2021). *Desbordar el cuerpo lesbiano: sobre el más allá de la existencia lesbiana y sus violencias fantasmas*. [Tesis doctoral]. Facultad de Filosofía, Universidad de Barcelona, España. <https://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/181152>
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Lom ediciones.
- Szendy, P. (2015). *En lo profundo de un oído. Una estética de la escucha*. Metales Pesados.
- Thénon, S. (2019). *La morada imposible. Tomo I*. Corregidor.
- Toop, D. (2013). *Resonancia siniestra. El oyente como médium*. Caja negra.
- Trebisacce, C. (2016). Una historia crítica del concepto de experiencia de la epistemología feminista. *Cinta de moebio*, (57), 285-295.
- Wittig, M. (1977). *El cuerpo lesbiano*. Pre-textos.
- Yuszczuk, M. (2011). *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa*. [Tesis de posgrado]. Universidad Nacional de La Plata. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.742/te.742.pdf>

NOTAS

- 1 No es un detalle menor que val flores haya integrado junto con Macky Corbalán, Bruno Pewén Viera y Cristina Martínez el grupo de activismo lésbico *Fugitivas del Desierto*. El grupo nació en Neuquén y allí estuvo activo entre 2004 y 2008. Como sostiene Laura Gutiérrez (2021), *Fugitivas del Desierto* puso en circulación “diferentes herramientas y artefactos de experimentación como instalaciones,

- afiches, grafitis, poemas, intervenciones de poesía visual, performances y acciones callejeras. A todo este conjunto de acciones decidieron llamarlo Artillería artístico-política. [...] Antepone[n] lesbianas a feministas para reconocerse en los movimientos feministas pero ubicándose críticamente contra los históricos silenciamientos sobre la identidad lésbica” (p. 90).
- 2 Matías Moscardi (2013), tomando prestada la pregunta de Alejandro Rubio en la contratapa a *Control o no control* (2012): “¿Fernanda Laguna es boluda (o se hace)?”, elabora un análisis en torno a la boludez como forma radical de lo poético en la obra de Laguna y de Belleza y Felicidad.
 - 3 Como sabemos gracias a Ludmer (1997) y Molloy (1996), tanto las tretas como los modos de autofiguración han sido elementos constitutivos de las voces literarias de las autoras mujeres y/o lesbianas. Una deriva de esta treta que llamo “boludismo estratégico” puede ser identificada en la década anterior en la poesía argentina, en el uso incisivo de la frivolidad y de la ironía en los versos de Susana Thénon “Si durmieras en Ramos Mejía / amada mía / qué despelote sería” (2019, p. 157).
 - 4 Es de destacar que, como parte del colectivo Fugitivas del Desierto, Macky también desafiaba el oculo-centrismo en intervenciones en la vía pública como “La mancha lesbiana”, donde el con/tacto ocupaba el centro de la acción.
 - 5 Es notable que en ese volumen siete de los dieciséis artículos que lo componen abordan lo lesbiano en la literatura, fenómeno poco habitual en las antologías críticas queer o de estudios gay/lésbicos del siglo pasado, en los que predominaron los análisis de las homosexualidades masculinas.
 - 6 Sin dudas, en la Argentina, Sylvia Molloy, que colaboró en la publicación, fue una de las primeras escritoras y críticas literarias que con más tesón y consistencia persiguió ese horizonte.
 - 7 “Antes que la religión, el amor / es materia de fe” (2014, p. 116). El poema citado integra el poemario *Como mil flores* (2007).
 - 8 “Amor, quién hubiera dicho / que el infierno / no era el fuego?” (Corbalán, 2014, p. 55).
 - 9 Las lecturas críticas predominantes en torno a la estética de las producciones literarias que se llevaron adelante en las inmediaciones de la crisis del 2001, pusieron el acento en las escrituras que se producían en (y representaban a) las grandes metrópolis. Como sostiene Francine Masiello (2013), la poesía de los noventa “trabaja con las sobras, con la basura de la metrópoli y los desgastes de una civilización en ruinas” (p. 275). Tanto en *La pasajera de arena* (1992) como en *Inferno* (1999), en los versos de Macky Corbalán aparecen elementos vinculados a las sobras, los restos, la basura en un sistema económico en crisis. Sin embargo, estos elementos no predominan en sus textos, rasgo que distingue el modo en que en su poética aparece la crisis. Vale la pena señalar, aunque no será un eje de lectura en este análisis, que al ser entrevistada respecto de *Inferno* (1999), la poeta narra cómo la escritura de ese libro estuvo totalmente atravesada por el hecho biográfico de haberse quedado sin empleo en esos años.
 - 10 Un ejemplo de producción lésbica de interioridad porosa y permeable es “el sótano de San Telmo”, en el que, como señala val flores (2015), durante los años setenta las lesbianas se reunían en un espacio cerrado y oculto (un sótano) para generar –encerradas/resguardadas– estrategias colectivas de producción de cultura, sociabilidad y resistencia lésbica de manera clandestina.
 - 11 Cabe señalar la notable afinidad que Corbalán tenía con el pensamiento de Henri Meschonnic respecto de sus tesis sobre la poética como crítica del sentido y sus consideraciones en torno al ritmo.

AmeliCA

Disponible en:

<https://portal.amelica.org/ameli/ameli/journal/84/845500007/845500007.pdf>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en portal.amelica.org

AmeliCA

Ciencia Abierta para el Bien Común

Ayelén Pampín

“Todo lo fijo es de temer”. Espectralidades lesbianas en *Inferno* de Macky Corbalán (1999)

“Todo lo fijo es de temer”. Lesbian spectralities in *Inferno*, by Macky Corbalán (1999)

Descentrada

vol. 10, núm. 1, e287, 2026

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

publicaciones@fahce.unlp.edu.ar

ISSN-E: 2545-7284

DOI: <https://doi.org/10.24215/25457284e287>



CC BY-NC-SA 4.0 LEGAL CODE

Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.