

COLECCIÓN
A VIVA VOZ

INCLUSO LAS NIÑAS

UNA EPISTEMOLOGÍA
ESCOLAR DEL ARMARIO
LESBIANO



FACUNDO NIETO



VERA editorial cartonera

INCLUSO LAS NIÑAS



INCLUSO LAS NIÑAS

UNA EPISTEMOLOGÍA ESCOLAR
DEL ARMARIO LESBIANO

COLECCIÓN
A VIVA VOZ

FACUNDO NIETO



VERA editorial cartonera

...esos autores no se dirigían en modo alguno a un público infantil. Mas, como tenían genio, escribían tan bien, tan límpidamente, tan brevemente —calidad rara y difícil de alcanzar— que todo el mundo podía leerlos, *incluso los niños*. Este concepto de «incluso los niños» ha llegado a tener para mí una importancia capital y diría que hasta tiránica. Se trata de un ideal literario al que aspiro sin lograr (...) alcanzarlo.

MICHEL TOURNIER,
en Maite Alvarado y Horacio Guido,
Incluso los niños, 1993

Yo tenía tres años cuando sentí por primera vez el peso de la bala. Sentí que la llevaba cuando escuché a mi padre tratar de sucias tortilleras a dos chicas extranjeras que caminaban de la mano por el pueblo. Sentí en ese momento que el pecho me ardía. Esa noche, sin saber por qué, imaginé por primera vez que me escapaba del pueblo para ir a un lugar extranjero. Los días que vinieron después fueron los días del miedo, de la vergüenza.

PAUL PRECIADO,
Un apartamento en Urano, 2019

LITERATURA ESCOLAR Y DISIDENCIAS SEXOGENÉRICAS

...nos sorprendió la luz del nuevo día
como a dos jóvenes adolescentes,
tu mano húmeda sobre la mía.

MARILINA ROSS

Hoy en día es prácticamente imposible pensar la formación de lectorxs sin considerar el universo de la literatura juvenil escolar. Quienes frecuentamos las aulas de secundaria sabemos que, además de las obras que provienen de la tradición escolar, del ámbito académico o del currículum, en las escuelas circula un corpus inagotable conformado por títulos que pertenecen al campo juvenil al que tanto la crítica literaria como la didáctica de la literatura han prestado escasa atención. Para empezar, convendría intentar cartografiarlo porque, aunque aparentemente acotado por la franja etaria de su público, constituye un territorio en gran medida inclasificable. Desde los clásicos juveniles, que no necesariamente estuvieron en su origen destinados a jóvenes, hasta los *bestsellers* juveniles contemporáneos, pasando por las obras que se convirtieron en libros para adolescentes gracias a la acción de la escuela, el corpus revela su condición polisistémica gracias a su evidente heterogeneidad y a la multiplicidad de intersecciones con otros sistemas complejos como los de la literatura para adultxs o la literatura infantil.

Con la noción de *literatura juvenil escolar* nos referimos a las obras (novelas en su mayoría) que integran colecciones literarias pertenecientes a editoriales usualmente vinculadas al mercado escolar a través de la publicación de manuales. En relación con su circuito de

producción y circulación, Carolina Tosi (2018) advierte que, desde comienzos de este siglo, los sellos de LIJ se convirtieron en un verdadero *boom* gracias a la venta por prescripción, esto es, la promoción y comercialización de los libros directamente en las escuelas por medio de vendedorxs de las editoriales, estrategia que con anterioridad se reservaba solo para los libros de texto. En la misma línea, Carola Hermida llama la atención acerca del significativo impacto de tal dispositivo comercial sobre las prácticas escolares de lectura: en esta suerte de mediación «cara a cara» de la editorial con lxs docentes a través de la figura de lxs promotorxs, que en ocasiones incluye el ofrecimiento de la visita de lxs autorxs a las escuelas, «se intenta vincular al lector con la literatura desde la cercanía, desacralizando a los distintos agentes que intervienen en la gestación del libro» (2019:78), lo que propicia una concepción de lectura como un tipo de práctica de consumo directo, sin conflictos y desprejuiciado.

Si los ámbitos comerciales de producción y circulación de literatura juvenil escolar permiten describir el campo con bastante precisión y consenso, los problemas se presentan cuando se intenta caracterizarlo desde el punto de vista estético. Para enumerar rápidamente los lugares comunes de la crítica, el campo estaría conformado predominantemente por novelas que responderían a una especie de realismo plano, con escasos desafíos formales y que buscaría reproducir con ingenuidad el universo adolescente a fin de captar rápidamente al público a través de su identificación inmediata. La representación del escenario escolar y la inclusión de los consumos culturales juveniles asegurarían tramas sumamente amables para con lectorxs poco entrenadx o poco dispuestxs a enfrentar desafíos estéticos e ideológicos. Finalmente, elementos como la profusión de diálogos, la imitación de la lengua juvenil, escasas descripciones altamente estandarizadas, cronologías lineales sin necesidad de retrospecciones, personajes adolescentes, blancos y de clase media urbana delineados a partir de rasgos esquemáticos completarían la caracterización de estos «grandes aduladores de los adolescentes», al decir de Gemma Lluch (2005).

Lo cierto es que basta una mirada somera sobre el listado de títulos y autorxs incluidxs en las colecciones para tomar distancia de una descripción en exceso apocalíptica. Condenar estos libros a la hoguera parecía bastante sencillo a fines del siglo pasado durante los inicios del género con la obra de Alma Maritano. Transcurrido el primer cuarto del siglo XXI, las extraordinarias novelas de María Teresa Andruetto, Pablo De Santis, Sergio Aguirre, Liliana Bodoc e Inés Garland, entre muchxs otrxs autorxs, impiden continuar sosteniendo no solo el rechazo *a priori* sobre todo el conjunto, sino también el consabido repertorio de rasgos literarios malogrados. No puede negarse que existen libros con tramas estereotipadas que buscan tratar de manera burda temas fácilmente curricularizables, pero tampoco puede desconocerse la presencia de autorxs que sin dudas han creado obras poco condescendientes. Tal como advierten Mila Cañón y Carola Hermida al referirse a un grupo de escritorxs de una selección perteneciente a este conjunto, «no todos escriben exclusivamente textos juveniles, ni escolares, no siempre, no desde siempre; las mediaciones editoriales los ubican en sectores diversos y la crítica también» (2025:81–82). En todo caso, el único rasgo indiscutible que puede atribuirse a la totalidad del campo de la literatura juvenil escolar es el de la heterogeneidad.

Quizás el fantasma que continúa sobrevolando el campo de la literatura juvenil escolar y que contribuye a perpetuar la mirada apocalíptica sea el riesgo del *pedagogismo*. En efecto, aun las obras que no se someten fácilmente al mensaje moralizador se saben destinadas a circular en la escuela, es decir, en un contexto en el que se educa y que, por lo tanto, impone limitaciones de lecturabilidad y decibilidad. La dificultad para incorporar mensajes en extremo desesperanzadores o niveles de experimentación formal capaces de obstaculizar la lectura hace que la literatura juvenil escolar conlleve inevitablemente un *trazo didáctico*, entendiendo por tal cosa un conjunto de restricciones estéticas e ideológicas determinadas por las características propias de la enseñanza en contexto escolar. Entre la concesión absoluta a los propósitos pedagogistas y la

exploración de la riqueza artística de las *zonas de borde* (Cañón y Stapich, 2012), podría afirmarse que lxs grandes escritorxs saben modelar los *trazos didácticos* irreductibles del campo a fin de que logren entramarse en una propuesta literaria singular y renovadora. El conformismo pedagogo atento al mercado escolar y las zonas de borde establecidas por los valores estéticos de la academia marcan los extremos de un enorme territorio en el que se exploran diversos recursos para delinear el *trazo didáctico*.

Sea como fuere, incluso a los libros más pedagogistas y moralizantes de la literatura juvenil escolar debe reconocérseles la habilidad para captar problemáticas poco tematizadas y que, sin ellos, tendrían escasa circulación en las escuelas. Muchas de estas novelas han logrado introducir en la agenda escolar contenidos negados por las operaciones del currículum nulo y los han abordado mucho antes de que comenzaran a explicitarse en las clases de secundaria. Para ejemplificar con los inicios del campo, recordemos que la trilogía publicada por Alma Maritano en los años ochenta conformada por *Vaqueros y trenzas*, *El visitante* y *En el sur* trató temas como la desigualdad de género o la violación de los derechos humanos en la última dictadura antes de que se constituyeran en contenidos de las asignaturas. Y yendo al tema que nos compete, debe recordarse que Maritano fue la primera autora que incorporó un personaje homosexual en un momento en que el matrimonio igualitario lejos estaba todavía de existir en cualquier lugar del planeta.

La propia Maritano calificó la incorporación de las disidencias sexogenéricas en su novela *En el sur* como una transgresión, tanto por el momento en que fue publicada como por estar destinada a alumnxs secundarixs (Nieto, 2017). Después de *En el sur*, la homosexualidad desapareció por completo de la literatura juvenil escolar y hubo que esperar hasta el presente siglo para encontrar una nueva referencia al tema. Quien la incorpora es Graciela Bialet en *Si tu signo no es cáncer* (colección Zona Libre de Ediciones Norma), publicada en 2004, novela que da inicio a las ficciones que refieren una epistemología escolar del clóset lesbiano. Detengámonos brevemente en una escena clave.

La novela de Bialek cuenta la historia de Gaby, una joven de 15 años que desde hace tiempo esconde un secreto que no se anima a revelar: su amor por Felipe, el hermano mayor de su mejor amiga. ¿Cómo confesarle a Anahí que se siente atraída por Felipe sin que la amiga sospeche equivocadamente que el vínculo que las une esconde el interés de la protagonista por acercarse al hermano? ¿Cómo explicar a su mejor amiga que, de prosperar el vínculo amoroso, pasarían a ser cuñadas? ¿No convendría callar un secreto cuya revelación —de considerarse una traición precisamente por haber sido callado— puede hacer peligrar la amistad? Como sea, Gaby opta por sincerarse: «Tendría que hablar del tema de Felipe con Anahí. (...) Arreglamos para la tarde siguiente encontrarnos en casa, preparada para una sorprendente revelación» (2004:29–31).

Finalmente, se produce el encuentro:

Apenas entró en mi cuarto me dijo «¿Qué pasa? ¿Qué es eso tan importante que vas a contarme?».

Yo mezclé las cartas del tarot que tenía preparadas sobre la cama y le respondí que primero nos tiráramos la suerte. Ella al principio se resistió, pero en un segundo se sentó en la punta de la cama y cortó el mazo con la mano izquierda.

—ARCANO 6 —gritamos sorprendidas y al unísono al ver la carta de corte.

—Ahhhh... —Anahí suspiró exageradamente tapándose la boca con las manos—. ¡Te enamoraste!... ¡La carta cayó del lado derecho! ¡Estás enamorada!... —gritó ella saltando sobre mi cama—. Ya mismo, ya mismo quiero saber, ¿quién es?

(...)

Yo respiré profundo, junté coraje y largué mi rollo:

—Es una historia de hace tiempo, no te lo dije antes porque fui una estúpida y tenía miedo de que te enojaras conmigo... —la miré fijo para que no abriera la boca—. En realidad, sí, estoy enamorada. Es un amor que me fue creciendo desde chica... —*en ese instante ella saltó de la cama, se incorporó y me preguntó si no sería lesbiana yo y finalmente estaba declarándome mi amor.*

Le tiré un almohadonazo. Y otro. Y una zapatilla. Anahí correteaba por el dormitorio esquivando mis proyectiles. Estuve a punto de sufrir un ataque de locura, pero inspiré profundo buscando serenarme y grité: —¡De Felipe!... —Entonces Anahí me sorprendió abrazándome por la espalda, me sujetó por los brazos y me dijo que no podía entender cómo hacía yo para sentir amor por el tarado de su hermano Felipe, que ella lo sospechaba, presentía desde hacía un tiempo que había algo entre nosotros.

(...)

—La verdad es que no sé cómo te gusta ese, ¿qué le viste?, pero bueno... en el fondo, muy al fondo, es un buen tipo mi hermano (2024:38–40, cursivas nuestras)

Es probable que hablar de «broma lesbofóbica» resulte, además de anacrónico, una acusación excesiva para una escena completamente menor de una novela publicada en 2004 en la que la autora buscaba atenuar, empleando el humor, la narración del tratamiento para el cáncer al que deberá someterse la protagonista, tema difícil de abordar para la literatura juvenil. No obstante, puede afirmarse que, a través de un notable ejemplo de economía literaria, la autora condensa en poco más de diez palabras («me preguntó si no sería lesbiana yo y finalmente estaba declarándole mi amor») una serie de operaciones sexogenéricas que fortalecen el dispositivo heterosexista.

La escena muestra el modo en que la *heterosexualidad obligatoria* (Rich, 2013) funciona en el universo de la literatura juvenil escolar. En primer lugar, en el nivel de la trama, la broma de Anahí permite reafirmar la heterosexualidad de las dos amigas (y, a través de ellas, de todos los personajes de la literatura juvenil) quienes precisamente por su sexualidad heteronormada captan la comicidad de la ocurrencia. De algún modo, Bialek enseña que todavía no existen condiciones de posibilidad para una historia juvenil en la que, ante la pregunta de Anahí, un personaje eventualmente responda «sí, soy lesbiana, y te estoy declarando mi amor». El texto

ratifica así posibles narrativos (y expulsa otros) para este universo literario, al tiempo que refuerza un pacto implícito con lx lectorx adultx (paradigmáticamente, lx docente mediadorx) que asegura la heterosexualidad del mundo representado.

En segundo lugar, la broma pone en escena toda una concepción de destinatarix previstx: el género de la novela juvenil está dirigido a adolescentes heterosexuales. Como no existen márgenes para imaginar adolescentes gays o lesbianas, la novela presupone que en la escuela lxs lectorxs se reirán de la broma tanto como Gaby y Anahí en el dormitorio, de modo que uno de los objetivos ampliamente atribuidos a la literatura escolar —la identificación de lxs adolescentes con la trama— se cumplirá inexorablemente.

Finalmente, de manera especular, la inclusión de la broma lesbofóbica en una novela juvenil reasegura la heterosexualidad de la figura de escritori. La autora, que opta por incorporar un chiste sobre lesbianas compartido por dos amigas heterosexuales, construye un «nosotras heterosexual» en el que queda automáticamente incorporada. En efecto, raramente una autora lesbiana bromea desde una perspectiva heterosexista sobre su orientación sexual y desee comunicar tal perspectiva a sus lectorxs. En un sistema literario que se encargó de desexualizar prolijamente la imagen de la enorme María Elena Walsh, figura clave del campo, se deja establecida la heterosexualidad incuestionable de las autoras de literatura infantil y juvenil.

Para decirlo con Monique Wittig, la escena de Biale «tiene como función poetizar el carácter obligatorio del “tú-serás-heterosexual-o-no-serás”» (2024:59). Y es precisamente esta perspectiva heterosexista la que hace interesante la escena. Nada tan parecido a una *salida del clóset*, nos dice la autora. Veamos los elementos que componen el cuadro: un secreto largamente guardado en torno a un enamoramiento, la necesidad de contar la verdad a una amiga, la invitación a una cita que anuncia una revelación, la dificultad para contar, el espacio íntimo. Revelar a la amiga el secreto del amor por su hermano se parece mucho al acto de habla

de la confesión de la orientación sexual disidente en una sociedad heteropatriarcal, y pese a la similitud entre los elementos escenográficos, posiblemente el único núcleo común más relevante consista en el temor ante el rechazo de quien se espera comprensión.

De manera inadvertida, Bialek pone en escena la principal operación heteropatriarcal consistente en la naturalización del axioma de la presunción heterosexista, mecanismo mediante el cual las situaciones más banales de la vida familiar o escolar lanzan continuamente llamamientos al orden heteronormativo. La novela ficcionaliza la estructura epistemológica examinada detalladamente por Eve Kosofsky Sedgwick (1990) destinada a otorgar visibilidad o invisibilidad a las orientaciones sexuales disidentes forzando alternativamente secreto o revelación, exposición pública o reserva en lo privado, silencio o confesión. Incorporando una inocente broma de amplia circulación entre las personas heterosexuales, Bialek diseña las bases de una epistemología del clóset lésbico para uso escolar. No es poco, como no es menor ser la pionera en acercar en un libro la palabra *lesbiana* a la escuela.

KOLESNICOV: EL ARMARIO SATÍRICO

Y tú y yo
vivimos el misterio del amor,
entre las dos.

MIRANDA!

Aun mediante una broma heterosexista, Bialet tiene el mérito de haber introducido la primera referencia al lesbianismo en el campo de la literatura juvenil escolar. Quien en cambio por primera vez logra desplegar por completo como tema de una novela juvenil la relación amorosa entre dos mujeres es Patricia Kolesnicov. En *Me enamoré de una vegetariana*, publicada en 2017, la autora incorpora la temática inaugurando con ella un género al que podríamos denominar *ficciones escolares del clóset*.

Me enamoré... cuenta la historia de Martina, una adolescente que entabla una relación amorosa con Aldana, la nueva compañera de curso. Aldana acaba de llegar de España adonde había emigrado con su familia siendo muy chica y adonde desearía volver para reencontrarse al menos por un tiempo con su novio si contara con los recursos para realizar el viaje. Tanto el plan inicial de Martina de colaborar con su compañera para reunir el dinero como el proyecto de la propia Aldana de viajar se van diluyendo paulatinamente a medida que crece la relación amorosa entre las jóvenes.

En un campo literario con fuertes restricciones de decibilidad, la decisión de contar una historia lésbica enfrenta el problema acerca de cómo construir la voz de una adolescente dispuesta a hablar en primera persona. Para resolverlo, Kolesnicov elige la vía del humor. Por una parte, los recursos humorísticos le permiten satirizar los

tópicos que la literatura juvenil escolar siempre prefirió abordar con solemnidad. Lejos de la corrección política, la irreverencia de la narradora apunta contra todos los discursos adultos, incluidos los de la defensa de la educación pública, las luchas por la igualdad de género, la historia reciente y los reclamos sociales

Me cago en las ganas que tengo de ir al patio y aguantarme una asamblea. (...) Mamá, que está en la editorial (...) le da «me gusta» a cuanto cosa de educación pública exista y siempre dice que se perdió las tomas porque era la dictadura y blablá. (2017:60)

El mismo desenfado se emplea para contar los enredos que protagoniza Martina como consecuencia de su orientación sexual: «acá estamos el papá de Aldana, que no sabe, mi papá, que sabe, y Aldana, que sabe que mi papá sabe y el de ella no» (241). De esta manera, la autora invierte la operación de Bialet: si esta última utilizaba la comicidad para satirizar el lesbianismo desde un «nosotras» heterosexual, la narradora de Kolesnicov lo emplea reposicionando el lesbianismo, ya no como objeto de la sátira, sino como sujeto satírico de la enunciación.

Me enamoré de una vegetariana es un relato de aprendizaje: Martina se ve obligada a asimilar vertiginosamente las lecciones del heteropatriarcado que hasta el momento de enamorarse de una vegetariana desconocía. El proceso de aprendizaje tiene un punto de partida preciso: *el rapto*. Flechazo, encantamiento, hipnosis, el rapto es el episodio inicial que, como señala Roland Barthes (1998), consiste en la escena en la que siempre el enamorado cae rendido ante la imagen de un cuerpo que, como en una pintura, se muestra «en situación», concentrado en sus tareas y demasiado distraído como para advertir el efecto que provoca: «La nueva no nos mira, casi. (...) hace dibujitos en la hora de Matemática, en la hora de Historia. Yo lo sé porque la miro todo el tiempo. No es que quiera mirarla, es que se me van los ojos» (9–10). El rapto, recuerda Barthes, evoca el tiempo arcaico en el que los hombres debían

literalmente raptar a las mujeres para asegurar la exogamia. Si en el mito antiguo, el varón es el agente del rapto, en el mito moderno del amor-pasión pasa a ser el objeto capturado. En las ficciones escolares del clóset, la protagonista es la raptada; la amada, en cambio, se mueve con mayor libertad y muestra un cuerpo indiferente antes que una subjetividad herida.

Martina debe narrar simultáneamente el rapto y el aprendizaje de las reglas de la epistemología del clóset. La más importante de ellas y su primer aprendizaje: el axioma de la presunción heterosexista que le enseñan principalmente sus amigas y su propio padre. Este último, ignorando los sentimientos de su hija por otra joven, proclama la heterosexualidad obligatoria en la cena familiar: «Varones y mujeres se complementan. Uno hace una cosa, quiere una cosa, y el otro, otra. ¿Sos un tipo y vas a ir a la cancha con tu marido?» (2017:204). Del mismo modo, en el ámbito escolar, las amigas saben cómo interrumpir lo que procuraba ser una revelación:

Voy preparada para hablarles de Aldana, pero Miranda arranca y dice que me perdona que me haya ido de su fiesta porque es tan lindo el pibito (...) y qué bien se nos veía juntos (...), y todas tan entusiasmadas que no me sale. (2017:126–127)

El axioma obliga a ensayar una performatividad del ocultamiento, segunda lección, porque tanto las palabras del padre como las de las amigas permiten deducir que las demostraciones de afecto entre dos mujeres nunca son públicas. Así, el heteropatriarcado orienta a las disidencias más o menos amablemente a adiestrarse en prácticas de fingimiento:

La esquivo todo el día para que no me dé la mano, salgo primera del cole, me apuro, la espero a tres cuadras, en la estación de servicio. (...) Yo hago como que salgo del kiosco pero no tengo nada, ni compré una barrita de cereal, es obvio que la estoy esperando, qué vergüenza, pienso, pero ella ni se da cuenta. (2017:222)

Finalmente, Martina internaliza la regla heteropatriarcal impuesta a quien opta por no seguir callando la orientación sexual disidente: la ejecución de ese acto de habla privativo de las personas homosexuales conocido como «salida del clóset». La novela sigue de cerca los pormenores del gran acto performativo a fin de exhibir todas y cada una de las decisiones que implica para la enunciatadora: a quién contar («No le puedo decir») y cuánto contar («yo arranco y le cuento TODO»). No obstante, la dificultad principal sigue siendo la de hallar palabras: «¿Y cómo se dice? ¿Me comí a Aldana? ¿Me pasa algo con Aldana? ¿Chapé, chapamos? ¿Quiere que sea la novia?» (2017:178).

Como señala Sedgwick, la salida del clóset no es nunca un acto único: «incluso una persona gay que haya salido del armario trata diariamente con interlocutores sobre quienes no sabe si saben o no» (1990: 92). Si la sucesión de salidas del armario a que están destinadas las personas homosexuales se extiende a lo largo de toda una vida, Kolesnicov elige para Martina narrar solo tres. Las dos primeras tienen una particularidad: las lleva a cabo ante los mismos personajes que la obligaron a conocer el axioma de la presunción heterosexista. Si fueron sus amigas y compañeras quienes no le permitieron hablar de Aldana insistiendo con preguntas sobre su relación con un joven, son ellas las que ahora deben poner nombre a aquello que Martina no puede:

No sé cómo se dice. Y eso digo:

—No sé cómo decirles.

Nadie me ayuda. Todas en pausa.

(...)

—No sé cómo decirlo. La foto, seguro que vieron la foto de la playa.

Abro mi teléfono, menú, galería. Les muestro otra: los pies juntos, como si nos diéramos el pie en vez de la mano (...).

Agus se ríe y Miranda se ríe y habla: A ver si entiendo, ¿te transaste a esa chica? (2017:183).

La segunda salida coloca como enunciatario a su padre quien mostraba serias dificultades para concebir la extrañísima idea de

dos hombres yendo a la cancha, siempre que lo hicieran unidos en matrimonio. A la madrugada, Martina intenta despertarlo para que asista a la madre de Aldana que acababa de sufrir una fuerte descompostura. Ante la negativa del padre, Martina insiste:

—Papá (...), vamos a ayudarla, sos médico.

—Martina, son las cuatro de la mañana y tengo hospital. Hay ambulancias.

—¿No ves que una chica de 15 años está sola con su madre tirada en el baño y ni siquiera conoce bien el país?

—Vení, Martina —dice mamá, llamemos nosotras al SAME, ella que les abra nomás.

—¿No ves que no voy a dejar sola a mi novia en esto?

Papá se sienta a 90 grados en la cama, baja las piernas, se pone el pantalón, la camisa, vamos. Hasta saca el maletín del placard. (2017:235–236)

La tercera y última salida de Martina es la más espectacular, tal vez por su carácter artístico que, además, comunica pedido de disculpas, intento de reconciliación y promesa de reencuentro. Clandestinamente, con la ayuda de una amiga, la protagonista hace de la fachada de la escuela el escenario de un *paste-up* con fragmentos de fotografías de las amantes:

Ahí están todos hablando de nosotras, el que nos vio una vez caminando por la avenida, la que «ya me parecía», la que «obvio, no era ningún secreto», la que «una vez la más bajita estaba llorando en el patio», los que nos encontraron a los chupones en la Luna y otros sitios que todavía no hemos pisado. Las preceptoras. Las profesoras. Los (pocos) profesores. Bienvenidos al colegio, bienvenidos al amor, les guste o no, bienvenidos a este amor. (2017:263)

A través de una actividad performática, Martina *queeriza* la escuela. La institución que inmediatamente tomará medidas contra la estudiante rebelde se ve repentina y momentáneamente lesbificada ante el asombro de estudiantes, docentes y familias. No son las

consabidas imágenes de próceres varones, blancos y heterosexuales las que exhibe esta vez la fachada sino que, involuntariamente, la escuela reorganiza el currículum enseñando a toda la comunidad, como si de una clase pública se tratara, contenidos de ESI que en ocasiones prefiere ocultar. La escuela, institución destinataria del libro de Kolesnicov, aparece representada en la novela como un espacio capaz de ser intervenido artística y sexualmente por lxs estudiantes. De este modo, las tres salidas del armario ante las amigas, el padre y la escuela constituyen, al mismo tiempo, actos de justicia poética, justicia curricular y justicia feminista.

Kolesnicov es consciente de la capacidad revulsiva de una novela que introduce la temática lésbica en la literatura juvenil. Lo demuestra especialmente sobre el final, en el momento en que las protagonistas se muestran abrazadas trepadas en el muro de la escuela:

Me siento pirata del Caribe, una heroína sentada en una rama, como la protagonista de un libro que leímos hace poco, de una chica que sabe hamacarse en telas y se va a vivir a los árboles para escaparse de la violencia. De ahí debe haber sacado la idea. En el libro, una bestia le tiraba piedras para hacerla bajar del árbol. (2017:267)

La literatura juvenil escolar ha sido profusa en referencias intertextuales, pero siempre en relación con el sistema de la literatura de adultxs, trazando envíos hacia el canon académico, hacia la biblioteca «seria» que les espera a lxs jóvenes en el futuro. En este sentido, las novelas de editoriales escolares funcionan de modo análogo a los manuales que publican esas mismas editoriales: arman un sistema de referencias para lx lectorx en formación y buscan conducirx, de manera más o menos explícita, a la expansión de su universo cultural.

Por el contrario, Kolesnicov escapa a esta regla y se atreve a mencionar, sin explicitarlo, *La chica pájaro* de Paula Bombara, novela que también pertenece al universo de la literatura juvenil. A través de esta cita, una autora externa al campo marca con nitidez el gesto de incorporarse en el sistema literario escolar estableciendo vínculos

con una novela de la misma colección publicada apenas dos años antes y que también ficcionaliza un tema de la ESI: el de la violencia por razones de género. Kolesnicov evidencia así el reconocimiento de un sistema literario juvenil y escolar y construye su legitimidad para actuar en él, a la vez que lo reinventa mostrando las posibilidades del género para narrar una epistemología escolar del armario lesbiano.

FURIASSE: EL ARMARIO ROMÁNTICO

¿Quién detiene palomas al vuelo,
volando al ras del suelo?
Mujer contra mujer.

MECANO /
CELESTE CARBALLO y SANDRA MIHANOVICH

Constelación de nado, de Mariana Furiasse, se publica en 2020, tres años después que la novela de Kolesnicov, también en la colección Zona Libre de Editorial Norma. La novela cuenta en primera persona la historia de Cala, una adolescente de 15 años que viaja junto a su madre y su hermana menor desde Buenos Aires hasta Bariloche para pasar las fiestas de fin de año en casa de sus abuelxs maternxs. Ya antes de partir, en Aeroparque, se siente atraída por Azul, una joven a quien reencuentra azarosamente en Bariloche en varias oportunidades y de quien finalmente se enamora. Su relación con Azul, además del inicio de nuevas amistades y el redescubrimiento de su pasión olvidada por la natación, despiertan en Cala el deseo de extender su estadía en el sur y regresar a Buenos Aires unos días después que su familia.

Pese a ser solo la segunda novela que despliega el tema, *Constelación de nado* confirma la existencia de un nuevo género en el campo de la literatura juvenil escolar caracterizado por la recurrencia de una serie de personajes y de eventos específicos. En lo que respecta a los actantes, al igual que en la novela de Kolesnicov, las ficciones escolares del clóset se definen por una protagonista que no se reconoce necesariamente como lesbiana sino que, repentinamente, experimenta un profundo afecto y deseo sexual por otra joven que, una vez más, evoca el raptó barthesiano: «La descubrí y no pude

dejar de mirarla (...). Pasamos al lado pero ni nos registró» (2020:9). En ambos casos ocurre un inesperado *pasaje de orientación sexual* (Nieto, 2025): en *Me enamoré de una vegetariana*, tanto Martina como Aldana antes de enamorarse se sentían atraídas por varones; en *Constelación*, Cala decide terminar su relación con su novio Fausto, independientemente del enamoramiento de Azul. Por esta razón, la narradora se resiste a dar un nombre a su deseo:

Nadie piensa que me puede gustar una chica. Ni siquiera yo. Como ya me gustaron chicos, nadie se lo espera. Y no es lo que dirían. Puede que sí, también. Porque todos se hacen los abiertos pero automáticamente etiquetan. Te gusta una chica y te gustan las chicas para siempre. No te puede gustar una chica. O algunos chicos y algunas chicas. (2020:206)

Además de una protagonista que experimenta un deseo sexual no heteronormado, son parte constitutiva del género los personajes representantes de la epistemología del armario que marcan los límites de la orientación sexual admisible. Si la presunción de heterosexualidad es el principal axioma del heteropatriarcado, las ficciones del clóset requieren de personajes que enuncien la heterosexualidad obligatoria. En *Constelación*, ese rol es desempeñado por Maggie, la amiga de Buenos Aires:

...disculpá, acabo de ver a alguien que conocí en el avión (...).

—¿Alguien, un chico?

Hice una pausa.

—Sí.

—¿Está bueno?

—Qué sé yo, bancá que te llamo más tarde. (...)

Era la primera vez que le mentía a Maggie... (2020:34)

Sin necesariamente ejercer censura sobre las conductas disidentes, los personajes delegados del heterosexismo enuncian la ley: si la

amiga conoce a alguien que despierta interés, por defecto tiene que tratarse de un varón (heterosexual).

Por último, junto con las protagonistas y los personajes delegados del sistema, también son parte del género los *referentes*, personajes de orientación sexual no heteronormada que se constituyen involuntariamente en ayudantes con solo exhibir su orientación sexual. El descubrimiento de la disidencia del otro de algún modo sorprende a las protagonistas; en *Me enamoré de una vegetariana*, durante sus vacaciones en Brasil, a Martina le llaman la atención «las señoras de las valijas», dos turistas adultas que, en un principio, le habían parecido bastante molestas por lo ruidosas:

Oigo a la que grita pero no me animo a decirle que grite más bajo, así que oigo boludeces hasta que dice algo como «bueno, mi amor, vamos a dormir».

Mi-a-mor.

Levanto la cabeza: actitud de amor. Tienen como 50 años. Mínimo.
(Kolesnicov, 2017:193)

En *Constelación de nado*, el encuentro se da en casa de los nuevos amigos de Gala en Bariloche:

Miro hacia la cocina y los veo. Max y Lautaro se están besando. Me sorprendo. Me incorporo un poco y vuelvo a mirar pero no me parece correcto. No me había dado cuenta. ¿De qué había que darse cuenta?, me pregunto automáticamente. (...) Es una imagen-imán porque no le puedo sacar los ojos de encima. (Furiasse, 2020:119)

En el camino del aprendizaje de la disidencia, lxs referentes enseñan a las protagonistas que, lejos de ser las únicas, existen otros personajes que experimentan deseos similares; que la disidencia no es inmediatamente visible, razón por la cual la heteronorma construyó justamente una epistemología para forzar visibilidad o invisibilidad, y que también ellas han incorporado el axioma de

presunción heterosexista imponiendo a lxs otrxs heterosexualidad obligatoria.

Además de la recurrencia actancial, *Constelación de nado* confirma la presencia de una serie de eventos característicos de las ficciones escolares del clóset. El principal es, por supuesto, la «salida del armario»:

—El chico del avión no existe. Existe una chica.

Maggie retrajo su cara y levantó las cejas.

—¿Una chica?

—Sí, una chica.

Hizo una pausa y se rio.

—¿Tenés una amiga nueva y tenías miedo de que me pusiera celosa?

(...)

—No, no es eso.

(,,)

—¿Qué es entonces? —levantó otra vez las cejas y después abrió los ojos bien grandes— ¿qué me querés decir?, ¿que te gusta una chica? —no lo preguntó bajito.

Estaba desconcertada. Yo también.

—Eso era lo que quería contarte. (Furiasse, 2020:151)

La salida del armario se produce entre dos momentos prototípicos. La secuencia anterior es la del ocultamiento y la autoconvicción de la impostura: hasta el momento en que logra convertirse en sujeto de la enunciación de su disidencia, Cala considera que miente y que esa mentira es compulsiva: «Yo no dejo de pensar en por qué *le mentí* a mi mejor amiga y me inventé un personaje imaginario. No me gusta *mentir* y ahora no puedo parar. Como si una vez que empezás solo pudieras *seguir mintiendo*» (2020:126–127, cursivas nuestras). La protagonista interpreta como falta propia el adecuar a las exigencias patriarcales el género de la persona por la que siente deseo. El momento posterior a la salida del clóset es necesariamente el del reproche heteropatriarcal por el supuesto engaño: «Todavía no

entiendo *por qué mentiste*» (2020: 163, cursivas mías). En ambos casos, tanto en heterosexuales como en homosexuales, el heteropatriarcado logra eficazmente su objetivo de pasar inadvertido y atribuir a la disidencia la presunta libertad de decisión de faltar a la verdad.

La heteronorma también triunfa en otra de las funciones narrativas de las ficciones del clóset: el ocultamiento de las amantes. Si el principio de la heterosexualidad obligatoria logra implantar el sentimiento de la vergüenza, los cuerpos disidentes asumen una movilidad algo torpe en el espacio público, determinada por el temor a que el deseo se vuelva visible para lxs demás. Así actúa Gala al narrar el momento de la despedida final:

Nos miramos. Pero están los abuelos, los chicos, está el aeropuerto lleno de gente, el mundo entero. Dudo, pero ella no. Cruza los dos pasos que nos separan, me abraza, es un segundo que me pego a su cuerpo. Quiero besarla pero no puedo. No me sale. Pienso: «¿Y si fuera un chico, lo hubiera besado?». Puede que sí. Me da bronca no poder. Pero Azul ya me soltó. (Furiasse, 2020:237)

Finalmente, las novelas de Kolesnicov y Furiasse exploran el erotismo en el encuentro de los cuerpos de las protagonistas en los espacios privados, incluso más allá de lo habitual en una novela juvenil. En relación con las ficciones lesbianas (no juveniles), Laura Arnés advierte que, paulatinamente, las voces lesbianas lograron asumir cuerpos que se fueron expandiendo eróticamente «hasta conquistar al cuerpo del texto, hasta desarticular ficciones amorosas y edípicas, hasta transfigurar el texto en cuerpo, en lengua y finalmente, en *cunni-língua*» (2016:17). Aun con los límites que prescribe el género, también en las ficciones escolares del clóset la voz lesbiana aparece imbricada eróticamente en un cuerpo y una lengua. Dice Kolesnicov:

...cuando la voy a saludar me agarra de la nuca y me da uno de esos chupones que ella sabe. (...) Subimos los escalones que quedan y nos metemos en la pieza y chapamos mucho pero mucho. Y tiene ese

olorcito, y la piel levantada de haberse quemado y pelado y quemado de nuevo, y me acaricia y tiemblo. No quiero temblar, es como llorar, pero me pasa, no es que tiemblo, es que me tiembla todo, y Aldana me muerde, me abraza, me sacude pero lindo. (2017:217-218)

Y dice Furiasse:

Se puso en puntas de pie y me lamió la cara. Me desconcertó. Su lengua contra mi piel, cerca de la boca, en donde otra gota me había mojado. (...) Crucé el abismo, agarré su cara con mi mano y le lamí la mejilla imitando su gesto. Se quedó mirándome fijo un instante y me besó en la boca. Casi rozándome los labios. (...) Y la besé. (2020:222-223)

A diferencia de los vínculos heterosexuales en las novelas juveniles, que suelen encontrar el clímax erótico en el beso (especialmente en la representación romántica del primer beso), el vínculo lesbiano no se narra exclusivamente en clave amorosa sino en términos de deseo sexual.

Sin embargo, si bien presentan similitudes suficientes para hipotetizar la existencia de un subgénero juvenil, ambas novelas muestran al mismo tiempo demasiadas diferencias estilísticas (lo que permite confirmar la existencia del género). Posiblemente por tratarse de una autora que se inscribe completamente en el campo de la literatura juvenil escolar, Furiasse logra adaptarse con mayor destreza a los límites de lo decible. Al respecto, el libro que Cala obsequia a su pequeña hermana para la navidad puede leerse como arte poética:

Me había llevado bastante tiempo hacerlo y me encantaba cómo había quedado. *Los cuentos de Juana*, se llama. Le había dibujado los personajes de los cuentos que le narro desde chica. Monstruos, princesas. Y un pato. Es para pintar, hay unos dibujos para que termine de completar, otro para dibujar casi completamente (...). Le había pegado contra las tapas del lado de adentro pequeños sobres con brillantina, botones, cintas de colores, bolitas de papel, para que agregue lo que quiera. (2020:60)

Al igual que la materialidad del libro de Juana, el clóset de Furiasse se presenta infantilmente ornamentado, respetuoso de los regímenes escolares de decibilidad. Un dato no menor: la novela de Kolesnicov se atreve a pronunciar la palabra más esperable para el tema que aborda: «¿Se asustó de ser *lesbiana*?» (2020:201, cursivas nuestras). Incluso la que suele constituirse en injuria:

Están hablando de mí, pienso, y a mí me lo dicen suave, «está con una chica». ¿Cómo lo dirán entre ellos? ¿Martina se hizo *torta*? «*Torta*», digo, y me duele la panza (2020:232, cursivas nuestras).

Por el contrario, Furiasse omite cuidadosamente las palabras de Kolesnicov y, para plantearlo en los términos de esta última, opta por «decirlo suave»: «Ahora que Maggie lo dijo, está bien *si me gusta una chica*. O *si me gustan las chicas*» (2020: 176). *Constelación de nado* elige el eufemismo toda vez que alude al deseo homosexual entre dos mujeres.

Correlativamente, el vínculo amoroso entre Cala y Azul se presenta completamente aséptico, prescindente de cualquier diálogo con la historia. Si en *Me enamoré de una vegetariana*, el encuentro entre Martina y Aldana era posible como consecuencia de la emigración argentina posterior al 2001 y su regreso desencantado en la segunda década del siglo, la historia de amor de Cala y Azul se cuenta despojada de marcas políticas y sociales de la historia reciente. Si en *Me enamoré...*, Aldana odia a Buenos Aires por ser una ciudad horrible con «olor a meo» en la que sufre las consecuencias de la inseguridad, en *Constelación...* es simplemente un lugar al que no se desea volver por una traición amorosa. Si el mural de *Me enamoré...* se expone escandalosamente en la fachada de la escuela, el mural que proyectan lxs protagonistas de *Constelación de nado* manifiesta una poética más subterránea y discreta:

Decidimos que el mural va a ser sobre los submundos de cada uno. Pienso en el mío. Tiene que ser sumergida. Ondulando en el agua o en un cielo como ese. (2020:214)

Del mismo modo en que exorciza cualquier referencia a la literatura (llamativamente no se mencionan títulos cuando uno de los escenarios en los que se desarrolla la historia es nada menos que una librería), *Constelación de nado* expulsa todo rastro de conflicto sociopolítico a fin de hacer del paisaje patagónico y de los lazos de una comunidad apartada de la gran ciudad un *locus amoenus* en el que las relaciones homosexuales se viven confortablemente. Bariloche se vuelve así ideologema, un ideal intangible, sumergido y ajeno al curso del tiempo. Belleza y aislamiento geográficos constituyen garantía de libertad sexual y afectiva para las disidencias.

SIEMENS: EL ARMARIO ALEGÓRICO

Lara no está, mi alegría se fue
¿Quién puede hacerme reír?
Tengo un montón y no me quiero quejar
Pero Lara me hacía feliz.

ZOE GOTUSSO

Narrada también en primera persona por una adolescente, pero mucho más breve y con una propuesta formal menos cercana al realismo que las novelas de Kolesnicov y de Furiasse, *Erizo*, de Sandra Siemens (2024), encuentra una perspectiva revulsiva para ficcionalizar la epistemología del armario. El texto no se muestra interesado en lograr el verosímil de la oralidad juvenil o de los conflictos que devienen del asumir en la adolescencia una orientación sexual disidente sino en experimentar los desplazamientos del tema hacia zonas no exploradas hasta el momento por las ficciones escolares del clóset.

Publicada en la Serie Alfa de AZ, la novela cuenta una historia que transcurre en un pueblo de nuestro país, sin nombre ni localización precisa, en el período de vacaciones de invierno. La protagonista es Lara, una joven que, a causa de la momentánea ausencia del padre y la madre durante unos días por la repentina necesidad de internar al hijo menor en un hospital de la ciudad, se ve obligada a permanecer en casa con su abuela Dorita quien lleva más de diez años viviendo con la familia, sin movilidad y sin habla. Por sugerencia de Rosa, una vecina entrometida que se ofrece a ayudar en las tareas de cuidado, la joven decide un día abrigar a su abuela con un viejo chal de lana verde que encuentra en el ropero de la anciana. A partir del contacto con esa manta, que hasta el momento no parecía tener más

utilidad que ocultar un sobre con papeles, la abuela de Lara modifica extrañamente su comportamiento: recupera algo de movilidad, comienza a manifestar alegría y hasta empieza a cantar y hablar aunque solamente en francés. A partir del contenido del sobre, Lara logra recomponer la historia de amor trunca de su abuela con una mujer a la que había conocido de joven durante un viaje al norte de Francia.

La elección de una narradora en primera persona que no busca indagar en su propio clóset sino en el de la abuela, modifica radicalmente los posibles narrativos. Hasta el momento del hallazgo de la manta, nadie conocía el pasado de la anciana que la narradora se ocupa de reconstruir a partir de siete cartas firmadas por un misterioso «Lapin», una fotografía y las palabras pronunciadas confusamente por la abuela que parece empeñada en salir del clóset en una lengua extranjera. En rigor, no hay salida del clóset si por tal cosa se entiende estrictamente la serie de acciones mediante las cuales sujetos de sexualidad no heteronormada actúan públicamente la particularidad de su orientación sexual. La abuela solo habla insistentemente de una tarde con Lapin en una playa de Étretat, en la zona de la Normandía. No obstante, la novela de Siemens despliega una serie de estrategias en clave alegórica para referir una firme epistemología del clóset en un pueblo adiestrado en el heterosexismo. Después de todo, no casualmente el sobre con el secreto de la abuela estaba oculto en un armario.

La epistemología del clóset se lee, en primer lugar, en el modo en que la novela alegoriza la estigmatización de las disidencias y su constitución como esfera de *seres abyectos* (Butler, 2010) producida por la matriz excluyente que forma sujetos. Lara cuenta la transformación de la abuela desde su condición de entidad degradada. Dorita (que al principio es referida solo como «mi abuela», esto es, carece de nombre propio) es comparada sucesivamente con un cuerpo muerto, un mueble o un hongo hasta que comienza a conformar subjetividad:

De golpe ese cuerpo que había sido más parecido a una ameba que a una persona, revivía. Aparecía alguien que había estado escondida. (2024:49)

Hasta el momento en que logra contar su historia, dice Lara, «mi abuela era molesta e impenetrable como un erizo» (2024:67), término que, empleado por Lapin como vocativo en las cartas (*Hérisson*), se vuelve subjetivema. Un silencio de diez años despojó de identidad a quien ahora decide insistentemente contar en francés una vieja escena protagonizada en una playa de Normandía por dos jóvenes mujeres que, pese al viento, habían decidido hacer un pícnic cubiertas con un chal de lana verde junto a los acantilados, tal como muestra la fotografía en blanco y negro que encuentra Lara en el sobre oculto. La alegoría es clara: si un ACV había condenado a la abuela a la inmovilidad y al silencio, la recuperación del habla para narrar una escena de amor lésbico se asemeja notablemente a la situación de quien se constituye en sujeto de enunciación para explicitar su orientación sexual no heteronormada.

Por otro lado, el dispositivo del clóset se advierte en un escenario pueblerino habitado por personajes que representan cabalmente las estrategias del poder heterosexista. Rosa, la vecina, es la principal delegada del sistema: «Nada escapaba al control de Rosa», dice Lara (2024:21). Si la abuela que callaba un amor lésbico debió permanecer más de una década en silencio hasta romperlo en una lengua extranjera, la vecina por el contrario habla con fluidez la lengua corriente de los clisés («¡Cada quién con cada cual!»), de los vocativos artificiosos («queridita», «amorcito», «corazoncito») y de las habladurías forjadas sobre la base de prejuicios. Por eso, la abuela muda era para Rosa un ente aceptable; cuando comienza a hablar, resulta sospechosa de abyección:

Quando Rosa vino para ayudarme a acostar a la abuela, era otra persona. Tocaba a mi abuela como si fuera un bicho o algo altamente tóxico. No sé cómo no se puso los guantes de lavar los platos (...). Rosa estaba cada vez más pálida. ¿En qué lengua estaba hablando mi abuela? ¿Estaba poseída? (2024:53-54)

En este escenario heteropatriarcal, quien se formula las preguntas propias de una salida del clóset es Lara. Aun antes de conocer el

secreto que esconde su abuela, ante la repentina recuperación de la anciana que empieza hablar en francés, la protagonista se pregunta qué, cómo y a quién contar:

¿Qué le estaba pasando a mi abuela? No sabía por qué, pero sentía que era una bomba que podía explotar en cualquier momento. ¿Le contaba a Rosa? No, imposible. A Rosa, nada. ¿La llamaba a mamá? Tampoco. Con lo de Dante ya tenía suficiente. (2024:15)

Si no se puede confiar en Rosa, la voz del patriarcado, y si tampoco es posible apelar a la madre (quien, ignorando los detalles, en el pasado había forzado a la abuela a «elegir entre ella y *ese hombre* en Francia», —2024:90—, cursivas nuestras), Lara solo puede conformar comunidad con quienes también son portadoras de estigma. La Dra. June y su hija Maureen, las dos únicas mujeres negras en un pueblo que las mira con recelo, son haitianas y herederas de una cultura contrahegemónica que cautiva a Lara, pero que en un pueblo blanco y heterosexista inevitablemente incita discursos de odio. La opresión que protagonizan es bastante similar a la epistemología del clóset que forja erizos, tal como sugiere la Dra. June al hablar de su hija:

¿Sabes, Lara...? Eres la única persona con la que Maureen ha hablado de su vida. Es la primera vez que se abre con alguien. Me das una alegría, de verdad. (2024:78)

La opresión de June y Maureen, se sabe, no equivale a la de las disidencias sexogenéricas; Sedgwick advierte que, a diferencia de la homosexualidad, el racismo se basa en un estigma que siempre es visible. Sin embargo, si como señala Sara Ahmed, los cuerpos marcados por el estigma que deriva del color de la piel y por el estigma sexual comparten su aparición como «cuerpos equivocados» en la medida en que «existe una cierta idea del cuerpo correcto» (2024:249), la novela se detiene en la exploración de los

puntos en común entre los «cuerpos incorrectos»: así como la abuela permaneció durante años sin hablar de su historia de amor, Maureen acumula una rabia que atraviesa varias generaciones de opresión y que la obliga a ser «erizo». Pese a esa dificultad, Lara y Maureen logran entablar un vínculo subalterno y de sororidad intercultural que posibilita el intercambio de relatos cifrados en la excusa de una ollita con comida que constantemente va desde la casa de Lara hasta la de Maureen y viceversa. La ollita con *joumou*, la sopa que es símbolo de libertad para lxs haitianxs y que la Dra. June cocina para Lara y su abuela, es un pretexto (en los dos sentidos) que les permite a Lara y Maureen intercambiar historias y construir lazo. El vínculo de esa pequeña comunidad clandestina e interseccional se sostiene a partir de la traducción de relatos de opresión plasmados tanto en las cartas que narran la historia de amor lésbico de la abuela como en la oralidad que comunica la historia familiar y la cultura religiosa de los antepasados de Maureen.

En *Reflexiones sobre la cuestión gay*, Didier Eribon ha señalado que, producida la salida del clóset, la persona heterosexual goza de un nuevo privilegio: el de fingir que no necesitaba o no le interesaba conocer la homosexualidad del otro:

Por eso se indigna (...) y pide a los gays que reasuman la «discreción», o sea, que le permitan recobrar la paz de sus certezas, el confort de su normalidad que descansaba en el silencio de los demás. O bien, aún más sencillamente, el heterosexual considera que el homosexual se excede, exagera, «se luce», provoca... De este modo el homosexual solo puede ser el objeto del discurso, y se vuelve inaguantable cuando pretende convertirse en el sujeto. (2001:83)

La actitud que asume Isabel, madre de Lara e hija de Dorita, funciona como una alegoría más sobre la epistemología del armario al encarnar el reclamo heterosexista de discreción que describe Eribon. La relación entre Isabel y Dorita ha sido siempre conflictiva. La demanda permanentemente repetida de Isabel para con la

anciana que ha sufrido un ACV es su falta de colaboración: «eso decía mamá, “y qué querés que haga si ella no colabora”» (2024:7); «contestaba con movimientos de cabeza bastante desganados. “No colaboraba”, como decía mamá» (2024:18). La misma actitud se adjudica a otros sectores estigmatizados: «Y Maureen, no hacía ningún esfuerzo por integrarse. *No colaboraba*, como le ocurría a mi abuela» (2024:73, cursivas de la autora). La novela captura así los mecanismos de culpabilización que la norma hegemónica impone a lxs oprimidxs. En una dirección similar puede leerse el descubrimiento del secreto de la abuela. Como en sentido estricto no hay salida del clóset, uno de los momentos centrales de la historia es la escena en que la madre de Lara se entera de la verdad y, conocido el secreto, reacciona casi en sintonía con las palabras de Eribon:

A mi mamá eso la alteraba mucho. Todo la alteraba mucho. Pero principalmente mi abuela y según ella, sus «ansias de protagonismo». (2024:100)

La novela registra la trampa de la heteronorma ante la constitución de los sectores oprimidos en sujetos de enunciación proclamando, súbitamente, la irrelevancia del acto de habla que el propio sistema impone a las disidencias. Se trata de una forma más del doble discurso que también se evidencia en la escuela. Luego de las pintadas discriminatorias en el frente de la casa de la joven haitiana, la institución actúa con la corrección política propia de las ceremonias escolares:

El primer día de clases, la directora dio la bienvenida a Maureen y también, un largo discurso repudiando el vandalismo que había sufrido su familia. Todo el mundo repudiaba el vandalismo. (...) Y aunque todo el mundo repudiara el vandalismo, había una distancia entre eso y no poner «etiquetas». (...) Muchos de los que repudiaban el vandalismo hablaban de Maureen como la chica inmigrante, o la chica negra, o la haitiana, pero nadie hablaba de Maureen simplemente como Maureen. (2024:81–82)

Párrafo aparte merece la destreza con que el relato explora la sexualidad de la narradora. Extraño para una novela juvenil escolar, la protagonista adolescente no habla de su propia situación amorosa; de ahí que resulte llamativo el modo en que se siente cautivada por Maureen desde el primer momento en que la ve, episodio tan parecido al del *rapto*: «Nunca había visto a una chica más hermosa» (2024:18); «la voz de Maureen me hipnotizaba. (...) Y los ojos. No sé, no recuerdo haber visto unos ojos así. No puedo decir cómo eran» (2024:23). Sobre el final, la relación entre Maureen y Gabi, el capitán del equipo de básquet del club, desestabiliza a la protagonista: «De golpe sentí unos celos que me masticaban el estómago» (2024:83); «Me daba vergüenza admitirlo, pero sentía como si Gabi me la hubiera robado. Como si Maureen me hubiera pertenecido» (2024:88). La historia de amor lésbico de la abuela parece diseminar sentidos que afectan las dimensiones sociales, étnicas y culturales del pueblo y también los deseos sexuales de los sujetos que lo habitan.

A diferencia de las otras ficciones escolares del clóset, *Erizo* suprime el acto revelador de la orientación sexual no heteronormada. En su lugar, elige examinar el dispositivo epistemológico del clóset evidenciando la condición abyecta de ciertos cuerpos, la estructura heteropatriarcal productora de estigmas, las tretas de lxs débiles y la corrección política de la heteronorma que dice no requerir revelaciones disidentes. Con una estructura centrada en un enigma y una voz narrativa que elude la mimesis del discurso adolescente, Siemens opta por no ficcionalizar la salida del clóset sino explorar en la ficción las reverberaciones de su epistemología.

EPÍLOGO

LAS FICCIONES ESCOLARES DEL CLÓSET

Toco mi propio tambor.

Dicen que está mal, yo creo que es hermoso.

SANDRA MIHANOVICH

En nuestro país, la literatura juvenil escolar se ha mostrado algo reticente a incorporar las disidencias sexogenéricas en la ficción y, cuando lo hizo, reveló dos particularidades: el interés por abordar (casi) exclusivamente la homosexualidad femenina y el intento de poner en evidencia el funcionamiento de una epistemología del clóset. Estas dos características distinguen notablemente las novelas juveniles respecto de la literatura argentina no juvenil que aborda la misma temática.

En efecto, una de las diferencias más significativas tiene que ver con la ficcionalización de la salida del armario. En relación con la literatura argentina contemporánea, Laura Arnés observa:

Si hasta el momento la clave de la politicidad de las voces lesbianas y homosexuales estaba en el acto de contar —la salida del closet como ese acto performativo sobre el que giraron muchos relatos hasta entrado el siglo XXI—, «saber o no saber» ya no es la crisis que atraviesa nuestra cultura y nuestra literatura. No hay verdad que develar, no hay certeza que modele los cuerpos, ni los géneros, ni los territorios (sexuales o literarios). (2020:382)

No ocurre lo mismo en el campo de la literatura juvenil escolar. Saber o no saber, callar o decir, ocultar o revelar, son parte

inescindible de la estructura ficcional de las novelas. La salida del armario es una función narrativa que sostiene tanto la gramática del relato como el interés de lxs lectorxs. Las ficciones escolares del clóset responden al régimen del suspenso: la intriga está sujeta a cuándo y cómo se contará y qué acontecimientos desencadenará el ansiado acto de habla. Por supuesto, los efectos de la salida son tarde o temprano auspiciosos; el *trazo didáctico* propio de las novelas juveniles impide incluir los «sueños de exterminio» que Gabriel Giorgi (2004) ha examinado en las representaciones de la homosexualidad en la literatura argentina.

Una segunda diferencia se relaciona con el contraste entre protagonistas gays y lesbianas. Dice Arnés:

Los textos con protagonistas masculinos fueron claros al respecto desde sus títulos (...). Pero eso no es novedad: el pene siempre tuvo privilegios. La concha, esa sí que es más difícil de encontrar. En este sentido, mientras que en la literatura con varones homosexuales parecería haber cierto refuerzo de la identidad y de la pija, lo lesbiano (...) parece difuminarse hacia la bisexualidad, hacia prácticas más variadas e inclasificables, hacia categorías más inestables. (2016:19)

Sería equivocado decir que no existen varones homosexuales en las novelas escolares. Están presentes desde los inicios del género con *En el sur*, de Alma Maritano (1988), y reaparecen mucho después en grandes novelas juveniles como *Los nuevos*, de Norma Huidobro (2020), o *De la boca de un león*, de Inés Garland (2022).¹ Sin embargo, en ellas la homosexualidad masculina no adquiere la jerarquía de *tema* sino que aparece subsumida en una macroestructura que

1. Cabe mencionar también *El orden de las cosas*, del escritor peruano Iván Thays (2011), novela escolar publicada, primero, en la colección Serie Roja de Alfaguara y, más tarde, en Loqueleo de Santillana, con circulación en nuestro país pero originalmente publicada en Lima. No incluimos *La fábrica de sueños*, de Facu Soto (2020), publicada por Chirimbote, por estar orientada a un público infantil.

incluye otros asuntos; en todo caso, la homosexualidad masculina participa del sentido global de los textos solo como un aspecto temático subordinado. Dicho de otro modo, en la literatura juvenil escolar escrita en nuestro país no hay varones que salgan del clóset.

Las conjeturas al respecto son necesariamente parciales cuando no inciertas. Las más sencillas: el predominio de mujeres por sobre varones entre lxs autorxs de LIJ, o el predominio de mujeres por sobre varones en el alumnado que conforma el público lector. Podría agregarse también una hipótesis que apunta a la escuela como comunidad de lectura. Históricamente, el aparato escolar ha tenido un rol fundamental en la producción de estilizaciones diferenciadas de los cuerpos y, por lo tanto, en la construcción de estereotipos de género. Las prescripciones sobre ademanes, roces y movimientos se distribuyen de manera binaria y, en esa distribución, los cuerpos femeninos cuentan con mayor libertad que los masculinos para vincularse mediante conductas menos rudas y expresar afecto a través del contacto físico. Los cuerpos de las adolescentes han sido educados para manifestar un tipo de emotividad que incluye «naturalmente» los besos y las caricias como parte del dispositivo de entrenamiento en la actuación del amor materno que practicarán en el futuro; bajo el dominio de la heterosexualidad obligatoria, Adrienne Rich percibe «la experiencia lesbiana como una experiencia que, al igual que la maternidad, es profundamente femenina, con opresiones, significados y potenciales específicos» (2013:40–41). Podría suponerse entonces que existen condiciones de legibilidad, requisitos de admisión y presupuestos de verosimilitud menos estrictos para la representación de vínculos amorosos entre mujeres que entre varones, tanto en los discursos de la escuela como en las ficciones escolares del clóset, dos tipos de narrativas emparentadas entre sí. Después de todo, los textos analizados constituyen *ficciones de escuela* (Nieto, 2019): relatos que ficcionalizan los discursos propios del universo escolar.

Por último, en el conjunto de la literatura juvenil escolar publicada en nuestro país a lo largo de este siglo, llama la atención la escasa

producción que aborda el tema de las disidencias sexogenéricas en general, especialmente si se la compara con la profusión de novelas que abordan otras temáticas de la ESI, como las del cuestionamiento de los roles y estereotipos de género o la producción de violencia patriarcal. En tal sentido, podría afirmarse que este campo literario imita la lógica de la escuela: en las instituciones escolares, la ESI parece admitirse en círculos concéntricos según los cuales resulta menos espinoso comenzar por la periferia («La promoción de la salud integral», como indican los *Lineamientos*) para luego avanzar sobre la construcción social de lo masculino y lo femenino («los estereotipos acerca de los roles sociales de mujeres y varones»), llegar más tarde al tratamiento de las violencias («análisis crítico en torno a la violencia sexual») y, si existen condiciones, examinar finalmente el núcleo duro del círculo donde aguardan pacientemente su tratamiento los temas de la comunidad LGBTQNB+. Posiblemente, la dificultad y la demora en abordar los asuntos de las disidencias se deba a la potencia del relato heteropatriarcal de que no existirían niñxs ni adolescentes gays o lesbianas sino que la orientación sexual (disidente) es tema de adultxs. De ahí la supuesta inconveniencia de plantear tan tempranamente estas cuestiones dado el presunto riesgo de generar excesivas dudas en lxs jóvenes sobre su orientación sexual.

Desde una perspectiva opuesta, este libro sostiene que los niños bien pueden ser homosexuales. Incluso las niñas. Por lo pronto, en las clases y en la ficción escolar, las disidencias sexogenéricas continúan bordeando los límites de lo (in)decible.

REFERENCIAS

PLAYLIST

«**ENTRE LAS DOS**», Miranda!, *Souvenir*, 2021.

«**LARA**», Zoe Gotusso, *Cursi*, 2024.

«**MUJER CONTRA MUJER**», Celeste Carballo y Sandra Mihanovich, *Mujer contra mujer*, 1990.

«**PUERTO POLLENSA**», Marilina Ross, *Puerto Pollensa*, 1981.

«**SOY LO QUE SOY**», Sandra Mihanovich, *Soy lo que soy*, 1984.

CORPUS

BIALET, G. (2004). *Si tu signo no es cáncer*. Norma.

FURIASSE, M. (2020). *Constelación de nado*. Norma.

KOLESNICOV, P. (2017). *Me enamoré de una vegetariana*. Norma.

SIEMENS, S. (2024). *Erizo*. AZ.

BIBLIOGRAFÍA

AHMED, S. (2024). *Sujetos obstinados*. Bellaterra. Traducción de Javier Sáez del Álamo.

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

ARNÉS, L. (2020). Contar el cuento: sexualidades fuera de término. En Arnés, L.; Domínguez, N. y Punte, M.J. (Dirs.), *Historia feminista de la literatura argentina*. Tomo 5. Arnés, L.; De Leone, L. y Punte, M.J. (Coords.), *En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta* (pp. 375–402). Eduvim.

- BARTHES, R.** (1998). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo XXI. Traducción de Eduardo Molina.
- BUTLER, J.** (2010). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Paidós. Traducción de Alcira Bixio.
- CAÑÓN, M. y STAPICH, E.** (2012). Sobre atajos y caminos largos: la literatura juvenil. *El toldo de Astier*, (4). Disponible en línea.
- CAÑÓN, M. y HERMIDA, C.** (2025). Epílogo. En Nieto, F. *Relatos zarpados. Los temas de la ESI en la literatura juvenil escolar. Una planificación woke en borrador* (pp. 77–83). La Hendija.
- ERIBON, D.** (2001). *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Anagrama. Traducción de Jaime Zulaika.
- GIORGI, G.** (2004). *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Beatriz Viterbo.
- HERMIDA, C.** (2019). Literatura con guardapolvo. La mediación en los libros escolares. *Telar*, (23), 71–89.
- LLUCH, G.** (2005). Mecanismos de adicción en la literatura juvenil comercial. *Anuario de investigación en Literatura Infantil y Juvenil*, (3), 135–156.
- NIETO, F.** (2017). Diversidad sexual y novela juvenil: alusiones, explicitaciones y pedagogía. *El Toldo de Astier*, 15, 86–102.
- NIETO, F.** (2019). Ficciones de escuela. Leer y escribir en el aula de secundaria según la novela juvenil. *Traslaciones*, 6(12), 153–177.
- NIETO, F.** (2025). *Relatos zarpados. Los temas de la ESI en la literatura juvenil escolar. Una planificación woke en borrador*. La Hendija.
- RICH, A.** (2013). *Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana*. Libros de la Mala Semilla. Traducción de Silvina Steinmann.
- SEDGWICK, E.K.** ([1990]1998). *Epistemología del armario*. Llibres de l'Índex. Traducción de Teresa Bladé Costa.
- TOSI, C.** (2018). *Escritos para enseñar. Los libros de texto en el aula*. Paidós.
- VIGNOLI, B.** (2012, 30 de septiembre) Voces de una trabajadora silenciosa. *Rosario/12*. Rosario. Disponible en línea.
- WITTIG, M.** (2024). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Planeta. Traducción de Javier Sáez y Paco Vidarte.

SOBRE EL AUTOR



FACUNDO NIETO

Para usar una categoría posiblemente acuñada por hijxs de universitarixs, soy «primera generación», epíteto que en mi caso se aplica a diversos aspectos: primera generación en acceder a los estudios superiores (después de mí, también mi hermano y algunxs primxs habitaron esos espacios desconocidos para nuestra familia), de secundarixs (mi padre y mi madre hicieron solo

la primaria, que igualmente durante el primer peronismo garantizaba un puñado razonable de saberes matemáticos y de lectoescritura), de varones gays (porque, por mi edad, quedo excluido de la generación de los «últimos homosexuales» de Ernesto Meccia) y de Facundos (casi todos los otros son menores que yo y su nombre ya no necesariamente pretende homenajear a los caudillos federales).

La escuela fue para mí un maravilloso oasis de libros y de infinita información enciclopédica, de manera que desde muy pequeño tengo la convicción de que, fuera de una escuela, no hay nada demasiado interesante para conocer. Como me inicié en la docencia muy poco después de terminada la secundaria, mi principal obsesión como estudiante de Letras fue la de imaginar diferentes formas de llevar al aula los libros, los temas y las discusiones que aprendía en Puan.

Llegado el momento de cursar posgrados, elegí hacer una Maestría en Enseñanza de la Lengua y la Literatura y un Doctorado en Educación. Actualmente, en la Universidad Nacional de General Sarmiento me gano la vida investigando sobre didáctica de la literatura y literatura juvenil y acompañando a lxs estudiantes en sus residencias docentes. Así que, por ahora, tengo la suerte de poder seguir llamando «trabajo» a las tareas de leer ficciones juveniles y frecuentar aulas de literatura.

ÍNDICE

6	Literatura escolar y disidencias sexogenéricas
14	Kolesnicov: El armario satírico
21	Furiasse: El armario romántico
29	Siemens: El armario alegórico
36	Epílogo. Las ficciones escolares del clóset
40	Referencias
42	Sobre el autor

COLECCIÓN **A VIVA VOZ**

dirigida por Pamela V. Bórtoli

Es un grito colectivo que cuestiona las desigualdades, denuncia la violencia de género, interpela a la heterosexualidad obligatoria y apuesta por el derrumbe del patriarcado.



VERA editorial cartonera

Centro de Investigaciones Teórico–Literarias
de la Facultad de Humanidades y Ciencias
de la Universidad Nacional del Litoral.
Instituto de Humanidades y Ciencias
Sociales IHUCSO Litoral (UNL/Conicet).
Programa de Lectura Ediciones UNL.



Directora Vera cartonera: Analía Gerbaudo

Asesoramiento editorial: Ivana Tosti

Corrección editorial: Félix Chávez

Gestión digital: Programa Bibliotecas UNL

Diseño: Julián Balangero

Este libro fue compuesto con los tipos Alegreya
y Alegreya Sans, de Juan Pablo del Peral
(www.huertatipografica.com).

Nieto, Facundo

Incluso las niñas: una epistemología escolar
del armario lesbiano / Facundo Nieto.

—1a ed.— Santa Fe : Universidad Nacional
del Litoral, 2026.

Libro digital, PDF/A – (Vera Cartonera.

A viva voz)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-692-475-7

1. Diversidad Sexual. 2. Sexualidad. 3. Escuelas
Secundarias. I. Título.

CDD 800

© Facundo Nieto, 2026.

© de la editorial: Vera cartonera, 2026.

Facultad de Humanidades y Ciencias UNL
Ciudad Universitaria, Santa Fe, Argentina
Contacto: veracartonera@fhuc.unl.edu.ar



Atribución/Reconocimiento–NoComercial–
CompartirIgual 4.0 Internacional