

**RESEÑAS**

***Habitaciones***

**DE EMMA BARRADÉGUY**

**Buenos Aires, La Parte Maldita, 2020**

**por Lucía Vera Cytryn**

**Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional de Tres de Febrero**

*Licenciada en Letras (UBA), Maestranda en Estudios y Políticas de Género (UNTREF),  
Investigadora (Biblioteca Nacional Mariano Moreno)*

[lucia.cytryn@gmail.com](mailto:lucia.cytryn@gmail.com)

---

En su célebre, clásica y siempre revisitada conferencia “¿Qué es un autor?” (1969), Michel Foucault se interroga sobre la función-autor y el tipo de producción textual al interior de la cual emerge. La literatura sería un ejemplo paradigmático de forma textual que es simultáneamente producida por y productora de la función-autor: en cuanto existe un autor, dice Foucault, todo discurso atribuido a él se convierte, por arte del nombre, en obra. El autor se vuelve, así, una función de la formación discursiva y, por lo mismo, el discurso deja de ser una función de la conciencia dadora de sentido. En otras palabras, y para superar de una vez los (a su juicio) fallidos intentos de la crítica estructuralista en su intento de desasirse de un sujeto trascendental de conocimiento (anterior a la formación del discurso), Foucault dirá que no hay, de hecho, sujetos del discurso sino que son los discursos mismos los que producen “posiciones de sujeto”.

Emma Barrandéguy nació en Gualeguay, Entre Ríos, en 1914 y escribió *Habitaciones* cerca de 1960, según recupera María Moreno en el prólogo al libro que ella misma ayudó a publicar casi medio siglo después. El término “habitaciones” señala, primero, un nítido registro de lo íntimo. La habitación (o mejor: la habitación propia) es el espacio de la intimidad y es, también, la unidad mínima de la vida privada y, por lo mismo, de la vida “femenina”. Las paredes de una habitación son, para el imaginario literario mujeril de los siglos XIX y XX, los confines de *lo propio*. Pero “habitaciones” es también una forma de tránsito, es todo espacio real o virtual habitado y es, volviendo a Foucault, toda posición subjetiva producida (y asumida) por medio de un discurso. De hecho, la escritura de Barrandéguy parece volver una y otra vez sobre el dispositivo que produce la subjetividad. Al interior de una habitación (cuyas paredes pueden ser cualquier cosa: una ciudad, una redacción periodística o el asiento de atrás de un auto), entonces, una mujer puede escribir y hacerse una voz propia, elaborarse una subjetividad, ocupar posiciones disímiles y escurrirse de las clasificaciones. Puede ser la esposa, la amante, la amiga, la maestra, la dominatrix, la sumisa, la estrella de cine, la provinciana, la escritora, la secretaria, la periodista, la militante, la lesbiana, la autora. No es, no del todo, ninguna de ellas: en cambio, pasea y transita por todas. “Cuando regreso a la pensión me creo dueña de una experiencia sensacional, transformo el acto desgraciado en una aventura de película. Me doy una ducha caliente, me miro, pienso que las puertas de futuras experiencias me aguardan bien abiertas, silbo, me siento valiente y gloriosa” (2020: 116), dice la narradora en una línea que podría haber sido pronunciada por un personaje de

---

Manuel Puig y en un gesto típicamente *camp*, capaz de torcer una situación “desgraciada” y convertirla en la celebración de una aventura con el tamiz de la ficción.

La primera persona, desplegada a partir de la forma epistolar, establece, decía, una textualidad de lo íntimo: todo el relato puede ser leído como una larga confesión o unas memorias repletas de secretos y de un erotismo absolutamente queer. Intuyo que es por eso que la novela resulta tan actual, y es que el efecto de catarsis, de inmediatez y a veces de urgencia que produce son procedimientos textuales a los que, como lectorxs de esta década, estamos acostumbradxs. “Alfredo, te cuento” –así se titula la mayoría de los capítulos– podría ser, por el tono de destinatario virtual y ausente para el que habla esta novela, otra manera de decir “Querido diario”. El efecto biográfico, el subtexto “basado en hechos reales” se construye, además, desde la dedicatoria del libro (“para Alfredo J. J. Weiss”). Por eso mismo, y como menciona María Moreno en el prólogo (escrito originalmente para la primera edición, de 2002), toda una zona del texto se puede situar en la tradición de un Mansilla o un Lucio Vicente López, donde la historia personal es a su tiempo la historia del país, la historia de los círculos sociales literarios, la historia de la intelectualidad y, en el caso de Barrandéguy, la historia de la militancia de izquierda. La otra consecuencia ineludible de la lectura en clave autobiográfica es, como recupera Alejandra Zani, un poco más polémica y ciertamente tabú: una de las principales historias de amor de la novela tiene como protagonista a Florencia, una niña de 13 años que leemos crecer a través de la novela hasta convertirse en la pareja (muchos años menor) de la narradora.<sup>1</sup>

Pero la primera persona aparece, de hecho, como una solución a (o una vuelta sobre) la dificultad de expresarse, un problema que subrayaba Copi en una de sus obras:

De verdad me hubiera gustado, como te decía antes, pulir cada palabra hasta hallarle su significado último y que cada una dijera realmente lo que intenta decir. Porque, ¿qué mito destruyo yo tratando de exponer minuciosamente mi

---

<sup>1</sup> Zani, Alejandra. “Emma Barrandéguy: una novela tabú sobre amores lesbianos”. En *Agencia Presentes*: <https://agenciapresentes.org/2020/08/14/emma-barrandeguy-una-novela-tabu-sobre-el-amor-lesbiano/>

manera de ser? Vos no encarás así la tarea del escritor, sino como intérprete de belleza, de angustia, de verdad. [...] Pienso que distraje mi vida en la búsqueda de afecto y eso me costó mi calidad de escritora. (2020: 113)

El trabajo de labrado artesanal con las palabras es un trabajo que se revela inútil para el objetivo de comunicar. Comunicarse o “ser intérprete de” (¿pero intérprete para quiénes?) es, para la narradora, un trabajo frustrado por la búsqueda de “la bienhechora vida de la gente común”. (2020: 137) Lo único que queda, en todo caso, es la exposición, la construcción de una misma que es el habitar de distintas posiciones subjetivas. La vida privada. Más adelante, dice:

“Luisa era bioquímica [...] Yo había elegido la literatura. [...] Luisa recogería los frutos de su labor en todos los órdenes, aun cuando ingresara en la vida doméstica: tendría hijos hermosos, leería algunos libros, sabría desechar, como insanos, los pensamientos retorcidos y difíciles. Yo, mientras tanto, solo miraría mis manos vacías. Este vicio de la lectura y la escritura y el cultivo del jardín.” (2020: 134)

La bioquímica o el trabajo con la vida, por un lado; la literatura y las manos vacías (vacías de hijos, pero no vacías de “los pensamientos retorcidos y difíciles”), por el otro. Y sin embargo, el tono de la novela está lejos de la solemnidad o de la gravedad. Por el contrario, y como decía más arriba, la celebración de la experiencia por la experiencia misma, la construcción textual y discursiva del goce, son gestos que se pueden pensar desde *El arte queer del fracaso* de Jack Halberstam (2011) como formas creativas de deshacerse a sí misma de los (fracasados) destinos burgueses, metropolitanos y heteropatriarcales que parecen, todo el tiempo, al acecho. La clave está en la mirada, en la perspectiva: “¡Ah! –se lee en la línea final– ya sé qué es lo que haré con ese dinero: pagaré el oculista y, con un crédito, cambiaré más tarde mis anteojos.” (2020: 230) La historia de amor en melodrama, el fracaso del hogar heterosexual en *affaire* o el café de la esquina en pasarela de artistas: el relato *queeriza*, reversiona, tuerce los destinos de vida programados para una mujer (lesbiana, o bisexual, en fin: queer) del siglo XX.

