

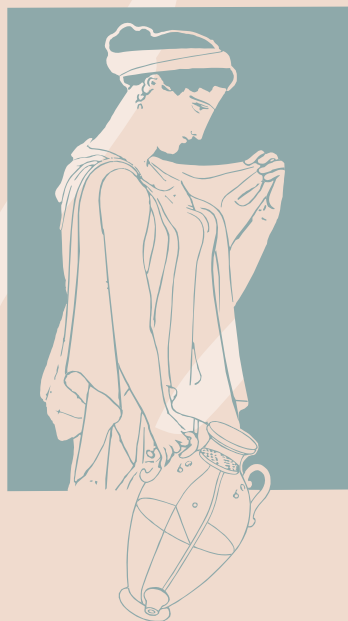
Revista de Estudios del Género y Teoría Feminista

# CLEPSYDRA

Universidad de La Laguna

21

2021



Revista  
CLEPSYDRA

# Revista CLEPSYDRA

Revista del Instituto de Estudios de las Mujeres de la Universidad de La Laguna

## DIRECTORAS

Inmaculada Blasco Herranz y M.<sup>a</sup> José Chivite de León

## SECRETARIA

Yasmina Romero Morales

## CONSEJO EDITORIAL

Mercedes Alcañiz Moscardo (Universitat Jaume I), Ángeles Beleña Mateo (Universitat de València), Virginia Bonatto (Universidad Nacional de La Plata), Claudio Castro (Universidade de Coimbra), Luca Cerullo (Universidad de Napoles, L'Orientale), Rosa Cobo Beldía (Universidade de A Coruña), Sandra Dem Moreno (Universidad de Oviedo), Amelia Díaz Martínez (Universitat de València), Capitolina Díaz Martínez (Universitat de València), Antonio García Gómez (Universidad de Alcalá de Henares), Cristina García Sáinz (Universidad Autónoma de Madrid), Chavier Gimeno Monterde (Universidad de Zaragoza), Ana González Ramos (Universitat Oberta de Catalunya), Inmaculada Jáuregui Balenciaga (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria), Alicia Llarena González (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria), Manuela Marín (CSIC), Ariel Martínez (Universidad Nacional de La Plata), Raquel Martínez Chicón (Universidad de Granada), Sonia Núñez Puente (Universidad Rey Juan Carlos I), Santiago Pérez Isasi (Universidade de Lisboa), Rocío Ortuño Casanova (Universiteit Antwerpen, Holanda), M.<sup>a</sup> Inmaculada Pastor Gosálbez (Universitat Rovira i Virgili), Ligia Sánchez Tovar (Universidad de Carabobo, Venezuela), Rubí Ugofsky-Méndez (Mary Hardin-Baylor University, Texas)

## CONSEJO CIENTÍFICO

Mohamed Abridach (Universidad Ibn Zoh, Agadir), Luísa Afonso Soares (Universidade de Lisboa), Mercedes Arbaiza Vilallonga (UPV/EHU), M.<sup>a</sup> Ángeles Beleña Mateo (Universitat de València), Cécile Bertin-Elisabeyth (Université des Antilles), Elvira Burgos Díaz (Universidad de Zaragoza), Inés Castro Apreza (Universidad de Chiapas, México), Isabel Clúa (Universidad de Sevilla), Roberta Teresa Di Rosa (Universidad de Palermo), Sara Díaz Cardell (Universidade Estadual de Campinas, Brasil), Elena Díez Jorge (Universidad de Granada), Elena de Felipe (Universidad de Alcalá de Henares), M.<sup>a</sup> José García Oramas (Universidad Veracruzana, México), Elena Hernández Corrochano (UNED), María Hernández-Ojeda (Hunter College-CUNY), Ángeles Mateo del Pino (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria), Ana de Medeiros (King's College, London), Rafael Mérida Jiménez (Universitat de Lleida), Mónica Ríus Piniés (Universitat de Barcelona), Marta Luz Rojas Wiesner (ECOSUR, México), Esther Ruiz Ben (Institut für Soziologie, TU Berlin), Ligia Sánchez Tovar (Universidad de Carabobo, Venezuela), María Lourdes Velázquez (Universidad Nacional Autónoma de México), Mercedes Yusta Rodrigo (Université de Paris 8-Sorbonne)

## EDITA

Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna  
Campus Central. 38200 La Laguna. Santa Cruz de Tenerife  
Tel.: 34 922 31 91 98

## DISEÑO EDITORIAL

Jaime H. Vera  
Javier Torres / Luis C. Espinosa

## MAQUETACIÓN Y PREIMPRESIÓN

Servicio de Publicaciones

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.clepsydra.2021.21>

ISSN: 1579-7902 (edición impresa) / ISSN: e-2530-8424 (edición digital)

Depósito Legal: TF 256-2002

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra sin permiso del editor.

Revista  
CLEPSYDRA  
21

SERVICIO DE PUBLICACIONES  
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA, 2021

REVISTA Clepsydra: revista de estudios de género y teoría feminista/Instituto de Estudios de las Mujeres de la Universidad de La Laguna. –1(2002)–. –La Laguna: Servicio de Publicaciones, Universidad de La Laguna, 2002–.

Annual

1. Feminismo-Publicaciones periódicas 2. Mujeres-Publicaciones periódicas I. Universidad de La Laguna. Instituto de Estudios de las Mujeres II. Universidad de La Laguna. Servicio de Publicaciones, ed. 396(05)

#### RECEPCIÓN DE ORIGINALES

La Revista Clepsydra se edita dos veces al año, en marzo y noviembre. Los originales para su publicación pueden remitirse a través de la plataforma digital de la revista, <https://www.ull.es/revistas/index.php/clepsydra/index>, en la que encontrarán información sobre los plazos de envío y las normas de publicación. Para mayor información podrán contactar con el equipo editorial de la revista en [clepsydra@ull.es](mailto:clepsydra@ull.es).

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
Campus de Guajara  
38071 LA LAGUNA (TENERIFE, ESPAÑA)

La correspondencia relativa a intercambios, etc., debe dirigirse a:

Servicio de Publicaciones  
[svpubl@ull.edu.es](mailto:svpubl@ull.edu.es)  
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
Campus Central  
38200 LA LAGUNA (TENERIFE, ESPAÑA)

#### SUBMISSION INFORMATION

Clepsydra is a blind peer-reviewed journal published twice a year (March and November) and edited by the Instituto Universitario de Estudios de las Mujeres at the Universidad de La Laguna (Canaries, Spain). It invites contributions of articles in Gender, Feminist and Women Studies from diverse perspectives and disciplines.

Please note that authors MUST register with Clepsydra before submitting an article (<https://www.ull.es/revistas/index.php/clepsydra/about/submissions>) and conform to the journal guidelines. Prior to submission, you must be logged in (<https://www.ull.es/revistas/index.php/clepsydra/user/register>) to your personal Clepsydra Account. For further inquiries, please contact us at [clepsydra@ull.es](mailto:clepsydra@ull.es).

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
Campus de Guajara  
38071 LA LAGUNA (TENERIFE, ESPAÑA)

Inquiries concerning exchange of publications should be directed to:

Servicio de Publicaciones  
[svpubl@ull.edu.es](mailto:svpubl@ull.edu.es)  
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
Campus Central  
38200 LA LAGUNA (TENERIFE, ESPAÑA)

# SUMARIO / CONTENTS

## MONOGRÁFICO

### DES/GENERANDO LA PRIMERA PERSONA (*QUEER*). AUTOBIOGRAFÍAS Y MEMORIAS DE LA DIVERSIDAD SEXUAL EN LAS CULTURAS HISPÁNICAS

#### PRESENTACIÓN / PRESENTATION

Coordinadores: *Jorge Luis Peralta y José Antonio Ramos Arteaga*..... 9

#### ARTÍCULOS / ARTICLES

«Vestirme de hombre y montar a caballo». Androgynia y mujer moderna en la novela autobiográfica *Oculto sendero*, de Elena Fortún / “Dress Up as a Man and Ride a Horse.” Androgyny and Modern Woman in the Autobiographical Novel *Oculto sendero*, by Elena Fortún  
*Purificació Mascarell*..... 17

«Para que yo pudiera amarte / Virginia Woolf tuvo que escribir *Orlando*»: La escritura autobiográfica de Cristina Peri Rossi / “Para que yo pudiera amarte / Virginia Woolf tuvo que escribir *Orlando*”: Cristina Peri Rossi’s Autobiographical Writing  
*Ana Isabel Zamorano Rueda*..... 35

Compromiso generacional de Terenci Moix en el libro de memorias *Extraño en el paraíso* / Terenci Moix’s Generational Commitment in *Extraño en el paraíso*  
*Fermin Domínguez Santana*..... 53

El monstruo humano. El yo homosexual en *El amor del revés* (2016), de Luisgé Martín / The Human Monster. Homosexual Self in Luisgé Martín’s *El amor del revés* (2016)  
*Carlos Alayón Galindo*..... 73

Boricuas cruzando fronteras: autobiografías y testimonios trans puertorriqueños / Boricuas Crossing Borders: Trans Puerto Rican Autobiographies and Testimonies  
*Lawrence La Fountain-Stokes*..... 95



Escrituras del yo, escrituras de la nación: Facebook, literatura y activismo en Yolanda Arroyo Pizarro / Self-writings, Nation Writings: Facebook, Literature, and Activism in Yolanda Arroyo Pizarro  
*Paula Fernández Hernández*..... 121

La virgen de los Remedios conoce a Bahuchara Mata: transfeminismo descolonial a través de la biografía de Rosario Miranda y otras experiencias hijras / La virgen de los Remedios meets Bahuchara Mata: Decolonial Trans-Feminism Through Rosario Miranda's Biography and Other Hijras' Experiences  
*Jairo Adrián Hernández*..... 143

«Hagamos tabula rasa, si te parece». Políticas de localización y subjetividad nómada en *Reina*, de Elizabeth Duval / “Hagamos tabula rasa, si te parece.” Politics of Location and Nomadic Subjectivity in Elizabeth Duval's *Reina*  
*Daniela Fumis*..... 167

Cuerpos que caen, cuerpos que sienten. Archivo familiar, memoria *queer* y lenguaje háptico en tres documentales recientes de América Latina / Falling Bodies, Feeling Bodies. Family Archives, Queer Memory, and Haptic Language in Three Recent Latin American Documentaries  
*Guillermo Severiche*..... 187

Existencias abyectas en el registro fotográfico de Lariza Hatrick: hacia una recuperación de la alteridad radical / Abject Existences in Lariza Hatrick's Photographic Registry: Towards a Recovery of Radical Alterity  
*Ariel Martínez*..... 203

## HUELLAS Y FRAGMENTOS

Madrid-Madrid. Edición de Jorge Luis Peralta  
*Ricardo Lorenzo*..... 233

Del transformismo teatral a la performatividad transgénero cotidiana. Fragmentos de unas memorias trans  
*Juan Martínez Gil y Rafael M. Mérida Jiménez*..... 269

Perfil de César Cigliutti (1957-2020), presidente de la Comunidad Homosexual Argentina  
*Facundo R. Soto*..... 295

Las tramas de la heteronormatividad y el patriarcado: *1977*, de Peque Varela  
*Ángeles Mateo del Pino*..... 305

Los bucos mudos y las esculturas bisexuadas: trans-gredir el pasado pre-colonial canario  
*Daniasa Curbelo*..... 309

«Diana», de Alejandra Pizarnik  
*Javier Izquierdo Reyes*..... 319



«Una chica rara»: reflexiones sobre *Oculto sendero*, de Elena Fortún  
*Raquel Osborne*..... 329

Correspondencia poética-visual encarnada en dos tiempos  
*J. César Díaz Calderón y Zafo (Erick Obando)*..... 339

#### MISCELÁNEA / MISCELLANY

Transversalidad de género e interseccionalidad en políticas públicas. Un análisis comparado de la normativa estatal y canaria en materia de transexualidad / Gender transversality and intersectionality in public policies. A comparative analysis of the state and Canary Islands regulations on transsexuality  
*Claudia Basterra Olives*..... 347

#### RESEÑAS / REVIEWS

DÍAZ FERNÁNDEZ, Estrella. *Sonrisas verticales. Homoerotismo femenino y narrativa erótica*. Barcelona: Icaria. Mujeres y culturas, 2018. 238 pp. ISBN: 978-84-98888-879-9  
*Paula Cabrera Castro*..... 369

MORALES, Cristina. *Introducción a Teresa de Jesús-Últimas tardes con Teresa de Jesús*. Anagrama, mayo y agosto 2020. 184 pp. ISBN: 978-84-3399-895-8  
*Bárbara Rodríguez Martín*..... 372

DE LA TORRE, Mario (ed.). *La primavera rosa, Identidad cultural y derechos humanos LGBTI en el mundo*. Barcelona: Editorial UOC, 2018. ISBN: 978-84-9180-105-4  
*Adrián Huerta Bernal*..... 374







# PRESENTACIÓN\*

*Coordinadores*

Jorge Luis Peralta  
Centre de recerca – ADHUC-UNED

José Antonio Ramos Arteaga  
Universidad de La Laguna

En la construcción de la memoria LGBTIQ+, las llamadas «escrituras del yo» o las manifestaciones artísticas de carácter autobiográfico ocupan un lugar fundamental pues responden, desde el testimonio personal, a los recurrentes archivos sobre la diversidad como son la documentación penal, el amarillismo mediático, los informes médicos o la crónica social. La variedad de posibilidades creativas vertebradas sobre el yo, desde la autobiografía y la autoficción al diario o la correspondencia y sus avatares artísticos en el campo del cine o las artes plásticas, permiten conocer de manera privilegiada cómo se gestionó la subjetividad, la identidad o la orientación erótico-afectiva en situaciones diversas de exclusión, opresión o empoderamiento (dictaduras, democracias, ambientes familiares hostiles, acompañamientos, rebeldías). Entre los opuestos conceptos de «vergüenza» y «orgullo» que atraviesan muchas vidas disidentes de los parámetros heteronormativos tuvieron lugar experiencias y fenómenos heterogéneos que solo estas autobiografías (en sentido lato) nos ayudan a conocer: formas de vida, estrategias, resistencias, omisiones, silencios, ambigüedades... reflejan la densidad de trayectorias no normativas, la compleja constitución de lxs sujetxs y las variadas fórmulas de evasión, confrontación o adaptación que debieron poner en escena.

El objetivo del presente monográfico consiste en aportar un acercamiento plural a estas «escrituras del yo» disidentes, pues aunque en los últimos años algunas monografías han destacado la irrupción de lo autobiográfico en la cultura contemporánea, son todavía escasos los estudios específicamente consagrados a textos culturales españoles e hispanoamericanos en los que el (homo)erotismo y formas diversas de disidencia de sexo-género ocupen un primer plano o bien un espacio de indudable relevancia. El título elegido adelanta que los textos ocupados en reconstruir una memoria «otra» des/generan la primera persona, porque la configuran al margen de o contra las normas establecidas («degeneradx» fue, recordemos, un término habitual para estigmatizar a lxs disidentes), a la vez que la *producen*, la vuel-



9

ven posible y visible<sup>1</sup>. Haciéndose eco de la importancia de las voces generadas en diversas instancias de «otredad», el monográfico recoge, por una parte, un conjunto de artículos académicos que abordan el análisis de obras y trayectorias de distintas temporalidades, espacialidades y tradiciones culturales; por otra, presenta una sección titulada «Huellas y fragmentos», donde se recogen tanto testimonios (auto) biográficos como breves ensayos y creaciones literarias que contribuyen, desde su especificidad genérica, a la reconstrucción –siempre en marcha– de los archivos de la memoria LGTBIQ+.

La sección de artículos académicos incluye contribuciones sobre literatura, cine y fotografía. La primacía de textos literarios confirma que la palabra escrita ha sido un canal privilegiado para la construcción de una memoria alternativa; en este sentido, son todavía muchos los textos por descubrir y (re)valorizar. El dossier se inicia, de hecho, con una novela de trasfondo autobiográfico de la española Elena Fortún (1886-1952) que permaneció inédita hasta 2016: *Oculto sendero*. El análisis de Purificació Mascarell se concentra en la encrucijada en torno a la «mujer moderna» que desarrolla Fortún a partir de una protagonista que, al igual que ella, desborda los patrones sexogenéricos impuestos a las mujeres de su generación. Otra pluma femenina transgresora, la de la uruguaya Cristina Peri Rossi (1941), ocupa la atención de Ana Zamorano. El trabajo parte del concepto de «intertexto lesbiano» para establecer la deuda de la escritura autobiográfica de Peri Rossi –particularmente su libro *La insumisa* (2020)– con otros agenciamientos biográficos literarios para los cuales Virginia Woolf constituye un paradigma insoslayable.

Dos artículos contribuyen al estudio del memorialismo gay español, aportando, por una parte, nuevas miradas sobre un autor indispensable de ese corpus como Terenci Moix (1942-2003), y explorando, por otra, una de las voces más significativas del panorama español actual, Luisgé Martín (1962). En su estudio sobre *Extraño en el paraíso* (1998), de Moix, Fermín Domínguez Santana profundiza, desde la construcción memorística, sobre un aspecto muy discutido del escritor catalán: su papel como referente para la comunidad LGTBIQ+ en la Transición y su relación con las reivindicaciones de sus colectivos en un momento en el que la visibilización era una parte importante de la lucha homosexual. No resulta sorprendente, dada la diferencia generacional, que la autobiografía de Luisgé Martín, *El amor del revés* (2016), ofrezca una perspectiva muy diversa a la de Moix. Carlos Alayón Galindo aborda en esta obra no solo la construcción testimonial de una sub-

---

\* La edición de este monográfico se inscribe en el proyecto de investigación «Memorias de las masculinidades disidentes en España e Hispanoamérica» (PID2019-106083GB-I00).

<sup>1</sup> El término *queer* figura entre paréntesis en el título de este monográfico porque se trata de un término que no siempre responde a la (auto)percepción de lxs sujetxs implicados. Aunque en principio toda memoria de la disidencia sexogenérica implica, por definición, un desvío o torcimiento con respecto a las formas oficiales de «archivar» vidas y experiencias, al emplazarse en el campo de las autobiografías y memorias hispánicas conviene estar atento a los modos que los términos y categorías operan en él, a riesgo de favorecer anacronismos o de no tener en cuenta cómo los propios sujetxs que estudiamos se pensaron y nombraron a sí mismxs.

jetividad en conflicto con su identidad/orientación, sino que se detiene también en el contexto político y social –los años de la Transición– que influyó decisivamente sobre esa construcción.

Las investigaciones de Larry LaFountain Strokes y Paula Fernández Hernández sacan a la luz una rica tradición de autobiografías y memorias de la disidencia sexogenérica en Puerto Rico. La Fountain Strokes traza, en primer lugar, una genealogía del memorialismo trans puertorriqueño, para analizar luego con mayor detalle los casos de Sylvia Rivera, Holly Woodlawn, Soraya (Bárbara Santiago Solla) y Luis Felipe Díaz/Lizza Fernanda. Su análisis pone de relieve que esta clase de testimonios se difunde a través de diversos soportes –muchas veces fuera de los circuitos tradicionales– y cruzando múltiples fronteras: nacionales, genéricas, raciales. Fernández Hernández, a su turno, se centra en la figura de la activista y escritora Yolanda Arroyo Pizarro (1970), que se ha convertido en un importante referente en el ámbito LGTBIQ+ latinoamericano. Desde una perspectiva decolonial, Fernández Hernández indaga en la construcción de la autora como sujetx a través, especialmente, de sus publicaciones en la plataforma Facebook. La lectura enfatiza la solidaridad que Arroyo Pizarro establece, desde sus figuraciones autobiográficas virtuales, con comunidades marginadas y vulnerables, atacando y minando, de ese modo, los parámetros dominantes de raza, nación y género.

Las indagaciones en torno a la memoria trans continúan en los artículos de Adrián Hernández sobre Rosario Miranda y Daniela Fumis sobre Elizabeth Duval. Desde un abordaje transfeminista decolonial deudor de María Lugones, Hernández se enfrenta a la compleja reconstrucción de la biografía de Rosario Miranda (1937-2004), persona trans\* del ámbito rural de Canarias. Leyendo su puesta en escena como un trasunto de religiosidad resistente a patrones colonizadores, el autor realiza una comparación con las *hijras* de India para establecer analogías y diferencias entre las agencias de estos géneros disidentes. Fumis, por su parte, se acerca a una de las figuras jóvenes más influyentes del ámbito LGTBIQ+ español, la escritora y filósofa Elizabeth Duval (2000). *Reina*, novela de 2020, articula para la investigadora una compleja autfiguración que problematiza la imagen pública cristalizada de la autora, con notoria presencia en los medios desde que era adolescente. La noción de sujetx nómada de Rosi Braidotti guía una lectura que destaca la ambigüedad como potencia constitutiva. Deviniendo «menor» en el tránsito entre vida y literatura, Duval prefigura un feminismo expansivo aún por venir.

Ya en terreno audiovisual, los trabajos de Guillermo Severiche y Ariel Martínez indagan otras formas de «archivar» las vidas que no encajan en los guiones normativos. Severiche se consagra al cine documental latinoamericano y aborda tres títulos sobresalientes de la década de 2010: *108 Cuchillo de palo* (2010), de la brasilera Renate Costa; *Memories of a Penitent Heart* (2016), de la puertorriqueña Cecilia Aldarondo, y *El silencio es un cuerpo que cae* (2017), de la argentina Agustina Comedi. El foco del análisis se coloca sobre estrategias formales comunes a los tres filmes en su tarea de reconstruir redes afectivas *queer* del pasado, como el uso de imágenes de archivo personal o la intervención y experimentación de imágenes. La labor fotográfica de la argentina Lariza Hatrick y, en particular, sus registros de la «trava sudaca» Shirley Bombón constituyen, en el artículo de Martínez, un



punto de partida para una reflexión más amplia: producciones artísticas como esta favorecerían la posibilidad de articular alteridades radicales imposibles de ubicar en los compartimentos identitarios que generan reconocimiento, incluso si son «disidentes». El análisis permite entrever, en consecuencia, modos aún más radicales y heterogéneos de acercarnos a trayectorias y experiencias cuya extrañeza puede no acomodarse en los marcos interpretativos que ya conocemos.

La sección «Huellas y fragmentos» se abre con ambos relatos autobiográficos. Ricardo Lorenzo (1951), escritor y periodista argentino radicado en España desde 1977, evoca en *Madrid-Madrid* el viaje hacia el exilio (huyendo de la nefasta dictadura militar), y sus primeros años en el Madrid efervescente de la Transición, que no será el mismo que reencuentre años después. Ese vaivén temporal es iluminado por una memoria prodigiosa y lúdica, que se construye fragmentariamente a través de correos electrónicos, poemas, artículos o citas literarias, con una mirada al mismo tiempo tierna y corrosiva como hilo conductor. Las memorias de Luis Felipe Díaz/Lizza Fernanda (1950), estudiadas por Larry LaFountain Strokes en la primera sección, fueron especialmente preparadas para este monográfico, y su edición estuvo a cargo de Juan Martínez Gil y Rafael M. Mérida Jiménez, responsables asimismo de una breve introducción. El periplo excepcional de su autora, que durante décadas alternó entre los ámbitos de la academia y el espectáculo *drag*, echa luz sobre las formas en que se han desafiado los imperativos sexogenéricos, explorando sendas –vitales y textuales– completamente fuera de la norma.

El perfil de César Cigliutti que traza Facundo R. Soto es al mismo tiempo un homenaje al reconocido activista, fallecido en 2020. Fundador de la Comunidad Homosexual Argentina, organización de la que fue presidente hasta el momento de su muerte, Cigliutti luchó incansablemente en defensa de las minorías sexuales. Soto, quien prepara actualmente su biografía, comparte su testimonio y el de personas que lo conocieron, en un retrato que ilumina tanto la faceta pública como la íntima.

El ensayo de Ángeles Mateo del Pino parte del concepto butleriano de abyección para acercarse al cortometraje *1977*, de la directora gallega Peque Valera (nacida en ese año). La traducción en animaciones de distintos estilos y temporalidades sobre la construcción de un cuerpo abyecto «marimacho» desvelan, según Mateo del Pino, la presión del binarismo del sistema sexo/género –y las exclusiones/opresiones que lo acompañan– en un relato con claras trazas autobiográficas.

El trabajo de la artista y activista trans\* Daniasa Curbelo tiene su origen en su *performance* presentada en el Festival Música Arte Creatividad, estrenada en el Museo de la Naturaleza y la Arqueología (MUNA) en Santa Cruz de Tenerife. Tanto en aquel trabajo artístico como en su aportación aquí, Curbelo reflexiona sobre el relato arqueológico y su sesgo heterosexista y patriarcal a partir de las esculturas bisexuadas aborígenes.

La edición de un breve texto autobiográfico de la escritora Alejandra Pizarnik de 1955 es el eje del trabajo de Izquierdo Reyes. Bajo el nombre de Diana y sus implicaciones míticas y mitológicas, Pizarnik construye un heterónimo de una enorme fuerza subversivo-sexual. Estos retazos autobiográficos permiten apreciar cómo se despliega el deseo en la tensión entre cuerpo y referencia culturalista.



Raquel Osborne plantea en su trabajo una reflexión que complementa la aportación de Purificació Mascarell sobre la reveladora novela de Elena Fortún *Oculto sendero*. Reivindica especialmente el valor que tienen las sensaciones y experiencias descritas por este texto de naturaleza autobiográfica para construir el archivo lés-bico en épocas de invisibilidad.

El monográfico se cierra con el intenso trabajo testimonial de Julio César Díaz Calderón y Erick Obando. A partir de una correspondencia poética y visual, esta propuesta se articula como una particular bajada a los infiernos del archivo disidente en la cual se interseccionan, a modo de contramemoria, los interdictos familiares, la violencia ambiental y comunitaria, la miseria y la necesidad de la ruptura para no sucumbir.

En palabras de Didier Eribon, aunque la esfera de lo privado, e incluso de lo íntimo, parezca corresponder a las relaciones más profundamente personales, nos sitúa en una historia y geografía colectivas, «como si la genealogía individual fuese inseparable de una arqueología o topología sociales»<sup>2</sup>. Desde esta perspectiva, todo ejercicio de memoria puede crear redes y habilitar identificaciones más allá de las circunstancias específicas a las que remite. Consideramos que, por la riqueza y variedad de las voces y trayectorias recuperadas, los trabajos reunidos en este monográfico ofrecen una contribución significativa al campo de los estudios sobre memoria LGTBIQ+ en el ámbito hispanohablante. En la intersección entre lo personal y lo colectivo, cada testimonio traza respuestas desafiantes a regímenes opresivos y homolesbotransfóbicos. No se limitan, por lo tanto, a evocar el pasado, sino que ayudan –e invitan– a imaginar otros futuros.

Palma y La Laguna, mayo de 2021



---

<sup>2</sup> ERIBON, Didier (2015), *Regreso a Reims*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, p. 20.



ARTÍCULOS / ARTICLES





«VESTIRME DE HOMBRE Y MONTAR A CABALLO».  
ANDROGINIA Y MUJER MODERNA EN LA NOVELA  
AUTOBIOGRÁFICA *OCULTO SENDERO*,  
DE ELENA FORTÚN

Purificació Mascarell  
Universitat de València  
[purificacio.mascarell@uv.es](mailto:purificacio.mascarell@uv.es)

RESUMEN

La escritora Elena Fortún (Madrid, 1886-1952) es célebre por su mítico personaje de ficción para niños: la imaginativa y traviesa Celia. Este artículo pretende analizar la obra más alternativa de la autora, *Oculto sendero*, publicada por primera vez en 2016 tras décadas escondida en una maleta: la autora no la quiso publicar en vida. Se trata de una obra de corte autobiográfico donde Fortún usa el personaje de la pintora María Luisa Arroyo para hablar de su propio proceso de descubrimiento de una orientación sexual que una madre autoritaria, el matrimonio y la presión social le impidieron vivir plenamente. Este artículo estudia el vínculo entre el concepto de «mujer moderna» y la adopción de una estética andrógina, a partir de la historia de María Luisa.

PALABRAS CLAVE: autobiografía, mujer moderna, androginia, Elena Fortún, lesbianismo.

“DRESS UP AS A MAN AND RIDE A HORSE.” ANDROGYNY  
AND MODERN WOMAN IN THE AUTOBIOGRAPHICAL  
NOVEL *OCULTO SENDERO*, BY ELENA FORTÚN

ABSTRACT

The writer Elena Fortún (Madrid, 1886-1952) is famous for her paradigmatic fictional character for children: the imaginative, frisky Celia. This article aims to analyze the most alternative work of the author, *Oculto camino*, published for the first time in 2016 after decades hidden in a suitcase: the author did not want to have it published while she was alive. It is an autobiographical work where Fortún uses the character of the painter María Luisa Arroyo to talk about her own process of discovering a sexual orientation that an authoritarian mother, marriage and social pressure prevented her from fully living. This article studies the link between the concept of «modern woman» and the taking up of an androgynous aesthetic, based on the story of María Luisa.

KEYWORDS: autobiography, modern woman, androgyny, Elena Fortún, lesbianism.



Cuando Marisol Dorao regresaba de los Estados Unidos a finales de los ochenta abrazada a la vieja maleta que contenía el manuscrito inédito de *Oculto sendero*<sup>1</sup>, la biógrafa de Elena Fortún estaba muy lejos de imaginar que, treinta años después, ese texto de corte autobiográfico se convertiría en uno de los más representativos de la literatura homosexual española. En concreto, esta obra se erige como la novela de tema lésbico más interesante de nuestras letras modernas. Sin embargo, la autora nunca llegó a reconocer abiertamente su orientación sexual, de hecho, esta se intuye más que se confirma cuando leemos su correspondencia con amigas como la grafóloga Matilde Ras<sup>2</sup> o Inés Field<sup>3</sup>, cuya amistad trascendía la común y corriente para Encarnación Aragoneses –auténtico nombre de la creadora de la saga de Celia–. En cualquier caso, el título de *Oculto sendero*, ese camino vedado a las acusadoras miradas ajenas, alejado de lo público y vinculado al ámbito más íntimo y profundo del ser, expresa a la perfección el tipo de vivencia del lesbianismo que, con toda probabilidad, experimentó Fortún.

Nuria Capdevila-Argüelles (*Oculto* 59) habla de la implicación de Elena en el denominado Círculo Sáfico de Madrid, un grupo de mujeres lesbianas que se reunía para compartir su amor por la cultura y el arte durante los años treinta en la capital española. La novela *Acrópolis* (1984), de Rosa Chacel, retrataría ese ambiente y la tipología de sus miembros, supuestamente liderados por la escenógrafa Victorina Durán<sup>4</sup>. En los últimos compases de *Oculto sendero* también se describe un submundo madrileño de bohemia, literatura y pintura, con gays y lesbianas en tertulias impregnadas de música vanguardista, humo de cigarro y seducciones a varias bandas. Tenemos que imaginar a Elena Fortún, en su exilio bonaerense, junto a un marido inadaptado y depresivo, trabajando como bibliotecaria gracias a la ayuda de Jorge Luis Borges y rememorando su vida desde la infancia, incluidos esos años de libertad antes de que la guerra arrasara con todo: un pasado real que sirve de base para construir la ficción de *Oculto sendero*; una Elena que se mimetiza en la protagonista, la pintora María Luisa Arroyo. Y, luego, tenemos que imaginarla regresando a la España franquista para pasar sus últimos años y pidiendo a Inés Field que se deshiciera de ese texto perturbador, que nunca hubiera querido ver publicado, al

---

<sup>1</sup> La peripecia de la recuperación de este y otros materiales de Fortún (permanecían en poder de Anne Marie Hug, la nuera estadounidense de Elena y la persona que se los brinda a Dorao), se cuenta en *Los mil sueños de Elena Fortún* (1999).

<sup>2</sup> Pueden consultarse, a este respecto, los volúmenes *El camino es nuestro* (2015) y el *Diario* (2018), de Matilde Ras.

<sup>3</sup> Nuria Capdevila-Argüelles ha editado la correspondencia entre Elena y su amiga argentina en los volúmenes *Cartas a Inés Field, I. Sabes quién soy y Cartas a Inés Field, II. Mujer doliente*, que la editorial Renacimiento publicará en breve.

<sup>4</sup> Gracias a la reciente edición de la Residencia de Estudiantes en tres cuidadosos tomos (2018), podemos leer las fascinantes memorias de esta apasionante mujer de la Edad de Plata. Sin embargo, las editoras declaran que les ha sido imposible encontrar documentos o fuentes que confirmen la existencia de dicho Círculo. ¿Cuán ocultas serían las reuniones de esta asociación que no han dejado huellas fehacientes?

que nunca debiéramos haber tenido acceso y que Elena quiso firmar bajo otro seudónimo: Rosa María Castaños. Máscara sobre máscara.

¿Qué narra *Oculto sendero*? El largo y duro proceso de autoconocimiento de su protagonista, María Luisa Arroyo, una niña criada a finales del siglo XIX bajo el corsé tradicional de una madre autoritaria y en una sociedad patriarcal que impide su desarrollo intelectual, profesional y sexual. Una niña que pasa a ser una adolescente aterrada ante la obligatoriedad del matrimonio y ante la violencia de la sexualidad masculina; una joven que accede a casarse con el pintor Jorge Medina porque parece la mejor salida a su claustrofóbica situación. Como muchas mujeres que desean escapar de madres asfixiantes y acaban en manos de maridos machistas –patrón clásico en la historia de la mujer española–, María Luisa tendrá que someterse a un nuevo «orden y mando»: el de un artista ególatra y celoso que exige de su esposa un comportamiento sumiso típicamente femenino y que nunca comprenderá la complejidad del alma de su compañera y sus deseos de realización personal. María Luisa irá descubriendo, a medida que pasen los años de matrimonio, lo alejada que está de cumplir adecuadamente con el rol social de esposa y madre: a ella le interesa leer, aprender, crear, pintar, conversar con personas que conectan con su extrema sensibilidad y sus gustos culturales. Al final de la novela, tras algunas relaciones amorosas con mujeres que acaban en fracaso, agotada de llevar una doble vida, María Luisa decide divorciarse y emprender una nueva vida en América.

En este trabajo, nos interesa la construcción de la identidad del personaje de María Luisa a través del vestuario masculinizante y de la estética andrógina, tan recurrente a lo largo de toda la novela: un *leitmotiv* que refuerza la idea de «diferencia» y extrañeza respecto a la norma que caracteriza a la protagonista y que la incardina dentro de la categoría de «mujer moderna» o «mujer nueva», como se mostrará en la parte final de este ensayo.

La importancia vital del vestuario y sus connotaciones está presente desde el primer capítulo de *Oculto sendero*, titulado, significativamente, «El vestido». María Luisa es una niña sensible, solitaria, permanentemente atemorizada por los adultos que la rodean, principalmente por una madre de corte decimonónico que percibe a su hija como «un chico» al que hay que doblegar para que entre en el corsé femenino diseñado por la sociedad patriarcal. La autobiografía de María Luisa se inicia con uno de sus más terribles recuerdos infantiles: el día en que su madre le regala un vestido con puntillas de encaje en vez del traje de marinero que a ella le hacía tantísima ilusión.

– El vestido... el vestido –sollocé desesperada–, el vestido que no era así... ¡No lo quiero! No me lo pondré nunca... No lo quiero... [...] Yo dije... yo dije –seguía sollozando–, que el traje tenía que ser de marinero... con gorra y todo, y tú decías que... que bueno... y ahora... – y ya no me fue posible continuar porque a mi dolor le habían nacido nuevas aristas y ya no me cabía en el cuerpo que se dobló conculso sobre las rodillas (74).

La niña María Luisa sufre un auténtico acceso de pánico ante la perspectiva de tener que adoptar el atuendo de una «mujercita». Las puntillas que decoran el



vestido son como puñales que se clavan en la identidad en construcción de la criatura, incomprendida por toda su familia, que la obliga a vestir al gusto de la madre. Vestuario y división en dos sexos asimilados a dos géneros van de la mano e imponen un binarismo en el cual no se siente a gusto esta niña con trazas de «chico» que avanza hacia una adolescencia en la cual deberá mostrarse, ya definitivamente, con todos los atributos tópicos de la feminidad. En este sentido, resulta de gran interés la aportación de Judith (ahora Jack) Halberstam en su ensayo *Masculinidades femeninas*:

El chicozo tiende a asociarse a un deseo «natural» por esa mayor libertad y movilidad de que disfrutaban los hombres. Muy a menudo se interpreta como un signo de independencia y automotivación, y la conducta del chicozo puede incluso ser alentada, hasta el punto de quedar vinculada cómodamente a un sentido estable de la identidad de chica. Sin embargo, la conducta del chicozo se castiga cuando se convierte en el indicador de una fuerte identificación con el varón (ponerse un nombre de chico o negarse a vestir cualquier tipo de ropa de chica) y cuando amenaza con prolongarse más allá de la infancia, en la adolescencia. La adolescente chicozo supone un problema y suele ser objeto de severos esfuerzos para su reorientación (28).

Interesante es ver también hasta qué punto las mujeres con vestimenta y estética masculinas atraen sexualmente a María Luisa desde bien pequeña. El segundo capítulo de la obra se titula «El restaurant» y recoge, precisamente, un momento epifánico en el proceso de descubrimiento de la orientación sexual de la narradora, pese a que María Luisa aún tardará muchos años en racionalizar su lesbianismo<sup>5</sup>. Toda la familia Arroyo marcha a comer a un restaurante para celebrar el aniversario de boda de los padres. La niña va vestida con el odiado traje de puntillas, con el que se siente tan a disgusto, pero «de pronto dejé de ver todo lo que me rodeaba para mirar las escaleras de mármol por donde descendían dos muchachas... dos señoritas, diría yo. ¡Dios mío, qué señoritas!» (80). La descripción que se ofrece de la pareja las sitúa en las categorías de *butch* –lesbiana de aspecto masculino, en el caso de la de pelo oscuro– y *femme* –lesbiana femenina, para la de cabello claro–<sup>6</sup>. Merece la pena recoger el fragmento aquí:

---

<sup>5</sup> Aunque en la época de la acción de la novela se hablaría en términos clínicos más bien de «inversión» o de «intersexualidad» (Marañón 1930) para referirse a la orientación sexual lesbiana de María Luisa, en este ensayo optamos por utilizar la terminología de la teoría de género contemporánea con el objetivo de resaltar el vínculo con la modernidad de este texto de Fortún. Para conocer la teoría sexológica de principios del siglo xx en relación con la producción literaria de aquel momento, merece la pena acercarse al trabajo de Beatriz Celaya Carrillo (2006).

<sup>6</sup> Esta aparente copia de los roles o estereotipos de la pareja hombre-mujer heterosexual se observa con frecuencia en las parejas de lesbianas de las primeras décadas del xx, como recoge el trabajo de Matilde Albarracín. Las que adoptaban una estética masculina «vestían pantalones anchos, camisa, chaleco y/o chaqueta; también utilizaban calzado de hombre y sombrero. Solían llevar el pelo corto, al uso de la época, con grasa para que diese brillo. Se vestían a la moda dandi, siguiendo el modelo de algún cantante o actor de la época, como Gardel, Valentino o Negrete» (76).



Una era morena, llevaba el pelo corto como un hombre y pegado a la cabeza, como mi hermano Ignacio, pero su cabecita era pequeña y redonda, los ojos grandes y aterciopelados y los labios muy rojos... Su traje era lo más original y envidiable... Chaqueta gris con solapas como la de cualquier hombre, camisa de seda, corbata y falda corta y ajustada... La otra señorita era rubia y su vestido de terciopelo azul debía de ser precioso, pero solo recuerdo su cutis blanquísimo, y los rizos que le caían sobre las orejas. [...] Por debajo de la mesa veía sus pies. Los de la rubia calzados con primorosos zapatos de tacón alto en los que había incrustados brillantes... ¡Qué maravilla! Los de la morena eran planos, pequeños, fuertes como los de un hombre... ¡Oh, pero no como los de mi padre y mis hermanos...! Las piernas de la morena, fuertes y musculosas estaban cubiertas por medias de seda gris... (80-81).

La visión obnubila a María Luisa y la deja sin apetito. Solo tiene ojos para mirar a las dos chicas que, por si su aspecto no fuera lo suficientemente transgresor, se atreven a fumar en público. Pronto los padres de María Luisa también se percatan de la presencia de esta pareja «anómala» en el comedor y la madre comenta: «— Pero, ¿qué es eso? Parece una mujer disfrazada, pero que no tiene pelo, ni pendientes... ¡Qué cosas, señor!» (82). El demostrativo neutro «eso», sin la terminación de género masculina o femenina, viene a reforzar la idea de «inclasificable» dentro de los dos compartimentos estancos que maneja el pensamiento tradicional asumido por la madre. Que a la muchacha le falten dos elementos tan básicos de la feminidad como la cabellera larga y los pendientes en los lóbulos de las orejas viene a reforzar la idea de que el género es un constructo, muchas veces, puramente visual. De hecho, la familia de María Luisa está convencida de que la chica morena es un hombre homosexual hasta que el camarero les saca del error:<sup>7</sup> «— Es una mujer, señor... Creo que escribe coplas... versos, me parece, y es americana... La otra es su secretaria» (85). Son extranjeras, viven del arte, viajan sin familia, trabajan y gastan su propio dinero, se aman ante las miradas ajenas... Representan todo lo que María Luisa, en su ambiente pacato y limitado, es incapaz de imaginar para su futuro, pero ya comienza a ambicionar sin conocerlo.

La ambigüedad de la mujer que adopta rasgos típicamente masculinos, la perturbación que causa toda figura andrógina —esa confusión de la lesbiana masculina con un hombre gay— está en la base lúdica de los dibujos de un ilustrador francés que asentó las líneas de la mujer *art déco* en la Europa de entreguerras: George Barbier, cuyos diseños para *Falbalas et Fanfreluches. Almanach des modes* (1922-1925) causaron auténtico furor en la época. En este almanaque aparecían con mucha frecuencia parejas conformadas por una mujer de aspecto típicamente femenino y otra vestida con un elegante esmoquin negro, un traje de marineró, una chaqueta o una

---

<sup>7</sup> Este tipo de confusiones eran, según explica Nerea Aresti, bastante frecuentes: «La moda de los años veinte había acortado distancias entre el aspecto físico de los hombres y el de las mujeres. Carmen de Burgos señalaba con preocupación que a veces costaba trabajo distinguir a la primera mirada a una mujer peinada a lo *garçon*, con blusa camisero, levita o smoking de corte inglés, sombrero masculino y falda estrecha, de un hombre barbilampiño, con gran cuello de sport y pantalón ancho» (102).





Imagen 1.

camisa de botones combinado con pantalones largos de pinzas... Esta última mujer lucía cabellos cortos, muchas veces engominados hacia atrás, cual dandi. Los colores sonrosados de las mejillas o el perfil tenue de las caderas, además de un cutis fino sin asomo de vello, hacían dudar al espectador: ¿son mujeres u hombres? Barbier hubiera podido dibujar a las dos muchachas que atraen poderosamente a María Luisa y casi parecen cobrar vida a través de los dibujos que adjuntamos (imagen 1).

En otra ocasión de su infancia, María Luisa asiste a un espectáculo de circo con su madre. Entre los números del programa se encuentran los equilibrios de una *écuyère* de larga melena rubia sobre un caballo blanco. El circo, que durante las vanguardias históricas fascinará tanto a artistas plásticos como a escritores por ser un espacio de libertad y subversión preñado de vidas alternativas, se revela aquí como un lugar para la fantasía y la ruptura con la norma<sup>8</sup>. María Luisa cae embobada ante la joven amazona, y todavía más cuando la ve regresar a la pista vestida de muchacho, con calzón, chaqueta y sombrero:

A mí me gustaría saber montar a caballo... pero nunca me pondría gasas de bailarina sino traje de hombre... Cuando fuera mayor...

---

<sup>8</sup> No resulta baladí que, en la saga de Celia, la niña rompa con su vida reglada en el colegio de las monjas, donde la han internado sus padres, y escape con una compañía circense, viviendo todo tipo de peripecias. Se trata de una huida mental con tintes oníricos: la colegiala imagina qué ocurriría si se marchara en el carro de los titiriteros y lo escribe, durante un largo verano, en las páginas de un cuaderno en blanco. La primera parte del volumen *Celia novelista* (1934) recoge esta aventura de la protagonista con una *troupe* de artistas ambulantes. Remito a la edición crítica del texto para conocer más sobre el simbolismo y las implicaciones de este episodio (Mascarell, en prensa).

– Eres una niña tonta... ¿Qué harás cuándo seas mayor?  
– Vestirme de hombre y montar a caballo –declaré solemnemente, añadiendo que fuera de eso no me importaba nada–.  
Mi madre aseguró que no se me podía llevar a ninguna parte porque luego no decía más que inconveniencias... Esa señorita que habíamos visto sería... ¡cualquier cosa! Nada bueno, de seguro (115).

Artista ambulante, travestida para salir a actuar y galopando sobre un caballo a toda velocidad –cómo no pensar en *El deseo de ser piel roja*, de Franz Kafka, en su intenso canto a la libertad absoluta del galope–: para la madre, esa *écuyère* es portadora de demasiados elementos peligrosos para la moral femenina cristiana.

El vestuario, el deseo, la libertad de construirse como sujeto y la orientación sexual –vinculada a la represión social y familiar– se entremezclan en *Oculto sendero*, y hay un capítulo que lo emblematiza como ningún otro: «Carnaval» (159-172). A lo largo de su infancia y adolescencia, María Luisa apenas se topa con figuras benefactoras. Una de ellas, la entrañable tía Manuelita, si bien no acaba de comprender la terquedad y las extrañas manías de su sobrina, al menos la respeta, ayuda y trata con cariño. Todavía convaleciente por el sarampión, la pequeña escucha estas palabras en boca de su tía: «Si eres buena y no te excitas y estás tranquila para que no te suba la fiebre, te disfrazaré de aldeano holandés con el traje que tengo de mi Julianito... ¿Quieres?». Y escribe María Luisa: «Sí, sí; yo quería. Quería tan apasionadamente que se me quitó el apetito y el sueño y de madrugada tuve calentura...» (167).

Los preparativos para el Carnaval, la fiesta del travestismo, institucionalizado y bendecido una vez al año, se hacen eternos para la cría, que aguardaba con deleite el momento de verse ataviada de hombre. Llega el día:

Por fin, metí mis piernas en los anchos calzones de holandés... El perfume del traje me envolvió como un alma nueva que se abrazaba a la mía... Me contemplé en el espejo... Yo era un holandés, con su pipa... ¡un holandés de verdad! Puse las manos en la espalda y crucé por delante del espejo dando zancadas... (167).

En la fiesta de Carnaval de un café de la carrera de San Jerónimo, «¡Todas creían que yo era un niño! Esto me entusiasmaba de tal manera, que hacía lo posible por imitar los gestos de los chicos, estirando los brazos y poniéndome a horcajadas sobre la silla». Sin embargo, al regresar a casa le espera un gran disgusto: su madre, fosca desde que la ha visto salir vestida de holandés, se encuentra enferma en la cama y, tras varios improperios, arremete duramente contra su hija para humillarla: «¡Si te figuras que estás muy guapa...! Eres muy fea, hija mía, y por mucho que te compongas lo serás siempre...». El precioso disfraz es devuelto a Manuelita, y con él, la ilusión de la niña por compartir sus emociones con una madre intolerante, que detecta la querencia de la criatura por seguir derroteros antinormativos y quiere ponerle cortapisas.

Este episodio del disfraz de holandés, del placer que a María Luisa le proporcionaba llevarlo puesto y mirarse así ataviada, enlaza con un precioso recuerdo de infancia descrito por Victorina Durán en sus memorias:





Los disfraces del carnaval. A los nueve años me vistieron de moro. ¡Qué feliz fui! Los calzones rojos, bombachos hasta el tobillo, babuchas en los pies, blusa blanca, una torerita roja con adornos de lentejuelas, una faja de raso ancha donde llevaba un alfanje [...]. Creo que es el traje con el que me he sentido más cómoda en toda mi vida; tanto que, por las tardes, al llegar del colegio, me lo ponía enseguida. Como este traje me convertía en un *moro notable*, cuando venían amiguitas a jugar conmigo, ya sabían todas que pertenecían a mi harén y el juego siempre era a base de esto... (145).

El disfraz como máscara que expresa más verdad que la máscara cotidiana, que esa máscara impuesta por el sistema heteropatriarcal y sin la cual se acaba en el lado oscuro de los disidentes, marginados o raros. Sin embargo, los ambientes lúdicos –las fiestas del Carnaval, los juegos infantiles, el teatro...– admiten las transgresiones momentáneas, las toleran como vías de escape antes de regresar a la «normalidad» pautada.<sup>9</sup> En virtud de este contexto, hace su aparición simbólica el disfraz masculino de rasgos fuertes –un holandés con pipa, en el caso de María Luisa; un moro con alfanje, para Victorina–, cargado de connotaciones de éxito y de liderazgo, y poseedor de un emblema rotundo: los calzones y sus posibilidades para la intrepidez. En una novela interesantísima publicada en Alemania en 1933, *Muchachos de uniforme*, la protagonista debe representar un papel masculino en una función teatral de la escuela donde vive interna. Christa Winsloe narra en esta obra el enamoramiento de la discípula Manuela y una de sus profesoras, y las consecuencias trágicas para ambas de este sentimiento. La joven queda fascinada al ponerse unos pantalones, mirarse en el espejo y ponerse en movimiento:

Manuela estaba frente al espejo, mirando a los ojos su reflejo. Llevaba el pelo suelto y el jubón le sentaba de maravilla. Al no llevar falda, parecía más alta. Hasta andaba de otra forma. Qué responsabilidad. Pero era fantástico sentirse así de libre. Ya no le molestaba la falda cuando tenía que apoyar el pie sobre una silla para atarse los cordones y podía usar las piernas de forma totalmente distinta. ¡Qué soltura, qué libertad de movimientos! Tuvo la sensación de estar transformándose poco a poco en Nérestan (213).

Asimismo, recordemos que el personaje de Celia, con rasgos también de chico –aficionada a los juegos alborotados, metomentodo, traviesa, audaz, sin pizca de coquetería...–, es escogida en el colegio de las monjas para interpretar a Blas, un pescador de ideología comunista que acaba rendido a los pies de la Virgen: «Yo estaba hecha una facha, con la blusa larga y las bocas de los pantalones prendidas al vestido. Además, me pegaron con goma barbas y bigotes, y me tiraban tanto de la piel, que no podía dejar de hacer guiños. Todas se reían de mí» (Fortún, *Colegio* 132).

---

<sup>9</sup> Lo sabían bien las modernas estudiantes de la Bauhaus de Alemania (1919-1933) y las de la Residencia de Señoritas (1919-1939) en España: ambos grupos emplearon profusamente el disfraz para la inversión de los géneros en sus fiestas y celebraciones (Mascarell 2020).

Pese al humorismo de la escena, resulta significativo que el único papel masculino de la función se le atribuya a Celia.

Precisamente, la hermana de Cuchifritín suele ser calificada por su familia de «novelera», dada su inclinación por aplicar la lógica de los cuentos maravillosos a los episodios de su vida diaria –con las disparatadas consecuencias que implica la mezcla de realidad y ficción–. También la madre de *Oculto sendero* afirma sobre su hija que «es muy novelera». En efecto, la mente de María Luisa, tan proclive a la fantasía y al ensueño como la de Celia, encuentra un goce particular en la lectura en familia de una novela que hace sus delicias a causa del particular perfil de la protagonista:

La novela se titulaba *Los héroes*, trataba de la conquista de América, y había una india preciosa que, vestida de hombre, era el paje de don Lope [...]. El paje Luis constituía mi entusiasmo aquellos días. Yo quería ser como ella, vestirme como ella, y mientras duraba la lectura creía ser ella misma (200).

La india cazaba, participaba en las reyertas masculinas, disparaba con acierto y era estimada entre la tropa por su valentía... Con su atuendo masculino, logra ser respetada y libre. María Luisa, que aprecia estos rasgos y admira el carácter de la gallarda muchacha, acaba presa de una grandísima decepción cuando, hacia el final de la novela, el paje Luis aparece vestida de mujer y se casa con un capitán de los tercios del rey, «grande como un gigante y muy bárbaro». La niña llora sin consuelo ante el desenlace matrimonial de sumisión femenina que le espera, incluso, a las mujeres más bizarras.

Si la niñez de María Luisa está marcada por múltiples episodios de tristeza, soledad e incompreensión, la adolescencia está cuajada de profundas decepciones y angustiosos temores. Cuanto más a fondo conoce el funcionamiento del mundo adulto, más lo aborrece y teme María Luisa. En plena pubertad, su apego a una estética sobria, poco femenina y sin aderezos superfluos se agudiza. Merece la pena recoger algunas de sus opiniones en este sentido:

Yo estaba muy contenta de que se hubiera muerto el abuelito, porque ahora me iban a poner de luto y mamá le quitaría las puntillas al vestido azul y no me haría ponerme el sombrero de pájaros (142).

De mi indumentaria estaba francamente satisfecha este año. Mamá me había hecho tres blusitas camisero, con puños, gemelos y chalina negra. Estas camisas con falda gris o negra componían mi alivio de luto y me daban un aire, en mi extrema delgadez y desgarbado crecimiento, un poco andrógino, que me encantaba sin saber por qué (189).

Pese a la presión del ambiente tradicional en el que vive inmersa, María Luisa persiste durante toda su adolescencia en lucir un vestuario lo más sencillo y discreto posible. La tía Manuelita, en un intento de socialización para la sobrina, le ofrece una maleta repleta de cintas, broches y adornos para componer su atuendo y asistir a la verbena del pueblo con sus amigas. Las chicas se muestran encantadas con las fruslerías que decoran sus vestidos y cabellos; sin embargo, María Luisa declara con enojo: «Llevé un lazo de a cuarta sobre el moño y tuve toda la tarde el conven-



cimiento de estar hecha un adefesio» (281). La realidad es que la joven nunca llega a encajar con la pandilla del pueblo donde transcurre su adolescencia, y la causa se encuentra en su identidad forjada sobre una conducta atípica –alejada de la docilidad y la dulzura esperables en una chica de su época– y una parca indumentaria, que recordaba a la estética de un chico:

Una tarde paseaba con unas amigas y unos cuantos muchachos pretendientes de algunas de ellas. Yo tenía entre el grupo masculino pocas simpatías. Los hombres siempre vieron en mí un ser extraño, poco femenino, al que gustaban de humillar como si sospecharan en mí cierta rivalidad ridícula... ¡Yo sí que les envidiaba! ¡Su libertad, sus trajes sencillos, estrictos, sin ninguna fantasía, su derecho de comportarse naturalmente, sin afectación...! (267).

La libertad es el bien más ansiado por la protagonista de *Oculto sendero*. De hecho, la María Luisa ya esposa y con una hija envidiará a las jóvenes de los años treinta, las muchachas que crecen bajo el auspicio igualitario de la Segunda República, y escribirá:

¡Libertad! ¡Libertad! Ser como el aire, a quien nadie pregunta a dónde va ni de dónde viene... ¡Ah, las muchachas modernas! Las veía solas por la calle, con su cartera bajo el brazo, camino de la universidad, del instituto, de la escuela... ¿Por qué había venido yo al mundo diez años antes de tiempo? (363).

María Luisa se fustiga con esta pregunta cuando ya es una mujer casada, asimilada a la vida doméstica y al cuidado de un marido ególatra, celoso e incapaz de empatía para con su esposa, poseída por unos deseos de libertad que a duras penas logra reprimir. Entre los golpes que les depara la vida, el más terrible será la pérdida de una hija a temprana edad –también Fortún perdería a su hijo Bolín con tan solo diez años de edad–. Para tratar de superar el dolor, Jorge y María Luisa deciden trasladarse de Madrid a las Palmas de Gran Canaria y cambiar de aires. Allí se encuentran con una sociedad sensual, hedonista y volcada en la crianza de los hijos. No tardan en establecer relaciones sociales y en ser invitados a actos y cenas. En medio de un banquete, María Luisa se sofoca, se levanta para ir a refrescarse y entonces conoce a la periodista y poeta Fermína Monroy, más conocida como Fermín:

Al mismo tiempo que yo, se levantó del extremo de la mesa un muchacho joven. [...] Hice amistad con aquella señora –no era un muchacho!– vestida con traje sastre, corbata masculina y pelo cortado y pegado a la redonda cabeza.

– Fermína Monroy –me dijo, presentándose con desenvoltura–, treinta y cinco años, soltera y nacida en la isla... [...]. La vi a usted el día que desembarcó... Llevaba usted ese mismo traje negro, camisa de seda gris y fieltro... Entre aquel grupo de señoras vestidas de papagayos, se veía... lo que era usted... ¡perdone, si la molesto! Me dije: tienes una amiga más.

– Visto siempre de negro desde hace años...

– No es el color, es el corte... ¿se lo ha hecho un sastre?

– Sí... el mismo de mi marido... (378-9).



María Luisa no entiende el código ni la interpretación: está lanzando un mensaje con su cuerpo sin haberlo filtrado previamente por la razón. No comprende que su vestimenta expresa de ella aquello que ni siquiera se atreve a pensar ni a verbalizar. La estética con la que se atavía se ha anticipado a su proceso de autoconocimiento consciente. Sin embargo, la potente carga semiótica de su vestuario no pasa desapercibida a los ojos de los demás. En este sentido, la teórica de la moda Claudia Fernández-Silva explica bien el potencial comunicativo de la ropa que llevamos y a través de la cual nos perciben y descodifican los otros:

Al vestirnos, preparamos nuestro cuerpo para el mundo social; por medio de la ropa que elegimos y su combinación creamos discursos sobre el cuerpo: aceptable, respetable, deseable, violento o abyecto. Nuestro modo de vestir denota indefectiblemente una toma de posición, tanto en un sentido de inclusión (a un grupo, una identificación con un género musical), de exclusión o diferenciación frente a un referente establecido (familia, compañeros de estudio, otros jóvenes del barrio). De esta manera, como artefactos culturales, el vestuario y los diferentes elementos de decorado corporal se convierten en vehículos de expresión, símbolos de identidad y declaraciones de una preferencia estética; nuestros cuerpos vestidos hablan y revelan una cantidad de información sin mediación de las palabras (47).

Fermín, experimentada y libre, lee los signos del vestuario de María Luisa —el traje negro, la camisa de seda gris, el corte del sastre, los cabellos de muchacho...— y concluye que se encuentra ante «una amiga más». Al saberla casada, no puede evitar pronunciar unas palabras que dejan extrañada a la madrileña: «¡Qué desastre es una mujer como nosotras casada! Un verdadero desastre...». María Luisa, en su fuero interno, opina: «¿Por qué me comparaba con ella? Como no fuera porque las dos nos vestíamos lo mismo no podía comprender qué nos unía» (380). Efectivamente, el único vínculo que María Luisa es capaz de detectar entre ambas es la forma de vestir, al menos al principio... Porque esa forma de vestir andrógina es la espita por la que se ha ido filtrando, desde niña, su orientación sexual y su deseo hacia otras mujeres.

Las islas jugarán un papel decisivo para María Luisa en el descubrimiento y la aceptación, nunca exenta de dudas y de dolor, de su lesbianismo. Poco a poco, se aproximará a un círculo de gais y lesbianas con los que iniciará una amistad decisiva para su complicado futuro de emancipación. En ese grupo canario de artistas, la protagonista encontrará un alma gemela en Lolín, también fatalmente casada como ella, y también pintora. Pero Lolín mantiene una relación amorosa con Rosita, recitadora profesional de poesía, a quien un día acuden a recoger al muelle: «Mi amiga, nerviosa, se apartó de mí y la contemplé un momento, con su chaqueta ajustada, la camisa de seda blanca... y al aire su cabeza rizada de muchacho...» (398). María Luisa observa a su amiga y la identifica, como anteriormente había hecho Fermín, con una lesbiana, una mujer que espera con ansia la llegada de otra mujer a la que ama.

Por supuesto, Jorge ve con malos ojos las nuevas amistades de su esposa y el consecuente distanciamiento que implican para unos cónyuges que, a excepción del breve tiempo del noviazgo, nunca han estado bien avenidos. Además, la peculiar estética andrógina de María Luisa se ha ido acentuando en paralelo a la adquisición de una mayor libertad de movimiento —su trabajo como pintora de abanicos





Imágenes 2 y 3.

le reporta sus primeras ganancias económicas— y de experiencias afectivas y sexuales con mujeres.

Cuando María Luisa, en un último intento por salvar su matrimonio, deja atrás el ambiente sáfico de Canarias y regresa con Jorge a Madrid, expone con tono de sacrificio el reto que se propone: «Mañana me compraría una blusa de seda, me pondría pendientes... sería ¡una mujer!». Cree que vistiéndose y adornándose con prendas típicamente femeninas regresará al seno matrimonial convertida en lo que ella llama *una mujer*, es decir, una mujer heterosexual, dócil, sumisa y resignada a una vida de secundaria sin aspiraciones ni deseos propios. Se arregla para ir a recoger a Jorge a la estación: «El cabello bien cepillado para que brillaran los reflejos dorados de las ondas, las uñas bien pulidas... Estrenaba medias, zapatos y la blusita de fantasía comprada por la mañana. Llevaría el abrigo de entretiempo al brazo...» (435). A Jorge no le pasa desapercibido el cambio estético, e interpreta la acentuación de una feminidad prototípica como la voluntad de acercamiento de su esposa, como el acatamiento de su rol de compañera sexual: «Pero ¡qué guapa te has puesto!», murmura con ardor, y sus ansias de gozar de María Luisa no tardan en materializarse en un episodio de cama al llegar a casa. Este será un punto de inflexión en la vida de la pintora. El reconocimiento definitivo del horror que ha supuesto para ella, a lo largo de su vida, mantener relaciones sexuales con un hombre sin sentir ningún deseo por él. A partir de aquí, la separación de la pareja se vuelve irreversible y culmina en el divorcio final.

A lo largo de este repaso a *Oculto sendero*, se han venido destacando las distintas escenas donde aparece la imagen de una mujer con rasgos o aspecto masculinos (imágenes 2 y 3).

Me gustaría detenerme ahora en las pinturas de arriba. A la izquierda, se ofrece un dibujo de Gerda Wegener, la pintora danesa célebre por haber sido la esposa de la primera persona transexual de la historia, Lili Elbe. La ilustración muestra una cafetería de ambiente gay, donde dos amigas comparten mesa, *cocktail*, cigarrillos



Imágenes 4, 5, 6, y 7.

rrillo e intensidad en el cruce de miradas. La que sostiene el diario presenta rasgos andróginos: el sombrero masculino, la corbata, una corpulencia destacable... A la derecha, el cuadro titulado *Las universitarias* (1934), donde una muchacha de pelo a lo *garçon* nos mira seria y desafiante, tras haber despegado sus ojos de una revista sobre cine. A su lado, otra joven de aspecto andrógino, con amplia gabardina gris sobre una espalda musculosa –como la de María Luisa–, observa a su compañera por el rabillo del ojo. Debajo de los bancos sobre los que están sentadas, libros, en señal inequívoca de estudio y cultura.

Ambas obras brindan un retrato de la denominada «mujer nueva» o «mujer modern»,<sup>10</sup> icono femenino y fenómeno cultural que se extiende por toda la Europa de entreguerras:

La *mujer moderna* era el símbolo por excelencia de la revolución sexual de la década de 1920. Con su pelo corto, la famosa *Bubikopf* era esbelta, atlética, atractiva y carente de instinto maternal, fumaba y, a veces, vestía con prendas masculinas; salía sola y practicaba el sexo cuando le apetecía; trabajaba, normalmente en una oficina, o se dedicaba al arte, y vivía al día, con total independencia (Weitz 355).

La imagen de la «mujer moderna» se asocia con las prendas masculinas. Arriba (imágenes 4, 5, 6, y 7), las fotografías (de izquierda a derecha) de Elena Fortún, su amiga la grafóloga Matilde Ras, la escenógrafa y figurinista Victorina Durán y la periodista Josefina Carabias muestran ese toque andrógino que lucía, también en España, la mujer culta, profesional y vinculada al mundo de las artes. En efecto, una cierta ambigüedad sexual formaba parte de la identidad de grupo de las mujeres de la vanguardia española.

<sup>10</sup> Para indagar más en torno a la iconografía de la mujer moderna en España, véase el artículo de Begoña Barrera (2014).





Imágenes 8 y 9.

Apunta Estrella de Diego que «solo hay algo más femenino que una mujer y más masculino que un hombre: su esencia, sus rasgos sobresalientes» (26). Por eso no extraña que las corbatas, las solapas de las americanas o los pantalones de corte recto, sobre los cuerpos de estas mujeres, nos remitan a la masculinidad, nos ofrezcan la siempre perturbadora y fascinante visión de lo andrógino. Un viraje de la identidad femenina que se observa en la imagen de otras mujeres fundamentales de la modernidad, como la periodista y viajera Annemarie Schwarzenbach o la surrealista francesa Claude Cahun<sup>11</sup>. Arriba (imágenes 8 y 9), sus fotografías: cabellos cortos, camisas, trajes, corbatas, cigarrillos y actitud seria o distante que no busca la complacencia del espectador.

La imagen andrógina se revela como el mejor símbolo estético de la libertad de la mujer, de su emancipación profesional y de su autonomía vital. Así, la mujer moderna desarrolla modelos identitarios alejados del ideal de la perfecta casada y madre, y se inspira, para construir su apariencia, en la estética de aquellos que dominan el espacio público y ejercen como figuras de poder: los hombres. No extraña, por tanto, que la moderna o *garçonne* sea, en muchos casos, la encarnación de la masculinidad en un cuerpo de mujer: una imagen revolucionaria en línea con la revolución que suponía su acceso a la esfera laboral, artística, universitaria... hasta

---

<sup>11</sup> Muy recomendables son dos novelas contemporáneas que recrean la vida de estas dos artistas y precursoras. Me refiero a *Ella, tan amada*, de la autora italiana Melania Mazzucco, publicada por Anagrama en 2006 y dedicada a la apasionante vida de la melancólica Schwarzenbach, y a la novela *Nadie más que tú*, de Rupert Thomson, editada por Galaxia Gutenberg en 2019 y centrada en la relación entre Cahun y la artista Marcel Moore.

entonces vetada para ella. El pelo corto, los pantalones o el cigarrillo entre los dedos iba unido a conducir un coche, trabajar para obtener el sustento propio, disfrutar del tiempo libre en cafeterías o actos culturales, ser soltera y no vivir subyugada por la familia o la crianza. El tipo de vida que sí estaba permitido para los hombres. El tipo de vida que ansiaba María Luisa y por el que, al final de la novela, decide apostar, pese a la condición de «paria» u *outsider* en la que queda subsumida:

¡Cuando mis cuñados sepan mi marcha... que calificarán de escapatoria...! Oigo a mi cuñado Antonio hacer literatura: «Vuelve a tu hogar, mujer, esposa, dueña y señora, vuelve a tus deberes, con los tuyos...» ¡No! Los míos son esos que despreciáis, Joaquinito, Fermina, Lolín, Rafita... los parias de una sociedad normal que no tiene otro fin más que reproducirse, los que habéis echado de vuestras honradas casas, llenas de lujuria, lloros de chicos y olor de pañales... Ellos son mis compañeros de camino y me voy con ellos... (494).

Por supuesto, el sistema patriarcal percibía como un peligro para el *statu quo* imperante la difusión de los valores de la mujer nueva. Su inversión o subversión de los géneros tradicionales ponía en solfa el orden de privilegios construido sobre la superioridad masculina. Por eso se denostó a la mujer moderna y a su incómoda imagen ambigua, y por eso con frecuencia se la catalogó dentro del denominado «tercer sexo», una etiqueta o categoría cargada de connotaciones peyorativas o, como mínimo, ridículas. Este tercer sexo era el síntoma de una crisis profunda del patriarcado y resultaba, por tanto, problemático. El miedo al cambio alimentaba el odio hacia todo lo que rehuía constreñirse dentro de la feminidad tópica y los valores hegemónicos. Nerea Aresti lo explica así:

El feminismo *hominizante*, la homosexualidad, la moda andrógina y la crisis de la institución matrimonial formaron un conjunto de elementos unidos íntimamente. [...] El *tercer sexo* podía ser la feminista marimacho, la mujer emancipada, la coqueta, la *garçon*, el homosexual, la sufragista solterona, la lesbiana. Era notoria la dificultad para deslindar fenómenos de naturaleza tan diferente como corrientes de la moda, tendencias sexuales, opciones ideológicas, estado civil o situación profesional. El *tercer sexo* resultaba ser, en definitiva, todo aquello que no respetaba los modelos sexuales, masculino y femenino, definidos de acuerdo a los criterios tradicionales (102).

Esa pugna entre tradición y modernidad, entre sometimiento femenino al varón y libertad para construirse a sí misma, atraviesa la existencia de María Luisa –trasunto literario de Elena Fortún–, atrapada en un matrimonio que representa una cárcel para ella. Su personalidad íntima, sus auténticos deseos, emergen a través del vestuario andrógino, se proyectan en aquellas mujeres que lo exhiben a su vez. María Luisa se enamora de la imagen de la mujer moderna y de su significado al ver a la primera pareja de lesbianas con la que se cruza en su vida, en aquel restaurante al que acude con su familia. Durante la infancia, el paje Luis o la amazona del circo son mujeres travestidas de hombre que ejercen una poderosa atracción sobre la niña, fascinada por la mujer de aspecto fuerte y varonil. A medida que crece, su





forma de ir vestida simboliza el deseo de ruptura con los moldes establecidos: desde el odiado vestidito de volantes hasta el disfraz de marinero holandés, pasando por el sobrio vestido de luto, que le encanta llevar. Progresivamente, María Luisa se irá decantando por lucir una estética de mujer moderna. En Canarias, le dicen: «Vas vestida de una manera que llama la atención», aunque ella nunca lo hubiera dicho. Durante toda la novela, vestir «diferente» es la forma que tiene María Luisa para manifestar su descontento hacia las normas heteropatriarcales y para situarse fuera del asfixiante canon de la feminidad. Sus blusas camisero, su apego por el blanco, el negro y el gris, sus trajes cortados por el sastre del marido son los emblemas que la entroncan dentro de una genealogía de la modernidad femenina en la cual, gracias a autoras precursoras como Elena Fortún, hoy podemos inscribirnos en libertad las mujeres.

RECIBIDO: 4-11-2020; ACEPTADO: 7-4-2021



## OBRAS CITADAS

- ALBARRACÍN, Matilde. «Identidad(es) lésbica(s) en el primer franquismo», en Osborne, Raquel (ed.), *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad 1930-1980*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2012, pp. 69-88.
- ARESTI, Nerea. *Médicos, donjuanes y mujeres modernas. Los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2001.
- BARRERA LÓPEZ, Begoña. «Personificación e iconografía de la mujer moderna. Sus protagonistas de principios del siglo XX en España», *Trocadero*, 26 (2014), pp. 221-240.
- CAPDEVILA-ARGÜELLES, Nuria y FRAGA, María Jesús (eds.). *Elena Fortún y Matilde Ras. El camino es nuestro*. Madrid: Fundación Banco de Santander, 2015.
- CELAYA CARRILLO, Beatriz. *La mujer deseante: sexualidad femenina en la cultura y novela españolas (1900-1936)*. Juan de la Cuesta, 2006.
- DIEGO, Estrella de. *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Madrid: La balsa de la Medusa, 2018.
- DORAO, Marisol. *Los mil sueños de Elena Fortún*. Cádiz: Alboroque, 1999.
- DURÁN, Victorina. *Mi vida, 1, 2 y 3*. Madrid: Residencia de Estudiantes: Madrid, 2018.
- FERNÁNDEZ-SILVA, Claudia. *De vestidos y cuerpos. De vestidos y cuerpos*. Medellín: UPB, 2013.
- FORTÚN, Elena. *Celia en el colegio*. Madrid: Alianza, 1992.
- FORTÚN, Elena. *Celia novelista*. Mascarell, Purificació (ed.), Sevilla: Renacimiento, en prensa.
- FORTÚN, Elena. *Oculto sendero*. Capdevila-Argüelles, Nuria (ed.), Sevilla: Renacimiento, 2016.
- HALBERSTAM, Judith. *Masculinidad femenina*. Madrid-Barcelona: Egales Editorial, 2008.
- MARAÑÓN, Gregorio. *La evolución de la sexualidad y los estados intersexuales*. Madrid-J. Morata, 1930.
- MASCARELL, Purificació. «Las mujeres de la Bauhaus y la Residencia de Señoritas. Estudio comparativo de la modernidad femenina a través de la modernidad gráfica», en *XI Congreso Internacional de AUDEM*, 2020 ([https://www.youtube.com/watch?v=RIxWAWgQB\\_o&t=2s](https://www.youtube.com/watch?v=RIxWAWgQB_o&t=2s)).
- RAS, Matilde. *Diario*. Sevilla: Renacimiento, 2018.
- WEITZ, Eric D. *La Alemania de Weimar. Presagio y tragedia*. Madrid: Turner, 2009.
- WINSLOE, Christa. *Muchachas de uniforme*. Zaragoza: Xórdica, 2019.





# «PARA QUE YO PUDIERA AMARTE / VIRGINIA WOOLF TUVO QUE ESCRIBIR *ORLANDO*»: LA ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA DE CRISTINA PERI ROSSI

Ana Isabel Zamorano Rueda  
UNED

[aizamorano@flog.uned.es](mailto:aizamorano@flog.uned.es)

## RESUMEN

Este ensayo se centra en el estudio de la escritura autobiográfica de la escritora uruguayo-española Cristina Peri Rossi, quien, en 2020, publica *La insumisa*, volumen propiamente autobiográfico aunque su obra, tanto poética como narrativa, es una exploración de un devenir vital donde lo autobiográfico, traspasando la frontera que separa a los géneros literarios, tiene una presencia importante. Este trabajo se centra en la articulación de la vivencia personal del deseo y el amor lesbiano y, para ello, establece una conexión, dentro del «intertexto lesbiano», con otras autoras que con anterioridad y simultáneamente han intentado inscribir un deseo en el lenguaje simbólico que, hasta finales del siglo XIX, no conocía su nombre. Partiendo de los versos de Peri Rossi, nos adentramos en el entramado científico que construye narrativas como el *Orlando* (1928), de Virginia Woolf, y conectamos este comienzo de una articulación del amor lesbiano a la escritura autobiográfica de Peri Rossi.

**PALABRAS CLAVE:** autobiografía, intertexto lesbiano, discurso científico, teoría feminista, Virginia Woolf, Cristina Peri Rossi.

“PARA QUE YO PUDIERA AMARTE / VIRGINIA WOOLF TUVO QUE ESCRIBIR *ORLANDO*”:  
CRISTINA PERI ROSSI'S AUTOBIOGRAPHICAL WRITING

## ABSTRACT

This article is built around the autobiographical attempts of Uruguayan-Spanish writer Cristina Peri Rossi, who, in 2020, publishes *La insumisa*, a volume that can be properly called autobiography although her *ouvré* at large and her poetical works in particular can be seen as unique autobiographical fictions as Peri Rossi's literary production at large transgresses the boundaries that divide the literary genders to express her vital experience. This work pays attention to the articulation of lesbian desire and love and, in order to do so, departs from the lines that appear in its title establishing a connection, within the “lesbian context,” with other women writers who, in the past and simultaneously, have tried to inscribe in the symbolic language a lesbian desire unnamed until the end of the 19<sup>th</sup> century. Thus, this essay provides a little incursion into the scientific discourse that builds up narratives such as Virginia Woolf's *Orlando* (1928) linking this discourse with Cristina Peri Rossi's autobiographical writing.

**KEYWORDS:** autobiography, lesbian intertext, scientific discourse, feminist theory, Virginia Woolf, Cristina Peri Rossi.



Quizás tengas el cabello mojado  
el teléfono a mano  
que no usas  
para llamarme  
para decirme  
esta noche te amo

(Cristina Peri Rossi, «No quisiera que lloviera», 1976)

El débito personal que Cristina Peri Rossi siente hacia Virginia Woolf lo expresa, entre otros escritos, en unos versos del poema «Historia de un amor», en el poemario *Aquella Noche* (1996), donde se hace explícita su deuda literaria con la escritora británica, a quien considera parte de su tradición: «Para que yo pudiera amarte / Virginia Woolf tuvo que escribir *Orlando*» (Peri Rossi 148). Al utilizar estos versos como la primera parte del título de este artículo dedicado a la escritura autobiográfica de Cristina Peri Rossi, hemos de subrayar, en primer lugar, que esta tradición no se refiere al personaje histórico, sino a su escritura. Es el acto de escritura, que Virginia Woolf escribiera *Orlando, A Biography* (1928), lo que hace posible, en espacios y tiempos tan distantes y distintos, que escriba otra mujer, Cristina Peri Rossi. Que sea la escritura y no el personaje histórico es importante pues permite, por medio de la infinita mirada de lecturas posibles, la activa interpelación a Virginia Woolf, quien, como vemos en los versos que abren este ensayo, es fundamental para que la poeta pueda amar.

El impacto más inmediato de estos versos es que inscriben parte de la producción literaria de Peri Rossi (sin duda también la de Virginia Woolf) en lo que Eleaine Marks denominó «el intertexto lesbiano» (Marks 271), referido a un espacio donde mujeres que aman a otras mujeres han inscrito en el lenguaje su amor y deseo. Definitivamente, la cuestión del Eros (y del Thanatos, pues amor y muerte están fuertemente imbricados en la escritora uruguaya) se constituye en una de las preocupaciones recurrentes que encontramos en la producción literaria de Cristina Peri Rossi. No se trata de un amor romántico el que explora Peri Rossi en su escritura, sino un amor que cobra vida a través de los sentidos y el goce de los cuerpos. Esto es así hasta el punto de que, como ha señalado Lil Castagnet en su Prólogo a la antología *La barca del tiempo* (2016), la escritora mexicana Elena Poniatowska menciona en diversas ocasiones que «cada vez que leo a Cristina Peri Rossi me dan ganas de hacer el amor. Leerla es una invitación al placer» (7).

Peri Rossi entiende que la clave de la indagación en el amor y el deseo se encuentra en poder escapar de la mismidad con que se articula el hecho amoratorio. Nos referimos aquí a la expresión «te amo» o «te quiero» con que las amantes expresan la profundidad del sentimiento. La mismidad que encontramos en Peri Rossi ha preocupado a otras escritoras lesbianas. Por ejemplo, la británica Jeannette Winterson, en *Written on the Body* (1993), pone en boca del personaje ambiguo y sin nombre que protagoniza la historia las siguientes palabras: «‘I love you’ is always a quotation» para continuar lamentando la falta de originalidad al articular la emoción del hecho amoroso: «It’s the clichés that cause the trouble» (Winterson 10). Esta mismidad con que un sentimiento tan profundamente individual que ha de confor-



marse con el desarraigo de ser expresado por el cliché «te amo» interpela de forma imperativa a la escritura que se resiste a someterse a esta condición subalterna. De este modo, la escritora uruguaya confronta el hecho de que, más que poder explorar el deseo y el amor, se ha de explorar el lenguaje del deseo y el problema de la representación en la escritura del amor.

Cristina Peri Rossi, en los versos que acompañan al título de este ensayo, nos sitúa en la paradójica relación existente entre el amor y su articulación verbal, en particular en la encrucijada donde encontramos el interrogante sobre la naturaleza del amor y una articulación plausible del deseo lesbiano en el lenguaje. Esta cuestión es uno de los hilos que hilvana la textura del lenguaje poético, en el sentido kristevano del término, que la poeta explora. La consciencia de una necesidad de búsqueda de la palabra en su rica ambigüedad pero sin el desgaste del uso, máxime cuando no existen referentes directos en el sistema heteronormativo y patriarcal de la cultura occidental, se hace fundamental en la producción poética de la escritora. Como ella ha comentado refiriéndose a la escritura de *Estrategias del deseo* (2004):

está escrito ya desde una visión en que se sabe que el deseo es circular, que vuelve y se va, y que cada vez que vuelve tiene algo de esa imagen en el espejo que alguna vez estuvo, de esa pregunta que uno siempre se hace: ‘¿a quien le estoy diciendo te quiero?’ (Pérez Fondevila 181).

De forma ineludible, la estrategia a la que alude este poemario pasa por la búsqueda de significados para la expresión «te amo» que sean distintos a los asimilados al cliché que ha sido utilizado por una tradición amoratoria al uso que, hasta finales del siglo XIX, no tuvo en cuenta a la mujer como sujeto hacedor, como amante y poseedora de su propio deseo. Por ello, y como la propia autora comenta en la entrevista con Pérez Fondevila, se ha de mirar a este cliché, aceptado por todas y todos como expresión última del sentimiento amoroso, desde diversos ángulos: «en el terreno de lo paradójico y de lo ambivalente y de lo que puede ser contradictorio (“te amo, no te amo”, “te quiero, no te quiero”, “te deseo, no te deseo”), quiero que esa reflexión sea permanente y abordable por muchos lugares» (Pérez Fondevila 188-189).

Los versos de Peri Rossi que hemos tomado para la primera parte del título se cargan, en este sentido, de significado pues nos transportan a un locus temporal, la publicación de *Orlando, A Biography* en 1928, que constituye un punto de inflexión en la articulación del deseo y el amor entre mujeres. Es muy importante, para entender la búsqueda que referimos en la propia experiencia amoratoria de Peri Rossi, subrayar el hecho de esta traslación literario-temporal. El *Orlando* de Woolf constituye una articulación de una experiencia amoratoria diferente, la del amor entre mujeres; esta experiencia consigue escapar de la censura. En este año, 1928, se publicaron tres novelas más cuya narrativa está construida en torno a la homosexualidad femenina, *El hotel*, de Elizabeth Bowen; *Mujeres Extraordinarias*, de Compton Mackenzie, y *El almanaque de las mujeres*, de la escritora norteamericana Djuna Barnes y publicado en Francia. Todos estos libros son el resultado de los cambios en el discurso científico con respecto a la sexualidad de las mujeres y del advenimiento y



consolidación de lo que se dio en llamar «la nueva mujer» (en contraposición con la visión de ángel del hogar que se tiene de la mujer victoriana).

Por tanto, la reverberación temporal de los versos de Peri Rossi nos trasladan al momento, finales del siglo XIX y principios del XX en Gran Bretaña (y también en Europa y los Estados Unidos), en el que aquello que hasta entonces no tiene nombre propio, el deseo lesbiano, comienza a articularse. Así, Peri Rossi encuentra en este momento el punto de inflexión donde comenzar la tarea de explorar su propia sexualidad, su deseo y su amor desde perspectivas diferentes. No se trata, como ha argumentado Terry Castle en su antología *The Literature of Lesbianism: A Historical Anthology from Ariosto to Stonewall* (2003), de que el amor entre mujeres haya sido un tema desconocido. Ciertamente, como se muestra en esta antología, se ha representado profusamente en la literatura. Sin embargo, el punto de cambio reside en que, por vez primera, la mujer se ve reflejada en discursos que hasta ahora la ignoraban, como el científico o el judicial, en relación con su propia sexualidad como sujeto y no como objeto del deseo masculino, que es el que ha prevalecido en la representación de las relaciones entre mujeres dentro del patriarcado.

Lo que parece claro atendiendo a los distintos capítulos que aparecen tanto en la antología mencionada como en otras –por ejemplo, la pionera *Chloe Plus Olivia: An Anthology of Lesbian Literature from the 17th Century to the Present* (1994), de Lillian Faderman– es que, desde las postrimerías del siglo XIX, y cuanto más nos acercamos al tiempo presente, las mujeres escritoras se hacen más visibles y activas en la tarea de dar un significado distinto al cliché que arriba mencionábamos. La importancia estriba no tanto en el hecho sino en la palabra, en la búsqueda de un lenguaje que represente el deseo homoerótico femenino sin necesidad de recurrir al relato masculino para encontrar una representación satisfactoria de este deseo amoroso.

Cristina Peri Rossi hace suya esta búsqueda de la palabra y de una genealogía propia, y, así, en el poema «Historia de un amor», continúa:

Para que yo pudiera amarte  
Virginia Woolf tuvo que escribir *Orlando*  
Y Charles Darwin  
viajar al Río de la Plata (Peri Rossi 148).

Estos versos, que mencionan a Darwin y el Río de la Plata, no solo conectan Europa y América como una alegoría de la procedencia de las protagonistas de los versos en esta historia de amor aludida; además, conectan, en referencia a lo dicho hasta ahora, con el punto de inflexión que supone para la literatura memorística la erupción en la cultura occidental, en los años finales del siglo XIX y comienzos del XX, del tema de la homosexualidad femenina dentro de cuestiones más generales como fueron la llamada «*Woman Question*» (la cuestión de la mujer) y la exploración de la sexualidad de las mujeres (hasta entonces desconocida y negada por el discurso patriarcal), como hemos insinuado anteriormente.

Por primera vez en la historia, el conocimiento científico se ocupa –casi se empecina dentro de un vórtice de discursos surgidos a partir de la reivindicación por el voto y la igualdad de las mujeres– de desmentir la creencia, tenida por válida



e inamovible, acerca de la inferioridad manifiesta de la mujer, así como intenta dar autoridad a la «norma» (aquello que es normal es aceptable y por tanto deseable) y sus desviaciones (aberraciones de la norma que en algunos casos se han de tolerar pero que nunca se han de convertir en un ideal). Unido a discursos legales, morales y políticos, el conocimiento científico del momento se fija en la mujer para refutar, en gran medida, los contenidos del discurso de los movimientos sufragistas y neutralizar el ascenso de la *New Woman*: esa nueva mujer, independiente económica y culturalmente, que aparece en este final de siglo y que es objeto de burlas y escarnio en revistas de gran circulación como *Punch* (1842-1992). A esta figura de nueva aparición en el entramado social se unen la del decadente y el *dandy*, quienes, de manera distinta pero con igual peligro, retan las certezas monolíticas e inamovibles del entramado sociocultural y económico de la decimonónica cultura patriarcal sostenidas en torno a la sexualidad y las diferencias de los sexos y los papeles genéricos.

Las teorías de Darwin, sin duda, significaron un cambio de paradigma en la aproximación científica a la realidad y su fenomenología, que antes era explicada como natural o debida al designio divino. Este cambio afecta a todas las áreas del saber y también a la forma de expresión artística, produciendo cambios que se desarrollarán en su plenitud en el periodo de entreguerras mundiales. La creciente confusión generada por la irrupción de la mujer en la esfera pública desdibuja las, hasta el momento, claras fronteras divisorias entre los papeles de género y sexuales; por ello, una gran parte de la investigación científica del momento se centra en restaurar el orden patriarcal al uso, un orden que requiere, entonces, de la separación entre hombres y mujeres y las esferas en que éstos y éstas se mueven. Así, la ciencia se adentra en la investigación de las características empíricamente observables que diferencian a hombres y mujeres. De este modo se intenta, con conclusiones científicas «irrefutables», restaurar la premisa de supremacía del hombre sobre la mujer. Los estudios en las ciencias sociales y la antropología de finales del siglo XIX y principios del XX (los de Maine, McLennan, Spencer, Morgan, Lubbock, y Bachofen, entre otros) intentan, pues, justificar las estructuras sociales patriarcales mediante análisis históricos y evolutivos que demuestran la bonanza «natural» del papel desempeñado por la mujer desde tiempos inmemoriales.

Esta cuestión también llega a los tratados de biología y medicina científica con trabajos como *The Evolution of Sex* (1889), de Geddes y Thomson, quienes, en línea con lo expuesto por Spencer y por Darwin, afirman que la parte femenina de la especie humana es un caso de *arrested development*, término acuñado para referir, desde la antropología y la medicina, la condición de un individuo o una especie que ha llegado a su grado máximo de evolución posible. De este modo, Geddes afirma en un estudio posterior: «What was decided among the prehistoric *Protozoa* cannot be annulled by an Act of Parliament» (Geddes 286), invalidando, con argumentos supuestamente científicos y observables, los esfuerzos de emancipación de la lucha de las sufragistas.

Otro aspecto de gran importancia para el tema del intertexto lesbiano, que aquí nos ocupa en relación con la escritura autobiográfica de Cristina Peri Rossi, es que este periodo ve nacer una nueva rama del saber científico especializado en el





comportamiento sexual de los seres humanos. Nos referimos a la sexología. Emergida en un contexto de cambios devenidos por la epidemia de sífilis y de otros grandes escándalos sexuales del momento, la sexología centra su estudio e investigación en demarcar de forma clara la línea divisoria entre un comportamiento aceptable y lo aberrante. La ansiedad generalizada y el menoscabo de los valores morales victorianos –toda vez que la aparente paz de la esfera privada del hogar se ve contaminada por el escándalo y la enfermedad procedentes de la esfera pública– se traducen en la petición de una legislación más dura que pueda salvaguardar a la familia de la amenaza de la depravación de comportamientos que están cada día más abiertos al escrutinio de la prensa y del público en general (mujeres incluidas). Éste es el caso, por ser conocido, del juicio a Oscar Wilde en 1895, y la atroz sentencia en la que éste concluye. Este asunto atrajo la atención de la opinión pública hacia la homosexualidad, un tema hasta entonces inexistente en lo social por estar silenciado. Si bien es generalmente ignorado por el público (no se habla de ello), no es menos cierto que la presencia del homosexual, sus lugares de reunión, y su clara distinción en comportamiento y vestimenta, son cada vez más visibles y quizá esto explique la severidad con que se juzga al escritor irlandés. Lo que hemos de señalar aquí es que este juicio marca un hito no solo por la injusticia y severidad del castigo, sino porque es uno de los primeros juicios en los que el saber científico y el orden civil se unen para poder discriminar, de forma «objetiva», entre lo aceptable y lo que no lo es, lo aberrante.

La palabra «homosexual» se emplea en este momento por primera vez (Woods 1994)<sup>1</sup>. Desde una mirada actual, capaz de discernir tantas formas de identidad sexual, sorprende la mezcolanza de categorías ('homosexualidad', 'inversión sexual', 'tercer sexo' o 'uranismo', entre otras) disponibles en el momento histórico demarcado por los versos de Cristina Peri Rossi, entre los viajes de Darwin y la escritura del *Orlando*, de Virginia Woolf –sorprende sin duda a lectores y lectoras del presente, quienes acostumbramos de diferenciar entre estas categorías y muchas otras posibles y formadoras de distintas identidades sexuales–. Sin duda, la publicación de varios trabajos científicos sobre la conducta sexual no solo generó cierto alboroto sino que, sobre todo, hizo de ésta un tema de conversación generalizado por el que se empieza a cuestionar todo aquello que permanecía hasta ahora incuestionable. El estado de alboroto generalizado ante temas relacionados con la conducta sexual hace que se comience a hablar de estos temas; a ello contribuyen trabajos como los del médico alemán Richard von Krafft-Ebing, quien en *Psychopathia Sexualis* (1886) clasifica las entonces consideradas «perversiones» sexuales; junto con este volumen, aparecen otros más amables con las diferencias, como *Sexual Inversion* (1897), de Havelock Ellis, o el estudio de Edward Carpenter *The*

---

<sup>1</sup> Woods explica que el término «homosexual» y «homosexuality» aparecen por primera vez en alemán, en dos panfletos escritos en Kertbeny en 1869, pero es Krafft-Ebing el autor que les da una mayor circulación cuando se traduce su tratado (*Psychopathia Sexualis*) primero al inglés por Charles Gilbert Chaddock, quien usa en esa traducción la palabra *homosexuality* en 1892.



*Intermediate Sex* (1915), que describe el comportamiento «normal» de un hombre «masculino» y de una mujer «femenina» y los papeles que cada uno asume según su conducta. Así, a pesar de legisladores y de una gran parte de los científicos, este discurso regulador de la «normalidad» y sus desviaciones se convierte en el relato de una clase de amor nunca nombrado, mucho menos narrado, que ahora, desde la modernidad, sale por primera vez a la superficie. Con Foucault en mente (*History* 101), puede argumentarse que estos tratados y legislaciones obsesivas permiten a los grupos marginales, entre los que se encuentran las homosexuales, apercibirse de su diferencia y articularla. Emerge, de este modo, una subcultura que comienza a reivindicar y a reclamar sus derechos; un intertexto lesbiano, de narrativas acerca del amor entre mujeres, muchas desde la culpa, desde luego, pero otras no tanto, pero logrando todas ellas poner palabras, todas ellas aportando, para aquello que no podía describirse en el pasado.

Es en este contexto en el que la escritura de *Orlando* y su relato de un amor entre mujeres al comienzo del siglo xx nos proporciona un punto de inflexión en la articulación identitaria de mujeres que aman a otras mujeres recogida en el intertexto lesbiano. Conviene detenerse, como hemos hecho, en la importancia de estos versos, y en su enorme significado a la hora de explorar el sujeto lesbiano en la escritura de Peri Rossi, pues su entramado sirve de andamiaje de un lenguaje que aleje su experiencia diferencial de la mismidad implícita en la figura (intertexto) de la lesbiana. En sus propias palabras:

Cada uno con su verdad solito, sin hacer la síntesis... Esto ha sido algo bastante característico de la cultura en los últimos siglos: cada sistema ha pretendido explicar todo el mundo, cosa que sería completamente tranquilizadora si pudiera hacerse. Pero el mundo es demasiado variado y los seres humanos tenemos tan pegado lo uno a lo otro que separarlo, aunque sea sólo para estudiarlo, es también reduccionista (Pérez Fondevila 189).

Como ha comentado la escritora uruguaya en varias entrevistas, no podemos tener ni tan siquiera una aproximación a la totalidad del yo sin atender a sus partes, y es por ello que Peri Rossi otorga gran importancia a otros saberes, que también nos conforman y nos condicionan como sujetos en el lenguaje, tales como la biología, la teoría evolutiva, la medicina, la antropología, el psicoanálisis, entre otros. Como la propia autora nos dice, estos saberes nos interpelan como individuos.

Si bien la obra de Cristina Peri Rossi está fuertemente impregnada de un componente autobiográfico, la escritura de la experiencia vital como acto consciente se ha dilatado en el tiempo; no es hasta el año 2020, cuando se publica *La insumisa*, que la autora de origen uruguayo publica un libro autobiográfico propiamente dicho. Esto puede deberse a que, como ella misma ha comentado en múltiples ocasiones, Peri Rossi no cree que haya una distinción clara entre los géneros literarios, por lo que constantemente traspasa la línea divisoria entre poesía y narrativa y entre ficción y autobiografía. La cuestión de la sexualidad es, sin duda, una de las más destacables preocupaciones de la autora. Sin embargo, su obra está marcada por otros temas personales, que señalan su devenir vital y que, indudablemente, cohabitan en la persona de Cristina Peri Rossi. Entre ellos



encontramos grandes temas como el exilio, la política o la relación de la infancia con el mundo adulto.

Ya en el año 2005, la escritora afincada en Barcelona desde 1972 hace un comentario acerca de una autobiografía que está preparando. Se trata, según dice, de una ficción autobiográfica, consciente de lo difícil que resulta entresacar una verdad de los bosquejos de memoria de lo vivido. Así, en el poema «Estrategias de Deseo», publicado en el poemario del mismo título (2004), nos advierte de que «La verdad nos es *decible(sic)*» (Peri Rossi 184, énfasis en el original). La verdad nos es impuesta y es imposible llegar a decir la verdad más allá de la que reverbera en la palabra, en el lenguaje poético, que es el más ambiguo y el más alejado del pragmatismo del lenguaje científico del que, en este caso, parte. Tal y como hemos venido argumentado, la estrategia de articulación del deseo elegida por la autora toma forma, en parte, gracias al discurso de los psicólogos y los sexólogos que a finales del siglo XIX y comienzos del XX centraron su atención en la sexualidad de la mujer lesbiana.

Cristina Peri Rossi nace en Montevideo, en 1941. Poeta, narradora, ensayista y traductora, su primera publicación es una colección de relatos, *Vivencias* (1963), a la que siguió *Los museos abandonados* (1968). Como comenta el escritor argentino Salvador Biedma en su reseña en red de la antología poética *La barca del tiempo* (2016), la escritora es más conocida en Uruguay por su narrativa. Sin embargo, se la considera, tanto por su poesía como por su narrativa, como una de las autoras más importantes de la lengua española. La obra de Peri Rossi ha sido traducida a varias lenguas, incluyendo el yiddish y el coreano. Esta fama, que consolida a Peri Rossi en el plano internacional, ha sobrepasado el mundo editorial para incorporarse al del *merchandise*, donde autoras y autores ven su nombre impreso no solo en las portadas de los libros, sino en todo tipo de objetos que se convierten en artículos que venden bien y dan buenas ganancias a los proveedores. Esta incorporación es descrita de forma cómica y magistral por la propia Peri Rossi en uno de sus poemas, el titulado «I love Cristina Peri Rossi», publicado en *Playstation* (2009), en el que a partir de ese toque tragicómico, típico de su producción literaria, con el que aborda la herida del amor, la importancia del deseo y el estigma de la soledad, nos describe la compra de una camiseta con un corazón dibujado y su nombre –de ahí el título del poema– en una popular tienda *online*. Después de dilucidar acerca de la importancia de este acto de popularización de Cristina Peri Rossi como icono, la escritora concluye el poema con un sorpresivo y, sin duda, irónicamente divertido verso en el que, al reparar en la talla que ha comprado, la voz poética nos manifiesta, desconsolada, como es costumbre en la totalidad de su obra de ficción autobiográfica: «A mí, mi amor me queda grande» (Peri Rossi 253).

Peri Rossi ha escrito de forma profusa y profunda sobre la revelación de desgarrar que es el exilio; en *La insumisa*, por ejemplo, describe cómo recalca en el puerto de Barcelona en 1972 por azar y por hastío del viaje: «¿Qué sabía yo de Barcelona cuando me subí al Cristóforo Colombo y en lugar de desembarcar en Génova, su destino, me quedé en Barcelona?» (Peri Rossi 91). Esta llegada fortuita se convierte en una residencia casi permanente hasta que en 1975 adquiere la nacionalidad española, nacionalidad que hoy en día comparte con la uruguayaya. No ha retornado a su país natal porque, como ha comentado en varias entrevistas, prefiere no cambiar la



nostalgia de Montevideo (ya conocida) por la de Barcelona. Ha recibido numerosos premios y distinciones; destacaremos tan solo algunos, los de mayor relevancia. Cristina Peri Rossi fue la primera mujer en ser galardonada con el prestigioso Premio Loewe de Poesía, en 2008, por *Playstation*, poemario que la autora ha calificado como completamente autobiográfico. Anteriormente recibió el Premio Ciudad de Barcelona por *Babel Bárbara*, en 1990. Ha sido galardonada con el Premio Internacional de Poesía Rafael Alberti, en el año 2000, y, en el 2013 recibe el Premio Don Quijote de Poesía por *Estrategias de deseo*. En el año 2019 se reconoce toda su obra al serle otorgado el Premio Iberoamericano de Poesía José Donoso. En 2013, el Gobierno uruguayo distingue a la escritora con la Medalla Delmiri Agustini a la Actividad Cultural.

Cristina Peri Rossi es una escritora prolija. *La nave de los locos* (1984), quizá su mejor novela, propone la cohabitación imposible de dos planos, el orden y el caos, que coexisten en la exploración del sentimiento de alienación del exiliado y la barbarie de los regímenes dictatoriales del cono sur de América. Peri Rossi ejerció, desde muy temprana edad, el periodismo y colaboró hasta el momento del exilio en su Uruguay natal con la revista *Marcha*. Más tarde, a su llegada a Barcelona, colaboró en *Triunfo* hasta la desaparición de la revista en la transición española. A partir de entonces Peri Rossi ha contribuido con sus columnas en los periódicos españoles de mayor tirada. Muchos de estos artículos han sido recopilados y reunidos en *El pulso del mundo* (2003), en el que la autora cuenta su periplo periodístico del siguiente modo:

Lamentablemente la revista no consiguió sobrevivir a la transición. Desde entonces he ejercido el periodismo de firma en los diarios más prestigiosos de España: *El País*, *Diario 16*, *El Periódico*, *El Noticiero Universal*, *La Vanguardia*, *El Mundo*. Desde hace trece años, además, escribo un artículo mensual para Grandes Firmas, de la Agencia Efe, que lo vende a los periódicos provinciales y en América Latina (Peri Rossi 9).

También es autora de varios ensayos entre los que se ha de destacar, también en el ámbito de la escritura de tinte autobiográfico, *Julio Cortázar* (2000), que más tarde desarrolla como escrito autobiográfico *Julio Cortázar y Cris* (2014). Este volumen, en sí mismo un crisol de géneros literarios, desde el poema hasta la carta, pasando por el relato, el diálogo y la literatura de viajes, se centra en la relación personal y literaria que mantuvo con el escritor argentino, con el que convivió entre Barcelona y París.

Todo lo expuesto hasta ahora da idea de la cantidad ingente de material autobiográfico que ha producido la escritora uruguayo-española. Sin embargo, decíamos, la producción de una obra puramente autobiográfica, dentro de los cánones tradicionalmente adscritos al género tales como la narrativa de las memorias de una vida, se ha ido posponiendo a lo largo de los años. Al igual que otras escritoras, Virginia Woolf entre ellas, Peri Rossi reconoce en el género autobiográfico muchos impedimentos para la expresión de un yo femenino, cuya experiencia vital es necesariamente distinta a la de los grandes hombres; y es que la experiencia histórica de las mujeres, ausente de los anales canónicos al ocurrir en el ámbito de



lo privado, hace necesaria una autorrepresentación diferente. Se ha de encontrar una narrativa que haga interesante la inacción y lo privado frente a la épica vida pública de los grandes hombres. En este sentido, da la impresión de que Peri Rossi haya ensayado con los géneros literarios para encontrar el vehículo que le permita encajar en el lenguaje su propia percepción de la realidad, y, al mismo tiempo, conseguir articular esta visión diferencial de lo acontecido sin comprometer el interés o la calidad literaria y poética. El problema posiciona a la escritora ante el abismo de la representación de lo privado, y no lo público, y, por ello, en los márgenes de la escritura autobiográfica.

Esta diferencia, inscribir de forma consciente su propio yo en la escritura, ha interpuesto una mirada caleidoscópica en su producción literaria, donde lo recordado se esparce por multitud de escritos. De la misma forma en que los momentos del pasado se esparcen en nuestros recuerdos, sin un orden predeterminado ni una significación predominante, como surgidos del instante, de la nada, la memoria se esparce en los poemas, los relatos e, incluso, en los ensayos que escribe Cristina Peri Rossi. Sin embargo, la autora ha sido incapaz, hasta la fecha de la publicación de *La insumisa*, de plasmar de manera consciente esas irrupciones de la memoria en la escritura. Hinchada de ficción y de experiencia de vida, este intento consciente de escritura autobiográfica nos sorprende con un lenguaje infantil que busca aunar la inocencia y el tiempo de niñez con la experiencia de la amante adulta, quien nos narra con humor lleno de piedad y ternura su despertar sexual y su maduración en el deseo y el amor. En una reflexión sobre cómo acometer la escritura de sus memorias la poeta nos dice:

Por otro lado, para mí una novela autobiográfica tiene la ventaja, frente a las memorias, de que uno está obligado a seleccionar. No se escribe todo lo que pasó sino solo lo que a uno le parece ilustrativo acerca de la construcción de su personalidad o de su vida, aunque también te plantea problemas a la hora de decidir qué hacer con ciertas cosas: creo que voy a tratar de escribir mis memorias sin hacer como Dante, que se vengó de todo el mundo (Pérez Fondevila 191).

Los fundamentos que se han establecido tradicionalmente como intrínsecos de la escritura autobiográfica<sup>2</sup> quedaron marcados en el trabajo de Georges Gusdorf «Condiciones y límites de la autobiografía» (*Conditions and Limits of Autobiography*) (1956), considerado, generalmente, como la definición más completa del género: «La aparición de la autobiografía implica una nueva revolución espiritual: *el artista y el modelo coinciden*, el historiador se enfrenta a sí mismo como objeto (Gusdorf 31, énfasis añadido). La autobiografía, Gusdorf continúa, «es el espejo en el que el individuo refleja su propia imagen» (33). El argumento esgrimido por Gusdorf asume el completo e idéntico reflejo del individuo en la escritura; por ello, para la recuperación del sujeto en el tiempo y el espacio bastaría con producir una escritura autorrefrac-

---

<sup>2</sup> La autora de este ensayo ha desarrollado estas teorías de forma más prolija en el volumen coeditado *Cartografías del yo. Mujer y autobiografía* (2007).



taria. El postulado de Gusdorf, sin embargo, plantea ciertos problemas que han sido detectados por la crítica feminista y postestructuralista. La noción de la total coincidencia entre sujeto e imagen es producto de una percepción positivista del ser y de la creencia de que, en última instancia, el sujeto puede ser totalmente conocido. Como han apuntado críticas feministas tales como Shari Benstock, este planteamiento de articulación del yo en la escritura resulta, desde una perspectiva psicoanalítica, imposible ya que la coincidencia entre autor y sujeto de la autobiografía es ilusoria y basada en la presuposición de identidad entre el sujeto y su imagen en el espejo.

De acuerdo con la teoría lacaniana, es en el «estadio del espejo» cuando el niño –hablo en masculino porque así lo hace Lacan– identifica su propio *yo* como diferente del *yo* materno. En el desarrollo psicológico, el estadio del espejo precede a la sumisión del sujeto a la Ley del Padre, lo que supone la represión del Complejo de Edipo y la adquisición del lenguaje y la cultura. Lo que hay que reseñar aquí, en relación con el tema que nos ocupa, es que en el estadio del Espejo el individuo adquiere una imagen de unidad del cuerpo que es de otra manera percibido como fragmentado por los sentidos. Para Lacan, como Elizabeth Grosz explica: «el desarrollo del ego del infante depende de su habilidad para identificarse con una imagen de su unidad corporal» (Grosz 83). Sin embargo, también argumenta Lacan, la unidad del sujeto es una falsa imagen de uno mismo impuesta desde fuera en el reflejo del espejo, que además refleja el mundo que está alrededor también.

La identificación es, pues, tan solo imaginaria, pues solo podemos ver parte(s) de nuestro cuerpo, así que la otra parte hemos de incorporarla como tal; coincidir con la totalidad corporal es un imposible. No obstante, tiene que ser vivida por el sujeto como real para poder establecer una posición coherente y estable como sujeto hablante. La unidad percibida es, por tanto, asimétrica, ficticia y artificial. La unidad asimétrica del individuo está formada por dos «partes», el consciente y el inconsciente (según la terminología freudiana), o lo que Lacan denomina el «*je*» y el «*moi*», el sujeto y el objeto. El sujeto, el «*je*», es percibido como parcial, fragmentado y desintegrado mientras que el objeto, la imagen, se experimenta como un todo. El desarrollo psicológico del individuo tiende a la fusión, a una homogeneidad mucho más segura y confortable que reprime, por este motivo, la heterogeneidad y multiplicidad del inconsciente, lo cual sería difícil de manejar de otra manera. De modo que, como expone Shari Benstock, el inconsciente

No es la profundidad más remota del consciente [...] sino más bien una juntura interna, un espacio entre lo «interno» y lo «externo» –es el espacio de la diferencia, la brecha que el impulso hacia la unidad del sujeto nunca puede ser cerrada en su totalidad (Benstock 16).

Desde el psicoanálisis, la definición de autobiografía de Gusdorf no tiene en cuenta, por tanto, un aspecto muy importante: la asimétrica relación que existe entre el individuo y su imagen. Lo que corrobora en su teoría, ciertamente pionera al intentar definir la autobiografía como género, es que Gusdorf toma como fuente para su estudio predominantemente autobiografías escritas por hombres. En estas autobiografías existe un sistema de defensa lingüístico que, en apariencia, controla exitosamente la discrepante multiplicidad de voces del inconsciente. La ilusoria coin-



cidencia de la entidad teleológica de la autobiografía masculina, como por ejemplo en la de san Agustín o en la de Rousseau, se basa en el firme convencimiento de que el escritor tiene autoridad absoluta sobre su subjetividad. Esto es porque, como señaló Nancy Walker, la intención última de muchas autobiografías masculinas es la de mostrar el «Gran Hombre» a sus descendientes (Walker 277-278) y, por ello, existe una tendencia en estas autobiografías a disimular los vacíos de memoria y a evitar las inseguridades y las dislocaciones de tiempo y espacio inherentes a la escritura autobiográfica. Esto es así porque, como el propio Gusdorf reconoce, existe una diferencia entre la autobiografía que describe al sujeto público de la que describe al sujeto privado: «la cuestión cambia radicalmente cuando la parte privada de la existencia asume más importancia» (Gusdorf 37). Gusdorf no ahonda en esta diferencia, la cual, argumenta Donna C. Stanton (1985), marca la diferencia entre la escritura de mujeres y la de hombres: «las narrativas masculinas eran lineales, cronológicas, coherentes mientras que las de las mujeres eran discontinuas, digresivas, fragmentadas» (Stanton 35).

Así, atendiendo a las palabras de Peri Rossi, resulta imposible alcanzar una verdad absoluta con respecto a la representación del yo expresado en *Estrategias del deseo*, «La verdad no es un relato» (84), por lo que ha de conformarse, al cabo del tiempo y después de años de intentos de autorrepresentación en todos los géneros posibles, con esa parte de la verdad que sí es alcanzable: la que ha de elegirse dentro de lo que la memoria nos ofrece, aquello que puede utilizarse para la escritura de una autobiografía.

Más aún, ha de tenerse en cuenta que no existe en la literatura una tradición de «autobiografía de mujer» a la que recurrir. La queja que expresa Virginia Woolf a su amiga, la compositora Ethel Smyth, en una carta fechada en 1940 —«estuve pensando, la otra noche, que no ha habido nunca una autobiografía escrita por una mujer [...] nada que pueda compararse con Rousseau» (Nicolson 453)—, es la misma de Cristina Peri Rossi, quien ha comentado en numerosas ocasiones que el mundo de los hombres es muy distinto al de las mujeres. El abismo está en no considerar lo vivido como de interés general.

El intrigante título de la autobiografía de Cristina Peri Rossi, *La insumisa*, nos refiere a los años rebeldes de la niñez y juventud, años anteriores al exilio (aunque hay referencias a la salida de su país natal) que resultan muy formativos para su identidad como escritora y conformadores de su deseo erótico y su sexualidad. La autobiografía abre con un primer capítulo titulado «Primer amor», donde nos narra la complicada relación que mantuvieron sus padres. El padre, casi ausente, impone su presencia de forma inesperada como forma de control: «aparecer y desaparecer sin aviso era una forma de poder» (Peri Rossi 9). Cristina Peri Rossi pronto se erige en salvaguarda de la madre contra los ataques del padre y nos sorprende cuando nos dice que, a la temprana edad de tres años, propone matrimonio a su madre. La madre, ese primer amor que titula este capítulo, no se escandaliza ni rechaza la idea, muy al contrario, incentiva a la pequeña a crecer para así poder hacer realidad esta propuesta. Este incentivo, crecer para satisfacer el deseo de estar con la madre, será una constante en Cristina Peri Rossi y marcará la búsqueda del amor y de las futuras relaciones. Tal y como nos dice la Peri Rossi adulta que escribe la autobiografía:



Imaginaba un futuro celestial, lleno de paz y de armonía, de lecturas fabulosas, paseos apasionantes, veladas de ópera (mi madre tenía una maravillosa voz de soprano), ternura, complicidad y felicidad ¿Qué más podía pedir a una pareja? (Peri Rossi 9).

Se convierte así en la «trovadora del amor» que intentará reparar el daño causado por el padre y que nos presenta una autobiografía donde el deseo y el amor recorren transversalmente todo lo narrado. La madre descrita en la autobiografía no es una madre castradora, pues siempre impulsó el genio creativo y emprendedor de la hija, así como su independencia y originalidad. Sin embargo, impone una responsabilidad a la niña Peri Rossi, al obligarla a madurar rápido. La poeta se vio inmersa desde la infancia en una díada madre-hija de interdependencia emocional difícil de romper, incluso en la madurez: «También comprendí que podía amarla a ella y amar a otras personas, al mismo tiempo. Ella no siempre lo entendía bien» (Peri Rossi 19). Ni tan siquiera la llegada de una hermana pudo contener esta demanda emocional materno-filial. La llegada de esta hermana es despachada en la autobiografía de forma rápida y sentenciosa cuando, al conocerla después de una estancia en el campo durante el embarazo de la madre, y desencantada porque el bebé no puede ser compañera de aventuras, nos dice: «El tema hermana quedó zanjado para mí» (Peri Rossi 15). De este modo la escritora incorpora la nueva presencia de la hermana; no como un impedimento entre ella y su madre, sino como un añadido al darle a la pareja, al futuro matrimonio, el resultado «lógico» de tan estrecha relación: «Es más, cuando salíamos las tres a pasear por la ciudad, parecíamos una verdadera pareja: mi madre y yo, casadas, y la beba el fruto de nuestro matrimonio» (Peri Rossi 16).

Ante la insistencia en pedir la mano de su madre, ésta le comunica que es un matrimonio imposible, esta vez con la excusa de ser un acto prohibido. Es entonces cuando la escritura nos revela la importancia de la narración de esta primera memoria, de este primer amor. Aquí asistimos al momento en que, por primera vez, Cristina Peri Rossi se da cuenta de que hay deseos que no pueden colmarse por estar fuera de la ley: «Este conocimiento, adquirido a temprana edad, fue una de las decisiones más decisivas de mi infancia, y sus consecuencias duraron toda la vida» (Peri Rossi 18). Esta revelación queda unida, en la narrativa de vida de Peri Rossi, al deseo amoroso por otras mujeres: «agradecí mucho a mi madre que no me explicara entonces, cuando tenía tan pocos años, que no podíamos casarnos porque ambas éramos del mismo sexo» (Peri Rossi 19). La madre, a lo largo de las distintas experiencias amorosas, permanece como recuerdo de aquel primer deseo, ese amor coincidente en gustos, aficiones y pasiones que la autora recuerda como inamovible; tan solo con la edad, al revertir los papeles madre e hija, se cumple el deseo de insumisión a las leyes de los hombres.

Otra insumisión que encontramos en la autobiografía refiere cómo, desde pequeña, Peri Rossi se siente atraída por todo lo que significa aventura y movimiento. La autora nos describe su quehacer diario con anécdotas que son consideradas, en aquel momento histórico, más propias de niños que de niñas. De mal comer, un día la abuela amenaza con llevarla al asilo si no toma el café con





leche; la niña, asustada ante la idea pero lejos de amedrentarse, se propone hacer acopio de todos los utensilios y víveres que considera pueden ayudarle a sobrevivir en esa institución:

Aunque llevaba una vida aparentemente normal –iba a la escuela, hacía los deberes, me trepaba a los árboles, intentaba la destilación de los pétalos de rosa para fabricar perfumes, me peleaba con mi hermana, odiaba a mi padre, escribía obras de teatro, escuchaba arias de ópera, intentaba fabricar pólvora con una fórmula que había encontrado en un libro, contestaba a mis mayores– nunca olvidaba que mi porvenir era el asilo y esta idea, en el fondo de mi pensamiento, me tenía muy atenta a cualquier cosa que pudiera aparecer y ser útil para mi vida futura (Peri Rossi 60).

Esta agencia ante la amenaza supone otro momento revelador de gran importancia a lo largo de la vida de la escritora: «Acababa de comprender uno de los mecanismos más crueles de los mayores: asustar a los más débiles, aterrorizarlos» (Peri Rossi 63). Esta enseñanza le será muy útil para afrontar el tiempo anterior a su partida al exilio, cuando en los 70 recibió amenazas de muerte por parte de los mecanismos represivos de la junta militar golpista. También para hacer frente a las incertidumbres y los miedos que el descubrimiento de su sexualidad en esos años de juventud le van a causar.

Con una comicidad reveladora del pánico sentido en el momento en que su amiga de colegio, Alina, con quien comparte el secreto de su amor hacia otras mujeres, le revela que son unos seres monstruosos por su deseo lesbiano, la autora introduce el diálogo en la narrativa como técnica para hacernos partícipes de la inmediatez del vórtice de ideas que le pasaron por la mente en ese momento de incertidumbre: durante el recreo, Alina llega corriendo, y gritando le revela que hay una palabra para su sentimiento, homosexualidad, y que por ser homosexuales: «¡Somos anormales! ¡Somos anormales!» (Peri Rossi 216). Aturdida por la situación, por la incertidumbre creada en la paradoja de que su amor por otra mujer sea asociado a lo monstruoso, y lo injusto que siente esta situación, la escritora nos revela una nueva insumisión que ratifica su decisión de ser escritora. «Voy a ser escritora», le dice a su madre cuando intenta encontrar alguna verdad en las palabras de Alina. Así, finalmente, disiente con el orden establecido:

Si todos éramos hijos de Dios y Dios nos había creado, a mí me había creado anormal, y por tanto no era mi culpa. Yo no había pecado por serlo, de modo que no me sentía culpable. Y si moría anormal y me enviaban al infierno lo aceptaría con resignación, porque Dios me había creado así. Sentí rencor hacia Dios por primera vez en la vida, pero me parecía un sentimiento loable, de modo que decidí no volver a comulgar ni a confesarme, dado que no me sentía culpable (Peri Rossi 219).

La extrapolación del descubrimiento del sentimiento amoroso entre mujeres al plano de lo religioso es algo que se ha hecho en otras narrativas; por ejemplo, Dorothy Strachey utiliza el lenguaje religioso como una forma de expresión amorosa entre mujeres en su pequeña novela autobiográfica *Olivia by Olivia* (1949). De hecho, el religioso es un lenguaje al que se ha recurrido en la literatura lesbiana para poder expresar un sentimiento que, desde la culpa, sublima el deseo amoroso.



Más aún, al sacar fuera de sí misma el sentimiento de culpa, Cristina Peri Rossi se adhiere a la corriente de confesiones que, a partir de los estudios de los psicólogos y los sexólogos finiseculares que hemos brevemente descrito en este ensayo, buscan la expiación y, aun cuando pueda ser discutido el método, proporcionan una articulación del sentimiento homoerótico entre mujeres.

Como ha argumentado Laura Freixas en su reseña de la publicación de *La insumisa* en el Cultural de *La Vanguardia*: «Un hilo conductor guía *La insumisa*: el amor. A la madre, a la literatura, a Uruguay, a sucesivas novias» (Freixas). Ciertamente, la diferencia temporal hace posible que lo que Vita Sackville-West describe en *Retrato de un matrimonio* como un estado de su personalidad «aberrante» que hubiera preferido mantener dormido, aun cuando la exaltación, el placer y la sensación de libertad que le produce son innegables y así lo muestra en su autobiografía, en el caso de Cristina Peri Rossi, la confesión desculpabilizada y la liberación que su instinto de insumisión le proporciona hacen que pueda terminar su autobiografía con el triunfo del amor entre mujeres y la consecución del deseo amoroso en ese feliz final (restringido a un momento de vida espaciotemporal en lo real) que supone el penúltimo capítulo, titulado «El beso». Es en este capítulo donde, haciendo gala de su estilo más sensual y erótico, Cristina Peri Rossi nos abre la puerta para que asistamos a su primer encuentro homerótico, ocurrido en casa de su madre cuando se encontraba con una amiga que había venido a estudiar. Este recuerdo que nos narra explícitamente el encuentro amoroso entre las dos mujeres supone, y éste es el gran logro de esta autobiografía y su originalidad, despojarse de la culpa y mostrar en el texto autobiográfico la celebración del sexo, el deseo y el amor entre mujeres. Es esta autobiografía un acto de insumisión que rompe el doliente silencio de la sexualidad femenina y la posibilidad de articular un amor que sucede fuera de la autoridad patriarcal: el deseo y el amor lesbiano.

RECIBIDO: 28-1-2021; ACEPTADO: 5-5-2021



## REFERENCIAS

- ABBOTT, Porter H. "Autobiography, Autography, Fiction: Toward a Taxonomy of Literary Categories". *New Literary History* 19 (1988), pp. 597-615.
- BENSTOCK, Shari. *The Private Self: Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1988.
- FARIÑA BUSTO, María Jesús. «Donde habita el deseo: eros y el lenguaje poético». *Erotismo, transgresión y exilio: las voces de Cristina Peri Rossi*. Coord. Jesús Gómez de Tejada. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017, pp. 69-87.
- FARIÑA BUSTO, María Jesús. «Condición de mujer. Las políticas del género en la obra de Cristina Peri Rossi», en Suárez Briones, Beatriz (*et al.*), *Escribir en femenino. Poéticas y políticas*. Barcelona: Icaria, 2000, pp. 235-248.
- FARIÑA BUSTO, María Jesús. «El beso deseado de tu boca. Nombres y voces para una genealogía lesbiana [España y Portugal, primeras décadas del siglo veinte]». *Investigación Feminista. Monográfico: Estudios feministas lesbianos y queer* 10:1 (2019), pp. 79-96.
- FOUCAULT, Michel. *The History of Sexuality. An Introduction*. London, New York, Victoria, Ontario and Auckland: Penguin. 1981.
- FREIXAS, Laura. «Trovadora y guardaespaldas», *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/cultura/culturas/20201128/49762588608/cristina-peri-rossi-libros-feminismo.html>. 28/11/2020.
- GROSS, Elizabeth. «The Body of Signification», en Fletcher, John y Benjamin, Andrew (eds.), *Abjection, Melancholia and Love. The Work of Julia Kristeva*. London and New York: Routledge, 1990, pp. 80-103.
- GUSDORF, G. «Conditions and Limits of Autobiography (J. Olney, Trans.)», en Olney, James (ed.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton, University Press, 1980, pp. 28-48.
- HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York, London: Routledge, 1988.
- MARKS, Elaine. «Lesbian Intertextuality», en Stambolian, George y Marks, Elaine, *Homosexualities and French Literature*. Ithaca: Cornell UP, 1979, pp. 353-377.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael. «Entornos del canon de la literatura lesbica (y de las escrituras sáficas) en España». *Nerter*, 2 (2018), pp. 10-20.
- NICOLSON, Nigel. *Retrato de un matrimonio*; prólogo de Marta Pessarrodona; traducido por Oscar Luis Molina. Barcelona: Grijalbo (El espejo de tinta. Vidas privadas), 1989.
- NICOLSON, Nigel. *Virginia Woolf*. New York, London: Penguin Ltd., 2000.
- NICOLSON, Nigel y TRAUTMAN, Joanne Trautman (eds.). *Leave the Letters Till We're Dead: The Letters of Virginia Woolf, VI: 1936-1941*. London: Hogarth Press, 1975.
- PERI ROSSI, Cristina. *La barca del tiempo. Antología poética*. Madrid: Visor, 2016.
- PERI ROSSI, Cristina. *El pulso del mundo, artículos periodísticos. 1978-2002*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2003.
- PERI ROSSI, Cristina. *La insumisa*. Palencia: Cálamo, 2020.



- PÉREZ FONDEVILA. «Del deseo y sus accesos: una entrevista a Cristina Peri Rossi». *Lectora: revista de dones i textualitat*, 11 (2005), pp. 181-194. <https://www.raco.cat/index.php/Lectora/article/view/205535/284734>.
- ROFFÉ, Reina. «Diferencias negociables». *Conversaciones americanas*. Madrid, Páginas de Espuma: 2001, 23-253.
- STANTON, Donna C. «Autogynography: Is the Subject Different?», en Stanton, Donna C. (ed.), *The Female Autograph*. New York, 1985.
- SOUHAMI, Diana. *The Trials of Radclyffe Hall*. New York: Doubleday, 1999.
- WEEDON, Chris. *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*. Oxford: Basil Blackwell, 1987.
- WINTERSON, Jeanette. *Written on the Body*. New York: Knopf, 1993.
- WOOLF, Virginia. *Orlando. A Biography*. London, New York, Victoria, Ontario and Auckland: Penguin, 1993.





# COMPROMISO GENERACIONAL DE TERCENI MOIX EN EL LIBRO DE MEMORIAS *EXTRAÑO EN EL PARAÍSO*

Fermín Domínguez Santana

Universidad de La Laguna

[fdominguez@ull.edu.es](mailto:fdominguez@ull.edu.es)

## RESUMEN

En la década de los sesenta del siglo xx, el escritor Terenci Moix vivió una serie de acontecimientos que dejó plasmados en su tercer libro de memorias (*Extraño en el paraíso*, 1998): su estancia de varios años en París y Londres, su vuelta a Barcelona y sus periodos en Madrid. En ese volumen toma imágenes de esos años para construir un relato íntimo y personal, pero que, en ocasiones, cobra una relevancia colectiva. Este trabajo analiza el discurso del autor catalán en relación con el compromiso con una generación, la suya, que sin duda tomó una actitud combativa frente a los valores propios del franquismo.

**PALABRAS CLAVE:** memorias, compromiso generacional, autorrepresentación, memoria colectiva, Terenci Moix.

## TERENCI MOIX'S GENERATIONAL COMMITMENT IN *EXTRAÑO EN EL PARAÍSO*

## ABSTRACT

In the ninety sixties, Terenci Moix lived through a series of events that he wrote in his third memoir (*Extraño en el paraíso*, 1998): his stay for several years in Paris and London, his return to Barcelona and his time in Madrid. In the book, he takes images of those years to build an intimate and personal story that, sometimes, takes on a relevance for the collective. This work analyzes the Catalan author's voice in relation to his commitment to his generation, which undoubtedly took a combative attitude towards the values of the Franco regime.

**KEYWORDS:** memoirs, generational commitment, self-representation, collective memory, Terenci Moix.



Entonces empecé a comprender lo que ahora he comprendido del todo: que la vida es un regreso constante a lugares que nos contuvieron una vez suprema, estigmatizante, definitiva.

*El día que murió Marilyn*, Terenci Moix

## 0. INTRODUCCIÓN

Como figura relevante de la literatura catalana y de la literatura en español de los últimos cuarenta años del siglo xx, Terenci Moix (nacido Ramón Moix i Meseguer) fue un escritor catalán que representó una identidad, dentro y fuera del relato novelístico, a todas luces necesaria en una época, la última década del franquismo, de profundos cambios en los planos social y cultural.

Su vivencia individual en la realidad cultural más allá de las fronteras españolas, principalmente en su contacto con la vida de París y Londres, acentuó una mirada crítica, siempre irónica y en ocasiones ácida, hacia una parte de la sociedad española y catalana. Una transgresión de obra y espíritu que agrupa a Moix en la generación de jóvenes que inició una transición cultural en los años sesenta y que preparó el terreno para el cambio que la sociedad española hubo de experimentar tras la transición política, que se ha llegado a calificar como «transición heroica-hedonista» (Ramos 79).

Sin pertenecer de forma plena a ningún grupo, la obra del escritor catalán se alinea en esta intención transgresora con colectividades más o menos consolidadas como la *gauche divine* o los Novísimos, pero también, aunque quizá en menor medida, con otros movimientos contraculturales de la época<sup>1</sup>.

En lo que respecta a colectivos cuya reivindicación de derechos comenzó a ser muy activa a finales de la década de los sesenta, desde luego, no representó, como activista, un papel relevante para el movimiento gay del momento (Mira, *El niño* 186). Aun así, no puede negarse la influencia cultural que los personajes gais de sus novelas (en especial de *El día que murió Marilyn*) ejercieron en la consideración pública de «lo homosexual», además de su actividad pública en la vida social española de los años ochenta.

Asimismo, Moix coincidió con otros escritores coetáneos en la palpitante necesidad generacional de romper con una cierta imagen y unos ciertos valores que había representado España y, más concretamente, Cataluña durante su infancia y adolescencia. Su obra comparte, con autores como Juan Marsé, la reivindicación de una juventud que, a finales de la década de los sesenta, se rebeló como literariamente combativa contra las bases ideológicas del franquismo, pero también contra

---

<sup>1</sup> Entre los que se podrían incluir diversos artistas como el pintor Ocaña o el historietista Nazario.

una parte de la sociedad catalana, la burguesa, cuyo inoperante beatismo el escritor procuró atacar con aguda ironía.

El análisis de este espíritu combativo, no únicamente presente en su obra, sino también evidenciado en las páginas de sus memorias, publicadas en tres volúmenes bajo el nombre colectivo de *El peso de la paja* entre 1990 y 1998, permite arrojar luz sobre el deber generacional del escritor hacia sus contemporáneos.

El interés que despierta una figura como la de Moix, «ejemplo de mirada (actitud, identidad, gesticulación) resistente a cualquier identidad externa» (Mira, *El niño* 186), se sustenta en su difícil catalogación dentro de lo que se ha venido en llamar «literatura gay». Su propia sexualidad, y la presencia de ella en su obra, ha sido objeto de estudio. Por ello, resulta interesante tomar como objeto de análisis el papel que juegan las memorias del autor en la configuración de su identidad y en la caracterización de su compromiso con su generación.

De los tres volúmenes de sus memorias (*El cine de los sábados*, sobre su infancia; *El beso de Peter Pan*, sobre su adolescencia; y *Extraño en el paraíso*, sobre su experiencia como joven adulto) es el tercero el que persigo estudiar en relación con los aspectos antes referidos y con la idea de que, bajo las experiencias relatadas y los pensamientos expuestos por Moix en el texto autobiográfico, se esconden indicios de lo que podríamos dar en llamar compromiso generacional.

Bajo este prisma, la autorrepresentación de Moix y la construcción de su identidad literaria a partir de sus libros de memorias, principalmente en lo que respecta al papel que en esta elaboración juegan el cine y la cultura popular, han sido acertadamente estudiadas por, en primer lugar, Paul Julian Smith, quien analiza *El cine de los sábados*. Su interpretación, en parte basada en la *paradoja y perversidad* que Dollimore (citado en Smith) relaciona con la obra de Oscar Wilde, pone el énfasis en que la aparición de esta perspectiva cinematográfica sirve a Moix «to project and to protect an ostentatious, yet fragile, sense of self» (43). De esta manera el cine permite no solo la creación de la propia identidad, sino que sirve de evasión del «black and white world of post-war Barcelona» (44). No obstante, según el crítico, el cine es usado para presentar escenarios que aportan imágenes planas del sujeto (52).

En segundo lugar, Robert R. Ellis percibe como una unidad la identidad del autor, en especial su identidad sexual, y las imágenes del cine que consumió durante su infancia y adolescencia (94). En esta línea, Ellis no concibe en Moix que la sexualidad constituya por sí misma una esencia, sino una mirada que proporciona los mecanismos para desnaturalizar y volver *queer* las construcciones naturales de la ideología heterosexual (96).

Por su parte, Josep-Anton Fernández (25) describe el proceso de construcción identitaria en *El día que va morir Marilyn* (1969), es decir, la interpretación que los protagonistas hacen de sus experiencias a partir de imágenes cinematográficas. Procedimiento que Vilaseca (97) apunta que Moix aplica a sus propias memorias y que, según Alberto Mira (*De Sodoma* 340), permite la catalogación de sentimientos, de manera que las imágenes del cine nutren de imágenes el deseo.

Por último, David Vilaseca se aleja de las interpretaciones anteriores para afirmar que, en *El peso de la paja*, Moix articula una aplicación de *lo virtual* deleuziano. Así, «all the world's phenomena (including himself qua constituted indivi-





dual) are but an endless replication of ‘simulacra’» (98). De esta manera, las imágenes del cine y la cultura popular, como elementos que parten de la memoria, permiten generar potencialidades que trascienden hasta el presente.

En este punto, el uso de imágenes cinematográficas y de la cultura popular, pero también, en consecuencia, de imágenes de la memoria, posibilita la reinterpretación identitaria del sujeto narrativo. De esta manera, las múltiples potencialidades teorizadas por Vilaseca van a proyectar una autorrepresentación distinguida por la ambigüedad identificativa. Así, Moix entabla un diálogo multidireccional que hace que se cuestione continuamente. Esta ambigüedad identitaria, que trataré de analizar en los apartados siguientes, muestra a un autor al mismo tiempo narcisista y camarada. Al mismo tiempo comprometido con una experiencia colectiva (de la generación de posguerra) pero también ajeno al compromiso político.

## 1. LA MIRADA DESDE EL EXTERIOR: *ENFANT TERRIBLE* Y ESTÉTICA CAMP

Desde su irrupción en la vida social y cultural española, la figura pública de Terenci Moix siempre estuvo asociada a la imagen de *enfant terrible*. El propio autor reconoce haber perseguido esa intención cuando afirma que

el personaje Terenci pululaba por la vida pública con un peso específico que habría asombrado al Ramón de Plaxtol, pese a que fue él quien lo inventó [...]. Enlazaba con otra figura en la que trabajé a conciencia: la del joven furioso y su variante más tópica: el *enfant terrible*. Alguna fuerza de veracidad tendría esta imagen porque me ha seguido acompañando hasta muchos años después (Moix 472).

La cita anterior manifiesta el empeño del autor por ofrecer esta doble imagen que se asocia al concepto y que algunos críticos relacionan con su «descaro pop y homosexual» (Gracia y Ródenas 209). Por un lado, la de joven brillante y de ingenio precoz; por otro, la de joven transgresor, cuya actitud y obra se aleja de la ortodoxia.

En buena medida esta imagen viene dada por la identificación del estilo de Moix con la estética camp. Varios han sido los autores que han trabajado esta línea en su análisis de diferentes obras del escritor catalán.

Según Ramos, «la perspectiva de Terenci Moix está más cerca de la que propuso Susan Sontag en su artículo sobre el *camp*» (85) y reproduce una cita de su conocidísimo «Notes on *Camp*» (1964) en la que la escritora neoyorquina afirma que la estética camp representa la victoria del estilo sobre el contenido, de la estética sobre la moral y de la ironía sobre la tragedia.

Asimismo, Smith, parafraseando a Dollimore en su análisis de Oscar Wilde, caracteriza la estética de Moix de la siguiente manera: «depth gives way to surface, essence to difference, authenticity to style» (43).

Por su parte, en su imprescindible monografía sobre la historia cultural de la homosexualidad en España, *De Sodoma a Chueca*, Mira dedica un capítulo a delimitar las características que la tradición gay proporciona a un concepto que el propio



autor reconoce como «un término difícil, precisamente porque no se refiere a contenidos concretos, sino al modo irónico en que se utilizan estos contenidos» (145). De esta manera, el experto prosigue aseverando la asociación que se hace entre lo camp y los posicionamientos homosexuales y cómo este concepto surge, en buena medida, del reciclaje de manifestaciones del arte popular. Dada la dificultad de traducción del término de la tradición anglosajona, Mira decide mantener la expresión para referirse a demostraciones culturales, mientras que prefiere usar «pluma» para manifestaciones individuales y se reafirma en plantear ambos términos como herramientas subculturales, obviando su consideración homófoba. Bajo este razonamiento «lo relevante es que la mirada gay funciona como anfitriona del encuentro [entre lo *kitsch* y la parodia]: desde la mirada gay se activa la parodia, la mirada gay reconoce el exceso kitsch»<sup>2</sup> (147). De los diferentes acercamientos descriptivos que se hacen en este estudio sobre los conceptos planteados, es preciso destacar el que se realiza a través de las palabras del poeta Jaime Gil de Biedma, que llevan a concretar una visión ciertamente política del término camp:

el exceso, lingüístico y de contenidos, sirve para centrar la atención del lector en el lenguaje como parodia; los aspectos lúdicos (en especial la provocación) que enfatizan lo performativo; se construye una mirada a través de lo intertextual y se busca una complicidad con el público gay. El «fondo» pasa a segundo plano: lo que importa no es lo que el artista trata de decir, sino su relación con el sistema de representación (149).

Este sistema de representación en Terenci Moix es, entre otros<sup>3</sup>, especialmente, el cine y, en palabras de Mira (339), su relación con el deseo<sup>4</sup>. Como herramienta camp, el séptimo arte le permite clasificar su deseo y enfrentarse al mundo desde una interpretación ciertamente esnob; pero, ya que lo hace aún en su adolescencia, esto se produce desde la indefinición y, puesto que el discurso de las generaciones previas no era válido para su visión de la sexualidad, desde la búsqueda de un discurso:

Todo jovencito anómalo tiene que acostumbrarse a buscar sus raíces, y la sobada incógnita de qué fue primero, el huevo o la gallina, nunca es invocada en vano. En el caso del adolescente soñador que yo era, justo es preguntarse si fueron primero los actores o su máscara, si los actores me seducían por su prestancia, la de sus personajes o la carga que yo depositaba en ellos. Sentí transportes amorosos sin reconocer que detrás de este sentimiento pudiese existir una inclinación culpable;

---

<sup>2</sup> En una explicación muy breve y a todas luces incompleta, lo camp estaría caracterizado por el uso irónico de determinados elementos de la cultura popular, una sensibilidad que frivoliza lo serio. Frente a ello, lo *kitsch* representa el gusto vulgar por producciones culturales de masas que copian la ostentación de las nuevas clases adineradas.

<sup>3</sup> Novelas, ensayos, obras teatrales y operísticas, cómics y diferentes estilos musicales.

<sup>4</sup> El experto hace esta afirmación en su análisis del segundo volumen de memorias de Moix: *El beso de Peter Pan*.



en este proceso de idealismo desproveía a mis actores de todo efecto erótico, que descargaba en otros menos queridos o, a partir de un momento determinado, en los adonis de las revistas de culturismo. Desvié hacia aquellos cuerpos desnudos la burda carga del deseo. Era como si no quisiera mancillar a mis galanes, y esta maniobra de ocultación me hace pensar que tenía una clara conciencia del pecado, aunque la disfrazase bajo la aureola de menefreguismo que mi tranquilidad espiritual necesitaba (Moix, citado en Mira 341).

Se añade a lo anterior la visión de Gracia y Ródenas, quienes no solo inciden en esta idea de que la totalidad de la obra de Moix se enmarca dentro de la estética camp (y que ello comporta el uso de cómics, subliteratura, cine clásico y moderno como elementos de la narración), sino que el relato de las aventuras sexuales debe entenderse como una forma de realización personal (697) que, ciertamente, llega a trascender el medio escrito y ofrece una imagen pública del escritor determinada, de alguna manera, por «la provocación y la extroversión un tanto histriónica», citando «programas televisivos donde ejerció de homosexual jovial y burlón, ingenioso, insolente, *queer* y *vedette*»<sup>5</sup> (698) durante la década de los ochenta del siglo xx. En esta imagen también incide Mira, aunque la interpreta en términos de transgresión de los estrictos estereotipos masculinos de los setenta: «Finalmente, se creó la imagen de alguien provocador que incluía sin tapujos la provocación sexual. En un imaginario en que la masculinidad se entendía a partir de estereotipos fuertemente patriarcales, resulta un caso notable» (*El niño* 187).

La cita de Gracia y Ródenas y la apelación irónica de Moix al término *vedette* permiten interpretar la actividad pública de Moix, principalmente sus intervenciones en la televisión y en los encuentros de la sociedad española, por un lado, y de forma evidente, como una revelación pública de su identidad; por otro, la visibilización de un hombre joven culto homosexual, alejado de la imagen marginal y clandestina derivada de la aplicación de las leyes franquistas. Obviamente, no cabría la afirmación de que esta visibilidad tuviera, por parte del autor, un consciente interés comprometido con la colectividad, pero tampoco debe obviarse que su presencia en la vida pública española permitía presentar una figura referente, respetada y reconocida en su actividad literaria y cultural.

Estos elementos (el ejercicio de una estética camp, la vida pública de Moix y el desarrollo de la imagen de *enfant terrible*) se podrían entender entonces como herramientas que permiten que el autor en su autobiografía «offers insight into the interconnectedness of popular culture and gay self-representation, positing gay sexuality not as an essence but as a gaze through which the ostensibly natural constructions of heterosexual ideology are denaturalized and rendered queer» (Ellis 91). Por lo que Moix, a través de esta mirada que trasciende y difumina los límites entre masculino

---

<sup>5</sup> Moix ironiza sobre este apelativo en *Extraño en el paraíso*: «congregó a tal número de personalidades que el corresponsal de *La Vanguardia* tuvo que titular su crónica «Terenci, *vedette* en Madrid». Y aunque tal afirmación pueda parecer frívola, respondía a una realidad más valiosa aún que el éxito» (505).



y femenino, estaría posibilitando consecuencias beneficiosas para la colectividad sin consciencia siquiera de tal efecto, como he afirmado más arriba.

Junto con la interpretación a partir de la estética camp, otros autores explican ciertos elementos de la obra de Terenci Moix desde la óptica de la posmodernidad. De esta manera entiende Ramos

la disolución de las fronteras entre lo popular y lo «culto», la creación de su personaje público, la mirada irónica hacia el cine y la canción popular como estrategia de subversión del discurso dominante, la convivencia en su escritura de registros marcadamente diferentes o la defensa del mestizaje y de las sensibilidades marginadas (82).

En términos parecidos se expresan Gracia y Ródenas cuando afirman que la egiptología, de la que Moix era gran conocedor y que está presente en algunas obras del escritor catalán, se presenta a través de una estudiada frivolidad, aunque con una documentación importante. Esto constituye, según los críticos, un gesto posmoderno (254). No es descabellado afirmar que ciertas propiedades que se suelen asociar con lo posmoderno están presentes en la creación narrativa de Moix. Así lo aparentan aspectos como el empleo de la recursividad del relato o la parodia, pero también cierto apego por el hedonismo y la consideración de las manifestaciones artísticas que se interpretan como cultura de masas.

Sin embargo, cabría recordar que escritoras como Susan Sontag, quien procuró en sus ensayos un primer acercamiento al concepto camp, no aceptaron estimar la posmodernidad como un movimiento estético propio, sino que lo entendieron como una extensión, más comercial, de la propia modernidad (Soler).

## 2. CONSTRUCCIÓN Y DISCUSIÓN IDENTITARIAS

A propósito del primer volumen de las memorias de Moix, Alberto Mira realiza una profunda caracterización *queer* del niño pregay presente en *El peso de la paja*. Según Mira, tres enfoques permiten caracterizar los años de infancia del autor catalán. En primer lugar, la dinámica *identitaria*, es decir, las «ideas y lugares comunes» (*El niño* 189) que se utilizan para representar al niño *queer*. En segundo lugar, la dinámica del *deseo*, que permite al Terenci adulto explicarse a través de la inclusión de pasajes homoeróticos en su infancia. Por último, la dinámica de *sociabilización homosexual*, ya que las memorias de Moix transmiten una idea de comunidad, de colectividad. Esta última dinámica permite a Mira apuntar que, pese a que en absoluto debe considerarse a Terenci Moix como un referente o un miembro activo del «movimiento homosexual», en las páginas de las memorias se atisba cierta idea de comunidad.

Por su parte, Alfredo Martínez Expósito no solo apunta al origen moderno y metafórico del término *homosexual* (*Los escribas*) sino que, partiendo del concepto *ostranenie* de Víktor Shklovski, que entiende que «el propósito del arte es el de impartir la sensación de las cosas como son percibidas y no como son sabidas»



(citado en Martínez Expósito, *Normalización* 29), deduce la capacidad de la literatura de crear paradigmas alternativos que «han ayudado a ciertos lectores a sentirse un poco menos extraños; [...] la normalización literaria [...] sentó los precedentes para otras normalizaciones de la experiencia homosexual que vendrían más tarde» (29). El crítico otorga a la escritura autobiográfica de los ochenta (periodo anterior a las memorias de Moix) un carácter combativo y militante con dos efectos: dar voz y normalizar la experiencia homosexual sobre el discurso heterosexual. Con esta breve tradición aparecen los textos memorísticos de Moix en la década de los noventa, en la que, según Martínez Expósito, los textos buscan la colectividad, aspecto que podemos entender subyacente en las memorias del autor catalán y que toca con el aspecto humorístico de muchas obras del momento sobre «lo homosexual», que en Moix se traduce en el uso de la parodia y cuyos efectos son la cancelación del sentido crítico y el potencial subversivo (35), ya que el empleo de personajes homosexuales genera consecuencias de desestabilización social (*Los escribas* 34).

Siguiendo a Mira (*El niño*), el crítico realiza una caracterización del concepto «homosexual», con la vigencia que tenía en los años noventa, cuando las memorias fueron escritas, y las semejanzas entre los rasgos atribuidos al término entonces y las cualidades que se extraen del niño Ramón en las páginas de *El cine de los sábados*. De esta manera, apunta a singularidades como «afeminamiento, gusto artístico, decadencia, neurosis, matrocentrismo, perversión, descaro, exhibicionismo, narcisismo...» (192).

Sobre estas cualidades, resultan imprescindibles los trabajos de Oscar Guasch. En el primero de ellos, el ensayo *La sociedad rosa*, el más cercano temporalmente a la redacción de las memorias, el antropólogo hace un primer acercamiento a la creación de la subcultura gay, que ha completado más recientemente. Guasch diferencia tres estereotipos: 1) el asociado a la etapa *pregay* (periodo franquista), caracterizado como el gay afeminado (*marica*) y el gay de comportamiento semejante a varón heterosexual (*maricón*) (13); 2) la etapa *gay* (entre 1975 y 1992), en la que se produce una *masculinización* del estereotipo por influencia del modelo gay anglosajón; y la 3) *hipergay* (desde los años noventa), en la que surge un estereotipo *hiperviril* (15).

Por lo que respecta al tercer tomo de las memorias, el análisis autobiográfico que hace Moix de su propia identidad en *Extraño en el paraíso* permite apreciar cómo una parte de estos rasgos siguen presentes en el joven Ramón Moix, pero, a ratos, aparecen reformulados o cuestionados, lo que da una idea de que durante los sesenta el joven de veinte años, en su «salida al mundo», repiensa algunos aspectos que había mantenido vigentes hasta ese momento, o bien el Terenci de los noventa quiere imprimir en sus recuerdos del acceso a la edad adulta esta suerte de ambigüedad que, por un lado, mantiene ciertas singularidades del niño-adolescente-Ramón, y por otro quiere cuestionar su compromiso político con la urgente renovación social que la juventud española de la última década del franquismo venía demandando.

La primera vertiente mantiene la prevalencia de las propiedades del término «homosexual» planteadas por Mira en su análisis de *El cine de los sábados*. De esta manera, está presente durante todo el tercer tomo un gusto por cualquier repre-



sentación artística, ya sea en forma novelística, gráfica, audiovisual, teatral o musical. En esta línea, el «gusto por lo artístico» llega a representar su propia identidad:

Chelsea, donde era posible sentir que Ramón Moix sería un extraño conglomerado de melodías, pinturas, esculturas, obras teatrales, modas, ismos, períodos, visiones y augurios [...] Viví de su ritmo durante muchos años [...] cuando pude ser Terenci por el solo hecho de remitirme constantemente a ese origen (Moix 295).

Y como elemento fundamental de la caracterización de la identidad se superpone al mismo desempeño de la sexualidad, como ocurre durante la relación no física con Stephen durante su estancia en Inglaterra.

De la misma manera, la «decadencia» se muestra en las páginas del volumen en multitud de ocasiones: en la convivencia de la comuna de *tumbleweeds* de la librería Shakespeare and Company del quinto distrito de París y en el piso compartido por numerosos migrantes en Chelsea, mientras Ramón y Carlitos trabajan fregando platos en la cocina de un restaurante.

Asimismo, la «neurosis» concurre durante la obsesión amorosa por Daniel y el «matrocentrismo» se revela durante varios momentos del relato: en la breve estancia en la vivienda familiar de Barcelona tras el regreso de París, durante la que Ramón llega a recurrir a buscar «desesperadamente a mi alrededor la ayuda de mamáita» (230); y en la figura de Lettie, la amiga londinense, con posterioridad.

En relación con los atributos de «perversión» y «exhibicionismo», Smith afirma que

Moix's 'perverse dynamic' does not operate outside that heterosexual culture whose norms it tends to subvert, but is rather wholly contained by that dominant culture. In spite of his frequent allusions to an international 'gay sensibility', for Moix homosexual identity is problematic indeed. Like Goytisolo before him, he refuses to admit the existence of a communality of experience based on (homosexual) desire, because he recognizes that that desire is itself culturally constructed (43).

Lo que se traduce –en las múltiples concurrencias de secuencias *Extraño en el paraíso* en las que la sexualidad cobra protagonismo–, en que esta permite, al tiempo, la autoafirmación y la rebeldía (Ramos 82) pero, precisamente por ello, acrecienta la aparición de actitudes narcisistas<sup>6</sup> que no solo explicita Ramón: «yo seguía siendo el niño egoísta, centralizador del mundo, usurpador exclusivo de todos los derechos de la existencia» (Moix 474), sino que también se manifiestan a través de lo que dicen otros personajes, como la afirmación de Lettie, la amiga londinense, tras la ruptura definitiva con Stephen: «tú eres un monstruo del egoísmo. Todos los que te rodeamos estamos hasta el coño de tu maldito aprendizaje [...]. Francamente,

---

<sup>6</sup> Otro ejemplo que incide en este narcisismo ocurre en *El cine de los sábados*. Durante un viaje a Italia, su amigo Pasolini le dice «Tú no tienes sexo. Entre las piernas sólo te cuelga una filmoteca» (37), ante el desinterés de Moix por el sexo y su deleite intelectual.



la gente merecemos algo más que un crío inmaduro que sólo reacciona cuando ya no hay nada que hacer» (457).

Pero si algo caracteriza identitariamente al joven Moix en el tercer volumen de sus memorias es el cuestionamiento de los principios que habían regido su vida durante la infancia y la adolescencia. Los veinte años suponen para él el comienzo de una época en la que explorará el mundo más allá del entorno de su familia y de su barrio, ya que se muda a un piso en Barcelona que comparte con una pareja neozelandesa. Pero también el mundo más allá de la gris y beata España de su infancia. Sus temporadas en París y Londres van a comportar una cierta ruptura con su yo más desentendido de la realidad que le rodea. Esto, por supuesto, ocurre no solo desde un punto de vista sexual, ya desde el principio de la obra afirma: «Nací a los sesenta asumiendo que el amor entre hombres es una bendición y no el nefando delito que castiga la religión de los curas» (Moix 10), sino que se extiende a la valoración que hace de su propio recorrido vital. Y, por tanto, a la valoración de su recorrido literario hasta ese momento, particularmente después de su experiencia inglesa: «En un extremo estaba el joven aprendiz de perverso que se complacía retorciendo fantasías turbulentas [...]. En otro extremo, pugnaba el joven concienciado que, desde hacía tiempo, quería adscribirse a las tendencias más progresistas de su tiempo» (Moix 472).

Y también:

¿A qué estoy jugando? A todo menos a la sinceridad. No puedo permitirme el lujo de seguir interpretando a una especie de niño prodigio que para sorprender al mundo sólo cuenta con las armas de la precocidad y el descaro. Esto resultaba gracioso cuando tenía diecisiete años, pero ahora tengo veintidós y he de decidirme a buscar intereses más sólidos... (472-473).

Estas diatribas del escritor que, hay que ser conscientes, realiza el Terenci de los años noventa, guardan relación, no obstante, con la publicación en esos años de la novela *El día que murió Marilyn* (1969), que, en palabras del propio escritor, «tenía, pues, muy claro que mi novela debía convertirse en el manifiesto de una generación de jóvenes españoles, pero esta idea no podía excluir otros temas mayores» (474). Esta valoración del carácter generacional de la novela es realizada por Moix en sus memorias veinte años después de la publicación de la narración. Bajo mi interpretación, el autor juzga en *Extraño en el paraíso* la significancia del compromiso generacional de su novela, de la misma manera que juzga su falta de interés por los movimientos políticos de los setenta. Esto forma parte del diálogo multidireccional que el autor lleva a cabo en sus memorias y no solo pone de manifiesto la ambigüedad que se ha sugerido, sino que ejemplifica las múltiples potencialidades del simulacro narrativo.

Sobre la relación entre esta novela y los volúmenes de las memorias, Mira afirma que

la construcción de una identidad homosexual basada en la apropiación camp son comunes a ambos textos, así como las dudas sobre la asunción de esta identidad, el rechazo hacia otros homosexuales y la idea de la asunción de una identidad



homosexual a la vez como don y como condena eran también temas recurrentes (*De Sodoma* 384).

A pesar de esta visión de reformulación identitaria que realiza el autor en sus memorias, una parte de la crítica reafirma su figura desentendida de la realidad sociopolítica de la década: «Terenci Moix encarnó entre 1968 y 1969 una forma insospechada de precocidad irritablemente narcisista, caprichoso y vivacísimo narrador» (Gracia y Ródenas 698). Los críticos fundamentan su afirmación en que, con respecto a los dos primeros volúmenes de las memorias, en *Extraño en el paraíso* se muestra un Ramón influido por la figura de Pasolini en Italia y por la de Néstor Almendros en París, que se ha empapado tanto de literatura y cine, como de la práctica sexual libre en Chelsea y el acercamiento a contactos literarios en el local Oliver de Madrid (722). Precisamente en estas conexiones personales se genera la conciencia de colectividad y su tratamiento en los textos memorísticos permite la multiplicidad de potencialidades, cuya influencia en la identidad del escritor propicia un alejamiento de su única interpretación desde el par *activismo político / oficio literario*.

Este cuestionamiento identitario se establece en el contenido de las novelas y libros de memorias, pero también puede rastrearse hasta en el propio uso de la lengua catalana o española. En este sentido, aunque Ramos, citando a Josep Maria Castellet, menciona que el paso de Moix del catalán al español responde a fines comerciales (83), parece más acertada la interpretación de Smith, quien (44) se inclina por dar una respuesta psicológica a la decisión de Moix de escribir en una u otra lengua cuando manifiesta que el autor se aleja de la influencia lingüística de su padre, cuya lengua materna es el catalán, para significar su rechazo a la opresión que su figura representa. Esto es lo que le llevaría a escribir sus novelas más tardías y sus memorias en español, además del hecho de que sus referentes (cinematográficos) también los asimila durante la infancia y la adolescencia en esta lengua. Sumado a lo anterior, el propio autor aporta una plausible explicación que, por otra parte, comparte con otros escritores catalanes que recibieron su educación primaria durante el franquismo. Es decir, que su formación escolar se realizó en español por imperativo de las circunstancias políticas del país. Así lo manifiesta Moix en una entrevista en la Universidad de Granada en 1996 al explicar las razones que le llevaron a reelaborar la novela *El día que murió Marilyn*:

Para mí existía ese problema básico que era el de un idioma no dominado por mí y además muy coartado por las circunstancias [...]. Era un idioma que salía de muchos años de prohibición, que no se nos enseñaba en la escuela. Es decir, yo tenía cuatro premios literarios en catalán y todavía estaba asistiendo a clases de catalán en la clandestinidad (Facultad de Filosofía y Letras minuto 7:30).

Siguiendo este hilo, pese a la evidencia de que la figura de Moix en la literatura catalana gozaba de un papel más relevante que en la española en el momento de la redacción de sus textos memorísticos, la interpretación que da el autor sobre la elección del español coincide en parte con la dada en múltiples ocasiones por otro escritor catalán de parecida experiencia. Así, en su discurso de aceptación del Premio





Cervantes de 2008, Juan Marsé (RTVE minutos 15:45-17:25) incide en que esta elección en su caso, y que hago extensible a Moix, no únicamente viene derivada de la situación clandestina que padeció la lengua catalana durante el franquismo, sino, sobre todo, de que su formación como escritor, es decir, la adquisición de mecanismos narrativos, se produjo a partir de las lecturas (cuentos, novelas breves, cómics, etc.), pero también de las películas, que consumieron durante su infancia y adolescencia. Y, por supuesto, la asimilación de estos mecanismos se produjo en su asociación con la lengua española, ya que, por razones políticas, no existía otra posibilidad de llegar a estos productos culturales.

Pero el proceso que lleva a escribir en una lengua comporta una cuestión sentimental (en palabras de Marsé) lo suficientemente compleja como para no caer en el error de intentar reducirla en exclusiva al mayor rédito económico de una obra literaria o a un dominio mayor de estructuras lingüísticas. No obstante, aunque se trata de un proceso personal que experimenta cada autor, resulta evidente que ello tiene su efecto en la autorrepresentación identitaria. En este sentido, Moix verbaliza en la entrevista citada que, en su caso, consideró necesario realizar una revisión de *El día que va morir Marilyn*, que se publicó en 1996, porque tenía carencias narrativas y de registro lingüístico. Aspectos que no afectaban a la versión en español de la novela.

Al igual que ocurre con otros escritores que toman imágenes de la memoria individual para formalizar los argumentos narrativos de sus escritos, los límites entre realidad y ficción, es decir, entre el recuerdo rememorado y la construcción narrativa, son difusos. En el caso de Moix la anterior afirmación no solo se aplica a novelas como *El día que murió Marilyn* (1970), sino, de igual manera, a sus libros de memorias, a los que el propio autor reconoce su carácter literario cuando afirma: «No me hubiera costado nada hacer una confesión y basta, pero el libro [*El beso de Peter Pan*] tiene precisamente la estructura que me es propia, la de novela» (Moret).

Y esto ocurre así porque el proceso genésico que opera en la obra de Moix, y por el que dialoga con su identidad en *Extraño en el paraíso*, es el que también ha sido descrito para autores contemporáneos como Juan Marsé. Según este proceso, el autor toma imágenes de su memoria individual que manipula para dotar de verosimilitud narrativa al relato (Domínguez 237). De manera que esta caracterización identitaria se produce desde el presente hacia el pasado, es evidente que en el texto autobiográfico el autor proyecta hacia el pasado una cierta imagen suya o unos atributos específicos que significa frente a otros, pero lo que también está claro es que esa proyección crea una serie de imágenes en ambas direcciones con efectos en la identidad del escritor.

### 3. TERCENCI MOIX Y SU COMPROMISO GENERACIONAL

Ya mencionamos más arriba que el proceso narrativo de Moix, quien se vale de imágenes de su memoria individual en la elaboración del relato, se asemeja al de otros autores del mismo periodo, a quienes influye de manera notable su contacto con el cine en una época (década de 1950) en que este se convierte en medio



de masas. Ahora bien, cabe analizar en qué medida la manipulación que se hace de estas imágenes de la memoria individual para incluirlas de forma verosímil en el *continuum* narrativo de los libros de memorias puede entenderse, en cierta medida, dentro de lo que se viene en llamar memoria colectiva de la generación.

En su artículo sobre *El cine de los sábados*, Alberto Mira apunta al concepto «comunidad» para significar la relación de Moix con su generación. Aunque reafirma que el escritor catalán «en sus pequeños gestos de afirmación y rechazo, tampoco pareció demasiado interesado en las luchas que el movimiento llevó a cabo desde finales de los setenta» (*El niño* 201), es decir, que Moix rehúsa significarse activamente con las luchas del movimiento gay, Mira ubica al escritor en la órbita de la interacción colectiva de la comunidad gay, no únicamente en lo que el crítico denomina *socialización homosexual* a través de encuentros sexuales, sino, y muy especialmente, a través de prácticas culturales. Pero, como ya hemos visto en apartados anteriores, el activismo político consciente no es la tesis principal que defiende este compromiso generacional. En este sentido, según Mira, el círculo de amigos del tío Cornelio, en este primer volumen de *El peso de la paja*, tiende a considerarse como un espacio de identificación del Terenci niño, de manera que el tío Cornelio se erige como una especie de *modelo*, que, pese a ciertos rasgos negativos ya anteriormente referidos que se asocian al concepto «homosexual» de la época (cursilería, narcisismo, etc.), se presenta con una imagen de respetabilidad y estabilidad.

Esta relación de Moix con la comunidad, que se ejemplifica en los párrafos siguientes y cuyo principal fin es la búsqueda de modelos identitarios, sigue presente en *Extraño en el paraíso*, donde el escritor se inicia al exterior tras abandonar el mundo adolescente y emprender la experimentación de otros ambientes y sociedades con su «emancipación» en un pequeño piso de Barcelona y, posteriormente, con su autoexilio en París y en Londres.

En el caso de la *socialización homosexual* propuesta por Mira y la relación del escritor con la comunidad gay, es posible establecer una diferencia, en el tercer volumen de las memorias, entre, por un lado, las prácticas culturales, que permiten a Moix mostrar bajo su óptica los encuentros sociales de una parte de la comunidad gay de los sesenta, y, por otro lado, los encuentros amoroso-sexuales, que son tratados desde un prisma muy diferente.

En los encuentros sociales de la comunidad la nota predominante es la de presentar a los miembros del grupo a través de esa imagen de «homosexualidad» de la época, que actualmente se entendería como particularmente homofóbica:

Esas locas egregias a las que el joven herético ha ido conociendo en los bares, llevan en su combate por la supervivencia nombre de guerra que denotan la inventiva del gremio en épocas de represión. [...] Recuérdese a *la Sotracs* (es decir, la Sobresaltos), un cuarentón así llamado porque cierto día, intentando meter mano a un casado en la general de un cine de reestreno, éste le empujó con tan malos modos que le hizo caer al patio de butacas. [...] Así, a un tal Albert le llamaban la Tecla, sólo porque era profesor de piano. A Felipín, jefe de empresa, la Rebeca de Winer, porque siempre se presentaba con esa prenda, discreta a la par que elegante. A Ramiro, ejecutivo, la Jane Eyre, porque de tan serio parecía una institutriz. A Gonzalo, la Alice Faye, por los carrillos hinchados. A un profesor de latín, la Calpurnia Graco.



Y, en fin, a tres reputados directores de teatro de vanguardia dieron en llamarlos las Gradulux porque los tres llevaban gafas (15-16).

Estas caracterizaciones a través de un apodo ridiculizante y claramente irónico (Fone, *Ironía*) evidencian uno de esos atributos (cursilería) del concepto trasnochado de «homosexual» y aparecen de forma concurrente en otros momentos del volumen. Así ocurre tras la presentación de la pareja de neozelandeses, compañeros de piso: «Ellos enseñan al joven herético que toda maricuela que se precie de cosmopolita encuentra en el exhibicionismo una forma de realización erótica tanto o más satisfactoria que en el coito» (17).

La tónica común a estos rasgos negativos de la homosexualidad es su manifestación asociados a la generación anterior de la comunidad<sup>7</sup>, que Moix nominaliza como «las supremas locazas» (16) y que representa a los miembros del colectivo nacidos en la década de 1920 o antes y que, en 1962, superaban los cuarenta años: «mariquitas feúchas, de esas que, a falta de oportunidades de cama, tenían la virtud de alegrar la noche a los demás a base de imitaciones desmadradas» (49). El joven Ramón Moix asiste a estas reuniones más como espectador que como participante y esto permite plantear un primer elemento de diferenciación con respecto a la generación de los que, en los años sesenta, superan los cuarenta años. Al contrario que la generación anterior, el grupo de personajes coetáneos a Moix participa de estos eventos como divertimento excéntrico (así ocurre, por ejemplo, en el caso de Jaime Gil de Biedma o Néstor Almendros en Barcelona) o para el desahogo sexual (en el caso de Carlitos en Chelsea). Este distanciamiento con respecto a la generación anterior no se genera porque Moix ignore el contexto histórico de sus mayores. Si seguimos a Guasch (*La construcción*), tanto el autor como sus mayores estarían encuadrados vivencialmente en el estereotipo *pregay*, pese a que el catalán no vivió, de forma consciente, la posguerra inmediata. Por el contrario, esta diferenciación bien se revela en la siguiente cita de *Extraño*: «[Stephen] Correspondía, en cualquier caso, a mi idea del homosexual maduro que se proyecta en el más joven en calidad de educando; idea que, sin yo presentirlo entonces llegaría a aplicar a mi vez» (447). La primera divergencia viene dada por el propio uso de los términos. Por un lado, Stephen es un «homosexual maduro»; por otro, los otros mayores son, como ya se ha visto, «supremas locazas» o «mariquitas feúchas». De una parte, en los fragmentos en los que aparece Stephen (al igual que ocurre con Gil de Biedma y Pere Gimferrer<sup>8</sup> [552], pero también con Juan Marsé [548] y Manuel Vázquez Montalbán [549]) Moix no aplica la mirada camp; en cambio, sí lo hace en el caso del grupo de las reuniones mencionadas en párrafos anteriores. El eje que vertebra esta diferencia es que Moix no considera modelos identitarios al segundo grupo, frente al primero, ya sea porque son homosexuales mayores o escritores. La razón de esto es que, en

---

<sup>7</sup> El autor los aplica a la generación mayor, pero de la misma manera los emplea en su estética, ya que, en gran medida, son parte de la mirada camp.

<sup>8</sup> Incluyo en este paréntesis personas de la misma generación de Moix, incluso más jóvenes, además de heterosexuales, porque mi intención es estirar un poco más la deducción.

la búsqueda de modelos de Moix, como ya se ha visto anteriormente, pesa más el aspecto intelectual que el sexual y, en relación con los nombres puestos de ejemplo en las líneas superiores y, en palabras de Stephen: «nos hermana la voluntad de preservar la belleza por encima de los desmanes de la época» (447).

El cuestionamiento de las generaciones pasadas no solo se circunscribe al ámbito del colectivo gay, sino que, de forma transversal, comprende a los padres, a los que se recrimina su sobreprotección, que es entendida como limitación de la libertad personal:

El niño de veinte años se fue del Peso de la Paja con esa facilidad que teníamos entonces para dejar en casa las cosas que ya no servían de cara al futuro, siendo las primeras los mandamientos de la ley de Dios y el manual de urbanidad. Me hallaba en esa edad divina en que la profesión más deseable es la de respondón, y todos los oficios que los padres han elegido se nos antojan una insoportable rémora del pasado. Oficios y beneficios, quiero decir. Y también bendiciones, bondades, dádivas. Nada de cuanto ellos pudieron planear nos sirve, ninguno de sus intereses nos interesa, todo cuanto hacen para conseguir nuestra complicidad repercute en un efecto contrario. Su sola presencia nos enajena, sus comentarios nos llevan a ser respondones, sus opiniones generan al punto una opinión contraria que puede llegar a gritos y acompañada de tacos. Y ese descaro es la máxima expresión del deseo de libertad (Moix 15).

Esta tensión generacional ha sido estudiada por Ramos a propósito de la relación de Bruno y Jordi con sus padres en *El día que murió Marilyn* (91-95), novela que representa un intento de alejarse del estereotipo de homosexual de la época: «criminal, corruptor, perverso, degenerado, enfermo, afeminado, promiscuo» (Mira, *De Sodoma* 376) y en la que, al igual que Ramón Moix en *Extraño en el paraíso* (227-240), sus personajes reniegan de convertirse en los herederos del negocio familiar y seguir los pasos paternos dentro de la pequeña burguesía (91).

Junto con esta negativa a seguir el legado familiar, posiblemente el elemento que más acerca a Moix a otros escritores de su generación es la inculpación que los jóvenes de la novela hacen a sus progenitores de haber aceptado sin más las imposiciones del franquismo (Ramos 92) y la reacción contraria a estas ideas que tiene la generación del escritor catalán: «yo tendía a expresar mi repugnancia por el pasado que me había sido impuesto» (Moix 437).

Y esto es así porque Moix y los escritores de su tiempo pertenecen a esa

mitad de la población española [que] a la altura de 1965 carecía de experiencia de guerra y eran víctimas puras de la posguerra. Habían crecido ahí pero su edad adulta coincidía con las primeras muestras de una fase de desarrollo capitalista que para los mayores era inaudita y consoladora de la irrestricta miseria mientras que para ellos entraba en la órbita de lo ordinario y natural (Gracia y Ródenas 160-161).

El propio Ramón se incluye en el grupo de los «hijos de una educación, unos impedimentos, unos traumas que sólo se explicaban desde el franquismo» (Moix, *Extraño* 474). Ante esta certeza, a la crisis identitaria del autorreconocimiento se impone el tema generacional: «En unos años cruciales para la historia de mi país, el



tema generacional se iba ampliando para convertirse, al fin, en una pregunta más rigurosa: ¿de dónde veníamos, qué proclamábamos, en qué consistía nuestra originalidad?» (473).

En esta línea Smith, en su análisis de *El cine de los sábados*, destaca la falta de compromiso moral de Moix con la historia y con la memoria (49) y añade que «he rejects the seductive mirage of a fixed identity only to replace it with a secondary, molecular narcissism. This prevents his text from addressing historical specificity, from confronting the inescapably political questions posed by homosexual identities» (52), lo que le aleja de poder ser considerado un autor comprometido con las reivindicaciones del colectivo gay en la época.

Sin embargo, en *El beso de Peter Pan* la continua recurrencia del cine representa para Ellis la relación entre cultura cinematográfica y autorrepresentación gay que puede interpretarse como una forma de responsabilidad hacia la memoria gay (citado por Ramos 85).

Por su parte, en *Extraño en el paraíso* varias son las ocasiones en las que las acciones colectivas, aparentemente banales, que se realizan en las fiestas organizadas por la comunidad gay de Barcelona, se ponen en perspectiva con las reivindicaciones que, en los setenta, mantuvo el movimiento gay. En primer lugar, estas acciones son valoradas como representaciones de «modelos finiseculares» (30) tendentes a desaparecer en pos del cosmopolitismo. De igual manera Moix valora la liberación sexual experimentada durante su estancia en Chelsea, cuyo principal atributo, la ambigüedad, juzga el autor que desaparecería con la llegada de movimientos como el Gay Power o el Women's Lib (324).

Precisamente a este respecto se pronuncia Mira, quien recela de la identificación de los autores españoles (Moix incluido) con las reivindicaciones del movimiento gay de los setenta por la limitación que ello suponía para los planteamientos estéticos de los escritores (*De Sodoma* 494). La práctica de la estética camp por gran parte de estos autores alejaba sus intereses del carácter social del movimiento (495), que entendía que estas propuestas culturales del camp tenían aspiraciones burguesas (487).

Como representante de esta estética, podemos aplicar a Moix en este punto las aseveraciones de Mira acerca de la utilidad de las manifestaciones camp para los homosexuales durante el franquismo. Según el crítico, su importancia se da en dos sentidos: por un lado, estas expresiones artísticas permitieron la búsqueda de referentes culturales en una época marcada por la marginalidad de la comunidad; por otro, son una influencia fundamental para el desarrollo de discursos propios que serán revisados, posteriormente, durante la Transición (343).

Estas vacilaciones, de las que daban cuenta los críticos en las citas anteriores, vienen a evidenciar una ambigüedad identitaria que permite interpretar la búsqueda de Moix. Su vacilación entre la pertenencia y el rechazo, entre la inclusividad y la exclusión, viene dada por la potencial proyección multidireccional de imágenes (cinematográficas, vivenciales, memorísticas) entre presente y pasado. Desde luego, el compromiso de Moix no es político, ni con el colectivo gay, ni con la generación de jóvenes. Se trata de un compromiso con la memoria, con la búsqueda de formas de autorrepresentación y expresión. Esta búsqueda, que parte, como ya hemos visto,



de imágenes, permite la formulación de referentes colectivos que sirven, por un lado, a la comunidad gay, porque presenta modelos literarios y culturales, modelos de ser; por otro, a la generación de jóvenes adultos, porque establece una serie de referentes culturales que contribuyen a la construcción de la memoria colectiva del grupo.

Aparte de esta pertenencia a la comunidad que subyace a las obras de Moix y que hemos analizado anteriormente, es preciso estudiar de igual manera el compromiso de Moix con la memoria colectiva de su generación en sus textos memorialistas de *Extraño en el paraíso*.

En diferentes momentos del volumen, Ramón muestra su camaradería con migrantes con quienes compartió experiencia en París y Londres. De esta forma ocurre con la comuna de muchachos que se aloja precariamente en la librería Shakespeare and Company de París, de quienes se ofrece una imagen de jóvenes cultos con los que se comparte la miseria del trabajador migrante que sobrevive limpiando chimeneas en las casas pudientes parisinas.

Asimismo, esta camaradería está presente durante la estancia de Ramón en Chelsea, donde trabaja en un restaurante: «Más que en los días y sus trabajos nos fuimos aproximando en el culto a lo efímero. Las cancioncillas de los años cincuenta nos acercaron hasta alcanzar el nivel exacto de las confidencias» (306-307). Y también, un poco después, durante los meses que pasó en el pueblo de Plaxtol: «Entre bromas y bromas, resultó que mis relaciones con los demás camareros fueron óptimas. Una vez más eran compatriotas por partida doble: por España y por Sodoma» (425).

Las vivencias en el exterior le llevan a ser más consciente de su generación y son el germen de *El día que murió Marilyn*, rostro popular, el de la actriz, con el que su generación comenzaba a identificarse (471). Así se manifiesta un mayor discernimiento de los acontecimientos que estaban marcando a los jóvenes españoles de finales de la década de los sesenta. Moix se da cuenta de que, aún con el sonido de las canciones pop británicas en el oído, a su vuelta a España este se transforma en «las sirenas de la policía reprimiendo manifestaciones antifranquistas» (471), lo que le conduce a contemplar la significación política y «adscribirse a las tendencias más progresistas de su tiempo» (472). Pero este compromiso con su generación no se produce a través de su militancia política<sup>9</sup>, sino que, al igual que otros escritores de su época, se realiza a partir del tratamiento en sus escritos de una serie de elementos que tienen significancia memorística para la generación: imágenes cinematográficas, referencias a historietas, a personajes ficticios y reales, a espacios urbanos (Łuczak 123), etc. En definitiva, a un conjunto de elementos culturales comunes a su generación que contribuyen a la formalización de un discurso generacional y una memoria colectiva (Fone, *Persona* 190).

---

<sup>9</sup> Pese a ello se ha defendido la actitud posnacionalista del escritor catalán (Ramos 98).



## CONCLUSIÓN

La obra memorialística de Terenci Moix constituye, sin lugar a dudas, una revisión del pasado personal que el escritor lleva a cabo durante su edad adulta. Aun así, el tratamiento que realiza de los recuerdos de infancia, adolescencia y juventud permite apreciar de qué manera no solo se fue configurando su singularidad identitaria a ojos de su protagonista, sino cómo la acumulación de un amplio conjunto de elementos de la cultura configura los intereses narrativos que están presentes en su obra novelística y ensayística.

En el tercer volumen de sus memorias (*Extraño en el paraíso*), Moix aborda el contenido de una época fundamental en el desarrollo del Ramón adulto y que resulta de máximo interés para entender cómo finaliza el proceso de formalización identitaria de la infancia hasta el acceso a la edad adulta y el despertar a un mundo exterior (incluso extranjero), ajeno al ambiente familiar y del barrio. Entre sus páginas se puede valorar cómo el escritor polemiza con su identidad gay, pero también con su compromiso con los movimientos sociales de la década de los sesenta.

Aunque, como se ha defendido, la estética camp colabora en la creación de un espacio de relación en la comunidad gay de su época, no es posible asegurar el compromiso de Moix con las reivindicaciones del movimiento gay que siguió al momento de estas memorias, en los años setenta. El escritor no hace suyas las reivindicaciones políticas del movimiento, a pesar de que es consciente de la evolución de determinadas prácticas de la década, como la ambigüedad sexual y el amor libre, en luchas más comprometidas con un cambio social.

No obstante, a la vista de la escritura del autor catalán, existe un compromiso cultural con la memoria de su generación. De manera que Moix toma elementos de su propia memoria, que incluyen por supuesto imágenes de la España represiva, y los reelabora narrativamente, al mismo tiempo que los une con materias colectivas (como referencias al cine clásico de los años cuarenta, los cómics, lecturas, músicas y otros elementos de la cultura de masas), participa de un proceso de creación del relato que, lejos de la imagen solitaria y frívola que comúnmente se tiene, impulsa una consideración similar a la que otros escritores de la época mantuvieron, en lo que respecta al compromiso, desde un punto de vista cultural, con la memoria colectiva de la generación.

RECIBIDO: 16-11-2020; ACEPTADO: 17-2-2021



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DOLLIMORE, Jonathan. *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault*. Oxford: Oxford University Press, 1991.
- DOMÍNGUEZ SANTANA, Fermín. «Marsé y las secciones de Por Favor. Una perspectiva en torno a su narrativa». Tesis doctoral. Universidad de La Laguna, 2011 (<http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/3397>).
- ELLIS, Robert Richmond. *The Hispanic homograph: gay self-representation in contemporary Spanish autobiography*. Illinois: University of Illinois Press, 1997.
- FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS. *Ciclo «El intelectual y su memoria»: Terenci Moix*. Entrevista en vídeo. Universidad de Granada. (<https://www.youtube.com/watch?v=lkBILAAX3vk>).
- FERNÁNDEZ, Josep-Anton. *Another Country: Sexuality and National Identity in Catalan Gay Fiction*. Londres: Modern Humanities Research Association, 2000.
- FONE, Thomas. «Ironía en la escritura memorialística de Terenci Moix (*El cine de los sábados, El beso de Peter Pan y Extraño en el paraíso*)», *Epos* xxvii (2011), pp. 131-144.
- FONE, Thomas. «Persona y personaje en la escritura memorialística de Terenci Moix», *Revista de Filología*, 39 (2019), pp. 185-200.
- GONZÁLEZ-ALLENDE, Iker. «Onanismo y emigración gay en las memorias de Terenci Moix», en Godón, Nuria y Horswell, Michael J. (eds.), *Sexualidades periféricas: Consolidaciones literarias y filmicas en la España de fin del siglo XIX y fin de milenio*. Madrid: Fundamentos, 2016, pp. 183-208.
- GRACIA, Jordi y RÓDENAS, Domingo. *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad, 1939-2010*. Barcelona: Crítica, 2011.
- GUASCH, Oscar. *La sociedad rosa*. Barcelona: Anagrama, 1991.
- GUASCH, Oscar. «La construcción cultural de la homosexualidad masculina en España (1970-1995)», en Mérida, Rafael M. (ed.), *Minorías sexuales en España (1970-1995). Textos y representaciones*. Barcelona: Icaria, 2013.
- ŁUCZAK, Barbara. *Espai i memòria: Barcelona en la novel·la catalana contemporània*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda, 2012.
- MARTÍNEZ EXPÓSITO, Alfredo. *Los escribas furiosos: configuraciones homoeróticas en la narrativa española*. New Orleans: University Press of the South, 1998.
- MARTÍNEZ EXPÓSITO, Alfredo. «Normalización y Teoría Queer», en *Teoría Queer: de la transgresión a la transformación social*. Andalucía: Fundación de Estudios Andaluces, 2009, pp. 24-38. [https://www.centrodeestudiosandaluces.es/datos/factoriaideas/PN03\\_09.pdf](https://www.centrodeestudiosandaluces.es/datos/factoriaideas/PN03_09.pdf).
- MIRA, Alberto. *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Barcelona & Madrid: Egales, 2004.
- MIRA, Alberto. «El niño queer en *El peso de la paja* de Terenci Moix», en Mérida Jiménez, Rafael M. (ed.), *Masculinidades disidentes*. Barcelona: Icaria, 2016, pp. 185-206.
- MOIX, Terenci. *El cine de los sábados (Memorias. El Peso de la Paja 1)*. Barcelona: Planeta, 1998.
- MOIX, Terenci. *Extraño en el paraíso (Memorias. El Peso de la Paja 3)*. Barcelona: Planeta, 1998.
- MORET, Xavier. «Terenci Moix: 'He escrito mis memorias como si se tratara de una novela'», *El País*. 15 diciembre 1993. ([https://elpais.com/diario/1993/12/15/cultura/755910013\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1993/12/15/cultura/755910013_850215.html)).





- RAMOS, Carlos. «Terenci Moix. De la transición heroica a la seducción de masas», en Bou, Enric y Pittarello, Elide (eds.), *(En)claves de la Transición. Una visión de los Novísimos. Prosa, poesía y ensayo*. Madrid: Iberoamericana, 2009, pp. 79-101.
- RTVE. *Discurso Juan Marsé. Premio Cervantes 2008*. Vídeo. Archivo Premios Cervantes. (<https://www.rtve.es/alacarta/videos/premios-cervantes-en-el-archivo-de-rtve/juan-marse-premio-cervantes-2008/486258/>).
- SOLER, Marc. «Susan Sontag no concede la categoría de nuevo movimiento a la posmodernidad», *El País*. 28 junio 1984. ([https://elpais.com/diario/1984/06/28/cultura/457221604\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1984/06/28/cultura/457221604_850215.html)).
- SMITH, Paul Julian. *Laws of Desire: Questions of Homosexuality in Spanish Writing and Film, 1960-1990*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- VILASECA, David. *Queer Events: Post-deconstructive Subjectivities in Spanish Writing and Film, 1960s to 1990s*. Liverpool: Liverpool University Press, 2010.



# EL MONSTRUO HUMANO. EL YO HOMOSEXUAL EN *EL AMOR DEL REVÉS* (2016), DE LUISGÉ MARTÍN

Carlos Alayón Galindo  
[calayongalindo@gmail.com](mailto:calayongalindo@gmail.com)

## RESUMEN

El presente trabajo tiene por objeto el estudio de *El amor del revés* (2016), de Luisgé Martín. Esta autobiografía será abordada no solo como texto literario, sino también como un ejercicio testimonial que da cuenta de lo que significó ser un hombre homosexual durante la transición hacia la democracia y los años posteriores. El interés analítico recaerá, sobre todo, en ver cómo interactúan nociones como la homosexualidad o la de diferencia. Se centrará la atención en todos aquellos elementos identitarios que, en la página, configuran la voz de ese *yo* autobiógrafo que se sabe homosexual y que se escribe desde dicha posición. Para ello aplicaremos un enfoque sociológico que bebe de las ideas de autores como Brubaker y Cooper, Guasch, Eribon o Mira.

PALABRAS CLAVE: autobiografía, escrituras del *yo*, Luisgé Martín, homosexualidad, siglo XXI.

THE HUMAN MONSTER. HOMOSEXUAL SELF  
IN LUISGÉ MARTÍN'S *EL AMOR DEL REVÉS* (2016)

## ABSTRACT

The aim of this research is to study Luisgé Martín's *El amor del revés*. This autobiography will be approached not only as a literary text, but also as a testimony of what it meant to be a homosexual man in the early Spanish democracy and in the following years. Therefore, the analysis will be centered on the interaction between concepts like homosexuality and difference. It will be focused on those identity elements that shape the autobiographer's self, and the voice that recognizes itself as homosexual and writes itself from that position. In order to achieve that objective, a sociological approximation based on the ideas of scholars such as Brubaker, Cooper, Guasch, Eribon and Mira will be applied.

KEYWORDS: autobiography, Luisgé Martín, homosexuality, self-writings, XXI century.



Para que un monstruo se cree,  
algo tiene que fallar al principio de la historia.

Charlie Fox

## 1. INTRODUCCIÓN

En la literatura española, la autobiografía tuvo un gran auge en las últimas décadas del siglo xx. Como constatan David y Burdiel, «la eclosión de los géneros biográficos y autobiográficos» se da «en los años setenta y ochenta, coincidiendo con la transición de la dictadura a la democracia» (18). Los motivos de este fenómeno atienden a cuestiones de carácter histórico, político y cultural. Romera Castillo señala como causas fundamentales «la mayor libertad de expresión» tras la muerte del dictador, la necesidad y urgencia de los escritores de recomponer el pasado fragmentado, «la reivindicación del individualismo» y el «decaimiento de la ficción», entre otras (22). Hemos de tener en cuenta que este reciente interés por lo autobiográfico no implica que en épocas pasadas no se produjeran textos de esta índole. Estudios como el de Durán López acerca de la autobiografía española en los siglos xviii y xix ya desmienten ese «tópico de la escasa afición» de la tradición hispana por la escritura autobiográfica frente a otras como la anglosajona (Caballé 131). De esta manera podemos contar hoy con una lista casi infinita de personalidades que han transitado el espacio del *yo*, como podrían ser Rosa Chacel, Rafael Alberti, Carlos Castilla del Pino, Jorge Semprún, José Manuel Caballero Bonald, Carlos Barral, Francisco Umbral o Rosa Montero. Es interesante resaltar, llegados a este punto, la popularidad con la que cuenta esta forma de autoescritura dentro de la literatura *gay*<sup>1</sup> en nuestro país. Una gran mayoría de escritores homosexuales se han adentrado, antes o después, en el género autobiográfico ya que reúne las condiciones necesarias para explorar las diferentes formas en las que la sexualidad moderna es representada y cómo «sexual identity and sexual practice are defined, negotiated, and experienced in contemporary society» (Ellis 1). Es el caso, por ejemplo, de Juan Goytisolo, Terenci Moix, Vicente Molina Foix, Luis Antonio de Villena o Luisgé Martín, autor que aquí nos ocupa.

Su escritura se caracteriza, casi desde sus inicios, por la necesidad de jugar con esa fina línea que separa la realidad de la ficción, de colarse en la brecha entre lo verídico y el simulacro. Prueba de esto que comentamos son obras como *Las manos cortadas* (2009) o *La misma ciudad* (2013). En líneas generales suele seguir dos procedimientos bien delimitados: o ficcionaliza su propia vida, como ocurre en

---

<sup>1</sup> El concepto de *literatura gay* debe ser entendido como una práctica literaria que conlleva una serie de procesos identitarios conscientes. Ello implica que la simple aproximación estética o la tematización de la homosexualidad no es criterio suficiente para figurar en este gran corpus. En palabras de Gregory Woods, «en esencia, de lo que aquí estamos hablando es de la creación deliberada de una tradición homosexual» (12).

*Los amores confiados* (2005), o bien se presenta a sí mismo como narrador testigo y partícipe de los hechos imaginados que expone, tal y como vemos en *La vida equivocada* (2015), novela en la que se convierte en un personaje más y cuenta las desventuras de Max Leopardi, un intento fallido de escritor.

En su literatura, por tanto, siempre hay, en mayor o menor grado, cierta intromisión del *yo*. Sin embargo, en *El amor del revés* (2016) el planteamiento es radicalmente diferente. Ya no estamos ante un juego literario de autoficción, sino ante el relato de la propia vida. Esta obra es la historia de un descubrimiento y de sus consecuencias. En ella, nos encontramos con una cucaracha, Luisgé Martín, que, a los quince años, toma conciencia de su verdadera naturaleza: es un insecto exótico, es homosexual. A partir de ahí, llega el silencio y el secreto. Ese deseo torcido, anormal, que siente no tiene cabida alguna en aquella España que comienza a despertar del letargo franquista. Con el paso del tiempo, la cucaracha se va convirtiendo, poco a poco, en un ser humano. Se deshace de su exoesqueleto, de sus antenas y, sobre todo, de sus miedos y prejuicios. Nombres como Miguel Ángel, Jesús, Arturo –su gran amor–, Antonio o Axier son cruciales en esta transformación. Gracias al viaje que realiza el *yo* y al cambio que este lleva aparejado, podemos apreciar también la apertura de la sociedad española a fenómenos que, como la homosexualidad, permanecieron acallados durante la dictadura.

Dicho esto, estableceremos el interés de la obra del madrileño en la exposición de un testimonio autobiográfico que emana única y exclusivamente de su identidad como sujeto gay. Luisgé Martín decide escribirse de manera pretendida y consciente desde esta perspectiva y plasmar el traumático proceso de aceptación de su verdadero ser. Todo queda subordinado a su experiencia de la homosexualidad; de ahí que nuestro objeto de estudio se centre en esclarecer qué elementos identitarios y códigos utiliza para crear textualmente ese *yo* homosexual. Ahondaremos, por tanto, en su valor como testimonio, ya resaltado por críticos como Sanz Villanueva, quien afirmó: «la autobiografía de Luisgé Martín servirá algún día como documento sociológico imprescindible para la reconstrucción de la mentalidad de la España del último trecho del pasado siglo» (párr. 3). Nuestra aproximación se centrará en diversas cuestiones como, por ejemplo, la disección de los discursos que en los últimos años de la dictadura circulaban en torno a la homosexualidad, la recepción de estos por parte de la subjetividad del autor y las consecuencias que tuvieron, es decir, en qué grado afectaron a la autopercepción de ese *yo* que se construye a través de lo monstruoso y a su interacción con el entorno. Este enfoque parte de la idea de autobiografía «como una forma esencial de comprensión de los principios organizativos de la experiencia, de nuestros modos de interpretación de la realidad histórica en que vivimos» (Loureiro 2).



## 2. EL AMOR TORCIDO: IDENTIDAD, DISCURSOS Y FIGURACIONES EN TORNO A LA HOMOSEXUALIDAD

El *yo* autobiográfico –monstruo híbrido, mitad verdad, mitad artificio– asume según se van sucediendo las páginas una identidad determinada. Para poder estudiar esta construcción debemos establecer alguna que otra aclaración terminológica. El concepto de *identidad* ha sido usado en tantos contextos y se han referido tantas realidades en su nombre que se ha convertido en una entidad pantanosa, emborronada. Hablamos, así, de identidades nacionales, identidades sexuales, de la identidad como expresión de la subjetividad de un individuo o también de un colectivo. Estos son solo algunos ejemplos de lo amplio que es su campo de aplicación. Si queremos usar esta noción desde un punto de vista analítico, primero debemos acotar su significado y dejar de lado todos esos contenidos impresionistas que se le han presupuesto. Para discernir los posibles inconvenientes semánticos con respecto a esta idea, aplicaremos la propuesta de Brubaker y Cooper en su conocido artículo «Beyond identity» (2000).

Los autores norteamericanos proponen, desde la Sociología, una configuración tripartita del término. De esta manera, debemos atender a tres preceptos fundamentales que constituyen la identidad de un sujeto: el primero de ellos, la identificación y la categorización por parte de otros –*identification and categorization*, en el original–, es un proceso complejo que implica diversas variantes y que surge de la superposición de discursos a lo largo del tiempo en torno a una misma categoría social, «external identification is itself a varied process»; el segundo es el *self-knowing*, es decir, el conocimiento de uno mismo, la concepción que se tiene de sí; y, por último, el tercero se corresponde con el sentido de pertenencia a un grupo característico (*sense of belonging*) (Brubaker y Cooper 19).

En este apartado, el concepto de identidad que hemos establecido se estudiará en relación con el de homosexualidad masculina. Este último debe entenderse como una categoría social construida a través de los siglos que se define por ser el resultado de un proceso de sujeción del individuo a partir de una serie de prácticas sexoafectivas y culturales. La homosexualidad a la que aquí nos referimos es una entelequia abstracta, una forma que engloba expresiones identitarias concretas y subjetivas, como un ejemplo o «modelo», si usamos las palabras de Alberto Mira. Para este crítico español, por ejemplo, se deducen tres arquetipos tradicionales de homosexual, tres ejes creados a partir de las diversas conceptualizaciones de dicha categoría en las sociedades occidentales: «el malditista» o rebelde que acepta su condición de marginado; «el homófilo» que lucha por la integración en la normalidad del paradigma homosexual, y, por último, el modelo «*camp*», que cuestiona, desde la ironía, los «imperativos morales» de las dos clasificaciones anteriores (Mira 24-26).

Aparte de abstracta, la naturaleza de dicho término es, también, mítica. La idea de mito, defendida por Óscar Guasch (2007), nos remite al fenómeno de la narración como tecnología de lo identitario. Hemos de tener en cuenta que su propuesta no se circunscribe exclusivamente al ámbito homosexual, la heterosexualidad y cualquier otra categoría sexual solo existen en el terreno discursivo: «Con la homosexualidad sucede lo mismo [que con la heterosexualidad]. Como en *Las Mil*



y una noches, la homosexualidad es un cuento dentro de otro cuento, un relato dentro de otro, un mito que explica otro mito» (Guasch, *La crisis* 20). A pesar de lo que se podría llegar a pensar, dicho mito no es universal, o sea, no es transhistórico ni tampoco común a todas las sociedades. Para evitar disposiciones etnocéntricas innecesarias se debe comprender que «al igual que la heterosexualidad, la homosexualidad es un producto de nuestra época que no puede buscarse más allá de nuestra cultura» (Guasch, *La crisis* 21).

El diálogo entre las dos ideas que hemos planteado en este apartado nos permite una honda aproximación al texto de Luisgé Martín. Para el autor madrileño, el concepto de identidad está estrechamente ligado a la sexualidad; no hay un *yo* si no hay deseo: «un ejercicio que considero exquisitamente humano: la experiencia erótica proscrita y reprobada; la sexualidad torcida. Sólo en él se puede descubrir la hondura verdadera de lo que fingimos ser y de lo que en realidad somos» (Martín, *El amor* 192). Por ello, los presupuestos teóricos de Brubaker y Cooper, así como los de académicos como Guasch y Mira, interactúan a la perfección con el contenido presente en *El amor del revés*.

## 2.1. JUECES, PSIQUIATRAS Y SACERDOTES: HOMOSEXUALIDAD Y TARDOFRANQUISMO

Mientras que en el resto de países comenzaba ya en los setenta el resbaladizo camino hacia la autodeterminación y la conquista de derechos de la comunidad LGBTI, en España la situación era sumamente diferente. El tardofranquismo se caracterizó por una mayor apertura, por una disociación entre la moral impuesta por el régimen y las actitudes, cada vez más abiertas y tolerantes, de la población civil urbana (Guasch, *La sociedad* 43). Un ejemplo claro nos lo aporta el retrato que hace Luisgé Martín de su familia en las postrimerías de la dictadura:

Mi familia nunca tuvo beatería. Mis padres eran católicos y creían que la forma de vida cristiana nos llevaría a todos a la eternidad, pero a la hora de interpretar los mandamientos de Dios siempre hubo cierta cordura. Mi madre se burlaba en cualquier circunstancia del papel sumiso de la mujer predicado en la época, y mi padre hacía esfuerzos más voluntariosos que reales por educarnos con severidad doctrinal (*El amor* 26-27).

Sin embargo, en el ámbito de las libertades sexuales se vivió un momento de auténtica «miseria» (Aliaga y Cortés 19). La arquitectura represiva del régimen dictatorial tuvo en la sociedad española un gran arraigo. Su rápido desmantelamiento a nivel jurídico y político durante la etapa de la Transición no se dio con tanta facilidad en la esfera social. La *forma mentis* de la época tenía costumbres, maneras y pautas heredadas de los primeros estadios del régimen como, por ejemplo, la escisión entre sexos, la reducción de la mujer a lo doméstico, «la pudibundez extrema y un sentido del recato enfermizo» (Aliaga y Cortés 35). La tajante separación entre el ámbito privado y el público, también, fue una de las actitudes más difíciles de combatir de todo este sistema. Ello conllevó que «la ocultación de las infracciones come-



tidas contra las normas de respetabilidad y decoro convencionales» se convirtiera casi en una obsesión para las gentes de a pie (Aliaga y Cortés 36). Los diferentes puntos que hemos mencionado nos remiten a una sociedad persecutoria, asfixiante, en la que la categorización del homosexual, como puede imaginarse, orbitaba en torno a valores siempre negativos. La corrupción, el vicio y la degeneración de la conducta social eran constantes semánticas que circunscribían la definición del sujeto gay. Expondremos, con suma brevedad, varios ejemplos pertenecientes al ámbito jurídico que corroboran lo que aquí comentamos.

El primero se corresponde con la Ley de Vagos y Maleantes, predecesora de la que sería en 1970 la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social (LPRS). Aunque ya estaba vigente durante la Segunda República, nos interesa la reforma aprobada en plena dictadura, la de 1954. Su consigna era la de erradicar los actos que ofendieran «a la sana moral de nuestro país por el agravio que causan al tradicional acervo de buenas costumbres, fielmente mantenido en la sociedad española» (Ley de Vagos y Maleantes). Los artículos reformulados en esta revisión que más enjundia presentan para el asunto que aquí nos compete son el 2 y el 6. En el artículo 2, se equipara la figura del homosexual con la de «rufianes y proxenetas» para luego, en el 6, ampliar la comparación «a los mendigos profesionales y a los que vivan de la mendicidad ajena, exploten menores de edad, enfermos mentales o lisiados» (Ley de Vagos y Maleantes). De ser detectadas por las fuerzas del orden, todas estas formas de delincuencia y vandalismo tenían graves castigos: algunos eran condenados en lo que se llamó «establecimiento de trabajo», otros en las «colonia[s] agrícola[s]». Los homosexuales, por su parte, debían ser internados «en instituciones especiales y, en todo caso, con absoluta separación de los demás» (Ley de Vagos y Maleantes). El homosexual, a partir de este discurso jurídico, queda dibujado en el imaginario colectivo como un sujeto criminal que requiere una corrección de sus prácticas *desviadas*.

El segundo ejemplo al que haremos referencia se da ya en los últimos momentos del franquismo. El 1 de febrero de 1971 se aprobó una Orden del Ministerio de Educación y Ciencia en la que «se recoge que el homosexualismo [...], en tanto que defecto físico o enfermedad, impide ejercer de maestro en la enseñanza primaria» (Aliaga y Cortés 30). La mención exclusiva a ese periodo de aprendizaje activa uno de los estereotipos homófobos más difundidos, es decir, se vuelve sobre la idea del homosexual como pederasta, como corruptor de menores. El tercer, y último, caso propuesto es la confirmación definitiva de que los estragos de la dictadura se sintieron todavía en plena democracia. Nos referimos aquí al proceso al que fue sometido en la década de los ochenta José Ramón González Lacalle, capitán de Aviación. Su «conducta homosexual» lo condujo a «seis meses y un día de prisión militar y a la separación del servicio por un delito consumado contra el honor militar» (Cuadra párr. 2). De nuevo, la homosexualidad como delito y el homosexual, como reo.

Estos casos de naturaleza jurídica se ven apoyados por discursos de índole médica y religiosa. Ambos suponen el respaldo científico y moral, respectivamente, a esas concepciones establecidas en la ley. En cuanto al ámbito médico, hemos de decir que la disciplina que más empeño puso en el estudio del homosexual fue la Psiquiatría. A partir de consideraciones esencialistas y, por supuesto, de criterios



acientíficos, grandes nombres de la medicina española como Juan José López Ibor o Antonio Vallejo Nájera cargaron en contra de todo aquel que presentase semejante conducta. En general, las conclusiones de los psiquiatras fueron cambiando con el tiempo: «se pasa de un modelo homofóbico de desprecio a uno preocupado por la curación» (Mira 301). De una forma o de otra, el homosexual siempre era un sujeto no aceptado. Luisgé Martín hereda los últimos vestigios de esto que mencionamos. Encontramos, en los recuerdos de su infancia, que el escritor alude a una enciclopedia referente en la cultura española en la que podemos evidenciar que se da ya un tratamiento más laxo:

La enciclopedia *La medicina y la salud* publicada por Salvat en 1973, [...] había sido objeto de una revisión ética dirigida por Manuel Alcalá, profesor de Moral en las universidades de Comillas y de Granada, pero no tenía un tono inquisitorial, sino más bien indulgente (Martín, *El amor* 31).

Otra secuencia que ratifica ese intersticio entre dos moralidades, ese tiempo *bisagra* en el que vivió Martín, lo hallamos en la primera sesión con su psicólogo. En ella podemos ver claramente el estado de la cuestión en aquella época de transiciones. Por un lado, podemos comprobar que la American Psychological Association (APA), en 1973, decide eliminar la homosexualidad de su *Manual diagnóstico de los trastornos mentales*, es decir, ya no es concebida como una patología que requiera cura. Por otro, somos testigos de que todavía entonces había ciertos prejuicios latentes<sup>2</sup>. El ejemplo más obvio es el mantenimiento de las terapias de reconversión en las que el paciente era sometido a una serie de rutinas –algunas físicamente inofensivas, otras no tanto– para reeducar su conducta y así poder reinsertarse adecuadamente en la sociedad:

El psicólogo al que había sido asignado, que se llamaba Miguel, me escuchó con atención, me hizo preguntas acerca de mi vida familiar y de mi entorno, y me explicó luego, con vehemencia, que la homosexualidad no era una patología y que sentirse atraído por los hombres no podía considerarse objetivamente una cuestión clínica. No obstante, dijo, si para mí suponía un conflicto social por la imposibilidad de adaptarme a las pautas de convivencia establecidas, podíamos iniciar el tratamiento (Martín, *El amor* 105).

En el terreno de la moral y de la ética, fue la Iglesia católica la que mayor impacto tuvo en el imaginario colectivo. Su defensa de la heterosexualidad como institución sexoafectiva natural, de la finalidad exclusivamente reproductiva del sexo, de la lectura biologicista de los cuerpos, de la separación de los sexos y, también, su

---

<sup>2</sup> Terenci Moix es otro autor que corrobora, a través de sus memorias, el prejuicio de la Psicología: «Desde el momento en que intuyó el origen de mis males, se esfumó de su rostro el menor indicio de simpatía. [...] Me lo dijo abiertamente [...] yo era víctima de una aberración que era necesario extirpar sin tardanza. [...] Estaba hablando de no sé cuántos métodos para cambiarme. Habló de electroshocks» (532).





desconfianza hacia todo lo relacionado con el deseo y el cuerpo hacen que la figura del homosexual se convierta en un problema difícil de encajar en dicho esquema. De esta manera, la práctica de la homosexualidad queda englobada «en el ámbito del pecado» (Guasch, *La crisis* 39). Sin duda, de todos los discursos que hemos barajado y de todas las figuraciones de la homosexualidad que hemos referido, es esta última, la de la homosexualidad como pecado, la que mayor impacto tiene en el testimonio de Luisgé Martín. Para el autor, educado en el colegio católico de San Viator de Madrid durante toda su infancia y adolescencia, la naturaleza punitiva y demoniaca de este «amor torcido» es una de las cuestiones que más le perturbaban a su primer *yo*: «los tratos degenerados y sucios que al parecer se daban entre personas del mismo sexo eran de naturaleza carnal, deshonestos, inducidos en el mejor de los casos por las potencias vegetativas que compartimos con las bestias o [...] por Mefistófeles» (Martín, *El amor* 17). Las constantes pesquisas del padre Jaime, «¿Te tocas la colita?», y su ferviente amor por su compañero de clase, Miguel Ángel, hacen que nuestro autor vuelva a buscar respuestas en los libros (15). Al igual que con la enciclopedia Salvat, Martín consulta la *Teología moral para seglares* para conocer el origen de su desviación. Aquí un ejemplo:

Yo, que estaba aterrizado por el infierno y por los pecados de mi espíritu, comencé a leer en secreto pasajes más carnales para tentar a mi suerte. No me interesaban los sacramentos, las virtudes teologales o la justicia social, de los que hablaba con prolijidad el libro, sino la sexualidad y sus castigos. El texto, que tenía un lenguaje deliciosamente reglamentario, casi forense, era estremecedor: atribuía todos los males a quienes como yo sufrían de esos extravíos eróticos (27).

Y continúa diciendo:

De los diez pecados posibles, a mí me afectaban sólo dos: la polución —que era como se denominaba en el libro a la masturbación solitaria, puesto que el onanismo exigía una unión sexual entre dos personas— y la sodomía. [...] El segundo, el de la sodomía, era el que amedrentaba, el que guiaba en aquellos tiempos todas mis pesadillas, pero la *Teología moral para seglares* le dedicaba sólo dos párrafos (28).

Aunque breves, estos pasajes ponen de manifiesto la recuperación y popularización del arquetipo del sodomita durante el periodo franquista. Este término, de origen judío y de larga evolución histórica, siempre ha estado relacionado con «las prácticas sexuales no ortodoxas», convirtiéndose así en uno «de los pecados más graves de lujuria» (Guasch, *La crisis* 40). El sodomita es una categoría amplia que en sus inicios aglutinaba todo acto sexual «contrario a la naturaleza»; de ahí que bajo este marbete se incluyeran conductas como la homosexualidad o el bestialismo (Guasch, *La crisis* 40). Luego, el vocablo se especializó para referirse en exclusiva al sexo entre hombres<sup>3</sup>. Estipulado ya el pecado y el pecador, llegó la culpa y la vergüenza. De este

---

<sup>3</sup> Normalmente, este concepto ha estado relacionado siempre al ámbito masculino. Ello se debe a que el placer femenino, y por ende las identidades lesbianas, ha sido negado y olvidado





modo, sobre los homosexuales recae un poderoso estigma. Goffman define etimológicamente la noción de ‘estigma’ como una serie de «signos corporales con los cuales se intentaba exhibir algo malo y poco habitual en el estatus moral de quien los presentaba», marcando a sus portadores como una «persona corrupta, ritualmente deshonrada» (11). En este caso, la carga semántica del concepto subraya, sobre todo, la *tara* moral. El peso de este sistema de pensamiento se deja entrever, también, en *El amor del revés*. El autor cuenta el caso de Alfonso, un joven gay de familia conservadora, que, acusado por este tipo de creencias, se obligó a adoptar una pose de mujeriego e incluso a casarse. Luisgé Martín lo propone como paradigma del conflicto interno que los homosexuales vivían en su época: «Decía que estaba orgulloso de ser como era, pero sentía aún culpa y vergüenza. Le roía esa contradicción, esa incapacidad para desprenderse de las hechicerías en las que le habían educado» (*El amor* 26). Alfonso, al final, acabó suicidándose.

Como hemos podido comprobar, el castigo legal, la medicalización y patologización de la sexualidad y el peso de la moral cristiana convirtieron la existencia homosexual en la época franquista en una suerte de imposible, lo convirtieron en un «amor difícil» para nuestro protagonista (Martín, *El amor* 90). España estuvo todo ese tiempo, e incluso durante la Transición y primeros años de democracia, en lo que se conoce como la etapa «pre-gay» (Guasch, *La sociedad* 47). Ello implica que la homosexualidad se explicaba a partir de preceptos heterosexuales, es decir, no se había dado «la toma de conciencia del homosexual de su propia condición» (Guasch, *La sociedad* 48). La definición impuesta por la norma suele ir ligada a profundos criterios sexistas y presunciones negativas en torno a dicha categoría. Además, lleva aparejado un proceso de invisibilización en el que la persona gay es erradicada de la vida pública y, por supuesto, del «espacio mediático» (Aliaga y Cortés 36). Los referentes homosexuales eran inexistentes:

No había otros homosexuales en la vida corriente, en las aulas de un colegio religioso o de un instituto público de bachillerato, en las calles de barrio, en los bares a los que iba con mis amigos a beber un refresco o una cerveza, en las playas del verano, en los cines de Gran Vía, en las casas de mi vecindario. [...] No había personajes literarios ni cinematográficos, no había reyes ni cantantes ni deportistas famosos que tuvieran la misma tara (Martín, *El amor* 44).

Hemos de tener en cuenta que todas estas figuraciones tuvieron un gran arraigo en la visión que el autor tuvo de sí mismo y de sus iguales. La visión esencialmente trágica, negativa e imposible de la figura del homosexual fue difícil de erradicar. Aunque «después de la muerte de Franco, España empezó a mudar poco a poco su piel de lagarto», para Luisgé Martín, esa idea de los gais como «criaturas tristes y abandonadas, paranoicos, chiflados, pederastas, patrañeros, embaucadores,

---

por la tradición judeocristiana. Al respecto, Llamas comenta: «Los gais son sólo cuerpo; las lesbianas, ni eso» (153).

delincuentes, pornógrafos, majaderos» se convierte en un tormento, en una cruz con la que tiene que batallar día a día (*El amor* 30-49).

## 2.2. NORMA, HOMBRE Y MONSTRUO: EL YO Y LA HOMOSEXUALIDAD

Durante la época dictatorial, el «heterocentrismo incuestionado» que fundamenta nuestra cultura patriarcal se vio reafirmado (Rich 16). Es el hombre heterosexual el que define al resto de categorías y les asigna su rol en la sociedad. Las consecuencias de este «pensamiento heterosexual», como diría Monique Wittig, no solo extienden su dominio en el ámbito de los afectos, no es una mera ordenación del deseo, sino que se prefigura como una institución cultural y política que permea todos y cada uno de los ámbitos de nuestra realidad (49). Es, por tanto, el principio creador del que emana todo. De esta manera, el hombre heterosexual sirve como modelo para «explicar el mundo» (Guasch, *La crisis* 17). Siguiendo dicho precepto, ni las mujeres ni los homosexuales ni cualquier otra minoría sexual pueden definirse según criterios propios, no pueden autodeterminarse. Ello se debe a que este sistema se ha erigido históricamente como único por la premisa esencialista de la que parte, la cual ha posibilitado naturalizar todas las conductas humanas. Así, la relación sexoafectiva entre el hombre y la mujer «es universal y forma parte de la naturaleza humana» (Guasch, *La crisis* 18). El eje en torno al cual gravita esta forma de organización es de carácter dialéctico, se nutre de la tensión opositiva entre lo *uno* y lo *otro*, «está fundada sobre la necesidad del otro/diferente en todos los niveles», requiere del concepto de ‘diferencia’ para sostenerse (Wittig 53). Si lo heterosexual es la unidad, lo existente, lo biológico, todo aquello que no se ajuste a este esquema queda dentro del ámbito de lo desviado, de lo ilegítimo. La idea de diferencia (de la mujer con respecto al hombre, del gay con respecto al heterosexual) es la que, en definitiva, mantiene las relaciones de dominación que tanto caracterizan a este régimen.

El modelo heterosexual promueve una sociedad ordenada, lógica y cartesiana apuntalada sobre cuatro pilares fundamentales: «adulthood, sexismo, misoginia y homofobia» (Guasch, *La crisis* 23). Esto conlleva que solo ostentan el poder aquellos sujetos de edad adulta –recordemos la incapacidad a la que Occidente siempre ha condenado a mayores y niños– que asuman el rol de género asignado *naturalmente*. El resto queda a merced del gobierno de los que poseen esos privilegios. Por ello, algunos sectores o minorías acaban siendo apartados o negados. En cuanto a la gestión de esas identidades *otras*, hemos de decir que las posibilidades son limitadas: se puede ocultar y negar esa identidad para así no sufrir represalias ni señalamientos o se puede aceptar y asumir la propia condición. En el caso de Luisgé Martín, veremos un viaje que parte desde la completa negación de su propia naturaleza a la reivindicación de su diferencia. Este esquema viático es una estructura evidenciable en toda autobiografía, similar al que vemos en las *novelas de aprendizaje*, también llamadas *coming-of-age* o *bildungsroman*. El autobiógrafo se lanza a la escritura persiguiendo cierto autoconocimiento; así lo muestra, llegado el momento, la voz del autor: «Por eso no sé bien, desde hace mucho tiempo, quién soy realmente. O, mejor dicho, no sé quién habría llegado a ser si en todos aquellos años cardinales no hubiera tenido





que mentir día tras día» (Martín, *El amor* 39). En su caso, el *yo* tiene una tarea más, debe aprender qué es el amor, sus nombres y formas, y para ello supera una serie de adversidades que lo van perfeccionando. Él mismo lo comenta, no tiene reparos en mostrar la urdimbre de su creación: «Como los grandes héroes literarios, había atravesado todo tipo de peligros y de tentaciones y había salido de ellos transformado» (Martín, *El amor* 12). La gran mayoría de las veces el recorrido es tortuoso y, como Lázaro de Tormes, cambiando de amo –aquí de amante–, encuentra poco a poco su camino hacia la madurez. El personaje empieza siendo una cucaracha, deforme, solitaria e infecta, y termina siendo un hombre felizmente casado. Para exhibir su concepción de raro y hacer expreso el estigma que recae sobre él, el autor madrileño recurre a la metáfora del monstruo: «esta condición patógena era una amenaza social irremediable, una anomalía extraña y virulenta que me convertiría en un monstruo» (Martín, *El amor* 13).

Aunque pueda parecer lo contrario, la idea de la monstruosidad está estrechamente ligada a la concepción de norma que promueve la organización heterosexual. Ya lo comentamos antes: la diferencia es un valor fundamental para la estructura que promueve la heterosexualidad. El monstruo, por tanto, es un ser repudiado, pero útil, ya que posee una función social determinada: «es gracias al monstruo que las identidades y los cuerpos *normales* pueden definirse y comprenderse. El monstruo también posee un carácter redentor» (García 20). A través de su ejemplo y su rechazo, el sujeto heterosexual aprende cuál es el camino que debe seguirse<sup>4</sup>. Para evitar este escarnio, el monstruo, por lo general, permanece en el ámbito de lo privado, se oculta, hace de las sombras su hogar. Ese es el mecanismo que sigue Luisgé Martín. El descubrimiento de su naturaleza monstruosa llega durante su infancia, aquel día en el que Miguel Ángel, su amor de colegio, no acudió a la piscina tal y como habían acordado. Mientras intenta manejar su sentimiento de abandono y desasosiego, se produce la revelación:

En otras ocasiones había tenido ya pensamientos frágiles y fugaces de mí mismo infectado por esa enfermedad, pero aquel día fue la primera vez que comprendí sin engaños la médula del amor. La primera vez que pronuncié en voz alta las palabras terribles: «Soy homosexual» (Martín, *El amor* 19).

A partir de este momento, el *yo* presenta «la determinación de crear un disfraz» para protegerse de los otros (Martín, *El amor* 13). En el caso de nuestro particular Gregor Samsa, la creación de una máscara no se corresponde solo con ese afán de pasar desapercibido a ojos de la sociedad, sino que también revela una no aceptación de su propia condición homosexual, al fin y al cabo, «un monstruo es

---

<sup>4</sup> Un ejemplo de esto lo encontramos en la interesante función que Óscar Guasch le presupone al arquetipo del homosexual afeminado o *marica* dentro de la institución heterosexual: «el *marica* se convierte en un personaje socialmente útil, al transformarse en el punto de referencia respecto al cual el varón puede fijar sus rasgos viriles negándolos en otro» (*La sociedad* 53).

la forma que cobra un miedo» (Fox 19). El disfraz se basa en emular el comportamiento hegemónico, el modelo, hasta que se convierta en algo natural y orgánico:

El disfraz se transforma en vestimenta y las invenciones pasan a ser cualidades reales. Los gestos dejan de ser impostados y se vuelven naturales. E incluso en algún momento, cuando el ejercicio de fingimiento es muy intenso y prolongado, los pensamientos se enmarañan o se difuminan hasta extraviar al propio impostor (Martín, *El amor* 38).

De este modo, evidenciamos cómo realiza todo un proceso de *passing*. En la Sociología, este fenómeno queda definido como toda aquella estrategia social que se utiliza para «ocultar» o enmascarar algún tipo de cuerpo o conducta no normativa «con el fin de evitar conflictos» (Guzmán y Platero 10). Lo más común es que se asimilen estereotipos dominantes. En el caso de Luisgé Martín, para enmascarar su naturaleza de «monstruo humano», como diría Foucault, asume el modelo de la masculinidad hegemónica (57). Dicho constructo ha sido ampliamente estudiado por grandes autores como David Gilmore. De todas las características que se le presuponen en las sociedades occidentales, la que más nos interesa es la de su rechazo hacia lo femenino, porque es la que explota el escritor para forjar su nueva máscara (Guasch, *La crisis* 123). En esta primera etapa, potencia sus «modales viriles» y se encarga de «eliminar de ellos cualquier rastro de feminidad» (Martín, *El amor* 36). Los mecanismos que utiliza para lograr su objetivo son variados: adopta una pose a lo Humphrey Bogart; comienza a fumar, «el tabaco fue para mí durante muchos años un disfraz que escondía mi timidez y engrandecía mi masculinidad»; realiza gestos rudos, «me apretaba la bragueta con vulgaridad, sosteniendo los genitales con la mano abierta. Y cuando estaba en la calle o en el campo, escupía continuamente, áspero, desabrido, grosero», y, por supuesto, modula su expresión verbal, profiere insultos, palabras soeces, ya que «los maricas, según todos los clichés, usaban un léxico relamido y cursi, de modo que un blasfemador maldiciente debería ser, en justo correlato, el macho armonioso e indudable» (Martín, *El amor* 37). Con esto, el *yo* de su juventud se convierte en un completo actor, capaz de usar una máscara u otra dependiendo de su público. Así, con unos se hace «pasar por intelectual, despreciando todo lo que tuviera que ver con los instintos y dando a entender, por lo tanto, que mi reino no era de este mundo», mientras que con otros «exageraba mi impericia de seductor o mi fealdad, permitiéndoles que alardearan con altanería de sus conquistas» (Martín, *El amor* 38). Esta modulación de la identidad responde a la concepción del género como acto *performativo* tal y como defienden autoras como Judith Butler. En el caso de nuestro escritor, la construcción de su masculinidad estribaría, en el fondo, en una «actuación» constante.

El teatro que representa es para los otros, es su forma de relacionarse públicamente. En el ámbito privado, donde habita el monstruo junto con el prejuicio y la negación de su ser, nos encontramos una situación paralela. Poniendo a Dios por testigo, como Escarlata O'Hara, hace un solemne juramento: «en 1977, a los quince años de edad, cuando tuve la certeza definitiva de que era homosexual, me juré a mí mismo, aterrado, que nadie lo sabría nunca» (Martín, *El amor* 12). El poso *camp*



de esta referencia no oculta el verdadero trasfondo de la acción. Luisgé Martín se condena a sí mismo al ostracismo. El sujeto se pliega sobre sí mismo, niega su verdadera identidad en todos los niveles de la vida:

Yo pasé aquellos años encerrado perseverantemente en mí mismo. Llevaba una vida de apariencia normal, sin soledades monásticas ni extravagancias de excéntrico, pero en lo que se refería a los asuntos del corazón y de la carne los días pasaban inmóviles, sin acontecimientos ni sorpresas (Martín, *El amor* 62).

La descrita es una situación análoga a la que se vive en todos esos regímenes dictatoriales en los que la voz individual no se puede expresar. Martín conoce a la perfección ese exilio interior, «mi temor de judío en la Alemania nazi, de comunista en el Chile de Pinochet o de burgués en la Camboya polpotiana se manifestó con signos de brutalidad» (*El amor* 146). El miedo a ser descubierto es tal que ni siquiera se atreve a exteriorizarlo a través de la escritura. Comienza, así, un periodo de auto-censura en el que borra cualquier signo de su identidad homosexual. No manifiesta explícitamente su condición ni en las cartas, «me asustaba dejar un testimonio caligrafiado de mi puño y letra en manos de un desconocido. El terror era más grande que la pasión que sentía», ni en sus primeros ejercicios narrativos:

En ninguna de ellas, en todo caso, ni en ninguno de los cuentos que escribí también en esa época, aparecían personajes homófilos, reflexiones acerca de los secretos de la intimidad o señales argumentales que pudieran interpretarse en clave confesional. En ninguna de ellas aparecía la punta de un hilo del que tirar para desovillar la madeja. El secreto estaba guardado (Martín, *El amor* 35).

Su obsesión por las apariencias, por ser *normal*, por el silencio, es tal que, como ya hemos visto con anterioridad, recurre a diferentes tipos de terapias con el fin de acallar esa parte monstruosa que hay en su interior. Su único propósito es «ser heterosexual» debido a que en su mente operan dos ecuaciones maniqueas: la homosexualidad encarna todo lo negativo (tristeza, soledad, suicidio), frente a lo heterosexual, que es lo luminoso, lo feliz, lo correcto (Martín, *El amor* 104). Prueba con todo remedio posible, desde tarotistas, «con la ayuda de un especialista en tarot al que he acudido, estoy tratando de recuperar mi propio ser y la serenidad que perdí al volver de Torrevieja», hasta expertos en psicoanálisis, «yo, por mi parte, acudí a un psicoanalista de la escuela ortodoxa para tratar de curar mis padecimientos», pasando por la terapia conductista, «la filosofía de la terapia era muy simple: asociar el erotismo masculino con sensaciones desagradables y el erotismo femenino con sensaciones placenteras» (Martín, *El amor* 95-105). La fantasía heterosexual nos deja interesantes pasajes en sus diarios que él mismo cita:

Mi componente heterosexual es ya muy fuerte. He tenido posibilidad de comprobarlo hoy mismo. En una cena con unos amigos me puse un poco borracho y me hubiera dado igual un hombre que una mujer. Soy capaz de acostarme con una chica. Creo que todo va a ir bien, muy bien, y sería un sueño si dentro de unos años, a finales de 1983, pudiera escribir en otro diario que por fin soy feliz (Martín, *El amor* 110).



Como podemos comprobar, entre mente y cuerpo se establece una escisión. El autor plantea, entonces, un conflicto interno, una fractura o desfase entre su *yo* deseante –báquico– y su *yo* recto, fiel al deber, su *yo* apolíneo. Como bien propone D.A. Miller en su ensayo –y que nosotros recogemos a partir de Kosofsky Sedgwick–, el secreto es una práctica en la que «se establecen oposiciones de privado/público, dentro/fuera, sujeto/objeto y se mantiene inviolada la santidad de su primer término» (92). Ese término immaculado es el que se impone ante la sociedad, el que crea la máscara. Ante el auditorio, actúa y se transforma en un joven de pose pusilánime, demasiado intelectual para los afectos. Por su parte, el deseo se mueve de manera subrepticia, en las sombras. En determinadas ocasiones, las ansias de la carne se imponen por encima del prístino disfraz. Hay varios ejemplos de lo que comentamos.

El primero se corresponde con la compra de revistas de carácter erótico como podría ser el *magazín Party*. La publicación barcelonesa contaba con una sección de desnudos masculinos, artículos donde la homosexualidad adquiriría una valoración positiva y un consultorio amoroso dirigido por Luis Arconada, *De tú a tú*, en el que nuestro protagonista pudo comprobar que no estaba solo: «En aquellas páginas leí por primera vez historias conmovedoras de personas –de hombres– que sentían el mismo extravío que yo» (Martín, *El amor* 55).

El siguiente ejemplo está muy relacionado con esta última cuestión. Llegado el momento, la soledad se vuelve una losa demasiado pesada, por eso utiliza los anuncios por palabras de los periódicos para encontrar a otras personas de su misma condición: «era el primer método real que descubría para conocer a personas semejantes a mí; el primer camino hacia la guarida de los monstruos» (Martín, *El amor* 60). Es así como se suceden una batería de nombres y cuerpos que hasta el autor recuerda con dificultad.

En el tercer y último caso podemos apreciar cómo hay momentos en los que la máscara se quiebra y los instintos se apoderan del cuerpo. Nos referimos a esas secuencias fundamentales en las que el escritor participa del circuito de sociabilización homosexual de la época. Carcomido por el deseo y siempre vigilante, el *yo* recorre emplazamientos configurados para la satisfacción de la carne: «ahí no había que buscar el amor, sino el desahogo sexual, la eyaculación intemperante, y para eso no necesitaba excusas morales» (Martín, *El amor* 188). Estos son lugares visibles, comunes, como los urinarios de la estación madrileña de Atocha o los cines Carretas, Odeón o Condado, a los que se les superponen otros significados. Son espacios que se resignifican por el uso. Foucault los denominó *heterotopías*. Lo interesante de esta espacialidad *otra* es que «escapa a espacios de poder, de saberes hegemónicos, de discursos organizados» (Toro-Zambrano 36). De este modo, la única ley impuesta es la del goce. Las prácticas sexuales llevadas a cabo en dichas localizaciones no deben ser entendidas como una aceptación –momentánea– de la homosexualidad, sino todo lo contrario. En los baños o en los cines las experiencias que se viven son, en su gran mayoría, «preidentitarias», es decir, el sujeto no ha asumido su condición y recurre a los márgenes para encontrar algo que lo satisfaga (Llamas y Vidarte 50). Luego, vuelve la máscara.

Todo lo que hemos comentado hasta ahora nos muestra el efecto que los discursos hegemónicos tienen sobre el individuo, cómo estos se interiorizan, se apre-



henden y, por supuesto, se reproducen. La identidad que perfila Luisgé Martín a la hora de hablar de su infancia, juventud y parte de su vida adulta es la de un *yo* aterrado por la soledad, dividido entre lo que quiere y lo que debe, que carga consigo prejuicios y modos por completo homofóbicos.

### 2.3. GUETO, SUBCULTURA Y HOMOFOBIA: EL *YO* Y LA COMUNIDAD

El uso de la metáfora del monstruo es revelador, ya que aglutina dos tendencias claras y complementarias: por un lado, el proceso de categorización del pensamiento heterosexual que concibe la identidad gay como aberrante y, por otro, la aceptación del sujeto de dicho esquema. El insecto asume para sí el modelo impuesto desde todos los órdenes y esferas de la sociedad como verdadero y natural. De este modo, el sujeto hace suyos una serie de preceptos que lo niegan. Como hemos establecido ya en apartados anteriores, el sistema heterosexual tiene como «característica básica» la homofobia (Guasch, *La crisis* 131). Cuando hablamos de homofobia no nos referimos exclusivamente a «odiar, temer o estigmatizar a los homosexuales», sino también al «miedo y la inseguridad que invade a los varones ante la posibilidad de amar a otros varones» (Guasch, *La crisis* 131).

En su afán por alcanzar ese ideal heterosexual que tanto ansía, el *yo* monstruoso de Luisgé Martín utiliza una serie de estrategias de raigambre homófoba. Él mismo lo dice en una lúcida analogía, «los mejores predicadores del machismo, como se sabe, han sido algunas mujeres, y los mayores paladines de la homofobia han sido, a lo largo de la historia, los homosexuales» (Martín, *El amor* 184). Los mecanismos de rechazo al homosexual que podemos ver en *El amor del revés* van desde insinuaciones veladas hasta reflexiones explícitas. Una de las concepciones más prejuiciosas que podemos notificar es la categorización del individuo gay como *hipercuerpo*<sup>5</sup>. Este término hace referencia a la forma de percibir al sujeto homosexual como un ente que no tiene mayor realización que la carne, o sea, solo puede existir en el contexto de «la práctica sexual» (Llamas 153). Esa es su misión y objetivo en la vida. Su ser puede hacerse efectivo, alcanzar la plenitud, únicamente a través de la experiencia corpórea. El resto de dimensiones de lo humano –los planos, por ejemplo, de la ética y la política– quedan reservadas para aquellos cuya conducta no es bestial, sino intelectual. Los homosexuales tienen el sexo; los heterosexuales el amor. Por eso, en este sistema, «a la mayoría de los varones gays se les hace difícil amar a otros varones y reducen a terminología sexual la expresión de sus afectos» (Guasch, *La crisis* 132). La hipersexualización del cuerpo del homosexual es una respuesta de la heteronorma a la transgresión legal, biológica y cultural que suponen este tipo de sujetos. En esencia, el hipercuerpo es producto

---

<sup>5</sup> La reducción del individuo a la categoría de *hipercuerpo* no afecta en exclusiva a los homosexuales. El esquema de pensamiento en el que la mujer adquiere su máxima realización en la maternidad bebe también de la noción de *hipercuerpo*.





de esa sociedad castradora que se empeña en separar el plano público del privado, la razón del deseo. Estas consideraciones permean, también, al ambiente gay. Nuestro autor, que ha hecho suya esta idea, comenta que «lo importante es el amor, no la lascivia» (Martín, *El amor* 13). Su aplicación, como podemos comprobar, genera cierta superioridad moral en aquellos que reniegan de la dimensión carnal y se entregan a lo intelectual:

Durante muchos años me negué a entrar en los bares de ambiente argumentando, con necesidad, que todos los homosexuales que los frecuentaban eran unos degenerados disolutos con un solo propósito: la lujuria. Yo, en cambio, buscaba el amor. Ellos eran rijosos y yo era puro. Ellos eran inconscientes y yo era tenaz (Martín, *El amor* 183).

La suma de prejuicios como el que hemos resaltado va calando en el imaginario colectivo. Así, los gays que todavía no han hecho pública su confesión, los que siguen en el armario, ven en sus iguales un objeto de rechazo. Necesitan de esa negación para evitar cualquier señalamiento o vínculo. El odio puede ir dirigido hacia sujetos individuales o hacia ideas como la de gueto, subcultura gay o cualquier otra manera de designar la unión colectiva de homosexuales. Estas últimas son, sin lugar a dudas, uno de los principales objetivos de ese *yo* monstruoso que no concibe la necesidad de un gueto o de una agrupación:

Los homosexuales reprimidos y canónicos solíamos emplear un argumento de naturaleza social: «Yo no quiero vivir en un gueto». ¿Quién podía querer vivir en un gueto? Enseguida venían a la mente las imágenes de los judíos de Varsovia o de Lodz encerrados y despojados de su humanidad. Y aun más: el gueto era la antecámara de la deportación, del hacinamiento en barracones, del hambre, de la cámara de gas. ¿Quién podía querer vivir en un gueto? (Martín, *El amor* 184).

Actualmente, en las sociedades democráticas, el gueto y la subcultura gay no se entienden en clave de exclusión o aislamiento, sino todo lo contrario. Debido a la represión histórica que este y otros colectivos han sufrido, dichos lugares se prefiguran como espacios que otorgan a todos aquellos que participen de él cierta protección con respecto a «las presiones del entorno» (Guasch, *La crisis* 32). Lo interesante del ambiente es que «ofrece espacios de interacción» en los que una sociabilización sana y sin peligros es posible (Guasch, *La crisis* 33).

Aunque en un principio el personaje de Luisgé Martín se muestra reacio, con el paso de los años sufre un proceso de «resubjetivación», es decir, el autor reinventa y redefine los límites de su propia identidad, llegando, como es su caso, a superar algunos esquemas mentales que durante etapas anteriores de su vida lo habían constreñido (Eribon 18). Empieza la metamorfosis inversa de Samsa o, si seguimos las palabras del escritor, «el desnudamiento de la cucaracha» (Martín, *El amor* 82). Este comienza con la exhibición pública de sus afectos en locales de ambiente. Su inmersión, su reinención identitaria, tiene también un aire *performativo*. Asumido el rol de monstruo, de hombre-secreto, no puede tirar por tierra todos sus avances por aparentar ser *normal*, por ello, debe simular que sus amigos gays son los que lo



introducen en este nuevo mundo que, con el tiempo, acaba fascinándole<sup>6</sup>. Es *forzado* a aceptar esa identidad, no es un acto voluntario. Aquí el ejemplo:

Yo en realidad deseaba tener una vida gay, pero necesitaba, de nuevo, que fuera en contra de mi voluntad. Deseaba cenar en esos restaurantes, ir a tiendas de homosexuales, dormir en hoteles exclusivos y vivir dentro de los perímetros del gueto, pero no encontraba arquitectura intelectual que sostuviera esas aspiraciones (Martín, *El amor* 255).

Aún con miedo a la delación, nuestro protagonista se sumerge en el ambiente gay de la capital. Una vez pasada la primera noche, la prueba de fuego, vinieron muchas más, tantas que al final se acabó convirtiendo en toda una personalidad de la noche madrileña de los ochenta y noventa: «nos conocían todos los camareros, nos dejaban entrar saltándonos las colas y los controles, nos invitaban a las copas, nos contaban las nuevas noticias o los comadros [...] y nos dejaban permanecer dentro del local cuando ya se había cerrado» (Martín, *El amor* 203). A ojos del escritor, los excesos y las correrías, la felicidad vivida, convierten el barrio de Chueca, antes emplazamiento de lo nefando, «en la patria que jamás había tenido hasta entonces» (Martín, *El amor* 196). La cucaracha ha encontrado a sus semejantes y va más allá al reconocerlos como tales. Se forja, por fin, cierto vínculo de pertenencia para con el colectivo, antaño diana de su desdén y prejuicio. Hemos de tener en cuenta que esta ligadura no es, al menos todavía, tan profunda. Simplemente se fundamenta en los placeres, en el divertimento, en lo superfluo y banal. Esta postura fue la tónica reinante en el ambiente gay español durante las últimas décadas del siglo xx. Liberados de las cadenas del franquismo, reconocidos por el sistema heterosexual y auto-determinados como grupo social, recordemos que ya Chueca es toda una institución, el activismo de los primeros años de la democracia decayó sobremanera. Algunos autores hablan de «embriaguez gay» para referirse a la situación de despolitización generalizada que se vivió en la década de los noventa (Guasch, *La crisis* 28). Luisgé Martín lo refleja con certeza:

La causa de los homosexuales, sin embargo, no me conmovía. [...] Soñaba, como siempre, con encontrar un hombre al que amar para el resto de la vida, pero dentro de ese sueño no cabía el hecho de que conviviéramos juntos y celebráramos públicamente nuestra relación: imaginaba –si acaso imaginaba algo con tanta precisión– que cada uno tendría una casa, que nuestros objetos estarían separados, que solo algunos amigos cercanos sabrían toda la verdad de nuestro trato, que la mayoría de las noches yo dormiría solo. Y esa idea no me impacientaba ni me causaba indignación (Martín, *El amor* 198-199).

---

<sup>6</sup> Los motivos de este cambio de perspectiva no responden solo a la presión de grupo. Hemos de matizar que los viajes que realizó en su juventud a Francia y a Holanda desempeñaron un papel decisivo. Al igual que Juan Goytisolo en las medinas marroquíes, Luisgé Martín se reeduca a partir del ejemplo foráneo.



Tras la crisis del sida, esta situación fue insostenible. El colectivo LGBTI tuvo que repensarse, redefinirse, para así hacer frente a la gran tragedia. Ante la falta de atención de los gobiernos, se optó por contar las historias de aquellos cuerpos infectos, de nuevo monstruosos, que morían por miles día a día. Es así como lo privado se volvió político: «las alcobas se convirtieron a veces en barricadas. Hubo un instante en mi biografía –impreciso, sin fecha, a finales de siglo– en el que la eyaculación se transformó para mí en un asunto político» (Martín, *El amor* 256). Este es uno de los centros de *El amor del revés*: hacer de lo íntimo un acto de reivindicación, crear un testimonio que resuene en los lectores y les sirva de ejemplo. Esta toma de conciencia, este acto de empoderamiento, es el que convirtió a la cucaracha en humano. Gracias a este último ejercicio de autoaceptación, nuestro protagonista pudo dejar atrás los caparzones, las antenas, el miedo y la soledad y encontrar, por fin, el amor.

### 3. CONCLUSIÓN

La propuesta de Luisgé Martín es una fiel continuadora del legado que otros autores gays, como Juan Goytisolo o Terenci Moix, han dejado en nuestra literatura.

Gran parte de la riqueza de la obra del madrileño radica en su capacidad para sintetizar todos los discursos que, de una manera u otra, le influyeron en su tiempo. De todas las definiciones del homosexual que proporcionamos hemos comprobado que, por su formación y ambiente, la predicada por el férreo catolicismo del régimen es la que mayor calado presentó en su vida. La naturaleza punible de la práctica homosexual engendró, como en *El sueño de la razón* goyesco, una identidad monstruosa. La metáfora del monstruo no solo debe ser entendida como una autorrepresentación de la diferencia del autor, sino como una forma de asimilar los prejuicios del entorno. Para sobrevivir a ello, el insecto debe adaptarse. De ahí su máscara. El personaje desarrolla una pose, basada en la adopción de un gesto masculino, que se adecua a los principios básicos del pensamiento heterosexual.

Nuestro Gregor Samsa hace todo un camino de perfección en el que, poco a poco, va desgajándose de su exoesqueleto: de su fingida e intelectual asexualidad, pasa a una heterosexualidad impostada, para terminar, por fin, aceptando su verdadero deseo homosexual; de su pudor por lo erótico nace toda una filosofía personal que gira en torno a conocer la verdadera naturaleza humana a través de la carne; de su acérrima homofobia, surge un sujeto comprometido que, con ciertas limitaciones, se sensibiliza con la causa de su colectivo.

Como ya hemos podido comprobar, los elementos identitarios y códigos que maneja el autor madrileño a lo largo de su metamorfosis lo adscriben a un modelo de expresión homosexual concreto. Si bien es cierto que su afán por lo marginal y abyecto lo acerca al «modelo *malditista*», su constante defensa de la normalidad, *leitmotiv* de toda la obra, lo vincula con el arquetipo del «homófilo», es decir, con aquel cuya máxima preocupación es «la integración del homosexual en la sociedad» (Mira 25). De manera análoga, podemos concluir, también, que *El amor del revés* (2016) es un ejemplo de lo que Robert Richmond Ellis denomina «gay autobiography» (13-14). Si bien determinados aspectos de la escritura de Luisgé Martín,



como la concreción históricocultural de su discurso o esa impronta política que se deja entrever al final de la obra, lo acercan a la idea de «homobiography», hemos de establecer que no son cuestiones que presenten un carácter central en su escritura. Por encima de ellas, encontramos elementos definitorios de la «gay autobiography» como podrían ser la obsesión que presenta el *yo* con conceptos como el de diferencia o el de norma, la perdurabilidad incuestionable del binomio hetero/homo y, por supuesto, las ansias de reafirmación y libertad de esa identidad gay antaño reprimida.

De una manera o de otra, en estas «memorias sodomitas» hallamos un importante testimonio literario en el que el deseo y el cuerpo homosexual son el principal *locus* de la creación (Martín, *El amor* 127).

RECIBIDO: 1-10-2020; ACEPTADO: 21-1-2021



## BIBLIOGRAFÍA

- ALIAGA, Juan y CORTÉS, José. *Identidad y diferencia. Sobre la cultura gay en España*. Madrid: Egales, 1997.
- BRUBAKER, Roger y COOPER, Frederick. «Beyond 'identity'». *Theory and Society*, 29:1 (2000), pp. 1-47. (<https://eclass.aegean.gr/modules/document/file.php/SA200/Brubaker%20%26%20Cooper%202000.pdf>).
- BUTLER, Judith. *El género en disputa. Feminismo y subversión de la identidad*. México: Paidós, 2001.
- CABALLÉ, Anna. *Narcisos de tinta: ensayos sobre literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*. Málaga: Megazul, 1995.
- CUADRA, Bonifacio de la. «El Constitucional mantiene fuera de servicio a un capitán condenado por homosexual». *El País*, 30 de diciembre de 1988, 4 párrs. ([https://elpais.com/diario/1988/12/30/sociedad/599439606\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1988/12/30/sociedad/599439606_850215.html)).
- DAVIS, Colin y BURDIEL, Isabel. (eds.). *El otro, el mismo. Biografía y autobiografía en Europa (siglos XVII-XX)*. Valencia: Publicaciones de la Universitat de València, 2005.
- DURÁN LÓPEZ, Fernando. *Catálogo comentado de la autobiografía española (siglos XVIII y XIX)*. Madrid: Ollero & Ramos Editores, 1997.
- ELLIS, Robert Richmond. *The Hispanic Homograph: Gay Self-Representation in Contemporary Spanish Autobiography*. Illinois: University of Illinois Press, 1997.
- ERIBON, Didier. *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *Los anormales*. Madrid: Akal, 2001.
- FOX, Charlie. *Este joven monstruo*. Barcelona: Alpha Decay, 2017.
- GARCÍA, Daniel. *Rara avis. Una teoría queer impolítica*. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Melusina, 2016.
- GILMORE, David. *Hacerse hombre: concepciones culturales de la masculinidad*. Barcelona: Paidós, 1994.
- GOFFMAN, Erving. *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1970.
- GOYTISOLO, Juan. *Coto vedado*. Madrid: Alianza, 2018.
- GUASCH, Óscar. *La sociedad rosa*. Barcelona: Anagrama, 1991.
- GUASCH, Óscar. *La crisis de la heterosexualidad*. Barcelona: Laertes, 2007.
- GUZMÁN, Paco y PLATERO, Lucas. «Passing, enmascaramiento y estrategias identitarias: diversidades funcionales y sexualidades no-normativas», en Platero, Lucas (ed.), *Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada*, Barcelona: Bellaterra, 2012, pp. 1-24. (<http://digital.csic.es/bitstream/10261/78447/1/PASSING%20ENMASCARAMIENTO%20Y%20ESTRATEGIAS%20IDENTITARIAS.pdf>).
- KOSOFSKY, Eve. *Epistemología del armario*. Barcelona: Ediciones de la Tempestat, 1998.
- LEY DE VAGOS Y MALEANTES, 17 de julio de 1954. (<https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1954/198/A04862-04862.pdf>).
- LLAMAS, Ricardo. «La reconstrucción del cuerpo homosexual en tiempos del sida». *REIS*, 68 (1995), pp. 141-171. ([http://www.reis.cis.es/REIS/PDF/REIS\\_068\\_09.pdf](http://www.reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_068_09.pdf)).
- LLAMAS, Ricardo y VIDARTE, Francisco. *Homografías*. Madrid: Espasa Calpe, 1999.
- LOUREIRO, Ángel. «Problemas teóricos de la autobiografía». *Anthropos*, 29 (1991), pp. 2-8.



- MARTÍN, Luisgé. *Los amores confiados*. Madrid: Alfaguara, 2005.
- MARTÍN, Luisgé. *Las manos cortadas*. Madrid: Alfaguara, 2009.
- MARTÍN, Luisgé. *La misma ciudad*. Barcelona: Anagrama, 2013.
- MARTÍN, Luisgé. *La vida equivocada*. Barcelona: Anagrama, 2015.
- MARTÍN, Luisgé. *El amor del revés*. Barcelona: Anagrama, 2016.
- MIRA, Alberto. *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Madrid: Egales, 2004.
- MOIX, Terenci. *El peso de la paja 2. El beso de Peter Pan*. Barcelona: Plaza y Janés, 1993.
- RICH, Adrienne. «Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana (1980)» [I]. *DUODA*, 10 (1996), pp. 15-43. (<https://www.raco.cat/index.php/DUODA/article/view/62008/90505>).
- ROMERA CASTILLO, José. *De primera mano. Sobre la escritura autobiográfica en España (siglo XX)*. Madrid: Visor, 2006.
- SANZ VILLANUEVA, Santos. «La conquista de la identidad». *Zenda*, 4 de octubre de 2016, 6 párrs. (<https://www.zendalibros.com/la-conquista-la-identidad/>).
- TORO-ZAMBRANO, María. «El concepto de heterotopía en Michel Foucault». *Cuestiones de Filosofía*, 3:21 (2017), pp. 19-41. ([https://revistas.uptc.edu.co/index.php/cuestiones\\_filosofia/article/view/7707](https://revistas.uptc.edu.co/index.php/cuestiones_filosofia/article/view/7707)).
- WITTIG, Monique. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Egales, 2006.
- WOODS, Gregory. *Historia de la Literatura Gay. La tradición masculina*. Madrid: Akal, 2001.





# BORICUAS CRUZANDO FRONTERAS: AUTOBIOGRAFÍAS Y TESTIMONIOS TRANS PUERTORRIQUEÑOS

Lawrence La Fountain-Stokes

University of Michigan, Ann Arbor

[lawlafo@umich.edu](mailto:lawlafo@umich.edu)

## RESUMEN

La experiencia trans puertorriqueña se ha plasmado de distintas maneras en los discursos, las entrevistas y las publicaciones de la activista Sylvia Rivera, de la artista Holly Woodlawn, de la estilista y activista Soraya (Bárbara Santiago Solla) y de la artista y profesora universitaria e investigadora Luis Felipe Díaz, también conocida como Lizza Fernanda. La escasez de publicaciones tradicionales en el género de autobiografía trans puertorriqueña invita a una expansión conceptual, incluyendo teorizaciones sobre el testimonio en Latinoamérica y modalidades alternas de publicación tales como la autopublicación y el uso de la bitácora o blog en Internet. La particularidad de la situación colonial de Puerto Rico y la experiencia de racialización de lxs puertorriqueñxs en Estados Unidos obliga a una cuidadosa lectura atenta a la dimensión racial, étnica, económica y social de las vidas puertorriqueñas trans.

**PALABRAS CLAVE:** Puerto Rico, autobiografía, memorias, trans, LGBT.

## BORICUAS CROSSING BORDERS: TRANS PUERTO RICAN AUTOBIOGRAPHIES AND TESTIMONIES

## ABSTRACT

Puerto Rican trans experience has been documented in different ways in the speeches, interviews, and publications of the activist Sylvia Rivera, the artist Holly Woodlawn, the hairstylist and activist Soraya (Bárbara Santiago Solla), and the artist and university professor Luis Felipe Díaz, also known as Lizza Fernanda. The scarcity of traditional publications in the genre of Puerto Rican trans autobiography invites a conceptual expansion, including theorizations on «testimonio» in Latin America and alternate modalities of publication such as self-publishing and the use of online blogs. The particularities of the colonial situation in Puerto Rico and Puerto Ricans' experiences of racialization in the United States requires a careful reading, paying attention to the racial, ethnic, economic, and social dimensions of trans Puerto Rican lives.

**KEYWORDS:** Puerto Rico, autobiography, memoirs, trans, LGBT.





## 0. INTRODUCCIÓN

¿Cómo han plasmado las personas trans puertorriqueñas sus vivencias a través de sus testimonios orales y escritos? La experiencia trans boricua cruza fronteras entre el Caribe, Estados Unidos y otros lugares; se manifiesta en inglés, en español y en espanglish; y aparece de diversas formas y en múltiples géneros literarios. En el caso de la activista pionera puertorriqueña-venezolana Sylvia Rivera, se visibiliza en discursos autorreferenciales, artículos periodísticos y valiosas entrevistas. Esta experiencia trans boricua se transforma en las memorias de Holly Woodlawn, que documentan su participación en la esfera artística alternativa de Nueva York en los años setenta, particularmente en relación con el mundo de Andy Warhol y su «Factory». También se plasma en las memorias, ya sea publicadas como libro o blog, de la dueña de negocio, estilista, candidata política y activista Soraya (Bárbara Santiago Solla) y de la exprofesora universitaria y artista Luis Felipe Díaz/Lizza Fernanda, quien afirma su doble trayectoria (como Luis y como Lizza) usando ambos nombres públicamente<sup>1</sup>. También circula a través de fuentes periodísticas y jurídicas que registran casos de principios del siglo veinte (Laureano 46) y en documentales más recientes sobre San Juan, Nueva York y Chicago como *Paris Is Burning* (Jennie Livingston, 1990), *Las minas de sal* (Susana Aikin y Carlos Aparicio, 1990), *La transformación* (Susana Aikin y Carlos Aparicio, 1995), *I Am the Queen* (Henrique Cirne-Lima y Josué Pellot, 2010), *La aguja* (Carmen Oquendo-Villar y José Correa Vigier, 2012), *Desmaquilladas* (Vivian Bruckman Blondet, 2013), *Mala Mala* (Antonio Santini y Dan Sickles, 2014) y *The Death and Life of Marsha P. Johnson* (David France, 2017), en el que aparece la activista Victoria Cruz en sus esfuerzos por esclarecer la muerte (posible asesinato) de su amiga, la pionera activista trans afroamericana Marsha P. Johnson. A su vez, aparece en libros autopublicados como el de Reyna Ortiz, *T: Stands for Truth* (2017), que versa sobre sus vivencias en Chicago y cómo abandonó la prostitución para dedicarse al trabajo social y de prevención de VIH-sida con mujeres trans. Y más recientemente aparece también en la poesía, como en el caso del poeta Raquel Salas Rivera (que usa el pronombre masculino) y de la artista María José, o en los medios sociales y en la prensa, como en los casos de la abogada y activista Victoria Rodríguez Roldán, de la activista Joanna Cifredo, del trabajador social Sebastián Colón-Otero, del chef Paxe Caraballo Moll, del artista de *performance* transdisciplinario Pó Rodil y del entrenador personal Esteban Landrau, quien ganó fama y gran cobertura mediática tras quedar embarazado de su esposa, la modelo colombiana trans Danna Sultana, con quien tuvo un bebé en 2020<sup>2</sup>.

Los testimonios y las memorias, autobiografías y entrevistas trans (o transgénero) puertorriqueñas centran las paradojas y contradicciones de ser sujetos mino-

---

<sup>1</sup> Véase Rodríguez-Madera sobre la experiencia trans femenina en Puerto Rico. En mi libro *Translocas* ofrezco un análisis de algunas representaciones culturales puertorriqueñas trans. Además, en este mismo dossier, dentro de la sección «Huellas y fragmentos», puede consultarse un texto autobiográfico de Luis/Lizza Fernanda, unx de lxs autorxs analizadxs aquí.

<sup>2</sup> Sobre el nacimiento y registro de Ariel Landrau Pérez, ver *Primera hora*.





ritarios en múltiples sentidos, ya sea como entes coloniales (dada la relación política de subordinación entre Puerto Rico y Estados Unidos) –marcados por experiencias frecuentes (pero no exclusivas) de pobreza y exclusión sexual, genérica, racial y lingüística– o como ciudadanxs de segunda categoría, con pasaportes y ciudadanía estadounidense pero sin los derechos plenos que esta ofrece<sup>3</sup>. Señalan el racismo y las exclusiones en Estados Unidos, como en los casos de Sylvia Rivera y Holly Woodlawn. También documentan logros pioneros de sujetos de clase media con educación universitaria, como Soraya, quien realizó su cirugía de afirmación de género en Nueva York en 1975 y obtuvo el cambio de sexo en su acta de nacimiento en 1976, antes de que las leyes puertorriqueñas lo prohibieran (prohibición que duró hasta 2018)<sup>4</sup>, para luego contraer matrimonio (reconocida como mujer heterosexual) en la República Dominicana en 1986, o los gestos pioneros de Luis Felipe Díaz, quien mantuvo su práctica artística como Lizza Fernanda pero también empezó a dictar clases en la Universidad de Puerto Rico manteniendo su nombre masculino; más tarde comenzó a usar ropa femenina y se asumió como mujer. Todos estos textos complementan, retan y expanden la larga tradición de autobiografías sobre la transsexualidad y sobre la experiencia transgénero analizada por Jay Prosser, Rafael M. Mérida Jiménez, Jorge Luis Peralta, Juliet Jacques y otros en diversos contextos culturales (Argentina, España, Estados Unidos, Inglaterra), añadiendo la especificidad caribeña y diaspórica.

En este ensayo contextualizaré algunas de estas narrativas autobiográficas en relación con las memorias lésbicas y gais puertorriqueñas para centrarme luego en el análisis de Sylvia Rivera, Holly Woodlawn, Soraya (Bárbara Santiago Solla) y Luis Felipe Díaz/Lizza Fernanda. Propongo una visión expandida de la autobiografía o la memoria tradicional, trazando paralelos con el género del testimonio en su acepción más amplia, es decir, imaginando cómo nosotres mismos como lectorxs o espectadorxs construimos la memoria biográfica a través de los retazos disponibles de la voz del sujeto histórico. A su vez, propongo entender las multiplicidades o el efecto polivalente del prefijo y sustantivo «trans» en referencia al género sexual pero también a la geografía y experiencia diaspórica puertorriqueña transatlántica y transcaribeña, apelando a la visión móvil afrodiaspórica (la travesía, las pedagogías del cruce) que M. Jacqui Alexander propone en su libro *Pedagogies of Crossing* (2005), tal como resalta la autora trans afrobrasileña Dora Silva Santana. La transitoriedad y el cambio, la transformación vital, el reto fundamental a las normas sociales y sus convenciones vetustas marcan la experiencia militante trans caribeña y diaspórica y se manifiestan de diversas maneras, inclusive para aquellas personas que no se conciben como activistas. El género literario de la memoria o autobiografía se vuelve

---

<sup>3</sup> Ayala y Bernabe ofrecen un valioso análisis de la situación colonial puertorriqueña en su libro *Puerto Rico en el siglo americano. Su historia desde 1898*. Ver también NEGRÓN-MUNTANER, *None of the Above*.

<sup>4</sup> Véanse Castro-Pérez y Díaz-Morales sobre las luchas relacionadas con el derecho a cambiar el sexo en el certificado de nacimiento en Puerto Rico.

fundamental en la documentación y reflexión sobre una vivencia frecuentemente marginada, transformadora y potencialmente radical.

## 1. CONTEXTO GENERAL LGBT Y ESPECIFICIDAD TRANS

Hay una importante tradición de memorias *queer*/cuir o LGBT puertorriqueñas y de textos y materiales autobiográficos (ya sea discursos, cine documental, testimonios, entrevistas y obras narrativas de ficción) en inglés y español, generados mayormente en Estados Unidos y Puerto Rico, sobre la experiencia *queer* puertorriqueña. Si bien este corpus más amplio no ha sido analizado en conjunto, sí hay valiosos acercamientos a la experiencia activista, literaria y cultural LGBT, *queer* o cuir puertorriqueña, tanto en la isla (o el archipiélago) y la diáspora, como resaltan dos números especiales de la revista *CENTRO Journal* de 2007 y 2018 y una serie de valiosos artículos y libros, entre ellos la antología pionera *Los otros cuerpos*, editada por David Caleb Acevedo, Moisés Agosto Rosario y Luis Negrón<sup>5</sup>. A su vez, tal vez paradójicamente, podemos afirmar que no hay demasiada conciencia del público o del mundo académico más amplio (no especializado) sobre la existencia de esta tradición de memorias y testimonios *queer* o trans puertorriqueñas, ya sea en Puerto Rico, España o Estados Unidos.

En Puerto Rico, muchas veces se ignora este corpus (excepto en muy limitados contextos) debido a la homofobia, lesbofobia y transfobia que históricamente han dominado el campo académico y la sociedad en general. En Estados Unidos, la ignorancia sobre Puerto Rico está ligada al racismo y a la falta de interés en la experiencia minoritaria o colonial, fenómeno que también ha marcado el entorno institucional hegemónico de los estudios *queer* anglo-americanos, particularmente los que se enfocan en figuras tales como Eve Sedgwick y Judith Butler y que excluyen la experiencia de personas de color (La Fountain-Stokes, «Gay Shame, Latina- and Latino-Style»). En España, Puerto Rico queda frecuentemente opacado por un exagerado interés en Cuba y en otros países latinoamericanos, o reducido a la esfera de la música popular (por ejemplo, al reguetón).

En ese sentido, la «crítica *queer* de color» (la «*queer* of color critique») y más recientemente, la «crítica trans de color» han sido fundamentales para señalar y contrarrestar las exclusiones, puntos ciegos y violencias epistémicas de sujetos hegemónicos blancos *queer* y de otras personas que sistemáticamente excluyen a los sujetos racializados, ya sea como objeto de análisis o como creadores de teoría, como señalan

---

<sup>5</sup> Sobre los estudios *queer* puertorriqueños, véase Aponte Parés *et al.*, al igual que La Fountain-Stokes y Martínez-San Miguel. Guzmán ofrece un análisis sociológico de las negociaciones identitarias de hombres gays puertorriqueños en Nueva York. En su libro *Boricua Pop*, Negrón-Muntaner analiza diversas representaciones culturales puertorriqueñas desde la perspectiva de la sexualidad *queer*, incluyendo la producción cultural de Holly Woodlawn. En *San Juan Gay*, Laureano documenta más de cincuenta años de historia LGBT.



lan José Esteban Muñoz en *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics* (1999) y Michael Hames-García en su acertada evaluación de la teoría *queer* hegemónica («Queer Theory Revisited») publicada en 2011. Esta problemática se reproduce en España, como se documenta en las cruciales antologías *Resentir lo queer en América Latina: diálogos desde/con el Sur*, editada por Diego Falconí Trávez, Santiago Castellanos y María Amelia Viteri en 2014, y en *Inflexión marica: escrituras del descalabro gay en América Latina*, editada por Falconí Trávez en 2018, ambas publicadas por la Editorial Egales.

Se trata, en consecuencia, de descolonizar tanto la mirada crítica y el soporte teórico como de valorizar narrativas o relatos minoritarios, a la vez que se privilegia una apertura hacia la teoría trans latinoamericana y caribeña. El creciente reconocimiento de Sylvia Rivera como teórica latina o de color ha sido un paso fundamental, pues permite reorientar ciertas narrativas de la liberación gay que excluían a las personas trans y que no reconocían a lxs activistas no universitarixs como teóricxs. Igual de importantes son las contribuciones de Marlene Wayar en *Travesti. Una teoría lo suficientemente buena* (2018), libro que reúne múltiples voces a través de conversaciones con la poeta chilena Claudia Rodríguez y con la artista «trans sudaca» Susy Shock, entre otras, quienes enfatizan la violencia familiar contra les niñes trans y resaltan la metodología de la entrevista o conversación como método de generar conocimiento. También resultan útiles las afirmaciones de la artista afrodominicana transdisciplinar Johan Mijail en su ensayo «travesTismo cultUral: tecnodE-colonialidad, promiscuidad escRitual dominicanCUIR», donde afirma: «EN ESTA INCERTIDUMBRE IDENTITARIA LO ÚNICO QUE SÉ ES QUE HOMBRE NUNCA HE SIDO. Mi cuerpo es trans, mi cuerpo no tiene patria» (59); pone así de relieve migración, diáspora y afrodescendencia como ejes centrales para un proyecto de descolonización trans/travesti caribeño, antirracista y contrasexual.

El incipiente campo académico de los estudios trans en Estados Unidos también ha negociado estas tensiones, luchando por señalar y entender cómo la raza y el racismo impactan las vidas trans, según advierten C. Riley Snorton en *Black on Both Sides: A Racial History of Trans Identity* (2017) y numerosxs colaboradorxs de la antología *The Transgender Studies Reader 2* (2013), coeditada por Susan Stryker y Aren Z. Aizura, entre ellxs, Jessi Gan, Marcia Ochoa y Vek Lewis. Esta especificidad geográfica que presta atención a la raza y a la etnicidad y cuestiona la supremacía blanca y los legados coloniales también se percibe en los artículos que forman parte del número especial de la revista *TSQ: Transgender Studies Quarterly* dedicado a «Trans Studies en las Américas», coeditado por Claudia Sofía Garriga-López, Denilson Lopes, Cole Rizki y Juana María Rodríguez en 2019. Se da de igual manera en el trabajo de Francisco J. Galarte, por ejemplo, en su libro *Brown Trans Figurations: Rethinking Race, Gender, and Sexuality in Chicanx/Latinx Studies* (2021), que se centra en la violencia contra personas trans latinas, es decir, en los transhomicidios y transfeminicidios. Las contribuciones de Snorton, de lxs autorxs en estas antologías y revistas y de Galarte centran un modelo teórico interseccional «que subraya que el género, la etnia, la clase, u orientación sexual, como otras categorías sociales, lejos de ser “naturales” o “biológicas” son construidas y están interrelacionadas» (Platero Méndez 56).





Podemos localizar las memorias trans puertorriqueñas que analizo en este artículo en relación con otros valiosos textos boricuas que exploran el tema de la diversidad sexual, en los que también percibimos cruces geográficos, lingüísticos y vivenciales. Entre las memorias gays y lésbicas puertorriqueñas más importantes se encuentran las de Antonio Martorell, Luisita López Torregrosa, Antonia Pantoja, Joseph F. Delgado, David Caleb Acevedo y Xavier Valcárcel; aquí notamos la variación en el lenguaje (ya sea el inglés o el español, aunque en algunos casos se han traducido y se encuentran disponibles en ambos idiomas), el lugar desde el que se escribe (Puerto Rico o Estados Unidos) y el tipo de publicación (en casas editoriales transnacionales, como en el caso de López Torregrosa, en pequeñas editoriales o a través de la autopublicación). Estas memorias varían mucho en relación con el grado de exposición del tema de la diversidad sexual. Algunas apenas sugieren experiencias *queer*, por ejemplo, el caso del pintor y artista gráfico Antonio Martorell, quien habla de manera discreta sobre su crianza y sus transgresiones de género en el barrio sanjuanero de Santurce, centro de la modernidad isleña de los años cuarenta y cincuenta, donde también residía su tía lesbiana, quien aparece caracterizada como seductora en serie de numerosas mujeres<sup>6</sup>. Otras lo emplazan como eje fundamental, como es el caso de Joseph F. Delgado en el libro *Ser diferente en Puerto Rico. El peso de la memoria*, de 2017, tal como apuntan Efraín Barradas («Etnografía del hostigamiento») y Wilkins Román Samot (*Ser diferente en Puerto Rico*). Más aún, el *Diario de una puta humilde*, de David Caleb Acevedo, precisamente se nutre de la hipervisibilidad, pues, como señala Rubén Ríos Ávila, *Diario...* «es una versión o mutación triple equis de aquellos relatos de encuentros sexuales furtivos del escritor chicano gay John Rechy, alrededor de los setenta del siglo pasado, autor de textos como *City of Night y Numbers*», en los que el recuento de sexo con clientes y amigos y otras aventuras picarescas estructuran el texto. En su artículo «Queering Puerto Rican Women's Narratives: Gaps and Silences in the Memoirs of Antonia Pantoja and Luisita López Torregrosa», Lourdes Torres resalta las particularidades de las memorias escritas en inglés por mujeres puertorriqueñas lesbianas que nacieron en el Caribe y que emigraron a Estados Unidos como adultas. Un notable blog centrado en la narración autobiográfica es *Memorias de un Gay Sesentón* (ahora llamado *Memorias de un Setentón*), de Gerardo Torres Rivera, autor a su vez de la novela *Radiotransistor*.

Escritorxs como Manuel Ramos Otero, Magali García Ramis y Ángel Lozada han logrado importantísimas obras a través de la autoficción y de la autobiografía como proyección crítica, un concepto que discuto en mi libro *Queer Ricans: Cultures and Sexualities in the Diaspora*, donde analizo un ensayo crítico de Ramos Otero sobre el poeta español Luis Cernuda de 1988 que sirve como espejo de su propia vida (Ramos Otero 105-119). En dicho ensayo («La ética de la marginación en la poesía de Luis Cernuda»), las vidas de Ramos Otero y Cernuda se confunden en

---

<sup>6</sup> Sobre Martorell, véase LA FOUNTAIN-STOKES, «Memorias sensuales. La piel de la escritura de Antonio Martorell», en *Escenas transcaribeñas*, 42-51.

paralelos vitales, y la crítica literaria parece más un juego de autoproyección visible para las personas que conocen la biografía de ambos. Ramos Otero, considerado el escritor puertorriqueño abiertamente gay más importante del siglo veinte (es decir, que tematizó abiertamente la homosexualidad en su obra como eje central y estructurante y que tomó posturas públicas al respecto, tanto en Puerto Rico como en Nueva York), veía toda su obra de ficción (y tal vez hasta su poesía) como autobiográfica, como explicitó en su ensayo póstumo de 1990, «Ficción e historia. Texto y pretexto de la autobiografía» (Ramos Otero 120-125).

También se da el caso de quienes, como la activista trans Sylvia Rivera, ofrecen una narrativa autobiográfica a través de sus discursos públicos y entrevistas, asemejándose más al modelo teórico del testimonio latinoamericano. Este reconoce las serias limitaciones o dificultades enfrentadas por sujetos minoritarios subalternos o marginados, frecuentemente sin acceso a la educación formal, y que deben valerse del discurso público y a veces de la colaboración con un sujeto letrado. El caso ejemplar en el contexto puertorriqueño es el texto de Juanito Xtravaganza (Juan Rivera), recopilado, publicado y analizado por Arnaldo Cruz-Malavé en su valioso libro *Queer Latino Testimonio, Keith Haring, and Juanito Xtravaganza: Hard Tails* de 2007. Aquí conviene recalcar las limitaciones de algunos sujetos que no llegaron a escribir una memoria o autobiografía tradicional, para expandir la definición (o el alcance) de la categoría, reconociendo, como Sylvia Molloy en *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica* (1996), que algunos sujetos minoritarios (mujeres, negrxs, emigradx, homosexuales) sí tuvieron acceso a la palabra escrita, como también señala Robert Richmond Ellis en sus investigaciones sobre la autobiografía gay hispánica. En otros casos, como el de la artista trans puertorriqueña Barbra Herr (Bárbara Hernández), la falta de una autobiografía se compensa a través del monólogo teatral (como en su obra *Trans-Misión*, de 2017, en la que articula su misión «trans»), complementada por las entrevistas que aparecen en el documental *Portrait of a Lady: Story of Barbra Herr* (2012), de Julio Gómez, y por su activa participación en Facebook, donde Herr introduce con frecuencia comentarios sobre su vida.

## 2. EL CASO DE SYLVIA RIVERA

Reconocida a nivel internacional por su participación en la revuelta de Stonewall en 1969 y por su trabajo comunitario posterior, la activista Sylvia Rivera apenas llegó a publicar en vida, situación que se entiende plenamente si consideramos que abandonó su hogar y la educación formal a los diez años de edad, cuando escapó de su contexto familiar represivo para vivir en la calle y trabajar en la prostitución junto a otras puertorriqueñas en la zona de Times Square de Nueva York y que siguió viviendo en la calle de manera crónica a través de su vida. De padre puertorriqueño y madre venezolana, Rivera nació en 1951 y fue criada por su abuela materna en el Bronx tras el suicidio de su madre y el abandono de su padre. Sylvia apenas tenía tres años cuando su madre ingirió veneno para ratas y trató de que Sylvia se suicidara con ella. «Viejita», la abuela que pasó a criar a Rivera, sentía emo-



ciones encontradas hacia su niete huérfano y comenzó a maltratarle cuando le niño mostró comportamiento afeminado (Gan 129), lo cual llevó a que Rivera abandonara su hogar en 1962, poco antes de cumplir once años.

Si bien Rivera nunca publicó memorias o una autobiografía, su historia de vida aparece en numerosas entrevistas y transcripciones de sus charlas publicadas antes y después de su muerte en 2002. Estas narrativas orales captan sus experiencias vitales de manera detallada y las transforman en la historia colectiva de un sujeto histórico que se posiciona en relación con sus colaboradorxs, por ejemplo, a Marsha P. Johnson. Fue con Johnson con quien Rivera empezó Street Transvestite Action Revolutionaries, un grupo militante radical conocido como STAR («estrella») que se dedicaba (desde la marginalidad y la pobreza) a albergar a niños y jóvenes trans sin hogar y a colaborar con grupos tales como el Partido de las Panteras Negras (el Black Panther Party) o los Young Lords (Gan 133). La historia de Rivera se encuentra enmarcada por momentos de profunda transformación social, ya sean los motines del verano de 1969 o los conflictos dentro del movimiento gay y lésbico estadounidense que cristalizaron en el rechazo y la falta de solidaridad y de compromiso radical con las mujeres trans encarceladas, víctimas de abuso sexual. Esto se visibilizó en la reacción hostil que Rivera recibió al tratar de hablar sobre estos temas en Nueva York durante la celebración del Christopher Street Liberation Day de 1973 (Muñoz, *The Sense of Brown* 131-133).

En este importante discurso de 1973, Rivera se posiciona como persona que ha experimentado en carne propia la violencia del Estado, pero que también ha sentido el rechazo y la falta de solidaridad de su propia comunidad. En sus propias palabras: «I have been beaten. I have had my nose broken. I have been thrown in jail. I have lost my job. I have lost my apartment for gay liberation, and you all treat me this way? What the fuck's wrong with you all? Think about that!» [Me han golpeado. Me han roto la nariz. Me han echado en la cárcel. He perdido mi trabajo. Perdí mi apartamento por la liberación gay, ¿y así es que me tratan? ¿Qué coño les pasa a ustedes? ¡Piensen sobre eso!] (LoveTapesCollective). Luego pasa a hablar de sus compañeras encarceladas y a exigir solidaridad y apoyo, y denuncia al público por pertenecer a una clase media blanca acomodada y conservadora («men and women that belong to a white middle class white club. And that's what you all belong to!» [hombres y mujeres que pertenecen a un club blanco de clase media blanca. ¡Y eso es a lo que ustedes pertenecen!]) (LoveTapesCollective). En este caso, la circulación de un video grabado en esa ocasión (ahora compartido por el colectivo lésbico LoveTapesCollective)<sup>7</sup> que pasó a aparecer en películas documentales y más recientemente a través de YouTube y Vimeo, al igual que la transcripción y traducción de su discurso, logra captar el contenido de su mensaje y también la profunda emoción que lo acompaña. Sirve como denuncia de la transfobia que por muchos años marcó el movimiento gay y lésbico en Estados Unidos.

---

<sup>7</sup> Tedjasukmana comenta sobre la historia de este video y su impacto y circulación.

En un breve ensayo sobre la importancia del género del testimonio, Arnaldo Cruz-Malavé declara: «testimonio is the resulting textual or visual product of an individual act of witnessing and/or experiencing an abject social state that is more than individual, that is indeed collective» [el testimonio es el producto textual o visual que resulta de un acto individual de testimoniar y/o experimentar un estado social abyecto que es más que individual, que es efectivamente colectivo] (*Testimonio* 228). Cruz-Malavé enfatiza la manera en que el testimonio centra y valida «the figure of the speaker who narrates his or her story under the duress of the social order's threat of abjection, invisibility, or death» [la figura de la hablante que narra su vida bajo la coacción de la amenaza de abyección, invisibilidad o muerte impuesta por el orden social] (228). Vemos estos retos de abyección, invisibilidad o muerte a manos del orden social en las narraciones de Rivera, ya sea en las entrevistas efectuadas por el historiador Martin Duberman que aparecen en su libro *Stonewall* (1993) o en entrevistas; por ejemplo, la concedida al periodista y activista trans Leslie Feinberg (1998). También se pueden apreciar en discursos como el que Rivera pronunció en 2001 en una reunión del grupo Latino Gay Men of New York –luego incluido en la revista *CENTRO Journal* en 2007– en el que habla sobre el activismo que marcó su vida a finales de los noventa y principios de los 2000, por ejemplo, en relación con el asesinato no resuelto de la mujer afroamericana trans Amanda Milan<sup>8</sup>. Sobre la base de estos materiales, la investigadora trans Jessi Gan pudo enlazar un relato de vida que se asemeja al gesto autobiográfico del testimonio, es decir, que logra usar las palabras del sujeto excluido (en este caso, de Rivera) para ofrecer una visión cohesiva de su vida (Gan 129-134).

En un artículo reciente (La Fountain-Stokes, «Life and Times»), analizo cómo Rivera pasó de ser un sujeto repetidas veces ignorado a obtener enorme visibilidad. Mi gesto crítico se asemeja al del investigador Tim Retzlöff (2007), quien compara el legado de Rivera y su proceso de memorialización con la experiencia del colombiano-americano José Sarria en San Francisco, California. El pensamiento de Rivera ahora circula en inglés y en español en la antología *Street Transvestite Action Revolutionaries* gracias al trabajo editorial del colectivo anarquista Untorelli Press, que recopiló varias de estas entrevistas y charlas, incluyendo la que grabé en 2001 en la reunión de Latino Gay Men of New York. La principal limitación del libro (y de su traducción al castellano por la Distribuidora Peligrosidad Social de Madrid en 2014) es que no incluye las fuentes bibliográficas ni reconoce el trabajo periodístico o académico de las personas que se dedicaron a recopilar, editar y publicar estos textos (no incluye nuestros nombres), invisibilizando así la labor de personas de color *queer*, de personas trans, de periodistas, de profesores y de estudiantes. En sus gestos libertarios, Untorelli Press y la Distribuidora Peligrosidad Social popularizan y promueven el pensamiento radical de Sylvia Rivera y de Marsha P. Johnson,

---

<sup>8</sup> En 2001, invité a Sylvia Rivera, grabé su charla, la transcribí y la edité con la asistencia de una estudiante de pregrado. La charla se publicó en 2007 en *CENTRO Journal* junto con los artículos de dos estudiantes de posgrado. Ver GAN; RETZLOFF; RIVERA, *Sylvia Rivera*.





pero a su vez cometen otro tipo de violencia: la de no reconocer el proceso colectivo de documentación que llevó a la validación, institucionalización o canonización del pensamiento de Rivera como figura clave del movimiento trans.

### 3. HOLLY WOODLAWN

Famosa por su participación en las películas *Trash* (1970) y *Women in Revolt* (1971), ambas dirigidas por Paul Morrissey y producidas por Andy Warhol, y reconocida como una «Superstar» (Superestrella) de Warhol, la cantante de cabaret y artista trans puertorriqueña y judía Holly Woodlawn publicó sus memorias, *A Low Life in High Heels: The Holly Woodlawn Story*, en 1991 con el sello HarperPerennial, parte de la multinacional HarperCollins Publishers. Woodlawn escribió el libro en colaboración con Jeff Copeland, quien aparece como coautor, y el libro incluye una sección de fotos en blanco y negro. Su portada lleva una glamorosa imagen de estudio, también en blanco y negro, en la que apreciamos el rostro y el hombro desnudo de Woodlawn, quien aparece bellamente maquillada y peinada, con un precioso pendiente de brillantes que cae de su oreja hacia su hombro. La foto se asemeja a las tomadas a estrellas de Hollywood de los años cuarenta del siglo pasado.

El libro de Woodlawn cuenta con una introducción por Paul Morrissey, un subtítulo («A Walk on the Wild Side with Andy Warhol's Last Superstar») que enfatiza su vínculo con Warhol y con el cantante de rock Lou Reed (autor de la canción *Walk on the Wild Side*, que popularizó la historia de vida de Holly) y cuatro citas en la contraportada, incluyendo dos de los íconos *queer* Harvey Fierstein y Quentin Crisp, quienes afirman el vínculo de Woodlawn con la escena neoyorquina de vanguardia, que incluía transformistas y mujeres trans tales como Candy Darling y Jackie Curtis. Como ha señalado Frances Negrón-Muntaner en *Boricua Pop*, todos los materiales publicitarios minimizan la especificidad puertorriqueña de la artista; la misma Woodlawn oscila en sus memorias entre la representación idealizada de Puerto Rico como un paraíso tropical y la categorización sensacionalista de las travestis puertorriqueñas de Nueva York como salvajes peligrosas («psycho queens») de las que se tiene que proteger (Woodlawn y Copeland 112-113).

De madre puertorriqueña y padre alemán-americano, Woodlawn nació en Puerto Rico en 1946, pero creció en Miami con su madre y su padrastro judío polaco-americano, quien la adoptó. A diferencia de Sylvia Rivera, Woodlawn tuvo una infancia estable, marcada por un hogar más tradicional, pero su situación empeoró durante la adolescencia. En *A Low Life in High Heels* (que podríamos traducir como *Una vida baja en tacones altos*), Woodlawn describe el dramático descenso social y empobrecimiento que experimentó como resultado de fugarse de su casa a principios de los años sesenta, cuando tenía quince años. También menciona sus limitadas oportunidades de empleo en la ciudad de Nueva York como joven adolescente trans que no tenía un diploma de escuela superior. Al principio (al igual que Rivera), trabajó en la prostitución en Times Square. Más tarde, los únicos trabajos que podía conseguir eran de oficinista, de modelo en tiendas o de ventas, los cuales podía mantener con tal de que pasara por —o fuera percibida— como mujer, en una época



en que travestirse era ilegal, punible con encarcelamiento y socialmente rechazado. Este rechazo se repitió cuando la expulsaron de la escuela de cosmetología por presentarse en clase con maquillaje y vestimenta femenina.

*A Low Life in High Heels* es un recuento picaresco lleno de aventuras graciosas, escrito con el humor y la chispa que siempre caracterizaron a la artista, pero también lleno de anécdotas serias sobre los retos que enfrentó, por ejemplo, sus experiencias viviendo en la calle, o sin dinero, o en la cárcel, donde acabó tras falsificar la firma de una diplomática para retirar fondos de una cuenta bancaria. En sus páginas, leemos sobre noches de alta sociedad que se alternan con otras marcadas por una enorme pobreza. También encontramos episodios en que Woodlawn decidió tratar de vivir como hombre gay (con apariencia masculina) para complacer a sus padres y leemos sobre la ansiedad que esto le provocaba y los deseos que llegó a sentir de someterse a una cirugía de afirmación del género.

Al igual que los retos del género sexual y de la vida trans, el tema de la pobreza resulta absolutamente central en el libro, algo que ata el relato de Woodlawn a las vivencias radicalmente distintas de Sylvia Rivera. También comparten su localización en Nueva York y la preponderancia del idioma inglés en sus vidas. La mayor diferencia entre las dos radica en que Woodlawn nunca se consideró activista y no militó por luchas sociales, mientras que sí tuvo extensos contactos con el mundo de la clase alta, particularmente a través de Andy Warhol y su círculo artístico. Es aquí donde se percibe una tensión radical, dada la situación de precariedad en la que Woodlawn se encontró con gran frecuencia y el racismo de un mundo dominado por hombres blancos gays que reproducían y magnificaban los prejuicios y las exclusiones dominantes en Estados Unidos. Así, las páginas de *A Low Life in High Heels* cobran carácter de denuncia, tanto de la explotación económica que sufrió la autora (por ejemplo, el hecho de que sólo le pagaran \$125 por su trabajo en la filmación de *Trash*, cuando la película generó \$4 000 000 de dólares americanos en ganancias), como del sistema de mecenazgo que Warhol desarrollaba con sus artistas (un tipo de asistencia social o beneficencia parasítica), que mantenía a quienes colaboraban en sus proyectos en estado de deuda y dependencia. Como señala Woodlawn,

Every now and then, usually after too many drinks, I would feel like an exploited fool. But then, all the Superstars were Andy's fools. We acted like lunatics on film and he made millions off of it. Sometimes I felt cheated and sometimes I didn't, but when I did, I would become totally unraveled and incensed with anger. So, to release my frustrations, I'd march over to the Factory, snort flames, stomp my feet, and carry on like a mad banshee. «That goddamn son of a bitch is making millions off of me and I'm living in poverty!» I screamed (163).

[Cada cierto tiempo, generalmente después de tomar demasiadas copas, me empezaba a sentir como una tonta explotada. Pero es que todas las Superestrellas éramos las tontas de Warhol. Nos comportábamos como lunáticas en sus películas y él ganaba millones de dólares. A veces me sentía engañada y otras veces no, pero cuando me pasaba, me desequilibraba por completo y me llenaba de rabia. Así que, para liberar mis frustraciones, marchaba hacia la Factory, resoplaba llamas, pisoteaba y me comportaba como una banshee rabiosa. «¡Ese maldito hijo de puta está ganando millones gracias a mí y yo viviendo en la pobreza!» gritaba].



Esta experiencia de sentirse como «an exploited fool» (una tonta explotada) la convierte en un tipo de «transloca», para usar el término que he empleado en mi análisis de travestis, transformistas y mujeres trans puertorriqueñas (La Fountain-Stokes, *Translocas*); una figura rabiosa que se vuelve «a mad banshee» (una *banshee* encolerizada) en su frustración y rechazo.

El otro aspecto central de la narrativa tiene que ver con su afirmación como persona de color, o al menos como alguien que se oponía al discurso racista. Esto se observa en sus comentarios sobre la filmación de *Trash*, cuyo guion estaba basado en la improvisación. En la película, Woodlawn interpreta el papel de Holly Santiago, una mujer (cisgénero) que busca defraudar al Gobierno para recibir asistencia social. Cuando el trabajador social hace comentarios racistas en contra de los negros, Woodlawn indica que la filmación se volvió el escenario de encarnecidas peleas, marcado por la rabia que ella sintió como reacción somática o visceral:

Michael was my first experience with a professional, unionized actor [...] When we weren't filming, we would be yukking it up in the back, but when we did the scene, he suddenly became this pain-in-the-ass welfare worker who didn't like me at all. I was so intimidated and at a loss for words, until Michael made a crack about the Negroes cranking out babies every nine months to get on welfare. Well, honey, I was livid! Beverly Johnson was the top model of the year and he's talking about negroes cranking out babies to get on welfare? The NAACP was going to picket this movie for sure! I became so upset by this racial slur that I actually began to take him personally. I was no longer Holly Woodlawn playing Holly Santiago in a movie. I had made the transition, and this was real. Needless to say, we got into a big uproarious fight, with everybody yelling, screaming, and carrying on. The scene had to be shot five times! (145).

[Michael fue mi primera experiencia con un actor profesional sindicalizado. [...] Cuando no estábamos filmando, nos pasábamos parlotando en la parte de atrás, pero cuando hicimos la escena, él de repente se volvió un trabajador social insufrible que no me soportaba. Yo estaba tan intimidada y sin palabras, hasta que Michael comentó que los negros tenían bebés cada nueve meses para recibir asistencia social. Querida, ¡me enfurecí de inmediato! Beverly Johnson era la modelo del año ¿y él está hablando de personas negras que están pariendo para recibir asistencia social? ¡La NAACP iba a protestar en contra de esta película de seguro! Me ofendí tanto por este insulto racial que lo empecé a tomar personalmente. Ya no era Holly Woodlawn interpretando el papel de Holly Santiago en una película. Había transicionado, esto era real. No hace falta decirlo, nos metimos en una pelea enorme y todo el mundo se puso a gritar a toda boca. ¡Tuvieron que rodar la escena cinco veces!].

En este relato, Woodlawn sugiere que su política de la comedia iba acompañada de un compromiso social y de una solidaridad racial que cuestionaba y retaba los presupuestos racistas de su época.



#### 4. SER (O TRANSFORMARSE EN) SORAYA

Si bien *A Low Life in High Heels: The Holly Woodlawn Story* resalta una variedad de temas sociales, Woodlawn sugiere que su propósito principal consiste en entretener y documentar la escena artística, más que hacer una intervención política. *Hecha a mano. Disforia de género*, de Soraya (Bárbara Santiago Solla), se posiciona de manera diferente, pues en este volumen sí se aprecia un compromiso social más evidente, vinculado a luchas sociales y al activismo en Puerto Rico. La autora enfatiza su rol pionero, sus luchas en las cortes, su candidatura electoral (no exitosa) a legisladora municipal de Carolina como representante del Partido Nuevo Progresista y la visión política y social que transmitió a través del activismo y de sus frecuentes interacciones con los medios noticiosos, por ejemplo, como representante de «Puerto Rico para Tod@s», organización liderada por el activista gay Pedro Julio Serrano, una de las figuras mediáticas principales del archipiélago (Laureano 225)<sup>9</sup>.

El libro de Soraya, pionero en su género en Puerto Rico, fue autopublicado por la autora en 2014 con la asistencia profesional de la poeta y editora Mairym Cruz Bernal, dueña de Lúdika Proyectos, una editorial independiente de autoedición cuidada que colabora con autorxs<sup>10</sup>. Según relata Cruz Bernal, Soraya entregó un manuscrito que luego se mecanografió, editó en conversación con la autora, diagramó y publicó en Colombia, con una tirada de aproximadamente 500 ejemplares sufragada por la autora.

*Hecha a mano* cuenta con una llamativa portada y contraportada que la autora escogió (dos fotos de Soraya: una como joven rubia de pelo largo vestida en una especie de bikini, sentada en un cojín cerca del suelo, con las piernas dobladas, una bajo la otra, mirando hacia abajo; la otra, una primera toma de su rostro, mirando directo a la cámara, un poco mayor de edad). El libro posee un atractivo diseño gráfico a cargo del artista Néstor Barreto que integra múltiples materiales visuales de gran valor, incluyendo fotos, documentos legales y recortes de artículos de prensa<sup>11</sup>. También tiene la particularidad de que, a diferencia de lo que suele ser habitual, no hay sangría en el primer renglón de cada párrafo, sino en el resto de los renglones, una decisión de estilo que invierte la norma común y refleja a nivel visual la transgresión vital de la autora. Soraya frecuentemente vendía su libro en eventos públicos, como los conversatorios sobre el documental *Mala Mala* (2014), dirigido por Antonio Santini y Dan Sickles, en el que apareció como figura central. Al ser un libro autopublicado, su circulación fue limitada y nunca contó con una distribución amplia.

Diversas autoras trans pioneras, como la estadounidense Kate Bornstein (quien publicó *A Queer and Pleasant Danger: A Memoir* en 2012), han enfatizado

---

<sup>9</sup> Carolina es un municipio aledaño al municipio de San Juan y forma parte de la zona metropolitana de la ciudad capital. Cada municipio de Puerto Rico tiene su propia legislatura (Álvarez Rivera).

<sup>10</sup> Entrevista telefónica, Mairym Cruz Bernal, 5 de noviembre de 2020.

<sup>11</sup> Cruz Bernal y Barreto no son identificados por nombre en el libro.



la centralidad e importancia de las memorias trans como gesto vital, comunitario y político y también la manera en que contar su historia puede ser transformador y constituir un reto para una sociedad que anticipa y exige ciertos relatos de integración y asimilación (Schewe 671). Como afirma Sarah Ray Rondot, «autobiography can be a community-building tactic and political tool of personal and collective survival for trans\* authors who publish» [las autobiografías pueden ser una táctica de creación comunitaria y una herramienta política para la sobrevivencia personal y colectiva para lxs autorxs trans que publican] (528). Estas memorias y estos relatos autobiográficos tienen una función social de documentación y afirmación: indican la existencia de sujetos marginalizados y olvidados, a la vez que afirman la particularidad de una vida específica. En *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*, Sidonie Smith y Julia Watson han señalado la importante función de estos relatos, particularmente para las mujeres. Anteriormente hice referencia al trabajo de Sylvia Molloy, Robert Richmond Ellis, Rafael M. Mérida Jiménez y Jorge Luis Peralta, quienes se enfocan en la especificidad hispánica del género, particularmente para sujetos minoritarios. *Hecha a mano. Disforia de género* se une a estos esfuerzos, siendo la primera (y, hasta la fecha, única) autobiografía o libro de memorias trans publicado en Puerto Rico.

Bárbara Santiago Solla, mejor conocida como Soraya, nació en 1947 en San Juan de madre y padre puertorriqueños. Tuvo una infancia marcada por conflictos y por el abuso físico que su comportamiento generaba tanto en el hogar como en la escuela, como relata en sus memorias. Algunos de estos conflictos tenían que ver con que «orinaba ñangotada y no de pie como lo hacen los varones» (10), jugaba con muñecas, a las cuales vestía con retazos de tela, y a los seis años declaró que tenía «un noviecito» en la escuela, de quien andaba cogida de manos, lo cual causó gran consternación (19). Soraya denuncia repetidas veces haber sido considerada un niño homosexual («Cuánta gente ponía su cuello en un picador para aseverar que yo era homosexual. Nada más lejos de la verdad», 13), cuando ella entiende que padecía de disforia de género. Las acusaciones sobre su supuesta homosexualidad se hacían empleando el léxico popular, al indicar, por ejemplo, que «*el hijo de Alicia o Monchile* (apodo de mi papá), *es pato; su hijo le salió maricón*» (17, cursiva en el original). De hecho, Soraya centra su libro en explicar y promover más conocimiento sobre la disforia de género como diagnóstico médico, valiéndose de la definición del DSM-5 (la quinta edición del *Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales* publicado por la Asociación Estadounidense de Psiquiatría), que la define como «una marcada incongruencia entre el género experimentado/expresado y el género asignado durante al menos seis meses» (Soraya 3). La autora también explica la marginación que sentía, que llevaba a sentimientos de locura y suicidio: «hasta me hicieron sentir como un fenómeno de circo» (16).

El libro incluye no sólo fotos de la autora, sino también imágenes facsímiles de numerosos artículos de prensa y de reportes legales relacionados con su persona, entre ellos la petición de corrección de nombre y sexo sometida al Tribunal de Distrito de Puerto Rico, Sala de Carolina (1975); el certificado de nacimiento con los cambios indicados; un Extracto de Acta dando fe del matrimonio de Bárbara Santiago Solla en la República Dominicana en 1986; y una carta de 1987 de Guillermo



Mojica Maldonado (el secretario interino de Justicia del Estado Libre Asociado de Puerto Rico) dirigida al Sr. James H. Walker (director de distrito del Servicio de Inmigración y Naturalización), en el que se pronuncia a favor del reconocimiento del matrimonio de Soraya en la República Dominicana, escrita en relación con la solicitud de asesoramiento de Walker,

en torno a si es válido en Puerto Rico el matrimonio entre un hombre y una mujer, cuando esta segunda parte obtuvo la clasificación sexual por medio de una intervención quirúrgica de cambio de sexo y mediante un trámite judicial dentro del cual se ordenó al Registro Demográfico de Puerto Rico enmendar la inscripción de nacimiento para reflejar el nuevo nombre y el cambio de sexo de masculino a femenino (66).

El secretario Mojica Maldonado afirmó que «en el caso bajo estudio podría estimarse válidamente que concurre la principal característica definitoria del matrimonio según el Código Civil de Puerto Rico, vale decir, un contrato civil entre un hombre y una mujer» (71) y en base a esta recomendación, el esposo de Soraya (un ciudadano dominicano) logró autorización para entrar, trabajar y vivir en Puerto Rico. Consta por estos y otros ejemplos que el libro *Hecha a mano* es un archivo de documentación histórica que complementa el relato de Soraya con fuentes primarias y secundarias que permitirían un análisis más detallado<sup>12</sup>.

Por otra parte, la participación protagónica de Soraya en el documental *Mala Mala* y en muchas presentaciones y conversatorios sobre el mismo implicaron gran visibilidad y contacto con numerosas personas. Hay mucho de autoafirmación, por no decir de bien merecido alarde físico, por ejemplo, en la provocadora imagen de la portada de *Hecha a mano*, la cual sugiere que al menos uno de los motivos de la publicación del libro fue celebrar (o recordar) su belleza física de juventud, que contrasta con el porte de señora recatada de la autora en 2014, particularmente su representación en el documental *Mala Mala*, en el que se presenta como respetable dueña de una peluquería que tiene diferencias ideológicas con mujeres trans más jóvenes (por ejemplo, con Ivana Fred), pues estas lucen sus cuerpos femeninos de manera hipersexualizada, como he señalado en un artículo (La Fountain-Stokes, «Mala Mala»). (De hecho, es importante recalcar que Soraya no se identificaba como mujer trans, sino como mujer heterosexual que sufría de disforia de género).

Hacia el final de su vida, Soraya estaba muy integrada en asociaciones para personas de la tercera edad en Puerto Rico, particularmente con el grupo Waves Ahead de abogacía y servicios para adultos mayores LGBT, liderado por Wilfred Labiosa, un nuevo sector antes no reconocido en el archipiélago (Agencia EFE). La cobertura periodística de la muerte de Soraya en 2020 adquirió carácter internacio-

---

<sup>12</sup> El libro también incluye el facsímil de la partida de divorcio de 1991 emitida por el Servicio Judicial de la República Dominicana y la Certificación de Candidatos a Elecciones Generales otorgada por la Comisión Estatal de Elecciones del Estado Libre Asociado de Puerto Rico en 2007, certificando que Bárbara Santiago Solla era candidata al cargo de legisladora municipal de Carolina.



nal y fue reseñada en Estados Unidos en el *New York Times* (Robles), al igual que en Puerto Rico (Delgado Rivera). El fallecimiento de la autora también ha impactado sobre la circulación del libro y su hermana Carmen Santiago Solla se encuentra realizando gestiones para publicar un segundo manuscrito inédito<sup>13</sup>.

## 5. LIZZA FERNANDA / LUIS FELIPE DÍAZ: ENTRE LA UNIVERSIDAD Y EL ESCENARIO

Sylvia Rivera, Holly Woodlawn y Soraya (Bárbara Santiago Solla) enfatizan sus experiencias de vida y su contexto social e histórico valiéndose de entrevistas y charlas o discursos (Rivera), de un libro publicado por una editorial multinacional (Woodlawn) o autopublicando y sufragando los gastos de edición, diagramación e impresión (Soraya). El relato autobiográfico de Lizza Fernanda, también conocida como el profesor Luis Felipe Díaz, se diferencia de los tres casos anteriores tanto en el contenido de su narrativa como en el medio en el que se transmite, ya que es a través de dos largas entradas publicadas electrónicamente en la bitácora o blog *(Post)modernidad puertorriqueña*: «Datos de Luis Felipe y Lizza Fernanda. De 1976 a 2012», del 14 de abril de 2012 y «Memorias. Puertorriqueñidad y transculturación mariconil, de Luis Felipe Díaz/Lizza Fernanda», del 7 de mayo de 2012. Ambas han sido revisadas desde su publicación inicial e incluyen actualizaciones marcadas por fecha dentro del mismo texto, lo cual le da un elemento de palimpsesto o documento vivo sujeto a revisiones, expansiones y cambios. Resalta inmediatamente la particularidad de estos relatos, ya que el autor / la autora describe en minucioso detalle su nacimiento en 1950 y sus vivencias desde niño en los campos de Aguas Buenas (hije de padres puertorriqueños); su juventud en Estados Unidos (en Chicago, en el barrio de Lincoln Park) a partir de 1965 y luego el regreso a Puerto Rico y la vida de hombre gay que practicó el arte del transformismo por décadas a partir de 1976 (cuando tenía veintiséis años); nuevos desplazamientos, primero a Chicago y luego Nueva York; y finalmente la asunción de una identidad más cercana (pero no equivalente) a lo que ahora identificamos como «trans».

La historia de vida que se presenta en «Datos de Luis Felipe y Lizza Fernanda. De 1976 a 2012» y en «Memorias. Puertorriqueñidad y transculturación mariconil» no corresponde a la trama o marco narrativo más tradicional que enfatiza conflictos de infancia o de juventud para llegar a afirmar una verdadera identidad transgénero. Al contrario: Luis Felipe / Lizza Fernanda traza un mapa de grandes satisfacciones y retos en múltiples lugares y en distintos momentos. Esto incluye Chicago, adonde su familia se mudó durante su adolescencia, y Río Piedras (parte de San Juan), localidad a la que regresó para cursar estudios universitarios de subgrado en la Universidad de Puerto Rico. Las exploraciones vitales continúan y se expanden en Chicago, adonde fue para obtener su maestría, momento resal-

---

<sup>13</sup> Antonio Santini, comunicación vía Facebook Messenger, 28 de septiembre de 2020.



tado en los textos como época de su entrada en el mundo gay y del transformismo. Más tarde fue a Minnesota para cursar estudios doctorales. Su periplo culmina con el regreso al Caribe para convertirse en profesor usando el nombre de Luis Felipe Díaz, primero en la Universidad Interamericana y luego en el recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico. Allí trabajó como catedrático en el Departamento de Estudios Hispánicos dictando cursos sobre literatura española, latinoamericana y caribeña y publicando numerosos estudios académicos. En este sentido, las memorias de Luis/Lizza son tanto memorias «gais» como memorias «trans»: reconocen la dualidad de la experiencia vital y no buscan negar una en pro de la otra. Las dos se integran como extensiones dinámicas y como reflejo de una rica vida múltiple que rompe esquemas y confunde por su falta de adhesión a parámetros más conocidos.

La cuidadosa negociación de esta compleja identidad (profesor universitario de día; artista del transformismo de noche, o durante vacaciones o en su tiempo libre; a veces hombre gay de apariencia muy masculina pero también transformista que deviene mujer trans) se narra acompañada por una cuidadosa descripción de su entorno social, algo que también vemos (tal vez de manera distinta) en los relatos de Rivera, Woodlawn y Soraya. Aquí percibimos cómo estas narrativas autobiográficas sirven no sólo como retratos individuales, sino también como recuentos históricos, sociales y culturales que trazan mapas urbanos de espacios en ocasiones marginales (el mundo social de personas LGBTQ latinas en San Juan, Chicago y Nueva York).

Tanto los relatos de Woodlawn y de Soraya como el de Lizza Fernanda / Luis Felipe indican su paso entre Puerto Rico y Estados Unidos (un cruce de fronteras), que en el caso de Soraya y especialmente en el de Lizza Fernanda tiene más marcados dejes de migración circular (la experiencia de pasar períodos importantes en más de un lugar, manteniendo lazos en múltiples sitios). Esta migración constituye un fenómeno que caracteriza la experiencia puertorriqueña contemporánea, una migración identificada como «transnacional» y muy particular, ya que se trata de «una nación sin estado» (Duany 119); es una migración colonial entre el territorio subyugado y la metrópoli. De hecho, podemos decir que es precisamente este paso entre dos (o más) lugares el que permite y fomenta la circulación de ideas e identidades, que se nutren ya sea del anonimato de una gran ciudad (Chicago, Nueva York) o de las múltiples oportunidades disponibles (por ejemplo, de numerosos espacios artísticos). Como indica Díaz, este ir y venir fue una «gran experiencia bilingüe y bicultural que me haría muy distinto e híbrido culturalmente [...]». Era un jíbaro de Aguas Buenas que se había modernizado de una manera muy peculiar (aburguesada, creo) en Chicago con una diversidad muy amplia de gente, ya locas o heterosexuales» (Díaz *Datos*).

La historia de vida de Lizza Fernanda se esboza reconociendo dos identidades marcadas por dos nombres (Luis Felipe y Lizza Fernanda), que se relacionan de maneras interesantes y se van fusionando, pero que también mantienen rasgos independientes. Díaz describe esta doble percepción al indicar que «Se corrió la voz entre ellos de que yo tenía algo así como una doble personalidad: podía ser muy masculino cuando vestía comúnmente de varón, y mientras estaba travestido





parecía una artista del cine mejicano» (*Datos*). Y la persona (la identidad) artística se exterioriza, al menos inicialmente (en los años setenta), pues responde a deseos sociales, ya que, como indica, «en mi caso, el vestirse de mujer no era nada privado sino público, para espectáculos, contrariamente a muchos otros que lo hacían por cuestiones secretísimas y sexuales» (*Datos*).

Si bien Luis Felipe Díaz nació en Aguas Buenas en 1950 y se crio entre Puerto Rico y Estados Unidos, Lizza Fernanda es una talentosa artista del transformismo que surgió en Chicago en 1976 para presentarse inicialmente en fiestas entre amigos y luego en diversos escenarios profesionales del mundo de ambiente gay latino, que frecuentemente contaban con comensales de clase trabajadora e inmigrante. Como indican sus crónicas y sus videos en YouTube, Lizza Fernanda se especializa en el arte del doblaje o fonomímica de canciones románticas y picantes de estrellas latinoamericanas, caribeñas, españolas, estadounidenses y galesas tales como María Martha Serra Lima (de quien interpreta el bolero *Encadenados*), Shirley Bassey (*Diamonds Are Forever*), Rocío Dúrcal (*Porque te quiero*), Liza Minnelli (*New York, New York*) y Eartha Kitt (*Where Is My Man*), al igual que de Olga Guillot y Blanca Rosa Gil; también interpreta temas en francés (por ejemplo, a Eartha Kitt cantando *Je cherche un homme*). Su estilo es mayormente serio, ya que busca captar la elegancia y belleza de estas artistas blancas, afroamericanas, afroeuropeas y latinas. Por consiguiente, sus representaciones no son burdas parodias ni tienen elementos de humor gratuito, aunque sí mantienen cierto salero; se caracterizan por profesionalismo, gran empeño y una cuidadosa atención a los vestuarios y al movimiento corporal. La meta es presentar una imagen idealizada, a la vez que se mantiene un agradable y respetuoso discurso con el público espectador.

Si bien Lizza Fernanda comenzó su carrera artística como travesti, transformista o *drag queen*, según ha ido transformando su cuerpo y su identidad se entiende mejor como una artista «trans», aunque se resiste a estas etiquetas y refuta una categorización simplista, abogando por la complejidad y multiplicidad:

Como Lizza suelo ser tranquilamente fugaz en estos menesteres del ser corporal. Lizza es felizmente parte del ente-ser que representa Luis Felipe (que es híbrido en su identidad genérica) y ha ido creciendo, como parte integral de un Uno transidentitario y nomádico en cuestiones de personalidad, capaz de viajar a espacios prohibidos y nunca mencionados por la sociedad conservadora y tradicional (*Datos*).

Esta hibridez que caracteriza el «Uno transidentitario y nomádico» de Luis Felipe / Lizza Fernanda implica una apertura a modelos más amplios y menos rígidos de la identidad que resuenan con los pronunciamientos más recientes de la dominicana Johan Mijail, quien también se resiste a definiciones y categorías limitantes en un contexto caribeño.

En su historia de vida, Díaz también nos habla sobre sus intereses intelectuales, su trayectoria académica, sus lecturas teóricas y sus ideas sobre el género y la sexualidad, pues Lizza Fernanda / Luis Felipe transita de manera complicada, contradictoria y liberadora a través de las categorías de homosexual, loca, travesti, transformista, transgénero, intelectual, artista, profesor, catedrático y ser humano. Como indica,



Yo era así... híbrido; masculino y femenino a la vez, un mariconazo no sólo en la cuestión sexual sino también en la de cambios de aspectos genéricos [...]. El que vistiera de mujer mayormente no tenía nada con ser feliz o infeliz, ni con represión o miedo; tenía que ver con mi acometimiento y natural seguimiento interno de mi ser como transgénero y ser humano de un existenciario en libre-en-proceso y devenir; y la gente no sabe ni entiende casi nada de eso (*Datos*).

Es por consiguiente crucial resaltar esta postura muy particular, que ve en el devenir mujer algo refrescante y lleno de sentido, no acompañado de una angustia existencial reprimida, sino que tiene mucho que ver con la especificidad de la edad y del proceso de envejecimiento:

Nunca tuve problemas en mi vestir de varón, como lo hice desde niño; sólo que de mujer ahora, en esta etapa de mi alta vida, todo parece más interesante, entretenido y complejo desde mi mirada trans. Es una continuidad de mi proceso de vida. También he visto que mi envejecimiento como varón no es el más idóneo... ¡y de mujer me veo mejor! [...] Ahora que siempre visto de mujer sigo siendo un Luis Felipe transformado. ¡Porque me da la real gana! Soy la Sra. Luis Felipe Díaz o el Sr. Lizza Fernanda (Díaz *Datos*).

Esta doble afirmación potencia espacios de libertad y concuerda con los planteos de Néstor Perlongher en «Los devenires minoritarios»: «Devenir no es transformarse en otro, sino entrar en alianza (aberrante), en contagio, en *inmición* con el (lo) diferente. El devenir no ya de un punto a otro, sino que entra en el “entre” del medio, es ese “entre”» (130-131, cursiva en el original).

En sus valiosas crónicas autobiográficas, Díaz nos cuenta sobre sus presentaciones artísticas en Chicago (donde compartió escenario con estrellas de la talla de Miss Kitty Teanga, artista ecuatoriana criada en Puerto Rico y documentada por Ramón Rivera-Servera)<sup>14</sup>, en Nueva York, donde se ha presentado con Mirkala Crystal; y de una gama de escenarios en Puerto Rico, donde muchísimas personas la conocen y ha aparecido tanto en los principales periódicos (por ejemplo, el artículo «Travestido en pos de su ser», de Lilliam Irizarry, publicado en *El Nuevo Día* en 2012) como en la televisión, incluyendo en el programa *Día a Día* de Telemundo Puerto Rico, con Raymond Arrieta («Día a Día, Sobre la Mesa: Profesor universitario da clases vestido de mujer») y en *Ahora Podemos Hablar* con Carmen Jovet, transmitido por WIPR Puerto Rico TV. También ha aparecido en los medios latinoamericanos, por ejemplo, en el programa peruano *24 Horas* de Panamericana Televisión filmado durante su visita a ese país en 2013 para participar en la Feria Internacional del Libro, al igual que en el programa dominicano *Nuria Investigación Periodística* en 2014, con la periodista Nuria Piera. (Muchas de estas entrevistas y reportajes se encuentran disponibles en YouTube).

---

<sup>14</sup> También ver La Fountain-Stokes, Torres y Rivera-Servera, en donde se esboza un mapa más amplio de la vida *queer* latina de Chicago, incluyendo las representaciones artísticas de Miss Kitty Teanga.



Como se aprecia en esta discusión, resulta crucial reconocer la multidimensionalidad de la experiencia vital de Luis Felipe / Lizza Fernanda. En tanto académico, el profesor Luis Felipe Díaz ha publicado numerosos libros, incluyendo *Ironía e ideología en La Regenta de Leopoldo Alas* (1992), *Modernidad literaria puertorriqueña* (2005), *La na(rra)ción en la literatura puertorriqueña* (2008), *De charcas, espejos, infantes y velorios en la literatura puertorriqueña* (2010), *Modernidad, postmodernidad y tecnocultura actual* (2011) y *Eros y violencia en la novela hispanoamericana del siglo XX* (2015). Esta obra académica ha aspirado a modernizar los estudios de la literatura puertorriqueña, latinoamericana e hispánica con aportes de la teoría crítica contemporánea, estableciendo importantes diálogos con otrxs académicxs tales como Juan G. Gelpí, Rubén Ríos Ávila, Malena Rodríguez Castro, Juan Otero Garabís y Melanie Pérez Ortiz, colegas docentes en la Universidad de Puerto Rico.

El cine documental y los foros académicos *queer* también han servido para ampliar el alcance de la obra y pensamiento crítico y artístico de Luis Felipe Díaz. En 2015 se estrenó el cortometraje *Luis/Lizza*, realizado por el director puertorriqueño Joelle González-Laguer, que presenta entrevistas con Lizza Fernanda y con sus estudiantes en la Universidad de Puerto Rico (incluyendo a una estudiante fundamentalista cristiana que adora a su profesor) y escenas de las representaciones artísticas de Lizza Fernanda; esta película es un interesante contrapunto con *Mala Mala*, un filme más largo que se enfoca en nueve personas. Las concurridas presentaciones de *Luis/Lizza* han servido como foro para números musicales y valiosos conversatorios, por ejemplo, en el Primer Coloquio de Literatura Queer en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Carolina, en 2015 y en el Sexto Coloquio «¿Del Otro La'o?: perspectivas sobre sexualidades *queer*», que se llevó a cabo en el Recinto de Mayagüez de la UPR en 2016. En ambas ocasiones, Lizza Fernanda sedujo al público espectador, contando infinidad de detalles sobre su vida, el arte y la literatura hispana y universal. También ha deleitado a su público en sus presentaciones artísticas en lugares de ambiente en Puerto Rico tales como Tía María's Liquor Store y Zal Zi Puedes, ambas en Santurce y en la Librería Mágica de Río Piedras.

## 6. CONCLUSIONES

Los relatos autobiográficos y las memorias *queer* puertorriqueñas documentan vivencias únicas y profundas luchas sociales, que han acompañado significativos cambios históricos. La falta de más publicaciones tradicionales (en forma de libros) y los retos experimentados por algunas personas trans nos impulsan a apreciar y rescatar una variedad de textualidades, gesto parecido al que Rafael M. Mérida Jiménez propone en su artículo «Hacia una cartografía de las textualidades autobiográficas trans en España». La lectura cuidadosa de los discursos y de las entrevistas en inglés de Sylvia Rivera, de *A Low Life in High Heels*, de Holly Woodlawn; de *Hecha a mano. Disforia de género*, de Soraya, y de las memorias de Luis Felipe Díaz / Lizza Fernanda publicadas en el blog *(Post)modernidad puertorriqueña* nos ofrecen una visión sumamente variada –e incluso contradictoria– de vidas profundamente diferentes, marcadas por la homofobia, la transfobia y por las complejida-



des de la puertorriqueñidad móvil transatlántica y transcaribeña en el contexto del capitalismo, el colonialismo y el racismo estadounidense.

La motivación central de este artículo radicó en documentar y analizar la experiencia trans, con la esperanza de que pronto haya académicxs o investigadorxs trans puertorriqueñxs que se dediquen a este empeño y que complementen, reten o transformen la visión que he ofrecido. Como motivación adicional se encuentra el deseo de poner este corpus en conversación con la teoría *queer* (o *cuir*) y trans de color generada en las Américas y en España y de visualizar un puente de conocimiento y diálogo.

Ya sea en inglés, en español o en ambas lenguas, las figuras centrales resaltadas en este artículo, cuatro «boricuas cruzando fronteras», transforman nuestras concepciones de la puertorriqueñidad, de la experiencia trans y del género autobiográfico, pero también de lo que significa ser latina en Estados Unidos, ser afrodescendiente o comprometida con la lucha antirracista, ser activista o profesora universitaria o artista de cabaret o persona que vive en la calle y trabaja en la prostitución y que busca ofrecerles albergue a niñas y jóvenes sin casa. Este es un gesto que reaparece en la escritura más reciente de la autora y activista argentina Marlene Wayar, con su énfasis en la infancia como «un espacio potente para construcción de una NOSTREDAD, en el que no estamos permanentemente en guardia y con miedo a perder lo que tenemos o a ser víctimas de un ataque» (Wayar 18-19).

La inclusión de la categoría del testimonio y de entrevistas, discursos y entradas de blogs en Internet complementa y expande los relatos publicados en libros, proponiendo que hay algo particular y diferente en la experiencia puertorriqueña, caribeña, latinoamericana y latina que se aprecia al reconocer las interconexiones, es decir, al aproximarnos a los textos desde la perspectiva de la interseccionalidad. Los textos de Luis Felipe / Lizza Fernanda también nos ayudan a complejizar las fronteras entre las memorias «gais» y las memorias «trans», posicionándose precisamente en un espacio liminal parecido a la frontera porosa y provocadora teorizada por Gloria Anzaldúa en su valioso tratado *Borderlands/La frontera: La nueva mestiza* (1987). En este contexto, el cruce del mar Caribe o del océano Atlántico o del río Hudson o del lago Míchigan se vuelve válvula que ofrece multiplicidad de significantes y experiencias. También se convierte en un espacio textual político de translocas, travestis, mujeres con disforia de género y personas trans, de «boricuas cruzando fronteras» de múltiples maneras a finales del siglo veinte y en los albores del siglo veintiuno.

RECIBIDO: 9-11-2020; ACEPTADO: 14-3-2021



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACEVEDO, David Caleb. *Diario de una puta humilde*. San Juan: Erizo Editorial, 2012.
- ACEVEDO, David Caleb, AGOSTO ROSARIO, Moisés y NEGRÓN, Luis (eds.). *Los otros cuerpos. Antología de temática gay, lésbica y queer desde Puerto Rico y su diáspora*. San Juan: Editorial Tiempo Nuevo, 2007.
- AGENCIA EFE. «Anuncian primer Centro de Ayuda para el Adulto LGBTTT en San Juan de P. Rico». 14 de mayo de 2019. <<https://bit.ly/3xDdk2v>>.
- ALEXANDER, M. Jacqui. *Pedagogies of Crossing: Meditations on Feminism, Sexual Politics, Memory, and the Sacred*. Durham, NC: Duke University Press, 2005.
- ÁLVAREZ RIVERA, Manuel. «Elección de Legisladores Municipales». *Elecciones en Puerto Rico*. 18 de noviembre de 2020. <<https://bit.ly/3nxReto>>.
- ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La frontera: La nueva mestiza*. Trad. Carmen Valle. Madrid: Capitán Swing, 2016 (1987).
- APONTE PARÉS, Luis, ARROYO, Jossianna, CRESPO-KEBLER, Elizabeth, LA FOUNTAIN-STOKES, Lawrence y NEGRÓN-MUNTANER, Frances (eds.). «Puerto Rican Queer Sexualities». Número temático. *CENTRO: Journal of the Center for Puerto Rican Studies*, vol. 19, núm. 1 (2007).
- AYALA, César J. y BERNABE, Rafael. *Puerto Rico en el siglo americano. Su historia desde 1898*. San Juan: Ediciones Callejón, 2011.
- BARRADAS, Efraín. «Etnografía del hostigamiento: Sobre las memorias de Joseph F. Delgado». *80 grados*, 11 de diciembre de 2017. <<https://bit.ly/3gOJjGK>>.
- BORNSTEIN, Kate. *A Queer and Pleasant Danger: A Memoir*. Boston: Beacon Press, 2012.
- CASTRO PÉREZ, Joel I. «La lucha por el derecho a ser. Una historia de transfobia institucional, 1995-2018». *CENTRO: Journal of the Center for Puerto Rican Studies*, vol. 30, núm. 2 (2018), pp. 478-501.
- CRUZ BERNAL, Mairym. Entrevista telefónica, 5 de noviembre de 2020.
- CRUZ-MALAVÉ, Arnaldo. *Queer Latino Testimonio, Keith Haring, and Juanito Xtravaganza: Hard Tails*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- CRUZ-MALAVÉ, Arnaldo. «Testimonio», en Vargas, Deborah R., Mirabal, Nancy Raquel y La Fountain-Stokes, Lawrence (eds.), *Keywords for Latina/o Studies*, New York: New York University Press, 2017, pp. 228-232.
- DELGADO, Joseph F. *Ser diferente en Puerto Rico. El peso de la memoria*. Bogotá: Ediciones El Laberinto, 2017.
- DELGADO RIVERA, José Orlando. «Fallece Soraya Santiago, ícono de la comunidad LGBTTTQ y defensora de la igualdad». *El Nuevo Día*, 22 de septiembre de 2020. <<https://bit.ly/3gQBuRa>>.
- DÍAZ, Luis Felipe. *Ironía e ideología en La Regenta de Leopoldo Alas*. New York: Peter Lang, 1992.
- DÍAZ, Luis Felipe. *Modernidad literaria puertorriqueña*. San Juan: Editorial Isla Negra y Editorial Cultural, 2005.
- DÍAZ, Luis Felipe. *La na(rra)ción en la literatura puertorriqueña*. San Juan: Ediciones Huracán, 2008.
- DÍAZ, Luis Felipe. *De charcas, espejos, infantes y velorios en la literatura puertorriqueña*. San Juan: Editorial Isla Negra, 2010.
- DÍAZ, Luis Felipe. *Modernidad, postmodernidad y tecnocultura actual*. Río Piedras: Publicaciones Gaviota, 2011.



- DÍAZ, Luis Felipe. «Datos de Luis Felipe y Lizza Fernanda. De 1976 a 2012». *(Post)modernidad puertorriqueña*, 14 de abril de 2012. <<https://bit.ly/3gRtaAC>>.
- DÍAZ, Luis Felipe. «Memorias. Puertorriqueñidad y transculturación mariconil, de Luis Felipe Díaz/Lizza Fernanda». *(Post)modernidad puertorriqueña*, 7 de mayo de 2012. <<https://bit.ly/3e4LZ18>>.
- DÍAZ, Luis Felipe. «Luis Felipe Díaz–Entrevista Carmen Jovet». YouTube, 3 de noviembre de 2012. <<https://bit.ly/3xuIskF>>.
- DÍAZ, Luis Felipe. *Eros y violencia en la novela hispanoamericana del siglo xx*. San Juan: Isla Negra Editores, 2015.
- DÍAZ-MORALES, Julián. «Transexualidad. Tabú Jurídico». *Revista Jurídica de la Universidad de Puerto Rico*, 81:1 (2012), pp. 171-194.
- DUANY, Jorge. «Nación, migración, identidad: sobre el transnacionalismo. A propósito de Puerto Rico», en *Obra selecta*, Valencia: Aduana Vieja Editorial, 2021, pp. 119-139.
- DUBERMAN, Martin. *Stonewall*. New York: Plume, 1994.
- ELLIS, Robert Richmond. *The Hispanic Homograph: Gay Self-Representation in Contemporary Spanish Autobiography*. Urbana: University of Illinois Press, 1997.
- ELLIS, Robert Richmond. *They Dream Not of Angels But of Men: Homoeroticism, Gender, and Race in Latin American Autobiography*. Gainesville: University Press of Florida, 2002.
- FALCONÍ TRÁVEZ, Diego (ed.). *Inflexión marica. Escrituras del descalabro gay en América Latina*. Barcelona: Editorial Egales, 2018.
- FALCONÍ TRÁVEZ, Diego, CASTELLANOS, Santiago y VITERI, María Amelia (eds.). *Resentir lo queer en América Latina: Diálogos desde/con el Sur*. Barcelona: Editorial Egales, 2014.
- FEINBERG, Leslie. *Transgender Warriors: Making History from Joan of Arc to Dennis Rodman*. Boston: Beacon Press, 1996.
- FEINBERG, Leslie. *Trans Liberation: Beyond Pink or Blue*. Boston: Beacon Press, 1998.
- GALARTE, Francisco J. *Brown Trans Figurations: Rethinking Race, Gender, and Sexuality in Chicana/Latina Studies*. Austin: University of Texas Press, 2021.
- GAN, Jessi. «Still at the Back of the Bus»: Sylvia Rivera's Struggle». *CENTRO: Journal of the Center for Puerto Rican Studies*, 19:1 (2007), pp. 124-139.
- GARCÍA RAMIS, Magali. *Felices días, Tío Sergio*. San Juan: Editorial Cultural, 1986.
- GARRIGA-LÓPEZ, Claudia Sofía, LOPES, Denilson, RIZKI, Cole y RODRÍGUEZ, Juana María (eds.). «Trans Studies en las Américas». Número temático. *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, 6:2 (2019).
- GÓMEZ, Julio (dir.). *Portrait of a Lady: Story of Barbra Herr*. Filme. 2012. <<https://bit.ly/3eETIb2>>.
- GONZÁLEZ-LAGUER, Joelle (dir.). *Luis/Lizza*. Filme. 2014. <<https://bit.ly/3vu7n5P>>.
- GUZMÁN, Manolo. *Gay Hegemony/Latino Homosexualities*. New York: Routledge, 2006.
- HAMES-GARCÍA, Michael. «Queer Theory Revisited», en Hames-García, Michael y Martínez, Ernesto Javier (eds.), *Gay Latino Studies: A Critical Reader*, Durham, NC: Duke University Press, 2011, pp. 19-45.
- HERR, Barbra. «Trans-Mission», en Vásquez, Eva Cristina (ed.), *Círculo de plata. Antología de estrenos mundiales de Teatro Círculo*, Nueva York: Artepoética Press, 2021, pp. 325-346.
- IRIZARRY, Lilliam. «Travestido en pos de su ser». *El Nuevo Día*, 2 de noviembre de 2012. <<https://bit.ly/2PBh1EF>>.



- JACQUES, Juliet. «Forms of Resistance: Uses of Memoir, Theory, and Fiction in Trans Life Writing». *Life Writing*, 14:3 (2017), pp. 357-370. DOI: <https://doi.org/10.1080/14484528.2017.1328301>.
- LA FOUNTAIN-STOKES, Lawrence. *Queer Ricans: Cultures and Sexualities in the Diaspora*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.
- LA FOUNTAIN-STOKES, Lawrence. «Gay Shame, Latina- and Latino-Style: A Critique of White Queer Performativity», en Hames-García, Michael y Martínez, Ernesto Javier (eds.), *Gay Latino Studies: A Critical Reader*, Durham, NC: Duke University Press, 2011, pp. 55-80.
- LA FOUNTAIN-STOKES, Lawrence. «Mala Mala y la representación transgénero y transformista en el cine puertorriqueño», en Cuesta, Mabel (ed.), *Nuestro Caribe: Poder, raza y postnacionalismos desde los límites del mapa LGBTQ*, San Juan: Editorial Isla Negra, 2016, pp. 185-200.
- LA FOUNTAIN-STOKES, Lawrence. *Escenas transcaribeñas. Ensayos sobre teatro, performance y cultura*. San Juan: Editorial Isla Negra, 2018.
- LA FOUNTAIN-STOKES, Lawrence. «The Life and Times of Trans Activist Sylvia Rivera», en Ramos-Zayas, Ana Y. y Rúa, Mérida M. (eds.), *Critical Dialogues in Latinx Studies*, New York: New York University Press, 2021, pp. 241-253.
- LA FOUNTAIN-STOKES, Lawrence. *Translocas: The Politics of Puerto Rican Drag and Trans Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2021.
- LA FOUNTAIN-STOKES, Lawrence y MARTÍNEZ-SAN MIGUEL, Yolanda (eds.). «Revisiting Queer Puerto Rican Sexualities». Número temático. *CENTRO: Journal of the Center for Puerto Rican Studies*, vol. 30, núm. 2 (2018).
- LA FOUNTAIN-STOKES, Lawrence, TORRES, Lourdes y RIVERA-SERVERA, Ramón H. «Towards an Archive of Latina/o Queer Chicago: Art, Politics, and Social Performance», en Austin, Jill y Brier, Jennifer (eds.), *Out in Chicago: LGBT History at the Crossroads*, Chicago: Chicago History Museum, 2011, pp. 127-153.
- LAUREANO, Javier E. *San Juan Gay. Conquista de un espacio urbano de 1948 a 1991*. San Juan: Editorial del Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2016.
- LÓPEZ TORREGROSA, Luisita. *The Noise of Infinite Longing: A Memoir of a Family and an Island*. New York: Rayo/HarperCollins Publishers, 2004.
- LÓPEZ TORREGROSA, Luisita. *Before the Rain: A Memoir of Love and Revolution*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2012.
- LOVE TAPES COLLECTIVE. «L020A Sylvia Rivera, «Y'all Better Quiet Down» Original Authorized Video, 1973 Gay Pride Rally NYC». YouTube, 23 de mayo de 2019. <<https://bit.ly/3nwuZnO>>.
- LOZADA, Ángel. *La patografía. Novela*. México: Editorial Planeta Mexicana, 1998.
- LOZADA, Ángel. *No quiero quedarme sola y vacía*. San Juan: Editorial Isla Negra, 2006.
- MARTORELL, Antonio. *La piel de la memoria*. Cayey: Ediciones Envergadura, 1991.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. «Hacia una cartografía de las textualidades autobiográficas trans en España», en Ingenschay, Dieter (ed.), *Eventos del deseo. Sexualidades minoritarias en las culturas-literaturas de España y Latinoamérica a fines del siglo XX*, Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2018, pp. 155-168.
- MIJAIL, Johan. «travesTismo cultUral: tecnodEcolonialidad, promiscuidad escRitual dominican-CUIR». *Hostos Review/Revista Hostosiana*, 16 (2020), pp. 59-63. <<https://bit.ly/2R6aZfz>>.
- MOLLOY, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.



- MUÑOZ, José Esteban. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- MUÑOZ, José Esteban. *The Sense of Brown*. Durham, NC: Duke University Press, 2020.
- NEGRÓN-MUNTANER, Frances. *Boricua Pop: Puerto Ricans and the Latinization of American Culture*. New York: New York University Press, 2004.
- NEGRÓN-MUNTANER, Frances (ed.). *None of the Above: Puerto Ricans in the Global Era*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- ORTIZ, Reyna. *T: Stands for Truth*. Chicago: Transfusion, 2017.
- PANTOJA, Antonia. *Memoir of a Visionary: Antonia Pantoja*. Houston: Arte Público Press, 2002.
- PERALES, Rosalina. «El travestismo como arte: entrevista comentada a Luis Felipe Díaz-Lizza Fernanda». *Argus-a*, 6:25 (septiembre 2017). <<http://www.argus-a.com.ar/archivos-dinamicas/1267-1.pdf>>.
- PERALTA, Jorge Luis y MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (eds.). *Memorias, identidades y experiencias trans. (In)visibilidades entre Argentina y España*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2015.
- PERLONGHER, Néstor. *Los devenires minoritarios*. Barcelona: Editorial Diacasa, 2016.
- PIERA, Nuria. «Catedrático en la Universidad de Puerto Rico, pasa de Luis Felipe a Lizza Fernanda». YouTube, 8 de diciembre de 2014. <<https://bit.ly/3gPLKsT>>.
- PLATERO MÉNDEZ, R. Lucas. «Metáforas y articulaciones para una pedagogía crítica sobre la interseccionalidad». *Quaderns de Psicologia*, 16:1 (2014), pp. 55-72. <<https://bit.ly/3xD0dhy>>.
- PRIMERA HORA. «Pareja trans celebra el nacimiento de su bebé en Puerto Rico». 20 de julio de 2020. <<https://bit.ly/3elhYn1>>.
- PRIMERA HORA. «Pareja trans obtiene certificado de nacimiento de su bebé». 4 de agosto de 2020. <<https://bit.ly/3gPOPL6>>.
- PROSSER, Jay. «Mirror Images: Transsexuality and Autobiography». *Second Skins: The Body Narratives of Transsexuality*. New York: Columbia University Press, 1998, pp. 99-134.
- RAMOS OTERO, Manuel. *No tener miedo a las palabras*. San Juan: Folium, 2020.
- RETZLOFF, Tim. «Eliding Trans Latino/a Queer Experience in U.S. LGBT History: José Sarria and Sylvia Rivera Reexamined». *CENTRO: Journal of the Center for Puerto Rican Studies*, 19:1 (2007), pp. 140-161.
- RÍOS ÁVILA, Rubén. «Pornoliteratura». *80grados*, 17 de enero de 2014. <<https://bit.ly/2QGpnew>>.
- RIVERA, Sylvia. «I'm Glad I Was in the Stonewall Riot», en Feinberg, Leslie, *Trans Liberation: Beyond Pink or Blue*, Boston: Beacon Press, 1998, pp. 106-109.
- RIVERA, Sylvia. «Queens in Exile, The Forgotten Ones», en Nestle, Joan, Howell, Clare y Wilchins, Riki (eds.), *GenderQueer: Voices from Beyond the Sexual Binary*, Los Angeles: Alyson Publications, 2002, pp. 67-85.
- RIVERA, Sylvia. «Sylvia Rivera's Talk at LGMNY, June 2001, Lesbian and Gay Community Services Center, New York City». *CENTRO: Journal of the Center for Puerto Rican Studies*, 19:1 (2007), pp. 116-123.
- RIVERA, Sylvia. «Transvestites: Your Half Sisters and Half Brothers of the Revolution». *Come Out*, 2:8 (1972), pp. 10.
- RIVERA-SERVERA, Ramón H. «History in Drag: Latina/o Queer Affective Circuits in Chicago», en Valerio-Jiménez, Omar, Vaquera-Vásquez, Santiago y Fox, Claire F. (eds.), *The Latina/o Midwest Reader*, Champaign: University of Illinois Press, 2017, pp. 185-196.







- ROBLES, Frances. «Soraya Santiago Solla, Transgender Trailblazer, Dies at 72». *New York Times*, 2 de octubre de 2020. <<https://nyti.ms/3e2WeTGl>>.
- RODRÍGUEZ MADERA, Sheilla. *Género trans. Transitando por las zonas grises*. San Juan: Terranova Editores, 2009.
- ROMÁN SAMOT, Wilkins. «Ser diferente en Puerto Rico. El peso de la memoria, de Joseph F. Delgado». *Rebelión*, 15 de junio de 2019. <<https://bit.ly/3t77NNU>>.
- RONDOT, Sarah Ray. «“Bear Witness” and “Build Legacies”: Twentieth- and Twenty-First-Century Trans\* Autobiography». *alb: Auto/Biography Studies*, 31:3 (2016), pp. 527-551.
- SALAS RIVERA, Raquel. *x/lex/xis. poemas para la nación*. Tempe: Bilingual Press, 2020.
- SANTANA, Dora Silva. «Transitionings and Returnings: Experiments with the Poetics of Transatlantic Water». *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, 4:2 (May 2017), pp. 181-190. DOI: <https://doi.org/10.1215/23289252-3814973>.
- SCHWEWE, Elizabeth. «Serious Play: Drag, Transgender, and the Relationship between Performance and Identity in the Life Writing of RuPaul and Kate Bornstein». *Biography*, 32:4 (2009), pp. 670-695.
- SMITH, Sidonie y WATSON, Julia. *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*. Segunda ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.
- SNORTON, C. Riley. *Black on Both Sides: A Racial History of Trans Identity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.
- SORAYA (Bárbara Santiago Solla). *Hecha a mano. Disforia de género*. San Juan: Lúdika Proyecto, 2014.
- STREET TRANSVESTITE ACTION REVOLUTIONARIES. *Supervivencia, revuelta y lucha queer antagonista*. Madrid: Distribuidora Peligrosidad Social, 2014. <<https://bit.ly/3vwsR20>>.
- STREET TRANSVESTITE ACTION REVOLUTIONARIES. *Survival, Revolt, and Queer Antagonist Struggle*. N.p.: Untorelli Press, 2013. <<https://bit.ly/3ua57Rg>>.
- STRYKER, Susan y AIZURA, Aren Z. (eds.). *The Transgender Studies Reader 2*. New York: Routledge, 2013.
- TEDJASUKMANA, Chris. «Y'all Better Quiet Down». *Videoactivism*, 12 de agosto de 2016. <<https://bit.ly/3nAeJC3>>.
- TELEMUNDO PUERTO RICO. «Día a Día, Sobre la Mesa: Profesor universitario da clases vestido de mujer». 21 de febrero de 2015. <<https://bit.ly/3e47WgY>>.
- TORRES, Lourdes. «Queering Puerto Rican Women's Narratives: Gaps and Silences in the Memoirs of Antonia Pantoja and Luisita López Torregrosa». *Meridians*, 9:1 (2009), pp. 83-112.
- TORRES RIVERA, Gerardo. *Memorias de un Setentón*. <<https://bit.ly/3t5hhtd>>.
- TORRES RIVERA, Gerardo. *Radiotransistor*. Carolina: Terranova Editores, 2011.
- VALCÁRCCEL, Xavier. *Aterrizar no es regreso*. Carolina: Alayubia, 2019.
- WAYAR, Marlene. *Travesti. Una teoría lo suficientemente buena*. Buenos Aires: Editorial Muchas Nueces, 2018.
- WOODLAWN, Holly y COPELAND, Jeffrey. *A Low Life in High Heels: The Holly Woodlawn Story*. New York: Perennial, 1992.

# ESCRITURAS DEL YO, ESCRITURAS DE LA NACIÓN: FACEBOOK, LITERATURA Y ACTIVISMO EN YOLANDA ARROYO PIZARRO

Paula Fernández Hernández

Grupo de investigación de pensamiento decolonial, Universidad de La Laguna

[fdezhdezpaula@gmail.com](mailto:fdezhdezpaula@gmail.com)

## RESUMEN

Yolanda Arroyo Pizarro es una reconocida escritora puertorriqueña y activista por los derechos de las comunidades LGBTI y afrodescendientes. Su obra literaria se centra en retratar las subjetividades cuir y en celebrar la afroidentidad. En este artículo vinculo las distintas arenas en las que la autora refrenda su compromiso político con las comunidades vulnerables para proponer nuevas lecturas del género autobiográfico, que tienen en cuenta plataformas de construcción del yo tan paradigmáticas como Facebook. Esta estrategia, a su vez, entra en coherencia con los propósitos de la autora fundados en la creación de redes de apoyo entre grupos excluidos y en la descolonización profunda. De manera que análisis y visibilización de distintas formas de representación de cuerpos y subjetividades se unen en un estudio que, en última instancia, cuestiona los parámetros en los que se asientan instituciones tan emparentadas como escritura, género y nación.

**PALABRAS CLAVE:** autobiografía, cuir, afroidentidad, red social, descolonialidad.

SELF-WRITINGS, NATION WRITINGS: FACEBOOK, LITERATURE,  
AND ACTIVISM IN YOLANDA ARROYO PIZARRO

## ABSTRACT

Yolanda Arroyo Pizarro is a renowned Puerto Rican writer and activist for LGBTI rights and Afro-Caribbean communities. Her literature focuses on the portrait of queer subjectivities and the celebration of Afro-American identity. In this paper, I connect the different arenas in which the author corroborates her political engagement in order to propose a new perspective on autobiography as a literary genre, including such a paradigmatic platform for self-representation as Facebook. This strategy, in turn, is coherent with the author's proposal, since it is founded on the creation of a network of support for vulnerable communities and on the defense of a deep decolonization. Accordingly, the analysis and visibility of different ways to represent bodies and subjectivities converge in a study that, ultimately, questions the parameters in which writing, genre and nation are founded and interconnected.

**KEYWORDS:** autobiography, queer, afro identity, social media, decoloniality.



## 1. INTRODUCCIÓN

Escribe Yolanda Arroyo Pizarro en un post en Facebook con motivo del derrumbe del telescopio de Arecibo: «Somos la novela puertorriqueña del deterioro» («Somos la novela...»). Esta oración, aun con su brevedad, entraña múltiples reflexiones que pueden trasladarse al ejercicio de la escritura autobiográfica en relación con la escritura de la nación. El «somos» del inicio aparece vinculado a una concepción de la literatura con implicaciones nacionales. El yo y sus vivencias se insertan en la categorización más amplia de una colectividad a la que se le presupone un ejercicio escritural compartido. Al mismo tiempo, el deslizamiento entre un hecho real y su posible acomodo a una ficción, o a ser constitutivo de Historia, se valora en términos de frustración o de presencia de componentes que se denuestran al interior de una literatura nacional. Parte del ser constitutivo del verbo de partida se adjetiva con «deterioro», es decir, que las personas con las que se agrupa lx sujetx de escritura se identifican con lo desperfecto o lo dañado.

A partir de este estímulo me pregunto, por un lado, qué componentes o cuerpos quedan fuera en la escritura o representación del Estado nación, es decir, del lado del deterioro. Y, por otro, me interesa observar cómo se escriben las historias individuales de estos cuerpos otros, particularmente los afrodescendientes y los cuirs<sup>1</sup> en un proyecto nacional que sólo los concibe desde su exclusión. A este respecto, Zaida Capote Cruz entiende «el espacio autobiográfico como espacio de poder» (16) y ello, en el caso de las escrituras de subjetividades y cuerpos periféricos de la representación general de una sociedad dada, encuentra un matiz extra y es que la autobiografía se convierte en acto de resistencia política y de autorreparación, al ocupar un espacio de escritura oficialmente negado. Además, esta cuestión de partida implica otras, como qué ocurre con la escritura autobiográfica en la relación con la historia de una comunidad-nación cuando las identidades corporales se ubican en el tránsito, tanto identitario como nacional. Me refiero a las identidades que no se pueden asir a una categoría consabida sino que se ubican en el *intersticio*, esto es, el espacio entre mundos (Anzaldúa 42).

A su vez, para abordar la autobiografía, me valdré del enfoque que están teniendo los estudios narratológicos actuales. Estos defienden la integración, siguiendo cierta inspiración etnográfica de otro tipo de herramientas útiles para la construcción de la escritura biográfica, entre las que se incluyen los blogs o las redes sociales (Calzati y Simanowski 24). Dichas plataformas expanden los horizontes hasta ahora contemplados para abordar las narrativas del yo debido a que, por un lado,

---

<sup>1</sup> Utilizo el término «cuir» desde lo que autorxs como Michael Warner entienden como «queer ethic». Desde este posicionamiento se expone cómo la dignidad de la homosexualidad y de los géneros disidentes se plantea desde lo vergonzoso, debido a una valoración categórica establecida desde lo «straight» o «normal». Esta última es la categoría que asume la autoridad moral, desde la que se determina que el sexo queda reservado al ámbito privado y heterosexual, con lo que todo lo que se lleve a la vida pública y fuera de esta condición de heterosexualidad obligatoria se relega al ámbito de lo avergonzante (36-37).



no encuentran límite para albergar datos pero, por otro, se tienen que acomodar a los formatos de brevedad, listas preestablecidas o el espacio limitado para rellenar ciertos *prompts* (25). Asimismo, tal circunstancia determina qué información es la relevante y cuál se omite a la hora de describir un perfil de usuario (Mcneill 68-69). Suele tratarse de relatos amoldados a la inmediatez y sujetos a valoración constante por parte de seguidorxs (Calzati y Simanowski 25). Se encuentran condicionados por los algoritmos de Facebook, que crean determinadas dinámicas para recordar publicaciones anteriores o privilegiar las actualizaciones de los muros de otrxs integrantes de la red (36). Cabe recordar que los algoritmos responden a patrones que dirigen el consumo, según los intereses de socios mercantiles y patrocinadores de la red social en sí (Mcneill 78). En este sentido y atendiendo al formato virtual de partida, resulta cuestionable la lógica de la autobiografía como una narrativa puramente individual creada por un sujeto enteramente autónomo (66).

Para entrar en materia, me fijaré en la autora de la cita del inicio: Yolanda Arroyo Pizarro, una activista, escritora, académica y profesora comprometida con las comunidades vulnerables. Se instala estéticamente en la tradición de literatura caribeña que expone las complejidades de las relaciones entre islas, la heterogeneidad y el carnavalismo con que han sido abordadas (Benítez Rojo; Glissant), pero dando un paso más, al centrarse en las concretas implicaciones que la diversidad de género y la sexualidad encuentran, en intersección con la raza. Nacida en Guaynabo (Puerto Rico) en 1970, Arroyo Pizarro cuenta con una cuarentena de obras publicadas entre narrativa, poesía, antologías o narrativa infantil y juvenil. Fundó la Editorial Boreales en Puerto Rico y ha recibido varios premios por su producción literaria. Es una de las grandes exponentes de la literatura puertorriqueña y latinoamericana contemporánea en general y del colectivo cuir y afrodescendiente en particular. Como fruto de su activismo en el marco de la defensa de los derechos LGBTI y de la afrorreparación, funda en 2015 la Cátedra de Mujeres Negras Ancestrales, un proyecto de escritura colectiva de rescate de la historia de la negritud protagonizada por las mujeres o *ancestras* y de la puesta en valor de la afroidentidad. Como figura pública ha militado a favor de la excarcelación de presxs políticxs puertorriqueñxs y en defensa del matrimonio igualitario, como ejemplos más conocidos (Large 267). De hecho, en 2015, se casa con Zulma Oliveras Vega, convirtiéndose en la primera pareja de personas del mismo sexo que recibe la licencia matrimonial puertorriqueña. Arroyo Pizarro es una reconocida activista y promueve continuos debates y talleres para la visibilización de los conflictos generados por el racismo y el patriarcado imperantes en su Puerto Rico natal, donde reside y donde vincula la mayor parte de sus acciones.

## 2. DIARIOS DE LO PERSONAL, DIARIOS DE LO POLÍTICO

Las autobiografías contemporáneas se escriben también en las redes sociales. Ante la ausencia de espacios tradicionales en los que puedan encontrar su acomodo identidades diversas, internet se presenta como un campo amplio en el que debatirse, enunciarse y darse encuentro. Las redes sociales traducen cierta democratización en



las prácticas de la construcción del yo y apelan a aspectos tan importantes a tener en cuenta en este ámbito como son la singularidad, la agencia y la accesibilidad (Mcneill 66). Relaciono este aspecto con algo que indica Capote Cruz sobre las autobiografías convencionales: «Al construir su propia imagen en el texto, el autobiógrafo está recuperando la posibilidad de autocomplacencia» (29) que, añadido para el caso de las sexualidades disidentes, raramente puede proceder de un elemento externo ya que, como identidad excluida, nunca va a encontrar un espacio de representación que asuma sus especificidades, de ahí que la subjetividad no representada cree sus propios mecanismos de complacencia.

Traigo a colación de nuevo las palabras de Capote Cruz, cuando señala que «El discurso autobiográfico femenino que desoye los mandatos de la tradición, evidentemente patriarcal, estará asumiendo una actitud subversiva frente a la ideología en la que esa tradición se sustenta» (26). En gran medida, la acción de la escritura aquí se encontraría inserta en la famosa cuestión lanzada por Gayatri Chakravorty Spivak de si el subalterno puede, efectiva y totalmente, acceder al habla o a formular un discurso propio si el sistema desde el que lo articula está sumido en una lógica, explicada por Antonio Gramsci, de preeminencia de lo hegemónico frente a lo subalterno (Spivak 321).

Enlazando estas ideas con las mentadas posibilidades de la cibernética, Eduard Arriaga Arango indica que Arroyo Pizarro ejerce un *cimarronaje electrónico* (Arriaga Arango 31). Con ello se refiere a que la escritora y activista se vale especialmente de su blog [narrativadeyolanda.blogspot.com](http://narrativadeyolanda.blogspot.com) y de las cuentas de Facebook que administra no sólo para difundir su obra escrita, sino como espacio de denuncia de las comunidades vulnerables. Una de las expresiones literarias de esta vocación activista se expresa en el poema de la autora publicado repetidas veces en Facebook «Yo, Makandal», incluido en un poemario que porta el mismo título. En él se rememora la figura histórica de uno de los cimarrones más conocidos del siglo XVIII en la colonia francesa de La Española afirmando con rotundidad: «Seré Makandal / guerrera transmutada en el género que sea necesario / para destronar este racismo» (Arroyo Pizarro, «Seré Makandal...»). Se trata de una relectura mítica que incluye el cuestionamiento de género, además de posicionarse desde la mutabilidad y no estatismo de este. «Seré Makandal / y mi dominio será esta patria de discrimen y desigualdad / que convertiré en antirracista, en abolicionista», «porque se nos va la vida / a mí, a mis hermanos de lucha, a nuestros hijos y nietos por venir» (Arroyo Pizarro, «Seré Makandal...»). Relaciono el poema con algo que escribe Raúl Guadalupe de Jesús, cuando observa la importancia del referente histórico de Makandal en relación con el Caribe contemporáneo: «De esa manera la mano de Makandal podrá seguir excavando las profundidades del Caribe, ya no en el reino de este mundo sino más bien en el reino de todavía» (82).

La cita hace referencia a la novela de Alejo Carpentier titulada *El reino de este mundo* (1949). Esta obra literaria constituye uno de los referentes más importantes de lo que el propio autor cubano denomina «lo real maravilloso» y se centra en la Revolución haitiana iniciada en 1791, cuyos actores se inspiraron en la figura de Makandal, que había sido ejecutado décadas antes por apalencamiento. En la ficción de Carpentier quedan retratadas ciertas ambivalencias al sentido de la tem-



poralidad a las que apela tanto la cita destacada como el poema de Yolanda Arroyo Pizarro. Siguiendo a Glodel Mezilas, me refiero al tiempo sagrado vudú versus tiempo profano de la esclavitud colonial, en conexión con el valor verídico y actual que alcanza en el contexto caribeño de hoy la figura del cimarrón. Aplicando las palabras de Mezilas, la activista puertorriqueña sería una cimarrona que acciona la memoria y apela al imaginario «como mecanismo de la acción colectiva» (Mezilas 85). Además, los ritos de Makandal no sólo activan la memoria solapada por el orden colonial y racista, sino que también funcionan como mecanismo de cohesión y de empoderamiento de las comunidades afrodescendientes (*ibid.*). En este sentido, la práctica ritual fue «una fuerza vital que animó a los esclavos a luchar sin parar contra las injusticias y las violencias coloniales» (Mezilas 92). De la misma manera, la invocación de Arroyo Pizarro en su poema es de tal relevancia que trasciende al tiempo y a la represión sufrida, es decir, se colocaría en lo que Mezilas denomina «tiempo sagrado». Se refiere a la temporalidad a la que no tenían acceso los amos, concentrada en el tiempo del ser, el tiempo de comunión con los dioses o el «de reapropiación del pasado» que se oponía al tiempo del no ser, es decir, el profano o del ser únicamente como esclavo (101). Así, el poema actualiza el poder de subvertir los órdenes impuestos, para procurar la liberación negra en contexto colonial, paralela a lo que constituye la liberación del territorio puertorriqueño del racismo y la violencia, así como la liberación de los cuerpos encerrados en el binario de género de orden patriarcal.

El poder del rito en la autora boricua se materializa recurrentemente a través de acciones de vocación colectiva, las cuales considero expresiones contemporáneas de cimarronaje. De hecho, la alusión a Makandal aparece de nuevo y repetidamente a partir del 12 de octubre de 2020 en su muro de Facebook. Ese día coorganiza y participa de un rito en forma de ofrenda floral, canto y baile titulado «Junto a la mar, vivas y en resistencia». Para contrarrestar la conmemoración del inicio del genocidio americano, esta acción plural, convocada, entre otras, por la Cátedra de Mujeres Negras Ancestrales, que dirige la propia Arroyo Pizarro, celebrada en la playa de Piñones, en Puerto Rico, se suma a la Acción Global por la Anulación de la Deuda y al Día de Resistencia Indígena y Negra. La ofrenda floral se dedicaba a las deidades afrocaribeñas del mar y entre las reivindicaciones se concentraban la afrorreparación, la resistencia, el antipatriarcado, la defensa del *Black Lives Matter*, la solidaridad con el pueblo haitiano, la memoria vulnerada o la revisión del régimen del libre asociacionismo de Puerto Rico. Entre otras actividades propuestas, se llevó a cabo un taller de escritura creativa colectiva a través del ejercicio de «La cuerpa exquisita» en lugar del conocido ejercicio surrealista del «cadáver exquisito» y se celebraron rituales de empoderamiento femenino como el yoga («12 de octubre»). La convocatoria, recogida a través de varios *post* con videos, fotos y mensajes en Facebook, se inscribe en la urgencia por encontrar espacios descolonizados en el que las identidades excluidas de la palestra pública puedan desarrollarse y encontrar su acomodo. Con la actividad, las personas congregadas participan de la tradición invisibilizada de la afrorresistencia, defienden la sororidad, además de proponer y ejecutar una serie de proclamas relacionadas con la denuncia de la violencia racista y machista. Con su difusión por redes sociales se contribuye a su visibilización y



a la creación de un archivo accesible a lxs usuarixs. Así, la escritura de las propias vivencias de un 12 de octubre descolonizado a través del rito contribuye al cuestionamiento de la conmemoración del genocidio caribeño y americano y, con ello, a debatir el sentido de la nación puertorriqueña contemporánea, asentada en la tradición colonial iniciada en dicha fecha.

Internet y activismo se imbrican constantemente en el caso de Arroyo Pizarro. Ambas vías, unidas a la creación literaria, vehiculan las demandas y reivindicaciones de las que la autora se hace eco. En este sentido, la escritora boricua considera todos los ámbitos de la vida en los que ejercer una descolonización profunda y transversal, como la autorrepresentación, la nación o el amor, siendo el cibernético un espacio más de entre tantos a descolonizar<sup>2</sup>. Este, además, se encuentra revestido de una importancia fundamental dado que constituye, a su vez, una red de difusión de gran potencial. Al mismo tiempo, se erige como un medio exitoso de conexión y comunicación entre identidades subalternas, ya que democratiza las opciones de representación. Arriaga Arango denomina a esta estrategia y efecto en el uso de las redes como una construcción de «una poética electrónica de los desprotegidos» (27). Aprovecho un *post* publicado en el Facebook de la autora como ejemplo para explicar la idea:

Los hombres caciques de los grupos indigenistas en PR<sup>3</sup> me acusan de «faltar el respeto a la vida» porque creo en el aborto y en la sexodisidencia y diversidad indigenista. Los hombres de grupos antirracistas y que defienden la negritud me acusan de degenerada porque soy lesbiana y apoyo a la hermandad Trans. Los hombres escritores babalawos<sup>4</sup> blancos me hacen whitesplaining<sup>5</sup> y me acusan de no defender la negritud como la defienden ellos. Los hombres negros escritores antirracistas me acusan de escribir únicamente de mujeres negras ancestrales y no de hombres. ¿Cuál es el factor común? Cuando sumen, resten, multipliquen y dividan, calculen la respuesta. Descubrirán a TODOS LOS TÓXICOS que tenemos en nuestros espacios de resistencia como falsos aliados («Los hombre caciques...»).

---

<sup>2</sup> Con «descolonizar» me refiero a emprender acciones o críticas que contrarresten las consecuencias de lo que se denomina colonialidad. Con este apelativo se denomina la impronta que ejercen en el presente las relaciones de poder instauradas entre las subjetividades que experimentaron o participaron de la colonización europea (Quijano 285-286). La colonialidad ejerce un impacto en todas las esferas que atañen a las personas que la viven, creando determinadas problemáticas en torno a la raza, el género, la sexualidad, la corporalidad, la espiritualidad, el territorio o el lenguaje, entre otros ámbitos. Así, lo descolonial es una perspectiva epistémica que comprende la continuidad entre las desigualdades sociales, culturales o económicas que se producen al interior del capitalismo global contemporáneo y la colonización moderna (Castro-Gómez y Grosfoguel 14). Procede de una tradición de pensamiento que arranca con las perspectivas poscoloniales de mayor anclaje en el ámbito anglosajón –aunque no exclusivamente–, para luego encontrar una concreta aplicación en Latinoamérica, a través del grupo colonialidad/modernidad (Castro-Gómez y Grosfoguel 9-13).

<sup>3</sup> Abreviatura de Puerto Rico.

<sup>4</sup> Tipo de sacerdote de la religión yoruba.

<sup>5</sup> Explicación condescendiente que ejercen las personas blancas a las que no lo son. El *whitesplaining*, como manifestación de superioridad de conocimiento, de poder y de capacidad expresiva, es síntoma de colonialidad aplicada a la categoría de raza.

A través de una denuncia enfocada en los particulares ataques o críticas que recibe la escritora, expone sus compromisos con diferentes grupos disidentes y excluidos de la voz pública, como los sexodiversos, los afrodescendientes o los revisionistas de la historia blanca y patriarcal. Con esta entrada a su diario personal, traslada un conjunto de problemáticas de fuerte cariz político. Al mismo tiempo, alude a la complejidad de las relaciones de poder que se generan también al interior de colectivos excluidos de privilegios, reproduciéndose jerarquías por razón de género o sexualidad que trasladan parejos signos de opresión denunciados desde, en este caso, subjetividades marginadas por motivo racial y/o étnico. Se desprende la conciencia de la interseccionalidad en la escritura y en el retrato de la realidad, que lleva a una determinada comprensión de las relaciones de poder y de las desigualdades, generando intersecciones que confluyen tanto en los diferentes tejidos sociales como en las experiencias individuales vividas en la cotidianeidad (Hill Collins y Bilge 2). Esta definición más o menos extendida de la interseccionalidad entronca con el sentido del *diario personal / diario político* con el que abordo la escritura del yo en Arroyo Pizarro. La autora y activista ejemplifica cómo la subalternidad no se presenta como una condición homogénea o que responda a un único indicador, sino que es consecuencia de un sistema complejo en el que las diferentes categorías implicadas no se comprenden desde su oposición sino desde la interconexión (Hill Collins y Bilge 33). En el caso de la escritora boricua, el género, la sexualidad, la raza, la etnia, la condición colonial y la clase social engrosan el entramado de categorías interconectadas. El compromiso de la autora es abarcador y pretende integrar a aquellas comunidades marginadas de la escritura oficial, tanto del pasado como del presente, considerando «internet como una red que en sí misma le permite la articulación compleja de la diferencia» (Arriaga Arango 30). De manera que, a un cimarronaje contemporáneo ejercido como posicionamiento político y vital, ligado fuertemente a la tradición de resistencia colonial caribeña, se le complementa un cimarronaje electrónico.

El terreno epistémico y vivencial en el que se ubican la crítica al heteropatriarcado y la defensa de la diversidad sexual de Arroyo Pizarro se adscribe expresamente al Caribe. Este anclaje no sólo se evidencia a través del importante factor del cimarronaje, que retrotrae a un contexto histórico colonial preciso, sino también al de adscripción al de una tradición crítica, que arranca con los primeros movimientos latinoamericanos de sexualidades disidentes de finales de los 60, protagonizados por varones homosexuales. Las lesbianas, como categoría en sí misma, comenzaron a asomar en la década de los 80, en el marco de los Encuentros Feministas de América Latina y el Caribe (Espinosa Miñoso, «Historizar las disputas» 244), y, para el caso concreto de Puerto Rico, de la mano de las primeras publicaciones de las poetas Nemir Matos-Cintrón y Luz María Umpierre (Aponte Parés *et al.* 6; Lladó Ortega 273). Así, ante la inicial invisibilidad del lesbianismo, este comenzó a articular discursos alternativos que no condenaban únicamente la homofobia, sino también el sexismo o el racismo (Aponte Parés *et al.* 6). Se insertaba, en cierta manera, en la tónica de la interseccionalidad que encontró un productivo terreno de aplicación en los feminismos poscoloniales. La metodología que proponen parte de la consideración de los vínculos que existen entre género, raza,





sexualidad y clase a la hora de explicar las violencias infligidas sobre las mujeres no blancas (Lugones, «Colonialidad y género» 76). En la década siguiente, surgieron grupos lésbicos que se escindieron del feminismo para encontrarse más en consonancia con los movimientos LGBTI, centrando su crítica en el «régimen de la heterosexualidad obligatoria» (Espinosa Miñoso, «Historizar las disputas» 246). Arroyo Pizarro se coloca en esta tendencia de escritorstx boricuas iniciada en los 90, como la de Negrón-Muntaner, Luis Aponte-Pares o Lawrence La Fountain-Stokes, de documentar las historias LGBTI en Puerto Rico (Aponte Parés *et al.* 7), además de apoyar el posicionamiento cuir como modo particular de abordar las nociones de soberanía y nación específicas de la isla boricua (Aponte Parés *et al.* 8). El activismo puertorriqueño LGBTI actual reconoce los cambios producidos en los últimos cincuenta años, sin embargo, el relativo progreso sigue condicionado por el estigma de la exclusión y por los nuevos retos que aparecen en su intersección con el feminismo, el medioambientalismo, la descolonialidad, la salud, el matrimonio igualitario, el cambio administrativo del nombre para personas transgénero o la violencia doméstica en parejas homosexuales, entre otros aspectos (La Fountain-Stokes y Martínez-San Miguel 7). Junto a importantes personalidades de la literatura y el compromiso afrofeminista y/o cuir puertorriqueño como Mayra Santos-Febres e Yvonne Dennis, Yolanda Arroyo Pizarro se convierte en una de las activistas LGBTI más conocidas de su país debido a su tenaz labor en el ámbito comunitario, académico y, también, el digital.

De manera que, a la hora de abordar el Facebook de Arroyo Pizarro como un diario personal, cabe enfrentar la cuestión de la verosimilitud en la escritura, así como las fronteras entre ficción y realidad. Capote Cruz entiende que «La autobiografía ha sido tradicionalmente percibida [...] como un discurso sumamente subjetivo, más cerca de la ficción que de la historia» (17). Sin embargo, al tratarse de obras que son concebidas para retratar la realidad de lx autorx, se convierten en textos con fuertes implicaciones históricas, de manera que actúan como referentes u obras de consulta a la hora de interesarse por una determinada realidad social o cultural. El uso de las redes sociales como forma contemporánea de autobiografía responde al mismo funcionamiento. De hecho, la necesidad real de interconexión entre subjetividades se traduce, entre otros aspectos, en la popularidad que alcanzan estas plataformas, acelerando la creación de redes de conexión entre familias, gremios, amistades y demás grupos con intereses compartidos (Mcneill 66). Para lx autorx sirve como forma de autorrepresentación ante la carencia de otros espacios y para lx lectorx como texto de referencia, cuando trata de acercarse a una realidad. Un diario cibernético en forma de blog o de perfiles de Facebook, Instagram, Snapchat o Twitter amplía con creces los contenidos que engrosan las obras históricas tradicionales, de manera que se convierte en una fuente de consulta que ensancha las posibilidades incluyendo, en muchas ocasiones, a actorxs no consideradxs en la historia oficial. Cabe aclarar que, como fuente de referencia, no está exenta de someterse a juicios sobre su grado de verosimilitud, es decir, como indica Foucault a propósito de proceder a la *arqueología del saber*, que se valore si la información que porta es sincera o falsa, si está contrastada o es de naturaleza aleatoria, si es auténtica o se encuentra alterada (*L'archéologie du savoir* 13). En este sentido, la relación entre



autobiografía y Facebook vuelve a incidir en la cuestión de la autenticidad y quiénes son los sujetos encargados de validarla (Mcneill 68).

### 3. AUTOESCRITURA, AUTORREPARACIÓN

Ochy Curiel, en su análisis de lo que denomina «nación heterosexual», entiende «la ley y la escritura como medios y tecnologías de establecimiento del poder y la hegemonía» (27). Ahora bien, el acceso a la escritura en general y a la redacción legislativa en particular en sociedades heteropatriarcales y coloniales se revela desigual. La antropóloga dominicana demuestra, tomando el ejemplo de la Constitución colombiana de 1991, cómo «el régimen heterosexual está relacionado con la nación» (Curiel 26), generando un entramado de exclusiones de mayor incidencia sobre las mujeres y, más aún, sobre las lesbianas. La homosexualidad femenina rompe la tónica, facilitada por los aparatos del Estado, de que la masculinidad normativa acceda física, económica y emocionalmente a las mujeres (Curiel 30). Ante tamaño panorama, la llegada a la escritura de identidades sexuales disidentes supone todo un acto de resistencia.

Previamente, Frantz Fanon sienta el primer gran precedente articulado de las relaciones entre raza, colonialidad y lenguaje cuando aborda las vicisitudes que enfrentan lxs negrxs antillesxs en sus relaciones con la metrópoli. Indica que toda sociedad colonizada tiene que lidiar con la lengua del pueblo colonizador (Fanon, *Peau noire* 14). La comunidad afrodescendiente, en este contexto, experimenta un dispar acceso a la lengua y, por tanto, a la escritura. Por otro lado, el autor martiniqués iguala colonialismo a violencia (Fanon, *Les damnés* 61). Añade que el maniqueo orden que se genera como consecuencia entre opresorxs y oprimidxs, así como la violencia estructural, se conservaron intactos durante el periodo de descolonización (52) y durante la posterior «vie nationale» (75). Sin que Puerto Rico haya experimentado una descolonización propiamente dicha, en la redirección del colonialismo español al estadounidense (García Muñiz 537-538; Malavet) pervive el maniqueísmo colonial.

Desde la conciencia de la continuidad de la violencia hacia los sectores dominados por la maquinaria colonial que destaca Fanon, así como de la heteropatriarcalidad inherente al contrato nacional tal cual lo defiende Curiel, Arroyo Pizarro explora las vertientes derivadas de los dos aspectos aplicadas a la sexualidad y a la raza en relación con la escritura. La autora detecta las áreas en las que la colonialidad ejerce su impronta y reflexiona sobre maneras de descolonizar los cuerpos y subjetividades a las que impacta. De manera que la violencia sufrida sobre el cuerpo propio se desarticula a través de, por un lado, la escritura que ayuda a subvertir el sentido anulatorio de la agresión con la autorreparación y, por otro, de compartir la experiencia propia como motivo de encuentro entre otros cuerpos violentados. La importancia de las ancestras aquí subraya el efecto plural de la reparación, ya que su figura reúne la importancia de la memoria no relatada debido a la invisibilidad conferida a las mujeres negras en los relatos del pasado y, simultáneamente, se reivindica la filiación o deuda espiritual que se les confiere.



A través de este y otros referentes se alimenta el sentido político de la acción de la escritura, a la vez que se crea comunidad, unida por la empatía de haber experimentado una violencia de similar origen.

Arroyo Pizarro, en su novela titulada *Violeta*, muestra al personaje de Vita Santiago, quien sufre continuas violaciones de su padre durante la adolescencia. La Diana niña del relato titulado «Después de martillar» (Arroyo Pizarro, *Lesbianas en clave caribeña* 13-15) padece lo mismo pero siendo su padrastro el violador. Ricardo Santos, en «Los niños morados» (Arroyo Pizarro, *Transcaribeñx* 57-73), es agredido continuamente por los niños de su colegio por no cumplir con una masculinidad normativa. Se trata de los mismos niños que obligan a Ricardo a que les haga felaciones a escondidas. En dicho relato, su protagonista recibe amenazas por ser «mujer y machúa» (59). En otro, titulado «Hijos de la tormenta» (Arroyo Pizarro, *Transcaribeñx* 75-94), Roberto se suicida disparándose al ver fracasada su heteronormatividad cuando se entera de que se había enamorado de un güevedoce<sup>6</sup>. Como ejemplo verídico de las consecuencias de los tabúes en torno a la sexualidad, la propia Arroyo Pizarro indica en su diario virtual que la pérdida de la virginidad con su novio de entonces no fue un momento placentero, debido al desconocimiento que tenían ambxs ya que el tema no se trataba en su complejidad en sus respectivos entornos («Camino al campo de Caguas...»). Ante este hecho, la escritora propone romper este pacto de silencio e invita a sus seguidorxs a valorar si sus primeras experiencias sexuales fueron placenteras o no. La ruptura del silencio pactado que mantiene el *statu quo* constituye uno de los elementos claves para poder escribir el cuerpo y, por tanto, colaborar en que las identidades disidentes encuentren otra forma de existir en una nación que no sea desde su exclusión. Michael Foucault explicaba que el sexo y la sexualidad se convierten en elementos secretos, silenciados e invisibilizados de la sociedad victoriana, en favor de la reproducción como supremo valor familiar y social (*Histoire de la sexualité* 10). La represión en torno a la sexualidad crea una serie de tensiones de poder de quien articula la palabra y quien define la sexualidad (28-30) e, incluso, llega a vincular la estabilidad de una sociedad a la sexualidad de sus integrantes (37). Así, el sexo pasa a ser controlado por el Estado y sus poderes fácticos. Lo que exceda a lo prescrito por él, entonces, será objeto de represión. Como consecuencia, la sexualidad permitida es la heterosexual, monogámica y patriarcal que concibe a la mujer como útil desde su rol reproductivo. Lo otro existe sólo desde los márgenes del relato de la nación y, por tanto, se encuentra sujeto a juicio y persecución constante.

Arroyo Pizarro denuncia el 13 de agosto de 2020 en su cuenta de Facebook la violación en manada de una mujer en el municipio puertorriqueño de Añasco producida unos días antes, alertando de que «Nuestro país es un gran cómplice de la violación sexual» («Nuestro país...») al evidenciarse la desprotección de la víctima

---

<sup>6</sup> En República Dominicana, esta denominación se refiere a lxs niñxs intersexuales que nacen con genitales femeninos, pero que en torno a los 12 años viven una transformación hacia el desarrollo de órganos sexuales masculinos.



no sólo por los horribles hechos sufridos sino por la impunidad con que se afrontan desde los estamentos judiciales y la opinión pública, que colocaba a la víctima en el centro de la culpabilidad. Este reforzamiento machista entre estamentos de poder, que perpetúa la excepcionalidad jurídica que experimentan los cuerpos excluidos de la nación, lleva a la escritora a aseverar: «Este país violó a esa muchacha» («Nuestro país...»). Se observa aquí, de nuevo, el recurso de la escritora en contextualizar los hechos violentos que sufren las personas y el concreto marco nacional en el que se inscriben.

Elena Valdez destaca en su artículo la denuncia pública que Arroyo Pizarro emprendió contra otro pacto de silencio: el de la pedofilia y el abuso infantil en Puerto Rico a través de, entre otras herramientas, un *post* de Facebook en marzo de 2017. Valdez entiende, en una reflexión que extiende a la más reciente violación grupal de Añasco, que tanto la novela *Violeta* como las publicaciones en Facebook se convierten en medios de denuncia de «la violencia inherente en el heteropatriarcado y [...] [que buscan] romper con la sociedad que encubre a los infractores como los bastiones del núcleo heteropatriarcal diseñado para reproducir lo normativo» (300). *Violeta* sería un texto ficcional que, entre otros aspectos, coloca como atroz raíz de los problemas de salud mental que padece Vita Santiago las violaciones que sufría por parte de su padre con la connivencia del silencio de su tía Violeta. El segundo sería un texto integrante del muro de Facebook de la autora, que funciona como diario público, en el que manifiesta su repudio hacia el abuso infantil al mismo tiempo que expone el funcionamiento y la red de complicidad desplegada para silenciar los casos cotidianos.

Desde esta perspectiva política, Arroyo Pizarro utiliza el principio de funcionamiento de Facebook de alimentarse de la producción continua de narrativas que se relacionan entre sí, en una simbiosis constante de construcción autobiográfica propia y de lxs demás (Mcneill 71) para conectar una serie de hechos reales e integrarlos a una red de denuncias. Así, las noticias, los testimonios ajenos y propios, las actividades en colectivos, los registros audiovisuales, las citas a textos propios y ajenos, la publicación de poemas o relatos cortos, las campañas y *challenges* como #EnnegrecetuProntuario, del que hablaré más adelante, que integran el diario cibernético Arroyo Pizarro suponen una apropiación de los espacios que generan las redes. Entre otros aspectos, sirven para denunciar los abusos de un sistema patriarcal y racista, por lo que el uso de la red denota lecturas complejas y profundas.

A su vez, en el retrato del yo generado a partir de Facebook se combina la escritura y la imagen. Luz Marilyn Martín Sánchez indica que a pesar de la acorporalidad con la que se plantea la comunicación por chat, «Internet está lleno de cuerpos que interactúan en [...] [lo que se] denomina “tecnopresencia”» (305). En el caso del concreto uso que hace Arroyo Pizarro, una descripción verbal en el muro puede venir acompañada o no por el apoyo audiovisual, o bien la publicación de un video o de una foto puede aparecer sin ningún tipo de información escrita. Las posibilidades del diario virtual incluyen, entre otras opciones, determinar la ubicación en la que se produce el estado o si lx usuarix se encuentra acompañadx por otras personas. La autora asienta parte de su actividad en el poder de la imagen a la hora de abordar la afroidentidad. La reparación pretendida es transversal a todos



los órdenes y, atendiendo a la importancia de lo audiovisual en el momento actual, busca nutrir la representatividad de corporalidades negras y no normativas en los medios. Su ejercicio es retroactivo, de manera que no sólo se apoya en los hechos del presente, sino que busca rescatar del olvido y la exclusión a personas que han contribuido al antirracismo. Así, la relación entre escritura e imagen se encuentra estrechamente vinculada con la memoria y la creación de archivo. En este sentido, Leonor Arfuch desarrolla todos los desencadenantes de dicha simbiosis:

... la relación intrínseca entre memoria e imagen, la carga afectiva y el impacto corporal que esto supone, su cualidad de *acontecimiento*, en tanto transformación del estado de las cosas y puesta en juego de la temporalidad, la paradójica tensión entre presencia y ausencia, lo irreductible de la experiencia personal que sin embargo nunca deja de ser colectiva (401).

A la luz de la cita, se redimensiona el sentido de las fotos de juventud que en ocasiones postea Arroyo Pizarro, o que la escritora boricua se esfuerce en reunir en su cuenta de Facebook pruebas fotográficas y audiovisuales de las acciones cotidianas que contribuyen a los objetivos políticos expresados. A su vez, alimenta la idea de comunidad y de relación que subyace en el universo creativo de Arroyo Pizarro, desplegada en múltiples frentes, como son la creación de materiales de lectura para público infantil afrodescendiente o la difusión de conocimiento afrocentrado a través de su editorial. Las posibilidades del diario virtual se encuentran fructíferamente con el sentido interseccional de las reivindicaciones de la autora, forjando un perfil muy activo en las redes que se nutre tanto de sus propias intervenciones como de las que comparte de otras páginas y de las de sus seguidorxs.

Laurie McNeill subraya cómo las redes sociales acentúan el carácter colectivo de las subjetividades, evidenciando el obligatorio sentido de relación que se encuentra al interior de toda narrativa autobiográfica ya que, explicado sucintamente, las historias personales interactúan constantemente con las historias personales de otrxs (73). Al mismo tiempo, se propone con ello un modelo de autobiografía inusitado por cuanto necesita continuamente de historias «nuevas», de comentarios de lectorxs que pasan, con ello, a contar con cierta agencia autoral. Se relativiza el sentido del yo liberal que se construye a sí mismx, pues en este escenario se precisa de la actuación expresa de lxs otrxs integradorxs de la red (74). Esto genera múltiples implicaciones que se convierten, en el caso de Arroyo Pizarro, en los puntos fuertes de su escritura.

Además, los elementos autobiográficos presentes en el muro de la autora son integrantes válidos a archivar. Apelo aquí al sentido del archivo explicado por Yuderkis Espinosa Miñoso como conjunto de testimonios, experiencias y documentos que contribuyen a emprender una genealogía de lo que ella denomina como «la razón feminista en América Latina». Esta, embebida de los presupuestos de los feminismos negros y de color, busca criticar «los métodos de producción de conocimiento por parte de la ciencia moderna [...] [proponiendo] en su lugar el uso de la experiencia como forma efectiva de construcción de saber («Hacer genealogía de la experiencia» 2018). La alta actividad de Arroyo Pizarro en todas las escenas destacadas traslada el ímpetu por engrosar los archivos ausentes. Me refiero con ellos a los de las histo-



rias que transitaron subterráneamente a la Historia objetiva, blanca y cisgénero, que están en proceso de valoración y de acopio a través de acciones y posicionamientos tan necesarios como el que ocupa a la protagonista de este trabajo.

#### 4. HISTORIAS INDIVIDUALES, HISTORIAS NACIONALES

La historia individual y la historia nacional se cruzan en el caso de las comunidades invisibilizadas de los discursos hegemónicos que deciden reescribir su historia y la Historia desde parámetros otros. En el caso de la obra literaria de Arroyo Pizarro, Sophie Large subraya su recurrencia de la narración autodiegética y el efecto que ello genera (Large 263). Esta preferencia traslada la intención de la autora de retratar en su profundidad y complejidad las subjetividades cuirs (*ibid.*). Dicha elección diegética contiene también un posicionamiento político «ya que la ductilidad de su mensaje reside precisamente en la abundancia de signos y en el desplazamiento constante de las conexiones que obligan a considerar sus textos literarios no como obras independientes y autónomas sino en sus *relaciones* entre sí» (Large 265). A la *relación* destacada entre obras literarias, añado los textos y escrituras autobiográficas trasladadas desde el Facebook de la autora y su blog. De manera que se difuminan las fronteras entre ficción y realidad personal-nacional.

Centrándome en el motivo del activismo desde la ficción, en las obras narrativas de la escritora boricua proliferan las menciones a personalidades relevantes en la historia de la liberación de Puerto Rico, como señala Elena Valdez en su lectura de la novela titulada *Violeta*, «inspirada por los cambios legislativos sobre los derechos LGBT» (Valdez 297). En el relato «Hijos de la tormenta» (Arroyo Pizarro, *Transcaribeñx* 75-94) encuentro un ejemplo diegético de imbricación de historia individual e historia nacional. El quinto pasaje del relato narra una parte de las biografías de las madres de la protagonista contando como eje una cronología que comienza con la irrupción de cuatro nacionalistas puertorriqueñxs lideradxs por Lolita Lebrón al Congreso de los Estados Unidos en 1954, reclamando la independencia del país boricua. El vínculo con la historia política no es caprichoso, ya que el enamoramiento de las dos madres de la protagonista se produce en una de las manifestaciones por la excarcelación del grupo de asaltantes al Congreso. Isabel y Alfonsina, las progenitoras en cuestión, participan de una organización pro derechos humanos que recorre Puerto Rico para denunciar las atrocidades del imperialismo en la isla, al mismo tiempo que se convierten en ejemplo de pareja públicamente lesbiana que desea tener un hijo, para lo que acuden a un hombre dominicano, que encuentran en el peregrinaje de pueblo en pueblo, el cual acepta cederles su esperma. Así, la reivindicación evidenciada aquí es de la relación indisoluble entre sexualidad y Estado, al mismo tiempo que se observa cómo la liberación de una está relacionada con la liberación del otro. O cómo la escritura del yo encuentra un vínculo con la escritura de la nación de pertenencia:

Lolita Lebrón es liberada el 29 octubre de 1970, mismo día que comienzan las contracciones de mamita Isabel. A la heroína Lebrón la liberan junto a sus compa-



ñeros en la lucha, gracias a un indulto que concede el presidente Richard Nixon. Cuentan que, debido al júbilo existente y la emoción que experimentaba el país entero ante tales noticias, a Isabel se le adelanta la labor de parto. Llego al mundo durante esa tarde de la liberación de quien luego se convertiría en nuestra gobernadora (Arroyo Pizarro, *Transcribeñx* 84-85).

La elección por vincular la historia previa al nacimiento del protagonista y narrador a uno de los acontecimientos pro independencia de Puerto Rico más importantes subraya las sinergias ineludibles entre historia individual e historia nacional. Lo que sucede con posterioridad cronológica en el relato encuentra también referentes políticos para narrarse: la elección de Lolita Lebrón como gobernadora de la isla en 1975 y su reelección en 1979. Después de este hecho, se celebra el décimo segundo cumpleaños del narrador y se revela a lx lectorx su condición de güevedoce.

Aparecen más ejemplos de vinculación de historia nacional e historia individual en las ficciones de Arroyo Pizarro. *Violeta* cuenta con varias menciones a la encarcelación y demanda de liberación del preso político boricua Oscar López Rivera. La escritora fue una ferviente defensora de uno de los líderes del grupo que perseguía la independencia de Puerto Rico FALN (Fuerzas Armadas de Liberación Nacional), como lo demuestran las campañas que protagonizó a favor del indulto del prisionero. En la novela, el personaje de Iolante relata cómo conoció a Yuisa, una activista con la que convive desde hace años, «en una propuesta multitudinaria que exigía la excarcelación del preso político puertorriqueño Oscar López Rivera» (Arroyo Pizarro, *Violeta* 84). Luego de eso, tras una escapada con Vita Santiago en la que deciden despedirse tras reconocer que llevan toda la vida amándose desde la dificultad, la protagonista encuentra su refugio en otra manifestación por la liberación de López Rivera y en los brazos de Yuisa, que participaba en la protesta. A este respecto, Elena Valdez emprende una lectura de *Violeta* desde la relación entre la norma erótica y la norma política:

*Violeta* [...] cuestiona la díada monógama como la única forma legítima, natural y deseable de relaciones, que está diseñada para producir un sujeto sexual normativo, o un ciudadano homonacional, parafraseando a Jabiar Puar [...]. Por esto, en la novela, las relaciones diádicas que padecen tendencias hetero u homonormativas tóxicas dejan de ser un modelo para la nación (298).

La solución propuesta por la novela, en un final coronado por la liberación de López Rivera, es el reconocimiento de las huellas del pasado en el presente, de los daños autocausados y creados hacia las otras, así como el desengaño del amor romántico homonormativo. Retomando el análisis de Valdez, triunfa la sexualidad *poliqueer* como atentado contra el modelo de ciudadano homonacional, al promover «relaciones horizontales no jerárquicas», que implican «un sentido de pertenencia queer entre los personajes que profesan el amor decolonial» (298). Esta ruptura con los cimientos en los que se asientan las relaciones interpersonales en sentido afectivo y político evidencia la delgada línea que separa al cuerpo de la nación. Arroyo Pizarro incide aquí en lo transversal que resulta la descolonización del amor como medio o acción paralela a la descolonización del territorio pues, al fin y al cabo,



se descoloniza la relación del yo con lx otrx, en su vertiente personal o colectiva. Con ello, me sumo a la interpretación de que Arroyo Pizarro está cuestionando los cimientos mismos en los que se funda el estatus neocolonial puertorriqueño, al conciliar las reivindicaciones por la diversidad sexual con aquellas proindependencia. De hecho, Diego Facolní Trávez comienza su artículo en el que vincula la obra de la escritora boricua con la de Audre Lorde enunciando que «La escritura de la narradora Yolanda Arroyo Pizarro [...] es una invitación a repensar, de diversas formas, al Puerto Rico contemporáneo» (Falconí Trávez 56). La afirmación reincide en aspectos tratados por Efraín Barradas y por Radost Rangelova en sendas lecturas de la novela de Mayra Santos-Febres, *Sirena Selena vestida de pena*, en cuanto a la noción de nación que plantea. La novela de Santos-Febres se centra en la temática trans y de representación de la realidad contemporánea caribeña y, por lo expuesto, puede entenderse como influyente en los presupuestos estéticos y políticos de Yolanda Arroyo Pizarro. Rangelova entiende que al presentar personas trans que migran entre República Dominicana y Puerto Rico la novela redundante en el debate del género y la nacionalidad como algo fluido y no estático (76). Ambos aspectos, además, se encuentran resignificados por el funcionamiento neoliberal, de manera que el autor apela a los lazos que se crean no tanto por una concepción nacional romántica sino por los movimientos del capital y la riqueza, que determinan la direccionalidad de la migración en el Caribe (83). El autor del artículo subraya, en una escena reveladora en el relato de Santos-Febres, una cuestión trascendental en las relaciones entre género y nación, y es que el personaje boricua de Martha Divine nunca se sintió tan asustada como cuando llegó a la aduana dominicana pues, en ese espacio, iba a ser agresivamente cuestionada y vulnerada por su subjetividad travestida (Rangelova 84).

Efraín Barradas desarrolla la idea expresada por la propia Mayra Santos-Febres de que el travestismo que retrata la novela le sirve para entender el Caribe contemporáneo y, en general, los países del llamado Tercer Mundo (Barradas 58). El turismo, según Barradas, constituye uno de los motivos capitales de esta identidad posmoderna o fluida caribeña. La obligatoriedad de sujetarse a gustos y placeres del turista genera unas relaciones complejas de la población caribeña con su propio territorio y con el consumo turístico que llega, convirtiéndose las islas en especies de parques temáticos que concentran una serie de prestaciones sexuales, de consumo, de placer, en omisión de otros elementos que también componen la realidad, «Dentro de ese marco, entonces, los travestis de la novela se convierten en representaciones de esa historia, de la historia del Caribe que usualmente se ignora» (59).

El relato «Changó» (Arroyo Pizarro, *Transcaribeñx* 15-26) aborda las identidades nacionales y de género fronterizas. En la narración, Arroyo Pizarro retrata a un dominicano llamado Changó Almonte, que llega en yola a Puerto Rico. Se trata de un ejemplo de inmigración muy precaria que se emprende por mar en embarcaciones tradicionales atravesando el duro canal de la Mona, que separa las islas de La Española y Puerto Rico. Una pequeña red de puertorriqueñxs a las que pagaron las personas dominicanas y haitianas desembarcadas en suelo boricua se encargan de transportarlx, alojarlx y darles identificaciones pertenecientes a puertorriqueñxs emigradx a Estados Unidos, complejizando así los circuitos de migración caribeños. Changó, entonces, borrará su nombre y procedencia quisqueyana para poder







existir a los ojos de la Administración puertorriqueña. Así, su nombre referido a un importante dios de la religión yoruba se esfuma para pasar a llamarse Juan Candelario. Se entiende este hecho como un bautizo blanqueante y cristiano que borra, como lo hicieran los bautizos coloniales, la raíz afrodescendiente, como única forma posible de pertenecer al Estado nación caribeño<sup>7</sup>.

Entre la red de acogida se encuentra Fabián, un transexual con gustos «raros» que vive una atracción recíproca por Changó. El relato juega con las categorías fluidas y los cambios de nombre, con cómo las identidades fluctúan entre nación, género y sexualidad, y con cómo esta condición de variabilidad es compartida por diversas subjetividades, del aquí y del allí. En este sentido, la frontera política se convierte en una línea agresiva que difumina y permea identidades diversas excluidas del relato oficial de la nación. Además de que la frontera retratada es la de la llegada y la transformación de la persona migrante en falsamente documentada. Arroyo Pizarro indica con ello, con el resto de relatos de *Transcaribeñx* y con su posicionamiento político expresado en su activismo real y virtual, que nación y género no son categorías estancas, que la realidad del Caribe es una realidad plural, en la que se dan múltiples posibilidades identitarias, lo cual incluye diversos posicionamientos que no pueden ser encerrados en las estructuras castradoras que el patriarcado y la heteronormatividad imponen. María Lugones entiende el heterosexismo como una normatividad perversa por cuanto se impuso de forma violenta a través del modelo colonial de género inaugurando un determinado sistema mundial de poder y dominación («Heterosexualism» 187-188). Este sistema de género siempre presenta implicaciones con la raza, la clase social o la orientación sexual, como se ha expresado ampliamente desde el feminismo negro (Lorde 25; Lugones, «Heterosexualism» 188). A su vez, genera varias consecuencias como la división laboral por género, raza y geografía (Lugones, «Heterosexualism» 191) o la condena a sumir en la categorización binaria de masculino/femenino a personas intersexuales (195), imponiéndose con ello a las concepciones sexuales indígenas o nativas no binarias (196).

Yolanda Arroyo Pizarro propone que la libertad política y la sexual son dos aspectos de una misma proclama. En este sentido, el cuestionamiento de los cánones heteropatriarcales, como la monogamia o los roles atribuidos a cada extremo del binario de género, va de la mano con el cuestionamiento del Estado Libre Asociado Puertorriqueño. Nación y género constituyen, entonces, dos instituciones que retroalimentan su prevalencia y, por tanto, perpetúan un sistema de poder. De manera que el camino para la liberación del yo transcurre paralelo al de la liberación de los parámetros sexuales patriarcales y heteronormativos, así como al de la emancipación de un territorio sometido. Se trata de una descolonización total que afecte a

---

<sup>7</sup> Una vez que la potencia norteamericana acapara la soberanía del país boricua, se acentúa la racialización de la población puertorriqueña, como mecanismo de diferenciación cultural que reduce su acceso a la condición de ciudadanía plena (Malavet 22). Este esquema basado en la jerarquía de la raza blanca frente a otras es heredero de la colonialidad del poder articulada a través de la invención de la raza. Así, el blanqueamiento busca reducir la distancia cultural como modo de pertenencia «completa» al Estado nación.

las esferas del yo, del yo en sus relaciones interpersonales y el yo en su relación con la comunidad. Por consiguiente, encuentra un sentido absoluto con la descolonización del pensamiento, de las prácticas, del conocimiento, del deseo y de la relación con el territorio.

Se produce, así, una interesante conexión entre las demandas por los derechos individuales de comunidades LGBTI y el cuestionamiento del estado neocolonial puertorriqueño. Llevando cotidianamente como lema la máxima utilizada para titular un epígrafe anterior y vinculada en origen al feminismo de que lo personal es político, tal como evidencia expresamente en una publicación en Facebook (Arroyo Pizarro, «Me fascina cuando...»), Arroyo Pizarro comprende como un todo indisoluble lo individual y lo nacional, lo que le atañe a ella y lo que le atañe a lxs demás, con quienes comparte la desprotección sistemática. Lo personal es político para Arroyo Pizarro porque como cuerpo y espiritualidad subalterna, toda acción propia que pretenda subvertir o transgredir el *statu quo* se convierte en un acto político de resistencia. De ahí que su denuncia sea siempre plural. Valorando y amando su racialidad, combate la negación de la negritud que nace en el Caribe con la colonia y que se ha mantenido bajo diferentes formas de violencia racial a lo largo de los siglos. Denominándose «afrodiva» y admirando sus «afrocurvas» arremete contra la gordofobia de una sociedad que encierra a los cuerpos femeninos en determinados patrones y dimensiones: «Si no tiene una afrodiva de su predilección, use mis afrocurvas para inspirarse. Por cada piropo a una cuerpo como la mía, usted deconstruye los opresivos y crueles estándares de belleza impuestos. Es decir, por cada cumplido a mi hermosa afrogoradura, enterramos un poquito más al patriarcado» («Pssst...»). Defendiendo el poliamor, cuestiona los cimientos en los que se ha forjado el amor heteronormativo y la familia tradicional, al mismo tiempo que procede a liberar las corporalidades y las emociones: «afroamarnos, meditar, respirar, besar a otros» («Respirar...»). Descolonizando la espiritualidad, enfoca la mirada hacia religiones afrocaribeñas reprimidas por la preeminencia del catolicismo desde la colonia: «deshonras a tus ancestras cuando practicas la religión de tus opresores» («Las deshonras»).

El signo afro protagoniza la mayor parte de las denuncias de Arroyo Pizarro. El derribo del racismo que ha marcado la historia del Caribe se erige como uno de los objetivos prioritarios en la escritura y el compromiso de la autora. En efecto, la violencia contra lo no blanco legitimada por el sistema colonial encuentra sus consecuencias hasta hoy en día. Los cuerpos negros también se excluyeron en la construcción del Estado nación, por lo tanto, su escritura se convierte en un acto de transformación y de autorreparación. De hecho, la autora habla de aforreparación y de prietagonismo como estrategias, en lenguaje *millennial*, que buscan explicar el proceso necesario y negado tradicionalmente, a que las comunidades reconozcan y vivan en plenitud su afrodescendencia. A este objetivo responde su mencionado *challenge* #EnnegrecetuProntuario, que secunda los postulados de Sueli Carneiro cuando plantea «ennegrecer el feminismo». Según la filósofa y militante en movimientos sociales, las demandas de las mujeres indígenas y negras en el marco de la lucha antirracista brasileña no pueden ser abordadas únicamente desde el género, sino comprendiendo cuestiones de raza o de clase social (Carneiro 118-119).



Con similar objetivo, la propuesta de Arroyo Pizarro apela a todas las instituciones educativas puertorriqueñas a incluir en sus guías docentes lecturas de autorxs afrodescendientes. Con la Cátedra de Mujeres Negras Ancestrales de Puerto Rico, un proyecto performático de escritura creativa desde una perspectiva antirracista, pone en valor la negritud, así como la denuncia al racismo sistemático. Todas estas propuestas desembocan en el ansiado saneamiento de la nación frustrada: «Puerto Rico será antirracista o no será» («Exitosa iniciativa...»), escribe en su Facebook.

## 5. CONCLUSIONES

He tratado de demostrar cómo el género autobiográfico encuentra en los formatos de las redes sociales un amplio campo de interacción a través de la presencia y contenidos vertidos por Yolanda Arroyo Pizarro en Facebook. Su actividad cibernética sucede en consonancia con los presupuestos que guían su obra literaria y el activismo social del que participa. De entre las temáticas relacionadas con la autoescritura, atendí expresamente a aquellas que vinculan realidad personal y realidad nacional, así como el relato de la historia individual y de la historia colectiva, en el marco de las ausencias de las subjetividades afrodescendientes y sexodiversas en el escenario puertorriqueño y, más extensamente, en el del Caribe. Con ello, demuestro cómo la autora utiliza Facebook como un espacio en el que exponer cuestiones vitales que sirven para el cambio epistémico reivindicado, centrado en la superación del racismo y el patriarcado. La escritora puertorriqueña muestra estrategias para reescribir su historia y la Historia desde la negritud y la disidencia sexual, aplicándose a su discurso de análisis o valoración del presente. Su concepción del pasado autocentrado redundaba en la concepción autocentrada de su experiencia vital, entendiéndose como fruto de un engranaje de intersecciones. A su vez, su vivencia individual se inserta en una experiencia comunitaria adscrita al proyecto de la nación puertorriqueña de estatuto ambiguo en la actualidad y que reclama una revisión.

De manera que la historia personal que escribe Arroyo Pizarro a través de su diario virtual, centrado en la inclusión de las comunidades vulnerables y en favorecer su representación a través de la literatura, me conduce a aseverar que escribir historias trans y cuir en el marco caribeño contribuye también a escribir la nación deseada, es decir, aquella que incluya todos los cuerpos desde el reconocimiento a su especificidad. Así, aunque descarto que las personalidades retratadas en la ficción puedan ser colocadas en un plano de equivalencia con la propia Arroyo Pizarro, sí considero, a la luz de la ideología comunitaria y combativa de la autora, que la autobiografía trazada incluye, al mismo tiempo, la escritura de la realidad de lxs otrxs. Esta escritura con pretensiones colectivas es concebida en parámetros de sororidad y contribución al reconocimiento de aquellxs que he denominado como los cuerpos excluidos de la escritura de la nación. Ello redundaba en múltiples consecuencias de entre las que destaco tres. En primer lugar, en el sentido de comunidad que implica la escritura del yo, por cuanto estx se describe insertx en determinadas dinámicas sociales, culturales e históricas. De entre ellas, he aludido especialmente a aquellas que cuestionan el sentido de nación para el caso de Puerto Rico, dado el racismo,



el machismo y la heteronormatividad en los que se funda. En segundo lugar, se evidencia la necesidad del diálogo y de la interacción con lxs otrxs para acceder a la autodefinición. Los textos de Arroyo Pizarro revelan la profunda conciencia vivida de este hecho, por ello se esfuerza en retratar a subjetividades cuirs, como la suya propia, que pocas veces se consideran desde la interacción oficial. En tercer lugar, que la construcción de las historias y de las identidades que integran la nación –y en pequeña escala al yo– están en continuo cambio, en perpetua construcción, y que nunca concluyen pues se generan, precisamente, a través de dichas relaciones. Esto me lleva a secundar una de las más importantes proclamas de la autora y es que categorías tan determinantes en los sistemas de pensamientos en los que se ubican tanto ella como las comunidades vulnerables, como son el género o la nación, no tienen un carácter estático, sino que están sujetas a revisión constante. El problema es que este principio básico rivaliza con la perpetuidad en el poder de ciertos grupos, de ahí que se tengan que buscar estrategias y herramientas para combatir el estatismo, las cuales, claro está, difícilmente pueden proceder de la oficialidad. Arroyo Pizarro, como solución, propone la creación de estructuras genuinas, se reapropia de espacios públicos, como las escuelas o la academia, y aprovecha las posibilidades de lo virtual para hacer de sus acciones cotidianas un referente de sexualidad que busca su autodescolonización y una vivencia de la afroidentidad que camina hacia la autorreparación.

RECIBIDO: 28-10-2020; ACEPTADO: 27-1-2021



## BIBLIOGRAFÍA

- ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1999.
- APONTE-PARÉS, Luis, ARROYO, Jossianna, CRESPO-KEBLER, Elizabeth, LA FOUNTAIN-STOKES, Lawrence y NEGRÓN-MUNTANER, Frances. «Puerto Rican Queer Sexualities: Introduction». *Centro Journal*, 19:1 (Spring 2007), pp. 4-24.
- ARFUCH, Leonor. «Memoria e imagen». *Educação e Realidade*, 37:2 (maio-agosto 2012), pp. 399-408.
- ARRIAGA ARANGO, Eduard. «Yolanda Arroyo Pizarro o la construcción de un cimarronaje electrónico. Hacia una poética electrónica de los marginales». *Revista Casa de las Américas*, 267 (abril-junio 2012), pp. 24-37, (<http://www.casa.co.cu/publicaciones/revistacasa/267/hechosideas.pdf>).
- ARROYO PIZARRO, Yolanda. *Lesbianas en clave caribeña. Cuentos de marimachas, buchas y camioneras. Femmes, patas y cachaperas*. Barcelona-Madrid: Editorial Egales, 2012.
- ARROYO PIZARRO, Yolanda. *Violeta*. Barcelona-Madrid: Editorial Egales, 2014.
- ARROYO PIZARRO, Yolanda. *Transcaribeñx*. Barcelona-Madrid: Editorial Egales, 2017.
- ARROYO PIZARRO, Yolanda. «Seré Makandal...». Facebook, publicado el 31 de julio de 2020, 19:10, (<https://www.facebook.com/yolandaarroyopizarro/posts/10163966991825204>).
- ARROYO PIZARRO, Yolanda. «Nuestro país es un gran cómplice de violación sexual». Facebook, 12 de agosto de 2020, 16:53, (<https://www.facebook.com/yolandaarroyopizarro/posts/10164024034810204>).
- ARROYO PIZARRO, Yolanda. «Pssst...». Facebook, publicado el 27 de agosto de 2020, 17:59, (<https://www.facebook.com/yolandaarroyopizarro/posts/10164083008920204>).
- ARROYO PIZARRO, Yolanda. «Respirar...». Facebook, publicado el 27 de agosto de 2020, 21:08, (<https://www.facebook.com/yolandaarroyopizarro/videos/10164083724780204>).
- ARROYO PIZARRO, Yolanda. «Camino al campo de Caguas...». Facebook, publicado el 13 de septiembre de 2020, 12:34, (<https://www.facebook.com/yolandaarroyopizarro/posts/10164151416435204>).
- ARROYO PIZARRO, Yolanda. «Me fascina cuando la gente...». Facebook, 27 de septiembre de 2020, 01:48, (<https://www.facebook.com/yolandaarroyopizarro/posts/10164204860950204>).
- ARROYO PIZARRO, Yolanda. «Las deshonras». Facebook, 1 de octubre de 2020, 12:49, (<https://www.facebook.com/yolandaarroyopizarro/posts/10164221542920204>).
- ARROYO PIZARRO, Yolanda. «Exitosa iniciativa...». Facebook, 1 de octubre de 2020, 19:06, (<https://www.facebook.com/yolandaarroyopizarro/videos/10164222728895204>).
- ARROYO PIZARRO, Yolanda. «12 de octubre». Facebook, 12 de octubre de 2020, 06:41, (<https://www.facebook.com/yolandaarroyopizarro/videos/10164263922115204>).
- ARROYO PIZARRO, Yolanda. «Somos la novela puertorriqueña...». Facebook, 1 de diciembre de 2020, 15:00, (<https://www.facebook.com/yolandaarroyopizarro/posts/10164454817580204>).
- ARROYO PIZARRO, Yolanda. «Los hombres caciques...». Facebook, 19 de enero de 2021, 23:24, (<https://www.facebook.com/yolandaarroyopizarro/posts/10164645556630204>).
- BARRADAS, Efraín. «Sirena selenita vestida de pena o el Caribe como travestí». *Centro Journal*, 15:1 (Spring 2003), pp. 53-65.
- BENÍTEZ ROJO, Antonio. *La isla que se repite*. Puerto Rico: Plaza Mayor, 2010.



- CALZATI, Stefano y SIMANOWSKI, Roberto. «Self-Narratives on Social Networks. Trans-Platform Stories and Facebook's Metamorphosis into a Postmodern Semiautomated Repository». *Biography*, 41:1 (Winter 2018), pp. 24-47. DOI: <http://doi.org/10.1353/bio.2018.0007>.
- CAPOTE CRUZ, Zaida. *La nación íntima*. La Habana: Ediciones Unión, 2008.
- CARNEIRO, Sueli. «Mulheres em movimento». *Estudos Avançados*, 17:49 (2003), pp. 117-132, <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142003000300008>.
- CASTRO GÓMEZ, Santiago y GROSGOUEL, Ramón (eds.). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores-Universidad Central-Pontificia Universidad Javeriana, 2007.
- CURIEL, Ochy. «El régimen heterosexual y la nación. Aportes del lesbianismo feminista a la antropología». *La manzana de la discordia*, 6:1 (enero-junio 2011), pp. 25-46. DOI: <http://dx.doi.org/10.25100/lamanzanadeladiscordia.v6i1.1507>.
- ESPINOSA MIÑOSO, Yuderkys. «Historizar las disputas, indagar las fuentes: hipótesis para pensar el movimiento de lesbianas en América Latina». *Atlánticas-Revista Internacional de Estudios Feministas*, 1:1 (2016), pp. 240-259. DOI: <http://dx.doi.org/10.17979>.
- ESPINOSA MIÑOSO, Yuderkys. «Hacer genealogía de la experiencia: el método hacia una crítica a la colonialidad de la Razón feminista desde la experiencia histórica en América Latina». *Revista Direito e Praxis*, 10:3 (2019), pp. 2007-2032. DOI: <https://doi.org/10.1590/2179-8966/2019/43881>.
- FALCONÍ TRÁVEZ, Diego. «Puerto Rico erizando mi piel. Intertextos/intercuerpos lordeanos en la narrativa de Yolanda Arroyo Pizarro». *Letras femeninas*, 42:1 (2016), pp. 55-73.
- FANON, Frantz. *Les damnés de la terre*. Paris: La Découverte, 2002.
- FANON, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris: Éditions du Seuil, 1971.
- FOUCAULT, Michel. *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969.
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité 1. La volonté de savoir*. Paris: Gallimard, 1976.
- GARCÍA MUÑIZ, Humberto. «The Colonial Persuasion. Puerto Rico and the Dutch and French Antilles», en Palmié, Stephan y Scarano, Francisco A. (eds.), *The Caribbean: a history of the region and its people*, Chicago-Londres: The University of Chicago Press, 2011, pp. 537-551.
- GLISSANT, Édouard. *Introduction à une poétique du Divers*. Paris: Gallimard, 1996.
- GUADALUPE DE JESÚS, Raúl. *El evangelio de Makandal y los hacedores de la lluvia: ensayos sobre literatura, historia y política del Caribe*. Puerto Rico: Editorial Tiempo Nuevo, 2015.
- QUIJANO, Aníbal. «Colonialidad del poder y clasificación social», en *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*, Buenos Aires: CLACSO, 2014, pp. 285-327. <https://core.ac.uk/download/pdf/35166683.pdf>.
- HILL COLLINS, Patricia y BILGE, Sirma. *Intersectionality*. Medford: Polity Press, 2020.
- LA FOUNTAIN-STOKES, Lawrence y MARTÍNEZ-SAN MIGUEL, Yolanda. «Revisiting Queer Puerto Rican Sexualities: Queer Futures, Reinventions, and Un-Disciplines Archives-Introduction». *Centro Journal*, 30:2 (Summer 2018), pp. 6-41.
- LARGE, Sophie. «El activismo queer, feminista y decolonial en la literatura de Yolanda Arroyo Pizarro: por un pensamiento de la Relación». *Centro Journal*, 30:2 (Summer 2018), pp. 254-271.
- LLADÓ ORTEGA, Mónica C. «El cuerpo y la praxis del flujo en la narrativa de Yolanda Arroyo Pizarro». *Centro Journal*, 30:2 (Summer 2018), pp. 272-294.



- LORDE, Audre. «The Master's Tool Will Never Dismantle the Master's House», en Lewis, Reina y Mills, Sara (eds.), *Feminist Postcolonial Theory. A Reader*, New York: Routledge, 2003, pp. 25-28.
- LUGONES, María. «Heterosexualism and the Colonial/Modern Gender System». *Hypatia*, 22:1 (Winter 2007), pp. 186-209. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1527-2001.2007.tb01156.x>.
- LUGONES, María. «Colonialidad y Género». *Tabula Rasa*, 9 (julio-diciembre 2008), pp. 73-101. DOI: <https://doi.org/10.25058/20112742.340>.
- MALAVET, Pedro A. *America's Colony. The Political and Cultural Conflict between the United States and Puerto Rico*. Nueva York: New York University Press, 2004.
- MCNEILL, Laurie. «There Is No "I" in Network: Social Networking Sites and Posthuman Autobiography». *Biography*, 35:1 (Winter 2012), pp. 65-82. DOI: <https://doi.org/10.1353/bio.2012.0009>.
- MEZILAS, Glodel. *El trauma colonial. Entre la memoria y el discurso. Pensar (desde) el Caribe*. Pompano Beach: Educa Vision, 2015.
- ORTIZ SÁNCHEZ, Luz Marilyn. «Cuerpos e identidades on line: construcción de identidades corporales en el chat». *Colombian Applied Linguistic Journal*, 15:2 (junio-diciembre 2013), pp. 302-309. DOI: <http://dx.doi.org/10.14483/udistrital.jour.calj.2013.2.a011>.
- RANGELOVA, Radost. «Nationalism, States of Exception, and Caribbean Identities in *Sirena Selena vestida de pena* and "Loca la de la locura"». *Centro Journal*, 19:1 (Spring 2007), pp. 75-88.
- SPIVAK, Gayatri Chakravarty. «¿Puede hablar el subalterno?». *Revista Colombiana de Antropología*, 39 (2003), pp. 296-364.
- VALDEZ, Elena. «Visibilizando la sexodiversidad: el contrapunteo de la mononormatividad y los poliamores en *Violeta*, de Yolanda Arroyo Pizarro». *Centro Journal*, 30:2 (Summer 2018), pp. 296-319.
- WARNER, Michael. *The Trouble with Normal. Sex, Politics, and the Ethics of Queer Life*. Cambridge: Harvard University Press, 2000.



# LA VIRGEN DE LOS REMEDIOS CONOCE A BAHUCHARA MATA: TRANSFEMINISMO DESCOLONIAL A TRAVÉS DE LA BIOGRAFÍA DE ROSARIO MIRANDA Y OTRAS EXPERIENCIAS HIJRAS

Jairo Adrián Hernández

Universidad de La Laguna

[jadrianh@ull.edu.es](mailto:jadrianh@ull.edu.es)

## RESUMEN

Este ensayo tiene dos claros objetivos: repensar la biografía de una mujer trans\* canaria y, por otro lado, confrontar dos tradiciones coloniales. El trabajo comienza dibujando un pequeño esbozo sobre la vida de Rosario Miranda, situándola como mujer trans\* en el entorno rural de Tenerife, y de una breve introducción que contextualiza la escena LGBTI posfranquista en Canarias. Al mismo tiempo, se propone un breve análisis que señala experiencias comunes entre la canaria y la comunidad hija de la India a través de dos arquetipos religiosos como son la virgen de los Remedios y la diosa Bahuchara Mata. Para ello, haremos uso de conceptualizaciones propuestas por la feminista decolonial María Lugones. La discusión final presenta diferentes posibilidades subversivas que ocurren en las mecánicas performativas del sistema [sexo-género].

**PALABRAS CLAVE:** Canarias, franquismo, hijras, Rosario Miranda, trans.

LA VIRGEN DE LOS REMEDIOS MEETS BAHUCHARA MATA: DECOLONIAL  
TRANSFEMINISM THROUGH ROSARIO MIRANDA'S BIOGRAPHY  
AND OTHER HIJRAS' EXPERIENCES

## ABSTRACT

At first level this essay focuses on bringing up the life of a Canarian transwoman and, at a second, it concentrates on reconciling two colonial discourses. This essay starts by drawing a small draft on the life of Rosario Miranda, as a trans woman in rural Tenerife. This section is complemented by a brief introduction that aims to contextualize the LGBTQ+ scene in post-Franco Canary Islands. At the same time, we pose a brief analysis that pinpoints common experiences between Rosario and the hijra community through an iconoclastic analysis that brings together the images of Bahuchara Mata and the virgen de los Remedios. Drawing on the decolonial writing of María Lugones (2010), our final discussion presents a series of subversive possibilities that result from the performative dynamics within the gender binary paradigm.

**KEYWORDS:** Canary Islands, Franco, Hijras, Rosario Miranda, trans.





## INTRODUCCIÓN

Este trabajo busca principalmente introducir la biografía de Rosario Miranda, una mujer trans\* del entorno rural de Tenerife. Si bien es cierto que algunos colectivos han buscado rescatar su figura e introducirla en la historia local, el vacío biográfico en torno a Rosario se solapa tras el oscurantismo y la romanización que la acompañará siempre. La primera sección de este estudio consta de un breve resumen de la historia del movimiento LGTBIQ+ en las islas durante el (pos)franquismo. Nuestro interés aquí es proveer al lector de un pequeño marco que le ayude a entender las idiosincrasias del mismo ya que, debido a nuestra situación colonial y ultraperiférica, la fenomenología del colectivo se proyecta de manera, si no distinta, peculiar. Debido a las limitaciones de este trabajo, la sinopsis que se presenta es bastante generalista. Afortunadamente, contamos con obras publicadas que arrojan luz sobre este tema tan conflictivo (López Felipe 2002, Jurado Martín 2014, Rosón 2016, Cabrera Suárez 2017, Ramírez Pérez 2018, Vegas 2020, Huard 2021) y es sobre estos trabajos que basamos la síntesis que se proveerá más adelante.

Tras este acercamiento contextualizador, nos centraremos en la figura de Rosario. Así, esta revisión biográfica será la más completa o, al menos, más plural sobre la buenavistera. No solo tenemos en cuenta lo editado y publicado, además ofrecemos nuevos datos a través de diferentes entrevistas a amigos, vecinos y familiares de Rosario y, tras un trabajo de datación, se retratan algunos de los eventos más relevantes de sus memoria. Por último, a partir del marco teórico propuesto por Lugones (2010), nos proponemos entrelazar experiencias trans\* a diferentes niveles: primero, situar a Rosario como un sujeto colonial que quiebra el modelo occidental [sexo-género] recreando actividades paganas a través de la Virgen de los Remedios. Seguidamente, estudiar las sinergias transnacionales entre esta y la comunidad hijra de la India. Nos interesan especialmente las diferencias dialécticas y performativas religiosas que se suceden en torno al género entre ambas presencias que comparten lógicas de resistencias coloniales.

### 1. MARICAS Y TRAVESTIS EN CANARIAS

Esta primera sección tiene como objetivo ofrecer un breve mapa contextual que sitúe en tiempo y espacio la figura de Rosario Miranda en el panorama LGTBIQ+ canario, aunque el dilema que la atraviesa es multidimensional. Seguiremos una estructura más o menos organizada, pese a que, como hemos dicho, es imposible crear cronologías lineales de eventos tan transversales como los que a continuación se relatan. Presentaremos varios sucesos que enmarcan la realidad de Rosario en torno a una serie de paradigmas que ayudarán al lector a entender muchas de las problemáticas alrededor de esta canaria.

Por otro lado, nos gustaría aclarar que es imposible a día de hoy calibrar la violencia que se ejerció sobre Rosario. Su realidad se tejió como una trenza donde



cada experiencia conformaba una plataforma de precariedad: ser una mujer trans\*<sup>1</sup>, ser leída como un gay travestido, vivir en un ambiente rural y conservador o la dictadura franquista. Pero no experimentadas como compartimentos estancos, sino como un ensamblaje de violencias indivisibles. No es necesario decir que lo mismo se aplica a las complejidades de la comunidad hijra. En el caso de Rosario, al no contar con testimonios en primera persona más allá de los que ella presenta en su biografía audiovisual (Baute 2002), pongo en cuarentena todo relato que se me ha suministrado. En el caso de les hijras, trabajo, fundamentalmente, desde la perspectiva biográfica que aportan trabajos de campo como los de Regiane Correa de Oliveira Ramos (2018).

Rosario Miranda es natural del municipio tinerfeño Buenavista del Norte, comúnmente llamado Buenavista por los autóctonos del lugar. Blindada por la ladera del Teide, Buenavista goza de parajes únicos como los acantilados de Los Gigantes y espacios naturales protegidos, como el Parque Rural de Teno. Sin embargo, la propia orografía de la isla ha terminado aislando este pintoresco enclave. Si pudiésemos trazar un dibujo de la isla, este sería un triángulo donde, en su punta noreste, o zona metropolitana, se desarrolla la actividad comercial y cultural, en el pico suroeste recae la industria del turismo, y, en el este, Buenavista del Norte, la que se encuentra en una situación de completa perifericidad cultural y socioeconómica.

En este sentido, Tenerife ha vivido un crecimiento y evolución intermitente. Y esto se debe en parte a su situación colonial. La economía de la isla recayó, durante muchísimos años, en su actividad portuaria, convirtiendo algunas ciudades costeras en lugares de tráfico comercial transnacional. San Cristóbal de La Laguna (como capital de la isla hasta el siglo XIX) y Santa Cruz de Tenerife se transformaron entonces en los grandes ejes móviles de la economía insular. Ya a finales del siglo XIX se empezaría a proyectar la isla como un destino turístico focalizado en distintos puntos (Puerto de la Cruz, Playa las Américas o Los Cristianos, entre otros). Esta proyección turística funcionó como un parque de atracciones que ofertaba amenidades caribeñas a bajo coste y sin perder el confort del norte de Europa, algo exótico, pero cercano, un acantonamiento británico en las colonias con sus pubs, salones de té y productos exportados. Sobra decir que esto solo sucedió en las grandes zonas pobladas canarias. En pueblos más remotos de la isla, como Buenavista, algunas familias vivieron sin luz ni acceso a agua potable hasta bien entrados los setenta. Otras muchas se alimentaban gracias a un sistema menos rudimentario de trueque, donde intercambiaban productos de sus tierras por producción de otras fincas locales. En este contexto nace y vive Rosario.

Una vez que hemos presentado esta escueta panorámica histórica sobre el medio rural de nuestra protagonista, dedicaremos los siguientes párrafos a elaborar un boceto que cubre desde el franquismo a los primeros años de democracia, desde

---

<sup>1</sup> Aquí, y a lo largo de toda la disertación, utilizamos trans\* (con asterisco) como un término paraguas que engloba diferentes realidades identitarias, así como transgénero, transexual, género fluido, cuir, género no conforme, trans\* no binarie, etcétera.



una perspectiva que va de lo nacional a lo insular, y de lo público (las regulaciones jurídicas) a lo privado (la vergüenza y la culpa que rodearon al colectivo).

La comunidad LGTBIQ+ fue perseguida y hostigada por el franquismo y sus numerosos tentáculos. La Ley de Vagos y Maleantes en su reformulación de 1954 se diseñó como una puerta giratoria que, excusándose en el bienestar ciudadano, funcionó como laboratorio preventivo para el nacionalcatolicismo. Esta ley perseguía a mendigos, enfermos mentales, proxenetas o toxicómanos, entre otros, por serlo. Es decir, aquellas personas que, según este dictamen, irrumpían en la tranquilidad de la vía pública. Esta presencia pública y el escándalo subsiguiente es el que la dictadura utilizó para incluir la diversidad sexogénérica, especialmente sus códigos, como un fenómeno disruptivo. Incluso en las últimas horas de la dictadura y los primeros años de la transición democrática, la situación no fue muy distinta para el colectivo en España. La Ley 16/1970, conocida como Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social, sustituyó a la Ley de Vagos y Maleantes. Las identidades cuir se persiguieron y criminalizaron. Y la prostitución, fuente de ingresos de muchas mujeres trans\* en ese momento, se penalizó con prisión. La violencia por parte de las fuerzas de seguridad del Estado fue no solo preventiva y sistemática, sino correctiva. Armand de Fluvià (Pérez 2018) recuerda que incluir la expresión *rehabilitación social* en dicho apartado no es casualidad. Las identidades LGTBIQ+ se legislaban bajo políticas eugenésicas de variado pelaje.

Con respecto a las narrativas cuir dentro del franquismo es interesante referirse al artículo que dedica Ramos Arteaga (2018) a la obra diarística de Juan Bernier. Los diarios del poeta cordobés se traducen en quinientas páginas que aportan bastante información al vacío testimonial de la época y las lógicas del armario para sobrevivir. Más pertinente aún es su análisis de la «homofobia interiorizada» durante el franquismo como resultado de una privación de la interacción social entre homosexuales o, en otras palabras, un vago sentido de comunidad (138). A modo de ilustración es pertinente citar el ensayo de Fernández Galeano (2016) en el que recoge el testimonio de Roberto, un hombre malagueño, que es juzgado por comportamiento peligroso para con sus vecinos. Destaca la declaración del imputado cuando alega que «aunque *nací* homosexual, he lidiado con este *defecto* con toda la *discreción* posible» (1). Es interesante ver cómo la patologización que impulsaron estas leyes caló en el ideario local. Roberto habla de nacer homosexual, como una patología congénita. Un defecto, o enfermedad, que ha ocultado con la mayor dignidad posible. No ahondaremos en las repercusiones psicológicas que esto conlleva porque escapa al alcance de estas líneas, pero Rowen y Malcolm (2002) presentan hipótesis que completan las reflexiones de Ramos Arteaga (2018) y Fernández Galeano (2016). Estos hablan de homofobia interiorizada, bajos niveles de autoestima, poca estabilidad emocional y altos niveles de culpabilidad sexual.

Volviendo al contexto canario, como ejemplo de esta situación excéntrica geográficamente hablando, vale la pena anotar que, durante la dictadura, se instauró un campo de concentración conocido como la Colonia Agrícola Penitenciaria de Tefía (Fuerteventura), donde miles de presos LGTBIQ+ fueron brutalmente torturados. En Santa Cruz, las poblaciones cuir viven en constante persecución policial, como recoge el documental *Memorias Aisladas* (Curbelo 2016). En el tra-



bajo *Invertidos. La represión LGTB durante el Franquismo en Canarias* (Chamorro Ortiz, 2018-2019) también se recogen varios testimonios de mujeres trans\* durante la dictadura, y así nos lo narran:

Montse González cuenta «no podías salir a la calle siendo una mujer transexual, no podías ser tú, no podías tener pluma. Por ser una trans te podían llevar a la cárcel, podían multarte. A muchas amigas mías se las llevaron y yo también estuve bastantes veces en la comisaría. Nos cogían por la calle, nos decían “cállate maricón que sé dónde vives” y luego nos dejaban tiradas en el barranco de Gáldar o por Puente Silva y teníamos que volver andando» (6).

Otra de las anécdotas que se relatan en el trabajo:

Marcela Rodríguez fue también víctima de redadas y encarcelamientos, llegando a pasar hasta 76 días en la cárcel por su identidad. Rodríguez cuenta que en una visita del Rey Juan Carlos a Tenerife, su amiga que era monárquica, decidió ir a verlo, pero cuando vio al obispo que le acompañaba, lo insultó, porque estaba en contra de la Iglesia. «Nos denunciaron anónimamente por injurias al rey y pasamos 76 días en prisión. Si no hubiéramos sido transexuales, la cosa hubiera sido muy diferente» (16).

Una vez que muere el dictador, el Puerto de la Cruz (Tenerife) se transforma en anfitrión de las galas Miss Gay/Travesti desde finales de los setenta. Mientras, en la capital de la isla, algunos gais se apropian del espacio público para realizar *cruising* tras el cierre de locales como el Valentino. Sin embargo, esta liberación paulatina de conductas abiertamente homosexuales no puede extenderse a las mujeres trans\*. La realidad de estas en la capital es, como indicábamos arriba, menos halagüeña. Más tarde, ya en plena transición, el primer Orgullo LGTB de la isla, o al menos una manifestación precursora del mismo, se celebró el 25 de junio 1978. Más de doscientas personas del colectivo marcharon por la capital en contra de la Ley de Peligrosidad Social a gritos de «Suárez, escucha, los gais están en lucha». Hubo represión policial y agresiones por parte del bando conservador. Cabe destacar aquí figuras icónicas dentro del colectivo canario, como Marcela Rodríguez, Carla Represa, Aroa Jilton, Eva Benítez o Carla Antonelli.

Hoy en día, Maspalomas y Playa del Inglés (Gran Canaria) se han transformado, junto con Mykonos, en una de las cunas del capitalismo rosa europeo. El impacto de la gentrificación cuir en la isla ha llegado a convertir un paraje reserva de la biosfera como las dunas de Maspalomas en un punto de encuentros sexuales, práctica conocida como *cruising*. Como pináculo de este capitalismo rosa, el evento LGTBQ+ más multitudinario de las islas es también el más comercial, hablamos del orgullo LGTBI de Maspalomas (Gran Canaria). Aunque en ciudades como Santa Cruz de Tenerife o Las Palmas de Gran Canaria también se celebra, cada junio, un orgullo de carácter más contestatario.

A nivel institucional, Canarias es referente nacional en la proyección legislativa de decretos a favor del colectivo. Leyes como la Ley 8/2014, o de no discriminación por motivos de identidad de género (*Boletín Oficial del Estado* núm. 281,



20 de noviembre de 2014), protocolo para el acompañamiento al alumnado trans\* (Resolución n.º 267/2020-tomo: 1-libro: 583, 13/03/2020) o el protocolo de atención sanitaria a personas trans\* (Consejería de Sanidad y Servicio Canario de la Salud, 2019). Mientras algunas formaciones parlamentarias, incluyendo aquellas de sesgo más progresista, han entorpecido la implantación de una ley estatal trans\* en España, Canarias es una vez más pionera en el blindaje de los derechos LGTBIQ+ aprobando en junio de este mismo año una ley de igualdad social y no discriminación por razón de identidad de género, expresión de género y características sexuales. Sin embargo, estas propuestas siempre se suceden tras la presión de los colectivos.

Aunque creemos importante el bosquejar estos paradigmas nacionales e insulares, estos procesos apenas repercuten en Rosario, cuya vida refleja unas intersecciones en las que sus vivencias como mujer campesina la separan de estos cambios hacia la normalización y asimilación del colectivo socialmente hablando.

## 2. ROSARIO MIRANDA: LA PROTAGONISTA DE LA TELENOVELA

Muy poco puede encontrarse publicado sobre Rosario Miranda. Es por ello que el siguiente panorama biográfico se basa principalmente en el siguiente material: (i) El documental *Rosario Miranda* (2002), del cineasta David Baute, amigo de Rosario. (ii) Otra pieza fundamental es el documental *Mi nombre es Rosario Miranda* (2019), de la activista trans\* y artista multidisciplinar buenavistera Daniasa Curbelo. Además de, como explicábamos en la introducción, (iii) entrevistas a amigos, vecinos, familiares y activistas. Estas entrevistas se suceden durante el curso de la cuarentena, por lo que se desarrollan de manera virtual (teléfono, videollamada o chat). Y, debido al carácter reconstructivo de este trabajo, las preguntas e intereses primarios se tornan más informales e incluso con objetivos casi periodísticos. Durante el curso de esta investigación también hemos tenido que lidiar con contradicciones, secretos y sospechas conspirativas sobre acontecimientos en la vida de Rosario. Por último, (iv) hemos recogido testimonios alojados en internet. Es la primera vez que se habla de Rosario bajo una narrativa tan plural. Por eso hablamos de una memoria que va más allá de la versión tradicional cuya pauta marcó la biografía cinematográfica de Baute ya citada. Muchas de estas noticias forman parte de la leyenda tras el personaje y difícilmente comprobable.

La descripción del documental de Baute nos describe a Rosario de la siguiente manera:

La película Rosario Miranda nos acerca a la vida de [deadname]<sup>2</sup> Regalado. Ella, un señor mayor agricultor, fue desde joven una persona apegada a su entorno,

---

<sup>2</sup> Nos gustaría apuntar dos cosas. Primero que, tras varias lecturas y consultas a personas trans\*, llegamos a la conclusión de que la carga simbólica del término *necrónimo* (nombre de un fallecido) es ofensiva y poco sensible para con la comunidad. Se utilizará entonces el anglicismo *dead-*



pero también viviría grandes momentos de fama fuera de Canarias, como travestido. Bajo su condición de travesti, se escondía un hombre del campo que daba viejos consejos, y con el que nadie se resistía a mantener unos minutos de charla, cuando lo veían al atardecer sentado en su pequeño trono de piedra, al lado de su casa (Baute 2002).

Si bien es cierto que la descripción es breve y torpe, esta nos adelanta un personaje ecléctico y extravagante. Rosario Miranda del Olmo nace en Buenavista del Norte el 3 de mayo de 1937, en el seno de una familia agricultora. La casa familiar donde vivirá con sus hermanos hasta el día de su fallecimiento se encuentra a las afueras de Buenavista del Norte, en una zona conocida como Casablanca, área situada en la carretera que comunica esta comarca con Punta de Teno. Su infancia, como la de la mayoría de canarios durante el franquismo, fue precaria. Ella describe estas carencias a través de diferentes anécdotas durante el documental. Le cuenta con ilusión a Baute que recibió su primer par de zapatos al cumplir dieciséis años, y es que la falta de calzado es una narrativa común entre los agricultores canarios durante el franquismo. Relata su realización como mujer a la temprana edad de 9 años. Según Rosario, su madre entendió su identidad y la invitó a participar de las esferas femeninas de la época: lavar, planchar o cocinar. Un allegado nos confiesa en una entrevista que Rosario nunca tuvo una relación cercana con su padre. Esta se encontraba más cómoda jugando con sus hermanas, quienes quedaron huérfanas a temprana edad.

Rosario nunca recibió una educación formal y, desde pequeña, se dedicó a la ganadería y la agricultura, en especial al cultivo del plátano, uno de los sectores agrícolas más importantes de las islas. Más tarde ingresó en el cuerpo militar (artillería de montaña), donde sufrió la violencia correctiva de otros compañeros. En esta época, le narra a Baute, vivió su primera relación con otro soldado. Fue únicamente cuando salió del cuartel que empezó a expresarse acorde a su identidad. Su vestimenta, de hecho, siempre ha sido objeto de debate y admiración por parte de muchos. Rosario llevaba una melena larga y negra. Siempre ataviada con todas sus joyas. Su familia nos cuenta cómo Rosario tenía que envolverse el brazo entre paños para que el ruido de las pulseras chocando entre sí no la despertase. Cuando no llevaba sus vestidos de volantes, diseñados por ella misma, trabajaba el campo con prendas que confeccionaba utilizando sombrillas de promoción de bebidas gaseosas (7up, Coca-Cola o Schweppes).

Ella rehúsa su *deadname* y así se lo hace llegar a sus vecinos, a quienes ignora cuando la llaman por este. Rosario jamás acude a un endocrino o especialistas clínicos. Tampoco se hormonó ni operó. Si bien ella asegura en el mismo documental que «se puso pechos» (Baute 5:56) estos eran, en realidad, sujetadores con relleno. Como señalábamos anteriormente, a finales de los setenta, se exportarían las galas Miss Gay/Miss Travesti a la localidad del Puerto de la Cruz, no muy lejos Buenavista. Allí, escribe Daniasa Curbelo (2020), «mujeres que encontraron sobre

---

*name*. También aclarar que, por respeto a la memoria de Rosario, nos hemos permitido alterar algunas aportaciones o narraciones con el fin de omitir su nombre registral asignado.



los escenarios y delante de los focos una vía para expresar sus identidades y recibir aplausos en lugar de palizas e insultos». Rosario siempre fantaseó con asistir a una de estas galas. Pero ella jamás gozó de esta visibilidad, puesto que vivía aislada de las grandes poblaciones tinerfeñas. Siempre en su pequeño rincón a medio camino entre Teno y Buenavista.

También participan en el documental otros vecinos y conocidos de Rosario que relatan anécdotas como las siguientes: «A él siempre le han gustado las cosas de mujeres», «Él siempre quiso ser una mujer», «Te parecías hasta a García Lorca en su época. Guapo. Eres un hombre muy guapo, de verdad. Eras y eres ¿Qué quieres que te diga? Yo te encuentro divina, me encanta que te sientas a gusto, pero *yo te encuentro más atractivo de hombre que como mujer*», «Se siente mujer, pero es una *fantasía* que él tiene. No es una cosa real. Porque él nunca se ha operado. Pero le gusta ese rollo y él se lo monta a su manera», «Él es un *exhibicionista*». Aunque en algunos testimonios se recoge un registro más paternalista que conmovedor, todo este repertorio e imaginario la condujo a una relación complicada con su propia identidad: «Yo siempre tendré esa cosa a mi padre, coño, de no haberme hecho hembra». De hecho, es ella misma la que pide a su familia y amigos más cercanos que no la llamen por su *deadname*.

A pesar de la violencia correctiva que sufrió Rosario por parte de algunos de sus vecinos, fue una mujer que luchó por su lugar dentro de la comunidad. En el documental, por ejemplo, se recoge cómo en unas fiestas patronales, el alcalde se negó a que saliera disfrazada en una carroza por, dice ella, «maricón». Y que, tras su insistencia y el apoyo de algunos jóvenes del pueblo, finalmente desfiló vestida de faraón. Lo cual iba en consonancia con su recargada estética. Gracias a esta extravagancia, viajó a Barcelona invitada por el diseñador Román Alonso, que también aparece en el documental de Baute. Allí quedó maravillada por la libertad que se respiraba. Cuenta que se sentía como una estrella de Hollywood desfilando entre las calles barcelonesas. De hecho, la invitaron a quedarse en Barcelona, pero rechazó la oferta ya que no se imaginaba una vida alejada de sus animales y su Buenavista natal. Aunque en la isla sí que participó de algunas producciones artísticas, así como de corsario en la película *La Isla del Infierno* (1998), dirigida por Javier F. Caldas.

Es fácil atestiguar que vivió una vida solitaria. Ella misma cuenta que, tras terminar sus faenas diarias, se sentaba con sus perros frente a la carretera esperando que alguien pasara para entablar conversación. Su familia jamás conoció a las parejas de Rosario. Aunque Baute sí tiene constancia de numerosos pretendientes, ella recuerda con anhelo un novio de su época en el servicio militar y recuerda con pena sus relaciones sexoafectivas, que siempre fueron esporádicas. Esto tuvo que torturarla puesto que se crio en un pueblo con una fuerte influencia católica, buscaba formar una familia tradicional, casarse y tener hijos (Baute 18:07).

En sus últimos años de vida, Rosario sufre una depresión que la lleva a estar en cama. Su familia confirma que Rosario fallece, finalmente, de un infarto el 31 de diciembre de 2001. Y así queda registrado en el acta de fallecimiento. No es nuestra intención contradecir un dictamen médico ni la veracidad del testimonio de su familia, pero es interesante rescatar un rumor alrededor de la muerte de



Rosario. En el blog DSMEDANO encontramos una entrada el 28 de abril de 2013, donde se vierten algunas anécdotas de Rosario Miranda, entre ellas encontramos las palabras de la usuaria Montse García, quien asegura que Rosario fue violada y asesinada. En otro vídeo homenaje en el canal de Youtube *Damián Santos*, un usuario (Ramón Lorenzo García) comenta lo siguiente: «lo mataron en una platanera apareció con un palo metido por el ano. Lo reventaron todo por dentro». Aunque no se puede atestiguar lo anterior, es indiscutible que ese rumor circula alrededor del pueblo. Y que este comparte escenario, motivo e incluso diagnóstico. Esto se acerca a las narrativas de muchas otras mujeres trans\*, objetivos particulares de la violencia correctiva o vergonzante y que genera esta mezcla de leyenda y morbo macabro.

### 3. LA VIRGEN DE LOS REMEDIOS SE ENCUENTRA CON BAHUCHARA MATA

Esta parte pretende reconciliar dos tradiciones coloniales que, en principio, parecen opuestas, pero que comparten experiencias contextuales. Nuestra intención es integrar, partiendo de la iconografía tras la figura de Rosario, diferentes posibilidades subversivas que se suceden en las mecánicas performativas del sistema [sexo-género] y sus disidencias. De este modo proponemos como punto de partida un modelo que cuestiona la cosmovisión religiosa como agente regularizador de este marco canónico binarista. A través del razonamiento de María Lugones (2010), este ensayo cuestiona las configuraciones hegemónicas del género en torno al sujeto colonizado e identifica modos de resistencia que se generan de estos discursos disidentes.

Como señalamos a continuación, el origen primigenio del sistema género se entiende bajo dinámicas fluidas que escapan a la materialidad biológica del individuo. México, Zimbabue, Estados Unidos o India son solo algunos ejemplos, y también Canarias, donde las identidades andróginas participaban de las dinámicas comunitarias, como recoge Curbelo (2019). Son aquellas formas que Lugones denomina lo *no moderno*: formas cosmológicas, económicas, ecológicas y espirituales, contrarias a las lentes dicotómicas, jerarquizantes y categóricas de Occidente (106). Aquí, Lugones reflexiona sobre la construcción del género desde las relaciones taxonómicas y antropológicas que se gestan en el saber eurocéntrico. Este se articula bajo binomios postkantianos. Nos referimos, en concreto, a la taxonomía linneana, un modelo que categoriza al *Otro* en relación con su expresión fenotípica. De hecho, afirma Lugones, la problemática de querer humanizar un modelo animal radica en que el sistema hembra-varón parte de la premisa de que el macho es la perfección, y la hembra, por ende, su inversión o malformación. Así, cualquier disidente a este modelo será entendido como una aberración (107).

Y es que, volviendo a este choque de hemisferios que discute Lugones, Occidente se narra a sí mismo como el eje empírico que debe instruir al mundo. Y este modelo dicotómico distorsiona la cosmovisión del territorio colonizado. El dictamen cisheteropatriarcal que refiere *qué* y *cómo* se articula el sistema [sexo/





género] es orquestado, básicamente por las élites del saber y las gubernamentales. En el plano colonial histórico, la evangelización también se encargó de suministrar marcos de valores/saberes en los nuevos territorios: culpa, pecado, la división maniquea entre bien y mal. Especialmente sobre la mujer colonizada, que era, dice Lugones, vinculada con lo pagano (108), contraria a las evocaciones occidentales de [mujer]<sup>3</sup>. Esta misión civilizadora destruiría toda memoria, todo sentido intersubjetivo entre el género y su espiritualidad (108).

Es por todo lo expuesto que nos centraremos en Rosario como (i) un recipiente de disidencias donde el género interactúa con marcos cosmológicos y espirituales, (ii) desde la canariedad y (iii) como un sujeto colonizado, o criollizado, ya que nuestro análisis parte de esas estructuras de otredad. Si bien desarrollaremos estos puntos a lo largo del trabajo, nos gustaría aclarar en este punto que entendemos '[mujer] colonizada' a toda aquella que es oprimida por (re)producciones de raza, o etnia en el caso de este estudio, género y clase. Así como por su territorio, su frontera, sus códigos y disidencias. La filósofa y feminista Larisa Pérez Flores (2018) es contundente: «mi intención ha sido la de clarificar cómo la identidad canaria se ha construido en base a diferentes mitologías, científicas o no, sujetas a distintos intereses de la colonialidad» (17).

Empezando a desgarnar el primer punto, nos gustaría introducir la figura de las harimaguadas, ya que es precisamente este escenario cosmológico el que nos ha inspirado a elaborar un estudio sobre Rosario como un agente descolonizador. También conocidas como maguadas, eran unas poblaciones matriarcales aborígenes de carácter similar a una orden sacerdotal. Muchas incluso pertenecían a las clases nobles, a veces incluso hermanas de menceyes y guanartemes, como así se conocía a los jefes locales (Pérez Saavedra 130-131). Estas mujeres realizaban rituales como baños purificadores o sanaciones, además de otras labores de carácter mágico-religioso. Pero lo que nos interesa es que estos espacios femeninos funcionaron como una herramienta de sociabilización para con las identidades disidentes en las islas: «El hombre fue aceptado por las brujas por ser afeminado, ya que, con mucha probabilidad, la brujería fue para él la única manera de llegar a ser lo que realmente era o al menos le permitió expresar sus sentimientos más profundos» (Curbelo).

Tras la colonización, estas sacerdotisas empiezan a introducir aparatos católicos a sus rituales con el único fin de huir de las autoridades. De hecho, aunque con otro nombre, esta tradición sincrética aún comparte narrativa con las harimaguadas. Las curanderas son, en su mayoría, mujeres que sanan o maldicen a través de determinados eventos mágico-religiosos. Aunque estas se bifurcan en función de sus habilidades y poderes. Mientras el término *curandera* es más genérico, hechiceras o rezadoras también son comunes. Estas últimas podríamos decir que son curanderas con un interés, dote o especialización en unas artes determinadas. Dichas acti-

---

<sup>3</sup> Siguiendo las recomendaciones de Lugones (2010), a partir de aquí, los sintagmas [mujer] y [hombre] irán encorchetados. Para enfatizar que son, bajo asociaciones canónicas, la norma simbólica y, al mismo tiempo, desvirtualizar la paradoja tras estas construcciones coloniales.





Imagen 1: La virgen de los Remedios (Buenavista del Norte).

vidades, o artes, son una amalgama de prácticas indígenas y sincretismo religioso como la nigromancia, el parto, la astrología, el espiritismo, la videncia, las pociones o los ungüentos. Sin duda, es revelador que, tras la conquista de Canarias en el siglo XVI, aún existan resistencias dialécticas contra el bloque monolítico que supone el catolicismo en las islas. Las curanderas se vuelven agentes capaces de desvirtuar y agregar al discurso. Y su influencia es tal que, no solo son reclamadas hoy en día por la sociedad canaria, sino que, en las relaciones transatlánticas Canarias-Caribe, algunas de estas actividades aborígenes se trasladaron a comunidades yoruba en Cuba (Pérez Amores).

Por otro lado, las santiguadoras, unas curanderas de carácter más religioso, son mujeres que se encomiendan a la figura de una virgen o cristo en particular para llevar a cabo sus labores. Es una tradición matrilineal y matriarcal ya que, normalmente, estas prácticas y oraciones se heredan de madres a hijas. Rosario ejerció de curandera durante muchos años a espaldas de su familia, como así me lo confirman varios testigos, además del mismo David Baute quien fuera testigo de los rezos de la canaria. No es ninguna ocurrencia descabellada si atendemos a que su madre siempre la invitó a participar en las actividades femeninas del hogar. Rosario encontró en esta práctica un canal donde concebir su identidad y expresar su feminidad. En otras palabras, Rosario rescata la relación precolonial entre cosmología y género a través del santiguado y, en consecuencia, a través de la imagen de la virgen. Ella establece una nueva (re)significación de feminidad y espiritualidad que es paradójicamente inherente al cuerpo.





Imagen 2: Rosario Miranda.

Es precisamente en el documental de David Baute donde un amigo de la buenavistera, Román Alonso, se refiere a Rosario como una representación de la virgen de los Remedios (Baute 10:40) (imagen 1). La estatuilla de esta advocación mariana, que data de 1773 y, tras su destrucción en un incendio, fue replicada en 1996, se presenta cargada de oro, y no solo en su corona, anillos y desmesurados pendientes; también en su manto plagado de broches y cadenas. Lo cual es interesante, ya que, si la comparamos con otras vírgenes canarias, estas se caracterizan por un atuendo más austero o, al menos, no tan ostentoso.

El nombre que eligió Rosario (imagen 2) para sí misma es sin duda revelador ya que este alude a la sarta de cuentas<sup>4</sup>. La buenavistera, como la virgen, es conocida por sus estilismos extravagantes, y es aquí donde la línea estética entre ambas empieza a desdibujarse. Cuando no estaba en el campo, la canaria se cargaba de todas sus joyas, sus dedos portaban decenas de anillos y su cuello soportaba el peso de varias medallas de oro. Además, sus vestidos eran dramáticos y coloridos. De hecho, una imagería común entre sus vecinos es que ella siempre aparecía sentada en lo que todos describen como su trono. Nos comenta su familia en una entrevista privada que este trono era en realidad una escalera de piedra donde escondía sus joyas, que se asomaba a la carretera general del municipio y, desde allí, interceptaba a vecinos para entablar conversación.

---

<sup>4</sup> Aunque sus allegados aseguran que ella rescata este nombre de alguna de las telenovelas de sobremesa que tanto disfrutaba (de ahí el título del episodio anterior). Sin embargo, el único personaje que encontramos con este nombre es Rosario Miranda (*Rosario* 2012), interpretado, curiosamente, por la tinerfeña Itahisa Machado. Sin embargo, ella se nombra Rosario años antes de la fecha de emisión de esta telenovela. Parece entonces más acertado asegurar que, si sus allegados están en lo cierto, haya elegido este nombre por Rosario (Chari) Gómez Miranda, también conocida como doña Adelaida. Una presentadora española de los noventa que reseñaba episodios del culebrón venezolano *Cristal* (1985-1986).

No es de extrañar el anhelo de Rosario por querer recrear un arquetipo primigenio de femineidad y mujeridad<sup>5</sup>. Recordemos que es precisamente el canon colonial el que regula el cuerpo, sus identidades y expresiones. Es este mismo modelo el que ha legislado bajo teorías de violencia, como el mito del cuerpo equivocado. También conocida como *gatekeeping*, o los filtros burocráticos e institucionales que persiguen reducir las identidades trans\* a aquellas que han sido previamente legisladas y medicalizadas. Una vez más volvemos a la idea de modernidad de Lugones. Mientras ella siempre fue leída como un hombre homosexual, la virgen la proveía de un lugar y un espacio ancestral. No solo dentro de la Iglesia como miembro activo, también en la comunidad desde el momento en que ella interviene con sus oraciones y poderes místicos sobre el pueblo.

Rosario parece encarnar el arquetipo del salvaje dócil, servil ante las imposiciones epistemológicas del imperio, una víctima del sistema colonial [sexo/género]. Ella ansía recrear las expectativas tradicionales del sistema, es decir, integrarse en el mismo. Además, esta hibridación se sucede de manera orgánica, que no natural. Expertos en estudios poscoloniales han dedicado numerosos trabajos a debatir este fenómeno (Fanon 1952, Spivak 1985 o Said 1978, entre otros). Lugones también discute sobre la internalización de este recurso, que se sucede como un continuo en la evolución de las sociedades coloniales:

El largo proceso de subjetivación de los colonizados hacia la adopción/ internalización de la dicotomía entre hombres y mujeres como una construcción normativa de lo social –una señal de civilización, ciudadanía y membresía en la sociedad civil– se ha renovado y se está renovando constantemente. Se encuentra en carne y hueso una y otra vez a la medida que las respuestas oposicionales basadas en una larga historia de repuestas oposicionales y vividas como sensatas en socialidades alternativas, resistentes a la diferencia colonial (Lugones 111).

Por un lado, es cierto que, siendo una mujer trans\* en un entorno hostil, Rosario tuvo que comulgar con el discurso normativo e intentar mimetizarse para acceder a las esferas de la heterosocialización. Lo contrario sería dar por hechos unos privilegios de los que jamás disfrutó. Pero, aunque Rosario interiorizó este modelo, también fue un agente descolonizador, ofreciéndonos un significado que amenaza la jerarquía colonial de género. No solo desnaturaliza y se apropia de los códigos normativos y los discursos hegemónicos a través de su estética y espiritualidad, su expresión transgredía los patrones instalados. Aunque intentó reproducir estas construcciones interdependientes, jamás se integró en un sistema binario. Bajo este ideario colonial, Rosario fue deshumanizada. No era lo suficientemente varón para ser hombre, y tampoco era lo suficientemente hembra para ser mujer. Al final era leída como un ente andrógino, una aberración, en palabras de Lugones.

---

<sup>5</sup> De hecho, esta teatralización en torno a la regulación del género a través de iconos religiosos ya ha sido recogida por otros artistas: Giuseppe Campuzano (2007), travestido como la virgen de las Guacas, el relato de Pedro Lemebel «Del Carmen Bella Flor» u otros proyectos artísticos como «Nuestra Patrona de la Cantera», del autor Fernando Falconí.



La feminista sostiene que es esta tensión en estos desdobles discursivos la que activa el conflicto al que se enfrenta el sujeto colonizado. Rosario ha interiorizado el modelo e intenta expresarse acorde al mismo, pero su misma existencia lo problematiza. Mimetizarse con la figura de la virgen para, a través de ella, recrear rituales paganos también es enfrentamiento. Así, la relación entre la virgen y la buenavistera no es meramente ornamental. Al contrario, ambas parten de la sincretización de la huella criolla; de lo guanche (lo orgánico y cosmológico en torno al género) a la canariedad (el europeísmo impostado o el sistema binario de sexo). Es importante cuestionar e investigar ambos diálogos del 'locus fracturado' puesto que es en esta tirantez donde encontramos la resistencia o, en palabras de Lugones,

Y de este modo quiero pensar al colonizado o colonizada, no sencillamente como los imagina y construye el colonizador y la colonialidad de acuerdo con la imaginación colonial y con los mandatos de la aventura capitalista colonial, sino como seres que comienzan a habitar un locus fracturado construido doblemente, que percibe doblemente, se relaciona doblemente, donde los «lados» del locus están en tensión, y el conflicto mismo informa activamente la subjetividad del sí mismo colonizado en relación múltiple (Lugones 11).

Antes de adentrarnos en las cuestiones hinduistas, creemos necesario un breve comentario sobre los orígenes de esta plasticidad en torno al género en la India. La Iglesia se ha encargado de proyectar su filosofía como una épica puesto que 'desficcionalizar' una religión que asegura que su mesías nace del vientre de una mujer es una tarea sencilla. La 'humanidad', o *humanismo*, de sus imágenes religiosas ha ayudado a la historización del cristianismo, ya que evocan verosimilitud y corporalidad. Si, como hemos venido comentando, el antropomorfismo bíblico elevó el cristianismo al nivel de literatura antropológica, no es de extrañar que el público europeo, ante la religiosidad hinduista, fuese reticente a valorar un panteón multitudinario con cientos de dioses con fisonomía animal. O, aún más confuso para Occidente, de naturaleza andrógina.

La androginia es una temática común en la literatura védica, así como en el Mahabharata, el Ramayana o los Puranas. Ardhanari Narishvara (o 'señor medio mujer') es una deidad compuesta por el dios Shiva y su consorte Shakti, otras figuras religiosas como Harihara o Ayyapa también rompen con los preceptos binarios de género. Son figuras andróginas cuyas formas resultan del choque espiritual y corporal entre deidades con perfiles que podríamos definir asociativamente con [hombre] y [mujer]. El resultado iconográfico es una deidad con caracteres masculinos y femeninos en un mismo cuerpo. La cosmovisión primitiva del hindú se presenta entonces como un espectro de pluralidades transversales al género.

Esta fluidez también se refleja en algunas reflexiones teológicas. Ciertas consideraciones védicas facilitaron la creación de este entramado de significaciones divergentes. La doctrina de *vedanta advaita*, por ejemplo, destruye todo pensamiento dualista. Esta defiende la existencia de un único ser conectado a la totalidad de seres existentes, creando un sentimiento de comunión que trasciende cualquier parámetro social. Esto, junto con otras doctrinas como el karma o la compasión





Imagen 3: Bahuchara Mata.

(*daya*), elimina, en teoría, el conflicto social del sujeto disidente. No hay necesidad de explicar que la realidad es más compleja.

En este contexto, les hijras, que adoran y presentan ofrendas ante Bahuchara Mata (imagen 3), son conocidas como tercer género. Aunque el término es confuso y ha sido duramente criticado por la propia comunidad (Lakshmi, Kalki Subramanian o Revathi, por ejemplo)<sup>6</sup>, ya que reproduce el sistema [sexo/género] bajo rúbricas occidentales. Además, este concepto de tercer género empuja a la otredad a otras expresiones no canónicas: muxes, berdaches, hijras o tirunankais, por nombrar algunas.

Este marco posiciona las disidencias de género en un lugar de subordinación y periferia al modelo occidental (un tercero además en relación vicaria con un modelo binario primordial). Les hijras también son conocidas como eunucos, debido a una práctica conocida como *nirvan*, en la cual una hijra se mutila a sí misma y a la mañana siguiente sus genitales se entierran bajo un árbol mientras recitan cánticos sagrados. Esto, se cree, dota de un halo divino que les permite bendecir y maldecir a su voluntad. En el panorama actual, activistas como Joya Sikder, Shoba Sharkar o Ivan Ahmed Katha reivindican el papel de les hijras más allá de la mutilación genital. Ya que estos procedimientos se realizan en clandestinidad y muchas veces terminan en muerte. Irónicamente, otras veces son consideradas como eunucos porque presentan caracteres genitales de ambos sexos, es decir, intersexuales.

---

<sup>6</sup> «Aparte de mí, muchas personas de mi comunidad transgénero (y eso incluye hombres trans) tienen sus reservas sobre las implicaciones de esto. La pregunta más importante que me viene a la mente es, ¿qué significa el término transgénero?, ¿qué quiere decir tercer género?, ¿quién está incluido y quién excluido?» (Revathi 230 en Ramos 80).

Todas estas nomenclaturas en torno a les hijras no son más que parte del aparataje colonial. El europeo interroga al Otro (*sponsio*) y este debe responder utilizando estructuras que se ajusten a los códigos lingüísticos del colonizador (*re-sponsio*). Esto elimina, dice Mandair (2004), toda posibilidad de agencia y autoridad. Posiciona al colonizado no como un sujeto-emisor, sino como un objeto-receptor atrapado en un diálogo que no es capaz de retroalimentar. De hecho, el investigador asegura que la contaminación lingüística que se sucede en esta traductología es tal, que el propio vocablo ‘hinduismo’ es una creación por parte de indólogos británicos durante el siglo XVIII (111). Lugones también indaga en la problemática de la traducción colonial, aunque, esta vez, en referencia al género:

Traducir términos como *koshskalaka*, *chachawarmi*, y *urin* en el vocabulario de género, en la concepción dicotómica, heterosexual o, racializada y jerárquica que le da significado a la distinción de género es ejercer la colonialidad del lenguaje por medio de la traducción colonial y por lo tanto borra la posibilidad de articular la colonialidad del género y la resistencia a él (Lugones 112).

Es precisamente esta coyuntura la que obstaculiza las conclusiones de nuestro análisis. La imposibilidad de discernir y debatir por qué los engranajes del lenguaje colonial se presentan insuficientes e inexactos, y aún más pertinente cuando los conceptos y sujetos escapan a la cosmovisión occidental. Butler (2007) también se cuestiona que, si el género no está relacionado con el sexo, entonces este escapa a los marcos binarios del mismo. Debemos entonces repensar, dice ella, glosarios que vayan más allá de las limitaciones ‘sustancializadoras’ del género (226).

Esta ansiedad epistémica se refleja en la primera instancia literaria que encontramos sobre les hijras en el *Kama Sutra*. Si bien Occidente ha tratado de transformar el *Kama Sutra* en una obra pornográfica, la realidad es que este libro centra muchos de sus epígrafes en los vínculos emocionales y espirituales que se suceden en el encuentro con tu pareja sexual. Mientras en Europa solo se empieza a tener consciencia de las identidades trans\* una vez que estas empiezan a patologizarse, en Asia nos encontramos con literatura sánscrita milenaria. Y así nos lo presenta:

Hay dos tipos de eunucos: aquellos que se disfrazan de hombre, y aquellos que lo hacen de mujer. Los eunucos que se disfrazan de mujer imitan sus vestimentas, su habla, sus gestos, su ternura, timidez, simplicidad, suavidad y su vergüenza. Estos son expertos en trabajar el *jaghana*, o trasero, de una mujer con su boca. A esto se le llama *Auparishataka*. Los eunucos se ganan la vida con estas prácticas y, además, les place hacerlo. También viven como cortesanos, o al menos aquellos vestidos de mujer (Burton 129) [La traducción es mía].

El capítulo continúa con referencias explícitas y consejos sobre sexo oral. Sin embargo, queríamos rescatar este párrafo porque creemos que refleja la fluidez de un sistema [género] que escapa a asociaciones canónicas. Si en el caso canario encontramos poca literatura sobre estas disidencias de género, en la India podemos encontrar numerosas referencias literarias. Aunque casi siempre escritas por hombres blancos. La investigadora Regiane Corrêa de Oliveira Ramos (2018) se ha encargado



de rescatar relatos de mujeres trans\* en sus trabajos y análisis descoloniales. A pesar de lo complicado de tratar con términos intraducibles, podríamos decir que lo que en Occidente entendemos como mujer trans\*, en la India no podría recaer sobre la comunidad hijra, ya que estas se mueven entre categorías que escapan a nuestro imaginario. Esta fluidez se cristaliza en el término *Tritiya-Prakriti*. Debido a estos vaivenes traductológicos que hemos venido observando, muchos han traducido el término como tercer sexo o género, donde comportamientos masculinos y femeninos fluctúan arbitrariamente.

Por lo tanto, es necesario que tengamos mucho cuidado con el uso de los términos mujer y hombre y que los pongamos entre corchetes cuando sea necesario tejer la lógica del locus fracturado, sin causar la desaparición de las fuentes sociales que se tejen en las respuestas de resistencia. Si solamente tejemos mujer y hombre en el tejido mismo que constituye al sí mismo en relación con el acto de resistir, borramos la resistencia misma (Lugones 112).

Una traducción más acertada sería «tercera naturaleza». El término opera como un recipiente donde todas las disidencias sexogenéricas se entrelazan creando identidades únicas. Dutty y Roy (2014) aseguran que muchas hijras, al no tener acceso a medios para transicionar, recorren caminos de feminización estética, corporales y conductuales que no se identifican con el canon, social u ontológico, de mujeridad. Así, aunque kothis y hijras luzcan como mujeres o tengan una psique femenina (*mone nari*), estas no se consideran como tales. Concluyen que, de este recipiente de disidencias, se obtienen nuevas jerarquías de clase y género entre los modelos emergentes de mujeridad. Además de otras formas de feminización y liminalidades de género (330-331). Estos modelos emergentes recuerdan a los pastiches iconográficos que se resultan de la unión andrógina entre divinidades hinduistas.

Nuestra hipótesis coincide con la de Butler (2006) cuando afirma que «la complejidad del género exige varios discursos interdisciplinarios y posdisciplinarios para escapar de la domesticación de los estudios de género [...] dentro del mundo académico» (42) [la cursiva es mía]. En lo personal, tampoco nos preocupa demasiado el desenmarañar estas estructuras ininteligibles para calmar las esquizofrenias orientalistas de la academia. Al contrario, nos interesa colocar en un lugar central la escucha a esta comunidad. Porque, como se deduce en la siguiente cita, es precisamente esta flexibilidad discursiva lo que ha imposibilitado el colocar la identidad hijra bajo parámetros binarios. Le hijra Laxmi Tripathi expresa así esta fluctuación que, incluso elle, es incapaz de elaborar.

Pero no nos consideramos hembras porque, culturalmente, pertenecemos a una sección muy diferente de la sociedad. Muchas hijras son castrades, pero no es obligatorio. Ellos dicen que es el alma lo que hace a una hijra. Nosotros no nos sentimos ni hombre ni mujer, pero disfrutamos la femineidad. Disfruto de la mujeridad, pero no soy una mujer. Es muy confuso (Tripathi 2015 en Ramos 77) [La traducción es mía].

Regiane Corrêa de Oliveira Ramos (2018) nos introduce algunas de estas estructuras. El ritual de iniciación de una hijra comienza con la elección de su gurú,





que será como su tutore. Este provee a su *chela* (discípulo) con un pequeño colchón económico, estableciéndose así un contrato económico y social entre ambos. Le *chela* recibe un sari, o *dupatta*, y son instruides en el arte de aplaudir o mendigar. Además de adular a personas con sus gestos y verborrea (78). Como una hijra entienda o exprese su feminidad puede verse influenciado por su mentore y su *gharana*, o colegio. Incluso dentro de la misma comunidad encontramos varias denominaciones que varían en torno a su localización, profesión, costumbre o estética. En el sur, por ejemplo, les tirunankais son más independientes, mientras que, en el norte, les hijras rara vez se despegan de su núcleo comunitario.

Si anteriormente discerníamos en los inconvenientes que supuso trasladar el sistema [género] a Canarias como una categoría, en el caso de les hijras esto arrasó con su realidad material. Lugones nos presenta otras sociedades que, previas a la ocupación europea, eran ajenas a esta jerarquía *moderna*. En la comunidad yoruba, no existía un sistema de género predeterminado. Si acaso, sus significantes participaban de un principio organizativo no binario: anahembras y anamachos, aunque estas dos premisas, como con les hijras, no están enfrentadas. Hablamos de un espectro de identidades. Fue solo tras la colonización que el concepto [hombre] se intuyó en anamachos, y, por consecuente, la categoría [mujer] recayó sobre anahembras. Y aquí se enmarcan todas las imposiciones coloniales que se preceden ante la [mujer]: raza, género y clase (Oyewùmí 1997 en Lugones 190). Este nuevo sistema colonial degenera en lo que Lugones denomina como consecuencias sutiles: heterosexualidad, dismorfia biológica y patriarcado.

En otras palabras, estas mecánicas no solo regulan las dinámicas estructurales de la colonialidad *per se*, también el acceso a las interacciones sexuales y las estructuras intersubjetivas (*ibid.* 190). Los pilares del colonialismo asfixian cualquier disidencia que escape a epistemes occidentales. La autoridad busca tabular la experiencia del sujeto colonizado bajo parámetros condensados y traducibles. Previo a la ocupación europea, les hijras vivían entre palacios. Fue solo tras su criminalización por parte de las autoridades coloniales que les hijras perdieron todos sus privilegios. Pasaron a ser, en el mejor de los casos, mujeres. En el peor, y más común, hombres travestidos o eunucos. Leyes como la sección 377 del Código Penal Indio (revocada en 2018), la Ley de Tribus Criminales (1871) o valores e inquisiciones cristianas, como la de Goa, persiguieron y condenaron la sodomía y el 'travestismo' a lo largo y ancho del país (Kapadia 101-123). Actualmente se han visto abocades a mendicidad (*dheengna*) y la prostitución para subsistir.

Es cierto que ambas experiencias parecen cimentarse bajo constantes totalmente opuestas. Mientras Rosario representa el locus occidental que se regocija en modelos coloniales de género, la conexión de les hijres con su adscripción identitaria es fluida, ecológica y espiritual. Sin embargo, ambas comparten experiencias comunes, entre ellas su estética. Rosario, por un lado, intenta integrarse en la cisnorma reproduciendo estos modos de representación femeninos: melena, prótesis, joyas, vestidos. Esto va más allá de la caracterización medicalizada y estética que muchas veces se les impone a las mujeres trans\* para evitar violentar los modos de representación hegemónicos (*cispasing*). Rosario aparentemente canaliza su identidad a través de la virgen de los Remedios. Ella no busca perpetuar cánones, más



bien utiliza esta estética mariana como una enunciación terapéutica que reconcilia sus yoes: la virgen de los Remedios, la Rosario curandera, la agricultora y la diva. Por otro lado, les hijras también lucen sus mejores saris, cargadas de bisutería en cuello, manos, orejas, pies e incluso cabeza. Su maquillaje saturado simula una réplica religiosa de ambientación cloisonista. Además de intentar evitar la confrontación reproduciendo estos parámetros hiperfeminizados, esta estética tiene una carga simbólica. Los pendientes, por ejemplo, funcionan como significantes de su herencia cultural y estatus (*karna vedha*).

Como se indica más arriba, Rosario ejerció de curandera y eso la proveía de un lugar en la comunidad. Les hijras también se encargan de bendecir (*badhaai*), especialmente en ocasiones especiales como una boda o bautizo, pero también de maldecir (*dhandha*). Como a Rosario, estas actividades les posiciona como agentes móviles en la comunidad. Reclamades o no, elles aparecen y, con sus poderes, bendicen el evento. En un tono menos agradable, un artículo escrito por Kateryn Lorenzo Abalo recoge que Rosario ejerció de asesora sexual para muchos jóvenes del municipio, que acudían, de manera clandestina, a la buenavistera en busca de consejo (74). Como la canaria, les hijras se han visto abocades a ser iniciadores sexuales. El hecho de que su existencia se ficcionaliza por primera vez en el Kama Sutra, donde se les califica de maestros del sexo oral, ha hecho que muchos jóvenes acudan ante hijras prostituides (*raarha*) para cumplir sus fantasías. Muchas de ellas además sufren también violaciones correctivas.

Para concluir, Rosario Miranda no solo era una mujer ecléctica. Su identidad también lo era. Ella misma, sabiéndose mujer, navega frente al binarismo más canónico y, al mismo tiempo, acude a espacios donde parodia su identidad. Disfrazada de faraón o corsario, por ejemplo. Volviéndose a meter en el armario para encarnar a estos personajes en los que se sentía tan cómoda. No estamos negando, ni muchísimo menos, la identidad de Rosario. Únicamente reiteramos que ella jugaba y teatralizaba su identidad, flirteaba con otros modos de representación. Lo que, en principio, la acerca más a la realidad hijra. O, al menos, a esta flexibilidad iconográfica que la sitúa en los márgenes de este sistema binario [sexo-género]. Por eso surge la necesidad de recrear unas experiencias que, *a priori*, parecen contrarias. Mientras la virgen de los Remedios es un símbolo de opresión colonial, Rosario encuentra resistencia en su canariedad y canaliza su identidad como mujer rural y harimaguada a través de esta imagen. Así como les hijras proyectan las energías de Bahuchara Mata a través de sus oraciones.

#### 4. ROSARIO MIRANDA EN LA ACTUALIDAD

La asociación LGTBI Algarabía organiza, desde hace nueve años, una entrega de premios al activismo LGTBI bajo el nombre de Rosario Miranda. Los premios recogen categorías como, entre otros, el premio activismo, el premio sanidad o el premio educación. Es una gala informal a la par que educativa, que apuesta por la diversidad con Rosario como figura central. Por otro lado, en el año 2019 la asociación Libertrans organizó un evento en el municipio para homenajear a la bue-



navistera. El evento comenzó con una mesa redonda donde participaron amigos de Rosario, además de David Baute, director del documental, y Marcela Rodríguez, figura icónica del movimiento trans\* en la isla. Lo que sucedió en esa sala no es más que la confirmación de la violencia continuada que tuvo que sufrir Rosario. Asistentes del propio municipio y allegados participaron relatando anécdotas. El percance sucede una vez que estos empezaron a referirse a Rosario por su *deadname*, y utilizar pronombres masculinos, además de utilizar un tono paternalista y jocoso para referirse a la ya fallecida Rosario. La definieron bajo el arquetipo del 'gay' extravagante e histriónico. La celebración culminó con un desfile homenaje, colección SS 2020 Who I am, por le diseñadore trans\* no binarie Héctor León<sup>7</sup>. Por último, el 31 de agosto de 2020 la misma asociación organizó un evento conmemorativo donde, en colaboración con el Cabildo de Tenerife y el Ayuntamiento de Buenavista del Norte, colocan una placa conmemorativa en la plaza del pueblo.

## 5. CONCLUSIONES

Este trabajo ha intentado rescatar y reconciliar dos tradiciones aparentemente enfrentadas desde una perspectiva transfeminista y descolonial. Para ello hemos reconstruido las narrativas desde diferentes enfoques: la biografía visual, las entrevistas y los métodos de investigación narrativa autobiográficos. Aunque ambos contextos, el de Rosario y el de las hijras, comparten una impronta colonial que sitúa el género como una condición fluida, la evolución de ambas experiencias difiere enormemente. Y son estas diferencias las que hemos pretendido identificar y traer al frente de este análisis, ya que trabajar la figura de Rosario como una mujer blanca y española, y desde una formulación de género occidentalizada, sería ignorar la otredad del sujeto canario. Reducir a Rosario a las mismas materialidades biológicas que patologizaron durante muchísimo tiempo a las poblaciones trans\* sería olvidar cuestiones como el género, la clase o la etnicidad que la atraviesan como sujeto disidente.

Desde las liminalidades del género, ambos discursos, de alguna manera, recuperan su agencia. Recogen todas las situaciones de precariedad que las atraviesan y, a pesar de su vulnerabilidad, las resignifican. Así como la propia existencia de las hijras supone un desafío a las estructuras occidentales de género, Rosario cuestiona las anécdotas de la colonialidad canaria cuando reconcilia su identidad a través de respuestas sincréticas. Para terminar, resaltamos de nuestro análisis lo terapéutico del relato o, en palabras de Ramos, «que ellas escriban su propia narrativa [...] es un antídoto contra todas las formas de discriminación» (73).

RECIBIDO: 31-10-2020; ACEPTADO: 30-1-2021

---

<sup>7</sup> La colección es de acceso abierto a través de su cuenta de Instagram @hectorleonleon.

## OBRAS CITADAS

- BAHUCHARA MATA. Dibujo. Imagen en línea. *Magikindia*. 20 de enero 2021. <https://magikindia.com/becharaji-gujarat/>.
- BAUTE, David. *Rosario Miranda*. Vídeo documental. Tingladofilm. Youtube. 2002. Web. 9 octubre 2020. ([https://www.youtube.com/watch?v=AjyKR6Kij\\_0&ab\\_channel=TingladofilmDavidBaute](https://www.youtube.com/watch?v=AjyKR6Kij_0&ab_channel=TingladofilmDavidBaute)).
- BURTON, Richard [trad.]. *The Kama Sutra of Vatsyayana*. 1883. Sacred-texts.com. Web. 14 septiembre 2020. (<https://sacred-texts.com/sex/kama/kama209.htm>).
- BUTLER, Judith. *Desbacer el género*. [Trad: Patricia Soley-Beltrán]. Barcelona, Buenos Aires y México: Editorial Paidós, 2006.
- BUTLER, Judith. *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. [Trad: M.ª Antonia Muñoz]. Barcelona, Buenos Aires y México: Editorial Paidós, 2007.
- CABRERA SUÁREZ, V. «El movimiento feminista canario y el surgimiento de la coordinadora feminista de Canarias». *Revista Atlántida*, 8 (2017), pp. 215-242.
- CHAMORRO ORTIZ, Sol Micaela. *Invertidos: la represión LGBT durante el Franquismo en Canarias*. Trabajo de fin de grado, Universidad de La Laguna. San Cristóbal de La Laguna: Repositorio Institucional Universidad de La Laguna, 2018-2019. Web. 13 septiembre 2020.
- CURBELO, Dani. «¿Existió la diversidad sexual en Canarias antes de la conquista?». *Tamaimos: Seminario Crítico Canario*. 25 de junio 2019. Web. 5 septiembre 2020. (<http://www.tamaimos.com/2019/06/25/existio-la-diversidad-sexual-en-canarias-antes-de-la-conquista-2/>).
- CURBELO, Daniasa. «Bellezas “peligrosas”: los primeros certámenes Miss Travesti de Tenerife (1978-1980)». *Tamaimos: Seminario Crítico Canario*. 16 de mayo 2020. Web. 5 septiembre 2020. (<http://www.tamaimos.com/2020/05/16/bellezas-peligrosas-los-primeros-certamenes-miss-travesti-de-tenerife-1978-1980/>).
- CURBELO, Daniasa. «Memorias aisladas». Vídeo Documental. *Vimeo*. Vimeo, 2016. Web. 9 octubre 2020. (<https://vimeo.com/248336764>).
- CURBELO, Daniasa. «Mi nombre es Rosario Miranda». *Vimeo*. Vimeo, 2019. Web. 9 octubre 2020. (<https://vimeo.com/402640820>).
- DELUCA, Francisco Pablo. *Diccionario abreviado de antiguas voces canarias. Estudio etnohistórico y lingüístico*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea, 2017: 255.
- DUTTA Aniruddha and ROY Raina. «Decolonizing Transgender in India: Some Reflections». *SQ: Transgender Studies Quarterly*, 1:3 (2014), pp. 320-351. DOI: <https://doi.org/10.1215/23289252-2685615>. Web. 14 octubre 2020.
- ESPAÑA. Ley 8/2014, de 28 de octubre, de no discriminación por motivos de identidad de género y de reconocimiento de los derechos de las personas transexuales. *BOE* núm. 281, de 20 de noviembre de 2014, pp. 94850 a 94860 (11 pp.). Web. 15 septiembre 2020. [https://www.boe.es/diario\\_boe/txt.php?id=BOE-A-2014-11995](https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2014-11995).
- ESPAÑA. Protocolo para el acompañamiento al alumnado trans\* y la atención a la diversidad de género en los centros educativos de Canarias. *BOC*. Resolución n.º 267/2020-tomo: 1-libro: 583, 13/03/2020. Web. 15 septiembre 2020. <https://www.gobiernodecanarias.org/educacion/web/enseanzas/atencion-a-la-diversidad/protocolo-trans/>.



- ESPAÑA. Protocolo de atención sanitaria a personas trans\*. *BOC* 2019. ISBN: 978.84.16878.13.0. Web. 15 septiembre 2020. <https://www3.gobiernodecanarias.org/sanidad/scs/contentoGenerico.jsp?idDocumento=b4afca28-5543-11e9-87fb-65362f2c5e8c&idCarpetas=ae273cd1-b385-11e9-82f7-8d5cff9227e6>.
- ESPAÑA. Ley 2/2021, de 7 de junio, de igualdad social y no discriminación por razón de identidad de género, de expresión y características sexuales. *BOC* núm. 124, jueves 17 de junio de 2021, p. 26065 (63 pp.) web 18 junio 2021. <http://www.gobiernodecanarias.org/boc/2021/124/001.html>.
- FANON, Frantz. *Peau Noire, Masques Blancs. Preface (1952) Et Postface (1965) De Francis Jeanson*. París: Editions du Seuil, 1952.
- GALEANO, Javier Fernández. «Is He a ‘Social Danger’? The Franco Regime’s Judicial Prosecution of Homosexuality in Málaga under the Ley De Vagos y Maleantes». *Journal of the History of Sexuality*, 25:1 (2016), pp. 1-31. Web. 19 octubre 2020.
- HERMIDA MARTÍN, Yanira. «Mujeres y represión política: las “rojas” de la prisión provincial de Santa Cruz de Tenerife». *XXI Coloquio de Historia Canario-Americana (2014)*, XXI-053 (2016). <http://coloquioscanariasmerica.casadecolon.com/index.php/aea/article/view/9535>.
- HUARD, Geoffroy. *Los gays durante el franquismo. Discursos, subculturas y reivindicaciones*. Ed. Egales, 2021.
- JURADO MARTÍN, Lucas. *Identidad. Represión hacia los homosexuales en el franquismo*. Ed. La Calle, 2014.
- KAPADIA, K.M. «The Criminal Tribes of India». *Sociological Bulletin*, 1:2 (September 1952), pp. 99-125, DOI: <https://doi.org/10.1177%2F0038022919520203>.
- LÓPEZ FELIPE, José Francisco. *La represión franquista en las Islas Canarias. 1936-1950*. La Laguna: Editorial Bencomo, 2002.
- LORENZO ABALO, Kateryn. «Cómo te voy a llamar Rosario cuando eres Domingo». *Nerter*, 25-26 (2015-2016), pp. 73-80. ISSN 1575-8621.
- LUGONES, María. «Hacia un feminismo descolonial». [Trad. Gabriela Castellanos]. *Hypatia*, 25:4. (2010), pp. 106-117.
- MANDAIR, Arvind. «The Unbearable Proximity of the Orient: Political Religion, Multiculturalism and the Retrieval of South Asian Identities». *Social Identities*, 10:5 (2004), pp. 647-663. Web. 21 septiembre 2020.
- NÚÑEZ DE LA PEÑA, Juan. «Conquista y antigüedades de las islas de Gran Canaria y su descripción: Con muchas advertencias de sus privilegios, conquistadores, pobladores, y otras particularidades en la muy poderosa isla de Thenerife», Madrid: Imprenta Real, 1676. p. 332.
- OLMEDA, Fernando. *El látigo y la pluma: homosexuales en la España de Franco*. Ed. Oberon, 2004.
- OYEWUMI, Oyeronke. *The Invention of Women. Making an African Sense of Western Gender Discourses*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- PÉREZ, Beatriz. «España cumple 40 años sin el delito de homosexualidad». *El Periódico*. [Barcelona, España] 26/12/2018. Web. 14 octubre 2020. <https://www.elperiodico.com/es/sociedad/20181226/espana-cumple-40-anos-eliminacion-delito-de-homosexualidad-ley-peligrosidad-social-7214507>.
- PÉREZ AMORES, Greci. «La bruja, el caldero y el monte. Curanderas canarias del siglo xx». *XXII Coloquio de Historia Canario-Americana (2016)*; 2017, xxii-167.



- PÉREZ FLORES, Larisa. «Islas, migración y criollización: Canarias desde un enfoque descolonial». *Anuario de Estudios Atlánticos*, 65 (2018), pp. 065-021.
- PÉREZ SAAVEDRA, Francisco. «Las harimaguadas, rito de iniciación peculiar de la isla de Gran Canaria». *Anuario de Estudios Atlánticos*, 42 (1996), pp. 129-152.
- RAMÍREZ PÉREZ, Víctor M. «Franquismo y disidencia sexual. La visión del Ministerio Fiscal de la época». *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, 77 (2018), pp. 132-176.
- RAMÍREZ PÉREZ, Víctor M. *Peligrosas y revolucionarias. Las disidencias sexuales en Canarias durante el Franquismo y la Transición*. Ed. Fundación Canaria Tamaimos, 2019.
- RAMOS ARTEAGA, José Antonio. «Los armarios del primer franquismo: el diario del poeta Juan Bernier». *Revista Atlántida: Revista Canaria de Ciencias Sociales*, 9 (2018), pp. 129-155.
- RAMOS, Regiane Corrêa de Oliveira. «The Voice of an Indian Trans Woman: A Hijra Autobiography». *Indial@gs*, 5 (2018), pp. 71-88. DOI (<https://doi.org/10.5565/rev/indialogs.110>).
- ROSARIO MIRANDA. Fotografía. Imagen en línea. Tingladofilm. 20 de enero 2021. <https://tingladofilm.es/project/rosario-miranda/>.
- ROSÓN, María. *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo*. Ediciones Cátedra, 2016.
- ROWEN, C.J. y MALCOLM, J.P. «Correlates of internalized homophobia and homosexual identity formation in a sample of gay men». *Journal of Homosexuality*, 43:2 (2002), pp. 77-92. [http://dx.doi.org/10.1300/J082v43n02\\_05](http://dx.doi.org/10.1300/J082v43n02_05).
- SAID, Edward. *Orientalism*. New York: Random House, Inc. 1978.
- SANTOS, Damián. «Respetamos por igual a todos nuestros compañeros?». Youtube. Damián Santos. 2013. Web. 12 septiembre 2020. [https://www.youtube.com/watch?v=MS\\_j3haU6hM](https://www.youtube.com/watch?v=MS_j3haU6hM).
- SANTOS, Damián. «POR SER DIFERENTE. Para ti Rosario Miranda». Blog DSMEDANO. Entrada 28 abril 2013. Web. 12 septiembre 2020. <https://dsmedano.blogspot.com/search?q=rosario+miranda>.
- SPIVAK, Gayatri C. «Can the Subaltern Speak? Speculations on Widow-Sacrifice». *Wedge*, Winter/Spring 1985, pp. 120-130.
- VEGAS, Valeria. *Libérate: La cultura LGTBQ que abrió camino en España*. Ed. Dos Bigotes, 2020.
- VIRGEN DE LOS REMEDIOS (BUENAVISTA DEL NORTE). Fotografía. Imagen en línea. *tococolección*. 20 enero 2021. <https://www.todocoleccion.net/postales-religiosas-recordatorios/ntra-sra-remedios-buenavista-norte-tenerife-m-1166-x31559495>.





«HAGAMOS TABULA RASA, SI TE PARECE».  
POLÍTICAS DE LOCALIZACIÓN Y SUBJETIVIDAD  
NÓMADE EN *REINA*, DE ELIZABETH DUVAL

Daniela Fumis

Universidad Nacional del Litoral-IHuCSO Litoral (CONICET-UNL)

[danielafumis@conicet.gov.ar](mailto:danielafumis@conicet.gov.ar)

RESUMEN

*Reina* (Caballo de Troya, 2020), de Elizabeth Duval (Alcalá de Henares, 2000), supone una intervención de singular potencia sobre la afluencia creciente de voces en primera persona de la narrativa española actual. La propuesta del presente trabajo sostiene como hipótesis que la ficcionalización del yo en *Reina* funciona a efectos de problematizar una imagen pública cristalizada. Dicha problematización se produce a partir de la construcción de una autofiguración sostenida sobre una triangulación nómada estratégica, en tanto devenir menor en tres dimensiones: sexual, generacional y textual. En este sentido, el tránsito de la primera persona a la segunda, en la figura de la «lectora», podría entenderse, finalmente, como una interrogación sobre el lugar del deseo en la articulación entre literatura y vida.

PALABRAS CLAVE: autofiguración, nomadismo, subjetividades, devenir-menor.

“HAGAMOS TABULA RASA, SI TE PARECE.” POLITICS OF LOCATION  
AND NOMADIC SUBJECTIVITY IN ELIZABETH DUVAL'S *REINA*

ABSTRACT

Elizabeth Duval's (Alcalá de Henares, 2000) *Reina* (Caballo de Troya, 2020) is a powerful intervention on the growing influx of first-person voices in current Spanish narrative. The proposal of the present work supports as a hypothesis that the fictionalization of the self in *Reina* works in order to problematize a crystallized public image. This problematization is produced from the construction of a sustained self-configuration on a strategic nomadic triangulation, as a becoming-minor in three dimensions: sexual, generational and textual. In this sense, the transition from the first person to the second, in the figure of the “female reader,” could finally be understood as an interrogation about the place of desire in the articulation between literature and life.

KEYWORDS: self-figuration, nomadism, subjectivities, becoming-minor.





Yo prefiero ficcionalizar mis teorías, teorizar mis ficciones y practicar la filosofía como una forma de creatividad conceptual (Braidotti, Sujetos 79).

## 0. INTRODUCCIÓN

A escasas décadas de iniciado el siglo XXI, la crítica cultural española identifica una emergencia reciente que dinamiza el panorama literario local. Ana Marcos, desde *Babelia*, analiza el trabajo de un conjunto de narradores, poetas y *performers* de la palabra que ocupan un lugar destacado en el presente de la escena editorial. Resulta significativa la paradoja inicial: se trata de una *generación no generacional*<sup>1</sup>. Vale decir, son autores que rechazan el rótulo generacional como estrategia de mercado y, sin embargo, la prensa, siempre ávida de la novedad, pareciera imponérselo. De comienzo, la juventud de estos escritores y una cierta comunión de intereses justificarían su caracterización en términos de colectivo<sup>2</sup>:

Este colectivo escribe de precariedad [...], del colapso medioambiental, de la identidad y la teoría *queer*, de la España vacía y las ciudades, del lenguaje (su puesta constante en duda), de cómo se redefine la política desde el 15M hasta el 8M (incluido el conflicto catalán) (Marcos s/p).

Sin embargo, como puede constatarse rápidamente, este listado falla como rasgo aglutinante si se considera que se trata de temas que interpelan en la última década a un amplio número de autores. No obstante, y más allá de la eficacia del rótulo, resulta insoslayable señalar, como rasgo transversal a las propuestas de los escritores más jóvenes, un interés particular por controlar la imagen pública de autor que proyectan en el espacio de relaciones que constituye el campo literario. En esta línea, el rechazo de la lectura en tanto generación podría verse justificado a partir de un énfasis diferencial en la iniciativa individual por fuera de todo colectivo. Esto puede percibirse no solo en su producción escrita sino, fundamentalmente, en las intervenciones públicas que privilegian la oralidad (conferencias, paneles, vivos de Instagram, videos de YouTube, entrevistas en la prensa, intervenciones en medios digitales como *Vice*, *Playground*, etc.). Una parte del fenómeno no es nueva: se trataría de esos modos de exhibición de lo privado que Sibilía (2008) ha denominado lo éxtimo. Sin embargo, cuando la mostración de lo propio se postula como la imbricación subjetiva de saberes que son formulados con alto rigor teórico y se convierten en punto de partida para la divulgación (filosófica, sociológica, botá-

---

<sup>1</sup> Tal vez, en un intento de réplica de aquel exitoso artículo de Nuria Azancot de 2007, que funcionara oportunamente como el «acta de nacimiento» de la llamada *Generación Nocilla*, el texto de Marcos publicado en *El País* en marzo de este año alude al rótulo generacional, pero como objeto de discusión de los propios protagonistas.

<sup>2</sup> En concreto, los autores destacados son Ernesto Castro, Ángela Segovia, Rosa Berbel, Juan F. Rivero, Haizea M. Zubieta, Angelo Nestore, Elizabeth Duval, Carlos Catena y María Sánchez.

nica, filológica, etc.), la dimensión performática de la postulación de sí se convierte en un gesto diferencial que transforma las imágenes de autor en una materialidad resistente de difícil categorización.

En ese conjunto de autores, Elizabeth Duval se ha convertido en los últimos años en una cara reconocible en los medios españoles de alta circulación. Durante 2020 ha publicado dos textos literarios: el poemario *Excepción* (Letraversal) y la novela *Reina* (Caballo de Troya)<sup>3</sup>. La presentación de su historia en primera persona a los 14 años en el programa televisivo *El intermedio*, su participación luego en *First Dates*, su portada en la revista *Tentaciones* y su intervención en distintos medios como activista trans, en principio, y luego, como joven intelectual, estudiante de Filología y Filosofía en la academia francesa constituyen iniciativas por las que el lector llega a *Reina* con mucha información acerca de la biografía de la autora. Esto es importante porque se trata de una novela en la que Duval relata de manera autorreferencial la vida cotidiana en su primer año como estudiante en París. No obstante, en el transcurso de la trama, la primera persona trabajará para discutir (paradójicamente, en principio, a partir de su confirmación) la validez de esos saberes previos en la *experiencia* de la lectura de este texto. Si los autores construyen y logran instalar su nombre en términos de complejas tramas de posiciones en un campo (Bourdieu), de entrada, Duval pareciera diseñar un espacio autorial propio sostenido sobre dos líneas: por un lado, la condición de lo precoz, visible en la rigurosidad teórica de sus intervenciones públicas en torno a diversos temas y, por otro, su condición de polemista en los debates que involucran al feminismo (en especial, contra el feminismo radical transexcluyente) y a los *estudios queer*, con una disputa directa con Paul B. Preciado, la figura española trans de mayor proyección hasta el momento. Pero si en sus intervenciones en torno a estos asuntos Duval se muestra vehemente y suele no ser permeable a los matices, la novela *Reina* viene a instalarse en la precisa zona del doblez de esta figuración pública. Vale decir, la hipótesis de lectura que propondremos a continuación apunta a reconocer la indefinición y lo incierto como zonas de alta productividad en el relato, que delinean, finalmente, la figura de lo *nómada* como aglutinante de una serie de rasgos que otorgan una forma diferencial a la autfiguración que emerge de la primera persona narrativa.

En definitiva, el presente trabajo se propone analizar *Reina*, de Elizabeth Duval, como un texto que postula la ficcionalización del yo a efectos de la problematización de una figuración pública cristalizada desde el devenir menor como estrategia. De esta manera, las posiciones de la voz transitarán sobre una triangulación estratégica: un devenir mujer, un devenir joven y un devenir ficción de sí. En este sentido, el pasaje de la primera persona a la segunda, en la figura de la «lectora», podría entenderse, finalmente, como una invitación a repensar la posibilidad genérica de la autoficción a partir de la desarticulación del personaje autorial como superficie reconocible y homogénea en su requerimiento de otra figura para constituirse.

---

<sup>3</sup> Ha anunciado la publicación en marzo de 2021 del ensayo *Después de lo trans. Disputaciones y disquisiciones desde la apatía* por La Caja Books.



## 1. CONTRA LO *QUEER* CON LA AUTORREFERENCIA

En la construcción de un relato de sí mismo, la primera persona dispone de una serie de repertorios retóricos que permiten reconocer *tipos* más o menos asimilados como insistencias (el héroe, el antihéroe, el maldito, el traidor, etc.). Hay implícita, además, una representación de unidad y coherencia en toda «escritura del yo», que podría leerse en línea con Bourdieu:

Producir una historia de vida, tratar la vida como una historia, es decir, como la narración coherente de una secuencia significativa y orientada de acontecimientos, tal vez sea someterse a una ilusión retórica, a una representación común de la existencia, que toda una tradición literaria no ha dejado ni deja de reforzar (76).

En ese trabajo de la literatura, siguiendo a Giordano, las vidas narradas pueden leerse en una dimensión doble:

Los procesos de autfiguración son, a la vez, inter y transubjetivos: los escritores se representan para otros, desde Otros, según las posibilidades que ofrecen los imaginarios sociales que definen, en cada momento, lo que es aceptable o deseable en términos de intersubjetividad. Pero a veces, bajo la presión de inclinaciones íntimas, desconocidas u olvidadas, que solo el lector advierte, las autfiguraciones se enarrecen o toman direcciones imprevistas: las imágenes que debían servir de señuelo al reconocimiento y la admiración, se impregnan de una inquietante ambigüedad (Giordano, *Ejercicios* 280).

En este sentido, resulta significativo que el personaje público de Elizabeth se manifieste con vehemencia en torno a dos cuestiones: en principio, en relación con su transactivismo y, por otro lado, problematizando el concepto de lo *queer*. Con relación al primer aspecto, la trayectoria de la autora en tanto personaje público se inaugura con su participación en un programa televisivo en el que comparte junto a su familia el relato de su proceso de transición. Desde ese primer momento de exposición, Elizabeth es interpelada con frecuencia en entrevistas acerca de la cuestión trans. Sin embargo, ella misma ha repetido en distintas oportunidades: «Lo trans me ocupa poco espacio mental» (en Navarro s/p)<sup>4</sup>. Pareciera funcionar en este sentido la premisa que denuncia Mercer en relación con la implícita representatividad que se asume para las voces que son identificadas como parte de grupos oprimidos

---

<sup>4</sup> El gesto de distanciamiento con el transactivismo puede leerse en el texto (no exento de ironía) de promoción de su próximo ensayo, alojado en su sitio web: «No estoy tremendamente enfadada, que también: estoy hasta el coño de lo trans. Nota aclaratoria: me he re-ti-ra-do, me jubilo, quiero que me den una pensión o al menos alguna paguita por los servicios prestados a la patria posmoqueer; ya tuve suficiente con salir en El Intermedio a los catorce, y ser portada de *TENTACIONES*, y conceder entrevistas en Cuatro, y que me llamaran para ir de tertuliana a un programa de Telemadrid cuando se montó lo del autobús de Hazte Oír, y las campañas fotográficas, y las manifestaciones, asociaciones y organizaciones, y Twitter, sobre todo Twitter, me cansé del Twitter activista o LGTB, ya está, basta».



en carácter de exponentes. Si se reconoce, en principio, el gesto como práctica que devuelve una voz diferencial al lugar del estereotipo bajo una impronta homogeneizante (Mercer), puede comprenderse asimismo el criterio de problematicidad en el que Duval sitúa lo *trans* como categoría:

Es imposible la unificación trans porque lo trans no es una etiqueta coherente en sí misma, funciona tan solo como adjetivo; incluso añadiría que, como adjetivo, sirve más bien para encubrir otras realidades, estructuras y andamiajes (como la clase), que diferencian a los distintos sujetos que denominamos ahora como trans. Pero nada tengo yo que ver con una mujer trans mayor y precaria, por más que la defienda: nada tienen que ver nuestras vidas; por más que me solidarice, simplemente hemos tomado una sustancia en un momento dado que además era un momento histórico distinto. No podemos luchar de igual a igual porque yo ostento mil privilegios que ellas no y llamarnos a todas movimiento trans es invisibilizar esa violencia. [...] Yo soy muy pesimista con esto y creo que no hay posibilidad de una unión como movimiento, no hay posibilidad de una unión trans, porque la misma etiqueta trans ya tapa esas violencias (y, por lo tanto, es violenta en sí misma) (Duval en Bruciaga s/p).

En relación con un cuestionamiento sobre lo *queer*, la autora fundamenta la discusión como sigue:

Lo *queer* no es solo un criterio de diversidad. Es un valor añadido, una nueva categorización, una novedad que aporta rentabilidad e impacto monetario [...]. Lo *queer* actúa como un espacio que da cobijo a quienes lo habitan, pero sin salirse nunca de la lógica capitalista global (Duval, *Contra s/p*).

En líneas generales, el debate se sostiene en la fagocitación de la potencia de lo *queer* por parte del mercado, la conversión estratégica de lo diverso en un rótulo fácilmente identificable como producto<sup>5</sup>. Allí donde el concepto puede funcionar como reparación de las subjetividades dañadas a partir de la transformación en valencia afirmativa, su productividad acaba minada cuando se anula su matiz contestatario en favor de la mercantilización y el consumo<sup>6</sup>. Duval, entonces, se pregunta:

---

<sup>5</sup> Habría que considerar aquí lo que plantea Javier Sáez en una aproximación posible al término *queer*: «Lo *queer* va más allá de las políticas LGBT normalizadas que no problematizan la identidad gay, lesbiana o trans. En este sentido lo *queer* es al mismo tiempo identitario y post-identitario. Sin embargo, De Lauretis [a quien se identifica como la primera en hablar de «teoría queer»] abandona pronto el uso del término «teoría *queer*» ya que entiende que lo *queer* ha sido cooptado por las mismas instituciones y normatividades contra las que pretendía resistirse (Jagose 1996)» (Sáez en Platero *et al.*, *Barbarismos* 382-383). Sin ningún propósito de profundizar en un problema sumamente complejo, entendemos que más allá del posicionamiento de Duval, el término de por sí forma parte de un debate ampliamente vigente en relación con políticas y posicionamientos de configuración de identidades minorizadas.

<sup>6</sup> Aunque desde otro punto de vista, ha argumentado en un sentido similar Lily en *Adiós, Chueca*.



¿Cómo salimos de ésta? Pasemos de toda esta teoría a la práctica. No hagamos más literatura *queer*, no participemos del *Artworld* de lo *queer*: exijamos o los mismos códigos y coyunturas alrededor de nuestras obras que tienen los artistas o nada. Publiquemos en grandes editoriales. Rechacemos la marginalidad que tanto nos gusta (*Contra s/p*).

Situada en una posición de radicalidad polémica que apunta a desmontar el mecanismo que convierte lo subversivo *queer* en el lugar de la comodidad, la autora se expresa con relación a su propio proyecto en esta misma línea: «Creo que mi literatura es una literatura *antiqueer* o con una aspiración que quiere superar esa hegemonía de lo *queer* en la literatura construida por sujetos anteriormente subalternos» (en Madrid *s/p*). No obstante, la pregunta en principio estriba en cómo se gestiona el pasaje entre estas nociones en tanto apuestas deliberadas de acción, a lo que se produce en efecto en el texto literario como construcción de una posición de sujeto. Este interrogante resulta de interés para nuestro abordaje, dado que la novela se sostiene sobre una voz en primera persona con rasgos de autorreferencialidad.

A la luz de lo expuesto, ¿tiene sentido instalar la discusión sobre la condición *queer* de *Reina*, cuando lo trans no se sitúa en el eje del planteo y el rasgo trans de la voz se disuelve entre otros sobre los que el territorio de la subjetividad se articula? En tal caso, habría que desplazar la discusión hacia los límites definidos por lo *queer*: si el hecho de que la voz se afirme como trans implica de por sí y de antemano la inclusión del texto en la categoría o si, por el contrario, en la medida en que no se explora como problema específico, lo *queer* puede entenderse en términos de una estética del texto<sup>7</sup>. En esa tensión irresoluble, puede resultar una salida a considerar esta premisa de Eribon: «Interrogar el veredicto es ya una manera de despojarlo de su carácter de evidencia» (*La sociedad* 275). En este sentido, *Reina* explorará un territorio en el que la dimensión subjetiva se tensará con los «efectos de destino y de cierre» (Eribon, *Principios* 21) que impone la imagen pública cristalizada (aproximadamente: la joven activista trans madrileña que estudia en París) de la que se derivan, a su vez, ciertas representaciones a las que, en el imaginario, la propia figura *debería* adecuarse. Así, esta particular puesta de manifiesto en dimensión estética de los modos en los que una vida *cuenta* podría entenderse en sentido político como lo formula Chamouveau (en línea con Rancière):

... un ser hablante busca construir el espacio de su enunciación propia, lucha por que el «ruido» que emite –que es aquí también su *cuero*– sin forma reconocible se convierta en una palabra articulada y audible, la de un sujeto político reconocido como parte de lo común (35).

Por tanto, quien enuncia *yo* está siempre demarcando un campo de batalla: en el juego de las posiciones, se dice desde una inscripción en una categoría *contra*

---

<sup>7</sup> Una pregunta que solo podría quedar sugerida en este sentido es si todx trans es de por definición *queer* (si  $\forall$  trans\*=*queer*).



y con la que, simultáneamente, se está batiendo. La lucha se libra al momento en el que un espacio de enunciación se constituye como tal, y esa misma lucha es su acta fundacional. En este sentido, el yo de *Reina* elige separarse del activismo grandilocuente para señalar la política de la vida *tal como sucede* como materia de interés. Así, en la identificación del «sentido estético y moral» que singulariza una historia de vida como «vidas ejemplares, vidas infames, vidas comunes, vidas precarias» (Giordano, *Cómo* 183), esta novela elige el de *la vida banal*, no por su contenido sino por la disposición estratégica de la vivencia en el seno del lugar común: la iniciación literaria en París.

## 2. SUBJETIVIDADES NÓMADES: DEVENIR MUJER

Cualquier lectora de la novela de Duval podría fácilmente encontrarse en aprietos puesta en situación de sintetizar la anécdota, porque, en cierto sentido, *en Reina no pasa nada*. Vale decir, el relato se trama desde la trivialidad de algunos microeventos de lo cotidiano: asistir a fiestas, cenar con amigos, participar en manifestaciones, ir al cine, tener citas, escribir y leer. Sin embargo, sobre esos microeventos, la protagonista reflexiona y es en ese pliegue donde se instala la historia de la literatura. Porque, nuevamente, otra lectora distraída podría preguntarse ¿cómo se explica que la primera novela de una autora nacida en 2000 reproduzca, una vez más, el *cliché* del relato de iniciación del escritor en París? Sin embargo, la respuesta a esta pregunta se acerca a lo que de *construcción de efecto* se despliega en el texto, puesto que en los engranajes del dispositivo montado sobre esta apariencia se encuentran el desvío y la eficacia de la propuesta.

La voz se dice en el texto: «Qué egoísta. ¿Qué ficción hay en París como para quedarte y privar a quienes quieres de tu presencia? Da la sensación de que quieres encontrar algo en París que ya no existe, que dejó de existir hace mucho» (Duval, *Reina* capítulo 63, párrafo 4)<sup>8</sup>. La fantasía sobre la que se merodea podría aludir al tópico del *Bildungsroman* literario, que en la tradición narrativa española contemporánea traza una línea que va desde Hemingway hasta Vila-Matas. Tanto *París era una fiesta* como *París no se acaba nunca* se fundan sobre el pacto ambiguo de la autoficción (en términos de Alberca). Sin embargo, si *París no se acaba nunca* da un paso más, y puede leerse asentado sobre un «pacto irónico» (Del Pozo García), por la parodia que delinea el fracaso del protagonista en su aprendizaje como escritor, *Reina* asume que *toda postulación de sí es autoparódica*, por el artificio que todo gesto de autoafirmación y de coherencia en sí mismo comporta. Se puede reconocer, de este modo, el propósito de discutir el efecto totalizante de la toma de la palabra en

---

<sup>8</sup> Dado que para este artículo se trabajó sobre una edición digital de la novela, a fines de facilitar a lxs lectorxs la consulta de las citas en el texto fuente, se opta por la consignación del número de capítulo seguido del número de párrafo correspondiente en cada caso (en adelante, abreviados como «cap., párr.»).



primera persona al que aludía Bourdieu. Si hay una ilusión de fundamento y trasfondo, el relato tratará de minar esa impostura, desde la ruptura de las continuidades en favor de lo discontinuo.

En este sentido, la vida se impone como género. La narración de una vida, como ejercicio retórico en el que el *yo* funciona en tanto principio ficcional explicativo en clave realista, se sostiene en tanto «hay política en los hechos cotidianos, pero estos hechos cotidianos son más que la política que se cuele en ellos» (Duval, *Escribe s/p*). Así, en principio

si la vida es un género, ese género no es único. Admite tanto lo referencial como lo no referencial. La biografía ficticia es al menos tan necesaria para la poética del género como el relato de la vida de los hombres ilustres. La autobiografía es, también, una forma de vida. De nada sirve, por lo tanto, intentar cartografiar el territorio de manera estricta (Samouyault *s/p*).

A la luz de estas reflexiones, dejaremos de lado, entonces, la consideración acerca de la circunscripción genérica del relato de Duval y, en cambio, nos detendremos en lo que el lugar común tiene de estratégico:

Un presente versátil, insuficientemente comprometedor, parece imponer la revivificación de una potencia del pasado, pero de un pasado que falta, que ha sido olvidado o que jamás ha sido abierto; no el pasado que conduce al presente en el relato causal y continuo que lo convertiría en el discurso oficial de la historia, sino un pasado atrincherado, que podría volver posible otro relato y otro presente (Samouyault *s/p*).

De esta manera, en el énfasis de la banalidad de la vivencia presente puede leerse un posicionamiento sobre el pasado, en la medida que «Es posible, hasta deseable, crecer lesbiana y trans y creerse legítima aspirante al trono universal. ‘Aspirar a la corona’ no tiene por qué ser conjugado en tanto pretensión exclusiva de un hombre» (Duval, *Reina* cap. 59, párr. 1). Esto supone la postulación del texto como una discusión de la novela de *aprendizaje del triunfo falocéntrico a la manera vilasmartiana* y una reivindicación del pasado obturado a partir de la trayectoria de posiciones que delinea ese yo situado (en principio, en París). Así también permite leerlo el epígrafe derridiano:

Lo que esbozo aquí no es en absoluto el principio de un bosquejo de autobiografía o de anamnesis, ni siquiera un tímido intento de Bildungsroman intelectual. Sería no tanto la exposición de mí mismo como la exposición de aquello que (me) habrá obstaculizado (en) esta auto-exposición<sup>9</sup> (Derrida en Duval, *Reina*, epígrafe 1).

---

<sup>9</sup> La cita, que pertenece a *El monolingüismo del otro*, aparece inicialmente en francés, con esta traducción en nota.



Tal como venimos argumentando, la exposición de sí mismo supondría asumir que el relato de la propia vida se encuentra atravesado por las batallas que está librando el *yo* en el acto mismo de enunciarse. Pensemos, en este sentido, con Eribon:

En efecto, la cristalización que constituye el 'yo' [*je*] siempre es frágil, provisoria, aleatoria y sobre todo parcial. Asedian al 'yo' [*je*] los otros 'yo', que están necesariamente excluidos, borrados, expulsados del presente, puestos a un lado, aunque solo sea de manera provisoria, para que un 'yo' [*je*] pueda surgir y definirse como tal. La intersección nunca está dada de una vez por todas (*Principios* 51).

Por tanto, al atravesar esos otros yoes, que merodean suspendidos sobre la fijación que produce la escritura, el texto elige *devenir menor* (Deleuze y Guattari) en el devenir-mujer y el devenir-joven, dos posiciones que se transitan desde *el cuarto propio de la página* (Duval, *Reina* cap. 54, párr. 1).

Ahora bien, si Vila-Matas interviene en su tradición en términos de una respuesta a Hemingway, el horizonte imaginario en el que se sitúa la voz de Duval discute con Paul B. Preciado. En la novela de su aprendizaje literario, el personaje Vila-Matas pone énfasis en su capacidad de orientarse en París, el que ha permanecido por siglos (Vila-Matas *París* no 30). En esta línea, la voz de *Reina* circunscribe: «Paul B. Preciado tiene la grandilocuencia de un hombre» para luego enfatizar: «[...] ahora las calles nocturnas son tuyas, como para un hombre [...]» (Duval, *Reina* cap. 59, párr. 2). La circulación plácida y reflexiva del *flâneur* en el trazado urbano tiene en la novela una impronta cómplice con la posición de dominio: solo los escritores pueden aprender deambulando porque no se juegan la vida en ello.

Resulta significativo, en este sentido, que *Reina* se inicie con la mención del término *ennui*<sup>10</sup>. Hablar de *ennui* supone reflexionar sobre la gramática de las emociones que se figura en el relato. De hecho, ese *ennui* filia al personaje de Duval con la tradición del imaginario decimonónico del escritor, pero, fundamentalmente, lo acerca a otras mujeres de la narrativa española en esta forma particular de lo sentimental. La feminización del *ennui* permite reconocer los modos de vinculación de lo femenino con su entorno (Rábade, Nuñez Puente, Labanyi). Por tanto, el *ennui*, como umbral de *Reina*, se expone como la estrategia desde la que la voz sale de lo trans para localizar su posición en un devenir-mujer.

Para Nuñez Puente, todo *ennui* «determina el ritmo intrínseco» del texto. De allí que, en la novela, lejos de lo vertiginoso, la historia avance bajo el signo de la parsimonia. Las acciones se hilvanan en una sucesión que se detiene en la contemplación reflexiva de lo que involucra. Y entonces, Elizabeth puede estar bailando en una fiesta en un barco, pero pensar al mismo tiempo en lo que percibe recordando a Merleau-Ponty y a *Glas* de Derrida. A distancia de la euforia y de la exaltación vital, la voz circula con demora en la búsqueda de las palabras precisas para nombrar lo que se quiere comunicar en cada caso sobre la vivencia puntual. Este gesto

---

<sup>10</sup> Entendido como hastío, aburrimiento o tedio. Para una reflexión sobre la complejidad del término que lo acerca a la idea de *spleen* baudelaireano, ver Rábade Villar *Spleen, tedio y ennui*.





escritural supone la construcción de un espacio doméstico, de un hogar, en el territorio de la lengua, que disputa estratégicamente desde esa posición como trinchera el dominio de los hombres en las calles.

Sin embargo, lo doméstico no es sinónimo de reclusión. Por el contrario, Duval hace de su casa un espacio móvil y en esa gramática de los afectos que se construye en el relato, la circulación posibilita tomar posesión sentimental de los enclaves en los que se detiene, de las localizaciones desde las que el yo *reina*. En principio, la dimensión espacial de las emociones toma como punto de partida la tensión París-Madrid configurada como un *continuum* que convoca sentimientos diversos. En este sentido, además, lo episódico del traslado Madrid-París, París-Madrid alternativamente, puede ponernos en alerta sobre la eficacia de considerar el *decir situado*: ¿desde dónde habla la Elizabeth de *Reina*? En la trama de posiciones que delinear su trayectoria en la novela resulta inminente considerar la productividad de la lectura que desde una perspectiva feminista (leyendo con Deleuze y Guattari) aporta Rosi Braidotti sobre el concepto de nomadismo. En principio, *hablar como mujer* para Braidotti es considerar

... el sitio de un conjunto de experiencias múltiples, complejas y potencialmente contradictorias, definido por variables que se superponen tales como la clase, la raza, la edad, el estilo de vida, la preferencia sexual y otras [...]. Por consiguiente, las figuraciones son imágenes de base política que retratan la interacción compleja de diversos niveles de subjetividad (*Sujetos* 29-30).

Pero esas figuraciones son mucho más que *metáforas* o tropos: se convierten en lo que rompe con una «esencia monolítica» en el discurso, «una versión políticamente sustentada de una subjetividad alternativa» (Braidotti, *Sujetos* 26). La circulación se contempla, reflexivamente, como pregunta, en este pasaje:

¿Puedo yo decir que soy chaleco amarillo desde mi asiento en un anfiteatro de La Sorbona, desde esta universidad que me ha seleccionado por dossier, desde esta universidad que ha dejado fuera a tantos jóvenes de barrios obreros que fueron a institutos obreros para gente obrera y que, por tanto, sacaron notas excelentes que valen menos que las mediocres de sus vecinos pijos de la capital? ¿Puedo yo quejarme de que no me hayan aceptado en el Louis-le-Grand o en el Henri IV con un 19,56 sobre 20 porque no he ido a un liceo francés, porque mi sistema educativo ha sido el español, porque no pertenezco a los franceses —a un cierto tipo de franceses—, porque no puedo soñar con ese fantasmático ascensor social? (Duval, *Reina* cap. 23, párr. 4).

La condición situada de la primera persona denuncia, así, la necesidad de exponer, toda vez en que se asume un relato de sí, la relación de ese yo con las estructuras sociales y la historia (como sugiere Eribon, *Principios* 33), a fin de desarticular la unidad como una fantasía de coherencia. Producto de dicha desarticulación, estas múltiples fracturas constitutivas serán el terreno productivo para la indagación en las valencias ambiguas de la voz.

En esta línea, quien habla en la novela se pincha triptorelina para bloquear la producción de testosterona y, sin embargo, esta intervención queda solapada por



la potencia que *inyecta* en la definición de las fronteras del cuerpo ese «monólogo interior epistemológico» (Braidotti, *Sujetos* 26) que se dirime en el encuentro con lo opresivo, aquello que la mayor parte del tiempo toma la forma del lugar común, para hacerlo estallar. Y así, la construcción de una voz femenina desde el *ennui* supone en la novela hacer de la historia de la literatura la sustancia desde la que se posibilita el devenir menor en la lengua mayor: la de la filosofía y la teoría de la literatura como grandes epistemes.

Si el devenir menor en la ficción asume como primera posición la de devenir mujer, los tránsitos que se delinearían son factibles de ser reconocidos como estrategias de *nomadismo*. La productividad de la lectura de Braidotti, en este caso, queda expuesta en lo que sigue:

El nomadismo es una forma intransitiva de devenir: marca una serie de transformaciones sin un producto final. *Los sujetos nómades son cartografías vivientes del presente y crean mapas políticamente informados de su propia supervivencia*. Los viajeros nómades son genios orales que se basan en la memoria y conocen los lugares como la palma de su mano. De ahí la importancia del «visitar», no en el sentido burgués, sino más bien como el intento de compartir la misma situación históricamente inserta (Braidotti, *Feminismo* 209. Cursiva nuestra).

Lógicamente, en tanto figuraciones, los tránsitos a los que se alude no se circunscriben solo a los desplazamientos geográficos. En esta línea, el viaje toma la forma de una circulación de pensamiento que no se detiene a definir, que no define, que escapa a todo esencialismo. Acorde implícitamente con Braidotti, en la novela, los personajes son, ante todo, viajeros. No solo se circula entre Madrid y París, sino también se formula una teoría subterránea de los afectos, que se propone leer las relaciones de forma lúdica como las líneas del subterráneo: una circulación de conexiones previstas pero imprevisibles. De alguna manera podría entenderse que el texto de Duval no hace otra cosa que exponer los modos de constitución de un *mapa de la supervivencia* en el que los puntos de orientación se erigen sobre los vínculos y los textos: una particular articulación entre vida y literatura.

No está de más señalar que Braidotti reflexiona sobre las condiciones de la configuración de una subjetividad política feminista en los tempranos noventa. Nuevamente ¿por qué una novela de 2020 se postularía en sintonía con un desarrollo clásico teniendo en cuenta el estado de avance de los feminismos hoy? Podría reformularse la pregunta como sigue: ¿por qué seguiría siendo posible una lectura productiva en esa línea? Una respuesta viable podría contemplar una evidencia: las genealogías alternativas (Braidotti, *Sujetos* 193) posibilitadas por las posiciones nómades en el feminismo *aún no han sido formuladas*. En lo que respecta de modo específico a la novela, los procesos que han conducido a la voz hasta su posición presente figuran de modo oblicuo los silencios que, desde la novela decimonónica en adelante, el pasado guarda con relación a lo obturado. Pero en este sentido, la configuración de los matices de esa voz pugna por discutir todo abordaje de la primera persona en términos de interpretación o desciframiento. No hay nada que *desocultar* porque la puesta en escena de esa subjetividad es efecto de discurso y es artificio, lo que supone como condición de existencia su inaprehensibilidad. La voz en *Reina*



deviene mujer y con ello reclama el reconocimiento de una transconía por la que hablar-como-mujer supone restituir e intervenir en un mismo gesto, para convertirse en una mujer-que-habla. Por tanto, el yo importa en cuanto esa vida narrada *cuenta* en términos de un proyecto colectivo aún por hacer.

### 3. SUBJETIVIDADES NÓMADES: DEVENIR JOVEN

Braidotti sitúa su reflexión sobre la potencia de las subjetividades nómadas en línea con el concepto de políticas de localización de Adrienne Rich. La política de localización, según la lectura que propone la primera, «... implica la crítica de las identidades y las formaciones de poder dominantes y un sentido de responsabilidad por las condiciones históricas que compartimos» (*Sujetos* 199). Por tanto, en ese tránsito que expone la voz localizada en *Reina*, Duval asegura:

No voy a insinuar que cada vez que respire cometa un acto revolucionario. No voy a arrastrar a la humanidad a un mundo nuevo, ni voy a anunciarme precoz, visionaria, profeta. No: yo, hija de mi siglo, niña del dos mil, consciente de que nunca podré dar a luz ese «planeta lejano donde los niños de la bala puedan vivir», tan solo pido reinar sobre este. Yo viviré por tener la bala en el pecho (Duval, *Reina* cap. 59, párr. 9)<sup>11</sup>.

Como venimos sosteniendo, la voz desestima la grandilocuencia como atributo de los hombres y opone resistencia a la posibilidad de construir una genealogía alternativa a la destrucción.

El rechazo de la posición de Paul B. Preciado resulta factible de ser leído fundamentalmente en tanto estrategia de posicionamiento. En este sentido, el énfasis negativo en la condición grandilocuente del autor podría interpretarse como una crítica que apunta, más que a las circunstancias particulares de la constitución de la figura pública, a lo que la deriva teórica que de ella se desprende no problematiza (una posición de privilegio que no se explicita, una formulación teórica a veces complaciente, un lugar de enunciación legítimo que, convertido en tribuna, solapa una pertenencia que habilita, etc.). En consecuencia, la crítica a Preciado funciona a fines de la autofiguración en la línea que venimos argumentando: señalar en el texto los puntos débiles del planteo de Preciado no hace más que focalizar sobre la productividad del propio planteo. En este caso, si se señala que Preciado construye su propia figura pública desde la autoafirmación de lo que se erige para la tribuna, Duval enfatizará en la dimensión desestabilizante y desjerarquizante que se filtra en la autoparodia de sí, como una voz que no tiene para decir más que lo irrelevante de su propia vivencia.

---

<sup>11</sup> La cita en la cita es de *Un apartamento en Urano*, de Paul B. Preciado.

El desvío, entonces, supone abandonar los «anuncios» para actuar sobre lo que, modestamente, sí se puede intervenir: la dimensión de lo doméstico que se crea en el territorio que demarca el texto como espacio de autofiguración. No obstante, resulta preciso señalar, a partir de la cita, los rasgos sobre los que se insiste: ser «precoz», ser «hija del siglo» y ser «niña de dos mil». La juventud de Elizabeth y su condición precoz son puntos de partida para la reflexión sobre la posición de la voz. Sin embargo, no se proporciona casi ningún aporte sobre el pasado de formación de Elizabeth. El relato evade la construcción de una imagen del origen que pudiera funcionar como fundamento. El tránsito requiere la fluencia. El presente no se expone como producto, sino que se explora en su condición procesual, lo cual explica la importancia que adquiere en el texto la trama de las relaciones como motor de dicho tránsito.

En este sentido, resulta necesario señalar que la figuración nómada ligada al desplazamiento Madrid-París y el fluir topológico que encarna la voz en términos de enunciación habilitan el reconocimiento de un problema ligado a las temporalidades. «París no es París todavía, sino un recuerdo, una imagen de sí misma» (Duval, *Reina* cap. 1, párr. 1). Y luego:

Me esfuerzo en la mentira de escribir París en presente, pero esta ciudad es un pretérito perpetuo simple. ¿Como Madrid? No, son dos nostalgias bien distintas. Madrid se escribe en pasado porque es incapaz de acordarse de sí misma, porque olvida, porque se olvida, porque se construye en la desmemoria y en la amnesia. París se escribe en presente porque intenta siempre alcanzar un antiguo ideal, tan lejos de lo que realmente es o pudo llegar a ser en ningún momento; se construye como una ciudad en lucha consigo misma, con su posibilidad, con su pasado imaginario. *Mais ici, la vanité résume toutes les passions* (Duval, *Reina* cap. 7).

El trabajo sobre las temporalidades que abre el imaginario de las ciudades en el territorio de la voz puede comprenderse mejor si se considera, por un lado, la potencia de las contradicciones (ambas ciudades son presente y pasado), de acuerdo al enclave de localización vigente en cada caso. El París que se construye tiene una impronta decimonónica, *literaria*, pero al mismo tiempo su demarcación como paisaje mental habilita que su condición literaria funcione como pasaje. En cambio, el Madrid del texto es, en principio, una percepción de ajenidad. «... [S]é que nunca va a volver a ser *mi* Madrid, porque ya me siento más en casa en otro sitio que en mi casa propiamente dicha [...]. Volver a Madrid es volver a escribir en pasado [...]» (Duval *Reina* cap. 33, párr. 1). Pero si «el regreso no sucede al viaje, no es su final; está inscrito en el viaje mismo, forma parte de él» (Eribon, *La sociedad* 87), la posibilidad de contemplar París como el sitio en el que la voz no siente la necesidad «[...] de producir una narrativa en la cual ser trans ocupe un lugar central» (Duval, *Reina* cap. 10, párr. 3) depende de un Madrid latente, vigente en lo desestimado. Esta relación París-Madrid puede leerse cifrada en el episodio del olvido del móvil y el portátil en el aeropuerto: en el viaje algo permanece o, mejor, puede producirse por lo que permanece sin posibilidad de retornar.

Finalmente, la oscilación/vacilación espacial y temporal dirime también la trayectoria del personaje en *el anacronismo*, que pareciera dar cuerpo a la figuración



teórica de la subjetividad nómada. En este sentido, Elizabeth comparte con sus amigos abrazos y demostraciones de afecto en las que se teje la escena doméstica desde distintas situaciones de sociabilidad: beben vino, escuchan Rosalía, cocinan pasta, eligen y comparten un tatuaje, fuman marihuana y tabaco, oponen a lo adverso la superstición, asisten a fiestas, comparten la astrología como un saber que también participa en las relaciones, etc. Juntos, dice la voz, «... por ser hogar, lloramos» (Duval, *Reina* cap. 18, párr. 2). Sin embargo, a pesar de estos episodios de vivencia juvenil más o menos tópicos, no se lee en la novela una voluntad de construir una experiencia de época ni deslizar un trasfondo generacional implícito. Por el contrario, al dinamismo de los vínculos, propio de la juventud, se opone la cadencia y el tono desde el que se dice: la lentitud es propia de una persona vieja, cansada, en tedio. De aquí que el relato trabaje estratégicamente para postularse como un anti-*Bildungsroman*. Y así, puede comprenderse el modo en que el texto desarticula minuciosamente el lugar común (el aprendizaje en París) a fin de discutirlo, al construir de modo oblicuo la figura contradictoria de la precoz-mayor, la voz de alguien que inicia un recorrido hablando como si *ya lo hubiera vivido todo*. Algo de esto quedaba sugerido en aquella cita sobre la fantasía de la autora de «jubilación» o «retiro» de lo trans. Sin embargo, en *Reina* narrarse como *vieja* frente a lo que se supone joven implica un compromiso con el anacronismo de la literatura que es la literatura como anacronismo en el siglo XXI.

Sobre este sentido de localizaciones móviles en la novela, resulta significativa la apertura hacia la figura del doble, de *la* doble. Así, si en principio la joven-vieja se asume como un enclave posible, la película *Quién te cantará*, de Carlos Vermut habilita una deriva que transita de la idea del doble destructivo al doble necesario. Dice Elizabeth: «Yo, como decisión individual, privilegiada e individualista, anuncio lo siguiente: procuro olvidarme, muchas gracias» (Duval, *Reina* cap. 10, párr. 4). El verso de la canción *leitmotiv* del filme de Vermut funciona como apertura de la figuralidad en dos direcciones: hacia lo que se niega pero, asimismo, hacia la contra-dicción<sup>12</sup>. En esta vida narrada, la trayectoria que se construye en la sucesión de lo insignificante adquiere su justificación, no solo por lo que implica el gesto de la toma de la palabra, la voluntad individual, sino por el hecho mismo de que ese gesto solo puede entenderse como efecto, como producido por el proceso mismo de la narración que en tanto lenguaje nunca es individual. En torno a este hecho se logra comprender la potencia de la figuralidad sobre la que esto se explora, que es la figura de la *lectora* y la estrategia sobre la que se trama, que es la del pasaje. Nuevamente, la palabra de Braidotti nos permite explicarlo:

... es en el lenguaje y no en la anatomía donde mi subjetividad encuentra una voz, deviene un corpus, es engendrada. Es en el lenguaje como poder, vale decir, en la

<sup>12</sup> El filme de Vermut es operativo en varios niveles: trabaja sobre un universo femenino y la trama se sostiene sobre la idea del doble en dos direcciones: en la réplica (en la valencia constructiva de la *performance* artística) y en el vínculo madre-hija (en valencia destructiva). Ambas trazan recorridos que se cruzan y se invierten hasta terminar por desplazarse hacia lo imprevisible.

política de localización donde yo, como «el sí mismo-mujer», me hago responsable de mis colegas hablantes, de ustedes, mis compañeras feministas, las «otras mujeres» presas en la red de enunciación discursiva que voy devanando a medida que hablo (Braidotti, *Feminismo* 40).

Si, tirando del hilo de este argumento, y con relación a esta *red*, además, «[l]a pregunta consiste, pues, en cómo determinar el ángulo que nos permita acceder a una forma no logocéntrica de representar al sujeto femenino» (Braidotti, *Feminismo* 41), la respuesta que encuentra Duval es a través del nomadismo de una ficción de sí que excede propiamente el género de la autoficción.

En principio, esa excedencia resulta factible de ser leída en los tuits y los posts de Instagram que aparecen en el relato y que son efectivamente localizables en las redes de la autora. Esto, que podría considerarse como una complejización en la construcción del personaje, sitúa la historia de lleno en el terreno de la ambigüedad. Pero esta condición ambigua no se reclama en función de la circunscripción genérica (un posible «pacto ambiguo» en la línea de Alberca) que devolvería el énfasis a la iniciativa individual. La fabulación de sí reclama una *lectora* para volver la situación irresoluble.

#### 4. SUBJETIVIDADES NÓMADES: DEVENIR FABULACIÓN LITERARIA

Tomando como punto de partida el planteo de Alberca, Giordano sostiene:

El poder del relato ambiguo consiste en explorar posibilidades anómalas de lo autobiográfico, imaginarlas y desplegarlas narrativamente, manteniendo un vínculo estratégico con las reglas de verosimilitud, para que orienten y no limiten la invención de formas de vida más complejas, o más ricas, que las que sólo nos permiten pensar la pura identificación con lo ficticio o con lo factual, formas que encausan los desplazamientos de la indefinición (*Autoficción* 13).

Así, la productividad de la autoficción puede reconocerse, en principio, en el foco sobre las estrategias a través de las cuales el territorio del yo se demarca y se reconoce en condición de simulacro. Por ende, la estricta delimitación genérica se volvería irrelevante salvo por las zonas que ilumina con relación a los debates que dirime la conciencia de una figura pública reconocible más allá de su propia autoafirmación.

La vida que provoca la escritura y la precipita en los dominios fascinantes de lo ambiguo (allí donde el autor es y no es el narrador-protagonista, sin que ningún pacto de lectura pueda resolver la situación de una vez y para siempre) actúa con más fuerza si la vida que se escribe es menos la de alguien, una suma de atributos subjetivos ciertos o falsificados, que una vida impersonal, un proceso intransitivo que desapropia al autor de su identidad y su estatuto porque lo somete, aquí o allá, a la experiencia de la otredad radical, la íntima distancia respecto de sí mismo (aunque todo lo que cuente haya ocurrido de verdad) (Giordano, *Autoficción* 12).



En este sentido, en *Reina* el trabajo sobre la primera persona crea un territorio potente para explorar esa voz desde la ambigüedad: es la Elizabeth que vemos y escuchamos y, a la vez, es otra, la escrita, la que quisiera ser, la que ya no es (porque quedó fija en la escritura) y la que puede ser muchas diferentes en cada lectura, en cada lectora. Por eso, el episodio del incendio de la Catedral de Notre-Dame, que Elizabeth y sus amigos contemplan con desazón, permite poner en palabras una réplica evidente: Elizabeth puede «dejar que el edificio que tan elegantemente construy[e] se derrumbe» o puede reclamar la figuralidad lectora para permanecer suspendida como interrogación de un territorio de subjetividad femenina posible. Ese tránsito de conciencia entre el espesor de la vida y el de la vida de la ficción no se deja encriptar en el texto literario, sino que trama una deriva que requiere la ambigüedad y el pasaje como territorio de duda.

Paula Sibia (2008) analiza la explosión en la exhibición de la intimidad como un efecto de la caída de los grandes relatos. Por tanto, la deflación de esos grandes enclaves de certeza puede producir efectos en direcciones disímiles: tanto una búsqueda angustiada por localizar nuevas amarras como una liberación productiva que habilite derivas creativas. Como aludimos anteriormente, en el relato, el pasado de formación de Elizabeth se elude. Y, además, se explicita: «Apenas hablamos sobre la familia, la religión, la muerte» (Duval, *Reina* cap. 50, párr. 1). Sin embargo, algo de lo que se evade vuelve bajo la forma del sueño. La protagonista se sueña con su madre en un lugar extranjero junto al deseo de ir al mar, pero la presencia de un hombre representa allí una amenaza. Nuevamente, aquí, el tópico se agrieta para señalar el gesto: el mar (tradicionalmente la cifra de la liberación) y la madre (como la lengua materna) vienen a situarse en el espacio onírico (la *mise en abyme* por excelencia). En este punto, habría que considerar que intentar captar una figuración personal no debería perder de vista la dinámica de los procesos en la que los cuerpos producen y son, simultáneamente, producidos por saberes que pueden ser contradictorios, difusos, mudables y/o resistentes a una lógica coherente (Lee). En este sentido, contemplar ese resto no dicho con relación al pasado en este relato involucra descubrir una fisura en la que lo espectral retorna como residuo (en línea con Fuss): un residuo que, en realidad, se funcionaliza en su rechazo. Así, la amenaza puede neutralizarse a fuerza de ficción: la potencia de lo que, en la creación, el yo se permite transitar.

Finalmente, la interpelación directa a una lectora explicita la postulación de un contrato. Nada más hay que observar la repetición en términos de una insistencia sobre la idea consensuada de «hacer tabula rasa». El nuevo comienzo supone dismantelar el edificio recientemente creado, erigir y rebatir, bajo la premisa de la deriva que circula textualmente en términos de lo incierto. «Precisando un poco más, creo que todo esto acaba cuando puedo terminar de leerlo y tener muchas ganas de llorar: dejo de ser el personaje del eterno presente narrativo y paso a ser tinta, letra impresa, paso a ser *nada*» (Duval, *Reina* cap. 80, párr. 4). Personaje-lectora, lectora-Reina: es el encuentro del deseo que ocupa su centralidad.

Ello equivale a decir que entre «el sí mismo-mujer» y «la otra» existe un vínculo que Adrienne Rich describe como el «continuum» de la experiencia de las mujeres.



Ese continuum traza las fronteras dentro de las cuales la posibilidad de una redefinición de los sujetos femeninos puede volverse operativa. Por consiguiente, la idea de comunidad resulta fundamental; lo que hoy está en juego entre nosotras, en el aquí y ahora del juego de enunciación en que participamos todas, en la interacción entre la escritora y sus lectoras, no es sino nuestro compromiso común con el reconocimiento de las implicaciones políticas de un proyecto teórico: la redefinición de la subjetividad femenina (Braidotti, *Feminismo* 39).

Ese compromiso se vuelve explícito en el final. El tránsito del deseo reclama, así, la imaginación como el territorio donde se funda el encuentro. Y el *ruido de un cuerpo* que exhibe su devenir menor en una voz que conversa, lejos de toda grandilocuencia, en un susurro, morosamente, se abre como una invitación a repensar las condiciones en las que ese diálogo se vuelve literatura. Una literatura de desvío, de tabula rasa, de genealogía otra, de pregunta sin respuesta, de ficción teórica que solo puede formularse en el encuentro de un *nosotras*.

## 5. CONCLUSIONES

El recorrido propuesto asumió como punto de partida la contundencia de la construcción de la imagen autorial de Elizabeth Duval como foco problemático asumido estratégicamente en su novela. Sobre los rasgos de precocidad intelectual y polemismo teórico feminista y *queer* como enclaves de una figuración cristalizada, la hipótesis que formulamos pretendió atender a la construcción de una autofiguración móvil, en devenir, como eje del programa narrativo de *Reina*.

En esta línea, el trabajo de la ficción dejó expuestos los modos en que la literatura logra intervenir en términos de política al habilitar la reflexión sobre las estrategias autofigurativas y las derivas situacionales de la subjetividad nómada. La perspectiva braidottiana sobre el nomadismo y las políticas de localización nos permitió indagar sobre los devenires minoritarios con el objetivo de reconocer en la obra los efectos productivos de una fabulación de sí anclada en la ambigüedad y la contradicción como potencias.

En síntesis, el recorrido de la primera persona en el relato construye una vida narrada que retoma los saberes previos acerca del personaje público para, al ratificarlos, volverlos improductivos. Las temporalidades diversas inscriptas en el anacronismo como estrategia y la construcción de un espacio doméstico-textual de circulación entre ciudades permiten reconocer un arco de posicionamientos como fisuras de la ilusión de unidad sobre la primera persona. La emergencia de la figura de la lectora como instancia necesaria del relato revela una apuesta por la reflexión sobre el sentido de la interpelación que construye comunidad. En esa comunidad posible las políticas de localización reclaman la ambigüedad como potencia constitutiva.

Finalmente, el tránsito del *ennui* al deseo en la apuesta por un *hablar femenino* sitúa el trabajo de la lengua a modo de un modo de intervención particular que rehabilita la práctica escrituraria como compromiso, que discute todo individualismo y toda certeza sobre los feminismos. La salida del tedio se produce, por tanto, reha-





bilitándolo al convertirlo en incomodidad productiva, donde las propias contradicciones se convierten en la plataforma desde la que resulta posible enunciar. De este modo, la fabulación de sí se erige sobre la circulación nómada como una invitación a la construcción de una subjetividad femenina que se anuncia y, por tanto, entre literatura y vida, el relato se propone a modo de ficción teórica feminista que puede leerse como umbral de un feminismo expansivo por venir.

RECIBIDO: 31-10-2020; ACEPTADO: 14-1-2021



## BIBLIOGRAFÍA

- ALBERCA, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. «La ilusión biográfica», *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama, 1997, pp. 74-83.
- BRAIDOTTI, Rosi. *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- BRAIDOTTI, Rosi. *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade*. Barcelona: Gedisa, 2004.
- BRUCIAGA, Wenceslao. «Más allá de lo trans: entrevista con Elizabeth Duval», *Vice*, 17/6/20. Web. <https://www.vice.com/es/article/m7jba3/mas-alla-de-lo-trans-entrevista-con-elizabeth-duval>.
- DEL POZO GARCÍA, Alba. «La autoficción en *París no se acaba nunca* de Enrique Vila-Matas», *452ºF. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 1, (2009), pp. 89-103. Web. <http://www.452f.com/issue1/laautoficcion-en-paris-no-se-acaba-nunca-de-enrique-vila-matas/>.
- CHAMOULEAU, Brice. *Tiran al maricón. Los fantasmas queer de la democracia (1970-1988)*. Madrid: Akal, 2017.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Kafka. Por una literatura menor*. México DF: Ediciones Era, 1990.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2004.
- DUVAL, Elizabeth. «Escribe, oh musa, la cólera», *Medium.com*, 17/07/2019. Web. <https://medium.com/@lysduval/escrbe-oh-musa-la-c%C3%B3lera-81ee082ad06c>.
- DUVAL, Elizabeth. «Contra la cultura queer», *Vice*, 9/1/2020. Web. <https://www.vice.com/es/article/qjddn5/contra-la-cultura-queer>.
- DUVAL, Elizabeth. *Reina*. Barcelona: Caballo de Troya, 2020. Ebook.
- DUVAL, Elizabeth. *Excepción*. Barcelona: Letraversal, 2020.
- DUVAL, Elizabeth. *Elizabeth Duval*. Sitio personal, 2020. Web. <https://elizabethduval.com/>.
- ERIBON, Didier. *La sociedad como veredicto: clases, identidades, trayectorias*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: El cuenco de plata, 2017.
- ERIBON, Didier. *Principios de un pensamiento crítico*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: El cuenco de plata, 2019.
- FUSS, Diana. «Fashion and the Homospectatorial Look», *Critical Inquiry*, 18:4 (1992), pp. 713-737. Web. <https://www.jstor.org/stable/1343827>.
- GIORDANO, Alberto. «Autoficción: entre literatura y vida», *Boletín/17 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, (2013).
- GIORDANO, Alberto. «Ensayos de supervivencia. Ensayo de crítica autobiográfica», *La Palabra*, 30 (enero-junio de 2017), pp. 277-286, Web. <https://www.redalyc.org/jats-Repo/4515/451554632019/html/index.html>.
- GIORDANO, Alberto. «¿Cómo se cuenta una vida? Apuntes de lectura», *Atenea*, 520, (2019), pp. 183-193, Web. <https://revistas.udec.cl/index.php/atenea/article/view/1605>.



- LABANYI, Jo. «Afectividad y autoría femenina: La construcción estratégica de la subjetividad en las escritoras del siglo XIX», *Espacio, tiempo y forma, serie v, Historia contemporánea*, 29 (2017), pp. 41-63. Web. <http://revistas.uned.es/index.php/ETFFV/article/view/19218>.
- LEE, Jamie A. «A Queer/ed Archival Methodology: Archival Bodies as Nomadic Subjects», *Journal of Critical Library and Information Studies* 1:2, (2017). Web. DOI: <https://doi.org/10.24242/jclis.v1i2.26>.
- LENORE, Víctor. «Elizabeth Duval: ‘Toca cuestionar la teoría ‘queer’: el año carece de potencial emancipador’», *Vozpópuli*, 09/11/2019. Web. [https://www.vozpopuli.com/altavoz/cultura/Elizabeth-Duval-queer-15M-chalecosamarillos\\_0\\_1298570521.html](https://www.vozpopuli.com/altavoz/cultura/Elizabeth-Duval-queer-15M-chalecosamarillos_0_1298570521.html).
- LILY, Shanghai. *Adiós, Chueca. Memorias del gaypitalismo: la creación de la marca gay*. Madrid: Akal, 2016.
- MADRID, Carlos. «Escribir bajo la etiqueta de nueva narrativa queer», *El Salto*, 20/4/2020. Web. <https://www.elsaltodiario.com/literatura/escribir-bajo-la-etiqueta-de-nueva-narrativa-queer>.
- MARCOS, Ana. «La nueva generación de escritores que no quiere ser una generación». *Babelia, El País*. 12/03/2020. Web. [https://elpais.com/cultura/2020/03/11/babelia/1583948328\\_439659.html](https://elpais.com/cultura/2020/03/11/babelia/1583948328_439659.html).
- MERCER, Kobena. «Skin Head Sex Thing: Racial Difference and the Homoerotic Imaginary», *New formations*, 16 (1992), pp. 1-24.
- NAVARRO, Nuria. «Elizabeth Duval: ‘Lo trans me ocupa poco espacio mental’», *el Periódico*, 11/10/2020. Web. <https://www.elperiodico.com/es/la-contras/20201011/elizabeth-duval-en-el-dia-a-dia-lo-trans-me-ocupa-poco-espacio-mental-8147965>.
- NUÑEZ PUENTE, Sonia. «El gran *ennui* o la monotonía de lo insignificante: sexualidad, dispositivo femenino y aburrimiento», *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, 14 (2000). Web. [http://webs.ucm.es/info/especulo/numero14/g\\_ennui.html](http://webs.ucm.es/info/especulo/numero14/g_ennui.html).
- PRECIADO, Paul B. «La bala», *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*, Barcelona, Anagrama, 2019, pp. 100-102.
- RABADE VILLAR, Maria do Cebreiro. «*Spleen*, tedio y *ennui*. El valor indiciario de las emociones en la literatura del siglo XIX», *Revista de Literatura*, julio-diciembre, vol. LXXIV, 148 (2012), pp. 473-496. Web. <http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/download/293/307>.
- SAMOYALT, Tiphaine. «La vida. El concepto de vida en la teoría literaria», *Cuadernos LIRICO*, 20, (2019). Web. <https://doi.org/10.4000/lirico.8893>.
- SÁEZ, Javier. «Queer», en Platero, Lucas, R. *et al.* (eds.), *Barbarismos queer y otras esdrújulas*, Barcelona: Belaterra, 2017, pp. 381-388.
- SIBILIA, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- VILA MATAS, Enrique. *París no se acaba nunca*. Barcelona, Anagrama, 2003.



CUERPOS QUE CAEN, CUERPOS QUE SIENTEN.  
ARCHIVO FAMILIAR, MEMORIA *QUEER* Y LENGUAJE  
HÁPTICO EN TRES DOCUMENTALES  
RECIENTES DE AMÉRICA LATINA

Guillermo Severiche

Fordham University

[gseveriche@fordham.edu](mailto:gseveriche@fordham.edu)

RESUMEN

Este ensayo compara los elementos formales que comparten tres documentales latinoamericanos recientes: *108 Cuchillo de palo* (dir. Renate Costa, Paraguay, 2010), *Memories of a Penitent Heart* (dir. Cecilia Aldarondo, Puerto Rico, 2016) y *El silencio es un cuerpo que cae* (dir. Agustina Comedi, Argentina, 2017). Tomando los aportes de Laura Marks y Vivian Sobchack, es posible afirmar que estos filmes apuestan por la capacidad audiovisual de recrear la presencia física de los sujetos ausentes mediante un lenguaje háptico y otras herramientas cinematográficas que reconstruyen una red afectiva pasada. Para ello, los filmes se valen de tres recursos distintivos: 1) el registro de objetos táctiles que pasan de mano en mano y que evocan una presencia física, 2) el uso de imágenes de archivo personal y 3) la intervención o experimentación de imágenes, ya sea de archivo o de la misma cámara de la directora, para evocar una memoria no recuperada.

PALABRAS CLAVE: cine latinoamericano, el cuerpo, documental primera persona, archivo *queer*.

FALLING BODIES, FEELING BODIES. FAMILY ARCHIVES, QUEER MEMORY,  
AND HAPTIC LANGUAGE IN THREE RECENT LATIN AMERICAN DOCUMENTARIES

ABSTRACT

This essay compares the formal elements shared by three recent documentaries from Latin America: *108* (dir. Renate Costa, Paraguay, 2010), *Memories of a Penitent Heart* (dir. Cecilia Aldarondo, Puerto Rico, 2016), and *Silence is a Falling Body* (dir. Agustina Comedi, Argentina, 2017). Based on Laura Marks and Vivian Sobchack's contributions, it is possible to affirm that these films recreate the physical presence of absent subjects by using haptic language and other cinematographic tools that reconstruct a past affective network. To do so, the films use three distinctive resources: 1) the capture of tactile objects that pass from hand to hand and that evoke a physical presence, 2) the use of images from personal archives and 3) the intervention or experimentation of images, either from the archive or from the director's own camera, to evoke an unrecovered memory.

KEYWORDS: latin american cinema, the body, first-person documentary, queer archive.



En el 2010, la directora paraguaya Renate Costa presenta su primer documental, *108 Cuchillo de palo*, una investigación sobre la vida íntima de su tío fallecido en 1999, Rodolfo Costa. En el film, Costa dialoga largamente con su padre, Pedro, y entrevista a vecinos, amigos y colegas de su tío, a la vez que indaga en archivos policiales para explorar los vestigios de la persecución y tortura de la comunidad LGBT en Paraguay durante la dictadura de Alfredo Stroessner (1954-1989). Seis años después, en el 2016, la directora puertorriqueña Cecilia Aldarondo da a conocer su ópera prima, el documental *Memories of A Penitent Heart*. En el mismo, ella recoge fotografías, videos caseros y objetos personales de sus parientes para presentar la vida íntima de su tío Miguel Dieppa, actor radicado en Nueva York y fallecido por complicaciones derivadas del sida en la década de los ochenta. Aldarondo inicia una investigación sobre su pasado familiar a través de entrevistas a su madre, amigos de la familia, amigos de su tío y Robert, la pareja de Miguel, ahora convertido en monje católico. Finalmente, en el 2017, la directora argentina Agustina Comedi estrena su primer documental, *El silencio es un cuerpo que cae*. En el film, Comedi revela la vida oculta de su padre, Jaime, fallecido en un accidente en 1999. Ella entrevista sobre todo a colegas de su padre, militantes de izquierda, y a amigos cercanos pertenecientes a la comunidad LGBT. Con menor o mayor reserva, los entrevistados presentan a Jaime como un hombre gay viviendo su sexualidad con cierta plenitud durante los ochenta hasta que decide cambiar su vida, casarse y formar una familia. Comedi intercala estas entrevistas con videos caseros de reuniones y viajes familiares filmados por su propio padre.

Al observar las sinopsis de estos documentales, las similitudes se hacen evidentes. Se trata de tres óperas primas dirigidas por mujeres en las que se investiga la historia secreta de un familiar fallecido a modo de pesquisa detectivesca. Esta historia secreta, ya sea una vida pasada abandonada o una muerte misteriosa, revela la tensión homofóbica entre un hombre homosexual y su entorno familiar. A su vez, la familia, primer estrato de un sistema social mayor, pone en evidencia los mecanismos opresivos de la Iglesia católica, de los gobiernos dictatoriales o, incluso, del discurso patriarcal y heteronormativo en los partidos políticos de izquierda. Los tres documentales, en mayor o menor medida, recurren también a las mismas herramientas para recabar información y evidenciar las tensiones del familiar ausente y su entorno: entrevistas, archivo personal (videos caseros, fotografías, etc.) y la presencia física de la directora (frente o detrás de la cámara). Es más, las voces de las directoras, en los tres casos, ponen en tensión un yo-narrador que se entrelaza de diferentes modos con las de los familiares fallecidos, un yo-narrado, quienes por momentos asumen la voz narrativa principal. Esto evidencia un interés diverso pero común en explorar una historia trágica pasada que sirva como reflejo de una búsqueda personal, íntima, autobiográfica.

Este ensayo, no obstante, analiza de forma comparativa los elementos formales que comparten estas películas para dar cuenta del rol que cumple la corporalidad tanto en el plano estético como en el conceptual. Valiéndome de los aportes de Laura Marks y Vivian Sobchack, sostengo que, más allá de las evidentes similitudes, las tres películas comparten recursos formales para apelar a la sensibilidad del espectador. Las tres apuestan a la capacidad audiovisual de recrear la presen-



cia física de los sujetos ausentes mediante un lenguaje háptico y otras herramientas cinematográficas que construyen una red afectiva pasada pero aún persistente. Es decir, que los familiares fallecidos cuya historia de otredad sexual fue violentamente desplazada por sistemas dominantes reaparecen no como «fantasmas» sino como sujetos encarnados, todavía latentes para la directora y personas cercanas. Para ello, los filmes se valen de tres recursos distintivos: 1) el registro de objetos táctiles que pasan de mano en mano y que evocan una presencia física, 2) el uso de imágenes de archivo personal y 3) la intervención o experimentación de imágenes, ya sea de archivo o de la misma cámara de la directora, para evocar una memoria no recuperada en el plano audiovisual.

En su estudio *The Skin of the Film*, Laura Marks se enfoca en clasificar y analizar los medios formales con los que películas y videos interculturales apelan al conocimiento no visual, al conocimiento corpóreo y a las experiencias de los sentidos del tacto, el olfato y el gusto en los espectadores (2). Si bien solamente el film de Aldarondo se ubica en el campo del cine intercultural, es posible establecer entre los tres documentales un objetivo compartido, que Marks identifica en su estudio: la arqueología de una historia desaparecida. Ella postula que el trabajo de excavación que se realiza en los filmes interculturales constituye, en primer lugar, una actividad deconstructiva, ya que deben dismantelar los discursos históricos coloniales que enmarcan las historias de las minorías. Esto es necesario para que dichas minorías puedan contar su historia en sus propios términos (25). Esta actividad, según Marks, conlleva un quiebre formal y una suspensión del sentido, una suerte de silencio que abre fisuras en el discurso histórico dominante y que deja ver el hecho trágico de que las historias perdidas están perdidas para siempre (25). Ahora bien, tales fisuras son también altamente productivas porque en ellas se ubica una voz emergente y se apela a otras formas de conocimiento cultural. Marks identifica este momento como un descubrimiento: «This process of discovery is like scavenging in a tide pool for the small, speaking objects that are briefly revealed there before the water rushes in again». (26) La cualidad evasiva de este discurso que da cuenta de una memoria por siempre perdida dificulta su conceptualización universal, una explicación que la revele completamente. Sin embargo, al discriminar los recursos formales que se desvían de una primacía de lo óptico hacia una valorización de lo táctil, es posible notar en los tres documentales la búsqueda de una memoria *queer* que sobrevive a la opresión homofóbica del círculo familiar, religioso y político.

El registro de una memoria colectiva atravesada por el trauma no es nuevo en la producción documental latinoamericana reciente, más específicamente, en la argentina. *Papá Iván* (2000), de María Inés Roqué, o *Los rubios* (2003), de Alberta Carri, son algunos ejemplos icónicos de un recorrido hacia el pasado familiar, en estos casos, en el contexto posterior a la última dictadura militar (1976-1983). Según Jens Andermann, basándose en Marianne Hirsch, aquello que diferencia a la nueva generación de documentalistas no es un estado de «posterioridad» a los eventos ocurridos, sino la relación que se establece con aquello que se conmemora. La posmemoria, como lo denomina Hirsch, tiene que ver con una investidura imaginativa sobre lo que se recuerda, una apropiación creativa (107). Según Belén Ciancio, los filmes de la posmemoria argentina «ponen en juego una corporalidad que



bordea el límite de la representación, en tanto remite como imagen virtual a un cuerpo desaparecido» (236). Si bien solo *108* y *El silencio...* incorporan en sus relatos el contexto de dictaduras militares, los tres documentales que comparo en este artículo ejercen una memoria inventiva en la que se busca de diversos modos restaurar un cuerpo ausente.

La reinención de la memoria comprende también una fuerte evidencia de la voz autorial, de un yo que organiza el relato y lo presenta. Pablo Piedras afirma que la irrupción de la primera persona en el documental argentino, particularmente, es producto de una situación de poscrisis. En este contexto «se reconfigura el campo artístico a partir de la emergencia de la experiencia y de la subjetividad como ejes necesarios para sostener un discurso sobre el mundo, cuando parecen encontrarse en trance los grandes relatos ideológicos, sociales, económicos y políticos» (29). Para Piedras, lo más importante de la transformación que genera la irrupción de la voz autorial en el documental, en Argentina y en otras regiones de América Latina, se podría agregar, tiene que ver con el pacto establecido con el espectador. Más particularmente, las proposiciones que presentan estos documentales, apunta Piedras, son parciales, tentativas y provisionales, pero arraigadas en la memoria cercana de quien enuncia (30). Esto permite pasar de un campo personal a uno colectivo en el que se resuelva o reorganicen nuevas identidades (políticas, sociales, culturales y de género) (31). Es decir, que se establece una relación dinámica entre el plano privado y el público: se utiliza el primero para modificar el segundo, y el segundo para entender el primero. Afirma Piedras:

estas obras siguen buscando en la historia pública y compartida las respuestas para comprender las historias personales o familiares y, de manera inversa, mantienen la intención explícita de que las exploraciones del mundo privado produzcan efectos en hechos de la esfera pública o sirvan para explicarlos (167).

La dinámica entre lo privado y lo público resulta altamente evidente en el film de Renate Costa, *108 Cuchillo de palo*. Ya desde el título, el documental cuestiona el tabú social existente y el pasado político en Paraguay alrededor del número 108. Fiore Urizar y Holt explican que este número «es un término despectivo que usan los paraguayos hacia los hombres gay, un insulto que tiene sus raíces en la primera de las varias listas de homosexuales presos (y torturados) creada por el gobierno de Alfredo Stroessner» (244). En el film, Costa indaga en la vida de su tío, cuyo cuerpo apareció muerto de manera misteriosa en su departamento, sin ropa y sin sus pertenencias. Sin embargo, también investiga los vestigios sociales de la opresión hacia la comunidad LGBT durante las décadas pasadas al descubrir que su propio tío fue encarcelado y reportado en una de las listas. Costa conversa largamente con su padre mientras él lleva su vida cotidiana en el taller de herrería —una herencia familiar— y dispone frente a la cámara una diferencia irreconciliable entre generaciones. Según Eva Romero, *108 Cuchillo de palo* representa un quiebre de los ideales nacionalistas más puristas de lo paraguayo al establecer «contramemorias» *queer*, paraguayas y clandestinas. Estas son historias que el Estado y el discurso religioso han intentado borrar (104). Romero agrega: «In *Cuchillo* there are two temporalities with

two different power structures that enter into its reason: the power structure of the military dictatorship and the power structure of the new democratic order» (104). Se podría identificar a la directora, quien aparece en escena constantemente, como una temporalidad de la nueva democracia, mientras que su padre representaría a la de la dictadura. Por tanto, el film hace de esta tensión un acto performativo, un acto de denuncia, para dialogar y repensar las estructuras ideológicas que han llevado a la tortura de cientos de personas LGBT y que aún perviven en la sociedad contemporánea.

Ahora bien, de las tres películas analizadas en este ensayo, *108* es quizás la que menos utiliza un lenguaje háptico para recrear a la persona ausente. De todos modos, el plano afectivo es quizás el que evidencia el legado de Rodolfo como aún persistente. Las entrevistas a los allegados del tío de la directora, que incluyen la de una reconocida mujer transexual, ponen frente a la cámara ánimos de cariño, pena y frustración por la figura del amigo fallecido. Quisiera hacer énfasis en el uso de un documento público, la lista de hombres homosexuales encarcelados en 1982, que la directora recoge del archivo estatal y que utiliza y reinventa. Considero este objeto destacable no solo porque se constituye en un *leitmotiv* narrativo que impulsa a los entrevistados a hablar sino también porque el film despliega una transformación del archivo policial en archivo *queer*. Este documento se vuelve un disparador de recuerdos y afectos de una otredad sexual que vivió/vive bajo amenaza.

Basándose en Gilles Deleuze, Laura Marks reconoce en el cine intercultural el uso de objetos para excavar memorias personales y comunales que dan cuenta del movimiento entre culturas. Ella denomina este fenómeno *recollection-object*, un objeto irreduciblemente material que codifica la memoria colectiva (77). Lo importante de estos objetos, según Marks, es que condensan el tiempo en ellos mismos y que al excavarlos expandimos el tiempo hacia afuera (77). La autora enfatiza que el significado de estos objetos no se codifica metafóricamente sino a través del contacto físico (80). Muchas de las películas que analiza invitan al espectador a percibir «físicamente» el objeto que despierta una memoria colectiva enterrada por los discursos coloniales:

I suggest that objects are not inert and mute but that they tell stories and describe trajectories. Cinema is capable not only of following this process chronologically but also of discovering the value that inheres in objects: the discursive layers that take material form in them, the unresolved traumas that become embedded in them, and the history of material interactions that they encode (80).

Se podría pensar el archivo policial que Costa recupera de la burocracia estatal y que luego comparte con amigos de su tío fallecido (algunos también nombrados en la lista) como una suerte de objeto que paulatinamente adquiere un valor afectivo colectivo. El documental da cuenta del momento en que se extraen las hojas de los archiveros y se busca el nombre del tío junto a los de decenas de personas. Costa consigue una copia que lleva consigo y comparte, de mano en mano, con los entrevistados. Si bien no podría decirse que existe una invitación a percibir «físicamente» la naturaleza material del objeto, sí hay una referencia óptica a la manipulación de







Figs. 1 y 2: Utilizando la «lista de homosexuales» para despertar recuerdos en *108 Cuchillo de palo*.

un documento sepultado en el archivo estatal. Lo que el film presenta, más bien, es la transformación de esta lista de un símbolo de humillación, castigo y tortura a un disparador de recuerdos, afectos y anécdotas propias de la comunidad LGBT de ese entonces. El film captura, en este acto de pasar de mano en mano, la apropiación de la herramienta opresiva del Gobierno dictatorial por parte de los oprimidos para evocar una historia emotiva que aún pervive en ellos. Cabe mencionar que algunos prefirieron no ser nombrados ni aparecer frente a cámara. Uno de ellos cuenta que tuvo la lista en sus manos alguna vez y que la quemó hace mucho tiempo. Algunos le piden a la directora quedarse con el documento o recibir una copia.

Esta petición de los entrevistados remite a lo que Marks agrega sobre los *recollection-objects* como objetos que traen consigo un carácter aurático. Ella reformula la noción benjaminiana del aura de la siguiente manera: «Aura is the sense an object gives that it can speak to us of the past, without ever letting us completely decipher it. It is a brush with involuntary memory, memory that can only be arrived at through a shock» (81). Por más que se lo mire de cerca, agrega, no es posible descifrar la memoria que el objeto encierra y satisfacer nuestro intento de acercarnos a su tiempo y espacio.

En *108*, las reacciones de los entrevistados al mirar y sostener el documento policial en sus manos podría interpretarse como un acto de curiosidad que busca deslindar los acontecimientos y las emociones que se encierran en su materialidad. Ya no se trata de un arma de tortura social utilizada bajo la dictadura, sino de un documento que da cuenta de la existencia pasada de una comunidad, de una experiencia (tortuosa) compartida con otros quizás ya del todo desaparecidos. Al tener el documento, muchos de ellos pueden recordar más detalles de su encierro o de las historias de semejantes quienes han muerto o cuyo contacto ya han perdido. Uno de ellos, quien decidió no dar su cara ni su nombre, cuenta luego de ver la lista: «Yo me acuerdo que la primera vez que salí [de la cárcel] me fui a una fiesta y no pude estar en esa fiesta. [...] Tenía miedo. Qué sé yo. No podía ver policías. Yo, así como experiencia, lo borré de mi mente». A otro entrevistado, quien ve su nombre junto al de Rodolfo Costa en la lista de homosexuales apresados, la directora le pregunta si su tío recibía visitas. Él responde: «Muy poco. Más que nada venía gente amiga de él a traerle cosas. Inclusive él no quería que su familia se entere. Gente cercana



a él eran los que venían a verle. Yo me acuerdo». Ya se trate de emociones tortuosas o de evidencia de una red de apoyo, el documento despierta recuerdos que el documental registra como una suerte de un nuevo archivo que se ubica en el plano de los afectos de una comunidad borrada de la historia oficial.

El valor que adquiere este documento público en el film de Costa, junto al de otros objetos en los documentales de Aldarondo y Comedi, se relaciona con lo que Ann Cvetkovich denomina un «archivo de sentimientos» (*archive of feelings*). Es decir, los filmes muestran, a través de estos objetos, un material que da cuenta de una experiencia afectiva codificada no solo en su contenido, sino también en las prácticas que rodean su producción y recepción (7). Refiriéndose en particular a fotografías u objetos personales, Cvetkovich afirma que este material de archivo adquiere valor incalculable al tratarse de evidencia poco convencional de la historia de las culturas gay y lesbiana. Frente a la violencia invisibilizadora de la historia oficial, estos objetos emulan la naturaleza clandestina y evasiva de la comunidad de la que surgen. Ella agrega:

Forged around sexuality and intimacy, and hence forms of privacy and invisibility that are both chosen and enforced, gay and lesbian cultures often leave ephemeral and unusual traces. In the absence of institutionalized documentation or in opposition to official histories, memory becomes a valuable historical resource, and ephemeral and personal collections of objects stand alongside the documents of the dominant culture in order to offer alternative modes of knowledge (8).

En este sentido, sostengo que el valor preponderante del documento policial en *108 Cuchillo de palo* se da, sobre todo, en el plano afectivo que se despliega al escuchar lo que los entrevistados recuerdan al tenerlo en sus manos. Por su parte, en *Memories of a Penitent Heart*, la intimidad y privacidad de los objetos que se muestran en el film ponen en evidencia una historia aún más elusiva que la del documental de Costa. En su investigación, Cecilia Aldarondo recoge objetos varios de la historia íntima de su tío Miguel Dieppa. Desde su salida de Puerto Rico hasta Nueva York, Miguel (rebautizado Michael por él mismo) deja documentos y objetos personales que salen a la luz en el film: cartas, fotografías, videos y sus propios textos literarios. Según Vidal-Ortiz, es el mismo Miguel quien construye la narrativa del documental, de su propia dualidad que no encuentra resolución, a través de los objetos que codifican una historia pasada (422).

En tomas sucesivas, Aldarondo decide filmar los artículos personales que recolecta agrupados sobre un fondo negro. A veces selecciona uno y lo registra con cuidado en tomas más largas. Estas enfatizan, claramente, no solo el significado emocional de los objetos (como se ve en la entrevista a Robert, pareja de Miguel), sino también la manipulación real por parte de Miguel. Entre estos objetos, destaca su billetera, cuyo contenido Aldarondo explora en varias tomas. De allí extrae fotografías y otros pequeños objetos que también muestra utilizando el mismo fondo negro. Es posible notar un uso cotidiano en el cuero gastado de la billetera. También resulta destacable una fotografía de Miguel cuya mitad fue cortada por él mismo, según comenta Robert. Aldarondo recompone la otra mitad de la fotografía





Figs. 3 y 4: Objetos personales de Miguel Dieppa dispuestos sobre fondo negro en *Memories of a Penitent Heart*.

y muestra que quien fue eliminada de la imagen fue su madre. Otros objetos son una pulsera y una identificación de Miguel emitida por el hospital. Aunque todo esto sea registro óptico, en estas tomas el film de Aldarondo demuestra un interés enfático por registrar la cualidad material de los objetos que recoge. Es decir, no solo se habla de ellos en las entrevistas y en la voz en *off*, sino que se los filma con detalle para evocar una presencia perdida aún evidente en las marcas físicas inscriptas en su materialidad. Al desplegar los objetos en tomas de fondo negro, el film sugiere una invitación a percibir específicamente dicha materialidad, a «tocar» los objetos pertenecientes a Miguel Dieppa. En este caso, no solo los entrevistados tienen la oportunidad de tomar los objetos en sus manos, sino que se invita a los espectadores a «percibirlos», ya que se disponen frente a nuestros ojos para una exploración más detenida, de carácter táctil. Miguel Dieppa se vuelve una presencia física más cercana. Como afirma Marks, «To touch something one's mother, one's grandparents, or an unknown person touched is to be in physical contact with them» (112).

Siguiendo a Marks, puede decirse que tanto los objetos personales de Miguel Dieppa como los videos familiares que Aldarondo recoge y organiza en su documental son elementos que viajan con las personas y que por ende también registran y codifican un desplazamiento cultural: «Intercultural cinema moves through space, gathering up histories and memories that are lost or covered over in the movement of displacement, and producing new knowledges out of the condition of being between cultures» (78). Otra de las evidencias de este desplazamiento, que pone de relieve las tensiones interculturales, así como las homofóbicas y generacionales, son los videos caseros y fotografías familiares utilizadas con frecuencia por Aldarondo. Según Elspeth Kydd, el valor de los videos caseros no solo se da dentro del marco familiar, sino que también reflejan otras funciones ideológicas, más grandes, en particular agrupamientos sociales y afiliaciones a la comunidad imaginada de una nación (191). A su vez, Roger Odin observa el potencial de estos videos para dar cuenta de un discurso histórico fuera de la historia oficial:

Family filmmakers are involuntary endotic anthropologists; they film those moments of life that professionals ignore. Official reports fail to document entire aspects of society. Home movies are sometimes the only records of some racial,



ethnic, cultural, social communities marginalised by the official version of history. Even if these films do not recount the entire history and often show what the community sanctions, these films represent important documents (citado por Kydd 195).

Este último punto es importante para observar el calibre documental que posee el uso de videos caseros y fotografías personales de Miguel Dieppa y de su madre (abuela de la directora) que aparecen en el film. En varias secuencias, Aldarondo contrapone las opiniones de los allegados, amigos y el amante de su tío Miguel con lo que dicen su propia madre (hermana de Miguel) y amigos cercanos de la familia Dieppa para dar cuenta de una distancia entre ellos, ya sea ideológica o generacional. Sus puntos de vista difieren respecto a la vida y sexualidad de Miguel y a las dinámicas familiares de los Dieppa. Estas diferencias se transforman en registro visual cuando Aldarondo contrapone grabaciones y fotografías de Miguel en Nueva York (interpretaciones en el escenario como actor profesional, entrevistas hechas con canales locales, imágenes con amigos en reuniones, fotos con su pareja Robert, etc.) con videos caseros filmados por la madre de Miguel (reuniones familiares, niños en la casa, la iglesia, etc.). Justamente, el film sostiene como tesis una tensión irreconciliable que escapa a la intimidad familiar de los Dieppa y que remite al marco social de Puerto Rico. Milton R. Machuca-Gálvez identifica esta tensión: «an island marked by a colonial rule with immediate access to US modernity but firmly anchored by the weight of tradition, the geographic reality of the island amplifying a sense of isolation» (481). Los videos y fotografías se transforman en evidencia óptica de una dicotomía social irreconciliable.

Volviendo a un plano más íntimo, esta dicotomía, irresuelta en el mismo Miguel/Michael, también tiene una evidencia visual que utiliza la directora al colocar dos fotografías de su tío en el hospital: una junto a su madre y otra junto a su pareja. Un punto importante que surge del uso de estos archivos y que entra en contacto con la corporalidad de los sujetos ausentes se ubica en la materialidad misma del archivo. Las fotografías, así como el sinfín de videos caseros, remiten a un modo de captura anterior a la era digital y que evidencia un contacto más físico con la realidad que registra. En un icónico ensayo de principios de los noventa, Vivian Sobchack utiliza conceptos de la fenomenología existencial de Maurice Merleau-Ponty para observar las consecuencias que traen los cambios en las tecnologías de representación. Al insistir en la naturaleza corpórea (*embodied nature*) de la consciencia humana y la existencia corporal como premisa material de significación, Sobchack compara las tecnologías cinemáticas con las electrónicas. Según ella, las primeras ponen en evidencia la actividad existencial de la visión misma:

In its pre-electronic state and original materiality, [...] the cinematic mechanically projected and made visible for the very first time not just the objective world but the very structure and process of subjective, embodied vision –hitherto only directly available to human beings as that invisible and private structure we each experience as “my own.” That is, the materiality of the cinematic gives us concrete and empirical insight and makes objectively visible the reversible, dialectical, and social nature of our own subjective vision (96).



En cambio, el registro electrónico se desprende de las estructuras temporales y espaciales, de una materialidad como la del cine en 35 mm o del video casero de 8 mm, por ejemplo. Desde la experiencia fenomenológica del espectador, ya no se vive un punto de vista o una situación visual como se percibe con las tecnologías cinemáticas. Según Sobchack, «electronic presence randomly disperses its being across a network, its kinetic gestures describing and lighting on the surface of the screen rather than inscribing it with bodily dimension» (104).

La cualidad más destacable de las tecnologías cinemáticas (los videos caseros de la familia Dieppa o los videos que recogió Aldarondo de la vida de su tío en Nueva York, por ejemplo) consiste en remitir a los espectadores a la dimensión corpórea de la actividad existencial de la visión misma. Quizás podría pensarse este uso de archivo visual como un acto restitutivo de una percepción cinematográfica actualmente abrumada por la imagen digital. Sin embargo, las advertencias de Sobchack permiten detenerse en la materialidad del registro para pensar el contexto de captura que queda registrado en la materialidad en sí. Es decir, las posibilidades de grabar que otorga la cinta y su conservación (el granulado, el difuminado de líneas, el rayado que denota el uso reiterado de una reproductora, etc.) evidencian de manera visualmente perceptiva un momento y lugar, un paso del tiempo, una manipulación. Y en todos estos hay cuerpos, un contacto físico o movimientos corporales que se vuelven fenomenológicamente más aprehensibles que en una imagen digital. Por lo tanto, los videos caseros no solo ofrecen un registro óptico de la existencia física de Miguel Dieppa, sino que también entregan, a través de su materialidad, una realidad en la que él existía físicamente. Su existencia carnal se vuelve más cercana no solo porque lo vemos en la imagen, sino porque la cinta misma hace del acto de mirar una visión aún más corpórea y subjetiva y nos arroja al contexto en que fue creada.

Lo mismo ocurre en las imágenes finales de *108 Cuchillo de palo*, cuando la directora reproduce un video casero en el que se celebra el cumpleaños de la abuela. Por un breve momento, Rodolfo Costa aparece detrás de otras personas, tímido, incómodo. Tal como sucede en los filmes de Aldarondo y Comedi, la materialidad de la cinta da cuenta del paso del tiempo y de un uso que nuestra visión recoge de modo táctil o, dicho en palabras de Marks, desde una visualidad háptica. Según esta investigadora, la percepción háptica privilegia la presencia material de la imagen y emerge sobre todo en el cine que apela al contacto, a la relación corpórea entre el espectador y la imagen, y no a la discriminación visual de lo que se captura o a la identificación con las figuras (164). Si bien el uso de videos caseros recién descrito en Costa no remite a una visualidad háptica en sí, es posible poner énfasis en la materialidad del video que invita a un acercamiento más corpóreo. En este punto, Marks añade:

Both film and video become more haptic as they die. Every time we watch a film, we witness its gradual decay: another scratch, more fading as it is exposed to the light, and chemical deterioration, especially with color film. Video decays more rapidly than film, quickly becoming a trace, a lingering aroma with few visual referents remaining (172).



En *El silencio es un cuerpo que cae*, por su parte, a la materialidad de la cinta de los archivos que recoge Comedi se le suma el hecho de que muchos de los videos caseros fueron filmados por su padre. Por tanto, lo que la cámara selecciona y captura es lo que él en persona decidió grabar. Aquí la cercanía con la presencia física de Jaime se vuelve todavía más estrecha. En su libro *The Address of the Eye*, Sobchack pone especial atención a la relación corpórea entre la visión del espectador y la del film, indicando la cualidad activa de ambos. Aquello que el film hace visiblemente, el espectador lo hace visualmente (271). Podría extenderse el argumento de Sobchack al uso de videos caseros grabados por el mismo Jaime para pensar no solo su presencia física detrás de cámara, sino también su «presencia» en nuestra visión como espectadores. Según Sobchack, la actividad del espectador no consiste en «recibir» lo visible como propio, sino más bien en aceptar otra visión junto a la propia. Ella explica:

I am not a mere bodily receptacle for the film's visual address, but rather a hospitable host, allowing this *other* visual address temporary residence in *my* visible address, in *my* body. My visible hospitality, however, in no way denies my own visual address, my own possession of the premises we both presently share so as to significantly negotiate meaning (272).

Es decir, no se trata de mirar desde los ojos de Jaime, sino de interactuar desde una corporalidad propia que está alerta a una corporalidad ajena. Esta otra visión de Jaime que se atestigua en los videos caseros da cuenta de esa otra corporalidad ausente reconstruida a través de diferentes medios e interpelaciones.

Ahora bien, de entre las estrategias que Comedi utiliza para remitir a la figura de su padre se destaca la de la confección de imágenes no referenciales que aluden a una memoria perdida sin registro posible. En varias oportunidades, Comedi reutiliza las imágenes de los videos caseros al colocarles filtros, recortar escenas breves y repetir las o modificar su luminosidad o color. Se trata de estrategias que distorsionan la referencia inicial de los videos. Por lo general, las intervenciones realizadas sobre las imágenes captadas por Jaime remiten a recuerdos aludidos en las voz en *off* de las entrevistas y que no tienen un registro visual.

Según Marks, a través de una arqueología de la imagen se puede descubrir que este tipo de imágenes no referenciales expresan una divergencia entre diferentes niveles de conocimiento, es decir, entre la historia oficial y la memoria privada, por ejemplo (31). Hay aquí un hueco, una fisura, una nueva historia que se crea en un lenguaje no del todo formulado, casi ilegible. Basándose en Deleuze, Marks denomina estas imágenes *recollection-images*:

A recollection-image embodies the traces of an event whose representation has been buried, but it cannot represent the event itself. Through attentive recognition it may provoke an imaginative reconstruction, such as a flashback, that pulls it back into understandable causal relationships (50).

Las *recollection-images* requieren de un reconocimiento atento (*attentive recognition*) por parte del espectador, que consiste en considerar al mismo como



libre de recurrir a su propia memoria para participar en la creación del objeto en la pantalla (48). Es decir, el espectador es capaz de intervenir la imagen que de por sí no se vale de figuras reconocibles o referencias claras a través de un contacto con los propios recuerdos y sensibilidad. Esto es de vital importancia para Marks, porque el cine intercultural que investiga no se dedica a encontrar la verdad de un evento histórico, sino más bien a hacer que la historia revele lo que no se pudo decir (29). Por ello, Marks pone atención en aquellos videos y filmes que expresan una divergencia entre los «órdenes del saber», como por ejemplo la historia oficial y la memoria privada. Estos videos y filmes lo logran al yuxtaponer diferentes órdenes de imágenes, o utilizar imágenes y sonidos que no se corresponden entre sí:

To read/hear the imagen, then, is to look/listen not for what's there but for the gaps [...] to look for what might be in the face of what is not. Hence the importance of absent images, barely legible images, and indistinguishable sound in so many of these works (31).

A diferencia de los filmes de Costa y Aldarondo, el film de Comedi se vale en mayor medida de una dislocación de sonido e imagen o de la intervención visual sobre material de archivo. En primer lugar, Comedi utiliza su propia cámara y el registro de espacios vacíos y personas desconocidas al tiempo que se escucha el recuerdo de una persona entrevistada. Mientras la voz evoca al Jaime de la niñez o al Jaime de la juventud que deambulaba por los barrios o cuando se habla de los conocidos que murieron por complicaciones derivadas del sida, la cámara muestra a niños corriendo en un parque o mojándose la cabeza debajo de una canilla o a jóvenes reuniéndose bajo un puente. En general, la yuxtaposición imagen-sonido no se corresponde necesariamente con lo que se dice. No hay una recreación dramatizada. Estas imágenes más bien habilitan vías nuevas de asociación con lo que se relata, una más conectada con el plano afectivo y la memoria personal del espectador.

Del mismo modo, Comedi reutiliza material de archivo registrado por su padre para intervenirlo y convertirlo, en algunos casos, en imágenes puramente hápticas. Es decir, la percepción visual y diferenciación de figuras se dificulta, hecho que obliga al espectador a observar las imágenes con otros sentidos en juego. Una de las secuencias recurrentes en el film de Comedi es el plano de un paisaje campestre capturado desde la ventana de un tren en movimiento. Pero dichos planos paulatinamente van perdiendo su referencia y devienen imágenes abstractas, de praderas desenfocadas o cielos abiertos que se confunden con el horizonte. Una vez que se relata la muerte de Jaime, el mismo prado aparece en un ritmo que imita la palpitación de un corazón y que va cambiando de color, de textura, a medida que avanza cada fotograma. Hacia el final del film, una secuencia breve captura imágenes sueltas de obreros trabajando en una construcción con la melodía de una cajita musical de fondo. Se ven los torsos desnudos de los hombres y una mano que abre y cierra su puño junto a un martillo depositado a su lado. Podría agregarse que también se utiliza un filtro que simula una captura hecha con 35 mm. Más allá de las posibles lecturas alegóricas que se puedan hacer de estas imágenes, prevalece la atención sobre los cuerpos tensionados, el puño esforzándose por corresponderse con la pesadez





Fig. 5 y 6: Imágenes hápticas en *El silencio es un cuerpo que cae*.

de un martillo, la sensación de pasado o memoria que da como efecto el filtro de la cinta. Ya se trate de un ensayo en torno a la masculinidad impuesta sobre los cuerpos, el film apuesta a la hapticidad para detener la diégesis e invitar al espectador a observar la materialidad de la imagen. Lo mismo sucede con otra secuencia posterior en la que una mano recorre el cuerpo desnudo de una mujer embarazada mientras la directora cuenta el parto de su madre y la presencia del amante de Jaime. Como apunta Marks respecto al video *Identical Time*, de Seoungcho Cho, pero que podría aplicarse al film de Comedi:

Unsure what he or she is seeing, the disoriented viewer suspends judgment [...], and tests the images by bringing them close. The viewer's vision takes a tactile relation to the surface of the image, moving over the figures that merge in the image plane as though faraway things are only an inch from one's body (181).

Estas intervenciones ofrecen una dimensión de percepción histórica diversa a la que ofrecen las entrevistas que Comedi intercala, por ejemplo. Las entrevistas hechas a personas allegadas a su padre (mujeres pertenecientes a un grupo político de izquierda, un conocido que vivió durante la época de la dictadura militar, una mujer trans que recuerda las fiestas que se organizaban, etc.) y las fotografías de la juventud de Jaime (de viaje con amigos o de veraneo en Córdoba) ofrecen referencias ópticas y verbales de lo que significó la vida de un hombre gay en los setenta y ochenta. Sin embargo, las imágenes intervenidas permiten una relación de tipo háptico con el espectador, en la que pueda reconstruirse (aunque sea precariamente) la afectividad pasada de un grupo desplazado por la historia oficial y, en particular, la de Jaime. Quizás sea tentador dilucidar qué tipos de afectos prevalecen en estas imágenes reconstruidas, pero esto sería imposible porque la relación intersubjetiva con el espectador y su memoria es evasiva, personal y, quizás, no del todo acertada o aprehensible por cualquiera.





Tanto el film de Comedi como los de Aldarondo y Costa se esfuerzan en manifestar de manera audiovisual una memoria perdida, secreta u ocultada intencionalmente para borrar la presencia incómoda de una afectividad y sexualidad amenazantes. Estos lenguajes y recursos formales irrumpen en la progresión narrativa, distorsionan la percepción óptica y fuerzan al espectador a ser consciente de la materialidad de lo que se observa. En mayor o menor medida, los filmes de Aldarondo, Comedi y Costa buscan dar cuenta de una emoción y corporalidad evasivas que demandan estrategias drásticas, de quiebre, de fisuras elocuentes, que den espacio a una voz no-oficial y en un lenguaje más cercano a la fisicalidad de quien ve. Solo de esta manera puede lograrse lo que Cvetkovich rescata de los archivos del trauma: «they must enable the acknowledgment of a past that can be painful to remember, impossible to forget, and resistant to consciousness» (241).

Además, este ejercicio de memoria posibilita a las directoras una práctica autobiográfica, un ejercicio de autoentendimiento que transita lo traumático y cuyos vestigios seguramente permanecen hasta hoy. Según Michael Renov, la documentación de la vida de otros, especialmente si son miembros de la familia, sirve como espejo del yo (44). Cabe pensar los modos en que el yo-narrador de la directora se entrelaza con el yo-narrado que aparece con diferentes intensidades en cada film. Por un lado, en *108*, la presencia de Renate Costa domina el film, tanto frente como detrás de cámara. No existe ningún archivo en el que Rodolfo hable por sí mismo. Sin embargo, la directora presenta la voz de su tío de forma indirecta a través de lo que otros dicen que él dijo. En el caso de *Memories*, Aldarondo hace uso de un sinfín de material producido por el mismo Miguel Dieppa y que evidencia una voz autobiográfica diferente a la de la directora. Aldarondo coloca clips de entrevistas hechas a Miguel en las que habla de su vida profesional en Nueva York y también utiliza la voz de un actor para reproducir fragmentos de cartas enviadas a Puerto Rico o incluso una obra teatral que habla de la isla. Aldarondo se pregunta constantemente qué pensaba él sobre su familia y su lugar de origen y utiliza estos materiales para responderse. Ya hacia el final del film, revela que estos cuestionamientos son los que ella se hace a sí misma, hacia lo que ella piensa sobre su familia. Incluso agrega, entre lágrimas, cuando le dice a su madre: «I'm realizing I'm here telling this story about all of these people and I'm struggling to figure out how do I forgive everyone. [...] Sometimes I feel I'm on a quest for justice on behalf of your little brother». Esta confluencia entre los yoes de *Memories* se contraponen a una tensión en los yoes de *El silencio es un cuerpo que cae*. Si bien Comedi cuenta con material filmado por su propio padre, no parece encontrar respuesta alguna, en este material, a los cuestionamientos que hace sobre su familia y la sexualidad de Jaime. El yo-narrador de Comedi resignifica el material producido por el yo-narrado de Jaime y en ese ejercicio relea su propia infancia. Gran parte del archivo filmado por su padre consiste en viajes familiares en los que la figura principal es la directora de niña. Podría proponerse que la búsqueda que hace es la de entender y entenderse en esa época familiar, sobre todo cuando afirma al principio del film que un amigo de su padre le dijo: «Cuando vos naciste, una parte de Jaime murió para siempre». Esta búsqueda parece tener fin hacia el final cuando la directora graba a su propio hijo en la cotidianidad de su casa, en lo que parece ser una apuesta por la vida presente.



El entramado de voces, de yoes, que aparece en los filmes merece un estudio más detenido. Sin embargo, esto permite ubicar los documentales dentro de lo que Leonor Arfuch denomina el *espacio biográfico* y que involucra no solo autobiografías o memorias, sino también productos mediáticos como *talk-shows*, entrevistas y *reality shows* (17). Los filmes de Aldarondo, Costa y Comedi evidencian los cuestionamientos de Arfuch a la autenticidad y univocidad del yo en su acto de inscripción. ¿Cómo discernir el carácter autobiográfico de estos filmes –el relatar el yo mismo– sin necesariamente narrar a otro yo? Al referirse a la biografía, Arfuch enfatiza el valor comunal de los textos, la relación del sujeto con su entorno, su familia, su linaje: «la contemplación de la vida de uno será tan solo ‘una anticipación del recuerdo de otros’ acerca de esa vida, recuerdo de descendientes, parientes y allegados» (108).

Finalmente, conviene resaltar de estos filmes su práctica autobiográfica, que consiste en un retrato propio refractado a través de un otro-familiar, ya sea tío o padre. La corporalidad de los sujetos ausentes que se reconstruye de diferentes modos no solo sirve para acercarlas a los espectadores a modo de denuncia o crítica política al discurso dominante en la familia o la Iglesia, sino sobre todo para combatir la nostalgia y el trauma de la pérdida de un ser querido.

RECIBIDO: 10-4-2020; ACEPTADO: 2-9-2020



## REFERENCIAS

- ALDARONDO, Cecilia, directora. *Memories of a Penitent Heart*. Blackscrackle Films, 2016.
- ANDERMANN, Jens. *New Argentine Cinema*. New York: I.B. Tuaris & Co, 2011.
- ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- CIANCIO, Belén. «Ante el límite de la representación en el documental: cuerpo filmado, filmado-hablante, filmante, (anti)espectante». *HeLix*, 10 (2017), pp. 234-256.
- COMEDI, Agustina, directora. *El silencio es un cuerpo que cae*. El Calefón Cine, 2019.
- COSTA, Renate, directora. *108 Cuchillo de palo*. Icarus Films, 2010.
- CVETKOVICH, Ann. *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. Durham: Duke University Press, 2003.
- FIGUEURÍA, Rafaela y HOLT, Chloe. «Salidas del armario: Políticas de miedo y violencia contra la comunidad gay en el documental paraguayo *108 Cuchillo de palo*», en Bilbija, Ksenija, Fornicito, Ana y Llanos, Bernardita (eds.), *Poner el cuerpo: Rescatar y visibilizar las marcas sexuales y de género de los archivos dictatoriales del Cono Sur*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2017, pp. 241-259.
- KYDD, Elspeth. «Looking for Home in Home Movies: The Home Mode in Caribbean Diaspora First Person Film and Video Practice», en Lebow, Alisa (ed.), *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. Nueva York: Columbia University Press, 2012, pp. 183-200.
- MACHUCA-GÁLVEZ, Milton. «Memories of a Penitent Heart by Cecilia Aldarondo (review)». *Hispania*. 101:3 (2018), pp. 480-481.
- MARKS, Laura. *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press, 2000.
- PIEDRAS, Pablo. *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós, 2014.
- RENOV, Michael. «First-person Films. Some Theses on Self-Inscription», De Jong, Wilma y Austin, Thomas (eds.), *Rethinking Documentary: New Perspectives, New Practices*. New York: Open University Press, 2008, pp. 39-51.
- ROMERO, Eva K. *Film and Democracy in Paraguay*. Cham: Palgrave, 2016.
- SOBCHACK, Vivian. *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- SOBCHACK, Vivian. «The Scene of the Screen: Envisioning Cinematic and Electronic 'Presence'», Karl Ludwig Pfeiffer y Hans Ulrich Gumbrecht (eds.), *Materialities of Communication*. Stanford: Stanford University Press, 1994, pp. 83-106.
- VIDAL-ORTIZ, Salvador. «Memories of a Penitent Heart». *Latino Studies*, 17 (2019), pp. 421-423.



# EXISTENCIAS ABYECTAS EN EL REGISTRO FOTOGRÁFICO DE LARIZA HATRICK: HACIA UNA RECUPERACIÓN DE LA ALTERIDAD RADICAL

Ariel Martínez  
Universidad Nacional de La Plata  
[amartinez@psico.unlp.edu.ar](mailto:amartinez@psico.unlp.edu.ar)

## RESUMEN

El presente artículo se propone reflexionar en torno a aquella franja poblacional abyecta e ininteligible a partir de algunas expresiones del itinerario fotográfico de la artista y activista argentina (platense) Lariza Hatrick. Aunque sus retratos plasman momentos cotidianos de existencias maricas, lesbianas y travestis, afirmamos que lo relevante de su producción visual refiere a la posibilidad de suscitar una alteridad radical que trasciende las nominaciones identitarias que las taxonomías modernas ofrecen como única forma de distribuir reconocimiento. Al reseñar algunas fotografías de Shirley Bombón (trava sudaca) se enfatiza la necesidad de transversalizar la perspectiva *queer* con una dimensión *cuir*: un intento de rescatar la dimensión crítica más allá del límite que impone la positividad de los significados lingüísticos. Se afirma que las producciones artísticas son capaces de sugerir la potencia de aquello inarticulable, zona indispensable para la actitud de revuelta y para la creación de lo radicalmente nuevo.

PALABRAS CLAVE: Lariza Hatrick, *cuir*, alteridad radical, fotografía, abyección.

ABJECT EXISTENCES IN LARIZA HATRICK'S PHOTOGRAPHIC REGISTRY:  
TOWARDS A RECOVERY OF RADICAL ALTERITY

## ABSTRACT

This article aims to reflect on that abject and unintelligible population strip based on some expressions of the photographic itinerary of the Argentine artist and activist (from La Plata) Lariza Hatrick. Although her portraits capture daily moments of queer, lesbian and transvestite existence, we affirm that the relevance of her visual production refers to the possibility of arousing a radical alterity that transcends the identity nominations that modern taxonomies offer as the only way to distribute recognition. By reviewing some photographs by Shirley Bombón (trava sudaca) it emphasizes the need to mainstream the queer perspective with a cuir dimension: an attempt to rescue the critical dimension beyond the limit imposed by the positivity of linguistic meanings. It is affirmed that artistic productions are capable of suggesting the power of the inarticulable, an indispensable area for the attitude of revolt and for the creation of the radically new.

KEYWORDS: Lariza Hatrick, *cuir*, radical alterity, photography, abjection.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.clepsydra.2021.21.10>  
REVISTA CLEPSYDRA, 21; marzo 2021, pp. 203-229; ISSN: e-2530-8424



## INTRODUCCIÓN: ALGUNAS COORDENADAS GENERALES

¿Cómo y por qué diversas personas llegan a pensarse a sí mismas como miembros de un grupo con un pasado compartido? Ante este interrogante partimos del siguiente problema: sólo se vuelven inteligibles –y, por lo tanto, capaces de pensarse a sí mismos mediante elementos simbólicos colectivos, con mayores o menores grados de legitimidad– aquellos sujetos localizados dentro del ámbito normativo que confiere reconocimiento. La producción de memoria social se inscribe dentro de los términos simbólicos hegemónicos. En este sentido, es preciso diferenciar aquellas localizaciones de sujeto que, con mayor o menor grado de legitimidad, pertenecen al campo de lo inteligible de aquellas otras que caen por fuera de los marcos de reconocimiento y, por tanto, devienen existencias ininteligibles o abyectas. Así, guardan especial potencia disruptiva aquellas existencias que configuran una alteridad radical respecto al orden simbólico cisheteronormado y se alejan del constructo de lo Otro –es decir, del reconocimiento otorgado por los términos de las taxonomías identitarias con las que contamos–.

Como forma de abordar la relevancia y el reconocimiento de esta alteridad radical vinculada con las existencias abyectas, ofrecemos un material visual sugerente: algunas expresiones del itinerario fotográfico de la militante lesbiana argentina Lariza Hatrick (nacida el 9 de marzo de 1980). Para realizar algunas observaciones al respecto partimos de postulados fundamentales de la teoría *queer* en la versión de Judith Butler, aunque proponemos la importancia de anclar, dialogar y cuestionar tales aportes a partir de expresiones artísticas locales, puesto que estas son capaces de sugerir el carácter abyecto que interesa señalar. Denominamos como perspectiva *cuir* a esta aproximación estética local y contextualizada, capaz de esbozar la alteridad radical resonante en todos aquellos que caen por fuera de lo nominable.

Judith Butler se aproxima al interrogante del que partimos. Teoriza la forma en que opera un sistema normativo denominado matriz de inteligibilidad heterosexual:

Utilizo la expresión matriz heterosexual [...] para designar la rejilla de inteligibilidad cultural a través de la cual se naturalizan cuerpos, géneros y deseos. He partido de la idea de ‘contrato heterosexual’ de Monique Wittig y, en menor grado, de la idea de ‘heterosexualidad obligatoria’ de Adrienne Rich para describir un modelo discursivo/epistémico hegemónico de inteligibilidad de género, el cual da por sentado que para que los cuerpos sean coherentes y tengan sentido debe haber un sexo estable expresado mediante un género estable (masculino expresa hombre, femenino expresa mujer) que se define históricamente y por oposición mediante la práctica obligatoria de la heterosexualidad (Butler, *El género* 292).

Es claro que no todas las existencias logran cumplir con los principios de inteligibilidad, por lo tanto no todas logran articularse simbólicamente como auténticas, legítimas o como ilegítimas. Así, el campo normativo produce una línea abisal que separa un centro normativo, habitado por aquellos sujetos inteligibles de acuerdo con las exigencias de la matriz heterosexual, respecto de una periferia habitada por aquellas identidades inteligidas mediante identidades patologizadas, inferiorizadas



y excluidas. Como ya se ha mencionado, interesa establecer un matiz al respecto. Tanto lo legítimo como lo ilegítimo es inteligible bajo los términos de la matriz cisheterosexual. Por lo tanto, los intentos de hacer legítimo lo ilegítimo impiden la transformación radical del campo normativo, puesto que hacen rodar los mismos términos que articulan el reconocimiento.

Por este motivo nos resulta de mayor interés aludir al estatuto ontológico y político de otra franja poblacional, cuyas existencias sufren un grado de exclusión radical y, así, caen por fuera de la matriz de inteligibilidad heterosexual. Se trata de una alteridad localizada más allá de toda inscripción simbólica y, por lo tanto, de las representaciones que configuran los marcos sociales hegemónicos de memoria. Aunque no es capaz de llevarlo hasta sus últimas consecuencias, la propia Judith Butler propone un término que sugiere tal grado de ininteligibilidad: lo abyecto. A partir del pensamiento de Julia Kristeva, Butler sugiere figuras corporales y subjetivas que no caben en ninguno de los términos, categorías o taxonomías normativas. Estas existencias conforman el campo de lo deshumanizado y lo abyecto contra lo cual se conforma la definición de lo humano. El campo simbólico, nos dice Kristeva, requiere como gesto fundacional el establecimiento de límites que, por medio de la exclusión, configuran una diferencia constitutiva (Kristeva 9). Lo abyecto nombra algo difícilmente articulable bajo los términos del lenguaje y su carga normativa, aquello que ha sido expulsado, evacuado como excremento, literalmente convertido en un grado de otredad que se torna alteridad radical. Las existencias espectrales circulantes en estos intersticios de la matriz producen marcas que es preciso recuperar para reconstruir vidas concretas, aunque no ya bajo los términos de los marcos hegemónicos de memoria colectiva, sino en sus propios términos –aquellos donde la alteridad constituye sus manifestaciones escénicas imposibles de ser representadas mediante el lenguaje (Martínez y Mora 4)–. ¿Cómo y por qué llegamos a pensarlos como miembros de un grupo con un pasado compartido? Pues compartimos los sentidos hegemónicos a partir de los cuales configuramos nuestras identidades.

La mirada *cuir* concibe las existencias abyectas de forma concreta y situada. Considerar lo *queer* de forma abstracta y descontextualizada amenaza paradójicamente la potencia crítica de sus propios postulados. Susan Stryker enfatiza la importancia de considerar la

diferencia encarnada y cómo esas diferencias se transforman en jerarquías sociales, sin perder de vista el hecho de que ‘diferencia’ y ‘jerarquía’ nunca son meras abstracciones; son sistemas de poder que operan en cuerpos reales, capaces de producir dolor y placer, salud y enfermedad, castigo y recompensa, vida y muerte (Stryker 3).

Este artículo considera una propuesta estético-disidente local, que presentamos como una operación política de memoria, a la que denominaremos *cuir*<sup>1</sup>. Así,

---

<sup>1</sup> Desde nuestra perspectiva, adoptar una perspectiva *cuir* no implica abandonar cualquier marco teórico proveniente de usinas hegemónicas de producción de conocimiento (localizadas en el norte global). La incorporación de intelectuales locales no garantiza tal vuelco epistemológico capaz



a partir del itinerario fotográfico de la artista local argentina se extraen reflexiones que nos permiten avanzar en un grado de radicalidad crítica mayor que algunas de las afirmaciones del pensamiento *queer* (norteamericano). Es sabido que el norte global *queer* constituye una caja de resonancia que indefectiblemente nos impone las categorías conceptuales a partir de las cuales pensamos las disidencias y los sistemas normativos. Para retener la potencia crítica de las herramientas teóricas *queer* es necesario *cuirizar* esos saberes mediante la resistencia crítica desde los sures. Las recepciones y apropiaciones subversivas son un requerimiento para someter a crítica la marca geopolítica de teorías provenientes del norte –en tanto centro hegemónico–. Así, propuestas escénicas locales disidentes posibilitan la tensión de categorías teóricas *queer*. Esta tensión nos obliga a examinar y reescenificar la letra abstracta de los conceptos a los que recurrimos. Así, *cuirizar* lo *queer* pone en danza la dinámica crítica que destotaliza cualquier pretensión unitaria, incluso, paradójicamente, de la teoría *queer*. La misma Butler afirmó que «normalizar lo queer sería, después de todo, su triste final» (Butler, *Against* 21).

## EL REGISTRO FOTOGRÁFICO *CUIR* DE LARIZA HATRICK

Lariza Hatrick, activista lesbiana y sudaca, ha construido un archivo fotográfico destinado a preservar la vida de su círculo de afectos<sup>2</sup> –poblado de existencias no legitimadas por la cisheteronorma–. En su Instagram se autodenomina *bloodlariza* y se describe como «lesbiana wittiguiana no binaria tercer mundista» y connota su fotografía como «imágenes lesbianas disidentes a la norma cisheterosexual»<sup>3</sup>. Su militancia y activismo sostenido desde hace más de quince años en la localidad de La Plata (Buenos Aires, Argentina) la convierten en una referencia para quienes habitan los territorios sexodisidentes y se autodenominan genéricamente como *Mos-tris* –en alusión a una exaltación no peyorativa de la monstruosidad disidente–. Su fotografía retrata y cristaliza sus afectos en medio del fracaso y la abyección. Para

---

de subvertir miradas hegemónicas (aun dentro del campo de los estudios *queer*). Apostamos por la potencia de tensar las categorías teóricas con las que contamos con propuestas estético-políticas locales. No podemos pensar por fuera de las categorías imperantes –independientemente del lugar geopolítico de su producción– pero sí podemos someter a escrutinio crítico tales categorías a partir de expresiones estéticas situadas que emergen de los sures epistemológicos, por un lado, y que muestran una dimensión excesiva y no reductible a las fronteras restrictivas que instala la representación lingüística.

<sup>2</sup> A partir de diálogos personales con Lariza Hatrick que han recorrido múltiples tópicos, este trabajo recoge su punto de vista respecto a las disidencias *cuir*, el registro fotográfico y la militancia política. También, debido a sus resonancias, se entrecruza la mirada situada de la fotógrafa con algunas referencias del pensamiento *queer* antisocial. Se intenta construir un punto de vista epistemológico que resitúe el lugar de la memoria en la recuperación de aquellas existencias abyectas. La irrupción del registro fotográfico de la vida de Shirley Bombón, interpretado desde el marco epistémico-político ofrecido, opera como eje transversal de este recorrido.

<sup>3</sup> <https://www.instagram.com/bloodlariza/?hl=es-la>.



Hatrack estas vidas, y su propia vida, no son menos valiosas pese al significado de marginalidad y fracaso que adquieren para *el afuera*.

Hatrack se preocupa por evitar los circuitos hegemónicos<sup>4</sup>. El (escaso) reconocimiento de su propuesta seguramente se debe a su retórica fotográfica rebelde, pues no busca consolidar un proyecto *queer* legitimado académica y políticamente. Su registro es capaz de atravesar y cuestionar, paradójicamente, los requerimientos que actualmente gravitan en torno a la 'fotografía *queer*'. El innumerable cúmulo de fotografías interesadas en retratar existencias no hegemónicas atestiguan la compleja red político-afectiva en la que se mueve Hatrick. Sus registros fotográficos señalan una profunda subversión estético-política al elidir los parámetros normativos a partir de los cuales se adjudican las identidades. Nos interesa sugerir claves teórico-epistemológicas que dialogan con las fotografías<sup>5</sup> de Hatrick en términos del profundo interés por trazar políticas que anudan de forma compleja alteridad y memoria. Las fotografías seleccionadas retratan a Shirley Bombón, una traba sudaca que forma parte de la red vincular de nuestra fotógrafa<sup>6</sup>. Los retratos de Shirley Bombón son una ocasión para reflexionar sobre las luchas contra el olvido de una vida, también sobre las formas en que las militancias y registros disidentes operan como formas particulares de rescate vinculadas con la concepción de alteridad que ofrecemos. Esta aproximación permite priorizar y recuperar epistemológicamente aquel registro capaz, en su negatividad, de perturbar la coherencia identitaria y la consecución de los principios de inteligibilidad que clasifican los cuerpos mediante la imposición de fronteras identitarias (De Lauretis 78, Edelman 21).

Hatrack insiste en recuperar la multiplicidad y socavar las sedimentaciones culturales que organizan, en nuestra mirada, el campo de lo visible y lo recuperable mediante los marcos normativos que construyen la memoria colectiva. Sólo así podremos retratar las identidades y los cuerpos del modo en que Hatrick nos propone. La película analógica de 35 mm en color que utiliza no se ciñe a las pretensiones técnicas, ni a la construcción impostada de situaciones. Lo que podría entenderse como una falta de atención a la composición fotográfica forma parte de la declaración política que subvierte los parámetros estéticos convencionales. La fotógrafa se propone capturar la alteridad radical que habita en el mundo, y esta no se ciñe al carácter transgénero de las personas fotografiadas –que, en tanto que identidades, aún muestran demasiada proximidad con la matriz normativa–. La valencia *cuir* de sus retratos, en algunas ocasiones grotescos y bizarros, reside en su intención de

---

<sup>4</sup> De aquí en más, todas las afirmaciones referidas a Lariza Hatrick corresponden a registros de comunicaciones personales.

<sup>5</sup> Algunas de las fotografías que se utilizan para este ensayo se encuentran publicadas en el Instagram de Lariza Hatrick, aunque la mayor parte de ellas pertenecen a su archivo personal.

<sup>6</sup> De Shirley Bombón se sabe, a partir de sus relatos, que nació en Lima (Perú) el 20 de julio de 1957. A los veinte años viajó a Europa. Durante dos décadas vivió en Italia, Alemania y España. Luego de su regreso a Perú viajó a la Argentina, donde fue detenida. Una vez libre vivió allí sus últimos años y se convirtió en una referente para la militancia travesti, así como para una enorme red afectiva de disidencias sexogenéricas y sexuales.







Imagen 1. Sin título. Fotografía de Lariza Hatrick. Shirley Bombón en la casa de los putos, quienes la alojaron para que cumpla prisión domiciliaria debido a una *mega-causa narco-travesti*.

sugerir la evanescencia de una alteridad que escapa, incluso, a las identidades que se delimitan dentro de los términos taxonómicos normativos convencionales pertenecientes al ámbito de la representación.

Así, la fotografía de Hatrick no puede ser adjetivada con el término *queer*. Utilizar la etiqueta *queer* para connotar la especificidad de un tipo de registro fotográfico contradice el sentido de esta perspectiva originalmente preocupada por socavar cualquier definición y significado fijos (Butler, *El género* 57). Justamente, la potencia *cuir* reside en cuestionar y retorcer el uso convencional de términos, textos y estéticas. Los registros fotográficos de Hatrick configuran un archivo que destrona la idea de fotografía vinculada con representaciones y conceptos hegemónicos de verdad y precisión. No sólo no se ajustan y cuestionan el ideal de excelencia artística, sino que, por su carácter bizarro, son propicios para deconstruir tales conceptos, y desestabilizan los sentidos convencionales que recubren las identidades legítimas, la historia oficial y la memoria entendida como registro y preservación de representaciones y materiales inteligidos e inteligibles de acuerdo con la matriz heterosexual.

El estilo fotográfico de Hatrick se aleja de nociones tales como excelencia, verdad y perfección. Sus fotografías no cumplen con los requerimientos técnicos de aquello que normativamente se valora como 'buena fotografía'. Pero allí reside la potencia estético-política que nos interesa. Lejos de preocuparse por el enfoque correcto, la buena exposición, sus fotografías no son técnicamente limpias ni equili-



Imagen 2. Sin título. Fotografía de Lariza Hatrick. Shirley Bombón cocinando arroz con mucho ajo (comida de su país natal, Perú), en la casa de Lariza Hatrick. Allí vivió hasta que comenzó a sufrir complicaciones de salud.

bradas. Sin embargo esta (des)composición fotográfica cumple con invocar un telón de fondo, no reductible a ninguno de los elementos que integran las imágenes, que podemos caracterizar como estética del fracaso. Sus imágenes perforan la mirada con una dimensión ontológica del fracaso imposible de ser redimida mediante estrategias discursivas. Aquello que impacta en su propuesta fotográfica no es reductible a una estrategia de representación visual clara y distinta<sup>7</sup>. Se trata de un registro experiencial capaz de extenderse más allá del contexto de sus fotografías.

Hatrick aporta condiciones de posibilidad no discursivas para experimentar varios tipos de fallas y fracasos políticamente productivos. Su estética del fracaso (muchas de sus fotos son granuladas, de baja resolución, o revelan fallas en el funcionamiento mecánico de su cámara) nos enfrenta con la eliminación de toda fantasía de control y dominio absoluto. El fracaso como experiencia y como estética

---

<sup>7</sup> Intentamos abordar la potencia política y estética que emerge a partir de una negatividad vinculada con una alteridad radical que, como tal, no es reductible a ninguna estrategia de representación visual de la artista. Se trata de una afectación experiencial que nos aproxima a otros modos de vida abyectos (contextualmente situados) sin la mediación de los juegos de la representación, la reivindicación y el reconocimiento propio de la lógica de las identidades.

nos conduce a nuestra estructura fallida. Sus imágenes hacen circular, recopilan, activan y potencian experiencias emergentes y amorfas sobre condiciones sociales de abyección que las estrategias que cabalgan sobre la positividad de los términos del lenguaje no pueden expungar.

La estética del fracaso y los afectos asociados a ella nos invitan a alejarnos de imponer la grilla identitaria con la que contamos. Nos invitan a captar las vibraciones y los gestos de una sensibilidad ampliamente distribuida para comprender el fracaso que subyace a los gestos corporales. La pérdida de la fantasía de la 'buena vida' es una posibilidad para enfrentarnos con la negatividad que nace de la estructura fallida del sujeto y que se desnuda cada vez que abrazamos el carácter antisocial de aquello que no persigue los fines normativamente idealizados y valorados. Hatrick nos pide que registremos el fracaso de manera diferente. Lejos de aceptarlo, las fotografías de Hatrick nos invitan a agitarnos con él, a conducir nuestros cuerpos de manera improductiva en relación con los marcos de inteligibilidad que organizan nuestra mirada.

Jack Halberstam argumenta a favor de perseguir el fracaso como táctica para producir un cortocircuito y deshacer los puntos de referencia heteronormativos del éxito en la cultura occidental (*El arte* 34). El fracaso se acompaña de una serie de afectos negativos como la decepción, la desilusión y la desesperación, pero también brinda la oportunidad de usar estos afectos negativos para hacer agujeros en la positividad tóxica de las taxonomías discursivas que reciclan la frontera entre lo legítimo y lo ilegítimo. La fotografía de Hatrick se propone modificar la carga afectiva en torno al fracaso y perturba la trayectoria internalizada de la vergüenza. Agitarse con el fracaso interrumpe espasmódicamente la quietud de las identidades cisheteronormadas.

Al intentar caracterizar su producción fotográfica nos enfrentamos con el esfuerzo por retratar el trayecto de vidas singulares que transcurren por fuera de los marcos normativos de reconocimiento y, al mismo tiempo, propone una recuperación de la pura presencia abyecta evitando sentidos hegemónicos. Su fotografía, por un lado, socava las nociones de identidad fija y estable y, por otro, desarticula la posición de observación que generalmente afirma el dominio sobre lo otro devenido objeto pasivo de patologización, inferiorización, exclusión y forclusión simbólica. En algún sentido las fotografías de Hatrick desestabilizan las posiciones de sujeto-objeto, cuestionan las oposiciones binarias y desafían las categorías esencializadas en significados fijos —aun cuando estos refieren a identidades normativamente fijadas como sitios desposeídos a ser redimidos mediante políticas de reconocimiento—.

Si cobrar existencia en el orden simbólico hegemónico presupone la articulación bajo los términos de las representaciones hegemónicas, masculinistas y cisheteronormadas, Hatrick nos enfrenta con las existencias en su alteridad radical como una vía de acceso, no lingüístico, a presencias abyectas que hieren la pretensión de formas únicas de existir simbólicamente. Así, nuestra fotógrafa desafía radicalmente las relaciones de poder que subyacen a los modos en que denominamos lo Otro. Abre un espacio, en sus propios términos, para un tipo de registro fotográfico que cae por fuera de lo esperable.



Hatrick no se contenta con habitar una parcela del terreno simbólico hegemónico –ni siquiera aquellas catalogadas como *queer*–. Tampoco se conforma con las migajas de reconocimiento que reciben las identidades carentes de legitimidad. Nuestra fotografía entiende que aquellas prácticas que hacen de la otredad una versión defectuosa de las identidades normativas se vinculan con el modo en que se distribuye el reconocimiento mediante la inteligibilidad articulada en la economía de la representación. Por ello, su registro fotográfico reconstruye historias abyectas desde la perspectiva de su propio mundo marginado. Su propuesta fotográfica constituye un acto de resistencia no sólo contra la ficción de una identidad coherente y estable, sino también contra un orden que sólo confiere existencia simbólica cuando logra reducir la alteridad radical en otredad hegemónica. La fotografía de Hatrick no busca convertirse en un concepto coherente y estable de resistencia, y por este motivo el valor último de su propuesta reside en el registro de historias olvidadas, historias que cuentan en sus propios términos, puesto que, finalmente, no encuentran sitio en la economía de la representación cisheteronormada.

Sin dudas, la operación política que Hatrick pone en marcha requiere de una crítica radical a conceptos como sexo, género, identidad, cuerpo y representación. A la fotografía no le interesa que su registro en imágenes se integre en la cultura contemporánea. Su mirada *cuir* se encuentra cargada de un exceso que late sin poder articularse por completo en la representación. Esto la vuelve capaz de recortar en cada foto no sólo el retrato de una persona singular, cuya identidad escapa a la cisheteronorma, sino una estética abyecta que señala un quiebre con las reglas estéticas frecuentemente valoradas. Por ello, justamente, su registro fotográfico es directo y al instante, y no se interesa en absoluto por la perfección técnica. Esta estética es consonante con el modo en que ella denomina a quienes retrata: *monstruos*. Tal denominación toma distancia de los términos con que la matriz heterosexual denomina las otredades para delimitarlas, producirlas y controlarlas en un proceso constante.

Las fotografías de Hatrick plasman el comportamiento enormemente errático de las personas que cruzan los límites de lo legible. Su punto de mira abre otros modos de circulación y de existencia, y expone formas de presencias que, sin mediación identitaria, emergen más allá de la violencia epistémica que imponen los marcos interpretativos con los que contamos. Estas existencias que irrumpen mediante estéticas grotescas e hiperbólicas configuran, en la fotografía de Hatrick, una presencia perturbadora, pues exponen de forma inmediata aquello que Butler denomina la «condición de espectro amenazador» (Butler, *Cuerpos* 20). Butler ha advertido el modo en que opera «la producción de una esfera excluida que llega a delimitar y a atormentar el campo de la vida inteligible» (93) donde «la fuerza de la prohibición produce el espectro de un retorno aterrador» (93). Para la autora, estos espectros abyectos irrumpen en las posiciones del sujeto, por este motivo la producción cultural de memoria bien puede pensarse como operación subsidiaria a los continuos intentos de «destruir ese espectro para impedir el tipo de asociación que podría desestabilizar las fronteras territoriales» (265) de la cisheteronorma. Butler afirma que este espectro amenazador es «una parte interna del sistema y, por lo tanto, se presentará como el espectro que promete su desestabilización» (103). Esta existencia espectral está dentro del campo de lo representable. El modo en





Imagen 3. Sin título. Fotografía de Lariza Hatrick.  
Shirley Bombón con sus enormes tetas y su maquillaje.

que elegimos interpretar la propuesta estética de Hatrick devela una operación que recupera aquella negatividad que hiera la economía misma de la representación. Para Butler este «espectro que evidentemente se produce, circunscribe y combate culturalmente» (133) «es el espectro del reconocimiento de que ya estubo siempre perdido, la derrota de la fantasía» (154). Para Hatrick tal espectro descompleta cualquier reclamo de hacer justicia que se conduzca por la vía de la representación. Butler resuena en esta línea al mencionar que «el espectro restrictivo [...] constituye los límites demarcadores del intercambio simbólico» (157), asignándole el estatuto de «exterior amenazante» (157).

Sea como fuere, sus fotografías evocan la sensación de las instantáneas que retratan vínculos de mucha intimidad. Incluso escenifican dramas como el tránsito hacia la muerte provocada por el sida —uno de los aspectos que atraviesan las identidades y corporalidades de estos colectivos simbólicamente forcluidos—. En efecto, su archivo fotográfico personal cuenta con el registro de la muerte de algunas de sus amigas travestis. De este modo, la fotógrafa instala el sufrimiento como estética de vida que paga el precio por asumir sus propios términos.

La fotografía de Hatrick abre un espacio para la manipulación y autoinvención que escapa a las reglas de la representación moderna sobre las que cabalgan las identidades; por ello el registro de sus imágenes contradice la retórica y ficción de autenticidad del retrato fotográfico. Ella expone que detrás de la representación

no hay referentes estables a partir de los cuales reclamar autenticidad, e insiste en borrar los límites entre la fotografía documental y la ficcional. Colapsar esta distinción le permite participar en primera persona mediante sus registros. Sin las marcas del registro, afirma, no hay memoria. Pero luego, tal registro no puede quedar anudado a ningún marco que fije de forma absoluta criterios de fidelidad. El registro es un hecho político, y se encuentra poblado de aspectos ficcionales. Por debajo de estos deslices móviles del sentido, la autora prioriza el puro registro insistente y perturbador de aquellas presencias que la memoria no tolera y, por ende, rechaza. ¿Existe algo más político que el rechazo mismo de las marcas que subyacen a las ficciones identitarias?

## PRIMEROS ELEMENTOS PARA UNA CONCEPCIÓN DE ALTERIDAD RADICAL

Es sabido que la teoría *queer* ha tomado seriamente la tarea de esbozar una crítica feroz hacia los discursos cisheteronormados que involucran, entre otros aspectos, los vínculos sexualidad/cuerpo. Tal es el caso de Butler, quien no sólo ataca de forma asertiva la distinción sexo/género, sino que también devela los mecanismos a partir de los cuales se imponen identidades de género discretas y coherentes. Asimismo, ha colocado al cuerpo bajo examen crítico. A partir del prisma foucaultiano, Butler se dedicó a trazar una fuerte crítica a la clasificación en dos tipos de cuerpos con características natural y fácticamente diferentes. En este camino crítico, la autora se interroga respecto a la estabilidad de las categorías de género cuando advertimos la ausencia de un fundamento reificado, trascendente y necesario (Butler, *Contingent* 7).

La teoría *queer*, especialmente las versiones que se alimentan del pensamiento de Butler, se muestra en contra de cualquier compromiso metafísico implícito incuestionado e incuestionable. Desde aquí, alienta a concebir los fundamentos contingentes del orden social y subjetivo en términos discursivos. Aún más, afirma la resignificación de tales términos como estrategia política capaz de disputar los términos impuestos por los marcos normativos. Así, propone una forma de desnaturalizar y resignificar las categorías corporales a través de un conjunto de representaciones paródicas, lo que conllevaría una reflexión crítica sobre la ontología del género como una (de)construcción paródica, y quizá profundizaría en las posibilidades móviles de la espinosa diferenciación entre ‘parecer’ y ‘ser’, una radicalización de la dimensión de ‘comedia’ de la ontología sexual (Butler, *El género* 121).

Estas consideraciones subyacen a su noción de *performativo*, entendida como una potente herramienta teórico-política, pues permite impugnar los códigos dados de diferencia sexual. En este contexto Butler argumenta en contra de la fijez de las identidades –en términos de profundidad interior y sustancial– y contra la naturalización de los cuerpos –en términos de superficie fáctica prediscursiva–. La preocupación por quitar del sexo cualquier fundamento esencial y natural se anuda con su comprensión del cuerpo en términos de una construcción discursiva. Así, la materialidad misma parece diluirse en el carácter significativo atribuido al sexo:



lo que constituye el carácter fijo del cuerpo, sus contornos, sus movimientos, será plenamente material, pero la materialidad deberá reconcebirse como el efecto del poder, como el efecto más productivo del poder. Y no habrá modo de interpretar el 'género' como una construcción cultural que se impone sobre la superficie de la materia, entendida o bien como 'el cuerpo' o bien como su sexo dado. Antes bien, una vez que se entiende el 'sexo' mismo en su normatividad, la materialidad del cuerpo ya no puede concebirse independientemente de la materialidad de esa norma reguladora (Butler, *Cuerpos* 18-19).

En la insistente afirmación butleriana del carácter social e históricamente construido de la materialidad de los cuerpos –de la materialidad del sexo– anida su temor construccionista por tropezar con el esencialismo y el ahistoricismo. Desde la propuesta de Butler los procesos de construcción y producción de memoria no pueden ser pensados al margen de los marcos normativos de inteligibilidad que ella misma ataca. La memoria suele ser delimitada como una representación activa del pasado y «se articula en un proceso discursivo complejo en el cual se acoplan recuerdos, olvidos, silencios y represiones, tanto conscientes como inconscientes» (Cutuli e Insausti 24). ¿Pero cómo pensar la potencia subversiva de aquello que, aunque forcluido del discurso, es resistente a la norma en su pura presencia y alteridad?

En las tramas de esta perspectiva *queer* –que ha hegemonizado el debate académico en el medio local– cobra sentido la relevancia de hace lugar a la irrupción crítica de estéticas locales disidentes. Tal es el caso de Hatrick, quien nos ofrece registros de existencias abyectas que no transcurran por los carriles discursivos de la matriz heterosexual. Butler misma ha señalado que aquellos sujetos que caen por fuera de los criterios de inteligibilidad son borrados simbólicamente. Ante esta operación de forclusión, Hatrick se empeña en recuperar las marcas concretas en su alteridad radical –respecto de lo que el orden simbólico representa como legítimo e ilegítimo–, y escoge el registro fotográfico como forma de atravesar el muro del construccionismo social que forcluye el territorio de la negatividad sobre la que cabalgan formas de alteridad radical irreductibles a los términos normativos. Su activismo se empeña por hacer lugar a presencias abyectas que el registro escénico captura de forma privilegiada. La fotografía de Hatrick nos permite imaginar una reformulación del modo en que se trazan los límites territoriales que divide la memoria de lo legítimo, el olvido de lo ilegítimo y la forclusión, y el destierro, de lo abyecto.

Interesa sugerir que las estrategias políticas ancladas en el discurso arrastran consigo los límites que restringen la posibilidad de una transformación radical del campo simbólico. Eduardo Viveiros de Castro plantea la continuidad ontológica entre estas ausencias ininteligibles, pues todas ellas comparten un mismo gesto de exclusión radical (Viveiros de Castro 19). Más allá de las grillas identitarias, este «trazado de un plano de inmanencia común» en la alteridad (Viveiros de Castro 239) se muestra resonante con los planteos de Lee Edelman en torno a «la *queeridad* vinculada de forma irreductible a lo aberrante y atípico, a aquello que escuece la normalización» (Edelman 24). Así, la ajenidad radical emerge como una negatividad *queer* que no persigue la positividad de ningún valor social (Halberstam 140).

Estas consideraciones sugieren que el pensamiento *queer* se socava a sí mismo cuando no enfrenta un examen profundo de los límites con los que el len-



guaje mismo tropieza. La pura presencia del registro fotográfico de Hatrick señala los límites del monismo lingüístico de las versiones más difundidas de la teoría *queer*. La pseudopotencia deconstructiva de la resignificación lingüística colapsa y se disuelve en los mismos términos discursivos y normativos que propone. Así, la pretendida potencia de la noción de *Diversidad* enmascara la problemática lógica de *La Diferencia* –a partir de la cual se distribuye el reconocimiento simbólico–. En este contexto, a partir de la mirada *cuir* de Hatrick proponemos aproximarnos a la noción de alteridad radical. Esto nos permite tomar distancia crítica respecto de los límites de la lógica de *La Diferencia* que subyace a la territorialización de lo Uno y lo Otro. Si la diferencia ha sido delimitada históricamente en términos de represión o de Otro excluido, Allison Weir argumenta la necesidad de «distanciarnos de las formas particulares en que hemos sido atrapados en represiones de la diferencia, con una lógica de sacrificio y exclusión» (Weir 3), donde la imposición discursiva de *Lo Mismo* reprime la posibilidad de una diferencia que valga en sus propios términos. Después de todo, *Lo Mismo* es una proyección de la esfera de la representación, un borramiento eficaz de cualquier forma de diferencia radical respecto a lo simbólico (Irigaray 19).

## EL REGISTRO DE LA PRESENTACIÓN DEL CUERPO, MÁS ALLÁ DEL LENGUAJE

El posestructuralismo, vertebral para la teoría *queer*, ha demonizado, bajo el mote de esencialismo, cualquier intento de deslindar un resto corporal no reducible a la raigambre discursiva de los marcos identitarios. Desde este punto de mira, aquellos aspectos no subsumibles al lenguaje son absorbidos en un *allá afuera* que frecuentemente cobra la forma discursiva de naturalización. Aquí optamos por reconocer la *presentación* perturbadora y abyecta de una alteridad radical, jamás susceptible de ser apresada completamente en una *representación*. De lo contrario, las estrategias de legitimación del campo simbólico mostrarían un poder omnímodo y no sería factible abordar seriamente la posibilidad de su transformación radical. En este sentido, la experiencia y el registro escénico y estético que ofrecemos nos permite, por un lado, sospechar y apelar a una dimensión no reducible a la clásica y estéril oposición entre esencialismo (biológico) y construccionismo (social). Por otro, nos resguarda de cualquier desliz hacia los términos taxonómicos que la cisheteronorma codifica para etiquetar la otredad –o el reflejo deformado del sujeto normal, modélico y neutro–.

Es innegable que el lenguaje territorializa y consolida las identidades, también que los cuerpos emergen bajo identidades sexuales y genéricas que son efecto de marcos binarios de inteligibilidad –en la misma línea, Thomar Laqueur señala que «la epistemología no produce dos sexos opuestos por sí misma; eso sólo lo pueden hacer ciertas circunstancias políticas» (Laqueur 32)–. Aun así, Hatrick parece no someterse a la exhortación del alcance ilimitado del lenguaje y de la construcción discursiva. Su fotografía nos enfrenta con una experiencia estética capaz de sostener una recuperación no reducible a la apresurada irrupción normativa de una identidad claramente







Imagen 4. Sin título. Fotografía de Lariza Hatrick. Shirley Bombón en la ventana de la casa de las maricas, donde se enseñaba inglés.

territorializada. Por el contrario, nos desafía a desentramar el cuerpo de la lógica binaria que el lenguaje promueve y a evitar aquella «violencia epistémica manifiesta en la exotización y en la más brutal esencialización» (Figari 71). Hatrick no reduce su mirada a este enorme obstáculo epistemológico, más bien apuesta por la proliferación de otras cartografías corporales y existencias posibles. La fotografía se interroga ¿qué otros marcos epistemológicos nos guiarán en la reterritorialización de los cuerpos?

Al respecto, Tom Boellstorff señala la estrecha proximidad epistemológica que existe entre la teoría *cuir* y la antropología. Lejos de afirmar que debemos etnografiar la teoría *queer*, nos propone pensar que la antropología puede conectar con la principal fuerza impulsora de lo que aquí denominamos como *cuir*: la alteridad. Sin embargo, como señalamos, no se trata de aquella alteridad delimitada a partir de un conjunto de características diferentes a la norma social que se impone bajo el sello de una pretendida universalidad –noción de alteridad notoriamente problemática debido a que invoca fantasmas vinculados con los orígenes coloniales de la antropología–. En este sentido la alteridad *cuir* que aquí nos interesa se aleja de las complicidades epistemológicas que exotizan la diferencia y defienden el retorno acrítico a un espacio salvaje esencializante. Si nuestro orden simbólico, que organiza las diferencias en torno a un único marco normativo, «no puede concebir la copresencia sin incorporación» (Boellstorff 243), entonces nos interesa, junto a Hatrick, aquel resto de alteridad imposible de ser incorporada. La alteridad que la teoría *cuir*



Imagen 5. Sin título. Fotografía de Lariza Hatrick. Shirley Bombón en el día de su casamiento. En el año 2010 fue sancionada en Argentina la Ley de Matrimonio Igualitario.

proyecta no refiere a una colección de identidades ordenadas bajo la égida de un centro normativo que opera como patrón universal de medida. Más bien se trata de aquella alteridad que no logra organizarse bajo una identidad coherente y, desde los intersticios, desestabiliza radicalmente la realidad que se da por sentada. La alteridad, en términos *cuir*, refiere a la posibilidad permanente de ser otro, a punto tal de concebir una forma radical de lidiar con la diferencia.

Desde esta perspectiva, las identidades sexogenéricas y sexuales no normativas no deben identificarse, sin más, con la alteridad *cuir*, puesto que estas identidades continúan articuladas bajo los términos normativos de la matriz heterosexual. Más bien, la propuesta transcurre por desarticular radicalmente el deseo más allá del marco restrictivo de la sexualidad. Ya es ampliamente sabido que, de acuerdo con Michel Foucault, el dispositivo de la sexualidad configura un régimen moderno de saber/poder que produce la sexualidad como una orientación y un dominio psicosexual medicalizado capaz de alojar la verdad oculta sobre el ser del sujeto (Foucault 19). Desde aquí, muchos intelectuales han cuestionado la potencia subversiva de identidades sexuales no normativas, pues han señalado las profundas limitaciones de cualquier marco analítico que restrinja la potencia erótica a partir de la lógica de las identidades. Hatrick sabe que la pretendida fuerza crítica de la teoría *queer* no es inmune al perdurable control del dispositivo de la sexualidad sobre nuestros intentos de pensar el cuerpo y su economía deseante.





Imagen 6. Sin título. Fotografía de Lariza Hatrick. Shirley Bombón en la entrada del poder judicial de la ciudad de La Plata.

A pesar de que, indudablemente, la teoría *queer* es conceptualmente productiva, tiende a limitar la mayor parte de su propuesta con versiones de la diversidad que no alcanzan grados de radicalidad como para trasladar el pensamiento más allá de las categorías hegemónicas ya delineadas por el propio dispositivo que se pretende dinamitar. Es por ello que el pensamiento *queer* continúa prisionero de los términos establecidos y es por ello que la fotografía de Hatrick y su mirada *cuir* irrumpen como una alternativa situada capaz de contextualizar la potencia de formas particulares de existencia capaces de permitirnos pensar la forma en que la cisheteronorma tropieza consigo misma en su intento de absorberlo todo. Aun así, Judith Butler nos recuerda que

Si ciertas vidas no se califican como vidas o, desde el principio, no son concebibles como vidas dentro de ciertos marcos epistemológicos, tales vidas nunca se considerarán vividas ni perdidas en el sentido pleno de ambas palabras. [...] El 'ser' de la vida está constituido por unos medios selectivos, [...] debemos hacer más precisos los mecanismos específicos del poder a través de los cuales se produce la vida (Butler, *Marcos* 13-14).

En la fotografía de Hatrick no importa tanto la identidad con la que Shirley Bombón se identifica como el hecho de que ella alegoriza el tropiezo de la representación y los mecanismos específicos del poder a través de los cuales se produce la

vida. Una alteridad abyecta donde anida la potencia radicalmente crítica de la teoría *cuir*. Si en la alteridad yace la expresión de un mundo posible, entonces el registro estético *cuir* es un operador epistemológico capaz de refigurar una recuperación de lo abyecto inasimilable a lo simbólico. Tal como señala Edelman, la cisheteronorma siempre nos cobra, y pagamos a nuestras expensas cualquier renegación de las marcas identitarias que el orden simbólico impone:

(aunque como sujetos simbólicos destinados a figurar la ruina de lo Simbólico estemos sujetos a la necesaria contradicción de intentar volver su inteligibilidad contra él mismo), podríamos de forma figurada dar [...] primacía a un no constante en respuesta a la ley de lo Simbólico, lo que evocaría el acto fundacional de esa ley, su negación auto-constituyente (Edelman 22).

Por su parte, y en esta dirección, Gilles Deleuze caracteriza a las identidades y la diferencia que el orden simbólico produce en términos de grilletes de la mediación representacional (Deleuze 92). A partir de esta noción, Guy Hocquenghem supo alojar el deseo en el territorio de la alteridad radical que señalamos. Hocquenghem afirma que las identidades sexuales son meras segmentaciones arbitrarias del flujo ininterrumpido y polívoco del deseo, un plano inmanente donde transcurren las intensidades corporales que la gran maquinaria social requiere y, al mismo tiempo, reprime (Hocquenghem 22). En alusión al pensamiento lacaniano, Lee Edelman denomina Goce a esta dimensión deseante nunca reductible al orden social:

tomar la negatividad de lo Simbólico al pie de la letra de la ley, [...] escuchar la persistencia de algo interno a la razón que la razón rechaza, [...] volver la fuerza de la queeridad contra todos los sujetos, por muy queers que sean, puede permitirnos un acceso al goce que nos define y nos niega al mismo tiempo. Mejor aún: puede exponer la constancia, lo inevitable de tal acceso al goce en el orden social mismo (Edelman 22-23).

La alteridad radical que envuelve la negatividad *cuir* no se diluye en la positividad de los términos que pueblan el orden simbólico. Freud nos ha señalado el costado mortífero de la irracionalidad de las pulsiones que no reconocen fines sociales ni subjetivos (Freud 18). Incluso Paul Preciado ha recogido notoriamente el guante de este planteo psicoanalítico al plasmar su noción de *potentia gaudendi*: «se trata de la potencia (actual o virtual) de excitación (total) de un cuerpo. Esta potencia es una capacidad indeterminada [...] no reconoce diferencia heterosexualidad y homosexualidad» (Preciado 38). En este espectro teórico-político, Carlos Figari señala la relevancia de

ese exceso que nunca deja que lo simbólico cierre del todo y mantiene abierta la autocreación [...]. Paradoja de salir de nuestras identidades para hacer en otras, pero también para hacer mella en ellas. No es posible salir de un mundo de reflejos y/o relatos, mientras el mundo de lo simbólico exista [...]. La sutura de un sentido implica situación, identificación, aunque sea provisoria [...] pero no creamos y afirmemos que somos una comunidad, no sólo por respeto a quienes dejamos afuera sino en honor a quienes podríamos ser mañana (Figari 76).





Imagen 7. Sin título. Fotografía de Lariza Hatrick. Shirley Bombón colaborando en el montaje de una de las maricas.

En suma, lo *cuir* resuena en la presencia de la alteridad inesperada que late en el fondo del alcance pretendidamente exhaustivo de toda identidad. *Cuir* deviene puro destierro corporal subsistente aun bajo la imposición de cartografías identitarias. Así, las fotografías de Hatrick figuran un sitio alegórico que señala una ola de potencialidad crítica imposible de ser completamente apresada o exorcizada por la positividad de los términos del lenguaje. De hecho, los *mostris* que pueblan sus fotografías no reconocen ni persiguen un fin social, tampoco regulación simbólica. Sus imágenes señalan la negatividad y lo socialmente inconducente, la espina clavada en la totalización de la eficacia de la norma.

Esta propuesta de enfocarnos en la fotografía de Hatrick como vía epistemológica de recuperación *cuir* de lo discursivamente irrecuperable es, también, un intento de reconectar la teoría *queer* con la crítica radical cuyo potencial es capaz de alterar nuestro pensamiento justo antes de ser sofocado bajo el peso de la anestesia del canon *queer*. El enfoque en la negatividad, en lo que radicalmente se opone y retorna en exceso perturbador, revela constantemente las inestabilidades internas de cualquier marco social, subjetivo, simbólico, normativo, teórico o identitario. La negatividad *cuir* prolifera indefectiblemente dentro de los marcos normativos, y distorsiona las ontologías homogéneas que se arrogan el poder de fundamentar un punto de vista *queer*. La negatividad *cuir* nos enfrenta con la posibilidad de un mundo radicalmente diferente, de corporalidades radicalmente



Imagen 8. Sin título. Fotografía de Lariza Hatrick. Objetos antiguos de Shirley Bombón adquiridos en su paso por diferentes países, incluidos varios europeos, especialmente Italia.

diferentes, y posibles debido a la potente actualización *cuir* de las múltiples virtualidades de lo inarticulable.

Desde esta mirada, Hatrick intenta trastornar, alterar, el mapeo hegemónico del cuerpo, ya sea heterosexual, homosexual, varón, mujer, travesti, trans –después de todo se trata de parcelas pertenecientes al mismo territorio simbólico–. Por tanto, nuestra fotografía asume el compromiso de rescatar radicalmente el fracaso ontológico que fractura al sujeto racional moderno, autoconstituido, voluntario y libre. La experiencia estética de la fotografía de Hatrick perturba las codificaciones hegemónicas al capturar de súbito la negatividad y al apelar a la intensidad, al exceso, al deseo mismo, a aquello ante lo cual el lenguaje fracasa rotundamente. Por este motivo su propuesta no se dirige hacia identidades no legítimas, sino más bien hacia la negatividad que cuestiona la distinción cisheteronormativa entre lo legítimo y lo ilegítimo. Así, las referencias identitarias ordenadas bajo las coordenadas significantes se desdibujan y dispersan.

## REFLEXIONES FINALES: DE LO POÉTICO A LO POLÍTICO

Sin dudas, la formación de recuerdos colectivos es un proceso político y supone arreglos de poder donde los marcos cisheteronormativos se empeñan en encriptar la alteridad bajo categorías taxonómicas hegemónicas. En este contexto, las marcas simbólicas y materiales producidas por existencias abyectas configuran inscripciones forcluidas del campo simbólico. El despliegue de estas existencias abyectas (re)presenta peligrosas fuerzas para el mantenimiento de la norma social. La fotografía de Hatrick nos recuerda que si bien las *representaciones* pueden ser manipuladas por los arreglos de poder, las *presentaciones* en cambio pueden establecer la irrupción de aquello que no se ajusta a la cisheteronorma mediante la cual el





Imagen 9. Sin título. Fotografía de Lariza Hatrick. Fotografía publicada en el Instagram de Hatrick. Se acompaña del siguiente texto: «Nuestra amiga la Sra. Shirley está internada en terapia intensiva, muy comprometida en su capacidad respiratoria. Pasamos por un momento muy triste, nuestros sentimientos van desde angustia, hasta odio por un mundo cisheterosexual de mierda que es responsable, junto a las familias y al Estado. Somos su lacra, pero también queremos ser su pesadilla. Su estado es muy crítico. No se sabe si podrá salir de esa situación. ¿Por qué tenemos que pasar por estas cosas? ¿Por qué es esperable que nuestras amigas travas tengas estas vivencias? Castigan nuestra disidencia con la muerte. Tengo odio. Mucho. Invitamos a quienes se sientan sensibles ante este odio y tristeza a que se organicen para colaborar económicamente y emocionalmente en el proceso que nos espera. Fuerza travesti y amor disidente para la señora, baila Shirley!!».

orden simbólico y el orden normativo se reciclan a sí mismos. En suma, la fotografía de Hatrick rastrea marcas abyectas forluidas. En ese sentido la interrupción o contestación de marcos colectivos de memoria —cisheteronormada— se vuelve políticamente potente.

Butler señala que todo «acto es en sí mismo una repetición, una sedimentación y un congelamiento del pasado que precisamente queda forluido por su semejanza con el acto» (Butler, *Cuerpos* 29). Si la cisheteronorma sedimentada en cada acto corporal obtura la posibilidad reflexiva y crítica respecto al pasado y, por esto mismo, todo «acto es siempre una falla temporal de la memoria» (Butler, *Cuerpos* 29), entonces el registro fotográfico abyecto de Hatrick no sólo permite una desarticulación de aquellos actos 'normales' y normados, también abre espacios temporales mediante un registro que construye un pasado para aquellas existencias radicalmente otras que, en tanto abyectas, no encuentran sitio en la memoria ni en el olvido.



Imagen 10. Sin título. Fotografía de Lariza Hatrick. Velorio de Shirley Bombón.

En una de sus visitas a la Argentina, Butler se refirió a la memoria como un lugar en el que residen las emociones más conflictivas; por tal motivo, la memoria resulta creativa y devastadora. Desde su punto de vista, los archivos y la recuperación de existencias abyectas resulta de enorme importancia, pues la memoria del pasado se vincula con la posibilidad de proyectar el futuro. Aún más, la autora destaca la relevancia de reconocer la singularidad de nuestras vidas, pero también de ver las formas en que nuestras vidas se entraman con otras. Entonces, cualquier registro de recuperación de presencias se vuelve simbólica y materialmente vital para aquellas existencias que han sido borradas simbólicamente. Por su parte, Hatrick tuerce la memoria cultural a partir de su registro fotográfico. Su fotografía deviene artefacto político mediante el cual nos enfrenta con la alteridad radical que necesariamente excluimos como condición de posibilidad para acceder a un pasado hegemónico.

Por otra parte, Butler propone pensar en la *fantasía de una fantasía* para hacer referencia a la ausencia de un original que brinde terreno sólido para el despliegue de las identidades. También sostiene la importancia de que «la identificación deba transformarse en una realización viable» (Butler, *El género* 136). No fue el caso de Shirley Bombón:

La Shirley Bombón se fue. La Shirley murió. La mataron. La asesinó la cisheterosexualidad normativa. La asesinó un Estado abandonico. Al menos llegué a compartir [...] su increíble vida, sus historias, sus viajes, su simpatía, su enorme corazón tan grande como sus tetas de matrona. Me forcé en ir al velorio [...]. Llego y están todas las tortas, las maricas, las travestis, los pibes trans. ‘Esta hermosa maquillada’. [...] En la habitación ella espléndida, lista para una gala. Las tortas la maquillaron. [...] la bandera del orgullo con muchas flores arriba del cajón [...]. Todavía estoy escuchando sus viajes por el mundo y viendo sus fotos cuando era una niña marica en su Perú natal (Rojas 83-84).







Imágenes 11 y 12. Sin título. Fotografías de Lariza Hatrick Fotos. Objetos (entre ellos la peluca) de Shirley Bombón en su velorio.

Las fotografías de Hatrick registraron la muerte de Shirley el 14 de agosto de 2018. En esta oportunidad, nos muestra con crudeza que el mundo es muy pequeño y sin aire, y no aloja el deseo, la fantasía, las contradicciones, la inestabilidad de las identificaciones y el dolor, ámbitos ante los cuales las identidades fallan. La crudeza del registro fotográfico nos indica que la muerte de Shirley Bombón es tanto un momento poético como político. Y así, nuestra mirada *cuir* debe admitir la vida material de los cuerpos y su continuidad con los objetos que configuran su mundo, y a través de los cuales su existencia, de algún modo, se prolonga.

Butler dedicó amplio espacio de su producción reciente a la desposesión, y a la vulnerabilidad a la que estamos sometidos por nuestra existencia corpórea. Adriana Cavarero afirma que todo cuerpo es vulnerable puesto que siempre está abierto a la herida del otro (Cavarero 43). Este rasgo ontológico se ve redoblado cuando las normas sociales ejercen violencia recrudesciendo tal carácter vulnerable. En términos de Butler, la *precariedad* se torna *precaridad*, una



Imagen 13. Sin título. Fotografía de Lariza Hatrick. Amiga de Shirley Bombón abriendo las cenizas luego de su cremación.

nueva ontología corporal que implique repensar la precariedad, la vulnerabilidad, la dañabilidad, la interdependencia, la exposición, la persistencia corporal [...]. El 'ser' del cuerpo al que se refiere esta ontología es un ser que siempre esta entregado a otros: a normas, a organizaciones sociales y políticas que se han desarrollado históricamente con el fin de maximizar la precariedad para unos y de minimizarla para otros (Butler, *Marcos* 15).

Hatrick no desconoce que la falta de inteligibilidad acabó con la existencia material de Shirley Bombón. Claro está, no defendemos el abandono absoluto de la potencia política de las identidades, pero sí sostenemos lo que la propia Butler observa:

Mi preocupación es que, si aceptamos las normas dominantes que gobiernan el reconocimiento, terminemos abandonando a lxs que están en los márgenes [...] o creando una nueva serie de márgenes [...]. Estoy a favor de 'volverse inteligible' y, al mismo tiempo, soy consciente de que debemos ser críticxs de los modos dominantes de inteligibilidad (Cano y Fernández Cordero 26).

Lo *cuir*, tal como lo hemos planteado, debe apelar a las identidades como complemento de las políticas que se proponen ampliar el reconocimiento. Pero la negatividad *cuir* nos advierte contra la naturalización/despolitización de la identidad recubierta de un exterior de cambio y transformación. Las reflexiones *cuir* en torno





Imagen 14. Sin título. Afiche de la exposición de fotos y objetos de Shirley Bombón en Laberinto Casa Club, meses después de su muerte en 2018. El evento se promocionó por <https://www.facebook.com/laberintocasaclub> con el siguiente texto: «Shirley La Bombón. Exposición e Invocación. El 14 de agosto la Shirley se fue y nos dejó con mil preguntas para hacerle y cosas que queríamos compartir con ella. Desde ese día todo el tiempo la extrañamos y todo el tiempo nos hace falta. Así, no podemos. Por lo tanto, decretamos que el tiempo y la división vida-muerte es heterosexual y occidental y no nos concierne: este viernes la invocamos. La Shirley está en sus porcelanas barroquísimas, en su altar budista, en el arroz con banda de ajo, en sus cuadros y en sus dibujos, en Italia, en Perú, en la Zona Roja, en la Cumbre, en los audios contando anécdotas y hablando en italiano, en todos nuestros esfuerzos por retratarla y atesorar un poquitito de todo lo hermosa que era. Esta noche nos encontramos en una ronda alrededor de la ouija, hacemos un largo y profundo ta ta takataka ta y la traemos de vuelta para celebrarla».

a la propuesta fotográfica de Hatrick nos alertan sobre lo *queer* devenido camuflaje perfecto de identidades fijas y estables.

Como se ha señalado, la alteración política de la mirada propuesta por Hatrick enfatiza que tanto la otredad como la identidad coexisten en pugna. Los retratos de Shirley Bombón hacen presente la experiencia de insuficiencia y desintegración que nos habita mediante aquella negatividad que no reconoce territorio identitario –allí donde la alteridad trastorna nuestra mismidad arrojándonos fuera de nosotros mismos y borrando el abismo que nos separa de la otredad–. Nuevamente, esto no supone negar la relevancia de aquellas claves políticas que permiten explicar la degradación de ciertas identidades no legítimas que pagan el precio de la exclusión.



Imagen 15. Foto sin título. Lariza Hatrick junto a uno de sus retratos de Shirley Bombón.  
Extraída de Instagram <https://www.instagram.com/labercintocasclub>.

Hatrick nos muestra que el desvío, la interrupción, el fracaso, la incoherencia, la desposesión y la muerte forman parte del modo en que ontológicamente transcurrimos y nos deshacemos. En este sentido su trabajo fotográfico es *cuir* en tanto propone mirarnos desde ‘donde no estamos’, porque en ese ‘allí’ se juega más claramente nuestra mismidad, es decir, las fuerzas que perturban las identificaciones que deambulan por zonas extranjeras con respecto a nuestras identidades. Nos insta a recuperar la memoria de nuestra desposesión y a enfrentarnos con la alteridad radical que, indefectiblemente, nos enfrenta con el fracaso. La existencia ininteligible de Shirley Bombón continúa inundándonos con sus marcas, y nuestra fotógrafa ha ido al rescate de esta potencia *cuir*.

Finalmente, resta destacar que Butler apela a la identificación melancólica freudiana para señalar que «la pérdida del otro a quien uno desea y ama se vence mediante un acto específico de identificación que intenta incorporarlo a la estructura misma del yo» (Butler, *El género* 138). Así sabemos que Shirley Bombón, al igual que todas las travas, tortas y maricas muertas, continúan con la fiesta de su existencia politizando nuestras vidas. Están desde su alteridad, en nuestra mismidad, contaminando nuestras identidades. Este trabajo le pertenece.

RECIBIDO: 10-4-2020; ACEPTADO: 12-12-2020



## REFERENCIAS

- BOELLSTORFF, Tom. «When Marriage Falls: Queer Coincidences in Straight Time». *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 13 (2007), pp. 227-248.
- BUTLER, Judith. «Contingent Foundations: Feminism and the Question of 'Postmodernism'», en Butler, Judith & Scott, Joan W. (eds.), *Feminists Theorize the Political*, Cambridge University Press, 1994, pp. 153-170.
- BUTLER, Judith. «Against Proper Objects», *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 6:2-3 (1994), pp. 1-26.
- BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- BUTLER, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007.
- BUTLER, Judith. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- CANO, Virginia y FERNÁNDEZ CORDERO, Laura. *Vidas en lucha. Conversaciones*. Buenos Aires: katz, 2019.
- CAVARERO, Adriana. *Horrorismo: Nombrando la violencia contemporánea*. Barcelona: Anthropos, 2009.
- CUTULI, María Soledad e Insausti, Santiago Joaquín. «Cabarets, corsos y teatros revista: espacios de transgresión y celebración en la memoria marica», en Peralta, Jorge Luis y Mérida Jiménez, Rafael (eds.), *Memorias, identidades y experiencias trans. (In)visibilizaciones entre Argentina y España*, Buenos Aires: Biblos, 2015, pp. 19-40.
- DE LAURETIS, Teresa. *Freud's Drive: Psychoanalysis, Literature and Film*. London: Palgrave Macmillan, 2008.
- DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2002.
- EDELMAN, Lee. *No al futuro: la teoría queer y la pulsión de muerte*. Madrid: Egales, 2014.
- FOUCAULT, Michel. *La voluntad de saber. Historia de la sexualidad*, vol. 1. México: Siglo XXI, 2008.
- FIGARI, Carlos. «Fagocitando lo queer en el cono sur», en Falconi Trávez, Diedo, Castellanos, Santiago y Viteri, María Amelia (eds.), *Resentir lo queer en América Latina: diálogos desde/con el sur*, Madrid: Egales, 2014, pp. 63-80.
- FREUD, Sigmund. «Más allá del principio de placer», en *Obras Completas*, tomo XVIII, Buenos Aires: Amorrortu, 1979, pp. 1-62.
- HALBERSTAM, Jack. «The anti-social turn in queer studies», *Graduate Journal of Social Science*, 5:2 (2008), pp. 140-156.
- HALBERSTAM, Jack. *El arte queer del fracaso*. Madrid: Egales, 2018.
- IRIGARAY, Luce. *Espéculo de la otra mujer*. Madrid: Akal, 2007.
- KRISTEVA, Julia. *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Catálogos, 1988.
- LAQUEUR, Thomas. *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid: Cátedra, 1994.
- MARTÍNEZ, Ariel y Mora, Ana Sabrina. «Lo escénico como negatividad subversiva: ajenidad radical y performance trava sudaca en la voz de Susy Shock». *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 10:3 (2020), pp. 1-28.



PRECIADO, Paul. *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa-Calpe, 2008.

ROJAS, Ulises. *Diario de una marica mala*. La Plata (Argentina): Pixel, 2019.

STRYKER, Susan. «(De)Subjugated Knowledges. An Introduction to Transgender Studies», en Stryker, Susan y Whittle, Stephen (eds.), *The Transgender Studies Reader*, New York: Routledge, 2006, pp. 1-18.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibales Líneas de antropología postestructural*. Buenos Aires: Katz, 2010.

WEIR, Allison. *Sacrificial Logics: Feminist Theory and the Critique of Identity*. New York: Routledge, 1996.





## HUELLAS Y FRAGMENTOS





# MADRID-MADRID

Ricardo Lorenzo

MADRID I (1976-1985)

## PALABRAS PRELIMINARES

Cuando Jorge Luis Peralta, desde Palma, me hizo la propuesta –participar en un dossier para la revista *Clepsydra* centrado en las memorias, testimonios, recuerdos, de los testigos-protagonistas de un tiempo pregay, en América Latina y en España– le dije inmediatamente que sí. ¡Qué mejor momento que este para mirar por el retrovisor o poner en marcha la moviola encerrado en la cabaña aprendiendo palabras nuevas en la tele y en la radio: desescalada, nueva normalidad, COVID 19! Otra cosa que me gustó de la propuesta es que el texto a escribir «sería completamente libre y sin condicionamientos formales de ningún tipo». Para orientarme un poco más y como referencia, J.L. me envió el libro que publicó en Egales, *Antes del orgullo. Recuperando la memoria gay*, que devoré con entusiasmo.

La mayoría de los textos –tanto los mexicanos como los argentinos– hablaban también «de mí» a través de las películas mencionadas que veíamos –ya fuera en Buenos Aires o en Ciudad de México–; los libros leídos febrilmente buscando claves para «entender»; la música que constituyó la banda sonora de nuestra lejana juventud... Me reconocí en muchos de los pasajes de «Memorialia de aceras olvidadas» –a pesar de que nunca estuve en México–, de José Porras, tanto como con «Interiores gays. Recuerdos de un argentino en las décadas de los cincuenta, 60 y 70 del siglo xx», de Rubén Mettini. ¿Será que soy de la misma quinta que los autores citados? Puede ser. Pero también puede ser que culturalmente hablando México y Argentina se hallaban muy conectadas entonces gracias al cine.

En los textos de Porras y Mettini se habla de películas, se las nombra, se las recuerda asociadas a la propia biografía de los autores, como la hiedra al muro. Y en el escrito de Ernesto Meccia –«La invención de la diva. Homosexualidad y comunidades interpretativas en el cine argentino», dedicado a Mecha Ortiz–, se habla de esa extraña fascinación que provocaban ciertas actrices en los homosexuales de entonces, entre los que me cuento. Otro referente de ícono pregay fue María Félix, la Doña, tan familiar para los argentinos en los 50-60 del pasado siglo pues vivió una temporada larga en Buenos Aires y produjo durante su estadía, aparte de un filme, *La Pasión Desnuda* (1953), y un insólito disco de tangos, un sabroso anecdotario –posiblemente apócrifo– erótico-festivo.

¿Qué hubiera sido de nosotros sin el cine? De todas mis adicciones el cine fue –y es– la más perdurable y la más educativa sentimentalmente hablando. En el cine, por ejemplo, a los siete años, viendo con mi madre *El jardinero español* (1956) tuve un *flash* de precoz *amour fou* por Dick Bogarde que provocó un pequeño escándalo en el Cine Petit Palace –también conocido como Petipulga de Ituzaingó, en el oeste del Gran Buenos Aires– pues me puse a llorar tan desconsoladamente cuando echan injustamente al jardinero de la súpermansión, que mi madre tuvo que sacarme de la sala y consolarme en el vestíbulo. Mi segundo gran descubrimiento fue viendo *Espartaco* (1960): en la escena de la lucha a muerte entre Kirk Douglas y Tony Curtis. Lucha a muerte por amor, para ahorrarle la cruz, Espartaco clava la espada en el pecho del amigo –¿cómo se llamaba, Antonino?... ya lo veré en Google– y yo tuve una erección brutal y reveladora.

Creo que todo lo importante, lo verdaderamente importante, lo aprendí en el cine. En los cines, desde aquel Petit Palace de Ituzaingó, de mi infancia, hasta mi último cine, el Renoir, en la plaza de los cubos, en Madrid (la última película que vi allí, antes del confinamiento, curiosamente, fue *La trinchera infinita*, sobre un «topo» de la Guerra Civil), sin olvidar, claro está, los otros cines, a los que no se va solamente a ver la película. Una vez escuché a alguien –no recuerdo a quién, lamentablemente, pero me quedó clavado– parafraseando el Martín Fierro de Hernández: «Dende el vientre de mi madre vine a este mundo... a ver cine». Pues lo suscribo, y agrego como homenaje a Luis Eduardo Aute, que nos dejó hace nada, durante esta pandemia: «Cine, cine, cine / más cine, por favor / que todo en la vida es cine / y los sueños cine son...».

Después de decirle que sí a Jorge Luis y de leer *Antes del orgullo* me puse a pensar qué contar, qué escribir, y advertí que tenía en el archivo mental siete décadas donde elegir instantes que contar. Siete décadas de vida dan para mucho y las mías transcurrieron en Argentina y en España. Llegué a España con 26 años y el pasado mayo, en Aranjuez, en cuarentena, acabo de cumplir 71...

*Memorias de un setentón* tituló Ramón Mesonero Romano, el cronista de la Villa y Corte de Madrid. Recuerdo que compré, recién llegado, el libro en la Cuesta de Moyano y pensé ¿70 años? Pues eso, que invocando a don Mesonero Romanos, he decidido comenzar por el momento en que llegué a España –con Héctor Anabitarte escapado de la Argentina de Videla– y me refugié (nos refugiarnos) primero en Madrid y después en Barcelona, San Sebastián, nuevamente Madrid y finalmente Aranjuez.

## EL EXILIO Y LAS VÍSPERAS

Una de las cosas positivas que me trajo esta pandemia fue conocer virtualmente a Juan Pablo Queiroz y hacerme amigo suyo de una manera muy especial. Juan Pablo envió a Héctor Anabitarte la entrevista que realizó en la página web Moléculas Malucas a Luis Troitíño –la primera que dio en su vida–, miembro del histórico primer grupo de liberación homosexual de América Latina, «Nuestro Mundo», integrado posteriormente en el Frente de Liberación Homosexual, el FLH. Héctor se



conmovió al leerla, al reencontrarse tantos años después con el viejo amigo y todo su pasado. Le escribí a Juan Pablo agradeciéndole y desde aquel primer *email*—y ahora por WhatsApp— nuestro diálogo ha sido permanente. Juan Pablo es un estudioso apasionado de la historia del FLH y un incansable buscador de papeles y testimonios de los protagonistas de aquel momento tan particular. En uno de sus primeros *emails* me preguntó si yo había pertenecido al FLH antes de conocer a Héctor y yo le contesté esto el 1.º de mayo de 2020:

Querido Juan: me encanta escribirte y, tal vez sea porque hace casi cincuenta días que estamos encerrados, pero estoy especialmente locuaz y con ganas de hablar de cosas de las que generalmente no hablo —salvo con Héctor, claro— pues es muy difícil hacerlo con amigos de aquí a quienes les faltan esos sobrentendidos que a nosotros nos sobran. Por otra parte la mayor parte de mi vida transcurrió en España, llegué a los 26 y el domingo cumpla 71. Saca la cuenta. Contesto a tu pregunta, sí, estuve en el FLH muy tangencialmente, pero, mira por dónde, no conocí a Héctor hasta septiembre de 1976. Llegué al FLH a través de un novio que tenía entonces, Fernandito, Fernando García, dibujante —algunas de las portadas de *Somos las* dibujó él—, ceramista y muy hippie. Él fue quien me presentó a Néstor Perlongher con quien nos caímos fatal a primera vista. Recuerdo que fue en casa de Sarita Torres, en una fiesta de las que se montaban entonces. Eran unas fiestas tan, pero tan locas, como no recuerdo haber vivido jamás. Esa noche disparatada terminó fatal, me peleé con Fernandito —en ese entonces vivíamos juntos en Ituzaingo— que montó un número de los suyos, tremendo. La cosa terminó, dejamos de vivir juntos, pero al poco tiempo nos volvimos a ver en la Plaza de Ramos donde él tenía un puesto en la feria de artesanos y decidimos que era una estupidez seguir peleados, nos unían demasiadas cosas, entre otras la marihuana, los tripis y las anfetis que él me conseguía para que yo estudiara noche y día y lograra recibirme de abogado, al tiempo que trabajaba como «analista de cuentas bancarias» —un oficio del que afortunadamente olvidé absolutamente todo—.

Después le perdí la pista a Fernandito, que se fue a vivir a Córdoba, a Alta Gracia, creo que con un novio rarísimo, medio místico, que se había echado. Yo, finalmente, me recibí de abogado y empecé a trabajar en el estudio de un amigo en Morón. Entre los clientes que teníamos me salió un novio, D., bastante rico, medio delincuente, de guante blanco, claro. Yo, para entonces (tendría 24 años y un cacao mental bastante considerable) la verdad es que no la pasaba nada mal follando con él, pues todo lo que tenía de chanta lo compensaba con belleza y muchísimo morbo. Un día lo invité al cine, al Loire, a ver *Piaf* (1974), basada en el libro de la hermanastra de la cantante, una película muy curiosa que me gustaría volver a ver. A la salida del cine nos encontramos con Sarita y una amiga que tenía entonces, Cristina, impresionante, muy parecida a Joan Crowfaord, del PST. Sara nos invitó a D. y a mí a su próximo cumpleaños. Y allí fuimos. D., que era un tipo bastante insoportable, pero muy guapo y excesivamente rumboso, recuerdo que esa noche llevó champán y no sé cuántos kilos de masas y la pasamos comiendo, bebiendo, riendo, hasta que a eso de la medianoche sonó el timbre y apareció Héctor con un amigo suyo, Carlos Villamor, psicólogo y un experto en El antedipo, sobre el que impartía cursos. Al poco rato toda la atención recayó en Héctor que venía de Gerli de visitar a una loca amiga, la viuda de Peñaloza, un personaje increíble e irreplicable, de los de Héctor. Esta loca tenía un amante, pistolero, guardaespaldas del goberna-



dor de la provincia de Bs. As, llamado Peñaloza, a quien mataron en un enfrentamiento entre grupos peronistas rivales –pero más que por problemas políticos, por quién se hacía con el control del juego clandestino en la zona–. Mientras Héctor hablaba, yo lo miraba y Sarita nos miraba a los dos. La cosa estaba clara. Después, cuando yo ya estaba con Héctor, Sara me dijo: «No podía verte con ese pelotudo, por eso invité a Héctor, para que lo conocieras y él te conociera a vos». Como casamentera no fallaba. Esa noche, antes de irse, Héctor me pasó el teléfono del lugar donde trabajaba: la agencia DAN. Al día siguiente lo llamé, nos encontramos en La Paz, y esa misma noche comenzamos a vivir juntos. Él ya estaba medio clandestino, ni sus padres sabían dónde vivía: un conventillo en San Telmo, Estados Unidos 322 –ahora ahí hay una tienda de antigüedades–. A la mañana siguiente, cuando Héctor se iba a trabajar y yo seguía en la cama, sacó una lata de adentro de una caja, la abrió, estaba llena de billetes, y me dijo, dándome la llave de la habitación: «por si me pasa algo, ya sabés donde está el dinero...». Cuatro meses después salíamos de Argentina... y hasta hoy. Un abrazo, querido Juan, desde el corazón de la pandemia. Ricardo.

#### EL GUGLIELMO MARCONI: LA NAVE DE LOS LOCOS

¿Así que nunca? ¿Ni siquiera con la frente marchita dentro de veinte años? ¿Ni siquiera con miedo al encuentro? ¿Ni con esperanza humilde? Mire, yo quiero ‘volver’ y apenas estamos saliendo.

Daniel Moyano, *Libro de navíos y borrascas*

El 16 de enero de 1977, un día caluroso y húmedo, dejamos Buenos Aires para siempre. Entonces no lo sabíamos, claro.

De madrugada, furtivamente, abandonamos la habitación del conventillo en el que vivía Héctor, arrastrando las maletas hasta la vereda, intentando no hacer ruido para no despertar a los vecinos. Antes de cerrar la puerta del pequeño cuarto, sacamos al patio común todas las pertenencias que no podíamos llevar (radio, ventilador, silla, mesa, ropa...) como explícito regalo y mensaje de despedida.

Un taxi nos llevó hasta el puerto –el puerto de antes, no el Puerto Madero cheto-pijo de hoy–, que estaba tomado por el ejército: los uniformados con cara de mala hostia controlaban el embarque separando a los viajeros de los familiares que venían a despedirlos y tenían que quedarse como a cincuenta metros del muelle donde estaba atracado el barco. Con el pasaporte y el pasaje en la mano haciendo fila para pasar frente a la autoridad que permitía el paso hasta el barco, subir la planchada, buscar el camarote –en bodega, de seis pasajeros– en el laberinto del Marconi, acomodar las maletas sobre dos de las literas y subir nuevamente a cubierta y esperar a que el barco zarpase. Nada de serpentinas arrojadas de la cubierta al muelle como en las películas en blanco y negro vistas en el Petit Palace de Ituzzaingó, nada de abrazos y besos..., solo manos y pañuelos que se agitan a lo lejos: veo en el recuerdo a mi madre y a una tía, hermana de mi padre, a quienes no pude disuadir y se empeñaron en venir a despedirme. Héctor, sabio como siempre, no avisó a nadie



de la partida, y en la escala en Montevideo envió una postal a sus padres en la que les decía que ya les escribiría desde España. A buen entendedor las pocas palabras de una postal bastan: sus padres respiraron tranquilos al recibirla, significaba que estaba vivo y que había podido salir de Argentina.

Salimos de Buenos Aires el 16 de enero de 1977, en el Guglielmo Marconi, que tenía como destino –también se podría escribir «derrota»– Génova, con escalas en Montevideo, Santos, Río de Janeiro, Lisboa y Barcelona. Dieciséis días de travesía, del verano tórrido de Buenos Aires, a lo más crudo del crudo invierno europeo.

## PRIMERA ESCALA: MONTEVIDEO

El Marconi hizo una larga escala –ocho, diez horas, muchas– en Montevideo, una ciudad a la que siempre recuerdo con nostalgia: allí, durante nuestras habituales dictaduras, los jóvenes íbamos para respirar un poco y ver el cine que estaba prohibido en Buenos Aires o a comprar los libros que no se podían conseguir en Argentina. En cuanto cumplí los 18 años –mandaba en el país Onganía, un general opusdeísta de cursillo– crucé el río en el «Vapor de la Carrera» con billete de cubierta sin camarote (terminé en uno, pero esa es otra historia) y lo volví a cruzar en los años siguientes para visitar amigos y a un par de novios orientales que me regaló el *paisito*; a uno lo conocí en la Feria de Tristán Narvaja –algunos tramos del Rastro madrileño me la recuerdan siempre– y al otro, un anarcojipi que vivía en una Comuna en Carrasco, en un concierto en el que cantó Numa Moraes y todos coreamos «A desalambrar, a desalambrar», de Viglieti, y canciones de la Guerra Civil española –«Si me quieres escribir, ya sabes mi paradero, en el frente de batalla, primera línea de fuego»–.

Y hablando de escribir y mandar cartas, vuelvo a enero de 1977, cuando bajamos del Marconi con Héctor y nos dirigimos al Correo Central de Montevideo para enviar una postal que compramos en un kiosco. Hacía un calor pegajoso muy rioplatense, yo llevaba una camisa blanca y cometí el error de desabrocharla e ir a pecho descubierto por la vida: un guardia me llamó la atención por tal osadía. Mala señal: Montevideo ya no era la ciudad amable y libre que yo conocía. Bordaberry había entregado el país a la milicada charrúa y estaba viviendo una luna de miel con Videla, colaborando en la persecución de «subversivos», montos o tupas, –«tanto monta monta tanto»– en ambos márgenes del Río «con melena de león» –como lo describió Lugones, el poeta fascista, el de la «Hora de la espada» de los infames años 30, padre del comisario Lugones, el creador de la picana eléctrica, invento argentino que se universalizó, para nuestra vergüenza–.

Héctor envió a Lanús la postal a sus padres y nos fuimos a dar un paseo. Caminando por la 18 de julio nos encontramos con X, una amiga uruguaya de Héctor que vivió muchos años en Buenos Aires y regresó a Montevideo después del golpe de marzo del 76, con su compañero, un militante de izquierdas, que fue detenido en cuanto llegaron y encerrado en el penal Libertad –el que le puso el nombre tenía un retorcido sentido del humor–. Continuamos juntos hasta la hora de salida del barco. X nos acompañó hasta la planchada del Marconi y recuerdo que le dijimos



que subiera con nosotros, que ya veríamos cómo esconderla. Nos sonrió y contestó: «No crean que no se me pasó por la cabeza, pero tengo que esperar a que salga él...».

Subimos a cubierta y desde allí nos hacíamos señas con X hasta que el barco empezó a moverse y a alejarse del muelle. Al mismo tiempo que el Marconi comenzaba la maniobra un grupo de uruguayos –cuatro, cinco– desplegaba una gran pancarta que decía «Bordaberry, metete el Uruguay en el culo» visible claramente desde el puerto.

A los pocos minutos el Marconi fue interceptado por dos patrulleras y comenzó una larga negociación entre el capitán del barco y las autoridades uruguayas que pretendían subir y detener a los de la pancarta ofensiva. El capitán les dijo que el Marconi era legalmente territorio italiano y que mejor que lo dejaran salir de la bocana del puerto si no querían provocar un conflicto internacional. Después de un tira y afloje la cosa se solucionó con el siguiente acuerdo: retirada de la explícita pancarta a cambio de dejar que el buque siguiera su rumbo hacia Santos y Río de Janeiro antes de abandonar América y cruzar la mar oceánica.

## SEGUNDA Y TERCERA ESCALAS: SANTOS Y RÍO DE JANEIRO

¿Qué pasó en aquellas horas que siguieron a la salida de Montevideo?, me preguntaba Jorge Luis Peralta, el sábado 1 de agosto de 2020, contestando un *email* mío del 31 de julio. Este:

Querido Jorge Luis: estoy leyendo por segunda vez tu libro Paisajes de varones y disfrutando doblemente del «Paisanaje». La primera lectura la hice en diagonal y siguiendo el índice, parando especialmente en ciertas estaciones con nombres propios –Abelardo Arias, Bianco, Mujica Lainez–. Ahora lo estoy leyendo como corresponde, incluidas las notas –cada vez me gustan más las notas a pie de página– y ya te contaré en cuanto lo termine esta noche –mejor dicho, esta mañana, pues veo que amaneció por ahí fuera–. Te envío la primera escala –Montevideo– y corregí el texto anterior en que lucí a tope mi dislexia numérica confundiendo todas las fechas –es increíble cómo se me está agudizando eso–. El episodio en Montevideo me parece destacable para enseñar que la desgracia era compartida en Argentina y en Uruguay y también en Brasil, por cierto, nuestra próxima escala antes de cruzar el Atlántico hacia Lisboa, con los días que van virando del calor al frío, como ocurre también con el ánimo del pasaje. De la euforia de sentirte a salvo a la incertidumbre de lo que vendrá. En tres escalas más –Santos, Río y Lisboa–, llegaremos a Barcelona y de allí a Madrid. No se cuántas páginas puede llegar a tener esto, pero, eso, como decía Escarlata: «Mañana lo pensaré» –recurrir a la actualmente denostada Escarlata la esclavista, puede resultar políticamente incorrecto, pero uno no puede desprenderse así como así de su mitomanía cinéfila–. Un abrazo. Ricardo.

Desde entonces –y por motivos lorquianos– no pude volver al Marconi –que quedó anclado en la memoria como aquel barco de Cortázar en *Los premios*–. Releo lo escrito hasta aquí y me detengo un instante más en la escena de los uruguayos y la pancarta contra Bordaberry, en la actitud del capitán y la tripulación.

El barco continuó con sus rutinas –ya hablaré de ellas, de nuestros compañeros de mesa, de los personajes variopintos que se fueron presentando y ahora acuden a la memoria mezclados y contaminados por escenas de *Amarcord* y *E la nave va*, que mi cinefilia introduce en el texto. Sé que llegamos a Santos, que prácticamente no salimos del puerto, que nos negamos a ir al estadio donde jugó Pelé y vagabundeamos por los diques. Un trasiego digno de ver, barcos, barcos y barcos cargando las bodegas de mil productos –antes de los contenedores– y dársenas y diques con sus habitantes, una fauna que hubiera encantado al Fassbinder de *Querelle*. En Santos subieron al Marconi unos cuantos brasileños, sonrientes, pero bastante discretos comparados con los que subirían en Río. La entrada a la bahía de Río de Janeiro, mediado enero, con una temperatura y humedad ambiente tipo sauna, es aconsejable admirarla tras las cristalerías del salón climatizado del Marconi: ¡qué experiencia deslumbrante! En Río dimos unas cuantas vueltas fuera de los circuitos turísticos y recuerdo solo un detalle que se me ha quedado grabado: entramos a una iglesia, pequeña, pintada de varios colores, altar barroco deteriorado y en una hornacina iluminada con bombillas rojas, un Cristo niño robot, como uno de aquellos autómatas que hicieron furor entre los publicistas de los años locos. Este Cristo funcionaba con monedas, introducías una y él te saludaba con la manita dándote la paz. Muy fuerte y muy carioca.

Ni bien el barco se alejó de la costa empezaron a surgir los polizontes. Muchos/as. Alguna vez alguien tendría que destacar la ayuda que brindaron las tripulaciones de muchos barcos extranjeros que salvaron a cientos de fugitivos de las dictaduras del cono sur –Chile, Argentina, Uruguay, Brasil– escondiéndolos –nunca supimos exactamente dónde– hasta abandonar las aguas territoriales de Brasil. Nuestros polizontes pasaron a formar –de hecho– parte de la tripulación, comían con los marineros, jugaban a las cartas juntos e iban a ver con ellos las películas que proyectaban en un cine diminuto que no tenía nada que ver con el que frecuentaban los viajeros en general. Recuerdo que una noche Héctor y yo fuimos invitados a ver *Pajarracos y pajaritos*, de Pasolini. Todo un honor. Héctor había ya indagado y confraternizado. La tripulación estaba afiliada en su mayoría a un sindicato afín al PCI y era consciente de que su tiempo se terminaba, que esos grandes barcos eran imposibles de sostener económicamente, que ellos eran los últimos de una especie condenada a desaparecer, la de los viajes de pasajeros en buques entre América y Europa.

En cuanto el Marconi abandonó las aguas territoriales brasileñas y se adentró en el mar océano, no solo aparecieron los polizontes, también surgieron las confidencias, las verdades, los motivos que reunieron a tantas personas en aquel barco de la Línea C. Es la primera vez que escribo sobre el viaje en el Marconi. Pero ahora le hablo de ello, a través de WhatsApp, a Juan Pablo Queiroz, que me escucha en Sierra de los Padres y opina a propósito de este texto que se va armando sin plan previo.

Ayer le comentaba a Juan –«mensajeaba», qué «palabro» horrible–:

... estoy varado en mitad del océano, ahora viene el paso del Ecuador que es un momento curioso con show incluido –en el que reinaron, por supuesto, los brasileros–, muy simbólico, ya que con esa fiesta nos despedíamos del verano y nos acercábamos día a día al invierno con su cambio de vestuario y de ánimos... y des-







pués del jolgorio y el desmadre, el mazazo de la noticia: el asesinato de los abogados laboristas de Atocha, nos enteramos leyendo el periódico que diariamente se publicaba en el Marconi, una especie de boletín en el que salían las actividades programadas y algunos sueltos, breves, con informaciones de España, Italia, Argentina y allí leímos la noticia –uno de los compañeros de mesa, el «negrito lindo» (así se decía a sí mismo cuando se miraba en el espejo del camarote que compartíamos) dijo: «Me parece que hemos salido de Guatemala para meternos en Guatipeor». Tengo que hablar del Negrito Lindo, un chongo curioso, suburbial y recién salido de la colimba, simpático y entrador, y del resto de compañeros de esa mesa que compartimos durante la travesía. ¿Quién la armó, quién asignó los lugares? Debíó ser un gnomo al que le iba la marcha. He aquí el elenco: la pianista, una loca formidable y talentosa, altísimo, desgarbado, tremendamente flaco y teatral que desde el primer día dejó las cosas claras plantando, frente a su plato, una foto enmarcada del novio que lo esperaba en Génova; el médico santafesino y la sueca viajera, dos bellezas rubias en pleno enamoramiento, desaparecían en cualquier momento para follar sin pausa; el actor hipocondríaco –tenía un surtido de pastillas para todos sus males imaginarios–, bisexual –según él– que iba a probar suerte en París donde tenía amigos; el gallego –de verdad, nacido en Vigo, criado en Argentina, que volvía a trabajar con un tío de Marín en la mar–, tímido e inocente que se acopló lo mejor que pudo al elenco, que completábamos Héctor y yo.

Tengo que contar la partida de ajedrez que Héctor jugó una noche sobre el piso con losetas negras y blancas del salón del piano mientras la pianista nos regalaba uno de sus conciertos –era un virtuoso de verdad, un especialista en Chopin: el actor hipocondríaco una noche dijo malévolo «ni que fuera la Argerich». Serían como las tres de la mañana, Héctor fue a buscar al camarote un bolso de cuero en el que llevaba sus piezas de ajedrez y las dispuso sobre las losetas como si fueran un tablero. Inició una jugada... y –para nuestra sorpresa– apareció un oficial –muy Franco Nero–, de elegante uniforme blanco, que se agachó y movió un caballo y así siguieron un rato largo mientras la pianista tocaba a Chopin sintiéndose George Sand en la Cartuja de Valdemossa...

Bueno, chaval, ya ves como voy en el Marconi... No puedo salir del barco fácilmente. Tengo que contar lo de los brasileños, se reunían en la cubierta y fumaban maría, una noche uno me convidó y ofreció «maconia macanuda» –que compré, claro, 20 dólares muy bien empleados–. Recuerdo que pregunté a Antonio das Mortes –O Cangaço, así lo bauticé– si iba a Lisboa, «No, voy a Barcelona, Lisboa no me gusta». «¿Por qué?», le pregunté. «Porque está llena de portugueses». O Cangaço se pagaba buena parte del billete traficando a pequeña escala. Otra que también hizo negocio en el viaje fue La Tigresa –llamó nuestra atención cuando embarcamos en Buenos Aires por su vestimenta y sombrero, con motivos de leopardo, y le pusimos el mote felino–, según nos contó el actor hipocondríaco que inmediatamente se transformó en su amigo-esclavo. La Tigresa venía a hacer su última gira puteril por las Europas, sabía exactamente todas las tarifas según fuera el país y la ciudad. Esta era su despedida del puterío –rondaba los cincuenta–. Y mientras tanto, había echado un lazo a un viejete brasilero que viajaba en primera y que, según parece, era muy generoso. También había una bailarina –que practicaba francés con el actor hipocondríaco, pues también iba a París– a la que una noche de tormenta encontré vagando por los corredores vacíos, llorando desconsolado y repitiendo «¿Qué voy a hacer yo? ¿Qué voy a hacer yo?» Espero que le haya ido bien... Espero que les haya ido bien, tengo una foto que nos hicimos todos juntos, qué

jóvenes éramos... Bueno, Juan, te dejo y me pongo a escribir ... A ver si esta noche llegamos al estuario del Tajo (¿Quién nos iba a decir que terminaríamos viviendo junto a él, en Aranjuez?) y en cuanto se levante la niebla, Lisboa para nuestros ojos.

12/10/2020

Escribo un mensaje a Alejandro Modarelli<sup>1</sup> para preguntarle si tiene a mano el libreto de *Flores sobre el orín*, la obra de teatro que escribió, estrenada en 2014 en el Payró, dirigida por Jesús Gómez, y que vimos juntos en septiembre de 2016 en el Teatro de la Ranchería. En dicha obra hay una escena en la que aparece Héctor, transformado en personaje –yo lo vi interpretado por Carlos Donigian– diciendo un monólogo en la cubierta del Marconi. Desde que nos conocimos en 2001, en El Comercial de Madrid –cuando Alejandro viajó expresamente desde Buenos Aires para entrevistar a Anabitarte e incorporar su testimonio en *Fiestas, baños y exilios*, el libro que escribiera con Flavio Rapisardi–, somos amigos y nos encanta «epistolearnos» –otro «palabro» que hace poco leí y me shockeó– por Gmail y ahora también nos mensajamos por «guasap» y nos vemos cuando viene de visita a AranYork en uno de sus periplos peligrosos por el mundo que será todo lo ancho que Alegría decía, pero que para Moda O'Relly nunca es ajeno. En nuestro trato epistolar la designo con ese nombre, Moda O'Relly –le puse el mote después de leer la novela irlandesa de Jamie O'Neill, *Nadan dos chicos*, aunque prefiere que la llame Simona, por la Beauvoir, claro, y él me llama Lora del Río–. Jamás nos tuteamos por carta. A veces nos damos, a lo sumo, el tratamiento de Señora o Señora mía. A lo que iba: escribí para pedirle el texto del monólogo y me lo envió al instante.

Señora, le envió acá el texto del monólogo de Mrs. Ana Bitarte en el buque. Piense usted que las razones de incorporar al personaje opera como contraste de las locas cuya resistencia no era la del militante político sino a través del Eros. Le da ese tono necesario para entender que los maricones no siempre estamos pensando «en eso».

#### ESCENA 4

Un hombre de unos treinta años, o poco más, Héctor Anabitarte, periodista, escritor, ex sindicalista de correos, militante de izquierda y uno de los líderes del Frente de Liberación Homosexual (ya disuelto, a raíz del golpe de estado), viaja hacia España en el barco Guglielmo Marconi, mientras va desgranando una especie de minibiografía frente a un grabador:

Héctor: Yo, Héctor Anabitarte, excomunista del sindicato de Correos, activista del Frente de Liberación Homosexual, enamorado del mundo y de Ricardo, dejo

---

<sup>1</sup> Alejandro Modarelli, escritor y periodista argentino.



Buenos Aires porque me expulsa, porque está marchita. Hablo para un futuro. Mi nombre de guerra es, o mejor dicho era, Rodolfo. Nadie me pregunte por qué. No pude avisarles a los amigos ni a mi familia. Había que escapar porque no contaba el cuento. Ahora que se calmó la tormenta, recordar me viene bien. Dejo registro de todo, porque no quiero olvidar nada. En Uruguay acaban de subir unos refugiados, y apenas nuestro barco avanzó fuera del puerto, desplegaron un cartel contra el tirano. «Metete el Uruguay en el culo». Así están las cosas en este sur del continente. Mamá no pensaba que iba a ser para tanto. En la madrugada del golpe yo vi pasar por debajo de mi balcón de la Avenida de Mayo a un grupito de peronistas que defendían el gobierno de Isabel. Eran muy pocos, daban pena. Algunos compañeros del Partido Comunista creyeron que era preferible el golpe a los crímenes de las tres A. Así estamos. Bueno, en eso nunca tuvieron muchas luces los muchachos. Cuando dije que era homosexual me mandaron a un psiquiatra. En homofobia, se disputan todos el premio mayor... Ricardo, mi amor, dónde estará. Viene conmigo, seguro, pero desde que subí no puedo verlo. De todos modos, siempre se las arregla mejor que yo. Astucia de abogado, en esta época donde la ley es un padre ausente. No creo que vuelva a ver a los compañeros. Qué se puede esperar ahora. En el San Martín pusieron una bomba, por el Congreso de Sexología. Un médico de la policía explicaba que a las mujeres las violaban por provocar. Así de simple. Picana y Medicina. Hugo sigue firme en la resistencia: dejó el Frente, pero no para de yirar ni tampoco de meterse en los baños. Ojalá consiga robarle un orgasmo a la ciudad. Ayer me dijeron que a Adelaida Gigli y a David Viñas le mataron los hijos. Que ella se escapó a Brasil con un taxi de frontera. El éxodo de las flores, dijo Adelaida. Las flores del Mal, diría la Perlongher. Yo también me voy. Buenos Aires, me voy antes de que me marchites.

### *Sale del cuadro*

Reciba usted mis cálidos saludos  
Simona

Aquella noche de septiembre de 2016, con Alejandro, viendo en *Flores sobre el orín* a Héctor transformado en personaje, me emocioné profundamente y después de la función le agradecí a Carlos Donigian haberlo encarnado y le pedí que me escribiera unas líneas para publicar en un artículo que hice para el semanario *Más de Aranjuez*. Y Carlos me envió el siguiente texto:

Me siento muy orgulloso y feliz de transitar por la vida de un personaje como Héctor Anabitarte; y digo personaje porque desde el hecho teatral mi responsabilidad como actor es interpretar de la mejor manera y con la mayor credibilidad y emoción que me ofrece mi experiencia actoral el monólogo escrito por Alejandro Modarelli, que forma parte de la obra teatral *Flores sobre el orín*, y cuya dirección tuvo a cargo Jesús Gómez. Así que puse mi cuota de sensibilidad para lograr transmitir momentos tan difíciles por los que pasó Anabitarte, este militante cofundador del Frente de Liberación Homosexual, que convencido del riesgo de desaparecer en



la primera etapa de la dictadura allá por el 76/77 huyó a España junto a su querido Ricardo Lorenzo, su novio y actual pareja. Además traté de informarme con más detalles para que sea convincente mi trabajo en escena. También le propuse al director estar descalzo y vestirme de blanco, a lo cual accedió y nos pareció muy bueno el resultado que produce con las luces: ese contrapunto de oscuridad que rodea al personaje y él ahí, con sus ideales a cuestas, llevando esa resistencia pura y dolorosa que solo un exiliado debe saber cómo es.

\*\*\*\*\*

15-10-2020

Querido Juan: Ya habrás visto cómo me hace quedar Moda O'Reilly en Flores sobre el orín. Se lo recriminé, claro está, pero lo justifica con argucias de dramaturga diciendo que es un detalle gracioso y desdramatizador en ese monólogo tan fuerte. En la función que vi era aún peor pues Héctor decía algo así como: «¿Dónde estará Ricardo? Bueno, seguro que persiguiendo algún marinero». Así es de malévolo Alejandro. Y se ve que mi pasado me condena como a Jane Fonda-Klute aunque en esta ocasión yo no estuviera persiguiendo a la marinería. Eso se le da muchísimo mejor al sr. Anabitarte que hasta juega al ajedrez con la oficialidad del Marconi. Por otra parte, si tienes a mano Estrechamente vigilados por la locura<sup>2</sup> busca el pasaje aquel en que habla del marinero de barco italiano «que no tenía derecho a ser tan tonto». En fin, que la lectura de la Escena 4 me ha hecho lloriquear un poco. Y tampoco es eso. Hace días que te vengo diciendo que llegaré a Lisboa y, como verás, aquí sigo. Pero está decidido que de esta noche no pasa. Eso sí, tengo que meter la historia del simulacro y el encuentro-espejo en alta mar, pues se me han quedado como imágenes fijas muy potentes en el recuerdo.

**SIMULACRO:** Debíó de ser en los primeros días, en cuanto salimos de Río. Avisaron la noche anterior por los altoparlantes que se efectuaría un simulacro de abandono del barco en el cual a cada pasajero se le instruiría respecto a qué hacer en caso de hundimiento —ya fuera por ataque con torpedos o por chocar con un iceberg a lo Titanic o que nos pusiera de campana una ola gigante como en la Aventura del Poseidón o cualquier otra eventualidad—, al escuchar la sirena de emergencia, salidas numeradas, asignación de botes salvavidas, las mujeres y los niños primero y todo lo demás que ya hemos visto en tantas películas. Pues bien, la cosa fue así, a las ocho de la mañana, todos debíamos estar preparados con los chalecos puestos para que en cuanto sonara la sirena nos dirigiéramos a las salidas asignadas y subiéramos a cubierta ordenadamente. Sonó la sirena, corrimos a las escaleras, risas, caídas, desconcierto total, un verdadero desastre la evacuación, finalmente salimos a cubierta y, sorprendente, junto a los botes salvavidas ya estaban situados los únicos —hipotéticamente, claro— que se hubieran salvado: los más viejos del pasaje, que fueron los que siguieron al pie de la letra las ordenanzas. Los/as únicos/as que se

---

<sup>2</sup> Libro de Héctor Anabitarte publicado en 1982 en España (Nota del editor).





tomaron en serio el asunto, como que comentamos entonces con Héctor. Los que menos tienen que perder –ya que les quedan cuatro telediarios– se aferran a la vida intentando arrancarle unos días más y los que tienen muchísimo más –los años no vividos– se entretienen boludeando en los pasillos y obstaculizando el paso en la estampida. Serengueti total pero al revés. O será que cuando jóvenes somos por naturaleza inmortales, así nos lo creemos y por eso nos podemos divertir a tope y hacer planes a largo plazo, cosa que no se pueden permitir los abuelos del Marconi. Esta escena berlanguiana, querido Juan, me lleva a pensar en que el exilio también es una experiencia muy distinta, según la edad en que se sufre. Pienso en aquellos exiliados de cincuenta, sesenta y más años aún, que remataban así sus vidas. Desterrados. Pienso ahora en el viejo Colombres, aquel pintor maravilloso que murió en Madrid y pienso en Daniel Moyano. Tienes que leer *Libro de navíos y borrascas* –lo tengo tan presente cuando escribo este texto–. Y recuerdo perfectamente el impacto que supuso para mí leer esa novela maravillosa, magistral, musical... y también letal, para seguir rimando. Ahí en ese barco de la Línea C, el Cristoforo Colombo, buque hermano del Guglielmo Marconi, el barco en el que Daniel Moyano y su mujer e hijos partieron al exilio en ese entonces, está todo el fresco de la diáspora argentina y latinoamericana en aquellos terribles años. Voy a enviarte un artículo de Sara Bonnardel, «Libro de navíos y borrascas: Los aprendizajes del exilio», del que te copio este párrafo pues es el meollo del asunto, el caracú del hueso en cuestión al que hay que roer cuando uno se embarca en estas naves frágiles de la Naviera Memoria: «... El barco que los transporta es una morada provisoria, un primer refugio para restañar las heridas del pasado reciente, evocar el país de un pasado anterior, tierra de lo cotidiano y entrañable, e imaginar el futuro en el país extranjero que les ha dado asilo».

EL ENCUENTRO-ESEJO EN ALTA MAR: Por la mañana se nos avisó que el encuentro estaba previsto para el atardecer: el Cristoforo Colombo y el Guglielmo Marconi se cruzarían en la inmensidad del mar. El Colombo con destino a Buenos Aires, el Marconi con destino a Génova. Desde que nos dieron la noticia a la hora de comer nuestro grupo decidió desplazarse a esperarlo lo más cerca de la proa posible, como si quisiéramos tener el privilegio de ver aparecer al Cristoforo Colombo los primeros. El tiempo lo matamos –como si no fuera el tiempo el que nos matacharlando, cantando, pero poco a poco, nos fuimos quedando callados, adormilados, en silencio –como los personajes que en *Amarcord* aguardan en sus barcas de pescadores a que pase el gran trasatlántico–. Como nosotros en Primera y en Turista, todos los pasajeros aguardaban. Y, finalmente, un punto a lo lejos se divisó y juró que vimos como los dos barcos corrían a encontrarse como si fueran dos camellos en el desierto de *Lawrence de Arabia*. Hasta que se divisaron y lo festejaron con las sirenas al vuelo, contestándose la una a la otra en un idioma que seguramente dominan los barcos. El Marconi y el Cristoforo Colombo se cruzaron, muy cerca el uno del otro, tanto que podías apreciar la cara de los pasajeros que eran como uno pero en sentido contrario. Como en un cuento de Cortázar pasado de tuerca. «Es como si fuera un mirror», dijo la sueca viajera y el médico santafesino le estampó un beso, «Sí, eso es –dijo– un espejo».

A continuación se apoderó de nosotros una melancolía bastante malsana y un regodeo en la tristeza que se expresaba musicalmente. Los brasileiros, por supuesto,

sacaron sobresaliente como siempre con su «Tristeza non tem fin», pero tampoco los uruguayos se quedaron atrás con ayuda del Violín de Becho. De nuestro grupo debo destacar que la pianista abandonó a Chopin para tocar «Por una cabeza», esa noche, de madrugada, que bailó la bailarina en un solo inspirado y el Negrito lindo se reveló como gracioso, cantante de chacareras, Héctor permaneció divertido pero de espectador, y a mí me tocó malcantar un tango deprimente y hermoso que les jodió la noche a todos. «Sin piel», de Eladia Blázquez ¿recuerdan la letra?, «... voy a aprender a llorar sin sufrir, a caminar sin mirar una flor... igual que un robot, sin piel». Pues como si no bastara, y en la misma onda depresiva, el actor hipocondriaco nos recitó «Definiciones para esperar mi muerte», de Homero Manzi, que terminó de hacernos puré: «... pero ahora en medio de todas las cosas que todavía no he podido ser evoco a los marinos .... y a los desesperados que entregan el último acto frente al paisaje final e instantáneo de la demencia». Decime, Juan, si no es como para cortarse las venas, pues así éramos de intensos, se ve que nos iba la marcha como al gnomo que nos reunió en aquella mesa del Marconi. Lindo haberlo vivido para poderlo contar, como diría Zitarroza.

#### CUARTA ESCALA: LISBOA

Cuando se levantó la niebla sobre el estuario del Tajo, vimos por primera vez la Ciudad Blanca y al desembarcar, junto a la plaza del Comercio, una enorme pintada que recordaba la Revolución de los claveles que hacía muy poco había volteado a una de las dictaduras más longevas de Europa junto a la de Franco, la de Salazar. Pero allí, la revolución la habían dado los militares que, por una vez, se pusieron del lado del pueblo. Recuerdo que la primera impresión —nada nuevo, a todos los viajeros les ha pasado— al bajar del Marconi fue que todo se movía, que el suelo lo hacía, y me dio un ataque de risa inesperado que me sorprendió. Puede que fuera una mezcla de alegría y miedo. No sé explicarlo. Con Héctor nos abrimos solos, tomamos un café en Rocio, callejamos por el Chiado y trepamos por Alfama hasta llegar al Castillo de San Jorge, me emocionó ver junto a la iglesia de San Antonio de Padua, en un mirador, un enorme ombú trasplantado de las pampas vaya a saber por quién y cuándo. Allí, junto al ombú, nos hicimos nuestra primera foto de exiliados con una Kodak primitiva. Tomamos luego un tranvía que nos llevó a Os Jeronimos y a Belem. Y al regresar al barco decidimos con Héctor que en cuanto pudiéramos teníamos que volver a Lisboa.

La noche de la despedida —el gallego de Vigo, el negrito lindo—, Héctor y yo desembarcaríamos en Barcelona; la sueca viajera y el médico santafesino, la pianista, el actor hipondriaco y la bailarina seguirían hasta Génova. La cena fue bastante mustia, sin las habituales risotadas, y todos intentamos mantener el tipo. Después tomamos la última copa. «Nunca es la última», dijo la pianista y nos dedicó al piano un popurrí etílico que juntó «Tomo y obligo» con «La última curda» y remató con «Los mareados» que coreamos en corro: «Hoy vas a entrar en mi pasado, en el pasado de mi vida, qué grande ha sido nuestro amor y sin embargo, ay, mirá lo que quedó...».



El día 1 de febrero de 1977 llegamos a Barcelona. En el puerto nos esperaba Beba Eguía, que había venido desde Madrid para darnos la bienvenida. Es confuso recordar aquel día de la llegada. Sé que Beba nos llevó a casa de unos amigos –donde dormimos esa noche– para dejar las maletas, que caminamos por Las Ramblas y que Héctor se metió en una librería y compró un cuaderno de hojas cuadrículadas y preguntó «¿cuánto es?», le contestaron «cinco duros» y al ver el desconcierto en la cara de Héctor, Beba dijo «veinticinco pesetas, ya aprenderás». Nos metimos en La Ópera y en una de sus mesas Héctor inició su cuaderno con una fecha: 1 de febrero de 1977; hacía diez meses que Videla & Cía. se habían adueñado de Argentina y desatado el terror. A Héctor lo buscaban por varios motivos, podían elegir en su biografía: militante sindical, fundador del primer grupo homosexual –«Nuestro Mundo»– de Latinoamérica, periodista amenazado por la triple A que trabajaba en la Agencia DAN ligada al partido comunista y financiada por la URSS, miembro del Frente de Liberación Homosexual, con un prontuario que registraba ocho detenciones... Tenía todas las papeletas para desaparecer y el único camino que quedaba era el exilio. Un exilio que comenzaba escribiendo en La Ópera una fecha en la primera hoja de un cuaderno comprado en Las Ramblas.

A ese primer cuaderno, símbolo de libertad, le siguieron otros cientos –igual formato, mismo cuadrículado en las hojas, tapas blandas– que apila cuidadosamente numerados, pero jamás relee. Una vez me pidieron que escribiera una semblanza sobre Héctor –para el libro *Primera plana*– y escribí: «Los cuadernos de Héctor son como el hilo que Ariadna entrega a Teseo para salir del laberinto, y también son la bitácora de un navegante al que no le asustaron jamás las aguas turbulentas». Ahora que lo escribo me hace mucha gracia la referencia náutica teniendo en cuenta que acabamos de dejar el Marconi.

Recuerdo también que Beba nos puso al tanto de cómo estaba la situación en España después de la matanza de los abogados de Atocha y la manifestación multitudinaria que hubo de repulsa, de los problemas de los compañeros y compañeros que iban llegando, de la situación personal de ella con David, del piso en el que estaba viviendo en la calle Alcántara, en el barrio de Salamanca de Madrid, en el que también vivían su hijos adolescentes, Martita y Robertito, y los Carlos –su hermano y su novio llamados ambos Carlos–, a los que nos sumaríamos, por pocos días, Héctor y yo.

A media tarde Beba nos abandonó pues debía regresar a Madrid por líos familiares y se tomó un avión. Héctor y yo nos dirigimos a la Estación de Francia y sacamos billetes para el día siguiente por la mañana. De allí empezamos una caminata que nos llevó al parque de la Ciudadela con los ombúes que nos recibieron en las puertas enrejadas de la entrada por el paseo Picasso. Curioso, nuevamente los ombúes. «La Pampa tiene el ombú...». Pues parece que no solo la Pampa lo tiene.



## MADRID

Aquel viaje de Barcelona a Madrid es como si se me hubiera borrado del disco duro, sé, eso sí, que fue mi primer viaje en un tren europeo, de esos que salían en las películas, con un largo corredor y los compartimentos para ocho a los que se accedía por unas puertas correderas. Me encantaban esos trenes condenados, como el Marconi, a la extinción y reemplazados por el AVE. Pero todavía faltaba bastante para que aquello ocurriera. No sé cuánto duraba el viaje, 8, 10, 12 horas, pero finalmente llegamos a Madrid-Chamartín el 3 de febrero, a la atardecida-noche. Salimos de la estación y lo único que recuerdo es el frío, ese frío de Madrid que viene del Guadarrama y corta la respiración.

## LA EDITORIAL HERNANDO Y LA ENTREVISTA DE GUAYAQUIL

Tomamos un taxi hasta el piso de Beba en la calle Alcántara y sé que nos pasamos hablando con los habitantes de la casa hasta muy tarde. Aquella noche se decidió que nos quedaríamos una semana mientras buscábamos una habitación para alquilar y que colaboraríamos con Beba en la búsqueda de datos para la biografía de Pasteur que David tenía que entregar en menos de una semana en la Editorial Hernando, para la colección «Camino Abiertos por» («Una colección de Biografías de todos aquellos –hombres y mujeres– que desde los más diversos campos de la cultura, la investigación y la ciencia o la política, han abierto caminos en la senda de la historia»). Al día siguiente Bebita, Héctor y yo fuimos a la Biblioteca Nacional. En el mismo momento sacamos un carnet de lectores –nuestro primer documento hispano– y empezamos a consultar libros sobre Pasteur, Vacunas, Historia, Anuarios, etc, etc, etc., y a tomar notas y más notas. En aquella época no se podía hacer fotocopias, había que leer y copiar... Y, más tarde, en casa, repartirnos el índice que había elaborado David y redactar a toda pastilla, fusilando sin contemplación las notas tomadas en la biblioteca. Le íbamos pasando los borradores a David, que los terminaba de armar y les daba una mínima forma literaria. Lo cierto es que en una semana el Pasteur estaba listo y entregado. Y, por cierto, no quedó nada mal. A David le pagaron y esa noche nos invitó a comer fuera, a un asador carísimo que se llevó casi la mitad de lo cobrado.

David nos comentó que en la colección estaban ‘libres’ Bolívar y Copérnico y que ya había hablado de nosotros con Florentino Pérez, que era el director editorial, y con el novelista Isaac Montero, que era el asesor. Decidimos que yo me encargaría de Bolívar y Héctor de Copérnico. Fuimos a la editorial y nos pidieron como prueba que presentáramos un primer capítulo. Recuerdo que yo, como lo único que sabía de Bolívar era su historia con San Martín, empecé la biografía con el momento cumbre de la entrevista de Guayaquil. Escribo esto con el libro sobre la mesa –hace años que ni lo abría– y me emociono leyendo el arranque novelero de «Una entrevista histórica», título del primer capítulo: «El día 25 de julio de 1822, el vigía de la isla de Puna informa que al amanecer ha fondeado la goleta La Macedonia. La ciudad de Guayaquil se conmociona y es tema obligado de conversación en todos





los niveles sociales. Parecería que el tiempo se hubiera detenido y desde los señores con capa hasta los indios que llevan su mercancía multicolor al mercado, acuden a mirar la nave que trae desde el Perú al general José de San Martín». Me emocioné leyendo este arranque del Bolívar pues recordé dónde y cómo escribí esas líneas: en la habitación de la pensión de la calle de La Palma, en una lettera portátil colocada sobre una manta doblada para amortiguar el sonido de las teclas. Si llevar un libro bajo el brazo entonces ya resultaba sospechoso, escribirlo ni les cuento. Tengo que preguntar a Héctor si recuerda cómo empezó su Copérnico. Con aquellos dos libros arrancó nuestra colaboración con la Editorial Hernando, para la que escribimos otras biografías: de Gandhi, Bartolomé de las Casas y... Valentina Tereshkova, la cosmonauta soviética –de quien Héctor había escrito hasta el agotamiento en la Agencia DAN, que distribuía noticias de la URSS– y que volvía a su vida de esta manera tan inesperada.

La editorial Hernando cubrió las primeras necesidades básicas en nuestra nueva vida, pero lógicamente debimos buscar otras fuentes de ingresos y, al mismo tiempo que escribíamos las biografías, intentábamos colaborar en diarios y revistas, enviando artículos por correo –algo que parece imposible hoy: en ese entonces si a la revista en cuestión le interesaba, te contestaban y si el artículo iba a ser publicado te adjuntaban un talón–. Eso fue lo que nos ocurrió con *Tiempo de Historia*.

#### TIEMPO DE HISTORIA, EL TEXAS Y EDUARDITO HARO IBARS

El primer artículo firmado por Héctor fue sobre la situación de la mujer en Latinoamérica, que Guillermo Moreno de Guerra, el jefe de redacción, consideró muy oportuno y decidió publicar. Desde entonces y hasta el cierre de la revista (ligada al grupo que editaba también el semanario *Triunfo*) en 1982, nuestras firmas –juntos o por separado– fueron muy habituales –quien quiera acceder a dichos artículos puede hacerlo a través de Google, pues la revista ha sido digitalizada y puede ser consultada–.

Para escribir este texto he sacado las colecciones de *Tiempo de Historia* y *Triunfo* en busca de nuestras colaboraciones y en vez de eso –que también– me metí de cabeza en la realidad de aquellos días tan convulsos, tan inciertos, tan violentos y, sin embargo, tan esperanzados. Año 77. Gobernaba Suárez, la palabra transición no se usaba, Carrillo se paseaba con o sin peluca por Madrid, los topos empezaban a salir de sus agujeros, los guerrilleros de Cristo Rey campaban a sus anchas y entraban en los bares con bates de béisbol y cadenas obligando a cantar el «Cara al sol» a todo quisqui que por allí pasara... Y, simultáneamente, estallaban las fiestas populares; en la del 2 de mayo un chico y una chica se encaramaban a las estatuas de Daoiz y Velarde desnudos (hay una foto histórica de aquel momento, que era corriente ver colgada con chinchetas junto al *Guernica* de Picasso en las habitaciones de los ‘progres’ de entonces).

Leer los *Tiempo de Historia* y los *Triunfo* de nuestro primer Madrid me ha servido para dimensionar el privilegio que fue poder haber presenciado aquello y participado activamente. Mientras que en Argentina se había instalado el terror, en



España los tiempos estaban cambiando, como en la canción de Dylan, pero de una forma acelerada, viento en popa a toda vela, a lo Espronceda.

Colaborar en *Tiempo de Historia* significaba también pasarse semanalmente por la redacción a ver a Guillermo y de ahí marchar al Texas, el bar de la esquina, donde podíamos pasar horas de tertulia con los colaboradores que se iban sumando a la charla, que a veces degeneraba en discusiones enconadas y en reconciliaciones etílicas sonadas. Una de aquellas tardes de tertulia conocí a Eduardito Haro Ibars –el diminutivo le venía pues era hijo de Eduardo Haro Tecglen–, el poeta, que ya había escrito –a los 17 años– *Pérdidas blancas*, estaba terminando *¿De qué van las drogas?* y publicaba todas las semanas, en *Triunfo*, «Cultura a la contra», una columna que dinamitaba lo establecido y promovía la ruptura dando voz a quienes no la tenían aunque tuvieran mucho que decir. Haro Ibars no solo cargaba contra la cultura académica, sino que destacaba la existencia de otras voces silenciadas y les ponía nombres y apellidos.

Alto, flaco, guapo, rarísimo para la época, talentosísimo con la pluma y la palabra, ácido y tierno, erudito en todos los idiomas, excesivo en afectos y en odios, en filias y fobias, era un tipo único que, para mi sorpresa, leía a Roberto Arlt –si aún hoy es un desconocido–; en España, en 1977, solo leían a Arlt Eduardito y un colega suyo –no recuerdo el nombre– que no solo lo leía sino que firmaba como Remo Erdosain –el personaje de *Los siete locos* sus artículos en *Triunfo*–. Arlt nos unió en el Texas, comentando las aguafuertes marroquíes que escribiera en *Aguafuertes españolas*. Eduardo me contagió su amor por una ciudad decisiva para él, Tánger, donde pasó su adolescencia –su padre dirigía el diario *España*, una rara avis en el periodismo de la época franquista, un nido de rojos encubiertos o de poco afines al régimen en un sitio único, en un tiempo irrepetible–, y trató a Paul Bowles o a Ángel Vázquez, autor de una de las novelas más originales y *queer*, *La vida perra de Juanita Narboni* –la conseguí en la Cuesta de Moyano, antes de la cuarentena, y volví a leerla–, también recomendando que vean la película que hizo Javier Aguirre para mayor gloria y lucimiento de su mujer y musa, Esperanza Roy, grande entre las grandes, a quien también dirigió en *La monja alférez* (así como Meccia escribió sobre Mecha Ortiz, alguien debería contar lo que la Roy significó como ícono gay y aliada total del loquerío español en los setenta).

## LA ENCUESTA DE OZONO, EL VIEJO TOPO Y QUEIMADA

Vivimos en nuestro primer Madrid desde principios de 1977 hasta finales de 1979. Casi tres años en los que cambiamos unas cuantas veces de domicilio: casa de Beba, pensión, un piso compartido en Argüelles, una casa en El Escorial, un piso-comuna en la calle del Pez, un departamento en Cuatro Caminos que nos cedió una amiga, en otro por Azca, un piso en Canillejas que alquilaba un amigo norteamericano que se volvió a Nueva York...

Aparte de para *Tiempo de Historia* y *Triunfo* escribíamos también para el periódico *Informaciones* y las revistas *Renovación* –de las Juventudes socialistas–. Mi primer artículo fue «El pato Donald se cargó a Mafalda» y en él comentaba



el ensayo del chileno Ariel Dorfman *Para leer al Pato Donald* y la desaparición de Mini, la hija de David Viñas y Adelaida Gigli (Mini, en la novela de David, *Dar la cara*, aparece bajo el nombre de Mafalda y en dicho personaje se inspiró Quino para bautizar a su criatura); *El Socialista* –en sus páginas Héctor denunció los crímenes de la dictadura de Videla y la persecución desatada contra los homosexuales y el asesinato de travestís–; *Zona abierta*, una revista política, de ideas, que dirigía Ludolfo Paramio y en la que Héctor escribió un artículo que dio mucho que hablar en el Partido Comunista Argentino. El artículo llevaba un título revelador, «Nosotros no somos pinochetistas», y daba cuenta de la ambigua actitud del PCA respecto a la dictadura de Videla que, tan antimarxista como era, paradójicamente, tenía de socio geopolítico a la URSS; *Ozono*, para esta revista bastante *underground* de Madrid, que estaba en la onda de *Ajoblanco*, de Barcelona, o *La bicicleta*, de Valencia, elaboramos junto al psicólogo Soriano Gil y un sociólogo navarro –de cuyo nombre no puedo acordarme– una encuesta sobre homosexualidad –creo que no existía ninguna hasta entonces–, la percepción y aceptación o no de la misma. La forma de realizar la encuesta fue a través de la revista –con las contestaciones de los lectores–, pero también de entrevistas directas realizadas en el incipiente *gueto* madrileño de entonces –nada que ver con el actual–, a años luz, y las que pasábamos a amigos y conocidos del *ambiente*. *Gueto, Ambiente*. Suena tan antiguo que me sorprende.

Al mismo tiempo que escribíamos en Madrid enviamos artículos a revistas de Barcelona y Bilbao, con el sistema del que ya les hablé. Artículo en un sobre, sello y a esperar. Así enviamos «Persecución y muerte en el mundo cristiano» a *El Viejo Topo* y lo publicaron.

Aquel artículo fue leído por Mariano de la Iglesia, de la Editorial Queimada, que nos contactó y propuso que escribiéramos un libro sobre homosexualidad. Si el bar Texas se transformó en mi cabeza en una prolongación de la redacción de *Tiempo de Historia*, las oficinas, imprenta, taller, depósito, donde estaba Queimada, fue para mí durante bastantes meses un aula en la que presencié clases magistrales impartidas por ilustres anarquistas, entre ellos Abraham Guillén, casi mitológico para algunos jóvenes revolucionarios de entonces, historia viva que había hecho todas las guerras y las había perdido a todas, sin excepción, empezando por la Guerra Civil y terminando con su experiencia como asesor militar de varias guerrillas latinoamericanas. Había vuelto del exilio hacía poco, escribía artículos para *Diario 16* y preparaba un libro que iba a publicar Queimada. Abraham Guillén nos contaba entonces que los tanques del Pacto de Varsovia podían entrar en París en cualquier momento y lo hacía con un mapa en la mano. Nosotros –los miembros de Queimada, que era una cooperativa, e invitados– escuchábamos más interesados en el personaje que en lo que decía. Cosas como que había utilizado más de cincuenta nombres en la clandestinidad e innumerables disfraces. Una tarde que estaba más apocalíptico de lo habitual, yo me estaba liando un porro discretamente, en un rincón, pero entonces no dominaba aún la técnica y se ve que molestaba con mi torpeza al disertante, quien finalmente se acercó, me quitó el papelillo, ahuecó la mano para que yo depositara lo que para él era tabaco de liar y me hizo en un instante un cigarrillo perfecto: «En el frente de Guadarrama yo esto lo hacía con los ojos cerrados y ahora no puedo fumar, hay



que joderse». Desde entonces me vacilaban en Queimada: «Si supiera Abraham que le haces liar canutos te manda fusilar». Situaciones como esa pueden reflejar un poco lo que suponía ver a los viejos ácratas austeros confraternizando con una panda de melenudos jiposos que fumaban canutos y se emborrachaban un día sí y otro también y lo que más les gustaba en la vida era follar. Y, para colmo, ahora publicaban libros sobre maricones «Ay, si Durruti levantara la cabeza, con lo homófobo que era el colega».

## AMNISTÍA INTERNACIONAL Y LAS POSTALES DE *PARA TI*

Tengo que buscar en la colección de *Triunfo* el mitin aquel multitudinario del PCE en Torrelodones, pasado por agua, en el que conocimos a la gente de Amnistía Internacional que estaba allí con un tenderete en el que vendían sus publicaciones y asesoraban a quienes se acercaban, contaban lo que hacían, quiénes eran. En aquella época, recién creada, en España, en Madrid, las opiniones sobre la ONG eran muy variadas según en qué bando se estuviera. Resultaba difícil de entender que se puede ser de izquierda o de derecha, pero estar de acuerdo en denunciar la violación de los derechos humanos en la mayor parte del planeta, promoviendo la defensa de los «prisioneros de conciencia» de cualquier país y trabajando para obtener su liberación. Lo mismo que había que denunciar la práctica de la tortura y la vigencia de la pena de muerte. Allí, en aquel mitin, nos asociamos a Amnistía Internacional y comenzamos a participar en las actividades que se desarrollaban en su sede: un piso en la calle Columela, muy cerca de la Puerta de Alcalá, «Zona Nacional» que, mientras nosotros estuvimos allí, fue objeto de dos atentados: en el primero balearon la puerta —el proyectil pegó cerca de donde jugaba Sarita, una niña de dos años, hija de Linda, una neoyorquina de Brooklyn, amiga del alma desde entonces— y en el segundo arrojaron un artefacto incendiario, que chamuscó la escalera de acceso a la sede de Amnistía ubicado en uno de los pisos.

Al poco tiempo, la entonces presidenta de Amnistía, Silvia Escobar, propuso que Héctor fuera contratado para encargarse del funcionamiento diario de la sede y de tareas de organización. Yo pasé a colaborar en un grupo de prensa que se ocupaba fundamentalmente de elaborar informes sobre violaciones de derechos humanos que se distribuían a los medios de comunicación. Recuerdo que muchas veces, leyendo y redactando notas de prensa sobre el horror universal, transcribiendo el testimonio de las víctimas, con sus palabras escritas en cartas que llegaban por correo y otros medios, sentía una especie de impotencia profunda y un desprecio absoluto por los verdugos que abundan en todas las latitudes. Claro que me reponía rápido cuando veía la otra cara del horror, la que se expresa en la solidaridad efectiva de la que fuimos beneficiarios directos como exiliados, primero, y como refugiados después (ACNHUR nos concedió el Refugio Político y un pasaporte azul para poder movernos por el mundo «con la excepción del país de origen», y Cruz Roja nos proporcionó asistencia sanitaria).

Colaborar en Amnistía nos mantuvo en contacto permanente con lo que estaba ocurriendo en Argentina, en Chile, en Brasil, en Uruguay; a la sede de Colu-



mela llegaban frecuentemente familiares de desaparecidos argentinos a hacer denuncias, a pedir ayuda, orientación, o simplemente a desahogarse.

Ya he dicho que a la sede de Amnistía, en Madrid, llegaban cartas, pero nunca en tal cantidad, centenares (y todas procedentes de Argentina) como las que recibimos en aquella ocasión: la revista *Para Ti* había promovido y embanderado una campaña para defender el prestigio de Argentina en el exterior, dañado por las mentiras e infundios vertidos por los exiliados que encontraban eco en asociaciones como Amnistía Internacional, que denunciaba los crímenes de la dictadura militar en su Anuario. Para contrarrestar esa mala imagen distribuyó postales entre sus lectores/as para que estos/as las enviaran a la sede madrileña de Amnistía. Curiosamente, a las postales las encabezaba un lema: «HEMOS GANADO LA PAZ», acompañado por imágenes de felicidad ciudadana, un estadio de fútbol, una pareja bailando tango en Caminito, dos o tres gauchos, como corresponde, domando un pingo o preparando un asado y tópicos similares. Me acuerdo de que viendo aquellas postales encontré unas cuantas firmadas por familiares y conocidos...

Un día Silvia Escobar nos comentó que en Londres –donde funciona la sede central de AI– se estaba debatiendo la situación de los homosexuales encarcelados en diversos países y la intención de otorgar a toda persona detenida por razón de su orientación sexual la condición de «prisionero de conciencia», necesaria para justificar la intervención activa de AI, según fijaban sus estatutos. En la Asamblea Anual iba a debatirse la cuestión y cada delegación debía pronunciarse al respecto. Por eso pedía nuestra colaboración para elaborar un documento en el que se fijara la posición española favorable a la incorporación de los homosexuales como «prisioneros de conciencia».

## LA DIRECCIÓN GENERAL DE SEGURIDAD, LA SALVY Y EL ESTATUTO DE REFUGIADO POLÍTICO

Quando nosotros llegamos, 1977, España aún no había firmado la Convención de Ginebra y el Alto Comisionado de Naciones Unidas –ACNHUR– no tenía sede en Madrid. Para obtener el refugio político el trámite lo realizaba la Policía española, que luego remitía sus informes a Ginebra y allí se decidía si el solicitante reunía los requisitos o no para concederle el refugio. Los trámites se realizaban, en Madrid, en lo que hoy es la sede de la Comunidad, y entonces era la sede de la DGS, la Dirección General de Seguridad, de terrible recuerdo para quienes tuvieron que pasar por ella en la época franquista (en estas dependencias, entre otros sonados torturadores, ejercía el tristemente célebre Billy el niño). Allí Héctor y yo y mucha más gente esperábamos en una especie de patio interior –seguro que allí se realizan recepciones oficiales actualmente– para ser interrogados por varios policías que se hallaban tras unos cuantos escritorios con sus máquinas de escribir, charlando entre ellos, fumando, riendo... hasta que decidieron terminar el recreo y empezaron a tomarnos declaración. Individual –te interrogaban a ti– y colectiva –pues todos escuchaban lo que decías–. Recuerdo que a una muchacha que pasó antes que yo el policía, al verla acompañada por dos niños, uno rubio y otro moreno, le preguntó



«¿Son del mismo padre?». «No, este es mi hijo y este es mi sobrino y está a mi cargo pues mataron a su papá y a su mamá que era mi hermana». «Ah, ya decía yo, que no podían ser hermanos» y agregó «¿Y su marido, está vivo o muerto?». «No lo sé, está desaparecido».

Cuando me tocó a mí lo primero que me dijo fue: «A ver, ¿cuántos muertos tienes tú?». A Héctor le tocó un interrogador muy puesto en política internacional que al enterarse de que era periodista y que estaba colaborando en *Triunfo* y en *El Viejo Topo*, se declaró lector entusiasta de ambas publicaciones y le disparó a boca-jarro: «¿Qué cree que va a pasar en la URSS...?».

Franco ya no estaba, pero aún se notaba su presencia. Finalmente, y a lo que iba, obtuvimos el refugio político y así se solucionó el problema legal. Y fue entonces cuando llegó la Salvy.

Es como si la estuviera viendo. Salíamos con Héctor del metro Las Musas, en la Línea 6, recién inaugurado en el medio de la nada, junto a un canódromo y un cañadón que había que atravesar para llegar a nuestro barrio. Allí, un amigo norteamericano, Glenn, nos había dejado el piso que alquilaba por seis meses pues tenía que volver a Nueva York a arreglar asuntos sentimentales muy interraciales —él era blanco judío y ella era negra baptista y las familias de ambos se oponían rotundamente a la relación e impedían que se concretara su amor en España, donde ella tenía que venir a quedarse con él y no vino—. Perdón por la digresión.

Como les decía, es como si la estuviera viendo. Subíamos la escalera con Héctor, era bastante tarde, las 10, 11 de la noche y entonces lo vi, apoyado en la pared de la boca del metro, inconfundible. «Mirá, Héctor, la Salvy», le dije. «No puede ser», me contestó. Ella, con una sonrisa irónica muy suya, nos esperaba en lo alto de la escalera con gesto de *boy* del Maipo —lo fue en su época dorada, con la Lobato y la Roca<sup>3</sup>— esperando a la vedette.

Harta de ir presa todos los días, detenida a cualquier hora por el único motivo de existir y circular por la vía pública, la Salvy decidió abandonar Argentina, vendió lo poco que tenía, la ayudaron unas locas amigas a cambio de que les hiciera algunos arreglitos en sus vestuarios —entre los muchos dones que la adornaban la habilidad con la Singer era uno de los más admirados—. «La Juanjo me dio la dirección de ustedes, me dijo que estaba en Madrid por donde Dios perdió el poncho. Les manda muchos besos y el último libro que escribió, mejor dicho que publicó, pues ya sabes cómo es, no escribe nada, aunque siempre está hablando de Iturry, una loca tucumana, sobre la que está, dice, escribiendo una novela». «Y, por aquí ¿cómo andan?». La veo y la escucho.

La Salvy tuvo una vida que, como pasa con los personajes de Pirandello, merecería encontrar un autor que la contara. Aunque mejor es que permanezca así en la tradición oral de quienes la conocieron y fueron —fuimos— creando su leyenda.

---

<sup>3</sup> Nélide Lobato (1934-1982) y Nélide Roca (1929-1999) fueron célebres vedettes argentinas (nota del editor).



Salvy era enorme, altísimo, contundente, y muy muy loca, educada en la escuela cordobesa del loquerío creativo que brillaba con luz propia en el mítico «El Ángel Azul» –que mandó clausurar el carnicero Menéndez en tiempos de Videla y Cía.–, huida a Buenos Aires después de protagonizar un bonito escándalo en la Escuela de Marina, donde sus padres adoptivos de origen catalán lo habían obligado a ingresar. Hay varias versiones del suceso. Parece que la Salvy no era la única loca en el cuartel; se hizo amigo de otros como él y empezaron a mariconear de tal manera que un oficial se burló de ellas ante toda la tropa. Las aludidas, en vez de achicarse, enfrentaron al machirulo y le recordaron cómo solía tragársela doblada entre los cañaverales de la cañada... El milico hizo el gesto de sacar el arma reglamentaria pero no pudo llegar a hacerlo pues la Salvy lo noqueó con un *cross* a la mandíbula como sacado de un verso del tango «Corrientes y Esmeralda»: «Amainaron guapos frente a tus ochavas / cuando un elegante los calzó de cross».

Después de aquello, juicio y expulsión y a Buenos Aires a brillar bajo los focos en el Maipo. Pero eso duró poco, porque no soportaba la esclavitud de las dos funciones diarias, y empezó a rebuscársela en mil oficios, siempre viviendo en domicilios provisionales, pensiones, casa de amigos, conventillos, solo o en pareja con unos chongos patibularios, como el Osvaldo, su gran amor. Héctor contó la historia en la ficha 13 de *Estrechamente vigilados por la locura*.

#### DESAYUNO EN EL ASCENSOR

El amor, para Salvy, es su Osvaldo, un chongo hermoso y déspota, ajeno al trabajo. Vivían en un patio de vecindad –conventillo– y la cocina del matrimonio estaba instalada en un ascensor abandonado. Por las mañanas, Salvy, como una estrella de cine, envuelta en imaginarias batas transparentes, caminaba presurosa hasta el ascensor y abría con estrépito su enrejada puerta como si se tratara de la última maravilla del confort moderno, y se lanzaba con entusiasmo –a lo Doris Day, apostillo yo, con la confianza que da haber escrito cientos de páginas con H.A. a cuatro manos–, a preparar el desayuno.

Un día se pelearon. Salvy decidió darle un escarmiento. Se fue a dormir a la casa de un amigo, La Boca de Oveja, otra cordobesa exiliada de la Reina del Plata. Por la mañana, arrogante, desafiante, se presentó frente al preocupado Osvaldo. Salvy lo contaría después a los amigos: «Pobre Osvaldo, estaba tan mal. Apenas abrí la puerta me dio una trompada que me tiró contra el ropero».

Pero, allí, en Canillejas, el Osvaldo ya no era ni un recuerdo y no fue mencionado. Recuerdo que la Salvy entró a nuestro dormitorio, abrió el placard, se escandalizó del estado del mismo, arrojó todo su contenido sobre la cama y comenzó a doblar camisas, rescatar pantalones –«a este se le descosió el dobladillo, después lo arreglo, supongo que tendrán un costurero ¿o no?»– y empezó a informarnos sobre el horror de la vida en Buenos Aires y cómo vivían muchas de las locas amigas, aterrizadas, escondidas, con miedo de salir a la calle y que las detuvieran... Así que la Salvy le pidió la dirección a Juanjo y se vino a Canillejas.



¿Qué hacer con la Salvy? Legalmente entró como turista y tendría que salir del país cada tres meses para volver a entrar –como hicimos nosotros mucho tiempo, Francia, Portugal, Marruecos– y sin un duro en el bolsillo. Decidimos que tenía todo el derecho del mundo a ser considerado un refugiado político. Y, por tanto, nos dedicamos a crearle con Héctor una apócrifa biografía –mucho menos heroica que la suya, por cierto, aunque no se pudiera mostrar entonces– de militante político, le asignamos un partido –creo que el PST–, le informamos sobre cuestiones que hicieran verosímil su discurso, implicamos a algunos amigos de asociaciones de ayuda al refugiado y le armamos un dossier que le obligamos a estudiar como si se tratara de un libreto de revista. Finalmente, después de un mes o más, llegó el día de la entrevista y al levantarnos con Héctor encontramos a la Salvy metamorfoseada en chongo, con vaqueros, jersey de cuello alto, una cazadora de cuero –«forrada de corderito»– y unos zapatos con plataforma que arrastraba por el suelo todo el disfraz. Le indicamos que se cambiara los zapatos y partimos para la Puerta del Sol.

La esperamos en El Miño y cuando nos vio dijo: «Nada que hacer... Me deportan» y lanzó una carcajada de las suyas. Después dijo que nos fuéramos inmediatamente a casa pues no soportaba más ir vestida así y que la viera alguna amiga del Carretas de las que andaban por allí.

#### NOVELITAS ERÓTICAS Y FANTINI EN LA CALLE DEL PEZ

En la sede de Amnistía Madrid conocimos a Fariña, miembro de AI en Barcelona. Era el encargado de «Publicaciones», folletos, dípticos, algún libro –todo muy artesanal y a pulmón– y su trabajo era absolutamente voluntario (no cobraba un duro y algunas veces ponía dinero de su bolsillo). Un tipo solidario por naturaleza, de una alegría natural y contagiosa y una vitalidad extrema. Casado –con una verdadera santa–, con varios hijos, vivía en un piso amplio en Barcelona, por Lesseps, y en el mismo edificio tenía otro piso, más pequeño, donde trabajaba, su Sanctasanctórum. Allí producía dos o tres novelitas eróticas por semana, bajo distintos seudónimos, en una colección llamada Sexy Star, una «filial» de la Editorial Bruguera, que se apuntó a la ola del destape desatada en España tras la muerte del generalísimo, con unas colecciones de erotismo, porno blando, que se vendían en los kioscos a 50 pesetas en tiradas enormes. Antes de estas novelitas Fariña había escrito muchísimas otras de vaqueros, ciencia ficción, terror –y se comentaba que en secreto estaba escribiendo una novela que daría que hablar–.

Fariña era absolutamente divertido, disfrutaba de su trabajo de galeote de la pluma, escribía bajo muchísimos seudónimos –todos extranjeros, claro, anglosajones, suecos, alemanes, franceses, jamás uno español, igual que las tramas, que debían transcurrir en cualquier lado menos aquí y los protagonistas, por supuesto, *idem*–. En aquel piso-oficina-fábrica Fariña tenía en percheros colgados los complementos con los que vestía a sus alias, sombreros, chaquetas, pañuelos, batas de terciopelo, cuando los encarnaba y se ponía a escribir. Fariña –después de una reunión en Amnistía debatiendo sobre la mejor manera de distribuir las publicaciones sobre torturas, pena de muerte y violaciones de los derechos humanos– era capaz





de levantarnos el ánimo contando las biografías que había inventado para cada uno de sus seudónimos, heterónimos, escritores múltiples que lo habitaban. Más de uno se sorprendería si supieran quiénes estaban detrás de aquellos seudónimos de las novelitas populares que se vendían en los kioscos, escritores represaliados por rojos que no podían publicar, escritores conocidos acuciados por necesidades económicas, aprendices de escritores, a los que en aquellos años vinieron a sumarse los escritores huidos del Cono Sur...

Gracias a Fariña empezamos a escribir las novelitas para Sexy Star. Una, dos, a la semana. 120 páginas, 10, 12 capítulos de igual extensión... No sé exactamente cuántas escribimos bajo los seudónimos de Gian Kisser –Héctor– y Dick Laurent –yo–. En casa conservamos unas veinte y estos días las he estado releiendo y me sorprendió, a tantos años vista, la cantidad de «contrabando ideológico» que metimos en ellas: en ninguna hay castigo para los/as transgresores/as de la norma, nadie es condenado por sus «pecados de la carne» ni obligado al arrepentimiento y la redención para purgar sus faltas, como era muy habitual en la pornografía de la época.

¿De dónde sacábamos los argumentos? De nuestras propias vidas y la de nuestros/as amigos/as que pasaron a ser protagonistas de muchos de los títulos y exigían protagonismo en las mismas. Bebita es Verita en una, Adelaida es «Boquita hambrienta» en otra o Goliat Olivos era el trasunto de David Viñas. A mí se me daba bien trasladar argumentos de películas o inventarme personajes como Isa Sarti –a la mayor gloria de la Coca Sarli, en *Tentadora*– o en plan caricatura –aunque me salió bastante ajustada a la realidad–, Marta Letrán –Mirtha Legrand haciendo de ella en *Sexo en la ciudad*–.

Anoche estuve leyendo justo esa última novela y me sorprendí al encontrar a muchos conocidos. Es una novelita coral, pero el peso lo lleva Doxie Columbus –una caricatura de una amiga psicoanalista con quien compartimos piso en Azca– se supone que en una Nueva York más madrileña que un chotis y más porteña que un tango. Junto a Doxie Columbus hay un guitarrista callejero que canta «La balsa», de Tanguito y Litto Nebbia, un alto ejecutivo tiburón de las finanzas; actores y actrices, periodistas, una vendedora de ropa traída de Londres o la India, y Luigi Fantini, el querido Fantini con quien vivimos en la calle del Pez en un piso-comuna en el que nunca supimos bien cuánta gente había, chicos, chicas, en pareja, sueltos, estables o de paso, todos antifranquistas, muchos anarquistas pero también gente del PCE y la ORT... y Fantini, que era el único homosexual y el animador del grupo, el que lo aglutinaba: a nadie se le ocurría siquiera cuestionar su opción sexual e, incluso, ellos y ellas le buscaban novios.

Fantini estudió Bellas Artes y era un excelente artesano que fabricaba telas de batik –cuando trabajaba, que era muy de vez en vez, porque lo que más le gustaba era beber vino, fumar canutos y hacerle los coros a la Rinaldi<sup>4</sup> (la escuchaba a todas horas en una cinta de casete y cuando vino a Madrid y actuó en el Teatro

---

<sup>4</sup> Susana Rinaldi (1935), actriz y cantante de tango argentina.

de la Comedia lo invitamos a verla y casi muere de la emoción cuando ella cantó «Tinta Roja»).

Cuando salí *Sexo en la ciudad* fuimos al kiosco y compramos diez ejemplares para que Fantini y Doxie Columbus repartieran entre sus allegados. Recuerdo perfectamente a Fantini leyendo para los habitantes del piso en el edificio apuntado de la calle del Pez 28, tirados sobre colchones que oficiaban de sofás en el salón, un pasaje que se hacía eco de una noticia internacional muy corriente en esos años de caliente «Guerra Fría»:

Llegó al Catacumba gay, un bar «con atracciones», un establecimiento en el cual se bebía, bailaba y algunas cosas más. Los parroquianos eran de lo más variopinto: encantadores efebos, deportistas, oficinistas, locas de atar, dirigentes de movimientos de liberación gay, etc, etc, etc. La parte superior era la vedette del establecimiento. No pretenda el lector que la describa. Resultaría imposible. La oscuridad era absoluta. Nadie lograba ver ni la punta de su nariz. Solo las llamas azuladas de los mecheros que se encendían y apagaban permitían visualizar algo. La verdad es que no hacía falta ver nada. El tacto es también un sentido de lo más importante y se puede asegurar que reemplaza en forma efectiva al sentido de la vista.

La gente bajaba y subía rumbo al piso superior. Ya allí se perdía por los múltiples pasillos y corredores. Nadie hablaba. De pronto algún gemido anunciaba que alguien había llegado al momento culminante. Luigi se vio inmerso en la vorágine. El no saber quién era el compañero de travesuras ponía un poco de morbo añadido a la situación. Todo iba sobre ruedas cuando una voz se impuso sobre el coro de jadeos:

–Andrei, Andrei.

–¿Qué quieres-contestó alguien

–¡Andrei, vámonos! El director debe estar furioso.

–¿Y a mí que me importa? –contestó Andrei, que tenía algo más importante entre manos.

–Andrei –repetió la voz–, ven inmediatamente. Te pueden despedir del ballet.

El tal Andrei era uno de los principales bailarines del ballet ruso Polshoi; que se hallaba de gira por EE. UU.

–No me importa. He decidido pedir asilo político.

–Muy bien –contestó otra voz–. Yo hice lo mismo el año pasado.

–Y yo-replicó un tercero.

–Bravo, bravo, bravo –coreó la multitud.

De repente, como si el dick-jockey hubiera adivinado lo que sucedía, comenzó a sonar «El cascanueces».

Y todos gritaron en el dark-room:

–¡¡¡Viva Tchaikovsky!!!

## AQUEL DELTA

En 2009, en uno de mis viajes a Buenos Aires, visité el Delta, una geografía muy pegada a mi biografía: en una isla en el Río Capitán, pasado el Paraná de las Palmas, mi abuela Sara tenía una casita sobre pilares en la que yo me refugiaba a preparar exámenes durante semanas en mi época universitaria, a la que invitaba



a amigos y novios y de vez en vez daba alguna fiestecita non-sancta. La gente inteligente asegura que no se debe regresar a los sitios en los que se fue feliz, pero el tango «Volver» dice que siempre se vuelve al primer amor. La gente inteligente tiene, seguro, razón, pero yo soy excesivamente tanguero y siempre vuelvo. Para comprobar, efectivamente, que la gente inteligente sabe lo que dice.

Tomé la «Lancha de García» hacia el Río Capitán, llegué a la isla, y al buscar la casita de mi abuela «solo encontré la tapera», como diría Martín Fierro. Del muelle solo quedaban cuatro postes emergiendo del agua, de la casita de madera sobrevivía el esqueleto y el antiguo jardín era una selva compacta que impedía el paso...

Viendo, durante esta pandemia, en la tele, la película *Todos tenemos un plan*, dirigida por Ana Piterberg en 2012, con Viggo Mortensen, Soledad Villamil y Sofía Gala, y que fue filmada en el Delta, recordé aquel día. Hice tiempo vagabundeando un rato por la isla y me volví en la «Lancha de García». Llegamos al muelle y en vez de regresar a Buenos Aires decidí quedarme en el Hotel Tigre –pensé lógicamente en Lugones, que se suicidó allí, no estaba en mi ánimo imitar al poeta de *La Hora de la espada*, pero sí tenía, se ve, la necesidad de escribir un *proema* que me levantara el ánimo–. Y el sexo siempre me lo levantó –al ánimo–. Y, entonces, escribí «Coto Abierto», que es un paseo-*cruising* por mi primer Madrid –de principios de 1977 a finales de 1979–. En la primera versión, llevaba como subtítulo «Guía útil para los folladores que visiten esta Villa y Corte»:

#### COTO ABIERTO

Todo Madrid, todo,  
a pesar de que en los  
Kioskos El Alcázar  
seguía sin rendirse  
la suerte estaba echada  
y todo Madrid, para ti,  
era un coto de caza:  
la Casa de Campo;  
el templo de Debod;  
la Finca de Papá;  
El Retiro;  
los jardines de Sabatini;  
la plaza de toros de Las Ventas;  
el obelisco frente al Ritz

(girando-yirando, iluminado por la llama que recuerda, frente a la Bolsa, a los caídos en pasadas guerras que Goya narró en telas que ahora, a esta hora, las tres de la mañana, duermen en el Prado, aquí, a dos pasos del corazón del levante trasnochado-trastornado);

los servicios de Nuevos Ministerios;  
bajo el puente, la Sirena Varada;  
el pasadizo subterráneo que unía



San Bernardo y Plaza España;  
el primer vagón del Metro de la Línea 1

(¿Dónde estará con su ruido de lata y asiento reservado para «Caballero mutilado»?  
¿quién ocupa tu plaza en aquel vagón siempre lleno que abordabas insaciable cuando  
las otras opciones habían sido exploradas y/o desechadas?)

En aquel tiempo

(¿Temps era temps! ¿recordás aquellos besos??. «I Tant, i tant, no me obligues a  
hacer memoria»)

En aquél tiempo  
un tiempo de malaria-mishiadura

(cuando viste por primera vez que al cierre de los bares le seguía un concierto de  
lluvia interpretado por almodovarianas mangueras aún no inventadas por la ley  
del Deseo)

a pesar del Alcázar en los kioskos,  
y de los bigotitos triunfadores  
de los verdosos señores Loden  
siempre oliendo a puro y a coñac  
en las cafeterías de Bravo Murillo,  
Madrid, para ti, en ese entonces,  
era un coto de caza  
abierto  
tras una larga veda...

(Hotel Tigre. Buenos Aires, septiembre de 2009)

## SEGÚN QUE PASEN SEIS AÑOS

A finales de 1979 nos fuimos de Madrid. Regresamos seis años después,  
tras pasar todo ese tiempo trabajando en Cataluña y en Euskadi, en Barcelona y en  
San Sebastián, en periódicos y revistas y participando en ambas ciudades en diver-  
sas «guerras» que siempre, al fin y al cabo, son las mismas –en Barcelona con el  
Lambda y en Euskadi con el Egham–.

En Barcelona nos ganamos la vida escribiendo las novelitas eróticas que ya  
escribíamos en Madrid, colaborando en *El Viejo Topo* –artículos y una sección fija  
llamada «Solidaridad», en la que dábamos cuenta de violaciones de derechos huma-  
nos, incluidos los sexuales– y en el *Diario de Barcelona* –Héctor en «Internacional»  
y yo en «Cultura y Espectáculos»–.

En San Sebastián trabajamos en *La Voz de Euskadi* –Héctor en «Internacio-  
nal» y más tarde como jefe de redacción y yo como «responsable» de Cultura–. Y  
seguíamos colaborando con revistas de Madrid y Barcelona y empezamos a publicar



en *Muga*, una revista de historia con mucha solera euskalduna y mucho interés sobre lo que ocurría en Latinoamérica –por supuesto que traje a Bolívar acompañado por su amor Manuela Sáenz a visitar a sus ancestros vizcaínos a la Puebla de Bolívar en sendos artículos– y especialmente en Argentina –la influencia en Hernández de la tradición de los bertzolaris vascos en la célebra payada entre el moreno y Martín Fierro fue otra de mis colaboraciones–.

En 1985 regresamos a Madrid para trabajar en *Liberación*. Volvimos así a encontrarnos con la protagonista de esta Historia de dos Ciudades que es la misma pero, a nuestros ojos, parecía otra.

## MADRID II (1985-2000)

### EL ASUNTO ESTÁ QUE ARDE

Llegamos a un Madrid muy distinto al que dejamos. Comenzamos a trabajar en *Liberación* –tal vez la última experiencia de periodismo independiente habida en España, dirigido por primera vez, desde la II República, por una mujer, Mercedes Arancibia, enorme periodista y más grande aún como ser humano–. Qué experiencia más interesante aquella y cuánta gente talentosa al servicio de una idea del periodismo que, como el Marconi y los trenes tortugas, estaba condenada a desaparecer. Pero, visto a la distancia, qué hermoso canto del cisne, qué baile a lo Zorba. Cuando recuerdo las catástrofes profesionales siempre pienso en la escena final de *Zorba, el griego*, cuando Antony Quinn le pregunta a Alan Bates «¿Ha visto usted un desastre más hermoso?», y este le pide que le enseñe a bailar. A *Liberación* –que duró poco, como todo lo bueno– siguieron *La Tarde y Panorama* y colaboraciones para revistas gais de Barcelona (*Amigos*) y Buenos Aires (*Imperio*).

Y también una militancia renovada de Héctor respecto a la pandemia del VIH-sida, a la que se entregó totalmente, creando con cuatro personas más el Comité ciudadano antisida de Madrid y posteriormente la Fundación Antisida España, de la que fue secretario general hasta 2000.

Es curioso escribir en plena pandemia de COVID sobre lo que significó el sida en nuestras vidas y cómo nos condicionó –*Una visita inoportuna* tituló Copi su última obra de teatro–. ¿Qué habrá de significar esta pandemia de COVID en la vida de los jóvenes de hoy?

Aquella visita inesperada convivía simultáneamente con el entusiasmo que provocaba el reto de llegar a los magnos festejos del 92, con expo, olímpicos juegos, capitalidades culturales.

En 1999 empecé una novela, *Bienvenidos a Sodoma*, que rematé en 2015 y en la que –en clave de comedia– hablo de aquellos años en un Madrid brillante, bullicioso, exultante, que tardó mucho en percibir la amenaza. La novela acaba de publicarse en Moléculas Malucas con un prólogo generoso de Jorge Luis Peralta.



Querido Jorge Luis: como bien señalas en tu generoso prólogo a Bienvenidos a Sodoma el SIDA sobrevuela toda la novela, pero no aparece –aparentemente– hasta las páginas últimas –en una ráfaga televisiva que el protagonista, Lavetusta, mira en el salón VIPs de Barajas esperando a que llegue el chico de Tenerife, su amado–, pero sin embargo está presente en toda la novela, bajando línea preventivo-subliminal a través de los condones que Lavetusta regala a su amigo El Ácido, por ejemplo, o cuando en el Leather, el negro portentoso en el cuarto oscuro le pide una goma al periodista antes de follarse a una de las sombras...

Me gustaría cerrar esta pandémica narración incorporando un artículo que escribí para Tiempo –e incluido en el libro Sida, el asunto está que arde, que publicó la editorial Revolución, en el que se habla del comienzo de la pandemia en Madrid y del rechazo que produjo incluso en el gueto. Sale el Carretas, claro, y el Figueroa, y Black and White..., todos los escenarios que aparecen en Bienvenidos vistos desde la óptica periodística, pero, incluso, en medio de esta tragedia, sin renunciar al humor provocador y militante. Me asombra ver que se publicó en 1987, diez años después de nuestra llegada a España. Así que en cierta forma este texto sintetiza este tiempo. Aún me quedan por narrar tres décadas vividas en el Foro y en la Comunidad de Madrid (Aranjuez). ¿Lo dejamos para otra ocasión?

Un Abrazo,

Ricardo

## UN DÍA EN EL GUETO Y SIN HABLAR DEL SIDA

En el gueto, en los múltiples guetos en que se desarrolla el mundo homosexual, nadie habla del sida. En el gueto, la gente cuenta historias en las que el sida, innombrable, innombrado, entra de puntillas en la conversación, casi con vergüenza.

### *Mañana*

Un día en el gueto madrileño puede comenzar a las diez de la mañana, en Atocha, en la estación de Atocha en el andén «que ya no es lo que era». Muchos de los asiduos han emigrado y rememoran con nostalgia una edad de oro con muchos llegados de Lisboa, con amor exprés vivido en los cuartitos de los váteres vecinos del «Estanco» de la «permissiva Policía Nacional», según cuenta un veterano: «Eran unos verdaderos caballeros comparados con los nuevos amos, los vigilantes de Prosegur. Antes si te encontraban con alguien en los cuartos –dice nuestro primer interlocutor– el poli esperaba a que terminaras el polvo o golpeaba en la puerta para que salieras. Estos de Prosegur en cambio trepan a la puerta como monos. ¡Cuánto exceso de celo! Para mí que son todos voyeurs y mariconas frustradas. Así que aquí, nada de nada, aquí no folla nadie. Aquí sólo pajas. Y eso no contagia. ¿No es cierto?».

A las doce, en Sol, un chaval y un soldado comparten un escaparate de rebajas. «A 1000 pesetas» grita un cartel tras ellos. En el «Miño», en la barra atestada,



nadie habla del sida. Se habla de José y de lo mal que lo estará pasando. José trabaja como cocinero y comparte el piso con dos amigos. Se sintió mal, fue al médico, le diagnosticaron sida y ahí está el problema: «Te das cuenta de lo que puede pasar si lo cuenta... Lo echarían del curro y del piso. Ya sabes cómo es la gente, reflexiona frente a una caña, Salvy, un habitante de pensión de la calle Espoz y Mina, asiduo del Cine Carretas, la próxima parada.

*Desenfrenos carnales y Ángeles del infierno* componen el programa en sesión continua. Un chico del barrio de Las Musas sablea al personal para que le costee la entrada. El chico no solo viene a trabajar –500, 1000 pesetas la chapa, según sea en butacas o lavabo el servicio–, sino, también, a ver a los amigos. El Carretas bulle de actividad. En el pasillo del fondo la cosa está intransitable. Los de las últimas filas –conocidos como «las mamonas»– se vuelven a la altura apropiada. Un grupo se entretiene en labores de aproximación táctil. Alguien se sienta, alguien le sigue. En la pantalla Peter Fonda y la hija de Frank Sinatra velan al jefe de los motoristas de Ángeles del infierno.

Un pastor protestante –en la película– oficia el funeral confundiendo el nombre del muerto y los ángeles destrozan la iglesia y se montan una festichola en la que hasta el fiambre vestido de cuero participa. «Eso es lo que habría que hacerle a la Polaca –léase el Papa polaco, también conocido en el ambiente como Karola, la caliente y/o Woti, la descocada–, mira que atacarnos todo el tiempo como lo hace la muy puta. Justo cuando más preocupadas estamos», declara un jovencito de rebeca y senos recién trabajados, conseguidos con esfuerzo y silicona, refiriéndose a la postura de la Iglesia e introduciendo el documento vaticano en la Catedral Gay. «Una loba para sus corderos –continúa–. Eso es lo que es. Yo soy católica y sé que Dios la va a castigar... En cuanto a mí, como decía Billie Holiday, los domingos voy a misa y el lunes al cabaret. A nadie le importa mi vida...». Y parte hacia los servicios. En uno de los cuartos, junto a variados grafitis y a las pegatinas arrancadas del Comité Ciudadano Antisida, destaca un acróstico fabricado con las letras de la sigla *sida*:

Sácamela  
Inmediatamente  
De  
Atrás  
Y un mensaje necrófilo taurino: «Para corridas de muerte: Condones Paquirri».

### *Tarde*

«Mira, en este asunto, se mezcla la estupidez, la ignorancia y la hijoputez, ¿te acuerdas de lo de Tarims? Fue terrible y da claramente la medida de lo que son estas tías de la Jet... Todas histéricas por haber sido maquilladas por el pobre querido. Aparte de prejuiciosas, burras. Pura noñez y ganas de salir en las revistas». El que habla es Liborio, metido en el mundo de la moda «desde siempre». Lo hace, a las 7 de la tarde en «Rey Fernando», sobre un fondo de boleros pasados por la lejía del hilo musical. El camarero en su chaqueta blanca atraviesa el pasillo con la ele-



gancia de un oficial de barco italiano y cobra la consumición de las señoras que se preparan para ir al teatro.

En el café Figueroa, a las 8, los parroquianos toman café, charlan, intercambian apuntes, juegan al billar en el primer piso dominado por el mimbre, o leen la prensa que, gratuita, descansa sobre el mármol blanco de las mesas. *El País, Ya, ABC, Diario 16*. En todos ellos, noticias sobre el tema. «La gente no habla pero se entera –dice Miguel, estudiante de Derecho–. Es imposible no enterarse. Yo –ejemplifica– estuve con miedo hasta que decidí hacerme la prueba. Por suerte dio negativo y ahora... condón, condón y a pasar del rollo de la mortificación» –rima extrayendo del bolsillo de la camisa la cajita dorada con dos preservativos– «por si hay suerte».

A las 9 en el «Benito» de la calle Gravina la atención la concita el nuevo modelito estrenado por Reina y el recibimiento tributado por los colegas a –pongamos– Pedro que vuelve a la circulación después de un mes de talego en provincias: «chungo, chungo, prefiero Carabanchel, porque al menos veo a la familia y siempre hay birras...», sintetiza mientras planea la noche y alguien –sin nombrar el sida– cuenta el fin de Manuel: «Cuando se enteraron de que estaba enfermo lo encerraron en celda de castigo y lo tuvieron sin médico y sin llevarlo ni siquiera a la enfermería. Cuando una doctora de la Cruz Roja logró que lo trasladaran al Hospital Penitenciario ya era tarde. El juez no quiso dar la condicional por aplicación del artículo 60 y creo que murió en el Provincial».

### Noche

A las 10, en «Black and White» el tema de conversación en la barra son las pintadas aparecidas en el barrio: «SIDA MÁTALOS» y «VIVA EL SIDA». Una loca entrada en años se muestra absolutamente tranquilizada por la última pintada y explica sus motivos: «No sabes que ahora estamos de moda las carrozas –apunta– como el bichito ataca a las más jovencuelas ¡Viva la Tercera Edad! Gallina vieja da buen caldo», concluye. El «SIDA MÁTALOS» está estampado en la manzana del Gijón y va especialmente dedicado a los chaperos que adornan la esquina. Juan es uno de ellos, muestra el condón y comenta: «Prefiero trabajar en el “Black and White” o en cualquier otro lugar cerrado. No te creas que es fácil hacer la carrera con esas pintadas detrás. Yo siempre –o casi siempre– lo hago con condón. Pero hay clientes que no quieren saber nada y, chaval, hay que comer ¿no?».

A veinte pasos, «Rimmel»: el personal divide su atención entre los videoclips pirateados de «Tocata» proyectados en la pantalla grande y los filmes porno que transcurren en otro televisor más pequeño. Mientras Grace Jones asegura que «La vida es rosa», Paco, sociólogo y verdadero conocedor del tema, saca sus conclusiones: «El amor en los tiempos del sida –dice apropiándose del título de la novela de García Márquez– aún no tiene su pornógrafo. Todos estos filmes son prehistoria erótica. En ellos nadie usa condones y todo el mundo la mama sin problemas como en los viejos tiempos. Son piezas de museo, sólo útiles para el erudito. A lo sumo se pueden observar con nostalgia. Si queremos estar a la altura de los tiempos, tendremos que ponerle –como dice Rosa Montero– morbo y jolgorio al asunto del condón.







La pornografía tiene que estar a la altura de las circunstancias y asumir su servicio público de fabricante de fantasías eróticas. Un condón perfectamente fotografiado y desplegado sobre apropiado mástil puede tener más morbo que una anilla en los testículos, un peto de cuero o una muñequera a lo Tom de Finlandia». Absolutamente de acuerdo con el sociólogo se manifiesta Secundino Manzano –periodista y activista antisida– en el «Leather» de la calle Pelayo. El argumento de Paco le parece «irreprochable» y comienza a hacer su particular oda al condón: «Mira –dice introduciendo los veinte duros en la máquina expendedora recientemente instalada–, hasta hace poco, el condón era un artilugio con pésima prensa, remitía a un pasado de cuartel y burdel, con un fuerte olor a postguerra y permanganato. Sólo algunas casas veteranas como “La Discreta” de la calle Jardines o “La pajarita” en el Chino de Barcelona, los exhibían en sus escaparates. Hoy los expenden en los sitios más refinados y “modelnos”. En versión cutre te los da el morito de la esquina. En los sex-shops de la calle Valverde los hay hasta con gusto a fresa y peppermint, especialmente indicados para fellatios golosas. Y sin olvidar los colores, claro está. Por otra parte el condón ha elevado el nivel de las tertulias, eso es constatable. Hasta las señoras que leen el “Hola” pueden enterarse que los recomienda el duque de Edimburgo...».

«Pasan de la fusta a la castañuela sin ningún tipo de contradicción», critica Bruno una hora más tarde al pasar frente al «Cross» de Hortaleza y ver el cartel: «Manolo en Maruja Díaz y Sevas en Juana Reina». Excluido «Cross» por problemas de programación, nuestro flamante cicerone, afecto al sadomasoquismo, nos acerca a «Cruising» donde se redobla su disgusto al comprobar que en el local aparentemente «Hot», nada de nada. «El cuero ha muerto –sentencia apesadumbrado–, hoy por hoy, es el skay quien manda».

A las dos, una pareja abandona «Cruising». Uno de ellos retira de la luneta de un coche dos invitaciones –50% de descuento– y sugiere el plan. Es la hora de las saunas. La pareja elige «Cristal, para novios». Otros se encaminan a la tradicional «Pelayo» y el resto abandona el barrio hacia San Bernardo y entran en «Comendadoras» o «Adán». Así –dejando de lado las discotecas para los más resistentes: «New Bachelor», «Ales», «Parking»– se completa la oferta bajo techo de la noche.

Al aire libre –liquidado el clásico obelisco frente al Ritz y la Bolsa– solo queda el Retiro: el triángulo que entrando por Alfonso XII y saliendo por Alcalá, enmarca el territorio frecuentemente batido por los reflectores de los coches policiales y las esporádicas excursiones de manguis en mono o pijos fachas con revólveres de aire comprimido. Aquí tampoco se habla de sida y la última imagen registrada por este cronista es un condón agitándose sobre la rama de un pino.

### *Los muchos guetos*

A partir de la presión del deseo homosexual, el gueto, amparándose en la tolerancia, crece. Nos estamos refiriendo al gueto comercial, el conformado por la oferta de bares, discotecas, saunas, cines. Otros guetos serían los urinarios de las estaciones de ferrocarril y autobuses, ciertos parques, ciertas calles, en las que los homosexuales pueden contactar y relacionarse.

Se puede afirmar que su existencia, su presencia, es una demostración de la potencia del homoerotismo. Algo así como un territorio –de imprecisos límites– conquistado a la «normalidad», en el que miles de personas se atreven a desobedecer las leyes morales impuestas por la mayoría. Y, sobre todo, es el lugar en donde es factible encontrar compañía sexual, amigos, sentirse menos «raro». Por supuesto, existe la otra cara: no escapa al control de la policía que vigila y ficha; suele estar regentado por mafiosos; la bebida es cara y pésima; las saunas son una verdadera mugre, etc., etc., etc.

También, por supuesto, el gueto puede convertirse en el lugar en el que la homosexualidad sea confinada. Algo similar a lo que acontece con las enfermedades mentales, con la locura. Los locos son encerrados en los manicomios y –de tal guisa– la locura queda constreñida en el marco de estas instituciones hermanas de las cárceles –el otro gran gueto, anunciador del último y definitivo: el cementerio–. La locura solo existiría en este contexto amurallado y fuera del mismo imperaría la no-locura, la normalidad.

Asimismo, es lícito decir que este sistema, defensor a ultranza de la heterosexualidad centrada en la familia, y que define toda otra opción sexual como «anormal», ya no puede recurrir –entre nosotros, no es lo mismo en Irán, ni en Cuba, para poner dos ejemplos– a antiguos «remedios» –cárcel, manicomio, hoguera– y dadas las circunstancias, intentará al menos que «toda la homosexualidad» exista solo dentro de márgenes que puedan ser controlados. De esa manera, aislada la «enfermedad», tipificada, se convierte en una variante nada subversiva, inofensiva, hasta administrable.

En definitiva, el gueto no resulta un buen lugar para estar y, sin embargo, es el mejor lugar existente ahora, porque es el único posible. Dicho esto, habría que agregar que las relaciones internas en el «ambiente» no parecen diferenciarse demasiado, en sus formas aparentes, de las que rigen la sociedad heterosexual: competencia, celos, sobrevaloración de lo masculino, roles fijos, clasismo... Pero por su ubicación de isla en el mar familiarista, la sola existencia de ese gueto o comunidad marginal, cuya razón de ser es la violación sistemática de la conducta sexual permitida legal y tradicionalmente, implica una profunda distorsión de lo establecido y aparece como la contracara de la sociedad imperante, como un espejo negativo que al mismo tiempo que la imita, la invierte y la niega. Sucede que la utilización homosexual de la sexualidad implica la negación del matrimonio y la familia, al constituirse en en la afirmación –objetiva– del placer como válido en sí mismo, del deseo por el deseo, sin ninguna otra finalidad que el goce. De ahí que, si la consecuencia más o menos «lógica» y previsible es la más acabada integración en el mundo de la «normalidad», el prestigio social y muchos más etc., la relación entre dos personas del mismo sexo tiende, por el contrario, a la desintegración de los sujetos que la practican con respecto a la imagen preestablecida de la felicidad, consistente en un *collage*, en una serie de símbolos que pasando por la ceremonia nupcial, culminará en una ancianidad poblada de nietecillos traviseros –pero bien educados–. El amor heterosexual (imaginativos, aparte) debe potencialmente conducir a la producción de hijos y de familias que aportarán futuras manos de obra –que ahora no se sabe dónde colocar– y costeará amorosamente los gastos de preparación y entrenamiento



(la familia monogámica es la base, la «célula» básica de la que tanto se ha hablado). El amor homosexual, en cambio, solo produce amor para los *partenaires*, no puede producir otra cosa y es, por eso, improductivo al no colaborar con las necesidades de continuidad y fortalecimiento de todo el andamiaje social.

### *Y entonces llegó el sida*

Nos hemos acercado al gueto, hemos intentado describirlo primero desde la óptica periodística, luego desde la consideración más o menos teórica. Ahora lo haremos introduciendo el nuevo elemento: la infección causada por el VIH. El sida.

Hablar de sida es muy difícil en el gueto. Casi imposible aunque, hoy por hoy, algo se ha avanzado. Los bares cuentan con máquinas expendedoras de condones. La gente del COGAM (Colectivo Gay de Madrid) ha repartido en sus esquinas dípticos sobre la prevención de la enfermedad; el Comité Ciudadano Antisida de Madrid ha empapelado los muros y sembrado de octavillas el barrio de Chueca. Las publicaciones, fanzines (*Mundo Gay*), que se venden o regalan en los bares, recomiendan «Sexo Seguro». Pero hace poco más de un año –en pleno 86– esto era imposible. *Mundo Gay*, por ejemplo, a través de una de sus plumas más calificadas –La Cotilla– escribía: «Para noviembre –corría septiembre cuando La Cotilla escribía– nos han anunciado la posible apertura de un local que fue “leader” en su época. ¿Os lo imagináis? Y para terminar, una preguntita: ¿Conoces tú a alguien que tenga el SIDA? ¡Yo no, y mira que me muevo por el “ambiente”! Me da la impresión de que todos los que lo tienen deben ser amigos de los periodistas que no paran de hablar de nuevos casos. Al menos en el Carretas no conocen a nadie que lo tenga...». En los bares, por su parte, se impedía la colocación de carteles o propaganda y las mesas redondas y coloquios preparados por el Comité Antisida debían irse del barrio de Chueca –epicentro del gueto– para refugiarse en los bares de amigos heterosexuales menos prejuiciosos. El «Elígeme» de Malasaña, el local que entonces llevaba el periodista Victor Claudín con otros socios (el más prestigioso, Joaquín Sabina) fue el anfitrión generoso mientras que los bares gay –hartos de inflarse a fuerza de alcohol de garrafa a alto coste– negaban sus sitios amparándose en una frase: «Esto nos va a joder el negocio».

Este año –1987– con ocasión del Día Internacional del Orgullo Gay se soltaron en las calles de Nueva York y Los Ángeles miles de globos con los nombres de los muertos por la enfermedad. Aquí hubiera sido impensable. Aquí –como asegura La Cotilla– nadie tiene sida en el «ambiente», y los que lo tienen evitan acercarse al gueto, donde seguramente serían rechazados por sus iguales. Evidencia terrible: la insolidaridad campea a sus anchas... Y la gente se muere sola en La Paz o en el Hospital del Rey. El año próximo se volverá a celebrar la fiesta gay y surge la pregunta ¿No habría que cambiarle el nombre? ¿Orgullo Gay? ¿De qué hay que estar orgulloso?

Revista *Tiempo* (Madrid, 1987)



Poco a poco la realidad se impuso y dejó, afortunadamente, obsoleto el artículo que habéis leído. Y entonces explotó una idea preventiva y también asistencial que se tradujo en la proliferación en toda España de Asociaciones Antisida que contaron con el apoyo de cada vez más gente implicada. El VIH/sida pasaba a ser un problema de salud pública que debía ser afrontado sin prejuicios absurdos y mitos persistentes que afloran en cada pandemia.

Esta es mi tercera pandemia: la primera fue la de la poliomelitis, que marcó mi infancia y me inspiró algunos momentos de mi primera novela, *Ituzaingo-Ituzaingo* (1999): «Parálisis infantil: no tomar agua sin hervir previamente; fumigar las aulas de la escuela de la señora viuda de Chamizo; blanquear con cal los árboles –y los cordones de la vereda–; la fila para darnos la vacuna, los temblores de frío –chuchos de frío– y la fiebre cuando nos prendía –“brotaba”, se decía–, alegraban a las madres que respiraban aliviadas, y el chico de la otra cuadra que se quedó paralítico e iba siempre a recuperación, y la bolsita de alcanfor sobre el pecho y a los bebés un collar de raíz de lirio al cuello».

La segunda pandemia fue la de VIH/sida, que marcó mi juventud y ahora, como no hay dos sin tres, COVID, para ocupar la vejez con una sorpresa que sinceramente no esperaba. Esta tercera pandemia –que no será la última– confirma lo que decía Camus: «Ha habido en la historia tantas pestes como guerras y, sin embargo, unas y otras cogen siempre a la gente desprevenida».

Salud y Carpe Diem.

Aranjuez, 30 de octubre de 2020





# DEL TRANSFORMISMO TEATRAL A LA PERFORMATIVIDAD TRANSGÉNERO COTIDIANA. FRAGMENTOS DE UNAS MEMORIAS TRANS

## PRESENTACIÓN\*

Juan Martínez Gil

Universitat Jaume Jaume I de Castelló

[gilju@uji.es](mailto:gilju@uji.es)

Rafael M. Mérida Jiménez

Universitat de Lleida

[rafaelmanuel.merida@udl.cat](mailto:rafaelmanuel.merida@udl.cat)

El campo de los estudios sobre autobiografías y memorias de la diversidad sexual y de género en las culturas hispánicas ha venido creciendo durante los últimos años en los ámbitos investigadores español y americanos<sup>1</sup>. La diversidad de las fuentes primarias es enorme, al igual que sus emplazamientos; en ocasiones, los documentos que rescatan esta diversidad se encuentran casi ocultos en lugares inesperados. Tan inesperados como una bitácora digital con los análisis académicos de un docente universitario. Así, el texto que aquí presentamos es solo una muestra parcial de las memorias de Luis Felipe Díaz, durante más de tres décadas catedrático de Estudios Hispánicos en la Universidad de Puerto Rico-Río Piedras. Pero también son las memorias de la artista Lizza Fernanda, quien, desde aproximadamente 1976, ha realizado *shows* en más de 40 clubs y cabarets en los Estados Unidos de América y Puerto Rico. Como muestran estas páginas, desde hace más de una década vive como Lizza en ambos universos, el académico y el artístico. La identidad de Lizza Fernanda, que en un principio representaba una actividad próxima a las *female impersonators* o *drag queens*, hoy en día se mueve en la órbita transgenérica.

Luis Felipe Díaz nació en Aguas Buenas (Puerto Rico) en 1950. En 1965 emigró con su familia a Chicago, donde estudió en la escuela secundaria, y se trasladó a Puerto Rico para realizar sus estudios universitarios en 1969. Regresó a Chicago en 1975 para estudiar una maestría en *Spanish, Italian and Portuguese* en la University of Illinois. Fue en esta época en la que, paralelamente a su carrera académica, nació Lizza Fernanda, periodo que describen estas memorias. Tras defender su tesis doctoral en la University of Minnesota en 1984 –que acabaría publicándose con el título *Ironía e ideología en La Regenta de Leopoldo Alas Clarín* (1992)–, Luis Felipe Díaz regresó a Puerto Rico, donde comenzó su actividad como profesor e investigador universitario, primero en la Universidad Interamericana, más tarde en el recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico y, tras su jubilación, en





el Hostos Community College de Nueva York. También ha realizado estancias de investigación en The City University of New York. Entre sus méritos académicos destacan la publicación de numerosos artículos y volúmenes, el dictado de clases y conferencias o la dirección de tesis de maestría y doctorado. Si atendemos a sus libros publicados, encontramos monografías como *Semiótica, psicoanálisis y postmodernidad* (1999), *Modernidad, postmodernidad y tecnocultura actual* (2011) o la coedición de *Globalización, nación, postmodernidad: estudios culturales puertorriqueños* (2001). También destacan sus estudios *La na(rra)ción en la literatura puertorriqueña* (2008) y *De charcas, espejos, velorios e infantes en la literatura puertorriqueña* (2011), así como su más reciente *Eros y violencia en la literatura hispanoamericana del siglo XX* (2015).

De forma paralela al desarrollo de su trabajo académico, creció su actividad artística como Lizza Fernanda, que se presentaba en un principio como una doble identidad que oscilaba entre lo travesti y lo trans<sup>2</sup>. Lizza ha interpretado sus *performances* en muy diversas ciudades, empezando por aquellas en donde ha vivido (Chicago, San Juan de Puerto Rico, Nueva York o Miami) y ha realizado *shows* con estrellas *drag* de la talla de Miss Kitty o Mirkala Crystal. Su figura ha suscitado el interés de los principales medios de comunicación puertorriqueños e hispanoamericanos, impresos y audiovisuales. También en el mundo universitario, su figura ha despertado la atención de diversxs investigadorxs (Perales; La Fountain-Stokes *Lizza*).

A raíz de tan atractiva trayectoria se filmó un documental centrado en su persona, *Luis/Lizza* (2015), realizado por Joelle González-Laguer, que explora ambas facetas vitales. La cinta fue presentada en numerosos centros académicos (Yale University, The City University of New York, Universidad de Puerto Rico) y fue seleccionada en diferentes festivales internacionales (Puerto Rico QueerFest o Havana Film Festival New York), muestra del interés y acogida que su figura ha suscitado en el circuito cultural. Este documental, de 14 minutos de duración, se divide en dos partes narrativamente muy distinguibles: en la primera se muestra una clase del profesor Luis Felipe –completamente ataviado como Lizza, claro está– y la dinámica pedagógica con su alumnado; en la segunda observamos una entrevista de tono más confesional, donde Lizza, de cara a la cámara, se sincera con el espectador en torno a diferentes cuestiones relativas a su identidad.

---

\* Esta presentación forma parte del proyecto de investigación «Memorias de las masculinidades disidentes en España e Hispanoamérica» (PID2019-106083GB-I00) del Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.

<sup>1</sup> Volúmenes como La Fountain-Stokes *Queer...*; Peralta y Mérida Jiménez; Berzosa; Platero, Suárez y Trujillo; Peralta; Mérida Jiménez; Berzosa y Trujillo e incluso el presente monográfico muestran este reciente interés por echar la vista atrás y rebuscar en el archivo. Buena prueba también serían los proyectos de investigación que están trabajando este ámbito: así, por citar solo dos casos, «CRUSEV– Cruising the 1970s: Pre-HIV/AIDS Queer Sexual Cultures», del programa Horizon 2020 de la Unión Europea, o «Memorias de las masculinidades disidentes en España e Hispanoamérica», del Gobierno de España, en el que se inscribe la presente edición.

<sup>2</sup> En el trabajo de Perales, Lizza confiesa que toma su nombre de la artista Liza Minnelli. Su segundo nombre, Fernanda, puede venir de la transformación del «Felipe» original, a la vez que podría ser un guiño a la conocida zarzuela *Luisa Fernanda* (1932), de Federico Moreno Torroba.

«Del transformismo teatral a la performatividad transgénero cotidiana. Fragmentos de unas memorias trans» es un recuento autobiográfico sobre su etapa de formación trans en la Chicago de los años 70. Los editores hemos partido de su blog universitario *Postmodernidad puertorriqueña*<sup>3</sup>. En el proceso de edición, Lizza Fernanda ha tenido la amabilidad y la generosidad de revisar la selección y de ampliar los textos originales. Esta es una muestra representativa no solo de una trayectoria insólita en el mundo hispánico (profesor e investigador universitario, de *drag queen* a transgénero), sino también de las voces perdidas de tantos sujetos que, por su posición social o situación personal, nunca han podido superar la subalternidad a la que la heteronormatividad los condenaba y aún condena. Esta aportación de Lizza Fernanda / Luis Felipe supone un valioso rescate testimonial tanto para los estudios de la diáspora hispana, al recuperar el contexto de las personas migrantes en la Chicago de los años 60 y 70<sup>4</sup>, como para los estudios centrados en el análisis de la memoria LGBT+ en los Estados Unidos de América y Puerto Rico.

Desde esta perspectiva, «Del transformismo teatral...» se ubicaría en el archivo de documentos autobiográficos trans puertorriqueños, como es el caso de las memorias de Soraya, *Hecha a mano: disforia de género* (2014), una de las protagonistas del documental *Mala Mala* (2014), dirigido por Antonio Santini y Dan Sickles<sup>5</sup>. A su vez, tendría cabida en la literatura autobiográfica boricua de la diáspora LGBT+, ilustrada en figuras señeras como Manuel Ramos Otero o Luz María Umpierre. De esta manera, las vivencias de Luis Felipe / Lizza Fernanda en la ciudad de Chicago complementarían las de Ramos Otero en el Nueva York de los años 60 y 70, pues ambas urbes acogieron una gran comunidad hispana migrante. En el trabajo de La Fountain-Stokes *Queer...* encontramos un generoso análisis de estas culturas de la diversidad sexual en la diáspora puertorriqueña. Del mismo modo, el texto de Lizza Fernanda recrea diferentes vivencias relacionadas con el transformismo en Estados Unidos durante aquellas décadas que complementarían los análisis de Esther Newton en su clásico *Mother Camp* (1972).

---

<sup>3</sup> La edición del presente texto nace de dos entradas del blog *Postmodernidad puertorriqueña* (<http://postmodernidadpuertorriquena.blogspot.com/2012/04/datos-de-luis-felipe-y-lizza-fernanda.html> y <http://postmodernidadpuertorriquena.blogspot.com/2012/05/blog-post.html>). Tras interrelacionarlas y disponer de un recuento unificado, han sido revisadas y ampliadas por la autora. A lo largo de los originales que confluyen se constatan varias fechas de escritura. De esta manera, no se establece un único presente de la enunciación, sino varios (2009, 2011, 2012, 2017), que corresponden a diferentes estadios y tiempos de redacción. El año 2020 es el de la revisión que aquí se publica. Los editores deseamos agradecer a Lawrence La Fountain-Stokes su inestimable ayuda al inicio de nuestra labor. Y, por supuesto, a Lizza Fernanda / Luis Felipe Díaz, su entrañable cariño y generosidad. Se ha respetado el uso de todos aquellos registros lingüísticos y marcas de estilo que ha deseado mantener la autora. Aprovechamos para recomendar este blog, que ha recibido más de 230 000 visitas. Destinado a profesorado y alumnado universitario, contiene análisis de obras literarias hispánicas desde perspectivas teóricas tan diversas como el psicoanálisis, el posestructuralismo, los estudios poscoloniales y *queer*.

<sup>4</sup> Para una información más extensa del contexto migratorio puertorriqueño en la ciudad de Chicago, véase la monografía de Ramos-Zayas.

<sup>5</sup> Véase La Fountain-Stokes, *Mala*.







La voz de Lizza Fernanda rescata un contexto en el que las escasas posibilidades de realización personal y profesional alejaban a trans, *drags*, jotos, maricas y putos migrantes y racializados de una educación universitaria. A su vez, el texto recorre en primera persona diferentes cuestiones sobre la vida y experiencias trans que suelen ser centrales en este tipo de relatos, como los espacios de homotranssocialización o las dificultades de integración social. El texto que presentamos permite repasar diferentes cuestiones de gran interés: en primer lugar, resulta llamativa la amplitud terminológica con la que Lizza Fernanda describe su realidad. Para ello utiliza indistintamente las formas «trasvestido»/«travestido», «transformista», «*cross-dresser*» o «gay». En una ocasión se desmarca de la terminología «transexual» y «trans» afirmando que «yo no soy así». No obstante, en fragmentos de las publicaciones del blog no recogidos en esta selección, se reafirma como «trans»: «Las experiencias que ha tenido Lizza durante los últimos treinta y seis años me han servido para ser en parte de como soy ahora y como el prof. Luis Felipe Díaz ya en un trans»<sup>6</sup>. Este devenir de las formas lingüísticas identitarias sugiere una compleja búsqueda exterior y una rica reflexión interior que reflejan diferentes experiencias vitales y estadios de escritura. Por ello, nadie deberá extrañarse si encuentra intercambiados algunos de estos términos a lo largo del texto, pues fluctúan de manera irregular para denominar realidades trans de diversa índole.

Otra de las terminologías usadas por Luis Felipe / Lizza Fernanda, de gran relevancia en el contexto boricua, es la de «loca» («La energía esa la poseían las llamadas locas, así que yo sospechaba que era más como ellas y no como mis macharranes amigos»). Este término vendría a situar una dicotomía dentro del contexto gay puertorriqueño, donde encontramos unos individuos más femeninos («locas» o «bugarrones») y otros más masculinos («macharranes»). En cualquier caso, su relevancia vendría dada por la vindicación que supone la feminidad gay en un contexto hostil, patriarcal, donde la feminidad es connotada de forma negativa, especialmente si es aplicada a un varón, incluso dentro de la propia comunidad LGBT+. En relación con esta oscilación entre Lizza Fernanda y Luis Felipe, también resulta notorio el cambio en la narración de la tercera a la primera persona de forma intermitente a lo largo del texto. En algunos puntos de la narración se vuelve a esta tercera persona propia de la nota biográfica, aunque predomine el tono autobiográfico. Probablemente deba identificarse con el uso que frecuentemente utilizan las travestis para hablar de sí mismas de forma dislocada, especialmente en referencia a su nombre femenino, remarcando el carácter de «personaje» de su *performance* y desligándolo de su identidad masculina oficial, aunque, como en el caso de Luis Felipe / Lizza Fernanda, esta frontera acabe desdibujándose.

Otras cuestiones de gran interés son los pasajes en los que se narra la peligrosa relación de los inmigrantes hispanos con la policía migratoria. Aunque las políticas de deportación no afectaban a los puertorriqueños por la entidad de Estado

---

<sup>6</sup> <http://postmodernidadpuertorriquena.blogspot.com/2012/04/datos-de-luis-felipe-y-lizza-fernanda.html>.

Libre Asociado de la isla, el texto muestra cómo afecta a otros latinos migrantes: «Muchas locas mejicanas fueron arrestadas y llevadas por los policías de la migra a lugares muy lejanos (en la frontera) y nunca más las volvimos a ver». A las necesidades económicas que motivan a los sujetos migrantes, habría que añadir en el relato las razones ligadas a la orientación sexual en las que incide el término «sexilio», ampliamente manejado en los estudios LGBT+ actuales (Martínez-San Miguel). La misma narradora ya nos avanza que «No encontré en Borinquen una comunidad gay como la que había dejado en Chicago o la que había presenciado en Nueva York». Probablemente esta imposibilidad de la deportación que conlleva el estatus legal puertorriqueño sea uno de los motivos por los que el/la protagonista de este relato se permite la observación y experimentación urbana: «Siempre que podía iba al Broadway Limited (el bar-disco de la época), en las calles Broadway y Belmont. [...] Al principio era un gran *voyeur y flâneur*». Este tópico del *flâneur* gay ha sido explorado ya por algunxs autorxs que estudian la individualidad gay urbana como en los trabajos de Ivanchikova y Glaizar, y cobra, además, especial relevancia en los contextos migratorios hispanos como, entre otros, en el caso del protagonista de la novela *El jinete azul*, del mexicano José Rafael Calva.

Encontramos asimismo un nuevo punto de interés en cómo el relato detalla la compleja relación de las comunidades LGBT+ con los discursos científicos de la época, si bien habían comenzado el que sería un largo camino hasta la despatologización —la Organización Mundial de la Salud dejó de considerar enfermedad la homosexualidad en 1990 y la transexualidad en 2018— lo cual muestra el conservadurismo de las clases médicas. El texto refleja estas tensiones tanto en el relato de diferentes protestas como en las consideraciones personales de los personajes: «Cuando le conocí no tenía ningún problema en aceptar su identidad, llamada para aquella época por los analistas como “homosexual” —no nos gustaba el término, que es de índole patológica y enfermiza». También en relación con esta tensión entre las sexualidades disidentes y los discursos médicos, Luis Felipe / Lizza Fernanda describe las intervenciones quirúrgicas de quienes considera las primeras «transgéneros» hispanas: «Para esa época del '76 había dos o tres *chic@s* en el área que habían intervenido sus cuerpos, agrandándose las nalgas y los senos, siendo los primeros transgéneros latinos de los años 70». Igualmente denuncia que estas mismas mujeres acababan recurriendo a manipulaciones u operaciones clandestinas debido a las dificultades económicas que imponían los cirujanos locales con las nefastas consecuencias que podían acarrear: «Creo que el *silicone* que se inyectaban otras, procedente de Méjico, no era aplicado por profesionales sino por ellas mismas o por gente nada profesional. Obtener un médico que supiese de cuestiones de transexuales era algo complicado y caro»<sup>7</sup>.

Estas son tan solo algunas de las cuestiones por las que transita el texto, que merecerá análisis más detallados en el futuro. No obstante, preferimos que sean lxs

---

<sup>7</sup> Pueden establecerse paralelismos con las vivencias de Mejía a propósito del contexto español o de Sosa Villada sobre el argentino, por ejemplo.



lectorxs e investigadorxs que acudan a él quienes puedan enriquecerse con este insólito testimonio. Deseamos, en cualquier caso, que esta edición resulte estimulante y que confirme el interés de la recuperación de estos «relatos de vida», pues estos testimonios ofrecen relatos de las muy diversas maneras que existen –y han existido– de negociar identidades, géneros y sexualidades. Agradecemos muy sinceramente el permiso de Luis Felipe Díaz / Lizza Fernanda a publicarlo en este monográfico. Y, por supuesto, su entrañable cariño y su tan vital generosidad.



## BIBLIOGRAFÍA

- BERZOSA, Alberto; PLATERO, Lucas; SUÁREZ, Juan Antonio y TRUJILLO, Gracia (eds.). *Reimaginar la disidencia sexual en la España de los 70. Redes, vidas, archivos*. Barcelona: Bellaterra, 2019.
- BERZOSA, Alberto y TRUJILLO, Gracia (ed.). *Fiestas, memorias y archivos. Política sexual disidente y resistencias cotidianas en España en los años setenta*. Madrid: Brumaria, 2019.
- CALVA, José Rafael. *El jinete azul*. Ciudad de México: Katún, 1985.
- DÍAZ, Luis Felipe. *Ironía e ideología en La Regenta de Leopoldo Alas Clarín*. Nueva York: Peter Lang, 1992.
- DÍAZ, Luis Felipe. *Semiótica, psicoanálisis y postmodernidad*. Guaynabo: Plaza Mayor, 1999.
- DÍAZ, Luis Felipe. *La na(rra)ción en la literatura puertorriqueña*. San Juan: Huracán, 2008.
- DÍAZ, Luis Felipe. *Modernidad, postmodernidad y tecnocultura actual*. San Juan: Gaviota, 2011.
- DÍAZ, Luis Felipe. *De charcas, espejos, velorios e infantes en la literatura puertorriqueña*. San Juan: Isla Negra, 2011.
- DÍAZ, Luis Felipe. *Eros y violencia en la literatura hispanoamericana del siglo XX*. San Juan: Isla Negra, 2015.
- DÍAZ, Luis Felipe y ZIMMERMAN, Marc (eds.). *Globalización, nación, postmodernidad: estudios culturales puertorriqueños*. San Juan: Ediciones Lacasa Puerto Rico, 2001.
- GLAZAR, José. *El flâneur queer en El jinete azul*. Tesis de licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2017 (<http://132.248.9.195/ptd2017/septiembre/0764944/Index.html>).
- GONZÁLEZ-LAGUER, Joelle (dir.) *Luis/Lizza*. San Juan: Loka Productions, 2015.
- IVANCHIKOVA, Alla. «Sidewalks of Desire: The Invention of Queer Space.» *Journal of Contemporary Thought*, 33 (2011), pp. 9-28.
- LA FOUNTAIN-STOKES, Lawrence. *Queer Ricans: Cultures and Sexualities in the Diaspora*. Minneapolis: University of Minnesota, 2009.
- LA FOUNTAIN-STOKES, Lawrence. «Lizza Fernanda (Luis Felipe Díaz)» en *Lola Von Miramar*, 2013. (<http://larrylafountain.blogspot.com/2013/06/lizza-fernanda-luis-felipe-diaz.html>).
- LA FOUNTAIN-STOKES, Lawrence. «Mala Mala y la representación transgénero y transformista en el cine puertorriqueño», en Cuesta, Mabel (ed.), *Poder, raza y postnacionalismos desde los límites del mapa LGBTQ*, San Juan: Isla Negra, 2016, pp. 185-200.
- MARTÍNEZ-SAN MIGUEL, Yolanda. «Sexilios»: *hacia una nueva poética de la erótica caribeña*. *América Latina Hoy*, 58, 2011, pp. 15-30.
- MEJÍA, Norma. *Transgenerismos. Una experiencia transexual desde la perspectiva antropológica*. Barcelona: Bellaterra, 2006.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. *Transbarcelonas. Cultura, género y sexualidad en la España del siglo XX*. Barcelona: Bellaterra, 2016.
- NEWTON, Esther. *Mother Camp: Female Impersonators in America*. Chicago: University of Chicago, 1972 y 1979.
- PERALES, Rosalina. «El travestismo como arte: entrevista comentada a Luis Felipe Díaz-Lizza Fernanda». *Argus-a*, VI, 25 (2017). (<http://www.argus-a.com.ar/publicacion/1267-el-travestismo-como-arte-entrevista-comentada-a-luis-felipe-diaz-lizza-fernanda.html>).



- PERALTA, Jorge Luis (ed.) *Antes del orgullo. Recuperando la memoria gay*. Barcelona-Madrid: Egales, 2019.
- PERALTA, Jorge Luis y MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (eds.) *Memorias, identidades y experiencias trans: (in)visibilidades entre Argentina y España*. Buenos Aires: Biblos, 2015.
- RAMOS-ZAYAS, Ana Y. *National Performances: The Politics of Class, Race, and Space in Puerto Rican Chicago*. Chicago: University of Chicago, 2003.
- SANTINI, Antonio y SICKLES, Dan (dir.). *Mala Mala*. Nueva York: Strand, 2014.
- SORAYA (Bárbara Santiago Solla). *Hecha a mano: disforia de género*. San Juan: Lúdika Proyecto, 2014.
- SOSA VILLADA, Camila. *Las malas*. Barcelona: Tusquets, 2020.



# DEL TRANSFORMISMO TEATRAL A LA PERFORMATIVIDAD TRANSGÉNERO COTIDIANA. FRAGMENTOS DE UNAS MEMORIAS TRANS\*

Lizza Fernanda / Luis Felipe Díaz

Yo, Lizza Fernanda (Luis Felipe Díaz), como personaje travestido, comencé mi carrera en 1976 en Chicago. Desde Puerto Rico, me había ido a vivir con mi familia a esa bella ciudad en 1965. Sostuve estudios de bachillerato desde 1969 a 1975 en la Universidad de Puerto Rico y al terminar regresé a la Ciudad de los Vientos (Chicago). Para los iniciales tiempos de ese regreso de 1975 comencé a participar en espontáneos *shows* en las fiestas privadas de los gais, en las playas, en las plazas y frente al Lake Shore Drive. Todo fue inicialmente animado por el deseo de juego y jocosidad, por puro entretenimiento sin pulir, como lo hacían también l@s demás muchach@s que sí se dedicaban al transformismo profesional. Yo, por mi parte, era un muchacho en camino a lo gay, pero bastante masculino e ignorante. Casi todos mis amigos no eran la típica «loca» *trans*, sino tipos muy masculinos –como son la mayoría de la gente gay, cuando se cree lo contrario–. En la playa, en la orilla del lago que menciono, las llamadas «locas», los domingos por las tardes, realizaban concursos de belleza en los cuales nunca competí porque de día, bajo el sol, vestido de hombre o de mujer, no me veía ni tan siquiera afeminado. El público que presenciaba los espectáculos eran los gais y macharrancitos<sup>8</sup> de la comunidad latina y negra del área llamada Lincoln Park, al noreste. Ese fue mi barrio desde que tenía más o menos quince años. Para esa época fui feliz, a pesar del «saco oscuro» que siempre cargábamos porque notábamos cómo los boricuas no éramos muy queridos en esa ciudad y mucho menos en esa área de blancos. Ser gay «empeoraba» las cosas, pero me las arreglé como pude y le saqué buen partido a las situaciones que se me presentaban y aprendí la «bregadera» de ser gay sin caer en estereotipos. Me encantaba la diversidad de la ciudad, aunque hubiese por allí dos o tres gringos y europeos estúpidos y xenofóbicos. Era la época de la «era disco» (1974-1978) y de la integración etnoracial que pedían las leyes del Estado, y en eso nos amparábamos en parte.

---

\* La presente edición, preparada por Juan Martínez Gil y Rafael M. Mérida Jiménez, forma parte del proyecto de investigación «Memorias de las masculinidades disidentes en España e Hispanoamérica» (PID2019-106083GB-I00), del Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.

<sup>8</sup> Voz puertorriqueña para designar un hombre de aspecto muy masculino y performatividad heterosexual (en general, se trata de bisexuales) que merodean en los ambientes festivos gais. A veces son *strippers* que se dedican a la prostitución. En México se les llama «chacales». No posee connotaciones negativas (n. de los eds.).



Para esa época del 75-76 había dos o tres chic@s en el área que habían intervenido en sus cuerpos, agrandándose las nalgas y los senos, siendo los primeros transgéneros latinos de los años 70, junto a otros gringos blancos y negros que desde antes habían realizado lo mismo. Existían ya muchos bares que se especializaban en espectáculos de travestis-transgéneros (las chicas eran sencillamente sensacionales, casi siempre imitadoras o lo que se llamaba *female impersonators*). Ya tenía fama el gran Baton, un bar-teatro que presentaba los mejores espectáculos de transformistas y en los cuales se podían ver transexuales, los primeros que se habían hecho senos desde los años 60. Yo sabía que desde un poco antes, en Santurce (Puerto Rico), había un club llamado El Cotorrito que podía igualar todo esto, por su calidad tan espectacular, por su secuela de la emigración cubana y de los espectáculos que mediante el cine nos llegaban desde Méjico.

El rechazo no solo venía de los heterosexuales. En el Chicago de la época de la que hablo había oculto prejuicio racial y de género entre nosotros mismos, pero el ser todos gais nos unía de alguna manera muy especial porque notábamos que de esa forma nos iba «más bonito». Yo, en verdad, no tenía una buena idea de qué carajo era todo aquello que estaba pasando. Había estado de los 15 a los 19 años en la escuela secundaria, en Chicago. De lo que antes hablé sobre lo ocurrido en los parques cerca del lago, se relaciona con mis 26 años. La gran experiencia bilingüe me había hecho muy distinto e híbrido culturalmente. Y para colmo «de males», estaba en camino a ser gay. ¡«Wao!»», me digo hoy día. Sin embargo, no dominaba bien ni el español ni el inglés, me creía que controlaba bien la sexualidad con las mujeres, pero luego me enteré de que no era así. Nunca cuestioné el vestir de varón ni comportarme como tal. Usar ropa de mujer era algo que realizaba de vez en cuando: un relajo, una broma que se tornó cada vez más en algo serio. En la actualidad, cuando escribo esto, no visto de hombre ni poseo ropa de ese género. Mi personalidad y físico han ido variando en gran medida por medio de intervenciones quirúrgicas, rellenos corporales y modificación de conducta. Me considero hoy día un transgénero.

Desde niño, a pesar de que crecí imitando a mis elegantes y siempre bien vestidos tíos, también podía tener gustos muy femeninos –algo que estaba sumergido, no necesariamente reprimido, en mi consciencia– y que aprendí a suprimir debido a la imposición (norma) cultural a la cual fui sometido por la propia familia, y sobre todo en la escuela con mis condiscípulos. Mi madre dice que siempre desde niño guardaba los zapatos con tacos de mujer que mis tías desechaban. Sí recuerdo que siendo muy niño (¿tres años?) encontré un zapato rojo de mediano taco ¡y cuánto hubiese querido encontrar su pareja! Creo que todavía simbólicamente estoy buscando esa otra taca. Siempre pude imitar mujeres (y otros artistas). A principios de los años 60 imitaba con mi propia voz a la gran cantante cubana Olga Guillot y la gente que me escuchaba se asombraba con admiración, pero se asustaba (por mí) a la misma vez: «Este si se cría sale», «Va a ser pato», «¡Pero no lo dejen hacer eso!»... Sabía que así calladamente les decían a mis padres. Todo era subconsciente y no significaba que deseara cambiar o abandonar algo de mi ser, sino abonar, añadir, ampliar las maneras múltiples (tridimensionales) de actuar. Pero la gente no entendía, ni comprende todavía, que uno puede salirse de su cauce y seguir otros sende-



ros sin mayores problemas. Luego te surgen dos caminos, y tres, y cuatro... Hoy día entiendo que estas cosas pueden ser fractales y rizomáticas; es decir, no lineales o binarias ni de causa-efecto.

No realicé imitaciones e interpretaciones para un público gay hasta esa época de mis 26 años. Para ese tiempo solo me interesaba ver los espectáculos y uno que otro nene bonito... y ni tan siquiera de la cuestión de transformista estaba tan seguro (ya casi no salía con chicas, como antes). Poco a poco las fui abandonando y los muchachos me fueron gustando mucho más. La vida gay del transformismo y travestismo representaba algo mínimo en mi vida en torno a 1975-76, pues era mucho lo que tenía que estudiar ya que iba tras una maestría en *Spanish, Italian and Portuguese*, con concentración en Lingüística Aplicada y un poco de Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Illinois (campus de Chicago). Junto a los estudios me dedicaba a trabajar, trabajar, trabajar, dando clases en cuanto colegio había en la ciudad para poder sobrevivir modestamente en una urbe tan cara, y viviendo solo, pues me habían botado de mi casa desde los 13 años y aprendí a sobrevivir donde fuera. Y tuve que trabajar para pagar apartamento, muebles, trastos, abrigos y los muchos tragos que me bebía y los cigarrillos que me fumaba. Me empezaba a ver (en mi imaginario) como si fuera Bette Davis o María Félix. El Marlon Brando y el Clark Gable, que me imaginaba desde niño, pasaban cada vez más a un plano secundario. Nunca tuve problemas con verme varonil, como ahora no tengo conflictos en verme como una señora. Los analistas tienden a ser muy freudianos y en lo primero que piensan es en el trauma. Para muchas de nosotras esos procesos se dan de manera fluida desde el preconsciente y desde la tecnología biológica de nuestros cuerpos. Pero no niego que siempre surja algo de asombro y sorpresa ante todos estos cambios tan drásticos.

Como dije, me fui a estudiar a la Universidad de Puerto Rico entre 1969 y 1975. Cuando regresé a Chicago en 1975 comencé poco a poco a hacer vida de joven gay. Siempre que tenía la oportunidad, iba al Broadway Limited (el bar-disco de la época), en las calles Broadway y Belmont, un área al norte, cerca del lago y que estaba poblada mayormente por blancos gringos. Comencé a tener varias amistades del ambiente gay que no tenían nada que ver con la academia y que a mi simple e ingenuo entender vivían ese tipo de vida nocturna todo el tiempo. Eran muy dados a las drogas y a la bebedera y por supuesto a la chingadera, como decían los mejicanos. Yo siempre fui más tranquilito en cuestiones de sexo; creo que sublimaba mucho en los estudios. Al principio era un gran *voyeur* y *flâneur*. Más adelante aprendí otras cosas diferentes y transgresoras, pero siempre me defendí mucho de las drogas que provenían de la era de los jipis, de mediados de la década del 60. Los conocía y entendía muy bien y, en mentalidad, era como ellos, aunque no usase sus vestimentas ni consumiera sus sustancias especiales; ya sabía de Herbert Marcuse y uno de mis mejores amigos era muy dado a las drogas fuertes. Muchos de ellos estaban políticamente organizados y me motivaron a seguir a Angela Davis, la líder comunista negra de aquella época. Desde joven era independentista en las cuestiones ideológicas de Puerto Rico, pero no era comunista a pesar de que me agradaba el marxismo y el trotskismo. Notaba que los integrantes de la izquierda dura eran muy machistas y homofóbicos.





Era también época de ir a los cines, a los bar-restaurantes por las noches, bien tarde, a comer *hamburgers* y *hotdogs*, batidas de fresa o vainilla; de ir a obras de teatro vanguardista, ver los *ballets* rusos que venían a los mejores teatros de *Down-town* y de besar chicas y más, poco a poco, a los chicos. De ver (ligar) más de reojo a los muchachos guapos y de succulentos cuerpos y asistir a los lugares más apartados y semioscuros a ver cosas diferentes, como los demás gais y sus diferentes maneras de ser. Yo esperaba, en competencia preconsciente con los demás, que me mirasen más a mí y me hicieran más fácil la rápida conquista «amorosa», pues me decían y repetían que era muy bien parecido y yo me lo creía. En general, me iba bien en el sexo rápido y anónimo, pero muy mal en el amor.

Nunca coqueteaba, ni menos me acostaba, con amigos sino con desconocidos que nunca volvería a ver. Los amigos eran quienes me animaban a travestirme para participar en las paradas gais, en «el día de las brujas» principalmente (que comenzó a ser un gran acontecimiento entre los gais de ese tiempo). Se corrió la voz entre ellos de que yo tenía algo así como una doble personalidad: podía ser muy masculino cuando vestía comúnmente de varón y mientras estaba travestido parecía una artista del cine mejicano. También eran ellos los que me llevaban a participar en los espectáculos improvisados en los sótanos de las casas y en los bares clandestinos y sin licencia de la ciudad. El alcohol y las drogas eran el toque festivo, además de la «música disco». Fueron varias las veces que nos sorprendió la policía. A mí y a mis amigos cercanos, que eran en su mayoría boricuas, nunca nos arrestaron, principalmente porque no éramos emigrantes ilegales y sabíamos comportarnos («calladitos se ven más bonitos»), como los oficiales lo pedían, además de que sabíamos inglés. Las «locas» («jotas»)<sup>9</sup> extranjeras se ponían bien bravas y atrevidas con la policía. Tampoco cabíamos en la perrera, que casi siempre estaba atestada de mejicanos «ilegales». Muchas locas mejicanas fueron arrestadas y llevadas por los policías de la migra<sup>10</sup> a lugares muy lejanos (más allá de la frontera) y nunca más las volvimos a ver. Los boricuas sufríamos muchas veces por esas personas, cuando ellos creían que nos burlábamos. A veces no había tan buena química entre los mejicanos y nosotros, pero poco a poco las cosas fueron cambiando y nos entendíamos cada vez más. A mí me querían mucho de Luisa (así me llamaban en ese entonces) porque con los ojos y los labios bien delineados y pintados me parecía a las artistas mejicanas clásicas de los años 50. Y era verdad, porque aprendí a pintarme la cara mirando en la tele y el cine a aquellas artistas como María Félix, Silvia Pinal, Elsa Aguirre, Dolores del Río y Olga Guillot (que era cubana). En Puerto Rico me fijaba bien en Marta Romero, Lucy Fabery, Martita Martínez, Esther Sandoval, Beba Franco, Marisol Malaret, Carmita Jiménez, Ivonne Coll. Iris Chacón vino después y, aunque la admiraba, no me animaba a imitarla en nada, no sé por qué razón. ¡Todas las locas

<sup>9</sup> «Joto» es uno de los términos utilizados en México y Honduras para designar despectivamente a una persona homosexual (*DLE*). Actualmente los gais se han apoderado del término y lo emplean sin las connotaciones negativas que suele tener (n. de los eds.).

<sup>10</sup> «Migra» es el término que emplean las comunidades hispanas migrantes para hacer referencia a la policía migratoria de los EUA (*Diccionario de americanismos*) (n. de los eds.).



querían parecerse a la gran Iris Chacón! ¡Y cómo no fijarse en aquellas divas, como Sara Montiel, Lola Flores, Marisol, Rocío Dúrcal o Rocío Jurado!

Tenía en Chicago, para aquella época de mediados de los años 70, un amante llamado Pat, quien era un verdadero *queer* y *crossdresser*. Le gustaba comprar piezas femeninas, por el puro placer de tenerlas en su armario; especialmente bufandas, lápices de labios, pañuelos, tacos, estolas. Le agradaba tener en la casa, y las usaba, prendas de ropa interior de mujer, sobre todo satinadas y con encajes que no sabría describir, pero que eran muy femeninas y elaboradas. También acumulaba maquillaje y perfumes que no usaba porque prefería emplear los que tenía para hombres –creo que eran marca Aramis–. Pero nunca se vestía de mujer por completo. Era un fetiche que poseía con ciertas prendas y por el placer de tenerlas y a veces usarlas en la casa. Mi interés en estas piezas era distinto, pues sabía usarlas en la calle sin ninguna vergüenza o temor. Y a él le impresionaba mi situación porque yo era el «machito» de la relación (sería el bigote y medio que yo llevaba casi siempre, como Jorge Negrete). De todas maneras, cuando vestía de mujer para asistir a los clubes, él me ayudaba a arreglarme lo mejor que podía, pues insistía en verme como una dama seria y no tan cómico y payasote como los demás travestis. En mi caso, el vestir de mujer no era nada privado sino público, para espectáculos, contrariamente a muchos otros que lo hacían por cuestiones secretísimas y sexuales.

Pat había sido un niño de Wisconsin (de madre australiana y padre suizo), muy feliz en su infancia (contrariamente a mí) y que ya a los doce años sabía lo que significaba ser marica, pues desde joven sostenía relaciones sexuales con sus hermanos, primos y vecinos, y con medio mundo. Cuando lo conocí no tenía ningún problema en aceptar su identidad, llamada para aquella época por los analistas como «homosexual» –no nos gustaba el término, que es de índole patológica y enfermiza–. Pat tenía la identidad gay bastante definida y no rechazaba su «femineidad» (era bastante amujerado y fino, como andrógino), a la vez que disfrutaba de la sexualidad gay que la naturaleza le había asignado (así lo veía él, quien no era en nada religioso y a pesar de su pasado con padres judíos, que sospecho no eran tan estrictos en estas cuestiones). Lo único que le molestaba era que oliese a mujer en la cama, con aquellos perfumes tan «penetrantes» que yo escogía. Desde entonces me baño y me limpio bien antes de ir a la cama, aunque esté solo, como hoy día, en 2020. ¡Cómo pasa el jodido tiempo! ¡Y los perfumes cambian también! He coleccionado hasta cuarenta o cincuenta frascos de perfume de mujer. ¡Algunos otros gais nada afeminados almacenan muchos más!

La mujer cómica que los travestidos *crossdressers* buscaban en su interior (no debo incluir en esto a Pat, creo) era una chica muy ridícula que veían adentro de sí, como medida de rechazo risible a sí mismos y para demostrarse que no eran mujeres a pesar de que les gustaban los hombres. Se confundían porque como varones les gustaban otros hombres y creían que eso los hacía amujerados en lo sexual; hoy sabemos que no resulta así. Una cosa es que te gusten los hombres como cuestión sexual y otra que quieras verte como mujer. El que te guste lo femenino no te hace nunca una mujer biológica. Ser afeminado puede resultar una faceta más de ser masculino u hombre –que yo he buscado y alcanzado, por cierto–. Son las diversas maneras en que los hombres gais asumimos lo femenino. Por otra parte, much@





transexuales que ni siquiera tienen un pipi<sup>11</sup> o algo parecido, como señal del sexo que les dio en un principio la naturaleza, sí se consideran mujeres (y eso no se debe cuestionar, pues ellas se entienden; es bueno preguntar cómo desean ser interpeladas). Yo no era ni soy así. Más bien en aquella época entendía que quería verme como mujer porque algo interno y psíquico me lo pedía, pero no tenía duda de que seguía siendo un hombre, un varón natural (con un pipi), que me gustaba tener otro hombre en la cama pese a que me gustaba vestir y conducirme como una mujer en público. ¡Eso era distinto a ser como una mujer o el típico *trans*!

Esa era una de las muchas maneras que hay de ser gay. Y me libré de ansiedades innecesarias, contrario a algunos de mis amigos que se aterrorizaban con la idea de que los vieran como mujeres, cuando algunos eran en verdad muy afeminados. Su travestismo era un proceder ensayístico e iniciático por el que pasan algunos gais en la comunidad nuestra. Luego abandonan el travestismo y siguen siendo hombres que se acuestan con hombres, independientemente de su imaginario de género, véanse masculinos o más femeninos. Por eso la mayoría de los gais no tienen nada que ver con ser amujerado, travesti o incluso afeminado, como suele creer en general el público que no sabe mucho de estas cosas. Creo que incluso nosotros mismos tenemos problemas entendiéndonos. Estamos obligados a usar un lenguaje androheterodesignador que no concuerda con lo que queremos ser y decir. Ese lenguaje simbólico, personal y cultural, que nos defina mejor lo estamos creando ahora, parecido a lo que las mujeres comenzaron a realizar desde principios del siglo xx. La mujer se sigue redefiniendo y construyendo en su propio lenguaje y símbolos, lo que la define en su diversidad otreica y diferenciada en nuestros tiempos. Los hombres heterosexuales tendrán que cambiar también su manera de definirse porque el mundo se ha *transformado* y ellos no. ¡Y su *performance* de machos les está quedando cada vez más feo y *passé*!

Se tenía un pobre concepto, primero de lo que era ser gay y luego de lo que era ser un travestido (así lo entiendo hoy). Pero esa no era mi psicología, era diferente de lo que era distinto (¡qué lío!). Primeramente, yo anhelaba hacer algo artístico y elegante y había dentro de mí una energía subliminal que los mismos gais masculinos amigos míos no tenían. La energía esa la poseían las llamadas «locas», así que yo sospechaba que era más como ellas y no como mis macharranes amigos, ni incluso como yo mismo, que vendría a ser como mis tíos: masculino en mi proceder social y corporal, más varonil que incluso mis amigos de juerga. Me identificaba espejísticamente (en lo preconsciente) con mujeres parecidas a las que veía en las películas mejicanas y de los Estados Unidos de los años 50 y 60. Muchos de mis amigos no sabían ni quiénes eran Jean Harlow o Kim Novak ni se habían fijado tan bien en los peculiares rostros de ellas, como yo lo hacía desde muy niño. Sabían de la Lupe, Iris Chacón y sus locuras y extravagancias rápidas, los relajos y gufeos («cachondeos», dicen los españoles). Casi todo de fiesta y carnaval.

---

<sup>11</sup> Forma informal para «pene» en algunos contextos latinoamericanos. También es una forma popular en registros cultos espontáneos (*Diccionario de americanismos*) (n. de los eds.).

Yo tenía otros pensamientos y otros modelos. No era el típico boricua del Barrio y sus gustos salseros y pachangueros (unas pocas veces, sí). Era un jíbaro de Aguas Buenas, Puerto Rico, que se había modernizado de una manera muy peculiar –aburguesada, creo– en Chicago, con una diversidad muy amplia de gente, ya locas o heterosexuales. Nunca me sentí ser del Barrio, sino un emigrante metido en un mundo de gringos, negros y otros emigrantes europeos. Mi imaginario era distinto al del típico boricua. Mi familia siempre vivió en el norte de Chicago, entre una gran diversidad de gringos mayormente blancos, trabajadores diestros en aquellas fábricas tan extrañas de la ciudad. La mayoría de los puertorriqueños, por su parte, vivían mayormente en el centro de la ciudad, en las calles Division y California. Yo tenía que viajar a los lugares diversos a ver las películas hispanas y de los artistas que nos visitaban desde Méjico y Puerto Rico. Veía mucho a los artistas mejicanos, sobre todo, quienes producían buenas películas y poseían buenos teatros y salones en la ciudad. Muchos mejicanos en ese entonces vivían al sur de la ciudad. Mi familia, sin embargo, quería americanizarse, no sé por qué razón, y yo me veía como un emigrante en aquel país en que siempre sería extranjero y yo no aspiraba a cambiar para ser aceptado. Mis familiares sí, como muchos hispanos. En realidad, pensaba: «¡Al carajo con gringolandia blanca y racista, aunque viviera allí en una tierra que ellos habían invadido matando cuanto indio encontraron en su camino!». Aquella tierra forrada de hierro y cemento era tan nuestra como de ellos. Quizá por ello mantuve mi identidad de transgénero de tipo latino, incluso cuando doblaba números gringos, como los de Liza Minnelli y Patti LaBelle. Repito: no me gustaba imitar. Quizá porque estaba construyendo mi propia identidad, la que tengo hoy en el diario vivir, como Lizza Fernanda. Más bien doblaba las canciones y les daba mi propia interpretación escénica.

En una fiesta que realizó mi amigo-amante Pat en una ocasión (la loca era exquisita para estas cosas), todos teníamos que imitar a alguna artista y la mayoría lo tenían que hacer bien travestidos. Alquilieron profesionales maquillistas y peluqueros para el evento. Se divertían muchísimo y terminaron haciendo, en verdad, las parodias más ridículas que se podían ver, porque eso era lo que deseaban y lo que se esperaba. Todo era para morirse de la risa y la diversión era tremenda. ¡Nunca me reí y gocé tanto! Al tocarme el turno, todos hicieron silencio y se pusieron serios porque sabían que iba a doblar y bailar con seriedad dos canciones de Lissette: «Copacabana» y «Ni su hombre ni su amante». Pat entendía mucho de cómo yo era y de mis gustos, y me había confeccionado una trusa con un plumero rojo muy elegante y vistoso. Los zapatos eran muy altos para mí y me costó trabajo moverme con ellos en el improvisado escenario (la loca los compró como si fueran para ella, pues era muy diestra empleándolos). Pero creo que a mí fue a la única persona que aplaudieron con seriedad y me dieron dinero (nos metían billetes en el seno), porque la verdad era que los demás estaban en la joda y se veían y actuaban lo peor posible. Casi todos estaban borrachos o endrogados hasta el culo. Con sus *performances* «tan mal realizados» quizá se dejaban saber a sí mismos que no eran gais afeminados cuando la mayoría en verdad lo era. Algunos sabíamos que en inglés simplemente eso se llama *denial* (negación subconsciente de sí mismo). Pero así sobrevivíamos, y ya todos sabíamos que estábamos sumergidos y jodidos en una sociedad que no



nos quería ni nos entendía. Creo que nosotros como gais, a mediados de los años 70, no nos entendíamos mucho tampoco. Tuvimos que aprender de nuestra diferenciada sexualidad, primero, y luego de la experiencia del sida, a principios de los años 80. Entendimos que el cuerpo además de estar estrechamente ligado al espontáneo placer también lo estaba con la muerte. La alegría y el carnaval se nos convirtió en luto y llanto.

Un joven que estaba allí en la fiesta me invitó, más adelante, a realizar los mismos números musicales en un club de la ciudad en el cual celebrarían su cumpleaños. La maestra de ceremonia sería Mrs. Kitty, la famosa transgénero, a quien yo no había oído mencionar nunca. Ya en el espectáculo, al cual acudió mucha gente, me mostraba muy nervioso, pero quería llevar a cabo aquella hazaña a como diera lugar, frente a tanto público eufórico. De niño siempre quise ser cantante y que me aplaudieran, pero no tenía voz. También era muy nervioso de varón, pero descubrí que vestido de mujer no tanto. Aquella era una gran oportunidad para mi narcisismo en aquella tremenda discoteca con artistas tan profesionales de ese ambiente travesti y un público de locas muy exigente. Me sentí muy extraño en el camerino rodeado de tantas artistas travestis y transexuados muy diestros en todo, y que me miraban con disimulo, y envidia, porque tenía buena piel y buen cuerpo pese a ser varonil. Mi vestuario era el más vistoso y mi cuerpo, aunque masculino y fibroso, de bailarín, era muy limpio y terso, como el de las mujeres. Al final, muchos de los que me conocían no podían creer que lo hiciese mejor que varias de las otras artistas que estaban allí actuando. De ahí en adelante, Mrs. Kitty me invitaría a salir en sus *shows* en el Club Normandie y mucho más cuando me pagaba lo que le daba la gana (casi nada), aunque siempre me dejaba beber de gratis durante toda la gestión artística y mientras ella estuviera en el bar. En ese entonces yo ingería bastante alcohol y fumaba como Bette Davis. Muchas de las transexuales serias no tomaban alcohol ni fumaban porque sabían que arriesgaban el tratamiento de hormonas y el *silicone* barato de Méjico que se metían en las nalgas y en los senos. No obstante, ¡curiosamente ingerían otras cosas más peligrosas a la larga! Nunca me enteré de qué carajo era lo que se metían en el cuerpo, y me alegro de ello, porque nunca desarrollé vicios a las drogas y a otras sustancias, tan dañinas. Mi vicio era leer en ese mundo donde casi nadie estudiaba; decían que el *Quijote* era el segundo libro más leído, después de la *Biblia*. En realidad, no habían leído ninguno de los dos.

Para principios de los años 80, soy llamada a trabajar en algunas ocasiones como «bateadora emergente» (sustituyendo las que se ausentaban a última hora) en discotecas y salones de cierta importancia –pero para de vez en cuando, porque tampoco era cuestión de todos los fines de semana–. Ya el público no me veía como una travestida más. Esos bares eran Broadway Limited, El Infierno, La Cueva, Normandie, que no eran los clubes escondidos y clandestinos de la comunidad latina, como antes. Mrs. Kitty –quien era más bien una transgénero con senos siliconados, hechos en Méjico, pero creo que mantenía un pequeñísimo pene bien escondido– dominaba totalmente el ambiente de los travestis en Chicago. Seguía invitándome constantemente a sus espectáculos, que por lo regular eran en renombrados clubes gais de la ciudad (dentro de lo posible, porque en verdad, a veces eran salones que no estaban del todo bien arreglados). Y actuaba con las mejores artistas, en su mayoría



transgéneros con unos senos, pómulos y labios enormes y exagerados. Todas decían que era mucho el dinero que Kitty ganaba y poco el que repartía (era como una Celestina bella, parecida a Sara Montiel). Salía al escenario con los trajes más impresionantes, de canutillos, confeccionados en Méjico. No doblaba bien las canciones, pues no sabía respirar como cantante, pero se las arreglaba con habilidad para verse bien. Tenía un cuerpo que pocas mujeres poseían y su rostro estaba maquillado como el de una diva de cine. Antes de yo conocerla –me dijeron– podía bailar casi desnuda (como las chicas de los burlescos), pero con buen gusto, nada vulgar. Su rostro se veía muy bien en el escenario, pues no tenía mucha mancha de la barba.

Una que otra vez, me dijo dos o tres cositas algo insultantes (como hacía con las demás, a quienes veía como inferiores) y yo le respondía con las miradas del mismísimo infierno, sin hablar siquiera, pues había visto bien cómo lo realizaba María Félix. No obstante, Kitty era buena persona, una empresaria muy exitosa, y todos la respetaban. A mí me tenía una consideración y un cariño muy especial. Para ella curiosamente yo era un «hombre» y no una loca como ellas. ¡Decía que yo era un hombre talentoso! Por eso muchas de las travestis más chismosas y envidiosas se extrañaban de que yo estuviera casi siempre presente en esos *shows* importantes, pues consideraban que yo no estaba al nivel de ellas. A menudo se reían de mí cuando me veían vestido de hombre. No obstante, comenzaba a tener seguidores, y sobre todo la pandilla, que casi siempre me acompañaba e iba a verme, eran mis primeros *fans* y gastaban bastante dinero en el club, lo cual agradaba a los dueños. También les gustaba mi música doblada, la cual era más retante, compleja, difícil en su sonoridad y de nostalgia casi legendaria. Eran las canciones de madres, tías y abuelas nuestras: «Amor perdido», «Perfidia», «Acompáñame», «Boca rosa», «Un poco más», «Tú me acostumbraste», «Me importas tú», «Bésame mucho». Todavía las doblo (*lip-sync*, como decían en inglés).

Por mi parte, no sabía separar bien mi masculinidad de mi femineidad y no dejaba de ser lo que llamaban los gringos, con sentido despectivo, un *crossdresser*; las otras *trans* me lo dejaban saber constantemente con burla y deseo de ayudarme a la vez. Me decían qué estaba realizando, qué no se veía femenino y cómo mejorar. Para mediados de los años 80 alcancé mayor dominio del escenario y logré aparecer en espectáculos junto a travestis y transexuales cada vez más profesionales y talentosos que me sirvieron de guía, pues les robaba los trucos, observando y copiándolo todo. Nunca estudié peluquería, ni maquillaje, ni modelaje, ni nada por el estilo. Sí estudié algo de baile. Era simple talento –más atrevimiento que nada– de una «loca». El lugar que me faltaba alcanzar en *performance* era Le Baton Lounge, donde nunca me invitaron (y creo que en aquel tiempo no tenía la experiencia ni el porte para salir al lado de aquellas «mujeres» tan fabulosas, como Chili Pepper y René Dejené). Me ha costado algo de trabajo llevar el cuerpo masculino que siempre he tenido al imaginario de mi consciencia que se concibe dentro de lo femenino. Llevar el cuerpo al aspecto aparenial que la consciencia quiere poseer exige un trabajo enorme. Primeramente, se requiere creer que se ha logrado ese acercamiento para comenzar a convencer al público de que puedes ejercer el simulacro de ser una mujer, luego de saber una gran cantidad de trucos que requieren manejos de ilusión óptica y teatral. Si te crees que te ves y actúas como una mujer artista y el público no lo ve así, haces



el ridículo. Y mucho más difícil es verte como una mujer continuamente en la vida diaria, hasta que se olvida que eres/eras, biológicamente, un hombre.

Muchas de las chicas de Mrs. Kitty poseían cuerpos muy afeminados y tal parece que la cuestión del proceso no les resultaba tan difícil como a los que éramos más varoniles. Sin embargo, la mayoría de ellas permanecían escondidas de día y solo salían de noche por más femeninas que se viesen. Creo que tenían paranoia y hasta terror de que de día en la calle se dieran cuenta de que eran, en verdad, hombres. A la misma Kitty se le notaban algunos pelitos de la barba y del pecho, bajo la luz del día. A veces su caminar en la calle resultaba algo varonil. ¡No tomaba alcohol porque es en ese estado de embriaguez que a las más *trans* se les sale el macho! Pero todavía hoy día no he visto una *trans* como ella, tan dedicada y profesional, trabajadora, buena gente en el fondo, empresaria, bella. Doblaba las canciones muy mal, pero modelaba y bailaba muy bien, y sus trajes, como dije, eran hermosos, hechos en Méjico y Colombia. En las entrevistas decía que siempre fue la otra, ningún hombre fue suyo.

Por mi parte, observaba y copiaba todo lo que ellas hacían con sus maquillajes y trucos para arreglarse el cuerpo (las caderas, los senos, las nalgas, la cintura, el pelo). Pero en mi proceder corporal y coreográfico en el escenario, sin embargo, no miraba ni seguía a nadie, pues ya desde niño tenía una idea de cómo actuaba una diva cantante en las tablas, frente al público, y eso era lo que yo quería proyectar. No me interesaba imitar a nadie, ni a la propia Liza Minnelli (con quien me comparaban tanto). Mi estilo era más estilizado y elegante que el de la mayoría de las que conmigo trabajaban y, sobre todo, podía doblar mejor, según me decía la gente del público. Las canciones de ellas eran animadas y jocosas, especialmente las de las mejicanas. Mrs. Kitty me obligaba de vez en cuando a ejecutar uno que otro merengue o una guaracha clásica, pues yo bailaba muy bien. Al público no se le podía presentar tanta balada y boleros cortavenas, pues se aburría. Era gente metida en tragos, que quería diversión, bachata, balloya, relajo, gufeo. Al principio tuve ese tipo de público, luego poco a poco fui ganando gente más sofisticada en sus gustos y reclamos artísticos. En las mesas más cercanas al escenario se encontraba el público más serio, que acudía a ver y aplaudir las travestis más talentosas. Ese era el público en el que yo encontraba apoyo, con sus propinas y aplausos. Me imaginaba que no solo era un aplauso por la actuación en el teatro, sino también en la vida.

La mejor de las chicas travestis y transgénero era Witney Gaytan (una de las querendonas de Mrs. Kitty, que era la mulata más linda y afeminada de todas las chicas de por allí). Para esa época Witney tenía senos muy bonitos, pese a las manchas extrañas en parte de su cuerpo, que ocultaba con maquillaje muy fuerte (Dermablend o algo así). Creo que el *silicone* que se inyectaban otras *trans*, procedentes de Méjico, no era aplicado por profesionales sino por ellas mismas o por gente nada profesional. Obtener un médico que supiese de cuestiones de transexuales era algo complicado y costoso. Yo no tenía nada que ver con aquellas cosméticas corporales tan excéntricas. Todavía hoy día resulta muy difícil y delicado convertirse en una verdadera transgénero o una transexual. Pocos médicos están dispuestos a atender la situación (especialmente a los endocrinólogos les aterran las locas y los psiquiatras



no nos entienden). En Brasil, Méjico, Ecuador, Colombia y Venezuela la cuestión era diferente, y para allá viajaban todas las locas que podían pagar. Incluso hoy día es así. Los gringos médicos que atienden locas cobran mucho dinero y en Puerto Rico... ni se diga. Y por lo general muchos de estos médicos son homófobos o no saben un carajo de nosotras y nuestras identidades.

Yo tenía una idea de cómo sobrevivían con el poco dinero que en verdad les pagaban (pese a las muchas propinas que obtenían), pero no me metía en sus vidas privadas ni las juzgaba. Las drogas pululaban por doquier y muchos de los bugarrones prostitutos terminaban con la mayor parte del dinero en sus bolsillos. En ese ambiente no se podía ser monje ni moralista, había de todo lo que la gente «decente» despreciaba y la «ley» perseguía (como en *La Celestina*). En verdad no tenía una idea de lo complejo de la marginalidad perversa en el mundo en que me estaba metiendo, pues también había muchos *pushers*, *gansters* y gansos de toda índole. Mucho puto astuto. Incluso gente criminal muy peligrosa. Pero mis amigos me vigilaban y cuidaban porque algunos de ellos sí se las sabían todas y dominaban aquel ambiente (especialmente mis queridos amigos Jorge y Carlos, quienes ya murieron a consecuencia del sida). Y así sobrevivían... y yo al margen de muchas cosas, solo pendiente de mi imagen como travesti y artista, y más atento a mis estudios de lengua y literatura. En verdad dependía económicamente de otro mundo, el académico. Me movía en un mundo de locas y gais que en general no les importaba un «pepino angolo» ni *Don Quijote* ni *La Celestina* o *Don Juan*. ¡Pero yo me divertía con todos aquellos acontecimientos y era un tanto feliz!

Había presenciado en Chicago las protestas de los negros, cuando el asesinato de Martin Luther King y el del joven Kennedy, y los levantamientos boricuas en contra del racismo y la mala fe de convivencia social, ocurridos en Humboldt Park a fines de los años 60 y principios de los 70. Los boricuas, al igual que los negros, luchaban por encontrar lugares donde vivir y muchas veces se abrían paso a palo limpio. Uno que otro sacaba el puñal y la doñita, el caldero prieto para achocar a uno que otro guardia o polaco racista (¡42nd Street!). Para esta época también había surgido una comunidad gay muy visible en algunas partes de aquella ciudad ventosa, sobre todo en las calles antes mencionadas, cerca del lago Michigan. Pero a mi entender, en la ciudad, a la orilla del lago, no había ocurrido nada parecido al sonado evento del 69 en el Stonewall del Village de Manhattan, Nueva York. Allí los gais caminaban por las calles más abierta y libremente. Creo que en Chicago no lo hacían tan sueltamente (aunque no tan a ocultas y con algo de temor como ya vería luego que ocurría en Puerto Rico).

Para mediados de los años 70, siendo residente en Chicago, me había enterado de la militancia política y cultural de los *queers* (que también se daba en las principales ciudades del país). Ello se evidenciaba por la distribución —principalmente en las paradas en junio y en los propios bares y discos— de desafiantes periódicos, revistas y pasquines de todas clases. De fácil obtención eran las propagandas con todo tipo de información, desde dónde conseguir un abogado gay hasta el número telefónico de una tienda de zapatos de mujer, con tamaños superiores al número 15 (idóneos para *crossdressers* y dragas en sus fiestas de Halloween). Pero en verdad, pese a toda esta propaganda y literatura, entendía que la mayoría de los gais se mostraban más





interesados en el hedonismo y el *performance* discotequeros que en la relevancia de la militante prensa informativa. Una cosa iba con la otra porque eran las discotecas más adineradas las que pagaban los anuncios comerciales de estas revistas y las actividades de los grupos y les daban movilidad. No tan cercano a estas cuestiones había estado yo en mi vida de gay y no conocía tanto la militancia civil y política, como muchos otros, que ya era muy avanzada y compleja. No obstante, el grupo de gays y lésbicas al frente de todo era más que suficiente para ofrecerle sustancia militante e ideológica al movimiento. Chicago también sería una muestra de lo que ocurría en la emergente subcultura gay para fines de los años 60 e inicios de los 70 en muchas partes del mundo.

En Puerto Rico, para esa época, había mucho chingoteo gay y creo que muy poco de militancia política o cívica. Esto vendría mucho después, ya siendo yo profesor universitario en los años 90. Para el año 1988 un profesor gay de mi universidad, muy chingón pero closetero (todavía en el 2012), insistiría que en Puerto Rico no había una comunidad gay. Creo que estaba equivocado, pues la había, aunque mínimamente. Sobre todo, lo convocaba la problemática médica y social del sida. Ese profesor nunca ha aceptado ni dicho que fue paciente de tal síndrome. Sigue vivo y muy saludable y ha sido una persona muy valiosa en su comunidad. El estar enajenado de *la propia* identidad gay no quita el ser una persona digna en tu comunidad. Pero a esas alturas ya los gays en general no veían nada bien a los que se mantenían en el clóset. Creo que fueron muchos los estudiantes y profesores universitarios que, al asistir a mis espectáculos, daban un gesto de salir del armario sexual en que estaban metidos desde niños. Tal vez esté prejuiciada, pero a los gays latinoamericanos (por cuestiones culturales), creo que se les hace más difícil salir del clóset que a los anglos y a los afroamericanos.

Reconozco ahora cómo la ciudad de Chicago era parte de una gran villa contigua a otras villas quizá más amplias y poderosas (como la de los afroamericanos, los mejicanos, los judíos, los polacos, etc.). Si mirabas desde lo más alto de un edificio (como el Sears Tower) veías muchas pequeñas ciudades dentro de la gran ciudad. En el área más visible y prominente, estaba la megaciudad de los blancos, anglos, yanquis, wasps, europeos «felizmente» asimilados a gringolandia, etc. (como si todos fueran iguales, que justamente no lo eran). Allá, a la orilla del lago Michigan emergía la impetuosa ciudad, dominando, vigilando las demás villas esparcidas a sus pies. Y fuera de identidades étnicas y villanas, los gays actuábamos como una pequeña y nueva aldea cercana al lago. Ya no teníamos por qué escondernos en los parques o en el clóset domiciliario. Y tratábamos de apoderarnos de unas cuantas guaridas (bares, discos, cines, salones) por aquí y por allá, principalmente cerca del lago y en el área conocida como *Up Town*. Pese a que representábamos a una inaugural subcultura en la vida pública, no dejábamos de exhibir el gesto de nuestras propias culturas, pueblos, etnias, y lo compartíamos, más o menos, con los demás. El nuevo sentimiento de unidad transtribal se evidenciaba mayormente mediante nuestro grupal y continuo danzar al son negrista de Diana Ross y Donna Summer, de Gloria Gaynor y su «I will survive», y Santana (que era más de los años 60). La cultura gay y disco nos unía a pesar de nuestras grandes diferencias étnicas, de clase y raciales y de ser parte de una ciudad que nos enseñaba a comportarnos de manera



racista y segregada. Creo que Chicago siempre fue racista y lo seguirá siendo. La cosa es compleja porque éramos muchas diferencias dentro de una unidad primeramente imaginaria, virtual; alcanzamos un implícito convenio (ser gay) para poder sobrevivir en nuestras «otredades». Si se conocían esos «juegos del lenguaje» no se tendría mayores problemas. Pero era frecuente ver peleas de jóvenes por cuestiones de raza, especialmente entre las locas «hillbillies» (blancas) y los negros del barrio adentro. Los boricuas y los mejicanos nos reuníamos en bares como Mr. Jovanies y The Factory. Había otros bares cuyos nombres no recuerdo porque tenían poca duración; la policía los clausuraba enseguida. Íbamos un sábado y ya el próximo viernes estaba cercado el bar con una cinta amarilla del City Police. «*Fuck! A new bar opened... where can it be?*», decíamos.

Más allá del goce cancioneril y performativo, algo de mi educación marxista me advertía que de alguna manera actuábamos subrepticamente manejados por un sistema superior que, pese a su democracia y liberalismo, encerraba un imperialismo astutamente disfrazado. Y aquellos entusiastas angloamericanos gays que nos daban la bienvenida en sus bares y discos, pese a compartir en el bailoteo y en los encuentros eróticos nuestra misma sexualidad (la de los latinos y los afroamericanos), pertenecían a aquella dominante y heterosexista megaciudad que hasta hace poco regía con descaro racista y que vigilaba desde los que eran más que monumentales edificios del Downtown. ¡El Sears Tower! Desde lugares como ese impresionante centro panóptico provenían las decisiones políticas y económicas, la blanquísima policía y los mensajes de los medios masivos de comunicación que obviamente favorecían la cultura blanca y heterosexual. NBC, CBS, ABC. Esos eran los espacios de los discursos dominantes, a pesar de que en los medios se veía o escuchaba a uno que otro negro o latinoamericano. Había dos o tres estaciones televisivas y radiales latinas donde ni mínimamente se mencionaba el asunto de los gays (las cosas parecen haber cambiado algo hoy día). Recuerdo que un locutor mejicano repetía constantemente, desde la seis de la mañana, en una emisora, y con un acento gracioso: «If you drinking, no driving... and if you smoking... uju papacito: ¡cáncer, cáncer!». A pesar de todo fueron tiempos felices para mí, independientemente de estos eventos tan raros de que estoy hablando. Todavía me veo bailando al son de «Love to Love You Baby», bajo la bola de cristales, y todo el mundo complaciendo (contemplando) mi narcisismo, con sus miradas de admiración. No era el mejor bailarín, pero competía con los mejores. ¡Fumaba y bebía ron Barrilito (*rum and coke*) como un desquiciado! No sé cómo sigo viva.

Intervención espacial, manipulación comunicativa, vigilancia del Poder Invisible. Me preguntaba si algunos de los nuevos hermanos (las lesbianas y gays blancos), aquellos hijos legítimos del Poder, nos asistirían en comunicar a los padres de la maquinaria, a los programadores del sistema transtribal, que una megaciudad y su cultura pueden ser exitosas y atractivas en la medida en que estén dispuestas a dialogar con las demás tribus y permitir, tolerar y propiciar el derrumbe de las cercas y murallas que nos separaban, para que se cumpla una sintonía y conexión más global, una genuina comunicación. Y también, muchas veces resulta necesario permitir que algunas de esas villas (como la boricua y la mejicana) preserven sus ancestrales y valiosas herencias culturales. Sin embargo, no había ocurrido así con los amerin-



dios. A la mayoría los habían matado hace tiempo, se habían apoderado de sus tierras y a los que quedaban los emborrachaban en los casinos. ¿Por qué no habría de ser distinto ahora con nosotros? ¿Habríamos de desaparecer? En los inevitables procesos de homogeneidad que teje la historia algunos se desvanecen aniquilados por el impasible Poder y a veces pasan a convertirse en otra cosa y nadie nota nada. Nadie se entera. La historia pasa y las alteridades atroces y genocidas no son narradas. Lo sucedido a los indios frente a Colón, Cortés y Pizarro nos lo demuestra así. Tal vez de alguna manera esas voces silenciadas habrán de aparecer y salir de la tumba del olvido para conocimiento (sufrido) de todos. ¡Los que han sido pacientes de sida y siguen vivos saben de qué hablo!

Curioso resulta que a varios latinos nos sacaba de nuestras villas (fuera del barrio latino) precisamente nuestra identidad sexual y todo era un escape aventurero de aquellos hijos gais de la megaciudad que no podían seguir viviendo con sus hispanos padres heterosexistas. A un latino o a un negro podía prohibírsele la entrada a un establecimiento comercial de blancos heterosexuales, pero en general no a una discoteca o bar gay. Tal vez, sin darnos cuenta, más que a un llamado fraternal acudíamos a la comunidad mariconil o jota, siguiendo la convocatoria de tantos eslóganes comerciales sin genuino interés en raza o género, solo en el semicapital de que todos podíamos gastar siendo gais, éramos un nuevo público para explotar comercialmente. Resonaban en nuestros oídos «Give me a Bud Light», «Fly the friendly skies of United», «Eastern, las alas del hombre», «Winston tastes good, like a cigarette should». Gais o heterosexuales acudían a esos llamados. Pero, de todas maneras, había un mercadeo con una política diferente que nos convenía y nos interpelaba con nuestros lenguajes mariconiles. ¡Quién sabe cuáles serían las consecuencias de la aceptación del llamado!

Tenía al querido Pat, que me amaba mucho, pero yo no le reciprocaba ese amor (así lo veo hoy día, mas no lo pensaba bien en aquel entonces). En esas cosas yo solía ser muy extraño porque era muy autosuficiente e independiente, y en el amor no se puede ser así. Y llega un momento en que un amante te pide algo más que sexo y salir a las discotecas. ¡A la larga me he quedado solo por ser tan mal amante, en ese sentido! *Shame on me!* Finalmente dejé a Chicago luego de que tenía algo de control y había aprendido tanto y me sentía a gusto, a pesar de que mi amante me jodía la vida con peticiones amorosas y platónicas que yo no podía entender. «¡El amor es... cuatro letras bien bonitas!», decía entonces y lo repito. Hoy día lo recuerdo con mucho amor y ¡quisiera que estuviera conmigo! Murió en 1994, a consecuencia de otra pandemia, el sida, que hoy día incluso los gais parecen haber olvidado.

Para mediados de los 80 fui a Puerto Rico a trabajar a la Universidad Interamericana, pero siempre que podía regresaba a Chicago (en días feriados, los veranos y las navidades). Mrs. Kitty me recibía con los brazos abiertos, además de mis amigos (muchos de ellos ya con los rostros extraños y cadavéricos, pues los asediaba el sida). No sé por qué en 1983 me fui una vez más de Chicago. Creo que fue un error y ya sigo anclado en esta isla (Puerto Rico) tan adversa para lo que hago como marica. Todavía tenía mucho que aprender: para mí la academia era más importante y el travestismo seguía siendo entretenimiento y juego (al menos eso creía). A todos



mis amigos de Chicago, cuando iba allá de vacaciones, les encantaba ir a buscarme al aeropuerto, irse de parranda conmigo, y se peleaban por cargar mis maletas llenas con más ropa de mujer que de hombre. Yo volvía a ser feliz allá en Chicago y echaba de menos la ciudad (en Puerto Rico era otra cosa). Cuando podía, en la «ciudad de los vientos», iba también a la librería de la Universidad de Chicago (The Seminary), donde había estudiado por un año, y me fui porque nunca me quisieron algo, pese a que el profesor Ricardo Gullón me defendía muchísimo. Iba a comprar libros de semiótica, de estructuralismo, de Lacan y Foucault, traducidos al inglés, porque en francés eran sencillamente imposibles de entender, no solo por la lengua sino por lo complicado de los conceptos. Las ideas de estos teóricos me ayudaban a entender de las nuevas identidades que a los gais nos interesaba exponer en la sociedad machista y tan heteronormativa en que vivíamos. Peor que hoy día. Hemos ganado territorio. Incluso en Puerto Rico. Hoy leemos a Judith Butler, Luce Irigaray y Julia Kristeva sin problemas.

No encontré en Borinquen una comunidad gay como la que había dejado en Chicago o la que había presenciado en Nueva York. De la mariconilmente concurrida calle Broadway en Chicago o del dinámico Village en Nueva York –con toda la organización subcultural detrás de estos espacios que habían ganado tanto en su lucha por el vivencial y derechos gais– pasaba a un Puerto Rico de maricones tan closeteros e invisibles como jamás pude imaginar. Yo no era particularmente el marica más leído y extrovertido del mundo, pero en gringolandia había ingresado a un proceso de concienciación y destape que, una vez «reinstalado» en la isla, me llevaron los demás a frenar y detener. ¿Qué había pasado con mi proceso? Y ello se manifestaba incluso en las cosas más simples. En Chicago, para emplear un ejemplo superficial de la misma cultura gay de discotecas, cuando me lanzaba a la pista de baile, danzaba como una *prima ballerina* y hacía gala de mi destreza en ese actuar tan artístico y atlético y nadie me criticaba, ¡al contrario! Y eso que podía ser modesto en este *performance*, cuando estaba allá en Chicago, frente al talento de los maricas macharranudos (con sus peludos pechos desnudos y los mahones virilmente apretados) que bailaban lo más pateril y mariconilmente posible en la libre pista, mientras maniobraban majestuosos y amplios abanicos chinos o de plumas de todos colores, como señal de sus nuevas destrezas físicas y de nueva psicología y proeza plumerilmente gay. «¡YMCA!» gritaban y danzaban. Entre ellos se destacaban los llamados *bears* (hombres gorditos, masculinos y peludos). En una discoteca como Bistro cerca del Downtown en Chicago los maricones bailaban y se animaban y había allí una química socioerótica y embriagante que sabía a comunidad nuestra a pesar de todo el racismo escondido y también público en la ciudad. En Puerto Rico me encontré con las discotecas Bachelors y Boccaccio. Eran muy modernas y festivas, pero el público se comportaba de un modo más comedido en cuestiones *queer*. Nunca en mi vida había presenciado bailarines de salsa tan diestros como los que vi allí. Cuando yo bailaba sentía que me miraban con extrañeza. No entendían cómo un bigotudo tan masculino podía bailar, como una loca desquiciada, música disco. Me sentí muy infeliz y me refugié más con mis alumnos de la academia que sí me aceptaban como profesor. Creo que fui de los primeros profesores (o el primero) que dejó saber abiertamente que era gay y travesti.



Pese al disimulo y las apariencias, el cruseo (*cruising*) era de mayor intensidad que en Chicago y Nueva York, pero peculiarmente disimulado. En el fondo la actividad sexual era la misma; nos sentíamos libres y no veíamos como pecado tener sexo con nuestros iguales. No obstante, en esas otras ciudades el emparejamiento se expresaba de manera más abierta y franca, y hasta descaradamente frívola y sexualizada. En Chicago, una vez alguien me diría: «Would you like to have with me a deep relationship full of meaning for half an hour?». No supe qué contestar a propuesta sexual tan ingeniosa, frívola pero franca. Cosas de locas gringas aguzás y con mucha sapiencia en la gran ciudad. ¡Ahora probablemente están tod@s muertas! ¡Lástima! Yo sobreviví física y mentalmente, pero me he quedado con todos esos fantasmas (como en *Pedro Páramo*, cuyo protagonista pudo haber sido una loca macharrana).

En realidad, pensaba que después de todo regresaría en dos o tres semanas a Chicago, a mis bares Broadway Limited, The Loading Zone, The Factory, The Baton, a las mariconiles calles Clark y Holdsted. Nada más lejos de ese deseo, pues por años he permanecido en la «encantada» isla, desde 1983 hasta hoy día. Ese ha sido mi destino a pesar de que he intentado irme unas cuantas veces. Siempre pasa algo que interrumpe mi regreso a gringolandia. Algún día me iré y moriré por allá y me enterrarán en un solitario y gringo cementerio y padeceré una vez más la muerte de un emigrante abandonado y congelado por el frío, doblemente jodido (emigrante y gay). ¡Quién sabe si me equivoco y he sido agraciado! A veces quisiera que mi entierro fuera en Aguas Buenas o en Comerío, Puerto Rico. Pero ¡qué importa! Al menos espero que me entierren en alguna parte de este planeta, pues ¡qué más da dónde carajo te sepulsen!

Poco a poco, para fines del siglo xx y de las dos décadas que tenemos encima, además de ser reconocido como un destacado profesor y crítico en la academia puertorriqueña (y en Estados Unidos), también me he convertido en la Isla en una especie de Mrs. Kitty. He trabajado como artista en las mejores discotecas y salones gais, así como en algunos teatros y obras dramáticas. Hace ocho o nueve años, se me ocurrió ir vestida de mujer a dar mis clases. Desde entonces no he vuelto a presentarme con vestimentas de hombre en ningún sitio. Todo el mundo me reconoce, y me acepta, como una señora muy distinguida tanto en el *performance* teatral como en el diario vivir. Como ya dije antes, he realizado ciertas intervenciones quirúrgicas y cosméticas en mi cuerpo, que me hacen una transgénero. En el proceso he aprendido que los *trans* tenemos que desarrollar una nueva identidad sociocultural y discursiva porque no somos mujeres ni nos sentimos como tal. Seguimos siendo «hombres» gais-transgéneros. Algunos *trans* sí aspiran a ser como una mujer y emplean todos los recursos médicos y psiquiátricos que tienen al alcance. Ya casi nadie me llama Luis Felipe, sino Lizza Fernanda. Viví un año (2019) cerca de la ciudad de Miami y allí fui acogida por la comunidad de performers travestis y transgéneros y me fue muy bien como artista (junto a una colombiana travesti llamada Agatha). Mis destrezas y seguridad escénicas me han ayudado a tener gran éxito con todo tipo de público de la comunidad en general. Después, me he trasladado a la ciudad de Nueva York y he podido trabajar como profesora de sociología en el legendario Hostos Community College. Viajo en el tren y mucha gente me mira, pero me han





dicho que no es porque se me vea el macho bajo el maquillaje y la vestimenta sino porque parezco una señora muy elegante y teatral. Y así me ven también en el Colegio..., como una señora, diva y legendaria.





# PERFIL DE CÉSAR CIGLIUTTI (1957-2020), PRESIDENTE DE LA COMUNIDAD HOMOSEXUAL ARGENTINA

Facundo R. Soto

En 1984, César Cigliutti, luego de graduarse como profesor en Letras, se incorporó a la CHA (Comunidad Homosexual Argentina), institución a la que perteneció hasta 1987. En 1991 fundó, junto a Carlos Jáuregui y otros activistas, GaysDC (Gays por los Derechos Civiles).

En 1987 llevó adelante Stop SIDA, la primera campaña de prevención dirigida a la población LGBTI realizada en Argentina. En 1992 fue cofundador de las Marchas del Orgullo en la Ciudad de Buenos Aires. Al regresar a la CHA, fue elegido como presidente y ejerció ese cargo desde 1996 hasta su fallecimiento.

César fue uno de los impulsores del Art. 11 de la Constitución de la CABA (Ciudad Autónoma de Buenos Aires), que reconoce el derecho a ser diferente y a la no discriminación. Luchó por la derogación de los Edictos Policiales y fue uno de los pioneros en la lucha por los derechos de las familias LGTBIQ+. En el año 2000 presentó el proyecto de Ley de Unión Civil de la Ciudad de Buenos Aires, que fue el primer reconocimiento de nuestras parejas en toda Latinoamérica y el Caribe. Realizó la primera unión civil junto con su pareja en 2003; impulsó las pensiones por viudez; se casó en España en 2008 y reclamaron juntos ante la justicia argentina el reconocimiento de ese matrimonio en 2009. Fue uno de los impulsores de la Ley de Matrimonio Igualitario, la Ley de Identidad de Género, la derogación de artículos represivos de códigos de faltas provinciales, la reforma de la resolución del Ministerio de Salud de la Nación que impedía donar sangre a personas de la Comunidad LGTBIQ+ y la reforma de la ley antidiscriminatoria nacional, entre otras normas. Fue nombrado ciudadano ilustre de la Ciudad de Buenos Aires en 2011. Nació el 5 de marzo de 1957 en Concepción del Uruguay, provincia de Entre Ríos, y falleció el 31 de agosto de 2020 en la Ciudad de Buenos Aires.

Contó César:

La idea de la marcha se le ocurrió a Carlos Jáuregui, estábamos los dos solos en casa, y él propuso hacer una macha con la palabra «dignidad». Porque la palabra «dignidad» es la que se había usado durante muchos años en la Argentina para esta fecha. Y yo le dije: «Mirá, Carlos, ya es hora de usar la palabra orgullo; porque la traducción de Pride en inglés es Orgullo. Además, porque orgullo es el antónimo de la vergüenza. Y la vergüenza es el sentimiento que quisieron imponernos por tener nuestra identidad». Carlos lo redondeó y estableció la frase: «El orgullo es la respuesta a esa vergüenza que intentaron imponernos». En cuanto a la dimensión de la marcha, en esa época, nosotros hacíamos volantes en los lugares de





encuentro y nuestra propia comunidad nos decía: «¿Pero orgullo de qué? ¿Por qué tenemos que sentir orgullo?». Hubo que explicarlo. También en la Primera Marcha, que tuvo mucha difusión, los periodistas cuestionaban la palabra «orgullo». Tuvimos que salir a explicarlo y de a poco ese sentimiento fue arraigándose hasta constituirse en un sentimiento de identidad. A 28 años de esa marcha el Orgullo lo expresamos de una manera tan evidente que estamos muy contentos de haber trabajado en ese sentido».

Pero ¿quién fue en verdad este luchador aguerrido de la comunidad LGBT y los derechos humanos?

## EL ACTIVISMO DE CÉSAR

César empezó a llevar la voz cantante de las Marchas del Orgullo y siempre lo hizo de una forma amistosa, de igual a igual, evitando la jerarquía de superioridad. No podía diferenciarse el César amigo del César militante, aunque fuese la primera vez que alguien hablara con él; estas dos facetas iban juntas en él. Los que entraban a la CHA pasaban a ser amigos de César y no activistas. Había gente que trabajaba —que no era mucha— y otra —la mayoría— que tomaba a la CHA como un lugar de encuentros o un pub; dada la soledad que todavía seguía existiendo para relacionarse. No era fácil decir, todavía por aquellos días, que uno era gay o lesbiana, y conocer gente que compartiera los mismos gustos o inclinaciones, tampoco era sencillo, sobre todo porque todavía se seguía ocultando la personalidad de cada unx, por temor a ser rechazadx. Diego Trerotola reflexiona: «Coincidíamos con César en que el activismo no tenía que ser solamente un discurso áspero, también tiene que ser maricón. Tiene que tener la belleza de lo maricón que César siempre defendió».

César no practicaba la idea de referente. A Carlos Jáuregui lo definía como un hermano de la vida. El activismo para César era politeísta y ecléctico. Veía importancia, paramilitar, en la literatura, en la prensa, en la pintura, en los medios y aprendía de todo y de todos. Sabía que podía aprender en todo y en todxs, sin importarle la escala social donde esa persona estuviera. Agrega Trerotola:

No solo Carlos Jáuregui le enseñó, sino que de la CHA aprendió mucho. Por eso él nunca trabajó de viuda de Carlos. Era su amigo y con él aprendieron a vivir en comunidad. Toda la gente que pasó por la CHA le enseñó algo a César. La CHA, desde que yo estoy, fue y es horizontal. César escuchaba mucho. Lo que cualquiera decía, una persona trans que recién había ingresado, yo, una lesbiana, alguien del área jurídica o de salud, él la escuchaba. Construía discurso a partir de la voz colectiva. Siempre trabajó sobre el consenso, porque entre todxs hacíamos los discursos. César fue la figura pública, que se mostró más que otrxs, era algo consensuado y creado por todxs. César nunca creyó en las autoridades, por más que mediáticamente se convirtió en una autoridad, en una voz. Y no se bancaba el autoritarismo; fue muy consecuente. En mis 24 años de militancia en la CHA siempre lo vi horizontal.

La idea de César sobre la CHA era la de hacer un activismo comunitario. Cuando se fue de la asociación y fundó con Jáuregui GaysDC, retomó la idea de



hacer un trabajo comunitario, en torno a un referente. Cuando le preguntaban si él era el presidente de la CHA acostumbraba a decir: «En la CHA no hay rey, somos todas princesas».

Trerotola, que forma parte de la CHA desde hace 25 años, dice: «Yo que soy medio anarco, si la CHA hubiese sido verticalista no duro ni un día. César incorporaba las voces de todas las personas que entraban. Las escuchaba, las entendía... Unía ideas de otras personas a su discurso. Pensaba colectivamente».

Valeria Paván cuenta: «Nunca nadie le cortó el teléfono o le cerró la puerta a César. Muchas veces fui corriendo a decirle que necesitaba una reunión con no sé quién, que no teníamos ningún contacto y él me decía: 'Llamamos por teléfono, mamita'. Y así lo hacía. Llamaba por teléfono y nunca dejaron de responderle; eso es verdad. Por la CHA, una organización que tiene 36 años, que le da un peso importante, pero esto de la mano de César se potenció». Paván coincide con César en que lo que hacen en la CHA no es activismo sino militancia: «La militancia de César era una actividad ininterrumpida y la militancia tiene que ver con eso, con un compromiso que empieza desde la mañana».

Para César la CHA era una comunidad; él creía en la comunidad. La CHA era la comunidad utópica que él construyó. César se enojaba con la gente que no hacía las cosas con sentido comunitario sino de forma individualista. «El activismo es hacer cosas en contra de la gente que hace las cosas mal», dijo César convencido.

## 24 HS. X 7

El activismo de César era de 24 horas. Alguien que no conoce el activismo LGBT no entiende por qué en el mundo gay, en esa época, era más de noche que de día. Las razias en los boliches eran a las tres de la madrugada. A las travestis las detenían en la zona roja a las cinco de la mañana, no a las tres de la tarde. Había un protocolo para atender el teléfono fijo. Cuando hacían una razia en los boliches las locas corrían para agarrar «La otra guía»<sup>1</sup>, donde figuraba el número de teléfono de la CHA para contar y denunciar lo que estaba pasando.

Cuando los policías irrumpían en los boliches gays, como lo hacían frecuentemente en Contramano, para iniciar las razias, la gente se agarraba de las manos y cantaba el «Himno Nacional Argentino» a los gritos, intentando tapar la música de fondo, que terminaba interrumpiéndose. En el desconocimiento, y por la fuerza, los lazos de hermandad y protección se empezaban a poner en marcha. La letra del «Himno Nacional» dice en un momento: «Libertad, libertad, libertad...»; el reclamo de libertad que se estaba pidiendo a los gritos cuando los uniformados irrumpían en un bar privado a censurar la posibilidad de contacto y unión que podían tener dos personas —o más— del mismo sexo.

---

<sup>1</sup> «La otra guía», subtitulada «Primera guía de servicios para gays y lesbianas», es una revista de distribución gratuita que se publicó en Buenos Aires desde 1997 hasta 2017.



Trerotola recuerda: «Yo, una noche, estaba durmiendo en la sede y alguien que llamó me dijo una frase que me shoquéó. Me dijo un puto viejo desde un pub, Gasoil: 'Están haciendo una razia como en la peor época de la dictadura. Están pidiendo documento e insultando a la gente'. La policía siempre hacía eso».

El protocolo consistía en:

- 1) Pedirle a la persona el número de la comisaría que había entrado al lugar para efectuar la razia. Si no lo sabía tenía que averiguarlo, dado que se trataba de una información relevante.
- 2) Desde la CHA había que llamar a la comisaría pidiendo explicaciones acerca de los motivos por los cuales se estaba llevando a cabo la razia en ese lugar; dejando en claro que la CHA era una organización que estaba cuidando a las personas –en muchos sentidos–, sobre todo a nivel legal. «Que supieran que estábamos vigilándolos, a la policía, porque si no ellos podían torturar- lxs; y si nosotros no llamábamos a los medios la información nunca salía», agrega Trerotola.
- 3) El tercer paso del protocolo consistía en que la persona que atendía el teléfono en la CHA tenía que contactarse cuanto antes con lxs abogadx, sin importar la hora que era; generalmente se recibían este tipo de llamados después de las tres de la mañana y hasta las cinco, para comunicarles que se estaba haciendo una razia en el bar o boliche y la dirección donde estaban. La persona de la CHA tenía que pedirle la dirección del lugar y que averiguaran –sí o sí– qué comisaría estaba llevando a cabo el procedimiento.
- 4) Llamar a la comisaría y pedir el nombre de las personas detenidas (porque ese era uno de los objetivos de las razias, además de amedrentar y sembrar miedo: llevarse personas detenidas). «Como a mí, al principio no me querían dar esta información, cuando llamaba por teléfono, por más que les dijera que era un miembro de la CHA, empecé a hacerme pasar por un abogado; tenía el nombre de uno, su número de matrícula y documento. Yo solía decir que era el doctor José Luis Pizzi, y les explicaba que estaba defendiendo a esas personas porque era uno de los abogados de la CHA, y que me tenían que decir el nombre y el apellido de cada una de las personas detenidas», dice entre risas Trerotola.
- 5) Si el operativo era grande había que llamar a los medios de comunicación, sobre todo a los canales de televisión, porque brindaban mayor visibilidad y exposición del tema que los diarios y revistas. El abogado de la CHA que se presentaba durante la razia representaba a toda la gente damnificada, y la policía –al enfrentarse con un letrado– lo tenía que respetar.

«Si lo mostraban por la tele trataban menos mal a lxs detenidxs que si no había nadie filmando. No había celulares (móviles) en esa época. La policía tenía que saber que había alguien que se interesaba por las personas que se habían llevado, sobre todo por las travestis, porque las familias no solían preguntar por ellas; y a las travestis se las llevaban porque sí, porque eran travestis», recuerda Trerotola.



Una de las cosas que lxs activistas de la CHA más respetan de César es que él hacía todo: desde proponer escribir un texto hasta pedir las pizzas, cortarlas y ponerlas sobre los platos, sin ninguna actitud de superioridad a pesar de ser el presidente de la organización.

## SU FORMA DE SER

Durante el 2019 me estuve reuniendo con César en bares con la idea de escribir su biografía política —que ya estoy terminando—, para la cual mantuvimos numerosos encuentros con agradables e iluminadoras charlas donde César nunca perdió la calma y jamás se mostró displicente para hablar de ningún tema.

Haber ido a la CHA me cambió la vida. Sí, pero lo principal era Carlos (Jáuregui). Realmente éramos hermanas... Incluso mi pareja, Marcelo, se ponía celoso. Decía que estábamos juntos todo el tiempo, en el boliche, acá, allá. Todo el mundo pensaba eso. Uno, con el que salí un tiempo, me decía: 'No sabés lo difícil que es aceptar eso, por mí, por Carlos y por parte del entorno', y a mí no me importaba, que no lo entendieran o no, a mí me encantaba lo que hacía. Éramos amigos, como hermanas... Sigue mi energía puesta en la CHA con la misma intensidad que antes. No me imagino una vida sin militancia.

Si tuvieras que poner un enemigo, ahora, en términos de lucha y militancia, ¿quién sería ese enemigo?, ahora que los dinosaurios desaparecieron, o casi...

La interna dentro del movimiento es lo peor. Antes, las peleas eran de putos con lesbianas y con algunas travestis... Pero lo peor siempre fue la interna porque la lucha es más intensa. Te conocés más, las debilidades y las fortalezas. Te duelen más las traiciones. Hay una cuestión de arrebato histórica. Vos que jugaste en equipos de fútbol gay, cuando yo empecé en la CHA como presidente, un director técnico me decía que a él le gustaba la CHA de Carlos; con lo cual me estaba diciendo que César era un maricón y que a él esa figura no lo representaba... Siempre es eso, lo más salvaje. Éramos amigas todas: las lesbianas, las travestis... Las reuniones de militancia eran entrar saludando a todo el mundo pero después viene la usurpación, que es no reconocer las identidades o instituciones, no digo yo las mías, digo en general, o liderazgos como el de Lohana. En la última marcha se armó un kilombo bárbaro porque censuraron un video de Lohana, un grupo decía que no les quería dar el gusto de pasar ese video... En fin... la cortamos. Usurpaciones de todo tipo. Yo conozco la cocina porque soy un sobreviviente. Estuve cuando empezaron todas las organizaciones, AMMAR, las organizaciones de lesbianas, Las Fulanas, por ejemplo, alquilaron la primera casa con la garantía de mi casa. Yo fui con la escritura a la inmobiliaria... Hay un montón de cosas que la gente no se acuerda y eso me parece una falta de pudor impresionante. Además, yo nunca hice público un montón de cosas... Cuando estuvo ese lío en el INADI, que estaba la interventora entrante y el saliente ahí, que aparecieron en todos los medios, me llamaron a mí de los canales y los diarios para que contara lo que pasaba. Y yo dije: 'Mirá, no hay ningún conflicto, se pelearon y la presidenta en el mismo día intervino el INADI



y el tema está solucionado’, eso dije a Clarín y a La Nación. Pero te imaginás todo lo que podría haber contado...

César le dedicó toda su vida a la CHA, resignó tener hijos y la fantasía de pintar y escribir cuentos infantiles para abocarse de lleno a la organización. Llegó a comprar telas, que nunca pintó (a excepción de un Ícaro caído, a medio terminar, que estuvo expuesto durante muchos años en una de las sedes de la CHA).

César se levantaba temprano y preparaba café. Llenaba una taza y lo tomaba solo, mientras leía los diarios. Después partía, rápido, para su trabajo, donde hacía todo lo que tenía que hacer y si terminaba antes le dedicaba el tiempo restante a la CHA y al sindicato que había fundado, APERSES (Asociación Personal de la Seguridad Social), que se constituyó el 17 de mayo de 2006 como Asociación del Personal de la Superintendencia de Administradoras de Fondos de Jubilaciones y Pensiones (APERSAFJP) para representar los intereses de los trabajadores de la Superintendencia de Administradoras de Fondos de Jubilaciones y Pensiones (SAFJP) de todo el país. Allí, César ocupaba el cargo máximo de la comisión directiva, el de secretario general.

Antes de dormir, todas las noches, se acostaba en la cama y agarraba un libro. Leía rápido: podía empezarlo un día y al siguiente terminarlo. Le gustaba leer novelas y cuando descubrió la ciencia ficción se le abrió un mundo nuevo que tuvo incidencias en su vida política. Durante su hora de almuerzo, en el trabajo de la AFJP, César solía salir a recorrer las librerías de la avenida Corrientes y explorar autores o títulos nuevos. Disfrutaba de aprovechar las ofertas de los libros que reposaban en las mesas de saldos y descubrir nuevos géneros.

Solía ser muy bondadoso. No era de acumular objetos –no tenía un solo cuadro en la casa– ni fetichista con las cosas; por el contrario, era muy práctico y despreocupado de los objetos materiales. Era empático y funcionaba como espejo para la mayoría de las personas con las que interactuaba, de manera que se generara un clima de confianza y afinidad que al poco tiempo se volvía recíproca.

Las acciones que no tenían que ver con una estrategia política le salían de manera espontánea y las vivía así, en estado puro, sin reflexionar sobre lo que le acontecía. Vivía el presente con intensidad y cambiaba de escena y escenario en la medida en que el tiempo pasaba, sin quedarse pegado al pasado. Eso no invalidaba que contara con una memoria activa y que siempre se le desprendiera algún recuerdo o anécdota de Carlos. Muchxs lo recuerdan como «bonachón», otrxs: «esa hermandad marica que tenía con nosotrxs». Era muy considerado con la gente y nadie puede relatar alguna situación de traición o mentira; esto es destacable para una persona que ocupaba un cargo político en una organización, porque podría pensarse casi como la excepción que confirma la regla acerca de lo que ya conocemos de los políticos. No permitía la ofensa ni la no reciprocidad de afecto.

En cuanto a características personales era bastante decoroso. Se podía reír hasta las lágrimas de algún relato semi –o explícitamente– porno que le contaba algún amigx, pero él no solía construir este tipo de relatos, porque parecía que no estaba en su esencia usar palabras lúmpenes, así como tampoco relatar historias de su vida sexual, porque priorizaba el amor en las relaciones. No por eso se



espantaba de las relaciones sexuales que no estuvieran ensambladas bajo el concepto de amor.

Era desprejuiciado y abierto. No concebía el casamiento heterosexual como algo positivo por las restricciones e imposiciones que tiene el matrimonio cristiano. Estaba a favor de las parejas abiertas y del poliamor, como la decantación de un pensamiento filosófico y de una experiencia práctica que podía ver en el día a día. La cavilación era mucha –y muy intensa– sobre sus actos políticos y los efectos de los mismos. Era de cuidar los vínculos y que nadie agrediera a nadie. Su ideología era la de «la marica» y «la comunidad», como ejes que lo atravesaban para pensar políticas y llevar a cabo sus actos.

Uno de los valores que César más apreciaba era la lealtad. A las personas que no le respondían con actos leales, César no las quitaba de su vida sino que las mantenía de otra manera, esgrimiendo una distancia que, si bien no era evidente, les hacía sospechar que algo se había roto. Solía expresar con palabras afectuosas su bienestar –que se volvía recíproco– con sus amistades. Era frecuente escucharlo decir: «Te quiero mucho» después de un beso o un abrazo, frente a una despedida cotidiana; aunque fuese a ver a esa persona en la semana.

La sexualidad de César se construía a partir del afecto, la seducción y el romance. Es por eso que no resultaba frecuente escucharlo expresar situaciones eróticas o sexuales como suelen hacer muchas locas en sus relatos. El sexo en sí, como algo salvaje y despersonalizado, no era algo que lo erotizara. No entraba al túnel (cuarto oscuro) de Búnker, pero no por una cuestión de principios, sino porque no le producía placer ni interés. En César el interés pasaba por el amor.

La personería jurídica de la CHA, o sea, el primer derecho reconocido, conquistado y ganado –el de derecho de asociarse– y la visibilidad pública y masiva de las sexualidades e identidades disidentes gracias a la creación de la Marcha del Orgullo, fueron los dos hitos que a César más lo enorgullecían como logros que había obtenido con la CHA.

Ester, la empleada doméstica que trabajó en su casa durante muchos años, cuenta: «César era muy ordenado, limpio y prudente. Le encantaba leer. Súper buena persona, le gustaba ayudar mucho a la gente. Le gustaba hacerme regalitos, ayudarme. Yo tengo un hijo con síndrome de Down y él –que lo sabía– compraba golosinas para él y se las mandaba a través mío. Era de hacer muchos regalos. Muy agradable. No dejaba nada desordenado. Yo charlaba con él, le contaba mis cosas, mis problemas, y él me daba consejos. Le gusta charlar con la gente. También me ayudaba económicamente. Él nunca tuvo problema en darme, en prestarme. Fue como un padre para mí y para mi hijo. Nunca se olvidó de nosotros. Cuando él sabía que yo iba, comenzaba a prepararme algún paquetito para darme. Jamás me dejó hacerle la cama. Siempre la hizo él a su manera. Él cocinaba y hacía comida para mí también. Me preparaba un té y me ofrecía todo lo que tenía para comer. Tenía a disposición la casa sin problemas y la libertad de sentirme bien, me trataba como si fuese alguien de su familia».

María Laura Oliver, miembro de la CHA, dice: «Quiero rendirle homenaje todos los días de mi vida a César, porque me enseñó muchísimas cosas. Me tendió la mano. Me dio casa y comida. Me dio la libertad que hoy siento. Me dio la posi-



bilidad de hablar ante un medio de comunicación, de televisión o dar un reportaje en un diario. Poder decir lo que una realmente siente. No hay que elaborar un discurso. No es la palabra trabajada, no; es lo que uno realmente siente y dicho de manera sencilla y fácil, que sea entendible».

El afecto y el amor eran lo que lo movilizaba a César; y eso creo que era su mayor virtud. También los principios que tenía..., su convicción; yo aprendí eso de César. Aprendí a ser activista con César y Carlos –pero sobre todo con César– porque Carlos murió en 1996 y lo conocí tres años, pero igual fue hermoso. No lo movilizaba el odio, la bronca o el rencor, sino el afecto y el amor. Ellos podían transformar eso en otra cosa. César me enseñó a tener una visión histórica del activismo. Me enseñó con los hechos que no somos solamente nosotros, que hay un pasado del que nos valemos: la militancia. César tenía un interés por ayudar, sin ningún interés más que fortalecer la autonomía de los grupos. Ellos estaban felices por el colectivo Arco iris, no lo veían como una amenaza; eso uno lo sentía y era maravilloso.

Valeria Paván: «César era una persona cálida y amorosa. Su humanidad es lo primero que te llega, inmediatamente, y te toma. Es imposible no verlo como un referente político. En la organización, en las asambleas, se veía la capacidad de hacer lecturas políticas y en función de esas lecturas implementar acciones para llevarlas a cabo. Para mí, César siempre fue un líder. Fue nuestra figura referencial en la organización, aunque desde afuera se veía raro. Era un consenso unánime, desde la CHA, que necesitábamos que César fuese el presidente y no nos importó que ese puesto importante estuviera un tiempo importante sin rotación. No la había, porque no queríamos que la hubiera, existía en otros puestos, pero lo votábamos a él, cada vez que había que renovar autoridades. Una organización realmente democrática y horizontal».

A César le gustaban la mutación y el cambio. Es decir, no cristalizarse en algo –ya sea un autor, una propuesta o una definición–, sino cambiar. Cambiar permanentemente, como David Bowie lo hacía desde su imagen hasta su música, era lo que a César le interesaba. «Estar del lado de la diversidad a pleno», solía decir. Se asombraba de las cosas que le gustaban mucho, como, por ejemplo, ver una flor que atrapa a sus sentidos. Y el asombro se acrecentaba, por ejemplo: el color responde a una pigmentación que tiene la flor para atraer a las abejas y que estas puedan polinizarlas.

César buscaba las palabras para comunicar, eligiendo las que tuvieran un significado en particular y además fuesen bellas. Algo de su formación de docente y del arte lo acompañaba las 24 horas del día. No le gustaban las frases hechas o los eslóganes. Buscaba las palabras que creía convenientes para lograr ser preciso y transmitir la idea de lo que quería decir y, también, en otras circunstancias políticas, encontraba las palabras adecuadas para ser deliberadamente vago.

A César no le gustaba el fútbol pero a su marido sí. Cuando Marcelo se sentaba en el sillón a mirar un partido, la respuesta de César era apagarle el televisor o cambiar de canal. Usaba la broma y los chistes como formas de comunicar su disconformidad o aburrimiento.

César solía definirse, políticamente, como «una marica básica». Soltaba la frase cuando alguien le preguntaba por un perfume en particular. Le encantaban



las fragancias pero no se focalizaba en ninguna marca en particular. Tenía muchos perfumes, todos se los habían regalado. Alguna vez se compró alguno, después de haberse enamorado de la fragancia, pero no por la marca, a la inversa de las personas que eligen los productos por el reconocimiento social y la marca.

Una fantasía de César era retirarse del activismo, después de la muerte de su tío Horacio –a quien adoraba–, de su papá y de su mamá, pero la autopropulsión por los derechos vulnerados de las personas de la comunidad fue tan grande que después de un año de actividad volvió como el ave fénix, con toda la fuerza y energía.

Un día, en un café, después de pagar, con el sol sobre nuestras espaldas, me dijo: «Facu, a mí la militancia me salvó la vida. Volver a tener proyectos, proyectos con la CHA me hizo renacer. Hay que tener proyectos; es lo único que salva». De todas formas, la fantasía de retirarse de la militancia estaba y la de escribir cuentos para niñxs era la que ocuparía su tiempo y su interés, que siempre era por lxs demás: «darle algo lindo o hermoso a lxs otrxs». Escribió un cuento y diseñó otros, en relación con el tipo de escritura que quería para este proyecto: una escritura ágil y fluida, con frases cortas, replicando a su forma oral de narrar los hechos, a diferencia de los textos comunicativos, cargados de información, que escribía para la CHA.

César tenía otra responsabilidad muy grande, la sindical. Era secretario de APERSES, el sindicato del ANSES que él había fundado. Durante una parte del día estaba preocupado por solucionar –también– las necesidades de sus compañerxs de trabajo. Era muy activo, inquieto, atento a todo lo que sucedía y muy sensible. Tenía sus plantitas, que cuidaba mucho y le encantaba verlas cuando le daban flores. Cuidar las plantas y el arte de la India le daba mucho placer.

Era una persona sin egoísmo, atenta a las necesidades que pudiera tener cualquier activista de la CHA, o empleado del ANSES, o personas del colectivo LGBT –en general– y con mucha generosidad ayudaba a la formación de nuevas sociedades civiles, por ejemplo, en el interior del país.

César creía realmente en la diversidad y en la promoción de muchas sociedades civiles. No estaba de acuerdo con hacer una CHA poderosa y exclusiva; por el contrario, estaba convencido de la riqueza que otorgaba la pluralidad, que se generaba desde todas las sociedades civiles.

Si veía a una persona muy vulnerada, no solo la ayudaba, desde escucharla hasta aportar ideas y contacto, sino que muchas veces metía la mano en su bolsillo: la generosidad de César era algo auténtico y desinteresado.

Cuando unx es atacado o denunciado o acusado y no se lo puede resolver fácilmente, porque los hechos están perdidos, y no hay pruebas para contrarrestar los ataques, César decía: «¿Para qué pelear? No vale la pena. Hay que cuidar... Cuidar la memoria histórica».

César no cultivaba la envidia, era un sentimiento que no afloraba en él. El humor le permitía salir de algunas situaciones incómodas y construir a partir de las antípodas –la destrucción, que suele ser el arma de muchxs activistas–. Le gustaba alentar a la gente en la actividad que realizaba, por ejemplo, escribir. Si alguien le decía: «César, estoy escribiendo algo», él respondía: «Qué lindo, qué bárbaro». A veces, cuando quería a ayudar, lo decía explícitamente: «¿Querés algo de ayuda?». En cuanto a la rivalidad política decía: «La rivalidad bien entendida es inspiradora».





Con César aprendimos que la dignidad es un valor intrínseco a todxs las personas –aunque a veces nos quieran hacer creer lo contrario– y ser distintxs a la norma hegemónica un orgullo. Con él nos liberamos, no un poco sino mucho más, porque César estaba ahí, para ayudarnos a reclamar por nuestros derechos y abriéndonos las puertas para que nos encontremos con nuestros placeres, sin prejuicios. César nos hace falta y lo extrañamos cada día que pasa un poco más.



# LAS TRAMAS DE LA HETERONORMATIVIDAD Y EL PATRIARCADO: 1977, DE PEQUE VARELA

Ángeles Mateo del Pino

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

[angeles.mateo@ulpgc.es](mailto:angeles.mateo@ulpgc.es)

En 2007 se estrenó el cortometraje de animación *1977*, de Peque Varela<sup>1</sup>. Una directora nacida en Ferrol, pero radicada en Londres, ciudad en la que se graduó como directora de animación en el National Film and Television School. Como trabajo fin de título presentó su corto *1977*, con el cual obtiene reconocimiento nacional e internacional. Numerosos han sido los premios recibidos, además de participar en festivales tan prestigiosos como Sundance Film Festival y Clermont-Ferrand International Short Film Festival. Desde el año 2005 trabaja como directora y animadora independiente en publicidad, realizando diversos encargos, varios de ellos para la MTV, y montando títulos de crédito, como el que llevó a cabo para el film de Tim Burton *Sweeney Todd. The Demon Barber of Fleet Street* (2007). En 2009, junto con la productora argentina Silvina Cornillon, funda Argallando, una compañía de producción independiente. El primer proyecto de animación de este estudio fue el cortometraje *Gato encerrado* (2010).

*1977* es el año elegido por Peque Varela para titular su corto. No es gratuita esta fecha, ya que se corresponde con su nacimiento, lo que dota de carácter autorreferencial a su obra. Llama la atención el componente simbólico que gravita sobre este relato visual desde el inicio, ya que comienza con la alusión a unas fiestas propias de un pueblo, lo que nos remite a la tradición, en este caso baile y canto popular, unas muñeiras gallegas. Una tradición que debemos leer como transmisión, un legado que se conserva y se traspa y que, como veremos más adelante, no hace más que presagiar ese «patrimonio» o cúmulo de enseñanzas, doctrinas, costumbres, normas que heredamos y que, como advierte Foucault (*Vigilar*), ejercen sobre la sociedad un poder de control y disciplina.

Este νόμος o reglas consuetudinarias que se establecen por la fuerza de la costumbre son deudoras de la época en la que se gestan, por lo que devienen convenciones sociales, proyectando estereotipos y prejuicios. Tal es lo que ocurre a esta «niñx garabato», quien en el patio del colegio no se distingue del resto, todas y todos uniformados con las batas escolares, homogeneización que va más allá de la ropa y que tiene que ver con esa función de encauzar la conducta, tecnologías coercitivas o estrategias para no diferenciar rasgos y comportamientos particulares, propias de las instituciones disciplinarias como son las escuelas, además de otras –dirá Foucault (*Vigilar*)– como las prisiones, los hospitales, los cuarteles, los psiquiátricos... Cuando los muros del colegio se rompen y nuestro personaje sale al mundo acompañada

de una pelota, símbolo de libertad, se verá coartada por una convención social o estereotipo de género, se le asigna un vestido rosa: «ante la sociedad será una niña y deberá comportarse como tal». En este momento, comienza a bullir en su interior un nudo, un *nodus* difícil de desatar, que podemos interpretar como esa disidencia que comienza a surgir en su interior, manifestación de un sentirse ajena, de un querer y no poder contravenir la norma, disyuntiva que nos remite a la sujeción/subordinación, a ese «sujeto sujetado» del que habla Judith Butler (*Mecanismos* 22-29). Si antes la pelota la hacía liberarse, ahora será un lápiz –en el que no gratuitamente se lee «made in casa», de nuevo la tradición, lo familiar y conocido– el que pueda emanciparla. Sin embargo, la letra deberá amoldarse a unos cuadernos pautados: «Los árboles son altos». Su escritura «desviada», símbolo identitario, no encaja en esos renglones. De nuevo el nudo hace acto de presencia.

La niña ha crecido, su padre la recoge del colegio, juntos se trasladan por la ciudad, recorriendo carreteras que se revelan como un espacio organizado, como un Monopoly. Un tablero dividido en casillas en las que se lee: «Día del padre». «Es su cumpleaños». Calles vacías, en las que solo se divisa un grupo de muchachos, imagen de un dominio público que pertenece al orden masculino y en el que también podemos adivinar esa *espacialización*, a la que alude Diana Fuss (113), o «lógica de los límites, márgenes, fronteras y lindes» del adentro y del afuera. En este caso el afuera, como espacio de lo público, de lo laboral y lo social, se identifica con el orden masculino, y el adentro, ámbito de lo doméstico, familiar y privado, se corresponde con el orbe femenino. Binarismo masculino/femenino sobre el cual se asienta la cultura occidental.

En este recorrido, otra parada tiene lugar, en este caso en una institución educativa, que se puede interpretar como el instituto. Una «nueva ella» hace acto de presencia, ejemplificación de esa *performatividad* de género sobre la que teorizó Butler (*Género en disputa*) y que se materializa en el cortometraje como un juego preestablecido: *Insert Coin*. La pizarra de la clase muestra el mundo de la lógica, de las matemáticas, del raciocinio: Resta/divide/multiplica. Matemáticas que dejan paso a esa otra supuesta lógica del género. El deporte, particularmente el fútbol, ha sido considerado un orbe masculino, por lo que el personaje es desplazado al ámbito cerrado y estático del fútbolín. Se revela entonces como un ser abyecto, desviado, lo que implica no solo a la esfera del deporte, sino al universo de los afectos y los placeres, de las prácticas e identidades sexuales, pues no se ajusta a un determinado modelo heterosexual. Tal confinamiento supone una abyección; «una expulsión radical del espacio de la humanidad legítima. Y supone, consecuentemente, la constitución de un espacio inhabitable» (Llamas 7-8). En este sentido, Ricardo Llamas sigue muy de cerca lo esbozado por Judith Butler. Para la filósofa estadounidense la

---

<sup>1</sup> Reino Unido / España / 2007 / 9 min / 35mm 16/9 / Color. Dirección Peque Varela. Producción Gavin Humphries (National Film and Television School) & Quark Films. Fotografía Neus Olle-Soronellas. Edición Fiona De Souza. Diseño sonido Chu-Li Shewring. Compositor Natalie Holt. Animadores Peque Varela / Kaori Hamilton / R. Vetusto.



abyección (*ab-jectio*) implica la acción de arrojar fuera, desechar, excluir; por lo tanto, lo degradado o eliminado dentro de los términos de la *socialidad* marca la diferencia. Lo abyecto remite a «aquellas zonas “invivibles”, “inhabitables” de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo “invivible” es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos» (Butler, *Cuerpos* 20). La lógica de la exclusión permite la existencia de lo abyecto (Kristeva 88). Algo que le hacen saber sus compañeras, quienes –cuales gallinas– cacarean al unísono: «machito», «marimacho». El peso del lenguaje y la coacción de las palabras. Entonces deberá elegir entre una bicicleta azul o rosa, estereotipos de género que asignan color a lo masculino frente a lo femenino. Si no opta por lo normativo la violencia se hará sentir. Como autómatas, ser diagramado, decide la bicicleta rosa y con ella se mueve por esas calles-casillas, mientras de fondo se escucha una canción tradicional (el νόμος), pero el rechazo de los otros se deja sentir una vez más: «Maricón». No responde al modelo. Un modelo ideal sexogenérico en el que los seres, cual *Playmobils*, desempeñan un rol asignado: ellas planchan, compran, hacen de madres. Ellos son astronautas, médicos o simplemente leen el periódico. Todo está diseñado de antemano, son los roles de género.

En medio de este diseño, por primera vez surge Peque, pero, aun cuando el personaje tiene rostro, su cuerpo «despuntado» no adquiere forma. La biología la dibuja metonímicamente, la parte por el todo, así afloran dos pechos y un aparato genital femenino: trompas de Falopio, ovarios, útero, cérvix, vagina y vulva. El poder de la sangre: «Ya es unha muller». Femenina engendradora, «bio-operaria productora de óvulos» (Preciado 13). Comienza entonces un nuevo juego, el de emparejar fichas. La adolescencia pone en acción el mito del amor romántico, esa construcción social de *eros* que se basa en la creencia de la media naranja (Herrera González). El uno necesita a la otra; la otra necesita al uno para fusionarse y completarse. Modelo de relación heterosexual. Las parejas van mostrándose: Paul y Anita. Alfred y Susan. Anne y Philip. ¡María y Claire!... Esta última no responde al paradigma de la heteronormatividad, ese régimen social, político y económico impuesto por el patriarcado, aun cuando María, *performáticamente* desempeñe el rol femenino impuesto y luzca sus aderezos: melena, pintalabios, rímel. Un simulacro que al caer desvela a Peque. El mundo, su mundo, se viene abajo. De nuevo aflora la violencia directa, verbal, las palabras peyorativas, la descalificación (Galtung). El nudo retorna, sin embargo, logra zafarse de ese entramado y aunque queda en pie la etiqueta de «marimacho», esta pierde su fuerza, pues *la* sujeto la despoja de su carga negativa, en una resignificación política del discurso (Butler, *Cuerpos*). Solo entonces el nudo cesa y las gaviotas, aquellas con las que se inicia el cortometraje, vuelven a hacer su aparición, mostrando otro horizonte, el de una nueva subjetividad: un ser no normativo que se aleja de los imperativos del sistema binario. El otrora sujeto abyecto se concibe ahora como una toma de posición respecto al orden simbólico y al propio cuerpo y parece dejar como lema aquellas palabras de Michel Foucault: «donde hay poder hay resistencia» (*Historia* 116).



## BIBLIOGRAFÍA

- BUTLER, Judith. *Mecanismos psíquicos del poder. Teoría sobre la sujeción*. Madrid: Cátedra, 2001.
- BUTLER, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós, 2001.
- BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y «discursivos» del sexo*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1999.
- FUSS, Diana. «Dentro/Fuera», en Carbonell, Neus y Torras, Meri (eds.), *Feminismos literarios*. Madrid: Arco Libros, 1999, pp. 113-124.
- GALTUNG, Johan. *Tras la violencia, 3R: reconstrucción, reconciliación, resolución. Afrontando los efectos visibles e invisibles de la guerra y la violencia*. Bilbao: Gernika Gogoratz/Bakeaz, 1998.
- HERRERA GÓMEZ, Carol. *La construcción sociocultural del amor romántico*. Madrid: Fundamentos, 2011.
- KRISTEVA, Julia. *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI, 2004.
- LLAMAS, Ricardo. *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a la homosexualidad*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1998.
- PRECIADO, Paul B. «Decimos revolución», en Solá, Miriam y Urko, Elena (eds.), *Transfeminismo. Epistemes, fricciones y flujos*. Tafalla: Txalaparta, 2013, 9-13.
- VARELA, Peque. 1977. Dirección Peque Varela. Producción Gavin Humphries (National Film and Television School) & Quark Films. Fotografía Neus Olle-Soronellas. Edición Fiona De Souza. Diseño sonido Chu-Li Shewring. Compositor Natalie Holt. Animadores Peque Varela / Kaori Hamilton / R. Vetusto. Reino Unido / España, 2007.



# LOS BUCIOS MUDOS Y LAS ESCULTURAS BISEXUADAS: TRANS-GREDIR EL PASADO PRECOLONIAL CANARIO

Daniasa Curbelo



«Guanches, guanchas y... ¿Guanchxs?» Daniasa Curbelo (2019).

El catorce de diciembre de 2019 tuvo lugar el festival Música Arte Creatividad (MÁC) en el Museo de la Naturaleza y la Arqueología de Santa Cruz de Tenerife, institución que expone momias guanches y restos arqueológicos del pasado indígena de las Islas Canarias. Ese día compartí, como parte de la programación, la conferencia performativa «Guanches, guanchas y... ¿Guanchxs?»: una pregunta que, lejos de ser tomada como una broma o un delirio, contiene una gran cantidad de reflexiones y revisiones sobre la sociedad precolonial canaria, las descripciones que hicieron los conquistadores europeos de sus realidades a partir del siglo xv y, por supuesto, la forma en que las instituciones museísticas continúan perpetuando imaginarios que determinan los cuerpos y los géneros por parámetros eurocéntricos y binarios. Una imagen –realizada a partir de las representaciones del italiano

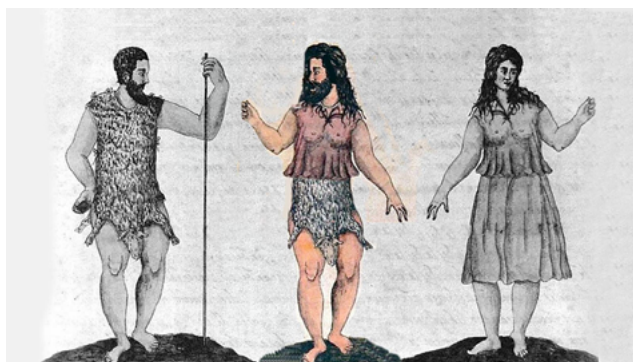


Imagen 1. «Representación trans-gredida de la sociedad aborigen canaria»,  
Daniasa Curbelo (2019).

Leonardo Torriani de una pareja indígena canaria en 1592 y con la que pude generar una tercera identidad a partir de la combinación híbrida de los caracteres considerados como «masculinos» y «femeninos» (*vid.* imagen 1)– me acompañó durante toda la ponencia junto a otras imágenes y fragmentos de distintas publicaciones que anteceden a esta conferencia, como son la entrevista «En la tradición amazigh ser homosexual o trans era una bendición divina» o el artículo «¿Existió la diversidad sexual en Canarias antes de la conquista?», ambos publicados en la página web de la Fundación Canaria Tamaimos.

Una vez finalizada la ponencia me desprendí de un pesado chaquetón negro que portaba para descubrir otra vestimenta: una bufanda blanca a modo de top recordaba una prenda de lana y un pareo de color marrón servía como «falda» de guanche. Subida en mis tacones *stiletto* y con medias finas, utilicé el pintalabios rojo vino de la marca *Essence* para pintarme los morros y dibujar sobre mi pecho algunas formas similares a las espirales de los petroglifos canarios. Pedí al público asistente que sacara sus móviles y me fotografiara o grabaran en vídeo porque aquella era la primera, y tal vez última, ocasión en la que «unx guanchx» estaba presente dentro del Museo de Naturaleza y Arqueología de la ciudad, hasta ahora encargado de construir y transmitir un discurso patriarcal, eurocéntrico y binario de la sociedad precolonial canaria. Seguidamente saqué un bucio del bolso e intenté hacerlo sonar con los labios pintados. El «bucio» es una especie de caracol marino de grandes dimensiones que en las Islas Canarias se empleaba antes de la invasión castellana para fabricar un instrumento musical de viento que se sopla desde el extremo y que permite la comunicación entre grandes distancias. La representación clásica y tradicional del uso del bucio en el pasado precolonial canario está innegablemente dominada por sesgo androcéntrico. Este sesgo se ha constituido visualmente en los discursos nacionalistas mediante la figura arquetípica del hombre indígena grande–viril y fuerte–, símbolo de resistencia, fuerza y honor (*vid.* imágenes 2 y 3). Es por este motivo por el que no abundan las imágenes ni representaciones de mujeres



Imágenes 2 y 3. En la primera imagen, fotografía del mural ubicado en el municipio tinerfeño de La Matanza de Acentejo y a su lado la estatua del mismo municipio de Chimenchia (Tinguaro), el guancho que ganó la victoria de Centejo, como ejemplos del androcentrismo imperante que existe en las representaciones indígenas que emplean el bucio.

Imágenes extraídas de redes sociales.

canarias haciendo sonar un bucio, mucho menos otras identidades disidentes del paradigma binario del género<sup>1</sup>.

Durante la *performance* mi bucio no sonó. No sonó igual que la «x», que es impronunciable. Silenciosa. Sin voz. Lo mismo sucede con el planteamiento de la charla. ¿Cómo hacemos sonar palabras que no pueden ser más que hipótesis y preguntas? ¿Cómo articulamos un planteamiento que cuestione los parámetros binarios y eurocéntricos del relato colonial canario desde dentro de ese mismo discurso hegemónico? Un bucio fallido, una vocal impronunciable y preguntas que se filtran a través de la sólida piedra de instituciones como el Museo de la Naturaleza y la Arqueología, que en el año 2018 modificó su antiguo nombre de «Museo de la Naturaleza y el Hombre» por el actual. Es indiscutible que el museo necesitaba una urgente modificación que superase la concepción de «hombre» como un término universal y representativo de toda la humanidad, de la que también formamos parte las mujeres y otras identidades disidentes. No obstante, al margen de considerar un triunfo esta modificación, el MUNA continúa perpetuando y reproduciendo imaginarios patriarcales y coloniales en sus contenidos. Este hecho es fácilmente perceptible a la hora de buscar la representación de las mujeres más allá del rol de «cuidadoras» en las sociedades precoloniales; o en la incorporación al relato institucional de diferentes extractos de crónicas y textos posteriores a la conquista de

<sup>1</sup> Existe un vídeo publicado en Youtube el seis de marzo del año 2016 titulado «Harimaguadas: mujeres sagradas canarias –Música aborigen canaria chamanismo canario– canto chamánico», en el que aparece representada una mujer realizando dicha acción. Más allá de la propuesta musical «chamánica», que recurre a cuencos tibetanos y un dijeridú, esta es una de las pocas excepciones representativas de las que se tiene constancia de canarias haciendo sonar un bucio.







Vista frontal de la escultura bisexuada de La Aldea, Gran Canaria. La pieza mide en su eje mayor 5,3 cm.— Foto: Guillermo Rivera.



En esta posición se puede apreciar los dos órganos sexuales, representados por el pene y la vulva, que aparece en la base de la escultura.— Foto: Guillermo Rivera.

Imágenes 4 y 5. Fotografías extraídas del artículo «Una escultura bisexuada procedente de la Aldea de San Nicolás (Gran Canaria)», de Julio Cuenca y José de León (1983).

las Islas que definen a sus indígenas desde imaginarios coloniales y eurocéntricos, como es por ejemplo el uso del concepto de «buen salvaje» de Jean-Jacques Rousseau en textos expositivos. El MUNA se añadiría así a una larga lista de museos de Historia, Naturaleza y Arqueología ubicados en Canarias y otros territorios con un pasado y presente similares al del Archipiélago, que requieren una profunda reconfiguración de la narración expuesta.

Los arqueólogos Julio Cuenca Sanabria y José de León (1983), en su estudio «Una escultura bisexuada procedente de la Aldea de San Nicolás (Gran Canaria)», publicada por el Museo Canario, señalan que la agrupación de restos arqueológicos dispersos por Gran Canaria ha permitido impulsar el conocimiento sobre la cultura sexual de la sociedad precolonial isleña. La escultura «bisexuada», que así la definen los arqueólogos, fue descubierta en la finca de Tirma, la cual forma parte del entorno donde se sostiene la existencia de restos arqueológicos sagrados en la cosmovisión indígena (*vid.* imágenes 4 y 5). La figurilla estudiada por Cuenca y De León es de barro cocido, mide cinco centímetros y medio de altura y su peso es de apenas treinta y siete gramos. Prácticamente le falta toda la parte correspondiente a la cabeza y extremidades superiores, aunque conserva una parte del tronco, así como la extremidad inferior derecha y el arranque de la extremidad izquierda; entre ambas sobresale lo que se interpreta como un pene erecto, exageradamente representado en relación con las extremidades. Los estudiosos señalan que «lo que realmente confiere a esta escultura un carácter excepcional es el hecho de tener claramente señalados ambos sexos» porque el «órgano sexual masculino» está «representado de forma algo exagerada, sobresaliendo entre las extremidades inferiores, y el órgano femenino,



Imagen 6. Ídolo de Jinámar –yacimiento de Los Barros–.  
Imagen extraída de redes sociales.

que se representa de forma esquematizada por medio de incisiones que forman una figura triangular equilátera en la base de la escultura. Se trata de la figuración de un ser bisexual o hermafrodita» (Cuenca y De León: 102-105).

Otro trabajo que podemos poner en relación con la interpretación de esta escultura es el que se publicó en «Las manifestaciones artísticas prehispanicas y su huella». Sus autores, Antonio Tejera Gaspar, José Juan Jiménez González y Jonathan Allen (2008), dedicaron varias páginas a las representaciones de la figura humana al completo o de sus partes más significativas, entre las que se encuentran los atributos sexuales, y establecieron varios subgrupos (antropomorfos femeninos, masculinos, bisexuados y asexuados) como intento de clasificación formal, haciendo referencia a unas pocas piezas por su carácter singular (Tejera, Jiménez y Allen: 125). En el apartado dedicado a los «antropomorfos bisexuados» aparece la estatuilla mencionada anteriormente junto al «Ídolo de Chil», de veintiséis centímetros de altura, el cual constituye una escultura «sedente con los pies cruzados y los brazos curvados [...] la cabeza es pequeña en proporción al cuerpo [...] y los miembros inferiores y superiores aparecen abultados con formas esteatopígicas. Según C. Martín de Guzmán, podría tratarse de un andrógino que se ha representado con rasgos femeninos y al que se le ha añadido un pene entre las piernas» (127). Los investigadores también mencionan al «Ídolo de Los Barros» (*vid.* imagen 6), una figura con «apariencia masculina que en el torso tiene dos rehundimientos que cabría relacionar con unos pechos artificiales, de los que sólo quedarían las improntas al desaparecer el relleno» (*ibid.*).



Estos yacimientos arqueológicos canarios, enfocados desde las teorías decoloniales, podrían revisarse como representaciones de la cosmovisión del género precolonial en el Archipiélago, al igual que sucede en otros territorios colonizados, en tanto que «son contenedores bastante detallados de aspectos físicos (partes del cuerpo) y culturales (tratamiento de partes del cuerpo, así como vestimenta y parafernalia) que sin duda están atravesados por los conceptos de género manejados por la sociedad que los fabricó» (Ugalde: 112).

Diferentes estudios sobre iconografías precolombinas en Ecuador, como es el caso del trabajo de María Fernanda Ugalde (2017) o de Felipe Armstrong (2019), han incorporado una perspectiva de género o metodologías basadas en la teoría *queer/cuir*. De este modo se han revisado muchas estatuillas y representaciones antropomorfas desde visiones no binarias ni heteronormativas, en busca de hacer mayor justicia al simbolismo expresado por las poblaciones antiguas hace algunos siglos o incluso milenios (Ugalde: 108). El análisis que nos presenta la antropóloga sobre las figurillas antropomorfas de la costa ecuatoriana cuestiona y dinamita los parámetros normativos y eurocéntricos con los que se han intentado explicar dichas representaciones, puesto «que ocasionalmente aparecen personajes que combinan atributos físicos propios de un sexo con vestimentas clásicas para el otro sexo» (109); a este respecto, habría que añadir que en la cultura tolita la diferenciación entre masculino y femenino se ha establecido en función del vestido que lleva la estatuilla, asociado también a rasgos físicos que serían indicadores del sexo fenotípico, y «que nos dejó la duda también sobre la posible existencia de al menos un tercer género, lo cual nos alentó a profundizar en la indagación de la representación del género en las iconografías antiguas de la costa ecuatoriana» (*idem*). Otra de las representaciones antropomorfas más frecuentes de las culturas de la costa ecuatoriana, especialmente en Tolita y Bahía, son las parejas o grupos de personas, que se han interpretado como escenas familiares en clave de «matrimonios», «parejas» o «escenas eróticas» cuando la pareja se divide en un personaje «masculino» y otro «femenino». Sin embargo, cuando hablamos de figuras en las que los dos personajes pueden ser identificados como individuos de «sexo femenino», la interpretación varía de «matrimonio» o «pareja» para ser consideradas como «siamesas» (*vid.* imagen 7), pues «mayoritariamente este tipo de figuras no han sido expuestas ni tematizadas, tal vez por considerarse poco representativas, tal vez por evadir la necesidad de profundizar en la posibilidad de la homosexualidad como práctica socialmente admitida en el pasado» (Ugalde: 110), tal y como evidencian las primeras crónicas de la conquista de Abya Yala (nombrada «América» por los conquistadores), en las que, en palabras de Michael Horswell, «era muy usual la manifestación de la preferencia sexual entre personas del mismo sexo, que se practicaba libre y abiertamente, sin sanción social alguna, para horror de los observadores españoles, que la tachaban de pecado nefando» (*apud* Ugalde: 111).

Por su parte, Felipe Armstrong se encarga de cuestionar las categorías empleadas para el estudio de estatuillas de madera producidas por la sociedad Rapa Nui, originaria de la Isla de Pascua, antes e inmediatamente después de la invasión europea a comienzos de 1722, «con el fin de visibilizar un conjunto de objetos que no cumplen con los estándares normativos de dichas categorías [...] [y visibilizar una]





Imagen 7. Figuras Tumaco-Tolita. Museo de Antropología y Arte Contemporáneo (MAAC) Guayaquil, Ecuador. GA-43-2015-8. Vista en Ugalde, 2009: 112.

Imagen 8. Diferentes vistas de una estatuilla con cualidades humanas y reptiles. British Museum 8700. Fotografías del Felipe Armstrong, visto en Armstrong, 2019: 99.

fluidez de cualidades que hace difícil la aplicación de modelos cartesianos rígidos sobre el cuerpo y los objetos, a la vez que apuntan a un mundo construido sobre la combinación de atributos y cualidades» (Armstrong: 89). Las manifestaciones antro-zoomorfas creadas por la sociedad Rapa Nui se han dividido tradicionalmente en cinco categorías en función de sus características y particularidades; no obstante, el autor nos hace ver que dicha clasificación no es capaz de abarcar toda la diversidad de estatuillas de madera que existen y que se han tachado de «arte aberrante», lo que nos «recuerda conceptos como ‘desviado’, ‘anormal’, ‘inapropiado’, etc., asumiendo de manera implícita, pero evidente, la existencia de lo ‘normal’; en este caso, una forma normal de ser cuerpo de madera» (96). Todo esto evidencia una forma de clasificación arqueológica basada en la relación binaria de normalidad/otredad, una visión también presente en la estructura representacional del género y la sexualidad en Occidente. Un análisis de 372 estatuillas de maderas con rasgos humanos y de otras especies animales, atributos cadavéricos, partes del cuerpo duplicadas, genitales en distintas formas o su ausencia y otros elementos, combinados para originar cuerpos únicos y superar los límites figurativos entre especies y sexos, pone de manifiesto «la variedad de atributos iconográficos y, por tanto, la diversidad de cuerpos de madera [cuyas] combinaciones ofrecen una red multidimensional en la que los objetos se ubican de acuerdo a sus cualidades» (97). Las estatuillas, imposibles de clasificar a partir de una de las cinco categorías convencionales sino ubicadas entre dos o más de estas, nos ofrecen un amplio abanico de posibilidades corporales que desafía las fronteras entre humanos y no humanos (*vid.* imagen 8) y «es probable que jugaran un rol en la autopercepción de los humanos, afirmando la posibilidad de transformación e incorporación de diversas cualidades» (100), tal y como podría ser el caso que nos menciona el autor del ritual Rapa Nui del hombre-pájaro, por el





Imagen 9. Comparación entre las figuras, entre las que está la Venus de Willendorf, con fotografías de una mujer moderna embarazada extraídas del trabajo de McDermott y McCoid (1996).

que un vencedor de la competición adquiriría una suerte de nueva identidad híbrida que le otorgaba cualidades y beneficios sociales durante el transcurso de un año.

A partir de lo que se ha expuesto, la arqueología puede definirse como una interpretación situada de restos que nos quedan del pasado, de modo que «las formas en las que la arqueología ha clasificado sus objetos de estudio y definido los fenómenos sociales se encuentran enraizadas e influenciadas por las formas hegemónicas contemporáneas de relacionarse con el mundo y sus diferentes elementos» (Armstrong: 90). Otro claro ejemplo de este fenómeno de interpretación sesgada se cristaliza en las llamadas «Venus del Paleolítico» y las recientes resignificaciones que se han propuesto sobre su concepción. En contra de la creencia académica tradicional que las definió como un «ideal de belleza prehistórico» constituido a partir de la mirada masculina, estas pequeñas y milenarias estatuillas descubiertas a finales del siglo XIX podrían ser radicalmente reconfiguradas desde otra perspectiva no androcéntrica. Sus atributos exagerados (la prominencia del vientre, torso anormalmente delgado, pechos grandes y colgantes, nalgas y muslos voluminosos, piernas cortas, pies pequeños y ausencia de rostro o cabeza agachada) han servido como evidencia para autoras como Leroy McDermott y Catherine Hodge McCoid (1996) de que «estas aparentes distorsiones de la anatomía se convierten en representaciones adecuadas si consideramos el cuerpo visto por una mujer que se mira a sí misma» (McCoy y McDermott: 320) (*vid.* imagen 9). Esto nos revelaría que los estudios antropológicos de la época asumieron que las mujeres de la prehistoria mantenían una actitud pasiva y eran los hombres quienes realizaron representaciones de sus cuerpos, ya sea por sus atributos sexuales o como símbolos de fecundidad, lo cual no puede estar más cuestionado.

Entonces, ¿por qué no podemos plantear posibilidades que se escapen del binarismo de género en la sociedad precolonial del archipiélago canario? Pese a que



«la arqueología lleva ya algunas décadas preocupándose por el tema del género en la Prehistoria y ha hecho el esfuerzo de procurar una aproximación a los roles de género en el pasado que partía en los años '80 de una crítica feminista al carácter históricamente androcentrista de la disciplina [...] y tomando en cuenta la gran variedad de estudios que procuran un acercamiento a la diversidad y posible fluidez sexual en el pasado (*gender fluidity*) con los que hoy contamos en arqueología a nivel global, llama la atención que pocos de ellos se hayan fijado en la iconografía como fuente válida de información» (Ugalde: 111-112), lo cual nos continúa situando en un estado de desamparo ante las rígidas concepciones hegemónicas que definen y explican los pasados precoloniales de territorios como Ecuador, Rapa Nui y Canarias. Fuentes como la etnografía, la filosofía, los estudios de género, los estudios decoloniales y la Teoría *Queer* han regado y fertilizado el desarrollo de nuevos paradigmas en la disciplina arqueológica, ofreciendo nuevas formas de acercarse a las representaciones antropomorfas que a su vez cuestionen aquellas categorías rígidas e inmutables que el discurso hegemónico colonial establece como «verdaderas» y «de esta manera, des-categorizando estos objetos es posible comenzar a visualizar nuevas formas de entendimiento» (Armstrong: 99).

No obstante, quisiera recordar que para esta cuestión anterior no podemos plantear certezas de ningún tipo, solo hipótesis. Preguntas que amplíen los horizontes y que cuestionen el sistema representacional que articula el imaginario precolonial canario, ubicado en un marco tan reducido por parámetros binarios y heteronormativos. Como diría la feminista hindú Gayatri Spivak, solo podemos hacer «presente» al sujeto subalterno y marginalizado señalando su ausencia en el discurso hegemónico. El bucio seguirá «mudo» con su incómodo silencio retumbando en las delgadas grietas del relato establecido.



## BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA CONSULTADA

- ARMSTRONG, Felipe. (2019). «Cuerpos de madera. Diversidad y relacionalidad en objetos antropo/zoomorfos de Rapa Nui obtenidos entre los siglos XVIII y XX». *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 24:2, pp. 89-105 (<https://scielo.conicyt.cl/pdf/bmchap/v24n2/0718-6894-bmchap-24-02-00089.pdf>).
- CUENCA SANABRIA, Julio y DE LEÓN HERNÁNDEZ, José. (1983) «Una escultura bisexuada procedente de la Aldea de San Nicolás (Gran Canaria)». *El Museo Canario*, 43, pp. 101-109 (<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2537287>).
- McCOID, Catherine H. y McDERMOTT, Leroy D. (1996) «Toward Decolonizing Gender. Female Vision in the Upper Paleolithic». *American Anthropologist, New Series*, 98:2 June, pp. 319-326. ([https://mymission.lamission.edu/userdata/schustm/docs/VenusFigurines-Womens-Perspective\\_HIGHLIGHTED.pdf](https://mymission.lamission.edu/userdata/schustm/docs/VenusFigurines-Womens-Perspective_HIGHLIGHTED.pdf)).
- UGALDE, María Fernanda. (2017) «De siamesas y matrimonios: tras la simbología del género y la identidad sexual en la iconografía de las culturas precolombinas de la costa ecuatoriana», en Gutiérrez Usillos, Andrés (coord.), *Trans\* Diversidad de identidades y roles de género*, catálogo de la exposición (Madrid, 22 junio-24 septiembre 2017). Museo de América, pp. 108-118. (<http://chrysallis.org.es/wp-content/uploads/2015/11/Cat%C3%A1logo-Museo-de-Am%C3%A9rica.pdf>).
- TEJERA GASPAS, ANTONIO, JIMÉNEZ GONZÁLEZ, José Juan y ALLEN, Jonathan (2008). *Las manifestaciones artísticas prehispánicas y su huella. Historia Cultural del Arte en Canarias. Tomo I*. Gobierno de Canarias (<https://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/MDC/id/163389>).



## «DIANA», DE ALEJANDRA PIZARNIK

Javier Izquierdo Reyes  
[erlikhan16@gmail.com](mailto:erlikhan16@gmail.com)

### NOTA DEL EDITOR

Ofrecemos al lector una edición genética y anotada de un breve texto inédito de Alejandra Pizarnik, «Diana». Sus más que evidentes conexiones biográficas justifican su inclusión en este monográfico dedicado a la escritura autobiográfica, y es que el nombre de Diana, en la «otra vida» de Pizarnik, es una constante fundamental que marcará gran parte de su trayectoria personal y literaria, fundida en esta obra que presentamos.

En sus diarios, aparece por primera vez el 27 de junio de 1955, en una anotación que reza

D. nombre de amor.

Diosa de la caza, hija de Júpiter y hermana de Apolo.

A esta anotación –recogida en la última edición de los *Diarios* de Lumen– le sigue, en los manuscritos, un dibujo que muestra a una mujer imponente y, tendida a sus pies, a otra mujer dentro de un cuadrado con una ventana rodeada por tres borrones. En la esquina superior derecha de la imagen, hay un dibujo que se asemeja a una especie de flor o de ojo (Pizarnik Papers; Box 1, Folder 2). Ciertamente, toda la vertiente no hegemónica de la sexualidad de Pizarnik está ya en ese dibujo, aunque ella misma no fuese aún consciente de ello. Contemplamos la sumisión, tan presente indirectamente en sus diarios (otros elementos BDSM, al menos como fantasía, estarán representados más directamente en sus diarios –«Soy masoquista. Descubrimiento de ello. Ayer, cuando de pronto cayó la imagen: me pegaban con un látigo. Tuve un orgasmo. No comprendo», anotará con fecha del 21 de noviembre de 1959 [Pizarnik Papers; Box 1, Folder 7]– y en su obra no biográfica, como en *La condesa sangrienta*), y un amor y deseo homoeróticos siempre difíciles de asumir para ella, y que la mantuvieron, a juzgar por su propio testimonio diarístico, en una constante lucha interior y zozobra. Resulta demasiado complejo, para los propósitos de esta pequeña nota introductoria, hacer una exposición exhaustiva de estos vaivenes –que llegan, incluso, al rechazo absoluto de esa parte de su deseo («[Sobre Elizabeth] Su inmoralidad concuerda con mis más peligrosos deseos, que





reprimó y expulsó» [Pizarnik Papers; *ibidem*]<sup>1</sup>, hasta que se vuelve algo incontenible (llega a escribir, en 1960, en París, «Indudablemente mi fin o uno de mis fines es dar rienda suelta a mis delirios homosexuales aquí» [Pizarnik Papers; *ibidem*])— y sus motivos, entre los que encontramos una educación judía no muy proclive a aceptar determinadas relaciones, un discurso psiquiátrico —Pizarnik y su relación con la psicoterapia son una constante— que aún trataba a la homosexualidad como enfermedad mental, y un entorno sociopolítico argentino hostil con cualquier forma de sexualidad disidente.

Sin embargo, un vistazo a sus diarios revela que muy pronto, solo un mes después de la entrada de diario sobre la virginal diosa romana «D.», con «nombre de amor», y de su dibujo, encontramos a una «D.» de carne y hueso, contrapuesta a L., el novio de Pizarnik en ese momento, el 20 de junio de 1955:

20.15: Recreo. R. y yo vamos al baño. Veo el aula de 3er año. En un banco, D. escribe. Nos mira. Presiento que nos ha de seguir.

En efecto, entra, mientras yo estoy orinando y cantando a voz en cuello «la balada en sí bemol», a pedido de Rosita. Salgo cantando. D. está rodeada de varias niñas, entre ellas Rosita. Saludo a D., que está exquisita. Sigo cantando, pues R. insiste; D. me dice que le gusta la canción, y más le gusta oírla cantada por mí. Le oprimó el hombro en señal de agradecimiento y afecto. Ella reacciona violenta, pues siente terror a la evidencia de su inversión

20.30: Clase de Gramática. Me escapo antes de la hora. Llego al café. L. Me espera. ¡D. no ha llegado aún! L. está frío. Sólo pienso en D.L. no tiene dinero. Yo sí (\$ 60). Me confía que no sabe cómo pagar lo que ha consumido mientras me esperaba. Le muestro una moneda de 0,05 \$ (¡brillante!) y digo que es mi única posesión. Miento pues estoy cansada de pagarle. Llega D. La angustia se va. Euforia. Llega R. Nos vamos al baño. Allí está D. arreglándose las medias. Le digo a R. que las piernas de D. son «fetos de las piernas de Gandhi». D. le dice a R. si no quiere que le traigan de España «una linda española». Me indigno. Tomo del hombro a R. y le digo a D. (como si R. sería [*sí*] una niñita) que R. no necesita españolas, que le alcanza con su mamita que es de Galicia. Salimos del baño. Atiendo al relato de R. Me río y no miro a L., que se ríe forzada. D. está cerca. Se levanta y se va. Anuncio que me voy (una vez que D. se fue ya no hay motivos de interés en el café) (Pizarnik Papers; Box 1, Folder 2).

Si bien la cita es larga, nos permite palpar el interés de Alejandra por D. y la frialdad con su novio, que cristalizará en una despedida gélida «sin besarnos». La situación derivará en la ruptura con su pareja solo once días después, en medio de un *crescendo* obsesivo de emociones y pasión hacia D. que han desplazado cualquier interés hacia L. («Sólo pienso en D., esa puta infame», nos dirá ya el 23 de julio

---

<sup>1</sup> Recordemos que Pizarnik también mantenía relaciones sexuales con hombres, si bien sus relaciones estables de pareja se forjaron, a partir de cierto momento de su vida, exclusivamente con mujeres.

[Pizarnik Papers; Box 1, Folder 3]). En la entrada de diario del 5 de agosto, vemos una muestra de la envergadura de su deseo hacia D.:

D. vuelve a mostrar sus fauces de hembra de alcoba. La deseo profundamente! Su cercanía es como una pre-masturbación. Todo mi ser se reduce a la piel. La peau! La peau! Ni que decir tiene lo que daría yo por su cuerpo cuando me mira sonriente! D., tan sucia y superficial. Tan adorable. Tan lejana! (Pizarnik Papers; Box 1, Folder 4).

El discurso hacia D., en Pizarnik, está repleto de la atracción más pura, bajo la forma de un inmenso agujero negro capaz de absorber cualquier forma de cultura de la que Pizarnik está, en aquellos momentos, intentando desesperadamente imbuirse («Claro que me resisto con todos mis libros, con toda mi angustia prosaica y pseudoexistencial» [Pizarnik Papers; *ibidem*]). No solo se trata de una subyugante falta de intelectualidad que Pizarnik percibe presente en ella, opuesta a su propia cultura/espiritualidad («D. me confió que está leyendo a Chesterton. [...] Escribiendo, descubro que solo me interesa su cuerpo que, al barnizarse de cierta calidad espiritual, pierde el encanto de la animalidad que me subyugaba»), sino de su capacidad para despojar a Pizarnik de toda intelectualidad («Oh, mis amados libros olvidados en los labios de D.» [Pizarnik Papers; *ibidem*]) y llevarla a un «puro error / de loba en el bosque / en la noche de los cuerpos», como dirá en *Los trabajos y las noches* (Poesía 171). Sin embargo, la falta de realización de este deseo y el amor no correspondido acaban conduciendo a la resistencia y la renuncia: «Lucharemos contra D. Muera D.! Muera D.! Siento que la amo terriblemente» (Pizarnik Papers; Box 1, Folder 5). Poco después de este cambio de actitud, anunciado el 27 de agosto, el cuaderno termina y pasamos a 1956, donde D. es ya una ausencia.

Sin embargo, la huella de D., o de Diana, en la vida y la obra de Pizarnik no quedó ahí, hasta el punto de que una de sus más reconocidas obras es, sin ir más lejos, *El árbol de Diana*, cuyo título muestra hasta qué punto caló en ella como emblema de disidencia. Solo hemos de ver, sin ir más lejos, el elocuente, aunque hermético, prólogo de Octavio Paz, quien, bajo la forma de una entrada lexicográfica, desvela elementos bastante reveladores de la obra y de su autora. Veamos una de las acepciones que nos ofrece:

(Mit. y Etnogr.): los antiguos creían que el arco de la diosa era una rama desgajada del árbol de Diana. La cicatriz del tronco era considerada como el sexo (femenino) del cosmos. Quizá se trata de una higuera mítica (la savia de las ramas tiernas es lechosa, lunar). El mito alude posiblemente a un sacrificio por desmembración: un adolescente (¿hombre o mujer?) era descuartizado cada luna nueva, para estimular la reproducción de las imágenes en la boca de la profetisa (arquetipo de la unión de los mundos inferiores y superiores). El árbol de Diana es uno de los atributos masculinos de la deidad femenina. Algunos ven en esto una confirmación suplementaria del origen hermafrodita de la materia gris y, acaso, de todas las materias; otros deducen que es un caso de expropiación de la sustancia masculina solar: el rito sería sólo una ceremonia de mutilación mágica del rayo primordial. En el estado actual de nuestros conocimientos es imposible decidirse por cualquiera de



estas dos hipótesis. Señalemos, sin embargo, que los participantes comían después carbones incandescentes, costumbre que perdura hasta nuestros días (Pizarnik, *Poesía* 101 y 102).

Poca duda cabe de que el propio Paz se hace eco de la propia dificultad de encajar a Alejandra Pizarnik en cualesquiera de las etiquetas imaginables, lógicas cuando se habla de alguien que ha empezado a romper esas mismas casillas y etiquetas y transita un espectro. Esta ruptura se expresa frecuentemente en los diarios y la obra de Pizarnik bajo la forma de idas y venidas, de encuentros y desencuentros con las nomenclaturas preexistentes y en las que se veía constantemente obligada –y se obligaba a sí misma– a encajarse. Uno de los ejemplos más elocuentes de ello lo encontramos en el inicio de su obra de teatro *Los perturbados entre lilas*:

En el centro, cubierta con una manta color patito tejida por los pigmeos y que representa parejas como de juguete practicando el acto genético, sentada en un fabuloso triciclo, está Segismunda (Pizarnik, *Prosa* 165).

Si tenemos en cuenta que el color «patito» es un tono de color amarillo del que se preparaba el ajuar de los niños antes de que se conociera su sexo y se pudiera decidir entre el azul o el rosa (un color ambiguo, sin la marca cultural de sexo que luego diferenciará a los géneros y sus funciones), su presencia en la manta nos dibuja, desde el comienzo absoluto de la obra, la identidad sexual de Segismunda y parece señalarnos la inclasificabilidad sexual y genérica del personaje.

En este sentido, Pizarnik es, con claridad, un precedente absoluto de las concepciones *queer* en Hispanoamérica, y una de sus primeras grandes disidentes sexuales. El texto<sup>2</sup> que ofrecemos representa, en ese sentido, uno de los más explícitos, bellos y tempranos.

Ofrecemos dos versiones del texto a partir de lo encontrado en sus manuscritos: una versión que hemos entendido como definitiva, procedente del texto mecanografiado con correcciones –no incluidas–, y un segundo texto procedente de una versión anterior manuscrita con abundantes correcciones a la que se hallaba unida la versión definitiva. Hemos decidido eliminar las tachaduras de Pizarnik a ese primer manuscrito para intentar ofrecer la versión más cercana a la que, probablemente, salió de la pluma de la escritora bonaerense. Acertados o no en nuestro criterio, esperamos al menos que permita al lector disfrutar de «las aventuras sáficas entre dos criaturas que no son lesbianas pues no son de este mundo».

---

<sup>2</sup> Obsérvese que, siendo consecuentes con la ruptura pizarnikiana con cualquier género –incluido el literario– hemos procurado, en todo momento, evitar cualquier clasificación taxonómica. Dejamos al lector, si lo considera oportuno, tal labor.



## BIBLIOGRAFÍA

PIZARNIK, Alejandra. *Papers*. Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University.

PIZARNIK, Alejandra. *Poesía completa*. Barcelona: Lumen, 2005.

PIZARNIK, Alejandra. *Prosa completa*. Barcelona: Lumen, 2002.



Sós el pretexto de mi último pacto con el silencio. Por culpa de tu sexo no escribo más poemas. No soy precisa. De la trampa del lenguaje a la de la lengua. Diana, soy peligrosa: no estoy en el mundo. La verdad, Diana, no me gusta tu abertura ni la de ninguna otra. ¿He hallado, por azar, un alma similar a la mía? He intentado comprenderlo desde que nació. No quiero jugar con las palabras. Pero que sufro demasiado es cierto; que a mí me abandonaron del todo, también es cierto.

Pero no hay muchas criaturas que hayan recibido el don del sexo del modo en que yo, del modo que te comprendo. *No te amo* pero me calentás, y esto, a vos que me amás, te hace sentir Angela de Foligno<sup>4</sup>. Mi concha húmeda se humedece más y luego de nuevo y así horas y horas. Me gusta echarte de espaldas y meterte dos o tres dedos en tanto tu culo –merecedor de uno de los dedos– da cuentas, por tu dolor, de mi identidad<sup>5</sup>: soy la que conduce las posturas de un juego sexual interpretado por dos niñas monstruos<sup>6</sup>. Y como el dolor de tu culo me excita, también te excitás y vas cediendo, princesita del castillo de la más alta torre de los sueños más depravados y candorosos, más místicos, más peligrosos.

#### DIANA DE LESBOS<sup>7</sup> ENERO 1972

Sós el pretexto de mi último pacto con el silencio<sup>8</sup>. Por gracia de tu concha no escribo más poemas. O tal vez me engaño. De la trampa del lenguaje a la trampa de la lengua<sup>9</sup>. Diana, soy peligrosa porque no estoy en el mundo. Pronto me mataré<sup>10</sup>. Tal vez a causa de mi lengua. Tal vez porque en verdad no me gusta tu concha ni la de nadie. ¿He hallado, por azar, un alma similar a la mía? Vengo haciendo concesio-

<sup>3</sup> Versión definitiva. Texto mecanografiado con correcciones –no incluidas– unido a una versión anterior manuscrita con abundantes correcciones.

<sup>4</sup> Mística italiana medieval, fundó, a finales del siglo XIII, la Tercera Orden de San Francisco. La comparación, como es evidente, se funda en sus citados y celeberrimos éxtasis místicos.

<sup>5</sup> Ciertamente, Pizarnik se nos presenta, en esta versión del texto, en una posición de dominante con cierto regusto sádico. Ello se contrapone, como veremos, con una primera versión del texto donde los roles son claramente intercambiables.

<sup>6</sup> Curiosa intratextualidad con el último verso de su poema «Para Janis Joplin», también de 1972: «por eso me confío a una niña monstruo» (Pizarnik, *Poesía completa, op. cit.*, p. 422).

<sup>7</sup> Versión anterior de «Diana». Hacemos caso omiso de toda corrección y presentamos, también, los fragmentos tachados por Alejandra Pizarnik. Anotación junto a la fecha: «Revisar».

<sup>8</sup> El silencio, en Alejandra, es múltiple: remite, entre otras cosas, a su silencio interno, a su silencio escritural y, a la vez, a su no poder decir, no poder expresar su deseo (los motivos son obvios).

<sup>9</sup> Juego entre la lengua como aparato fonador –era tartamuda–, como expresión –manifiesta reiteradamente su imposibilidad expresiva a causa del lenguaje–, y referencia a su vez al sexo oral.

<sup>10</sup> En efecto, se suicidó el 25 de septiembre de 1972, ocho meses después, aproximadamente, de la escritura de esta primera versión del texto.

nes e intentando comprenderlos a todos ustedes desde que nací. Esto no sería grave si el sufrimiento no fuera demasiado. No quiero jugar con las palabras. No hay peso ni medida en el sufrimiento<sup>11</sup>. Pero que yo sufro es cierto. Que a mí me abandonaron, y del modo más entusiasta, también es cierto. Sós bella, Diana, y deberías estar con una pija caliente adentro<sup>12</sup>. Pero no hay muchas criaturas tan infusas de deseos sexuales como yo. Y como no te amo<sup>13</sup>, te caliento, y entonces te sentís poco menos que Angela de Foligno. Mi concha húmeda renueva sus humores con una rapidez incandescente. Además, me gusta violarte<sup>14</sup>, me gusta echarle de espaldas y meterte a la fuerza dos o tres dedos en tanto tu culo da cuentas por el dolor y eso me excita y esto te excita y despacito vas cediendo como la princesita de la más alta torre del castillo medieval de mis sueños más depravados<sup>15</sup>. Quiero decir místicos<sup>16</sup>. A veces te rompo el culo. Poco importa si con mis manos, si con un palo, si con una vela – una vez se rompió la vela, era negra<sup>17</sup>, y te dolió y te salió sangre y me juraste amor eterno y yo sí, sí, sí, porque era tan vasto el mar del orgasmo que me ahogaba–. Pero a veces te me aparecés como un muchachito que me perturba, o sea, que se me moja la concha con solo verte<sup>18</sup>. Te tiendo los brazos por amor de la otra orilla<sup>19</sup>, vos me cubrís como el irresistible mancebo que de repente sós, me hundís la lengua en las orejas hasta que siento que me decís un poema muy puro. Pero no puedo más y me abro de piernas: te pido que me la dés, que me voy a morir. Vós me creés, dichosa, indagás en mis ojos pero mis ojos te dicen: Quiero ser tu puta. Entonces, de repente, me apretás todo al unísono: concha, culo, clítoris. Desfallezco. Me obligás a que te jure que mi terrible calentura es obra tuya. Alejás los dedos; gimo como mil y una

---

<sup>11</sup> Recuérdese su proximidad al planteamiento hegeliano de la imposibilidad de la expresión de lo abstracto. Por otra parte, peso y medida son las nociones que Foucault maneja en *Las palabras y las cosas*, texto conocido y reconocido por Pizarnik, como aquellas a través de las que la razón occidental clasifica el mundo.

<sup>12</sup> Nótese la ironía sobre el pensamiento hegemónico acerca de la existencia de una sexualidad superior –heterosexual– y un universo de sexualidades inferiores.

<sup>13</sup> Amor y sexo, en Alejandra, son extremos irreconciliables, aunque puedan confundirse deseo y amor. Siempre dudará sobre sus sentimientos hacia otras personas, ya que la existencia de deseo hacia el otro oblitera la posibilidad de existencia de amor, y creará en todo momento que el amor oculta verdaderamente un deseo desmedido y viceversa.

<sup>14</sup> En más de una ocasión, en sus diarios, la autora fantasea con ser violada, pero en sus textos literarios, como en este caso, produce cierta fascinación, e incluso protagonismo, en el rol de «violadora» –pensemos, sin ir más lejos, en *La condesa sangrienta*–.

<sup>15</sup> Recuérdese *La condesa sangrienta* y obsérvese, durante todo el texto, el paralelo entre las metáforas empleadas y las prácticas puestas en juego por Érszabeth Báthory y por la propia Alejandra en el texto.

<sup>16</sup> Mordaz comentario, nuevamente, en torno a la confusión deseo-amor, espiritualidad-carnalidad, vinculado a la anterior referencia sarcástica a Angela de Foligno.

<sup>17</sup> La vela negra es un símbolo que remite rápidamente a un contexto mágico, pero es preciso aclarar que la vela negra se suele emplear en ritos de brujería no solo para enviar algo negativo a otra persona, como suele pensarse, sino como instrumento de depuración.

<sup>18</sup> Hasta aquí, especie de tachadura sobre el texto y marca a lápiz similar a una s invertida.

<sup>19</sup> «La otra orilla»: nueva metáfora dual en su obra que oculta a la muerte y el sexo.



gatas; los regresás y te beso como la agradecida más sumisa. Entonces el arco iris<sup>20</sup>. Tu sonrisa increíble. Algo intimidada, empezás a trabajar en el clítoris. Te obedezco, me muevo caliente y ungida. Nuestros labios se reencuentran. Me abro, te me abro, vas a venir, entrás en la vagina, me muevo para que no te vagues sola; me es tan difícil el safismo!<sup>21</sup>— y a ratos me metés un dedo en el culo, despacito, como para que no me dé cuenta. Pero si me deleita, querida tontita<sup>22</sup>.

A veces hundo mis uñas en tus nalgas como un novio del Kamasutra. Pero más a menudo te meto la lengua entre tus bellas piernas, entre tus bellas nalgas. Me abro paso entre tus rizos púbicos y vibro con el aleteo de nuestros clítoris, grito de agonía gracias a nuestros dedos enterrados en nuestras desgarraduras, y en fin: dejo, me dejo, te dejo, te me dejo, que juguemos todos los roles posibles o no<sup>23</sup>. Inclusive una vez tratamos de fustigarnos con un ramo de lilas. Demasiado blandas y melancólicas<sup>24</sup>. Prefiero tu lengua, casi tan dura como la mía —a veces te penetro con ella y me pongo triste puesto que no hay nada más trágico que las aventuras sáficas entre dos criaturas que no son lesbianas pues no son de este mundo—.

Mi pequeña princesa, te morís de amor por mí. Yo, no<sup>25</sup>. Nunca te haré daño, tenés que saberlo. Pero me iré pronto<sup>26</sup>, mi pequeñita<sup>27</sup>. Adoro nuestros modos

---

<sup>20</sup> Por aquel entonces, ya la bandera arco iris era el símbolo que conocemos hoy en día.

<sup>21</sup> Alejandra siempre afirmará su sensación de incompletud y sus dificultades en la relación sexual lésbica, fruto de la carencia de elementos fálicos penetrantes (resulta interesante poner en relación esta queja con la aparición y utilización de dildos en su obra, como, por ejemplo, en un largo poema inédito, dedicado a Martha Moia, en el que ambas buscan, desesperadamente, un dildo en la noche bonaerense, en un claro juego entre el elemento mecanoerótico y el monumento por excelencia de la ciudad, o en *Los perturbados entre lila*, donde, al margen de menciones directas en capas de escritura anteriores, los triciclos cumplen esta función).

<sup>22</sup> Obsérvese la dispar reacción de Alejandra y de Diana ante las mismas prácticas.

<sup>23</sup> Recuérdense las palabras de Foucault en una entrevista sobre la intercambiabilidad de los roles en la relación sadomasoquista, característica que la diferencia de la relación de poder hegemónico y que contribuye a subvertir dicha relación.

<sup>24</sup> Las lilas son un signo bastante difuminado en su poesía, pero siempre enmarcando lo sentimental, principalmente desde la melancolía y la tristeza. Nueva contraposición espíritu-carne, sentimiento-deseo. Nótese el uso instrumental, claramente paródico —autoparódico, incluso—, de un elemento sentimental en la relación sadomasoquista, claramente fallido ante el poderío del elemento erótico-carnal: la lengua usada como órgano de penetración sexual —cuestión que ha de ponerse, además, en relación con el fracaso del lenguaje en su obra—. Además, por otra parte, Alejandra centra absolutamente en lo genital-anal sus prácticas —nos referimos, al menos, a las reflejadas en este texto—, alejándose de una de las capitales subversiones sadomasoquistas: el descentramiento de la genitalidad en la práctica erótica y el recentramiento en otros puntos del cuerpo, estimulados con elementos ajenos a la corporalidad (látigo, fusta, velas, esposas, mordazas, etc.).

<sup>25</sup> Nueva ambigüedad: ¿Alejandra no se muere de amor por Diana o por ella misma? La respuesta parece ser «Por ambas».

<sup>26</sup> Corrige «me mataré», tachado.

<sup>27</sup> A pesar de tantas declaraciones de amor regadas a lo largo de sus escritos, los diminutivos —por su escasa aparición en el conjunto de sus escritos— contribuyen a dar una imagen de verdadero cariño hacia su amante. En ese sentido, estamos ante un texto único en Alejandra.



de amarnos pero espero mucho más de la oscura señora del túmulo y la casa de los muertos<sup>28</sup>.



---

<sup>28</sup> La muerte, punto último del misticismo erótico batailleano hacia el que el texto tiende en todo momento.





# «UNA CHICA RARA»: REFLEXIONES SOBRE *OCULTO SENDERO*, DE ELENA FORTÚN\*

Raquel Osborne  
UNED  
[rosborne@poli.uned.es](mailto:rosborne@poli.uned.es)

Recientes investigaciones nos permiten comentar la salida literaria del armario por parte de Elena Fortún, archiconocida creadora del personaje infantil Celia. Premoderna y heterodoxa de la sexualidad normativa a la que estaba destinada, no pudo poner nombre ni felicidad a su más profundo sentir lésbico, volcado en unas páginas iniciáticas de esta temática situadas en el primer tercio del siglo xx español de las vanguardias.

Fortún es una de las cada vez más numerosas escritoras, intelectuales, artistas y activistas que proyectan su quehacer en la España de comienzos del siglo xx, en un periodo en que el cambio de las relaciones de género y sexualidad abría grandes expectativas a unas mujeres a caballo entre la tradición y la modernidad. Aparece un nuevo imaginario por el que «la mujer» se convierte en el icono de una época, en un símbolo central de la Modernidad. Las dificultades y limitaciones conviven con la posibilidad de proyección de un mundo que se vislumbra más allá del modelo del «ángel del hogar», minoritario todavía pero con la fuerza de convertirse en referente para las aspiraciones de otras mujeres (Sentamans).

El libro *Oculto sendero* se enmarca en la controvertida visibilización del lesbianismo en las primeras décadas del pasado siglo, marcadas por el hito que en el periodo de entreguerras supuso la publicación de la primera novela de temática lésbica, *El pozo de la soledad*, por la británica Radclyffe Hall (1928). Como es sabido, la inversión sexual confesa de la protagonista, Stephen Gordon, para quien resultaba inevitable su atracción hacia las mujeres, provocó un escándalo mayúsculo. En España se comenzaban a expresar apuntes lésbicos en novelas como *Zezé*, de Ángeles Vicente (1909), o en *La Coquito*, de Joaquín Belda (1916), sin olvidar las alusiones al lesbianismo en clave de humor en las revistas sicalípticas del primer tercio del siglo xx —«un campo de verdor» en alusión al sexo por medio del concepto *verde* que nos cuenta Tatiana Sentamans en su capítulo sobre las representaciones de la mujer como un sujeto sexual activo y no solo con hombres sino también con otras mujeres en la ilustración sicalíptica de aquel periodo—.

En el momento de su publicación, 2016, *Oculto sendero* nos ofreció, en su complejidad y contradicciones, la más coherente y extensa experiencia lésbica de la que hayamos tenido noticia en España en el periodo que va desde el fin del siglo xix





a las vanguardias, narrada nada menos que por una escritora tan archiconocida como Elena Fortún. Dos años después apareció la trilogía autobiográfica de Victorina Durán *Mi vida*, autora asociada sobre todo al mundo del teatro en diversas vertientes y en la misma época de las vanguardias, uno de cuyos tomos, titulado *Así es*, se centra, de forma más o menos novelada, en sus experiencias lésbicas. No es el momento de detenernos en este texto, pero sí de destacar el camino que estos escritos marcan hacia la mayoría de edad de la literatura histórica lésbica en España.

La escritura de Fortún representa un acto de valentía al afrontar sus inclinaciones sexuales, que comprueba perpleja no poder evitar, lo que le provoca un profundo miedo de sí misma al no lograr comprender ese «desequilibrio de mi naturaleza» (Fortún 435) que compromete su lugar en el mundo. En vida hubo rumores en su entorno pero Fortún no vivió fuera del armario, distante su actitud respecto de la relativa mayor libertad con que se expresaron algunas de sus contemporáneas como la escritora Carmen Conde, la psiquiatra Fernanda Monasterio o la misma Victorina Durán. Sí se manifestó en cartas y escritos personales que poco a poco han ido viendo la luz desde hace unos años (Laforet y Fortún; Fortún y Ras; Durán).

«En el destierro se escribe la memoria porque no basta con que la historia sea conocida, tiene que ser leída», escribe Josebe Martínez en la contraportada de su libro *Exiliadas. Escritoras, Guerra civil y memoria*. Muchos de los exiliados, en este caso exiliadas, necesitaron –y tuvieron la posibilidad– de escribir sus memorias en el exilio –caso de Concha Méndez, Isabel Oyarzábal, María Teresa León o Carlota O’Neill, entre muchas otras, publicadas algunas en vida y la mayoría *post-mortem*–. Vidas públicas, privadas y también secretas aparecen en estos escritos, importantes asimismo para conocer el exilio español, que gracias a estas numerosas obras va dejando de ofrecer solo una perspectiva androcéntrica.

De entre sus congéneres, la novela de Fortún, escrita en los primeros años de su exilio en Buenos Aires, se singulariza porque su aspecto secreto constituye su eje central –su irreprimible homosexualidad, sin rastros aparentes durante todos estos años– y porque es una novela que se salvó por los pelos de la quema, a pesar del mandato de la autora para que fuera destruida. Como relata Nuria Capdevila-Argüelles en la Introducción, la suya es una memoria escondida, inconfesable incluso para ella misma hasta el momento en que no puede evitar transformar sus desgarradoras vivencias en lo que mejor sabe hacer Fortún, escribir novelas; y aunque bastante hay de Elena Fortún en sus libros sobre su personaje juvenil principal, Celia, en esta novela, firmada con el seudónimo de Rosa María Castaños, la protagonista, María Luisa Arroyo, es un *alter ego* sin paliativos de la propia Fortún. Y como con esta clave leo el libro, me permito la licencia de referirme indistintamente a Elena

---

\* Este trabajo se realiza en el marco del Proyecto I+D+I en el marco del programa operativo FEDER Andalucía 2014-2020. Proyecto UPO-1264661. *Represión y resistencias de los disidentes sexuales andaluces durante la dictadura franquista y la transición*. Coordinador: Rafael Cáceres Feria.

Fortún o a María Luisa Arroyo tras comprobar que es así como me sale espontáneamente este escrito, considerando que no por ello faltó a la verdad, al menos en las cuestiones esenciales.

No es la primera vez en nuestro contexto reciente y en un entorno feminista que un monográfico se ocupa del género autobiográfico. No cabe duda de su importancia para la historia social en general, y de las mujeres en particular, como una de las fuentes que más informan y aportan sobre las vidas y obras de mujeres que no han podido, o si acaso con dificultades, acceder al canon profesional, literario o artístico en general. Monopolizado y controlado por los varones, que se han promocionado a sí mismos en espacios que consideraban de su exclusiva incumbencia, las mujeres eran consideradas intrusas gracias a diversas, cambiantes y falaces justificaciones. La necesidad de contar y estudiar estas fuentes queda atestiguada por publicaciones como el monográfico *Writing, Memoirs, Autobiography and History* en 2004 por parte de la revista *Feminisms*, de la mano de Silvia Caporale Bizzini. Casi dos décadas después, la presente publicación de *Clepsydra* actualiza el análisis del género autobiográfico, esta vez en el contexto de las teorías sobre género y sexualidad que propician nuevos enfoques sobre el pasado LGTB/queer. Con esta iniciativa se pretende «dar cuenta de la experiencia, personal y colectiva, de aquellas personas que no obedecieron los mandatos en torno al género y la sexualidad», así como de «las estrategias no necesariamente en clave heroica que narran la negatividad con que pudieron ser experimentadas por sus protagonistas». En esta línea podemos enmarcar las vivencias y reflexiones de Fortún vertidas en esta novela cuyo inusitado contenido la convierte, como sostiene Capdevila-Argüelles, en un «testimonio clave para el estudio histórico de la sexualidad y emancipación femeninas en la España de las vanguardias» (12).

Detrás de la publicación de *Oculto sendero* se encuentra la editorial Renacimiento, impulsora de la Biblioteca Elena Fortún, dirigida por la mencionada Capdevila-Argüelles y María Jesús Fraga. Es otra vuelta de tuerca en la difusión de la obra de Fortún, publicada en vida por la editorial Aguilar, que continuó haciéndolo al menos hasta los años 80, década en la que Aguilar publicó el otro escrito también de tintes claramente autobiográficos sobre la experiencia de Fortún en la guerra civil española en Madrid, *Celia en la Revolución* (1987), de la mano de Marisol Dorao, biógrafa de Fortún. A causa de su contenido políticamente incorrecto para la mentalidad guerracivilista del franquismo no pudo ver la luz hasta cuatro décadas después a pesar de ser escrito en 1943 en el exilio argentino de la autora.

Llaman la atención algunas coincidencias con *Oculto sendero*, también escrita en el exilio por parecidas fechas y asimismo de tardía publicación, mucho más retrasada en el tiempo sin embargo que *Celia en la Revolución*, y no por casualidad, a pesar de que ambos manuscritos fueron entregados a Dorao en la misma fecha. También de imposible publicación en el franquismo, durante varias décadas de democracia tampoco se encontró la oportunidad de su publicación. Como confiesa Marisol Dorao, gran rescatadora y reeditora de los textos de Fortún y Celia, no se animó a publicarlo «por la resistencia que he observado en algunas personas preguntadas» (Capdevila-Argüelles 6) por los contenidos lésbicos de la novela, de carácter como hemos dicho altamente autobiográfico. Se ve que los años 80 no eran



todavía el momento ni España el lugar. Hubo que esperar al nuevo siglo, con una democracia consolidada, un movimiento LGTB\* en plena forma y unas leyes de matrimonio igualitario y derechos trans, para que proliferaran los estudios y escritos sobre las experiencias de diversidad sexual colectiva e individual. En este contexto se inserta la oportunidad de esta obra de la mano de la ya mencionada investigadora Nuria Capdevila-Argüelles, catedrática e hispanista y especializada en estudios de género en la Universidad de Exeter (UK), heredera de la obra y manuscritos conservados por Marisol Dorao. Emerge asimismo María Jesús Fraga, ingeniera de profesión y amante por devoción de Celia desde la infancia, decantada finalmente por una tesis doctoral tardía sobre la Fortún periodista, además de otros trabajos sobre la autora. Ambas establecen una feliz unión editora entre sí y con Renacimiento para reeditar y publicar *ex novo* diversos escritos de Fortún, entre estos últimos el libro que estamos comentando.

Gracias a esta fructífera alianza y al apoyo editorial de Renacimiento, Celia, el personaje infantil más importante de la literatura española, leído por todas las generaciones de mujeres desde los años 30 hasta ahora mismo, goza de un presente glorioso en las primorosas ediciones reeditadas con las cualificadas y actualizadas introducciones de sus editoras, que nos ofrecen nuevas perspectivas sobre la autoría de Fortún en torno a su gran protagonista y la retahíla de personajes que a su alrededor proliferaron.

Pero esta vez no es Celia la actriz de esta novela inédita, sino la citada María Luisa Arroyo, novela escrita con el pseudónimo de Rosa María Castaños en vez de con el nombre habitual de escritora de Encarnación Aragoneses Urquijo, Elena Fortún. Doble vuelta de tuerca en el uso de los pseudónimos dado el carácter secreto y prohibido de estos contenidos autobiográficos, que nos abren un mundo nuevo al menos en dos dimensiones: en la autoría de Elena Fortún, por su nada velado tono en primera persona, y en el panorama LGTB\* de autoría española.

*Oculto sendero*, una novela de aprendizaje, está estructurada en distintas partes calificadas como las estaciones vitales: primavera, verano y otoño, cada parte con numerosos capítulos, hasta un total de treinta y cinco. En ellas, a modo de relatos cortos, va extractando por etapas cronológicas tanto las vivencias relativas a su homosexualidad como la incapacidad de encajar de ninguna manera en el contexto de su época por sus múltiples atipias de género.

En la primera parte, primavera, mediante esos frescos de vida y recuerdos seleccionados para componer los contenidos de la novela, miles de veces nos narra la protagonista, que escribe en primera persona, sus aproximaciones a otras niñas en clave de «amiga especial», siempre rechazadas o negadas sin acabar de comprender el significado de lo que estaba sucediendo. Pero un día, a los 10 años, en un buen restaurante al que iba una vez al año la familia Arroyo, tuvo una visión que la enajenó de todo lo que sucedía a su alrededor:

De pronto dejé de ver todo lo que me rodeaba para mirar la escalera de mármol por donde descendían [...] dos señoritas [...] ¡Dios mío, qué señoritas!

Una era morena, llevaba el pelo cortado como un hombre y pegado a la cabeza como mi hermano Ignacio, pero su cabecita era pequeña y redonda, los ojos grandes y



aterciopelados y los labios muy rojos [...]. Su traje era lo más original y envidiable [...]. Chaqueta gris con solapas como la de cualquier hombre, camisa de seda, corbata y falda corta ajustada [...]. Algo insólito en los primeros años de este siglo (80).

María Luisa se quedó embobada, perdió el apetito, se sentía inadecuada por llevar un «vestido con volante de encaje» —un estilo del que ella abominaba pero que le obligaban a ponerse—, y se avergonzaba de las miradas y palabras ofensivas de su familia hacia esas mujeres «que eran ya algo mío» (82). Fortún adoptaría durante toda su vida adulta el tipo de traje sastre que se supone vio por primera vez en aquella cena.

En un Carnaval de su infancia la disfrazan de «holandés», traje que describe con deleite: el pantalón, el chaleco, el gorro, la pipa..., y lo que más le podía gustar es que todas las niñas creían que era un niño, ante lo cual trataba de imitar lo mejor que podía los gestos que consideraba propios de chicos (163-169). No era de extrañar que su madre la llamara «chicazo», cuestión con la que ella en realidad se identifica por tantas de sus actitudes y sentimientos: «jugaba como un chico, sentía disgusto por los adornos femeninos» (433).

A la par que hace una reiterada profesión de fe no heterosexual, resulta realmente conmovedora esta convicción por lo que refleja de rechazo del modelo de «ángel del hogar» que se promueve para las mujeres en los comienzos del siglo xx. Piano y bordado eran las únicas actividades permitidas a nuestra adolescente, dos tareas para las que se sentía negada. Ella lo que quería era pintar (escribir para Elena Fortún) o estudiar una carrera, para así poder trabajar y ganar dinero, algo que le parecía totalmente inapropiado a su madre, por lo que solo la dejaba leer los domingos, días que esperaba como agua de mayo (252-253). En ese contexto, finales del siglo xix, era impensable la soltería para una mujer —salvo que se convirtiera en solterona—, máxime que no se preveía ningún tipo de profesión para las mujeres de clase media salvo un buen matrimonio, como le reiteraban su madre —que la empujaba a un matrimonio de conveniencia tras los apuros económicos de su viudez— o su institutriz cuando la niña María Luisa manifestaba no querer casarse nunca: «Tú no sabes lo que es la vida de la mujer soltera... Yo te digo que es el tropiezo de todo el mundo» (252-253). Para poder salir de la casa familiar aceptó contraer nupcias con el menos malo de los pretendientes, un pintor/escritor como ella, aunque en los preparativos de boda todavía decía María Luisa a su tía: «no me quiero casar, tía, no quiero», atreviéndose a aclarar que no era por el prometido en particular sino porque «a mí no me gustan los hombres...», sintiéndose aterrada por el deseo que provocaba en el novio... (301).

Finalmente opta por el pragmatismo al no ver alternativa posible en su tiempo histórico, del cual se siente víctima, incapaz de encontrar todavía un espacio propio ni conceptos que abarcaran y comprendieran lo que ella sentía ni las limitaciones de género y sexuales que experimentaba.

Fortún, a caballo entre los dos siglos —nace en 1886—, siente, dado su talento inquieto y creativo, que la modernidad le llegó tarde. Tarde empezó a escribir (o al menos a publicar) —en la segunda década del siglo xx, cuando se acercaba ya a la treintena—. Según lo apuntado, María Luisa/Elena, como tantas de sus contem-



poráneas, había recibido una muy deficiente educación formal, situación agravada porque en el principio de su matrimonio solo encontró dificultades para su arte (debía pintar/escribir a escondidas). En Tenerife (1922-1924), a donde el matrimonio Gorbea-Aragoneses fue a cambiar de aires tras la muerte en Madrid del hijo menor/su hija en la novela, aparecieron sus primeras publicaciones en la prensa, y de este mismo periodo son sus primeras experiencias de homosexualidad, en lo que ya considera con 38 años el otoño de su vida, tiempos vitales cronológicos muy alejados de los actuales. Afortunada coincidencia que lo podamos contar hoy en esta revista *Clepsydra*, editada por la Universidad de La Laguna.

Cinco capítulos nada menos dedica la autora a estos dos años de su vida en la isla canaria, en los que arte y sexualidad confluyeron de forma relativamente armónica a pesar de la dificultad de combinarlos en el seno de un matrimonio con un marido cada vez más descolocado por el cambio de roles que se estaba produciendo a causa de su exitosa pintora/escritora esposa. Elena Fortún / María Luisa Arroyo se inició en estas lides en la prensa local tinerfeña y algunos años más tarde empezó a publicar en el suplemento *Gente menuda* del dominical *Blanco y Negro* del periódico *ABC* de Madrid –mientras que su marido adolecía de cada vez menor creatividad y pérdida de ingresos–. Las amistades de su esposa con mujeres de mala fama –lo fueran o lo parecieran– cuestionaban su virilidad, que intentaba cobrarse por medio de lo que su esposa denominaba «la obligación de mujer casada», que experimentaba como algo sucio que solo le producía asco y espanto.

Ella hubiera deseado una relación fraternal, que no implicara necesariamente sexo, algo que formulaba como «la castidad dichosa» (345). Es lo que podríamos llamar un matrimonio entre compañeros (*companionate marriage*) (Capdevila-Argüelles 32), que de algún modo cubriera el expediente de la necesidad social de ser casada para las mujeres de principios del siglo xx. Aspiración en la que no estaba sola: un caso célebre es el de la pareja formada por María de la O Lejárraga y Gregorio Martínez Sierra, cimentada muchos años en la escritura de Lejárraga firmada por Martínez Sierra. Ambos matrimonios eran amigos, como también lo eran del formado por Isabel Oyarzábal y Ceferino Palencia, pintor mediocre, crítico de arte, y menos influyente que su esposa, periodista, escritora y diplomática española, «quien alcanzó un gran reconocimiento internacional en las décadas de 1930 y 1940» (Capdevila-Argüelles 12). Pero al menos en el caso de María Luisa Arroyo, la vertiente de compañeros sin sexo no fue posible: la novela refleja sus innumerables intentos de zafarse del sexo con su marido, con escaso éxito.

En Tenerife descubre un mundo nuevo de mujeres que se relacionan como «demasiado amigas» (455), algunas casadas, otras solteras, a menudo independientes económicamente, y se siente fascinada. Encuentra que las mujeres se aproximan a ella, la buscan, la reconocen. A veces ella también lo hace, y queda cautivada por la vida diferente que llevan, por su forma de comportarse, por la complicidad que se desarrolla al compartir el secreto que ella lleva en su corazón y que por fin puede expresar. Mujeres que de una u otra manera conforman una pequeña comunidad que se reúne algunas tardes en casas particulares y con las que descubre que hay vida más allá del matrimonio. En ese contexto tiene lugar algún intenso episodio en el que descubre el amor y el goce erótico y sensual con otra mujer. En paralelo,



su arte pintor/escritor se consolida mientras se agranda la distancia con su marido. Pero no se asienta en el amor con las mujeres por las circunstancias harto difíciles para su pervivencia.

Fortún no rompe con su pasado. Carga sobre sí la culpa por no atender ni complacer al marido débil, fracasado... y exigente. Pero hay algo más. Ella conoce y se aplica el saber de la época: la homosexualidad vista como inversión del instinto era el conocimiento predominante en su entorno, formulado por la pujante endocrinología de la época, liderada por Gregorio Marañón y Ramón y Cajal, y por las enseñanzas freudianas. Dicho de forma sumaria, para alcanzar la cultura, el ser social, la persona, debía negar la naturaleza de los deseos irreprimibles. Y María Luisa se reconocía en ese diagnóstico de instinto invertido manifestado ante un médico al que acude por sentir malestares indescifrables. Le cuenta que no soporta el sexo en el matrimonio, aunque lo intenta, expresando «su horror al macho» (432). Que conoce el amor carnal con mujeres, pero que le parece indigno. Que no concuerda con los modos sociales exigidos a las niñas y como mujer. Que aspira a la castidad como sublimación del sexo a fin de trascender su imposibilidad de acomodarse a él en lo que al sexo masculino se refiere –asco y sexo ya vimos que eran sus adjetivos–. Y que lo rechaza con las mujeres por las bochornosas experiencias de relación –que no de sexo– habidas con ellas. Los remedios que le ofrece el galeno resultan poco halagüeños: «fuera todos esos trajes masculinos, la casa, complacer a mi marido», pintar poco... (433).

El discurso religioso la anima a persistir en el destino «limpio y honrado» del matrimonio. Como ya vimos, todo se conjuga, según concluye María Luisa, en el empeño de «luchar contra el desequilibrio de mi naturaleza» (435). Pero la realidad desmorona pronto sus propósitos de enmienda a causa de la losa del débito conyugal exigido por un marido que solo piensa en sus aspiraciones y proyectos, sin tener en cuenta las ilusiones, el trabajo y la valía de su esposa, cuya vertiente pública empezaba a afirmarse tras sus inicios canarios y se consolida una vez retornado el matrimonio a Madrid.

Inevitable que en el presente trabajo hayamos aludido al traje sastre vestido por mujeres, un tema recurrente en la novela de Fortún/Castaños. Con la mujer moderna y la época de las vanguardias, la moda va a conocer un gran auge como indicador del cambio que se estaba produciendo en la sociedad, a la par que promotor del mismo. Aparecen ropas funcionales, fáciles de poner y cómodas de portar, en contraste con esa moda de fin de siglo que implicaba todavía el corsé y los vestidos hasta los pies.

Coco Chanel, visionaria de la moda, es el icono de ese cambio, que simplificó y aflojó las vestimentas femeninas, creando esos vestidos sueltos que todos conocemos, sin sujeciones ni curvas. Pero una parte de las mujeres modernas rechazaba, como nuestra protagonista, no ya el adorno prototípico de la ropa tradicional femenina, sino la versión femenina de la ropa adoptada por esa nueva moda, la que más nos ha transmitido la historia por ser también la más legitimada y que representaba la mujer nueva. Para este otro sector surge la adaptación del traje sastre masculino al cuerpo femenino, junto con blusas camiseras, diversidad de lazos y corbatas, y que, aunque con falda, ya no hasta los pies, resultaba cómodo y más adaptado a





sus gustos. María Lejárraga, Isabel Oyarzábal y la propia Elena Fortún, entre otras, adoptaron para su vida profesional y pública esta forma de vestir.

Por otra parte, hemos visto cómo la inversión es un concepto negativo, sobre el que no se debía hablar en la época de las vanguardias en la que nuestra protagonista narra su historia. El caso es que alrededor de esta nueva forma de vestir se produce un interesante fenómeno: a falta de un lenguaje y una legitimidad para poder conceptualizar la sexualidad no heterosexual, el traje sastre se convierte en una señal de reconocimiento entre «invertidas» a través de la indumentaria.

A lo largo del libro se repite varias veces cómo otras personas –mujeres, algún invertido– reconocen a Fortún como una de las suyas, cuando menos como alguien que se sale del patrón de género heterosexual. Fortún se extraña mucho de que esto suceda porque su actitud prevalente es la de no mostrar nunca este tipo de sentimientos o sensaciones, sobre las que pretendía guardar un hermético silencio, una realidad que solo se permitía afrontar en el armario, nunca fuera..., o eso creía ella. Claro que, como todo código de representaciones, también tenía otros componentes, como ya hemos comprobado en el discurso médico, o como le aclara a María Luisa una de sus nuevas «demasiado amigas» de Tenerife, que además de por el traje que lleva, la reconoce por el aire que tiene, su forma de mirar, porque fuma... Interesante cuestión, pues, de la moda como vector de códigos de comunicación, como forma de conocimiento sin necesidad de palabras, máxime cuando estas todavía no existían con connotaciones positivas, porque la «inversión del instinto» aludía a una carga maldita.

El siguiente capítulo lleva el título del libro, ese «oculto sendero» en el que otra demasiado amiga la anima a adentrarse para descubrir su propia naturaleza en vez de pasarse la vida luchando contra ella. Actitud que daría sentido a su vida, en lugar de permanecer sumergida en un matrimonio que concibe como «un disparate» (312) y sometida a diagnósticos en boga sobre «la inversión del instinto» (433), solo enmendable si asume el papel de ángel del hogar imposible de cumplir ya por la protagonista, aunque se empeñe. La amiga recalifica el matrimonio «como crimen de lesa amor» (444), y María Luisa se aplica el discurso del tercer sexo o intersexual, una suerte de hermafroditismo que permite sumar las dos partes de todo ser humano en una síntesis creativa y armoniosa. Divorciada y confesa de inversión ella misma –«los que son normales nos desprecian» (448)–, su amiga sentencia: «... y si de tu vida sentimental y artística puedes hacer una sola, verás como no fracasas...» (446).

Una perspectiva prometedora parece abrirse frente a los desatinos que marcan la vida y las convenciones a las que vive amarrada María Luisa Arroyo. La novela nos conduce hacia un final relativamente esperanzador. Distanciada claramente de su marido, se sumerge en una vida independiente y de realización profesional consolidada, en un contexto de mujeres como ella con las que comparte actividades culturales y ocio emancipado –los paseos en coches que por primera vez compran y conducen las mujeres–. Quedan en suspenso sus relaciones afectivas con otras mujeres, llenas de desencuentros al final del libro. Su cambio de rumbo se concreta en la partida para una larga estancia en América (los Estados Unidos) por sugerencia de otra moderna amiga que la ha precedido, viaje que le viene pintiparado porque



por último decide divorciarse de su marido, por lo que el viaje le presenta la excusa para que le sea aceptado por «abandono de hogar» como causa de divorcio (487).

En la novela el desenlace se disocia bastante de la vida de Encarnación Aragoneses / Elena Fortún. Habiendo pensado en divorciarse de su marido, a la postre no se animó a hacerlo; la culpa la paralizó toda su vida porque se sentía mala esposa, pobre ama de casa e insuficiente madre —«todo lo he hecho mal» se acusaba (Fortún, *Mujer* 219)—. Ese lastre retrasó su salida a la palestra pública y dificultó su acercamiento a las mujeres que deseaba. Ella misma, sin atender al consejo de la amiga, al oponer escritura y deseo se cercenó la oportunidad de poder vivir más confortablemente su inexcusable homosexualidad. En sus últimos años conoció y se carteo con una joven Carmen Laforet, reconociéndose mutuamente artesteo y afinidades en cuanto a su rechazo a la vida matrimonial y a su aproximación a otras mujeres. En esas cartas comparten la contraposición de vida=deseo y escritura que ya conocemos en Fortún. Ambas la contrastan con las posiciones de la escritora Carmen Conde y la psiquiatra Fernanda Monasterio, dos destacadas modernas y «demasiado amigas» que, al decir de Laforet, se dejan ir, llevar por la vida, lo que en su opinión las lleva a la destrucción. Mostrándose de acuerdo, Fortún añade que «ese saber renunciar, ese podar los pequeños y grandes deseos es ir hacia un estado de pureza que es el camino del reino de Dios» (Laforet y Fortún 101). Lenguaje hermético el empleado por ambas escritoras incluso en la correspondencia privada para expresar la necesidad de domeñar el deseo con el fin de intentar armonizar familia y escritura, algo que ninguna de las dos fue realmente capaz de conseguir. Sufrieron por todas sus ambivalencias, no reconciliándose en última instancia ni con la domesticidad ni con su heterodoxia sexual, más o menos explícita. Conde y Monasterio representaban por su parte una actitud más directa y consecuente con sus deseos sexuales disidentes, que no veían necesario reprimir en relación con su desarrollo creativo. Dos posiciones distintas que enriquecen nuestra percepción de las experiencias y reflexiones de estas madres literarias, feministas y heterodoxas sexuales, con sus luces y sombras.

En suma, la novela es un perfecto ejemplo de la intersección entre atipias de género y las pretensiones de profesar una sexualidad no normativa que las más de las veces acaba siendo hurtada a la protagonista y cuya importancia termina por marcar toda su vida. Y no olvidemos que este relato paraautobiográfico está escrito por una gran literata, lectora y escritora hasta la médula, que describe muy bien sus sensaciones y el ambiente que la rodea, lo que añade más valor a su testimonio novelado. Aparte de resultar un escrito ameno y apasionante, viene a llenar un vacío de entre nuestras madres intelectuales, pero esta vez no exclusivamente por desvelarnos la vida cotidiana de niñas, jóvenes y mujeres que se salen de las normas género en las primeras décadas del siglo xx en España, sino porque constituye sin lugar a dudas un texto fundacional de la experiencia lésbica en la modernidad que inaugura el comienzo del siglo xx.



## BIBLIOGRAFÍA

- CAPDEVILA-ARGÜELLES, Nuria. «Introducción», en Fortún, Elena, *Oculto sendero*. Edición de Nuria Capdevila-Argüelles y María Jesús Fraga. Madrid: Renacimiento, Biblioteca Elena Fortún, 2016, pp. 7-63.
- CAPDEVILA-ARGÜELLES, Nuria. «Introducción», en Oyarzábal de Palencia, Isabel, *He de tener libertad*. Traducción y edición crítica de Nuria Capdevila-Argüelles. Madrid: Horas y Horas, 2010, pp. 9-28.
- CAPORALE BIZZINI, Silvia (coord.). Monográfico *Writing, Memoirs, Autobiography and History. Feminisms*, 4 (2004).
- DURÁN, Victorina. *Así es. Mi vida 3*. Edición de Idoia Murga Castro y Carmen Gaitán Salinas. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2018.
- FORTÚN, Elena. *Celia en la Revolución*. Edición y prólogo de Marisol Dorao. Madrid: Aguilar, 1987.
- FORTÚN, Elena. *Mujer doliente. Cartas a Inés Field*, tomo 2. Edición de Nuria Capdevila-Argüelles. Madrid: Renacimiento, Biblioteca Elena Fortún, 2020.
- FORTÚN, Elena y RAS, Matilde. *El camino es nuestro*. Edición de Nuria Capdevila-Argüelles y María Jesús Fraga. Madrid: Fundación Banco Santander, Cuadernos de Obra Fundamental, 2014.
- LAFORÉ, Carmen y FORTÚN, Elena. *De corazón y alma (1947-1952)*. Edición de Nuria Capdevila-Argüelles. Madrid: Fundación Banco Santander, Cuadernos de Obra Fundamental, 2017.
- MARTÍNEZ, Josebe. *Exiliadas: Escritoras, Guerra civil y memoria*. Madrid: Montesinos, 2007.
- SENTAMANS, Tatiana. «Higos, plátanos, tortillas y otros tropos. Apuntes para un análisis del imaginario de la mujer como sujeto sexual activo a través de la ilustración sicaléptica del primer tercio del siglo XX», en Raquel Osborne (ed.), *Mujeres bajo sospecha: memoria y sexualidad (1930-1980)*. Madrid: Fundamentos, 2018 (2.ª edición).



# CORRESPONDENCIA POÉTICA-VISUAL ENCARNADA EN DOS TIEMPOS

J. César Díaz Calderón

University of Florida

[jdiazcalderon@ufl.edu](mailto:jdiazcalderon@ufl.edu)

Zafo (Erick Obando)

Artista visual

[ejobando23@misena.edu.co](mailto:ejobando23@misena.edu.co)

## AGUAS AZUL OSCURO

I

Mi árbol genealógico tiene dos generaciones y se detiene.  
No puedo ir más lejos porque la mayor parte de mi historia era oral  
y las personas con las historias están muertas.

II

Hace un tiempo le envié un mensaje de texto a mi padre.  
Le pedí las historias de sus padres.  
Me dio sus nombres y sus profesiones.  
Eran campesinos.  
Omitió que eran dueños del terreno.  
No era colectivo, eso importa en Oaxaca.  
Y era buena tierra.  
Lo sé porque mis medios hermanos están dispuestos a luchar por las propiedades  
de mi padre.  
Mi hermana y yo no peharemos por eso.  
Mi padre murió, el árbol emergente corre gran peligro.

III

Las historias fragmentadas no son infrecuentes,  
ni accidentales.  
¿Quiénes son los que hacen inaccesibles los archivos?  
¿Fui yo por no renunciar a años de educación  
para sentarme con él en la plaza para que me contara mis historias?  
Siempre decía lo que pensaba cuando yo estaba presente.  
¿O fue él?



Su homofobia me hizo sacarlo de mi vida  
jurando que nunca volveríamos a hablar.

¿Cómo se pierden las historias?

Pregunta equivocada.

¿Por qué se pierden las historias?

¿Qué tipo de poder se crea matando gente  
de cansancio?

### III

En fábulas, mi madre le dice a mi hermana que las mujeres no.

Por la noche murmura los detalles de tiempos y lugares  
en los que fue violada al hacerlo.

Ella me dijo una vez que estaba asustada por mí  
cuando intentaba decir que estaba asustada de mí.

Recuerdo la cara de mi madre cuando le dije que podía morir pronto,  
porque mi investigación me está obligando a llegar a los límites de la comodidad  
y el poder mata lo incómodo.

Está asustada porque le puedo arrebatar a su hijo en cualquier instante.

### IV

Las comidas tradicionales cuentan las historias de supervivencia en tiempos difíciles.

Usan todas las partes de los animales de maneras creativas,  
se adaptan a las dificultades, a la escasez y a la volatilidad de las estaciones.

Los órdenes jerárquicos alteran nuestra forma de comer,  
limitan nuestras herramientas de recuperación y borran las historias  
que no se nos contaron.

Vi a mi abuela cerrar gradualmente su cocina.

Cocinar sólo para ella cuando mi familia no estaba en casa.

Mi mamá nos narró las historias de mi abuela vendiendo su comida por comida para diez.

Hoy día, recuerdo pelar tamarindos en el suelo y cantar letras que he olvidado.

Cuando preparo un mole en los Estados Unidos, recito los ingredientes en voz alta,  
imaginando cómo fueron removidos del suelo,

cómo se secaron, se asaron y se pelaron. ¿En qué orden? ¿Cuándo?

Rueda de arriba a abajo sobre el metate.

Amor mío, rueda de abajo a arriba sobre el metate que es mi espalda.

### V

Mis rizos se entierran profundamente en mi cráneo  
enredando mis pensamientos.

Desatando mi idioma.

Lenguas mágicas, bailando,

engendrando silbidos,

y desafiando la calma de los hábitos

de saber y de no vivir lo que se sabe.





Tengo sed, sintiendo ampollas extenderse sobre mi piel dura.  
Mi mamá me enseñó a arrodillarme y a beber del arroyo.  
Uno al lado del otro, cerdos con un poco de barro en las pezuñas  
y mujeres que lavan ropa que no pueden lavar en casa.

VI

¿Cómo les cuento a mis amigos esas partes de mi historia?  
¿Cómo les digo mis formas de curar sabiendo que faltan algunas partes?  
Las razones por las que algunas nunca se encontrarán.  
¿Por qué debería romper sus esperanzas con las historias de cerdos bebiendo  
de aguas contaminadas uno al lado del otro bajo el sol naciente?

Reconciliándome con fragmentos de historia.  
Las historias se superponen, se contradicen y se interpelan.  
En ocasiones también me superpongo, contradigo e interpeleo.  
La mayoría de las veces, floto sobre océanos azul oscuro  
pensando en las formas en que se mueve el agua.



## LOS FREGADEROS DE LOS CUERPOS

La ropa sucia se lava en casa  
y estos fregaderos ya no me alcanzan.  
Una al lado de la otra en la azotea  
alineo mis trusas blancas.  
Ritual colectivo de lavación  
de nuestras corporalidades.  
Las heredadas y las escogidas.

Mi mamá me enseñó a fregar.  
Lecciones sepultadas en práctica.  
Hoy me cuesta exhumar  
las acciones primigenias.  
Este extremo sobre el otro extremo  
y restregar de arriba abajo  
sobre los montículos de cemento.  
La rigidez de las ondulaciones  
cuando rozan mis nudillos.  
Poco a poco te acostumbras  
a celebrar callosidades.

¿Cuál es el primer paso para sacar  
las hendiduras de mis traumas  
sobre los músculos que atraviesan  
del metatarso de mis pies  
a la suavidad de su entrepierna?  
Me creo culebra y muto pieles.  
Aquél brujo me dijo un día  
que era un acaparador  
porque no las abandono en la tierra.  
Las llevo conmigo al andar,  
el duelo de conocer la vida.

Lo dejé tumbado en el patio  
retorciéndose de dolor por el entronque.  
Tomé mis cosas, que son sus cosas,  
pero que aquél día reclamé  
como el precio de su ausencia.  
Partí y lo maté  
en un poema  
y en mis memorias.  
A ratos me acuerdo que tiene familia,  
que sus hijos lo disfrutaban  
y que su esposa, que no es mi madre,  
le sirve de comer en la tarde y al anochecer.  
¿Quién le da hoy el desayuno?





La ropa se ensucia en casa.  
Se lava en sudor sobre las calles,  
sobre los fregaderos de los cuerpos.  
Necesito bicarbonato para las manchas rojas.  
Perderme en su burbujeante alivio.  
Aprendí que después de un tiempo  
las ropas endurecen, crujen  
y se disuelven al contacto con el agua.

Voy perdiendo mis pieles,  
mis pasados, mis engaños.  
Me siento desnudo y mis angustias  
se transmutan en sinvergüenza.  
Aprendí a tejer y a escoger mis ropas.  
A camuflarme y a andar sin carga.

Hace un día me aventé en la Quebrada  
y sentí la sal desprender mis últimas escamas.  
Sigo suspendido en la profundidad del mar,  
¿cómo sabré encontrar mi ascenso?  
Regresaré sin pulso o me volveré pescado.







MISCELÁNEA / MISCELLANY



# TRANSVERSALIDAD DE GÉNERO E INTERSECCIONALIDAD EN POLÍTICAS PÚBLICAS. UN ANÁLISIS COMPARADO DE LA NORMATIVA ESTATAL Y CANARIA EN MATERIA DE TRANSEXUALIDAD

Claudia Basterra Olives  
[claudiabasterra7@gmail.com](mailto:claudiabasterra7@gmail.com)

## RESUMEN

La incorporación de la transversalidad de género a las políticas públicas ha supuesto la institucionalización del compromiso por elaborar políticas que contemplan el género como un factor que advierte de la producción de desigualdades entre hombres y mujeres. Sin embargo, existen otras desigualdades derivadas de cuestiones ajenas al género. Esto es lo que estudia la teoría interseccional, pretendiendo superar la transversalidad que parte de la desigualdad hombre-mujer, para atender a esos otros elementos cuya convergencia produce situaciones estructurales de exclusión. El presente artículo realiza un análisis, a partir de una perspectiva transversal e interseccional, de determinadas políticas públicas en materia de transexualidad en el ámbito estatal y en el contexto canario. Para ello se estudiarán diversos aspectos que conforman la teoría de la interseccionalidad y que servirán como criterio de análisis a fin de determinar la aplicación interseccional de las políticas objeto de estudio.

**PALABRAS CLAVE:** transversalidad de género, interseccionalidad, políticas públicas, equidad, transexualidad.

GENDER TRANSVERSALITY AND INTERSECTIONALITY IN PUBLIC POLICIES.  
A COMPARATIVE ANALYSIS OF THE STATE AND CANARY ISLANDS  
REGULATIONS ON TRANSEXUALITY

## ABSTRACT

The incorporation of gender mainstreaming into public policies has led to the institutionalization of the commitment to develop policies that consider the gender factor as a factor that warns of the production of inequalities between men and women. However, there are other inequalities derived from non-gender issues. This is what intersectional theory studies, trying to overcome the transversality that starts from male-female inequality, to attend to those other elements whose convergence produces structural situations of exclusion. This article carries out an analysis, through a transversal and intersectional perspective, of certain public policies on transsexuality at the state level and in the Canarian context. To this end, various aspects that make up the theory of intersectionality will be studied and will serve as analysis criteria in order to determine the intersectional application of the policies under study.

**KEYWORDS:** gender transversality, intersectionality, public policies, equity, transsexuality.

## 0. INTRODUCCIÓN

Los estudios de género e igualdad han acuñado infinidad de conceptos que han ayudado a entender los orígenes, causas y consecuencias de la aplicación de las teorías feministas a todos los ámbitos de la vida de las personas. En el espacio de los poderes e instituciones públicas, hay un término que quizá sea el que haya tenido más impacto en el diseño, ejecución e implementación de las políticas públicas de igualdad y LGTBI<sup>1</sup>: el de la transversalidad de género o *mainstreaming* de género. Pero a raíz de los avances de las corrientes feministas no solo en Europa, sino en otros países y comunidades del mundo, surge, a finales de los años ochenta, un concepto que comienza a suscitar interés y que incide de forma clara en la teoría feminista, el concepto de interseccionalidad. Ya no se trata únicamente de una cuestión de igualdad, sino de diversidad y diferencias que interconectan e inciden de forma múltiple sobre una misma realidad. La combinación de la igualdad y la interseccionalidad en la aplicación de las políticas sociales, culturales, educativas, sanitarias, etc., genera herramientas potentes que contribuyen y contribuirán a construir realidades y espacios cada vez más diversos e inclusivos.

## 1. NORMATIVA

La igualdad y la transversalidad de género han sido objeto de regulación en diversos textos normativos a nivel europeo, nacional y local, cuestión que se estudiará con más profundidad en el epígrafe tercero de este artículo. No obstante, es importante resaltar las principales normas que constituyen el marco legislativo a partir del cual se desarrolla este artículo, y cuyo objeto atiende conseguir la igualdad real entre hombres y mujeres. A nivel estatal, destaca la *Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres*, que promulga en su artículo 1 que

1.º Las mujeres y los hombres son iguales en dignidad humana, e iguales en derechos y deberes. Esta Ley tiene por objeto hacer efectivo el derecho de igualdad de trato y de oportunidades entre mujeres y hombres, en particular mediante la eliminación de la discriminación de la mujer, sea cual fuere su circunstancia o condición, en cualesquiera de los ámbitos de la vida y, singularmente, en las esferas política, civil, laboral, económica, social y cultural para, en el desarrollo de los artículos 9.2 y 14 de la Constitución, alcanzar una sociedad más democrática, más justa y más solidaria.

2.º A estos efectos, la Ley establece principios de actuación de los Poderes Públicos, regula derechos y deberes de las personas físicas y jurídicas, tanto públicas como

---

<sup>1</sup> LGTBI: siglas que designan al colectivo formado por lesbianas, gays, transexuales, bisexuales e intersexuales.



privadas, y prevé medidas destinadas a eliminar y corregir en los sectores público y privado, toda forma de discriminación por razón de sexo.

Si se observa el acervo legislativo canario, hay que hacer referencia a la *Ley 1/2010, de 26 de febrero, canaria de igualdad entre mujeres y hombres*, que dispone en su artículo 1, relativo a su objeto, que

La presente ley tiene como objetivo hacer real y efectivo el derecho de igualdad de trato y oportunidades para, en el desarrollo de los artículos 9.2, 14 y 23 de la Constitución, y 5.2 y 30.2 del Estatuto de Autonomía para Canarias, seguir avanzando para lograr una sociedad más democrática, justa, solidaria e igualitaria, tanto en el ámbito público como privado. Asimismo, establecer los principios generales que han de presidir la actuación de los poderes públicos en materia de igualdad entre mujeres y hombres en todos los ámbitos de su vida, con independencia del lugar donde residan.

En relación con el objeto más concreto de este artículo, la interseccionalidad y su interrelación con la transexualidad, caben destacar tres textos normativos. A nivel estatal, la *Ley 3/2007, de 15 de marzo, reguladora de la rectificación registral de la mención relativa al sexo de las personas*. A nivel de la Comunidad Autónoma de Canarias, la *Ley 8/2014, de 28 de octubre, de no discriminación por motivos de identidad de género y de reconocimiento de los derechos de las personas transexuales*, y por último, a nivel estatal pero señalando su carácter de propuestas legislativas, la *Proposición de Ley contra la discriminación por orientación sexual, identidad o expresión de género y características sexuales, y de igualdad social de lesbianas, gais, bisexuales, transexuales, transgénero e intersexuales*, así como la *Proposición de Ley sobre la protección jurídica de las personas trans y el derecho a la libre determinación de la identidad sexual y expresión de género*.

Todas estas normas serán objeto de estudio y análisis en los siguientes epígrafes.

## 2. EL CONCEPTO DE EQUIDAD Y SU RELACIÓN CON LA IGUALDAD

La definición que del concepto «equidad» realiza la Real Academia Española (RAE) genera varias acepciones que, aplicadas al contexto de este trabajo, pueden guardar relación con esa equidad aplicada al ámbito de la igualdad de género. Dichas acepciones son:

- 2.º Bondadosa templanza habitual, propensión a dejarse guiar, o a fallar, por el sentimiento de conciencia, más bien que por las prescripciones rigurosas de la justicia o por el texto terminante de la ley.
- 3.º Justicia natural, por oposición a la letra de la ley positiva.
- 4.º Moderación en el precio de las cosas o en las condiciones de los contratos.
- 5.º Disposición del ánimo que mueve a dar a cada uno lo que merece (RAE, 2019).



En base a esto, la equidad se desmarca del sentido taxativo de la norma, de esa igualdad formal, para relacionarse con la idea de justicia y de conciencia social. Esta es la conclusión a la que llegan también algunos investigadores y filósofos, al indicar que «el principio de equidad se refiere [...] a un principio de justicia, con arreglo a criterios que separan las diferencias percibidas como legítimas, de aquellas que son consideradas como ilegítimas y de las que resultan desigualdades [...]. Destacar la disfunción del principio de igualdad, conduce a reivindicar la necesidad de recurrir a otro principio de justicia que se adapte mejor a la realidad, en su diversidad» (Domínguez, Forest y Sénac pp. 46-47).

El filósofo John Rawls aboga por la equidad en la formulación de su Teoría de la Justicia. Los dos principios esenciales que definen su pensamiento son:

Primer Principio: Cada persona ha de tener un derecho igual al más amplio sistema total de libertades básicas, compatible con un sistema similar de libertad para todos. Segundo Principio: Las desigualdades económicas y sociales han de ser estructuradas de manera que sean para: a) mayor beneficio para los menos aventajados, de acuerdo con un principio de ahorro justo, y b) unido a que los cargos y las funciones sean asequibles a todos, bajo condiciones de justa igualdad de oportunidades (Rawls).

La aportación de Rawls es bastante acertada si se tiene en cuenta el objeto de este trabajo. En esta cita de 1979 alude a los «menos aventajados», a quienes, ante situaciones de desigualdad económica y social, concede un mayor beneficio, precisamente por esa condición de inferioridad. En relación con el presente trabajo, la categoría de «menos aventajados» la ocupa el colectivo LGTBI. En la mayoría de las sociedades del mundo, las personas LGTBI se sitúan, en mayor o menor medida, en una posición de inferioridad respecto a los «aventajados», es decir, la población manifiestamente heteronormativa. Y es precisamente esa inferioridad a la que Rawls atribuye una plusvalía, un valor añadido, que se podría traducir en el reconocimiento de unas diferencias que generan diversidad, y que sitúan a estos grupos en una posición justa desde la que obtener oportunidades y reivindicar su lucha.

Una vez definido el concepto de equidad, es preciso delimitar su relación con la igualdad, pues si bien son nociones relacionadas, carecen de una significación idéntica. Para ello, se atenderá a la conceptualización que realiza Thais Maingon, que establece cuatro principios ético-políticos agrupados en dos ejes: igualdad/justicia y universalidad/diversidad.

El primer eje sitúa la equidad en el plano de los espacios (los qué) relevantes para evaluar los adelantos y las bondades de la vida de las personas [...]. La equidad significa lo que es igualmente justo entre unos y otros [...]. En la igualdad lo importante es evitar ser tratado o considerado diferente, mientras que en la justicia lo relevante es lidiar con lo que de hecho nos hace diferentes. La igualdad tiene como objetivo una igualdad «entre iguales» y la justicia, una igualdad que se hace práctica real «entre desiguales» (Maingon 50).

Atendiendo al segundo eje,



La equidad busca lo que se ajusta a las diferencias de unos y de otros y se relaciona con el reconocimiento de los sujetos y con la configuración de poderes que éstos tienen para participar en la vida social. El plano central son los sujetos (quiénes), sus condiciones de existencia y lo que éstos valoran (Maingon 50).

En esta línea, «la equidad ayuda a favorecer o a reestablecer el vínculo entre los sujetos y la sociedad, a través de una igualdad basada en el reconocimiento y en el poder que éstos tienen para participar en asuntos colectivos» (Maingon 51).

Para entender su relación con la igualdad, cabe destacar la afirmación que a este respecto realiza Maingon junto a Yolanda D'Elia, al afirmar que

La equidad y la igualdad son principios estrechamente relacionados, pero no significan lo mismo. En una sociedad verdaderamente justa, los principios de equidad e igualdad no se anulan uno al otro, ambos se aplican porque son interdependientes: ninguno es suficiente sin el otro. La equidad se asocia con oportunidades, mientras que la igualdad tiene que ver con el reconocimiento social y legal de derechos y el ejercicio de poder. En una sociedad donde las personas no se reconocen como iguales, es difícil que haya oportunidades para todos. En una sociedad de iguales donde no hay equidad, habrá una igualdad restringida porque todos somos diferentes desde el punto de vista biológico, social y cultural, y necesitamos cosas distintas en tiempos distintos (D'Elia y Maingon en García Prince 49).

Por tanto, queda clara la importancia de la diversidad como elemento y factor articulador de un principio de equidad que actúe en base a valores de justicia, solidaridad y proporcionalidad, conduciendo a una elaboración ecuaníme de las políticas de igualdad. El principio de equidad es desarrollado por Lucien Jaume en el libro *Les déclarations des droits de l'Homme*, afirmando que «si la equidad se confronta a las leyes positivas, es porque no expresa el mismo principio de justicia que estas leyes. Las leyes positivas se basan en la igualdad aritmética, mientras que la equidad integra la diferencia y la desigualdad» (Domínguez, Forest y Sénac, 2013, p. 48).

Es importante que las políticas públicas de igualdad den un paso más allá al incorporar el principio de equidad a sus acciones, integrando las diferencias, lo que supone un gran avance para los grupos sociales más oprimidos, y en especial para el colectivo LGTBI. La entrada en la agenda política gubernamental significa un salto cualitativo en lo que se refiere a nuevos espacios desde los que reivindicar y visibilizar sus distintas y diversas realidades, esto es, desde la esfera pública, el ámbito institucional y el político. Es indudable que las políticas de igualdad constituyen un importante punto de partida para la integración de la perspectiva de género en todos los ámbitos de la sociedad, así como para la erradicación de la desigualdad entre los hombres y las mujeres. Pero es importante saber que la desigualdad no solo existe dentro del binarismo de género, sino que también afecta a otras personas por motivos distintos que las históricas diferencias culturales y biológicas masculinas y femeninas. Es el caso de las personas LGTBI, quienes experimentan discriminación y son víctimas de tratos desiguales por razones de su orientación sexual, identidad y expresión de género. La desigualdad de género entre hombres y mujeres ya se encuentra, desde hace bastante tiempo, dentro de la agenda política





de nuestro país, y se vienen realizando políticas de igualdad al respecto. Ahora es el momento de que la célebre frase «lo personal es político» se aplique a las realidades LGTBI y obtenga así la protección política y legislativa que merecen en base a criterios de equidad y justicia.

### 3. LA TRANSVERSALIDAD DE GÉNERO O *MAINSTREAMING*

La aproximación hacia la transversalidad de género como enfoque susceptible de ser incorporado en las políticas públicas, así como la legitimación de la noción de *mainstreaming*, se origina en las Conferencias Mundiales sobre las Mujeres organizadas por Naciones Unidas. Así, «el concepto de aproximación integrada de la igualdad entre mujeres y hombres apareció por primera vez en los textos internacionales como resultado de la Tercera Conferencia Mundial de Naciones Unidas sobre las Mujeres», celebrada en Nairobi en 1985 (Domínguez, Forest y Sénac 233).

El concepto de enfoque integrado fue aprobado en la Conferencia Mundial de la Mujer en el año 1995 en Beijing. Lo establecido en esta Conferencia fue recogido en la Plataforma de Acción de la *IV Conferencia de la Mujer*, en la que se definieron acciones para integrar la perspectiva de género, destacando los artículos 57 y 76 b) de la Declaración:

El éxito de las políticas y de las medidas destinadas a respaldar o reforzar la promoción de la igualdad de género y la mejora de la condición de la mujer debe basarse en la integración de una perspectiva de género en las políticas generales relacionadas con todas las esferas de la sociedad, así como en la aplicación de medidas positivas con ayuda institucional y financiera adecuada en todos los niveles (art. 57 Declaración y Plataforma de Acción de Beijing, 1995).

El concepto de *mainstreaming* fue definido por el Programa de Acción Comunitaria de la UE para la igualdad de oportunidades entre hombres y mujeres (1996-2000) como la «[...] integración de la igualdad de oportunidades entre mujeres y hombres en la elaboración, ejecución y seguimiento de todas las políticas y acciones de la Unión Europea y de los estados miembros, dentro del respeto de sus respectivas competencias» (art. 2 Dec. No 95/593/CE del Consejo Europeo, de 22 de diciembre de 1995).

Otras normas e instrumentos de carácter comunitario como el Tratado de Ámsterdam (1997), la Agenda Social Europea (Lisboa, 2001) y la Directiva 2006/54/CE, se hacen eco e incorporan la transversalidad como principio a tener en cuenta en la formulación de políticas y acciones públicas (Instituto Andaluz de la Mujer, 2010).

En el ámbito estatal, destaca el Plan Estratégico de Igualdad de Oportunidades (2008-2011), entre cuyos principios rectores se encuentra el de Transversalidad de la perspectiva de género, entendida como una «herramienta que busca modificar las formas actuales de la política, de modo que se tomen como referencia las experiencias, las aportaciones de las mujeres, su modo de estar en el mundo y su conocimiento» (PEIO 2008-2011).



Por lo que respecta a la Ley estatal en materia de igualdad por excelencia, la Ley Orgánica 3/2007, la transversalidad de género se contempla en el artículo 15 y vincula a los poderes públicos. Cabe destacar que, además, esta ley invoca a la transversalidad en todos los ámbitos de las políticas sectoriales como principio a tener en cuenta, como por ejemplo en la política sanitaria, cultural, educativa, ordenación territorial y vivienda, mercado laboral, etc. (Instituto Andaluz de la Mujer, 2010).

Dentro de nuestro contexto autonómico, es importante destacar, además de la Ley 1/2010, la Estrategia para la Igualdad de Mujeres y Hombres 2013-2020 de Canarias, que, entre otras cuestiones, recoge también la aplicación de la perspectiva de género de forma sectorial, estableciendo que

resulta necesario seguir profundizando y avanzando en la incorporación de la perspectiva de género en las políticas públicas. Es necesario que las políticas de igualdad giren en torno a ciertos planteamientos o premisas básicas: la transversalidad, como eje vertebrador de las distintas políticas sectoriales, de modo que la perspectiva de género esté presente en toda la acción de gobierno (EIMYHC 2013-2020).

Hasta ahora se ha mencionado la transversalidad de género aplicada a las políticas públicas de «igualdad» *stricto sensu*. Es interesante partir de la concepción de que la igualdad también puede –y debe– ser entendida en términos de equidad y justicia social. Por tanto, resulta coherente pensar que desde una conciencia equitativa que albergue la diversidad en lugar de excluirla, sea posible construir políticas públicas LGTBI que integren la perspectiva de género con un enfoque interseccional, para combatir no solo la desigualdad por razón de género, sino la desigualdad producida por otros factores que también producen discriminación. Este planteamiento se apoya en la existencia de estudios que responden a la cuestión de si la interseccionalidad es tomada en consideración como elemento central en la formulación de políticas de igualdad. Uno de estos estudios fue realizado por Lucas Platero en el año 2012, donde afirma que «el estudio de la sexualidad no normativa en el seno de las políticas de igualdad de género aparece en un segundo plano frente a aquellas cuestiones tratadas como principales» (Platero *Son las políticas*, 135).

Además, establece que «se parte de la premisa que algunos problemas en la implementación del principio de mainstreaming son debidos a que no se reconoce que existen múltiples interpretaciones de la (des)igualdad de género y que dicha (des)igualdad se enmarca de diferentes maneras como problema político» (Bustelo y Lombardo, 2003-2005. MAGEEQ). Legislar sobre asuntos que afectan a grupos y colectivos «localizados», «vulnerables» o «excluidos» no significa diseñar políticas interseccionales. Es por ello por lo que Platero afirma que

Las políticas públicas del Estado español abordan las desigualdades con una perspectiva monofocal o descriptiva de cierta diversidad, y se dirigen exclusivamente a la desigualdad de género o a las mujeres, la discapacidad, la familia, la juventud e infancia, los mayores, la exclusión social, el empleo, etc., y a menudo reciben el nombre de políticas sectoriales (*Son las políticas*, 138).



Todo apunta a que la transversalidad de género, en su integración en las políticas públicas, no lo hace aún con un enfoque interseccional que entienda la coincidencia de factores no como simples opresiones aisladas, sino como una cuestión más compleja cuya regulación debe desmarcarse de la política sectorial para comenzar a crear políticas interseccionales.

#### 4. INTERSECCIONALIDAD. CONCEPTO Y APORTACIONES TEÓRICAS

A partir de los años setenta comienzan a realizarse estudios e investigaciones sobre la interrelación de diferentes tipos de desigualdades en Estados Unidos, coincidiendo con el momento en que el feminismo negro y chicano puso de manifiesto los efectos simultáneos de discriminación que se generaban en torno a la raza, el género y la clase social (Cubillos 121).

Algunas autoras feministas americanas como Angela Davis, Moraga y Anzaldúa o Bell Hooks «manifestaron y analizaron la diversidad del grupo mujeres y cómo sus experiencias de desigualdad social y política se construían tanto en función de la desigualdad de género como de la raza, la clase social y/o la orientación sexual» (Cruells 34). Sin embargo, es en el año 1989 cuando se acuña de manera académica y oficial el término «interseccionalidad», a través de un artículo publicado por la jurista Kimberlé Crenshaw, definiéndolo como «aquel que indica la relación y articulación entre las desigualdades sociales» (Cruells 34). De esta forma, el término «cristaliza un debate sobre las dificultades de formular y conceptualizar la dinámica de las relaciones sociales, tanto en la acción pública como colectiva» (Domínguez, Forest y Sénac 144).

Se podría decir que uno de los factores clave para que surgiera la teoría de la interseccionalidad fue la evidencia –por parte del movimiento feminista–, de la política de la identidad impuesta por el ideario moderno. Es decir, un sistema que se desarrolla en torno a un elemento central masculino, occidental, blanco, heterosexual y de clase media-alta, que ocupa una posición de preeminencia y que, por ende, determina la existencia de otras identidades y otros sujetos, que conviven en los márgenes de ese sistema patriarcal hegemónico. Dentro del feminismo, esta diferenciación hombre-centro y mujer-margen, puede extrapolarse a que el «feminismo hombre» sería el feminismo blanco o hegemónico, mientras que el «feminismo mujer» serían todos los feminismos negros, lésbicos, indígenas o *queer*.

Desde la década de los ochenta hasta la actualidad, se han realizado numerosos análisis e investigaciones sobre este término, con el objetivo de aportar nuevos enfoques a fin de conformar una teoría de la interseccionalidad consolidada. Cabe destacar en este punto las contribuciones pioneras de Crenshaw, quien distingue en su teoría dos tipos de interseccionalidad: la estructural, en la que hace referencia a diversos factores que interactúan entre sí y que son los que provocan esa desigualdad de forma interseccional, y la política, poniendo el foco en aquellas realidades que se sitúan en el centro de la agenda pública y política y que, por ende, suponen la marginalización de otras.



Otras aportaciones del término interseccionalidad las realiza Patricia Hill Collins, que acuña en su teoría el concepto de «matriz de dominación» para explicar la interdependencia de los diferentes ejes de opresión. Leslie McCall, por su parte, aporta tres enfoques destinados a deconstruir esas categorías que precisamente causan opresión (anticategorico), a entender la complejidad de la desigualdad dentro de un grupo concreto (intracategorico), así como utilizar esas categorías como elementos de análisis (intercategorico). Es interesante la definición que realiza Sirma Bilge, quien entiende que la interseccionalidad debe comprenderse desde un enfoque integrado sin diferenciación entre los ejes de opresión que pueden interrelacionar.

El estudio de la igualdad, de su alcance y de todo lo que conlleva su aplicación en una sociedad ya es una tarea compleja que requiere de un estudio en profundidad. No obstante, considero que es interesante incorporar la interseccionalidad como otro paradigma desde el que interpretar la igualdad y la aplicación de la transversalidad de género en las políticas públicas. La interseccionalidad no solo debe estar presente en la perspectiva de quien analiza, sino también en el imaginario y en los conocimientos de quien diseña y elabora los instrumentos de política pública. De nada sirve que se analice una norma, un plan de igualdad o medidas de acción positiva desde un enfoque integrado de las desigualdades, si quien decide sobre su contenido no posee la formación ni la convicción necesarias para plasmar en su redacción este enfoque multifactorial. De igual forma que se prevé la aplicación de la transversalidad de género en diferentes ámbitos (social, educativo, económico, laboral, cultural, etc.), es necesario que dichos poderes tengan en cuenta, en el desempeño de sus funciones y en la construcción de sus políticas, el factor de la diversidad, así como la existencia de múltiples factores discriminatorios que se relacionan entre sí provocando situaciones de exclusión. Por esto, es importante que las políticas públicas sean transversales y también interseccionales, tratando las diferentes desigualdades no como supuestos separados de «doble o triple exclusión», sino como lo que son, el resultado de un engranaje de opresiones estructurales relacionadas cuya concurrencia genera situaciones graves de discriminación.

Con el objetivo de observar el carácter interseccional o no de una política pública, las teorías y enfoques expuestos anteriormente serán tomados como criterios de análisis de tres leyes concretas: la *Ley 3/2007, de 15 de marzo, reguladora de la rectificación registral de la mención relativa al sexo de las personas*, la *Ley 8/2014, de 28 de octubre, de no discriminación por motivos de identidad de género y de reconocimiento de los derechos de las personas transexuales*, y la *Proposición de Ley contra la discriminación por orientación sexual, identidad o expresión de género y características sexuales, y de igualdad social de lesbianas, gais, bisexuales, transexuales, transgénero e intersexuales* (Proposición de Ley LGTBI).



## 5. ANÁLISIS DE LA APLICACIÓN INTERSECCIONAL DE LAS LEYES

El primer criterio de análisis responde a los tipos de interseccionalidad que diferenciaba Crenshaw. La Ley 3/2007, reguladora de la rectificación registral, podría encajar en la crítica que Crenshaw realiza a las «estrategias políticas que se centran en una sola categoría, por no haber sido capaces de dar cuenta de la heterogeneidad interna de los grupos sociales» (Cruells 36), ya que se centra únicamente en una dimensión de desigualdad, la transexualidad, y, dentro de esta, en un aspecto concreto: la modificación registral del sexo. En el caso de la ley 8/2014, ocurre lo contrario, ya que *a priori*, la norma no se centra únicamente y de manera rígida en el eje de desigualdad «transexualidad», sino que lo hace desde la heterogeneidad al dar cuenta de que «existe una diversidad de comportamientos y respuestas entre las propias personas transexuales» (Ley 8/2014). Además, destaca la existencia de otros factores que pueden producir desigualdad como el acoso escolar, la insularidad y el desempleo.

En relación con los tres enfoques de McCall, la Ley 3/2007 no cumple con ninguno de ellos. Lejos de evitar categorizaciones, y por tanto cumplir con el enfoque anticategorístico, la Ley 3/2007 se desarrolla a partir de un concepto clave, la transexualidad, definiéndola en su breve exposición de motivos como «un cambio en la identidad de género ampliamente estudiada ya por la medicina y por la psicología» (Ley 3/2007 reguladora de la rectificación registral de la mención relativa al sexo de las personas). El enfoque intracategorístico tampoco existe, pues la norma no repara en la complejidad de esta realidad ni en otras categorías que inciden en ella. Cabe destacar que, aun tratándose de la primera regulación a nivel estatal de la transexualidad, no lo hace abordando esta condición de forma integral, sino que se centra en la cuestión registral del sexo como principal y único «problema» que precisa de atención política. Como consecuencia de ese segundo enfoque, el aspecto intercategorístico tampoco se da, puesto que no existen diferentes categorías de análisis que permitan analizar la desigualdad entre diversos grupos como podrían ser las personas trans\* atravesadas por otros factores, como ser menor, migrante, racializada/o, o intersexual.

Por el contrario, la Ley 8/2014 cumple dos de los tres enfoques de McCall, aunque con matices. El enfoque anticategorístico no tiene aplicación en esta norma, pues articula todo su contenido en torno al concepto «transexualidad». Precisamente, la categorización y la delimitación conceptual de esta realidad es lo que hace posible la elaboración de una ley destinada específicamente a regular aspectos que afectan a la vida personal y social de este grupo. El enfoque intracategorístico, por el contrario, sí se observa, pues se evidencian las numerosas desigualdades a nivel social, educativo, o laboral que se derivan de la pertenencia a un grupo social determinado como es el colectivo trans\*. El último enfoque de este grupo, el intercategorístico, es de aplicación imprecisa, pues en la exposición de motivos se tienen en cuenta variables como la insularidad, la clase social y el desempleo, solamente nombradas con relación a las realidades trans\*, distanciándose de la idea de «analizar la desigualdad entre los grupos sociales» (Cruells 39), ya que la ley no los trata como grupos en sí mismos, sino como circunstancias que interactúan entre sí.



En el caso de la Proposición de Ley LGTBI, el enfoque anticategorístico tampoco se cumple, pues lejos de deconstruir las categorías de análisis relacionadas con la sexualidad y la identidad de género, este texto se elabora para garantizar la protección de grupos perfectamente delimitados como son las lesbianas, gais, bisexuales, transexuales, transgénero e intersexuales. Por tanto, se observa que el establecimiento de categorías e identidades que surgen de la categorización de un grupo que vive fuera de los límites de lo normativo es necesario en este caso para poder desarrollar una política pública que les otorgue protección y condene las discriminaciones. El enfoque intracategorístico sí se da, en tanto que trata las desigualdades derivadas de la pertenencia a un grupo oprimido como es el colectivo LGTBI, agrupándolas bajo el paraguas LGTBI, pero sin tratarlas de forma separada en función de las características específicas que como subgrupos presentan –existen diferencias entre lesbianas y gais que residen en cuestiones de género a pesar de soportar una opresión similar en términos generales–. Por tanto, no se cumple con el tercer enfoque propuesto por McCall, el intercategorístico.

Como tercer criterio se presenta el tipo de modelo interseccional surgido como consecuencia de la implementación del modelo europeo en los estados miembros, pudiendo ser jerárquico, integrado y estratificado. Así, la Ley 3/3007 podría responder al modelo jerárquico. La categoría que adquiere mayor prioridad es la transexualidad, si bien en la ley no consta la existencia de instituciones específicas que se deriven de la misma. Por su parte, la Ley 8/2014 responde al modelo jerárquico, pues la categoría prioritaria sobre la que trata es la transexualidad, si bien recoge otros factores susceptibles de producir discriminación como la insularidad, el desempleo o la juventud, pero que carecen de la entidad suficiente como para identificarse con un modelo integrado o estratificado. El modelo al que respondería la Proposición de Ley LGTBI sería el estratificado, pues el texto combina el tratamiento de diversas desigualdades –no solo las LGTBI, sino otras relativas a la diversidad funcional, a la población mayor, a la violencia de género, etc.–, y mantiene a su vez estructuras diferenciadas para la desigualdad central de la que se ocupa esta Proposición de Ley, que es la del colectivo LGTBI.

En cuanto al modelo de política de igualdad, pero aplicándose en este caso a las políticas LGTBI, pueden derivar los modelos *single issue*, discriminación múltiple e interseccional. Las políticas *single issue* «ponen el foco en una problemática muy concreta y pueden conseguir grandes avances en la consecución de la igualdad de los grupos destinatarios [...]. Este ha sido el caso de las políticas de igualdad mujer/hombre [...]. En el ámbito LGTB, son muy recientes y su implementación es incipiente en el contexto europeo» (Coll-Planas). Por su parte, el modelo de discriminación múltiple entiende que «las personas que agrupa en su seno no están solamente definidas por su identidad de género y sexualidad, sino que en la configuración de su posición social intervienen otros factores, como la edad, la raza o la clase social [...]» (Cruells y Coll-Planas 156).

En relación con el enfoque interseccional,

Establece el reto de abordar la intersección entre desigualdades de una forma más compleja que el modelo de la discriminación múltiple [...]. Aplicar una perspec-



tiva interseccional en las políticas públicas se presenta como la clave para alcanzar una mayor inclusión en la medida en que muchos más grupos sociales y problemas políticos pueden ser contemplados (157).

La Ley 3/2007 adopta el modelo *single issue*, en tanto que se centra en una única problemática, la rectificación registral del sexo de las personas transexuales. En cuanto a la Ley 8/2014, se podría decir que posee aspectos que le hacen pivotar entre los modelos estudiados, aunque con matices: el de discriminación múltiple y el interseccional –en este último de forma imprecisa–. En primer lugar, existen varios puntos a lo largo de la norma que configuran el modelo de discriminación múltiple. A pesar de que la realidad trans\* sea la causa y el objetivo principal de la ley, es cierto que se manifiestan otro tipo de factores que intervienen. Sin embargo, la ley no los trata al mismo nivel que la transexualidad, pues los nombra en artículos concretos, pero no los incluye de forma interrelacionada, por tanto, se trataría de un modelo de discriminación múltiple «a medias» que está a caballo entre el *single issue* y el enfoque de discriminación múltiple propiamente dicho. Ejemplo de la inclusión de otros factores, se encuentran los mecanismos de empleabilidad previstos especialmente para aquellas personas que «por su condición de joven, de mujer o de desempleado/a de larga duración, se encuentran en riesgo de padecer múltiples situaciones de discriminación» (Ley 8/2014, art. 13.b).

Otro factor es el envejecimiento que afecta a una parte de población trans\*, realidad de la que la ley se hace eco al establecer el derecho de estas personas a

Recibir una protección y una atención integral para la promoción de su autonomía personal y del envejecimiento activo, que les permita una vida digna e independiente y su bienestar social e individual, así como a acceder a una atención gerontológica adecuada a sus necesidades (Ley 8/2014, art. 16.1).

El último factor de opresión que se observa en esta ley es el de condición de víctima de violencia de género. Así, se prevé un artículo destinado específicamente a la atención a mujeres transexuales víctimas de violencia de género, estableciendo que, en este caso, «tendrá acceso, en condiciones de igualdad, a los recursos asistenciales dispuestos a tal efecto por la Comunidad Autónoma de Canarias» (Ley 8/2014, art. 16 bis).

El modelo interseccional, en relación con la configuración de esta norma, tendría una aplicación, a mi juicio, incompleta. La inclusión de otros ejes de desigualdad –expuestos en párrafos anteriores–, como aspectos susceptibles de ser regulados en su interferencia con la transexualidad, originan un tratamiento simultáneo de varias desigualdades, sin que ello suponga la aplicación de una perspectiva plenamente interseccional. Tal y como establecían Cruells y Coll-Planas, se trata de contemplar muchos más grupos sociales y problemas políticos para que exista una mayor inclusión. En base a esto, la ley contempla otros problemas que afectan a la realidad de las personas trans\* de carácter laboral, educativo o social, pero no integra de forma completa e interseccional otras realidades y/o grupos sociales. Como grupos sociales, alude someramente a las poblaciones jóvenes y a las mujeres trans\*, y se detiene un poco más en las poblaciones de la tercera edad, para dedicar en última



instancia un pequeño artículo a las mujeres transexuales en situación de violencia de género. Es cierto que se incluyen otras realidades además de la transexualidad que a su vez interseccionan con ella, sin embargo, el tratamiento que de ellas se realiza es puntual, a la vez que quedan muchos otros factores por incluir como la raza, la orientación sexual, la procedencia geográfica, la discapacidad, la religión, el idioma, la condición de migrante/indígena/refugiado, etc. Por tanto, no puede determinarse en términos absolutos que esta ley tenga una perspectiva interseccional entendida desde el tratamiento estructural y complejo de las desigualdades.

Con respecto a la Proposición de Ley, responde al modelo de discriminación múltiple, pues ya desde el inicio del texto, se pone de manifiesto que, además de la condición LGTBI, el colectivo se ve afectado por otros factores que en la mayoría de los casos originan situaciones graves de discriminación. No se puede afirmar que se trate de un modelo propiamente interseccional, pues la futura norma no regularía la interacción de diferentes desigualdades independientes pero vinculadas de forma estructural como pudieran ser la diversidad funcional, la migración o la etnia, sino que vincula a la desigualdad «principal» (el colectivo LGTBI) otros factores que pueden derivar de esa misma desigualdad (personas mayores LGTBI, mujeres transexuales en situación de violencia de género, asistencia sanitaria sexorreproductiva a mujeres lesbianas y bisexuales, etc.).

La definición del *target* es el último criterio aplicable, siendo, en el caso de la Ley 3/2007, un *target* minorizador o individualizador<sup>2</sup>, en tanto que la rectificación registral del sexo constituye una posibilidad legal únicamente prevista para las personas transexuales –y no para todas, sino para las que acrediten esta condición en base a los criterios especificados en la ley–. La Ley 8/2014 aplica, por el contrario, un *target* universalizador *a priori*, en tanto que su redacción, configuración y ámbito de actuación se extiende al conjunto de administraciones públicas y, por ende, al conjunto de la sociedad. La ley comienza afirmando que la «existencia de personas transexuales es una realidad social presente desde los tiempos históricos más antiguos» (Ley 8/2014), por tanto, se evidencia una tendencia universalizadora y generalizada de la aplicación de esta ley. Cruells y Coll-Planas relacionan el modelo interseccional con el *target* universalizador, pues «se pone la atención en la relación de desigualdad teniendo en cuenta su vertiente estructural» (Cruells y Coll-Planas, 2013, p. 159). Por último, el *target* de la Proposición de Ley es universalizador, pues se pretende garantizar una igualdad social y evitar la discriminación a las personas LGTBI en diversos ámbitos como son el social, el sanitario, el familiar, el administrativo, el judicial, el educativo, el laboral, etc. La problemática toma como punto de partida el colectivo LGTBI, pero se dirige al conjunto de la

---

<sup>2</sup> La definición de un tipo de *target* u otro permite conocer si la política va dirigida a un grupo de personas concretas, o si por el contrario abarca un conjunto de población más generalizado. En el caso de las políticas LGTB, el *target* se analiza en función de si «las políticas contra la homo/transfobia se dirigen únicamente a las personas LGTB o bien al conjunto de la ciudadanía» (Cruells y Coll-Planas 158).





sociedad con el objetivo de realizar una gestión igualitaria y libre de exclusiones con respecto a los grupos LGTBI.

Como se ha podido comprobar a lo largo de este trabajo, la incorporación de una perspectiva transversal e interseccional en las políticas públicas españolas en materia de igualdad y LGTBI no es una cuestión sencilla. Implantar los modelos y enfoques propuestos por la Comunidad Europea ha supuesto, y supone actualmente, un desafío de gran complejidad al que se enfrentan las instituciones y administraciones públicas de este país. Las reivindicaciones del movimiento feminista y de los colectivos LGTBI, acuciadas por la decisión firme y consolidada de romper con tabúes opresores, denunciar las desigualdades, condenar la violencia de género desde las calles y visibilizar sin miedo que otras identidades y sexualidades existen y son posibles, han contribuido a impulsar la elaboración de políticas públicas que incluyan, en el ejercicio de sus actuaciones, una perspectiva interseccional aplicada al colectivo LGTBI. Sin embargo, estas motivaciones no son suficientes, pues al tratarse de políticas que regulan aspectos tan delicados como las desigualdades de género y la configuración de identidades de género y orientaciones sexuales, resulta positivo que las personas con potestad para elaborarlas cuenten con formación específica sobre la materia y realicen sus propuestas desde una actitud empática con los colectivos discriminados a los que se pretende dar protección.

Contar con una ley de igualdad efectiva entre hombres y mujeres es un acontecimiento verdaderamente importante para los movimientos feministas y para los colectivos de mujeres. Al igual que esta ley fue necesaria en su momento y se obtuvo un resultado positivo con la promulgación de la Ley Orgánica 3/2007, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres, las leyes que reconocen y amparan los derechos de las personas LGTBI también deben ser una tarea urgente para cualquier sociedad. A pesar de que muchos países a nivel mundial no tienen leyes LGTBI, como es el caso de España (a excepción de la Proposición de Ley LGTBI, que aún no está aprobada), es poco frecuente que las leyes existentes en materia de igualdad incluyan la orientación sexual y la identidad de género como otras formas de discriminación que dificultan el pleno alcance de la igualdad. Esto es lo que sucede con la LO 3/2007, anteriormente citada, y con la Ley 1/2010, canaria de igualdad entre mujeres y hombres. Ambos textos dirigen sus esfuerzos a lograr la implantación de la transversalidad de género y a erradicar, por tanto, las desigualdades entre mujeres y hombres.

La ley canaria, tal y como se ha señalado anteriormente, se muestra proclive a atribuir valor a las diferencias como forma de contemplar la diversidad, pero sin desmarcarse de sus objetivos por la consecución de una igualdad en la acepción más académica y binarista del término. La transversalidad observada en las políticas estudiadas en este trabajo es una transversalidad que busca erradicar las desigualdades de género a través de las actuaciones de las administraciones públicas. A mi juicio se olvida, o simplemente se desconoce, que la efectiva erradicación de estas desigualdades conlleva también una atención y análisis de otros factores que la atraviesan y que influyen. Resulta poco eficiente crear una ley de igualdad como la LO 3/2007, con los esfuerzos no solo intelectuales, sino económicos y políticos que conlleva, que no dé muestras de querer conocer qué otros factores además del



género pueden hacer que una mujer sea discriminada. En base a esto, se concluye que la tendencia de política pública es incorporar una transversalidad de género sesgada, en tanto que no es interseccional.

La cuestión de la equidad se encuentra estrechamente vinculada a este planteamiento, ya que parte de un concepto de justicia social que va a ser diferente según los grupos, precisamente porque la diversidad se constituye a través de diferencias de base. En mi opinión, la Ley 3/2007, reguladora de la rectificación registral de la mención relativa al sexo de las personas, no parte de la equidad, sino de buscar un cauce legal al que solo las personas transexuales que acrediten esta condición en las formas pertinentes pueden tener acceso. Con esta norma se construye un modelo de transexualidad parcial, que solo es válido si se cuenta con la acreditación profesional debida o si previamente la persona se ha sometido a una cirugía de reasignación. Si la cuestión del cambio registral se entendiera desde la equidad, esta ley tomaría como punto de partida un modelo trans\* plural, abierto y fuera de la dicotomía masculino-femenino, con modelos diversos desde donde acceder, en condiciones de justicia social, a las garantías que en este caso la ley ofrece. Siguiendo la definición de Maingon y D'Elia sobre la equidad y la igualdad, podría afirmarse que la elaboración de esta ley constituyó un ejercicio de igualdad respecto al reconocimiento de derechos en comparación con otros reconocimientos legales. Es decir, cabe igualar en términos de reconocimiento la ley de rectificación registral a la Ley Orgánica 3/2007. La regulación de un aspecto tan importante para el colectivo trans\* como es la modificación del sexo y nombre, y las desigualdades entre hombres y mujeres han obtenido amparo y protección legal, por tanto, se ha producido una situación de igualdad de hecho. Otra cosa distinta es, como ya se ha explicado, que esas leyes sean propiamente igualitarias en su alcance y objetivos. En relación con este tema, considero importante establecer diferencias entre la acción positiva y el concepto de diversidad. A mi juicio, se trata de términos totalmente contrapuestos, pues la acción positiva pretende igualar las condiciones del punto de partida para así combatir la desigualdad de género, mientras que la diversidad surge precisamente de esas diferencias, y por tanto no es posible equipararla a la acción positiva. Las condiciones de partida diversas, así como las que existen dentro del colectivo LGTBI, son necesarias para el desarrollo de políticas interseccionales, pues es justamente esa diversidad la que hace que existan y tengan sentido.

Como ya se adelantaba en epígrafes anteriores, la cuestión de las categorías de identidad genera un debate desde ámbitos como la sociología o la filosofía, encontrando también un espacio de discusión en las teorías feministas y *queer*. Las preguntas que aquí surgen son estas: ¿es posible elaborar una interseccionalidad que supere estas categorías?, ¿tendría sentido una teoría interseccional sin etiquetas? En mi opinión, la clasificación de las opresiones que históricamente han afectado y siguen afectando al conjunto de la humanidad es necesaria. En primer lugar, porque es importante saber de lo que se está hablando para actuar sobre ello, y, en segundo lugar, porque categorizar significa nombrar, y nombrar significa visibilizar. Si una mujer lesbiana se nombra a sí misma como lesbiana, y entiende el significado cultural, político y social del término, podrá hacerse con las herramientas necesarias para luchar, siendo consciente de su categoría, contra posibles discriminaciones y





rechazos que como mujer lesbiana es susceptible de sufrir. En relación con la interseccionalidad de las políticas, considero que no puede concebirse una aplicación interseccional que no contemple grupos clasificados y «etiquetados» según su pertenencia a un colectivo discriminado. Si no se identifican las causas que intervienen en una situación de desigualdad ni se investigan las razones estructurales que subyacen a ella, la aplicabilidad de la perspectiva interseccional no tiene sentido alguno. Es precisamente la existencia de las categorías sociales, de raza, de orientación sexual e identidad de género, de procedencia geográfica, de clase social, etc., las que posibilitan un análisis de las opresiones desde un punto de vista de la interrelación entre muchos factores. Pero a veces la categorización puede producir estigmatización, y es por ello que existe una delgada línea entre la clasificación de grupos con fines de análisis y la utilización de las categorías como forma de señalamiento. Un ejemplo es lo que ocurre con el término «feminista», cuando es utilizado por grupos opresores y contrarios al movimiento con una intención discriminatoria y ofensiva. Esto produce la autoinvisibilización por parte de quien se considera feminista respecto a un grupo de personas ante las que prefiere no reconocerse como tal, precisamente por el miedo a pronunciar el término y ser testigo de ciertas tensiones. En lo que respecta a las políticas interseccionales, es necesario conocer este límite entre las dos prácticas (positiva y discriminatoria), para no cometer el error de definir una política pública que nazca del deseo de reconocer los derechos de un grupo oprimido, y que finalmente genere una visión estigmatizante hacia el mismo. En mi opinión, esto es lo que sucedió con la Ley 3/2007, relativa a la rectificación registral del sexo. El grupo diana al que se reconoció el derecho a modificar su nombre y sexo fue el colectivo trans\*, pero de la redacción del texto y de la aplicación de este, se derivaba un modelo de transexualidad entendido desde la patologización y el binarismo. Es evidente que no es tarea fácil hacer política pública sobre un grupo concreto y no caer en la estigmatización, pero creo que, con los conocimientos y recursos adecuados, es posible avanzar hacia una regulación justa que represente de forma digna los anhelos y realidades de estos colectivos.

Por otra parte, la confusión de la interseccionalidad con las políticas sectoriales supone un grave perjuicio para la consecución de políticas públicas con un enfoque integrado. Por ejemplo, regular la asistencia a mujeres en situación de violencia de género sin vincular a esto factores como la racialización, el nivel educativo, económico, etc., y, además, elaborar políticas que traten de forma independiente estas realidades, dificulta en gran medida la identificación de las necesidades y la posterior elaboración de políticas con una visión transversal.

## 6. CONSIDERACIONES FINALES

Del estudio de la Ley 3/2007, reguladora de la rectificación registral, se desprenden varias conclusiones. La primera pasa por observar una contradicción relativa al requisito de la cirugía de la reasignación. Por una parte, el art. 4.2.2 establece que «no será necesario para la concesión de la rectificación registral de la mención del sexo de una persona que el tratamiento médico haya incluido cirugía de reasig-

nación sexual» (Ley 3/2007, art. 4.2.2). La eliminación de este requisito, que, hasta la fecha, y como se ha observado, era *conditio sine qua non* para que una persona fuera jurídicamente considerada transexual, manifiesta, *a priori*, una ruptura con el sistema binario del género y con el planteamiento biologicista que entiende la genitalidad como determinante del género. En base a ello, parece que se abre un nuevo espectro de posibilidades que acepta la existencia de identidades fuera de los moldes del binarismo. Pero por otro lado la ley se contradice, pues la disposición transitoria única exime de los requisitos de la condición de transexualidad (informe, ausencia de trastornos mentales y tratamiento continuado) a quienes certifiquen haber sido sometidos a la cirugía de reasignación en un momento anterior a la aprobación de la norma. Esto supone abandonar la tendencia antibinarista que se observaba en el art. 4.2.2, para volver a caer en la concepción biologicista que entiende que la persona es transexual en tanto que ha pasado por ese proceso de reasignación quirúrgica. Por todo ello, esta ley propicia que exista desigualdad dentro del propio colectivo trans\*, en tanto que estos dos preceptos establecen una doble vara de medir que utiliza el requisito de la cirugía de reasignación según convenga. En términos de interseccionalidad, esta contradicción afecta de manera negativa a su consecución, ya que la relación entre el género y la transexualidad se ve limitada por la merma de posibilidades de desarrollo en un abanico de identidades existentes fuera del binarismo de género hombre-mujer. Por tanto, no existe interseccionalidad, pues la ley establece unos únicos requisitos aplicables a un único modelo de persona trans\* sin tener en cuenta la diversidad en el propio colectivo, una diversidad que alberga a personas que han sido sometidas a la cirugía de reasignación y a otras que no la han realizado, pero que tienen igualmente clara cuál es su identidad de género y el derecho para considerarse trans\*.

Como segunda conclusión, no se puede afirmar que la Ley 3/2007 aplique una perspectiva interseccional en tanto que no aborda la intersección de otros factores, que, debido a las características y objetivos de la ley, deben contemplarse. Es el caso de los menores y las personas extranjeras trans\*, que no son incluidos como sujetos legitimados en el art. 1, por tanto, se les niega el reconocimiento de un derecho importante como es el cambio de nombre y sexo en el registro civil. Tampoco se contempla que puedan acogerse a esta norma las personas intersexuales para cambiar el sexo «hombre» o «mujer» que conste en sus documentos oficiales por el de «intersexual».

En segundo lugar, del análisis de la Ley 8/2014 se extraen una serie de consideraciones. Se presenta como una norma que actúa en pro de la pluralidad, entendiendo que dentro del propio colectivo trans\* existe una diversidad de comportamientos, lo que da lugar a que la respuesta de las administraciones públicas se articule a través una atención integral y centrada en las circunstancias del caso concreto. Además, es consciente de la influencia de otros factores que pueden agravar la situación discriminatoria de base. A pesar de la aparente tendencia interseccional que se desprende de las primeras páginas del texto, lo cierto es que, de forma similar a la anterior ley, existen contradicciones que dificultan su identificación con una política pública de carácter interseccional. Estas contradicciones se explican, por una parte, por la autodeterminación consciente de la identidad de género, y por otra,



por la definición de «persona transexual» que se detalla en el artículo 2. Resulta incoherente mostrarse a favor del derecho de autodeterminación y exigir a la vez una serie de requisitos que acrediten la condición de transexualidad. Estas condiciones se adoptan de la Ley 3/2007, aunque se elimina el requisito del tratamiento.

Otra de las razones que hacen que no se aplique la teoría interseccional en esta norma tiene que ver con la forma en que otros factores discriminatorios son integrados y vinculados con la transexualidad. Así, hay ciertos artículos que fomentan la empleabilidad de las personas trans\* y procuran una atención integral a mujeres trans\* en situación de violencia de género. Sin embargo, estas situaciones discriminatorias no se incorporan de forma estructural en el análisis que la norma realiza a fin de asegurar su objetivo: la no discriminación por motivos de identidad de género.

En tercer lugar, del análisis de los criterios de interseccionalidad aplicados a la Proposición de Ley LGTBI se desprende que, de las tres políticas analizadas, esta es la que en mayor medida se aproxima al modelo de política pública interseccional. Así, dedica algunos preceptos a explicitar los factores que provocan una discriminación múltiple, y además amplía las medidas de no discriminación a colectivos doblemente vulnerables que, por características relacionadas con la edad, diversidad funcional u orientación sexual, son proclives a que se generen situaciones de discriminación de carácter estructural. En cuanto al derecho de autodeterminación citado en las anteriores leyes, es preciso señalar que esta Proposición de Ley, en ningún momento pretender condicionar la existencia de la transexualidad a informes ni documentos sanitarios acreditativos, pues entiende que se trata de una cuestión que tiene que ser autodeterminada por la persona y así lo reafirma en los artículos referidos a las personas trans\*, desvinculándose de la visión patologizante observada en leyes anteriores.

Los esfuerzos que se advierten en esta Proposición de Ley por ahondar en las múltiples causas y factores que hacen que un colectivo sea discriminado se ven apoyados en la exposición de motivos por su marcada vocación integral, relacionando este concepto con «la regulación de los derechos en todos los ámbitos sociales: familia, sanidad, educación, deporte, cultura y ocio, justicia y seguridad, medios de comunicación, protección social y laboral y relaciones con las Administraciones Públicas» (Proposición de Ley LGTBI, 2017). Que el objetivo de esta Proposición legislativa sea erradicar las desigualdades que sufre el colectivo LGTBI a través del reconocimiento de sus derechos en todos los ámbitos de la vida social no es exactamente lo que persiguen las políticas interseccionales. En mi opinión, partiendo de la buena disposición que muestra esta norma hacia la integración de la diversidad, debería ir un poco más allá y proteger al colectivo LGTBI ahondando en las causas estructurales e interconectadas que provocan su discriminación.

La existencia de políticas públicas cuyos objetivos son la aplicación de la transversalidad de género en el conjunto de actuaciones de los poderes públicos es una realidad que desde las últimas décadas va en aumento. A partir de los mandatos europeos de incorporar la perspectiva del *mainstreaming* a la política pública, han sido muchas las leyes que han sido elaboradas para dar cumplimiento a dicha orden. Ejemplos de esto estudiados en este trabajo han sido la Ley Orgánica 3/2007, para la efectiva igualdad entre mujeres y hombres, y la Ley 1/2010, canaria de igualdad,



entre otras. Ahora bien, ¿tiene aplicación la interseccionalidad en las políticas, y de forma más concreta, en las leyes de identidad de género analizadas? En base a los instrumentos legales objeto de análisis, afirmar esto ya es una cuestión más compleja. Según lo estudiado, se puede concluir que la teoría interseccional conlleva un proceso más lento en la aplicación e integración en las normas que se elaboran. No obstante, se observa una tendencia favorable al reconocimiento de derechos de grupos históricamente oprimidos desde una posición interseccional. Sin embargo, la política pública de nuestro país se encuentra todavía un poco alejada del ideal que la teoría interseccional pretende conseguir.

En cuanto a la cuestión de si la interseccionalidad en las políticas LGTBI ha tenido un recorrido más amplio y desarrollado en las comunidades autónomas (concretamente en Canarias) que a nivel estatal, es preciso establecer ciertos matices. Si bien es cierto que la primera ley que reguló algún aspecto relacionado con la transexualidad fue la Ley 3/2007, reguladora de la rectificación registral de la mención relativa al sexo de las personas, su contenido ha quedado obsoleto a nivel social –que no legal, pues sigue en vigor–. Los colectivos trans\* reclaman una regulación que no los discrimine por razones de binarismo y de biologismo, y que por tanto sea interseccional dentro del propio colectivo. Consecuencia de ello, existe la Proposición de Ley Trans\*, texto que pretende regular el derecho a la libre determinación de la identidad y expresión de género, y que es elaborado en la línea cuasiinterseccional procedente de la Proposición de Ley LGTBI. Por tanto, puede concluirse que el desarrollo de políticas interseccionales LGTBI por parte del Estado es cada vez mayor y más concienciado acerca de la vulneración de derechos que supone no ser reconocido como sujeto de derecho por motivos de identidad de género u orientación sexual. En el caso de Canarias, a juzgar por la ley vigente en esta materia, la Ley 8/2014, no se concluye que esta norma pueda representar de manera sólida los criterios que determinan la teoría interseccional, dadas las contradicciones que experimenta en su articulado, como se ha visto anteriormente. Se puede afirmar que en este caso Canarias actúa un paso por detrás del Gobierno central, pues recientemente se ha aprobado en el Parlamento una Proposición de Ley de igualdad social y no discriminación por razón de identidad de género, expresión de género y características sexuales, cuyos objetivos principales son «la despatologización de las realidades trans y la defensa de la autodeterminación del género» (<https://www.canarias7.es/>), algo que ya adelantaba la Proposición de Ley Trans\* del año 2018.

En conclusión, entiendo que la falta de información y la poca visibilidad que históricamente ha tenido el colectivo trans\* ha derivado en la estigmatización por parte de las instituciones públicas, y por tanto de la sociedad. Esto se traduce en la regulación sesgada de los derechos de las mujeres y de las personas LGTBI, donde ni los términos empleados ni los razonamientos discutidos ni las soluciones aportadas son las más adecuadas, consecuencia del concreto momento sociohistórico, político y cultural en que se fraguan las políticas. Sin embargo, la evolución de las teorías *queer* y la consolidación de las teorías interseccionales apuntan hacia la configuración de políticas de igualdad y LGTBI que incorporen cada vez más una perspectiva de tratamiento de las desigualdades con un enfoque integrado, multifactorial e interconectado. Solo así será posible profundizar en las verdaderas causas



de exclusión, causas que no surgen de la inexplicable estigmatización de un grupo, sino que se originan por la combinación de otras motivaciones que comparten la misma base estructural de opresión.



# BIBLIOGRAFÍA

## NORMATIVA

DECLARACIÓN Y PLATAFORMA DE ACCIÓN DE BEIJING. (1995). Naciones Unidas. Recuperado de [https://www.unwomen.org/-/media/headquarters/attachments/sections/csw/bpa\\_s\\_final\\_web.pdf?la=es&vs=755](https://www.unwomen.org/-/media/headquarters/attachments/sections/csw/bpa_s_final_web.pdf?la=es&vs=755).

UNIÓN EUROPEA. Directiva (UE) 95/593/CE del Consejo, de 22 de diciembre de 1995, relativa a un programa de acción comunitario a medio plazo para la igualdad de oportunidades entre hombres y mujeres (1996-2000) L 335 de 30/12/1995 pp. 0037-0043.

## DOCUMENTOS OFICIALES (PLANES, ESTRATEGIAS)

PLAN ESTRATÉGICO DE IGUALDAD DE OPORTUNIDADES (2008-2011). Ministerio de Igualdad. Recuperado de [http://www.mitramiss.gob.es/ficheros/ministerio/igualdad/Plan\\_estrategico\\_final.pdf](http://www.mitramiss.gob.es/ficheros/ministerio/igualdad/Plan_estrategico_final.pdf).

GOBIERNO DE CANARIAS. Consejería de Presidencia, Justicia e igualdad. *Estrategia para la igualdad de mujeres y hombres 2013-2020*. Recuperado de [https://www.gobiernodecanarias.org/cm/gob-can/export/sites/igualdad/\\_galerias/ici\\_documentos/documentacion/Planes/Estrategia\\_Igualdad\\_2013-2020.pdf](https://www.gobiernodecanarias.org/cm/gob-can/export/sites/igualdad/_galerias/ici_documentos/documentacion/Planes/Estrategia_Igualdad_2013-2020.pdf).

## BIBLIOGRAFÍA CITADA Y CONSULTADA

BILGE, S. *Théorisations féministes de l'intersectionnalité*. Diogène. Presses Universitaires de France, 2009.

BRAH, A. *Cartografía de la Diáspora: identidades en cuestión*. Traducción Sergio Ojeda. Madrid: Traficantes de sueños, 2011 (1996).

BUSTELO, M., LOMBARDO, E., et al. «Policy Frames and Implementation Problems: the Case of Gender Mainstreaming» / MAGEEQ (Mainstreaming Gender Equality). Proyecto financiado por el V Programa Marco de Investigación de la Unión Europea, MAGEEQ (HPSE-CT-2002-00127), 2003-2005.

COLL-PLANAS, G. (coord.). *Combating Homophobia. Local Policies for Equality on the grounds of Sexual Orientation and Gender Identity*. A European White Paper. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2011.

CRUELLS, Marta y Gerard COLL-PLANAS. «Challenging equality policies». *The emerging LGBT perspective*. *European Journal of Women's Studies*, 20: (2013) pp. 122-137.

CRUELLS, M. Tesis doctoral. *La interseccionalidad política: tipos y factores de entrada en la agenda política, jurídica y de los movimientos sociales*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2015.

CUBILLOS, J. *La importancia de la interseccionalidad para la investigación feminista*. Madrid: Oxímora Revista internacional de ética y política, 7, (2015) pp. 119-137.

DOMÍNGUEZ, C., FOREST, M., y SÉNAC, R. *Qué políticas para qué igualdad. Debates sobre el género en las políticas públicas en Europa*. Valencia: Tirant Humanidades, 2013.





- GARCÍA, E. *Políticas de igualdad, equidad y Gender Mainstreaming. ¿De qué estamos hablando? Marco conceptual*. Fondo España-PNUD y Agència catalana de Cooperació al Desenvolupament, 2008. Recuperado de [http://www.americlatinagenera.org/es/documentos/doc\\_732\\_Politicadeigualdad23junio08.pdf](http://www.americlatinagenera.org/es/documentos/doc_732_Politicadeigualdad23junio08.pdf).
- LOMBARDO, E. y VERLOO, M. «Institutionalising intersectionality in the European Union?». Policy Developments and Contestations, *International Feminist Journal of Politics*, 4 (2009), pp. 478-495, 2009.
- MAINGON, T. y D'ELIA, Y. *La equidad en el desarrollo humano: estudio conceptual desde el enfoque de igualdad y diversidad*. Documentos para la discusión. Informes sobre desarrollo humano en Venezuela. Venezuela: Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, 2004.
- MARTÍNEZ-PALACIOS, J. *Exclusión, profundización democrática e interseccionalidad*. Investigaciones Feministas, Madrid: ediciones complutense, 2017. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/INFE/article/view/54827/51189>.
- PLATERO, R. Lucas *Transexualidad y agenda política: una historia de (dis)continuidades y patologización*. *Política y sociedad*, 46:1, (2008), pp. 107-128.
- PLATERO, R. Lucas «¿Son las políticas de igualdad de género permeables a los debates sobre la interseccionalidad? Una reflexión a partir del caso español». *Revista del CLAD Reforma y Democracia*, 52 (2012), 135-172.
- RAWLS, J. *Teoría de la Justicia*. Fondo de Cultura Económica de Argentina, Buenos Aires, 1979.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.<sup>a</sup> ed., [versión 23.3 en línea] <https://dle.rae.es> [12 de abril de 2020].



DÍAZ FERNÁNDEZ, Estrella. *Sonrisas verticales. Homoerotismo femenino y narrativa erótica*. Barcelona: Icaria. Mujeres y culturas, 2018. 238 pp. ISBN: 978-84-9888-879-9.

Al pensar en el mundo literario, la narrativa erótica es un subgénero que ha despertado poco interés no solo entre la crítica literaria, sino también en el ámbito académico. Este no es el caso de otros géneros, como la novela *noir*, por ejemplo, que ha visto cómo en los últimos tiempos la crítica universitaria ha procedido a su estudio y reconocimiento. Sin embargo, otro tipo de subgéneros o de representaciones literarias, como el lesbianismo, la bisexualidad o las enfermedades de transmisión sexual, son vías de investigación aún poco estudiadas. Partiendo de este hecho, Estrella Díaz Fernández, especialista en literatura española e hispanoamericana contemporánea y en los estudios de género y sexualidad, propone un ensayo que tiene como eje el análisis de las representaciones homoeróticas femeninas, cuyo corpus textual es acotado a la colección «La sonrisa vertical» (Tusquets Editores) a cargo de Beatriz de Moura y Luis García Berlanga. Dicho corpus alberga textos narrativos desde 1977 hasta 2014. Esta monografía es el resultado de su tesis doctoral, *La colección «La sonrisa vertical» y la representación literaria de las minorías sexuales*. Este ensayo ha merecido el III Premio ADHUC en Estudios de Género y Sexualidad.

El volumen se organiza en cuatro capítulos. Se inaugura con unas palabras introductorias de la autora, para presentar el eje temático y la metodología empleados. El primer capítulo, «Primeras representaciones» –cuyo título es ya esclarecedor–, trazará un mapa de los antecedentes y de los primeros personajes femeninos con sexualidades disidentes que se consideran inaugurales. Para poder analizar estas primeras representaciones, es necesario tener en cuenta el

contexto histórico-social, pues las sexualidades que eran consideradas fuera de la norma fueron reguladas y reprimidas a través de la creación de leyes, como la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social (LRPS), del año 1970. Tampoco podemos olvidar que la abolición de la censura –coetánea a esta colección literaria– supuso una amplitud de libertad temática y creadora. Así, 1980 será el año en el que «La sonrisa vertical» incluya textos que muestren las *otras* sexualidades, como *Los amores prohibidos* (1980), de Leopoldo Azancot; *Ella o el sueño de nadie* (1983), de Mauricio Wacquez; y *Las cartas de Saguia-el-Hamra. Tánger* (1985), de Vicente García Cervera.

Tendremos que esperar hasta 1981 para encontrar homoerotismo femenino dentro de la literatura, de la mano de *Anacaona*, de Vicente Muñoz Puelles<sup>1</sup>, y *La bestia rosa*, de Francisco Umbral. No obstante, dichas ficciones no son protagonizadas por estos personajes homosexuales, solo son parte de la trama, exceptuando las ficciones de Mauricio Wacquez y de Vicente García Cervera, donde encontramos a los primeros personajes homosexuales protagónicos.

El segundo capítulo tiene como hilo conductor el punto de vista del narrador o algún elemento interrelacionado. Se distinguen cuatro tipos de *miradas*: la figura del *voyeur*, la mirada violenta, la mirada negra y la mirada fetichista. Todos estos elementos son recurrentes dentro de la literatura erótica y sirven para jugar con las

<sup>1</sup> Vicente Muñoz Puelles fue el ganador de la tercera edición de los premios literarios La sonrisa vertical y es el primer texto de la colección que muestra y narra las relaciones homoeróticas entre mujeres, aunque nunca emplea la palabra *lesbianismo* para referirse a ellas, a diferencia de lo que ocurre en otra obra coetánea, *La bestia rosa*, de Francisco Umbral, en la que se define a sus protagonistas como lesbianas.



relaciones entre el lector-espectador, pues todo el relato –especialmente las imágenes eróticas o relacionadas con el cuerpo– se construye por y para la mirada del otro.

Con las excepciones de Mayra Montero y Almudena Grandes, se recogen textos ficcionales escritos por hombres para analizar cómo es su punto de vista sobre el homoerotismo femenino. De ahí que la autora haya titulado a este capítulo «Miradas». Los textos escogidos para analizar son *Elogio de la madrastra* (1988), de Mario Vargas Llosa; *El año de calipso* (2012), de Abilio Estévez; *La esclava instruida* de (1992), de José María Álvarez; *Espera, ponte así* (2001), de Andreu Martí; *Pubis de vello rojo* (1990), de José Luis Muñoz; *Salvajes mimosas* (1994), de Dante Bertini; *La cinta de Escher* (1997), de Abel Pohulanik; *La curvatura del empeine* (1996), de Vicente Muñoz Puelles y *Llámalo deseo* (2003), de José Luis Rodríguez del Corral. El análisis de las obras de Almudena Grandes (*Las edades de Lulú*, 1989) y Mayra Montero (*Púrpura profundo*, 2000) sirve como contrapunto para ver cómo las autoras perciben y representan las relaciones homoeróticas masculinas.

El tercer capítulo pone énfasis en el momento histórico en el que se desarrollan las narraciones. «Contextos» es el título que alberga obras cuyas tramas presentan distintas épocas, desde la Antigüedad clásica, pasando por la Transición española, hasta poco antes del siglo XIX. Amparada bajo el título de «Argucias genealógicas» analiza obras anteriores al siglo XX, como *El último goliardo* (1984), de Antonio Gómez Rufo; *La esposa del Dr. Thorne* (1988), de Denzil Romero; *Amada de los dioses* (2004), de Javier Negrete y «El telar de Penélope» (2010), en *Maravilla en el país de las Alicias*, de Antonio Altarriba. A continuación, se dedica un epígrafe a «En (la) Transición», donde se estudian las obras *Tres días/ Tres noches* (1984), de Pablo Casado; *Las edades de Lulú* (1989), de Almudena Grandes y *Ligeros libertinajes sabáticos* (1986), de Mercedes Abad, ya que el objetivo de su escritura era representar tanto la libertad como la liberalidad sexual que se estaba dando en estos años en España (muy reivindicada por colectivos y movimientos sociales como la Movida Madrileña). El último apartado, «Una celda propia», está centrado en

la figura de Isabel Franc (creadora de la célebre Lola Van Guardia), pues, tal y como indica Díaz Fernández, su obra *Entre todas las mujeres* está considerada como paradigmática dentro del canon de la literatura lésbica en lengua española, ya que es la primera novela española que tiene como objetivo producir sensaciones eróticas en las lectoras a través de la narración de las relaciones entre dos mujeres. Expone la autora del volumen que la relevancia de este texto no tiene que ver solo con esta última cuestión planteada, sino que también la obra de Franc hizo que el público lector reflexionase sobre cuestiones relacionadas con el lesbianismo.

Finalmente, el último capítulo tiene un título muy sugerente: «Aprendizajes». Tiene como objetivo diferenciar aquellos textos que narran la iniciación sexual lesbiana de aquellos en los que se encuentran personajes que se identifican como lesbianas. En primer lugar, dedica un apartado a «Iniciaciones», en el que remite a dos textos que describen las primeras experiencias lésbicas de sus personajes: «Dorso de diamante» (1999), de Mayra Montero; y «Ana Laura. Un relato de terror» (2003), de Marcelo Birmajer. Bajo el título de «Autopercepciones», el siguiente apartado se centra en *La última noche que pasé contigo* (1991), otro texto de Mayra Montero, y «La puerta» (2002), de Marcia Morgado, para mostrar aquellos personajes que se identifican y se reafirman en su homoerotismo femenino. Asimismo, Díaz Fernández reflexiona sobre las diferencias de visibilización de las identidades lésbicas, gays y trans incluyendo textos como *Siete contra Georgia* (1987), de Eduardo Mendicutti, y la obra *La sociedad rosa* (1991), de Óscar Guasch. *Tu nombre escrito en el agua* (1995), de Irene González Frei, ha merecido un apartado propio, llamado «Paradojas». Considerada como *un gran clásico lesbiano*, esta investigadora analiza los componentes literarios que la acercan o la alejan del resto de novelas anteriores, así como la verosimilitud de la trama y algunas consideraciones en torno al seudónimo femenino, donde suscribe las teorías de que la escritura de Isabel González Frei proviene de una pluma masculina. Cierra el volumen monográfico un apartado de «Conclusiones» y la bibliografía referenciada se encuentra detallada al final del mismo.



Díaz Fernández ha ahondado en las representaciones de los personajes lesbianas de la colección «La sonrisa vertical». El sexo biológico autoral no ha sido un criterio a tener en cuenta, tal y como se reitera a lo largo del desarrollo del análisis. Precisamente, la mirada masculina sobre el homoerotismo femenino ha sido un campo de gran interés pues, como mismo ha demostrado a lo largo del desarrollo de su trabajo, las novelas con autoría masculina contribuyen a la visibilización de las prácticas sexuales minoritarias porque han sido los que más se han interesado por este tema. Sin embargo, tal y como se demuestra, será la obra autoral de una mujer, Almudena Grandes, la que se convierta en paradigmática durante la Transición. Otro cambio de modelo ha supuesto la producción

de Isabel Franc, tal y como se ha apuntado, ya que es la primera obra del nuevo modelo de *escritura sáfica*. De esta manera, reflexiona sobre lo común que podemos encontrar en los textos que representan el homoerotismo femenino y las diversas maneras –clave paródica, cómica, dramática...– a través de las cuales se puede narrar. Díaz Fernández cumple con los objetivos propuestos y ofrece un análisis representativo de la literatura erótica en español, reivindicando este género narrativo, tratando de desligarlo del concepto de subliteratura y de otorgarle el valor y reconocimiento que merecen.

Paula CABRERA CASTRO  
Universidad de La Laguna

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.clepsydra.2021.21.20>



MORALES, Cristina. *Introducción a Teresa de Jesús-Últimas tardes con Teresa de Jesús*. Anagrama, mayo y agosto 2020. 184 pp. ISBN: 978-84-3399-895-8.

«Un campo sembrado de banderas ondeantes,  
de sus alféreces emancipadas»

La segunda novela de Cristina Morales, fruto de un encargo de la editorial Lumen con motivo del quinto centenario del nacimiento de Teresa de Jesús, vio la luz en marzo de 2015 bajo el mercadotécnico título *Malas palabras*. Cinco años después, y tras la aparición de *Terroristas modernos* (2017) y de *Lectura fácil* (2018), ha sido publicada por Anagrama en formato doble. En mayo, bajo el rótulo literario *Introducción a Teresa de Jesús*, elegido por la autora. En agosto, bajo el título-homenaje *Últimas tardes con Teresa de Jesús*, propuesto en su momento como alternativa a *Soy Teresa de Jesús* (pero, junto a este e *Introducción a Teresa de Jesús*, desestimado por la primera editora) y ahora rescatado a modo de exequias literarias en honor a Juan Marsé.

En sentido estricto los cambios entre el primer y el segundo texto se limitan a la incorporación de más pistas en una adivinanza punk.

¿Por qué reseñar entonces un libro aparecido hace ya un lustro?

En primer lugar, porque no podemos silenciar la conquista de Morales «tapas para afuera» y minimizar la relación simbiótica entre título y contenido, sobre todo si este es concebido (y reivindicado) por la autora, quien sostiene que «los títulos de las obras determinan absolutamente su contenido» (2020b, 27).

En segundo lugar, porque los preámbulos «Nota a la edición: ¡JA JA JA!» y «Nota a la edición dedicada a Juan Marsé: El cuerpo de los escritores» —incluidos en *Introducción a Teresa de Jesús* y *Últimas tardes con Teresa de Jesús* respectivamente— son muy esclarecedores en relación con el proceso de gestación, el hibridismo genérico y las influencias literarias de la novela.

Por ejemplo, en el primero se justifica que esta novela «ha supuesto toda una investigación, una visión de la vida y obra de la santa a través de textos de ella, de estudios sobre ella, de recorridos museísticos sobre ella y de obras artísticas en ella inspiradas hechas por seglares y por religiosos de ahora y de hace quinientos años» (23); y al

mismo tiempo se hace alarde de «la confusión con lo ensayístico que el título propicia» (24). De la misma manera, en la nota a la edición marsiana se habla de «jugar al despiste con la noción de novela» (2020 b, 26-27). Es más, por mucho que la obra de Morales sea una lectura muy recomendable para aproximarse a la figura de Teresa de Jesús —rediviva en los últimos años gracias a su centenario y al Día de las Escritoras—, es obvio que la autora granadina no escribe ni un ensayo ni una hagiografía.

Su rigor documental es un rigor creativo, ficcional y transgresor que, desde el punto de vista literario (dejando a un lado los orígenes del género confesional y los entresijos del estilo memorialesco), tiene en Marsé —quien, en palabras de Morales, «fue el primero en colocar en el centro del discurso literario y en primera línea de combate a los charnegos, a los barranquistas, a los currantes y a los putos y putas de la Barcelona de posguerra, del desarrollismo, de la transición y de la democracia» (2020b, 20)— un referente declarado. Cabe puntualizar, eso sí, que, pese al guiño del título-homenaje y a la abundancia de puñetazos en la boca a los linajudos, Morales no solo bebe de *Últimas tardes con Teresa* (1966), sino también del Marsé posterior a Pijoaparte. De hecho, en «Nota a la edición: ¡JA JA JA!» la autora granadina desvela que «los juegos de mártires que aparecen en la novela son inspiración directa de las “aventis” de *Si te dicen que caí*: esas torturas medio en serio medio en broma de los chavales marsianos que juegan a las checas en las barracas de Guinardó» (22). Y, en efecto, la relación transtextual entre las «aventis» de Marsé y las escenas de mártires y romanos e inquisidores y reos de Morales es constatable; aunque más interesante resulta su dimensión transexual cuando Teresa y sus primos (y su primo Diego en particular) invierten los roles de género de sus participantes.

En tercer lugar, porque ya la publicación de *Malas palabras* dio lugar en 2015 a muchas especulaciones sobre la identidad de la primera persona narrativa (propiciada por la determinación de Teresa de Cepeda de cambiar su nombre por Cristina a la edad de once años) y sobre la relación transgresora de esta con los encargos escriturarios, las imposiciones y la censura —recuérdense afir-



maciones del tipo: «Cuando escribo “Soy Teresa de Jesús y aquí estoy intentando no ser yo”, es cuando más Teresa de Jesús soy» (66)–. Y tras la aparición de *Lectura fácil* es imposible no preguntarse si Àngels, la protagonista con discapacidad intelectual que a golpe de *whatsapps* redacta una novela titulada *Memorias de María dels Àngels* y subtitulada *Recuerdos y pensamientos de una chica de Arguelamora*, no pertenece también a esa genealogía de féminas para quienes la triple condición de mujer, lectora y escritora no implica –como algunos suponen– vanidad o presunción, sino deseo, autoafirmación (vida, en definitiva) que pueblan el mundo narrativo de Morales. Imposible no reconocer en Àngels a Teresa-Cristina y a la inversa.

Por último, porque se trata de una novela que apela a una lectura transaccional y que, en lugar de privilegiar el contenido, invita a la reflexión y a una respuesta política y deseadora por parte de las lectoras (y también de los lectores). Y acaso exija una relectura para transformar el mundo en «un campo sembrado de banderas ondeantes, de sus alféreces emancipadas» (152).

En definitiva, porque, pese a su origen bastardo, esta obra de Cristina Morales merece ser reseñada (y, ante todo, leída) más allá de efemérides y centenarios.

Bárbara RODRÍGUEZ MARTÍN  
Universidad de La Laguna

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.clepsydra.2021.21.21>



DE LA TORRE, Mario (ed.). *La primavera rosa, Identidad cultural y derechos humanos LGBTI en el mundo*. Barcelona: Editorial UOC, 2018. ISBN: 978-84-9180-105-4.

En el contexto de las sociedades contemporáneas, regidas por los procesos de globalización y desarrollo exponencial de lo que ha venido denominándose como cibercultura, *La primavera rosa* surge como un proyecto transmedia que ilustra la forma en que las flores del movimiento LGBTI+ resisten a un «continuo invierno» (Linares Palomar y Palazón Meseguer 197) dentro de sus propios endemismos culturales. Sin embargo, estas flores se conectan entre sí como se conectan los procesos históricos, los perfiles en redes sociales con la ficha en el registro civil, la información con el archivo documental, los marcos institucionales, simbólicos y estéticos de existencia de la opresión y las disidencias.

Como artefacto político y producto literario de un proyecto transmedia, este libro desarrolla las manifestaciones de las tensiones entre las instituciones y el activismo en diferentes contextos culturales, geográficos o virtuales, las tensiones entre los cuerpos y sus espacios de existencia, las tensiones entre el centro y la periferia de las prácticas discursivas. Colaizzi define el discurso como «un principio dialéctico y generativo a la vez, que remite a una red de relaciones de poder que son histórica y culturalmente específicas, construidas y, en consecuencia, susceptibles de cambio» (20). Este principio dialéctico se determina desde el lugar central donde se genera y ejerce el poder sobre los cuerpos: los Estados-Nación y sus instituciones políticas, jurídicas, científicas y religiosas. En el otro extremo, los cuerpos sobre los que se ejerce este poder y se excluye de la toma de decisiones. Si la serie documental centraba su crítica sobre los cuerpos que encarnan el activismo en los márgenes de esta tensión centro-periferia del discurso, el libro analiza el cuerpo social, jurídico, científico e historiográfico que juzga, regula, patologiza y determina coyunturalmente las formas en que la opresión y la resistencia se hacen patentes en diversos espacios.

En su análisis no olvida que el concepto de *espacio* en la cibercultura puede tener diferentes planos de significado. Por un lado, el espacio real

que representan los Estados con sus fronteras y sus manifestaciones geopolíticas y culturales, por los que se puede relacionar la homofobia de Estado en África como una práctica discursiva heredera del legado colonial europeo, las relaciones y comuniones entre la historia del activismo en Brasil y Portugal, o las diferentes escuelas jurídicas y políticas represivas de la diversidad sexual y de género entre los diferentes países islámicos. Por otro lado, el espacio virtual en el que se desarrollan estrategias de resistencia, comunicación, autorrepresentación y resignificación en contraposición al espacio real, diluyendo simbólicamente las fronteras de los países y construyendo una comunidad LGBTI+ como experiencia colectiva. Y por último, el espacio público, intermediario entre la realidad y la virtualidad, donde en último lugar la comunidad LGBTI+, en cualquiera de sus especificidades geográficas, existe materialmente, performa una identidad como agente de cambio y símbolo encarnado de la diferencia, resistiendo a los discursos que la oprimen, excluyen, violentan y pretenden reducir la existencia de sus cuerpos e identidades disidentes al espacio privado.

Es en el diálogo de estos significados del espacio que el proyecto de *La primavera rosa* encuentra el éxito de su propuesta activista. Por un lado, el desarrollo de distintos productos transmedia que convergen en la ecuación Culturas-Derechos y libertades LGBTI+ multiplican los puntos de vista entre lo digital, lo virtual y lo analógico, ofreciendo una perspectiva compleja de una realidad a través de estos productos. Para ejemplificar, si en el libro se hace un análisis sobre la situación de los derechos LGTBI+ en los países islámicos, en la serie documental se aplica ese análisis al caso concreto de Túnez en relación con la Primavera Árabe y en el *Documentarybook* se inserta ese capítulo junto a un falso blog con un personaje ficcional en el que recopila y amplía la información que se utilizó en el proceso de documentación del proyecto.

Así mismo, hay un diálogo en el espacio transnacional al entender de qué forma se articula la opresión por orientación sexual e identidad de género con las dinámicas Norte-Sur en culturas heredadas del colonialismo con respecto a las potencias que ejercen esa opresión colonial. Evidenciar como ciertos momentos históricos



han influido en la configuración de paradigmas culturales y políticas específicas es esencial para establecer nexos y paralelismos entre distintos puntos geográficos. Al analizar en un mismo producto activista la realidad en cuanto a derechos LGTBI+ en distintas culturas se contextualiza la opresión por orientación sexual e identidad de género como dependencia histórica entre los diversos países del mundo, y, al mismo tiempo, se remite a las formas específicas en que se materializa esta opresión en cada cultura o país.

Por último, el propio libro nace del proceso de documentación realizado para el proyecto de *La primavera rosa* en su conjunto. Esta característica alivia los procesos de selección y omisión propios de la producción de información. En este sentido, el libro es autorreflexivo en tanto que reconoce su existencia como resultado de un límite del proyecto que le da vida. La selección de información implica descartar personajes y testimonios, realidades que por su contexto y su factor subjetivo son fundamentales para una comunidad que lucha contra la invisibilidad. Aquello que permanece oculto termina por no haber existido nunca. Realizar un proyecto documental que trata de arrojar luz incluso en aque-

llos lugares que resultan ocultos por su propia labor de divulgación denota, efectivamente, la implicación del texto con las historias de vida que relata, la relevancia de estas dentro de un marco cultural concreto y, por último, la urgencia de que estas conformen un archivo LGTBI+ de la resistencia a las dinámicas centro-periferia de la identidad sexual y de género, de forma transversal y transnacional. La luz es necesaria para que las flores del movimiento LGTBI+ resistan cualquier invierno y cualquier terreno.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COLAIZZI, Giulia (ed. lit.). *Feminismo y teoría del discurso*. Madrid: Cátedra, 1990.
- LINARES PALOMAR, Rafael y PALAZÓN MESEGUER, Alfonso. «La primavera rosa: proyecto de activismo LGBTI transmedia», en La Torre, Mario de (ed.), *La primavera rosa: Identidad cultural y derechos LGBTI en el mundo*. Barcelona: Editorial UOC, 2018, pp. 195-208.

Adrián HUERTA BERNAL  
Universidad de Granada

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.clepsydra.2021.21.22>







## REVISORES/AS

La dirección de la revista agradece la inestimable colaboración de quienes muy amablemente han accedido a participar en el sistema de doble evaluación ciega, llevando a cabo el trabajo de lectura y valoración anónima de los artículos que han llegado a la redacción de *Clepsydra* para optar a ser incluidos en el presente número.

### REVISORES EXTERNOS

Israel CAMPOS MÉNDEZ (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)  
Luca CERULLO (Università degli Studi di Napoli «L'Orientale»)  
Javier CUEVAS DEL BARRIO (Universidad de Málaga)  
Nora DOMÍNGUEZ RUBIO (Universidad de Buenos Aires)  
Javier FERNÁNDEZ GALEANO (Universitat de València)  
Josep-Anton FERNÁNDEZ MONTOLÍ (Universitat Oberta de Catalunya)  
Irina GARBATZKY (Universidad Nacional de Rosario)  
Javier GARCÍA LEÓN (University of North Carolina at Charlotte)  
Agnès GARCÍA VENTURA (Universitat Autònoma de Barcelona)  
José Ismael GUTIÉRREZ GUTIÉRREZ (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)  
Francisco HERNÁNDEZ ADRIÁN (Durham University)  
Arthur HUGHES (Ohio University)  
Dieter INGENSCHAY (Humboldt Universität zu Berlin)  
Aurora LÓPEZ AZCONA (Universidad de Zaragoza)  
Elena LOSADA SOLER (Universitat de Barcelona)  
Alicia LLARENA GONZÁLEZ (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)  
Estela MAESO FERNÁNDEZ (Boston University)  
Antonio MARQUET MONTIEL (Universidad Autónoma Metropolitana de Méjico)  
Lucas MARTINELLI (Universidad de Buenos Aires)  
Alfredo MARTÍNEZ EXPÓSITO (University of Melbourne)  
Rafael MÉRIDA JIMÉNEZ (Universitat de Lleida)  
Almudena MORENO MÍNGUEZ (Universitat Autònoma de Barcelona)  
Gema PÉREZ SÁNCHEZ (University of Miami)  
Lucas PLATERO MÉNDEZ (Universitat Autònoma de Barcelona)  
Antoine RODRÍGUEZ (Université de Lille)  
Laura RUIZ MONTES (UNEAC)  
Elisa SIERRA HERNÁIZ (Universidad Pública de Navarra)  
Patricio SIMONETTO (Universidad Nacional de Quilmes)  
Carolina SUÁREZ HERNÁN (Universidad de Granada)  
Giulia TOSOLINI (Università degli Studi di Udine)  
Zaida VILA CARNEIRO (Universidad Castilla-La Mancha)

## REVISORES ULL

Maiki FRANCISCO MARTÍN

Josué GUTIÉRREZ BARROSO

Beatriz HERNÁNDEZ PÉREZ

Larisa PÉREZ FLORES

Bárbara RODRÍGUEZ MARTÍN

Alberto Jonay RODRÍGUEZ DARIAS

### INFORME ANUAL DEL PROCESO EDITORIAL DE *CLEPSYDRA* 21 (2021)

El promedio de tiempo desde la llegada de los artículos a la redacción de la revista hasta su publicación (pasando por el proceso selección, lectura, evaluación y corrección de pruebas) es de nueve meses. Los evaluadores/as son miembros de diversas facultades de esta universidad, así como de otros centros nacionales e internacionales, y forman parte de los diversos comités de *Clepsydra*.

Estadísticas:

N.º de artículos recibidos en la redacción para esta edición: 17

N.º de artículos aceptados: 11

Promedio de evaluadores/as por artículo: 2,3

Promedio de tiempo entre llegada y aceptación de artículos: 7 meses

Promedio de tiempo entre aceptación y publicación: 4 meses

El 65% de los manuscritos enviados a *Clepsydra* ha sido aceptado para su publicación.



**Servicio de Publicaciones**  
Universidad de La Laguna