

UACM

Universidad Autónoma
de la Ciudad de México

NADA HUMANO ME ES AJENO

COLEGIO DE HUMANIDADES y CIENCIAS SOCIALES

LICENCIATURA EN CREACIÓN LITERARIA

**Escrituras del yo y disidencia sexual: Rosamaría Roffiel,
Francisco Casas y Camila Sosa**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN CREACIÓN LITERARIA

P R E S E N T A

MIGUEL TLAKAXIA MARTINEZ ALVAREZ

DIRECTOR

MTRO. GILBERTO JEZREEL SALAZAR ESCALANTE

Ciudad de México, marzo de 2026.

SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

DERECHOS RESERVADOS[©]

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

Agradecimientos

Es preciso pensar en las personas que me acompañaron a llegar lejos, tan lejos como los pómulos de mi rostro que brillan en la luz del sol del medio día. A mis padres, Tepatna Koi'i Kua'a y Ziwakopilkoatl, Leonel y Bernarda en su forma terrenal, gracias por todo. A mi hermano, Apantekatl, Eugenio, el gemelo de la intuición, mi eterno bebé. A mi Amora, Adriana SA. Mi alma gemela, mi persona.

A mis maestros de la carrera, por despertarme una y otra vez del eterno sueño del engaño de la caverna. Al maestro Jezreel Salazar Escalante, por ser el guía y sendero que, con mucha paciencia, me ayudó a culminarlo. A la maestra Pilar Morales, quien despertó la curiosidad, el análisis y la intuición por los textos literarios. A Gabriela Valenzuela por ver esa chispa en mi persona. A Ana Cuandón por mostrarme la magia de la poesía. A José Luis Gutiérrez Rocha por la impulsividad de descubrir y leer textos tabú para escribir los propios o vivirlos para después reírnos de ellos. A la maestra Victoria M. Núñez por ser el ejemplo de nunca rendirse. A Isaí Moreno por darnos ese empujón para seguir creando. Y por último, a Héctor Carreto(±), porque me hizo creer en el poder de los versos que plasmé durante sus clases y ver ese talento que muchas veces no logro ver.

A mis amigas y amigos que conocí en la universidad que se volvieron camaradas y viven en mi corazón de condominio. A Lorena Garduño, Libertad Escalante y Meche, mis hermanas brujas del poder de tres. Benditas sean. A Yolchicahuaxochitl Lira, Gonzalo y Elias, hijos de mi casa de ballroom. A Hugo Alvarez, poeta del barrio y voz de los locales rojos. A los locos de las letras, Alberto Sánchez Martínez y Nayeli Ildelfonso, reyes del Slam de la poesía periférica y el performance. A mis amigas Karla Roa, Denisse Tonantzin, Denisse Coronado, Esmeralda, Nancy, Nina, Mercedes y Zuri, por cada aventura, plática y risa en los salones de clase. A Jhonnovan, Pedro Calle y Hassiel, por ser tan alternativos y creativos que siempre me sorprenden. A Mario por

ser otaku y genial al mismo tiempo. Y a Roberto Dario porque siempre me deja dibujar sus poemas y, al mismo tiempo, me inspira a escribir los míos.

A Poncho(±), Lizzy(±), Letty, Frijol, Chavo y Tigrillo, mis mascotas y eternos compañeros de los escritores. A Laila(±) por su sacrificio y su eterna lealtad.

A Andi Villalobos del canal *El Mundo de Andi*, por impulsarme a terminar la carrera y por las arrastradas cuando estaba flaqueando.

A la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM), mi alma mater, por siempre tener sus puertas abiertas al conocimiento, a la aventura y porque “Nada humano me es ajeno”. Gracias a los profesores y academias que sostienen y nunca dejarán morir este proyecto educativo.

Sin más, les agradezco a todos los que recuerdo y si faltaron, saben que también los tengo muy presentes.

Resumen

El presente trabajo tiene el propósito de analizar tres obras que remiten a formas de lo autobiográfico: *Amora* de Rosamaría Roffiel (1989), *La noche boca abajo* de Francisco Casas (2018) y *Las malas* de Camila Sosa Villada (2019). La elección de este corpus busca mostrar la diversidad que ha dado forma a la comunidad LGBTIQ+. En ese sentido, la obra de Roffiel responde a una identidad lésbica, el libro de Casas habla desde lo gay, mientras el texto de Sosa enuncia una voz vinculada con lo trans. Mi pregunta de investigación es la siguiente: ¿cómo es que la escritura disidente transgrede el concepto de autobiografía y complejiza las figuras del “yo” para proponer nuevas formas de experimentar la identidad? Mi tesis trata de responder que existen formas de escritura específicas, pero cambiantes, cuando se trabaja sobre temáticas vinculadas a la disidencia sexual. En otras palabras, en el corpus que analizo la temática se vuelve experimentación formal en varios sentidos. En principio, complejizando la figura del “yo” a partir de la alteración de los contratos de lectura (del pacto autobiográfico al pacto ambiguo). Y en segundo lugar, las disidencias se expresan a través de juegos con la voz narrativa, estableciendo interacciones entre la identidad (del protagonista) y la otredad (de los demás personajes que se vinculan con el protagonista y toman un papel en su desarrollo o influyen en su personalidad). Se trata de formas de escritura que permiten transgredir no sólo las formas convencionales de la autobiografía, sino también transgresiones morales que generan efectos sobre el lector y le permiten una identificación más empática con estas nuevas sexualidades y sensibilidades.

Palabras clave: autobiografía, identidad, otredad, disidencia sexo genérica, lésbica, gay, trans, experimentación literaria, escritura.

Índice

Introducción	5
Capítulo 1	19
<i>Amora</i> de Rosamaría Roffiel.....	19
La novela del yo	20
La otredad.....	26
Metatextualidad.....	28
Afectos	32
El espacio social.....	36
Formas culturales	46
Escritura trasgresora	49
<i>La noche boca abajo</i> de Francisco Casas.....	53
La autobiografía como autfiguración	53
El yo gay/dandi.....	58
La otredad.....	60
Afectos	66
El espacio social.....	70
Intertextualidad.....	73
Formas culturales	79
Escritura transgresora	81
Capítulo 3	88
<i>Las malas</i> de Camila Sosa Villada.....	88
Autoficción.....	89
El yo trans.....	91
Afectos	102
El espacio social.....	108
Intertextualidad.....	122
Formas culturales	126
Escritura transgresora	130
Conclusiones	134
Fuentes consultadas.....	138

Introducción

Disidencias del yo

Históricamente la disidencia sexo-genérica no había sido una temática prioritaria para los estudios literarios. Esto, sin embargo, ha comenzado a cambiar en los últimos años, tanto en la crítica literaria, como en la creación literaria y la producción cultural. Aunque se les ha prestado poca atención a las obras que tratan sobre diversidad sexual, recientemente han aparecido libros, programas, bienes culturales y eventos que trabajan este tipo de cuestiones. Un ejemplo son las series, propias de la cultura masiva, cuya multiplicación demuestra la actualidad y visibilidad del tema. Entre las más conocidas se encuentran: *La vida de Rita* (2003), *The L Word* (2004), *Orange is the New Black* (2013), *Paquita Salas* (2016), *POSE* (2018), *Tales of the City* (2019), *Veneno* (2020) y *Tengo que morir todas las noches* (2024). En todas ellas están presentes elementos como el amor, la vida profesional, las aventuras y desventuras de un conjunto de personajes que tratan de salir adelante en una sociedad que los margina o menosprecia, y cuyo destino final suele encarnar en dos formas usualmente excluyentes: la fortuna o la desolación.

En el ámbito propiamente literario, tenemos una serie de obras que han tratado este tipo de cuestiones desde el contexto iberoamericano, como *El vampiro de la colonia Roma* (1979) de Luis Zapata, *La estatua de sal* (1979) de Salvador Novo, *Antes de que anochezca* (1992) de Reinaldo Arenas, *Crema de vainilla* (2014) de Artemisa Téllez, *Princesa* (2018) de Fernanda Farias de Albuquerque, *Un apartamento en Urano: Crónicas del cruce* (2019) de Paul B. Preciado y *Las olas son las mismas* (2022) de Ariel Florencia Richards, entre otras, que nos relatan la sobrevivencia de personajes diversos en una sociedad insensible y cuyo único refugio es todo lo que han escrito en un tiempo determinado (desde la adolescencia hasta la adultez).

También desde la crítica comienzan a aparecer textos que remiten al interés por dilucidar estas nuevas sensibilidades y formas de vida, ya sea a través de antologías críticas o mediante libros que proponen interpretaciones y conceptos. Entre ellos, me parecen relevantes los siguientes: *Cónsules de Sodoma* (1982) de Winston Lwyland, *Desde aceras opuestas: literatura-cultura gay y lesbiana en Latinoamérica* (2006) editado por Dieter Ingenschay, *Filosofía del dandismo. Una Estética del alma y del cuerpo (Kierkegaard, Wilde, Nietzsche, Baudelaire)* (2008) de Daniel Salvatore Schiffer, *Travestismo lingüístico* (2009) de Krzysztof Kukawik y *Mapa callejero. Crónicas sobre lo gay desde América latina* (2010) de José Quiroga. Todos estos volúmenes ayudan a abrir un espacio de investigación para estas nuevas corrientes temáticas y de expresión literaria, cuyo estudio es fundamental no sólo para validar la existencia de discursos disidentes, sino para comprender que la diversidad sexual es un derecho, así como una forma de ver el mundo que adquiere un carácter artístico que no tiene por qué ser menospreciado.

El presente trabajo tiene el propósito de analizar tres obras que remiten a formas de lo autobiográfico: *Amora* de Rosamaría Roffiel (1989), *La noche boca abajo* de Francisco Casas (2018) y *Las malas* de Camila Sosa Villada (2019). La elección de este corpus responde, en principio, a un criterio de representatividad de diversas identidades sexo genéricas. En otras palabras, tiene como fin el mostrar cierta diversidad que ha dado forma a la comunidad LGBTIQ+. En ese sentido, la obra de Roffiel responde a una identidad lésbica, el libro de Casas habla desde lo gay, mientras el texto de Sosa enuncia una voz vinculada con lo *trans*. Por supuesto, quedan fuera de este estudio otras identidades sobre las cuales pude haberme concentrado. Incluso consideré enfocar varias obras en relación con una sola identidad; una tentativa fue explorar títulos sobre la bisexualidad como: *Negra* (2013) de Wendy Guerra, *Sueño contigo, una pala y cloroformo* (2019) de Patricia Castro y *Bisexualidades feministas. Contra-relatos de una disidencia situada*

(2019) de Agostina Invernizzi, Agustina Herrero, Ayelén Pandolfi Chediak, Iris Luz Ortellao, Josefina Itoiz, Laura Arnés y Malena Correa. Sin embargo, opté por obras que dieran cuenta de una multiplicidad de identidades (para propiciar una discusión más amplia), pero también de países (México, Chile y Argentina) y cuyas estéticas estuviesen vinculadas con la escritura del yo (novela autobiográfica, memorias y autoficción). Otro elemento en común de los libros elegidos tiene que ver con la temporalidad histórica. Estas obras aparecen en el periodo enmarcado en lo que se ha dado en llamar Neoliberalismo, el cual adquiere un fuerte impulso en los años ochenta y, apenas recientemente, comienza a entrar en verdadera crisis. Este recorte temático e sociohistórico, va acompañado de otro, vinculado con la escritura: cierto carácter autobiográfico que todas las obras comparten.

Tras leer estos títulos, la pregunta de investigación que formulé fue la siguiente: ¿cómo es que la escritura disidente transgrede el concepto de autobiografía y complejiza las figuras del “yo” para proponer nuevas formas de experimentar la identidad? Mi tesis es que existen formas de escritura específicas, pero cambiantes, cuando se trabaja sobre temáticas vinculadas a la disidencia sexual. En otras palabras, en el corpus que analizo la temática se vuelve experimentación formal en varios sentidos. En principio, complejizando la figura del “yo” a partir de la alteración de los contratos de lectura (del pacto autobiográfico al pacto ambiguo). En segundo lugar, las disidencias se expresan a través de juegos con la voz narrativa, estableciendo interacciones entre la identidad (del protagonista) y la otredad (de los demás personajes que se vinculan con el protagonista y toman un papel en su desarrollo o influyen en su personalidad). Asimismo, a partir de las tres obras elegidas se pueden comparar los modos de representar las identidades sexo-genéricas respecto al entorno en el que se desenvuelven para comprender cómo es que conforman una estética literaria que contiene una fuerte dimensión política. Se trata de formas de escritura que permiten transgredir

no sólo las formas convencionales de la autobiografía, sino también transgresiones morales que generan efectos sobre el lector y le permiten una identificación más empática con estas nuevas sexualidades y sensibilidades.

A pesar de que en los últimos años el feminismo y las políticas de identidad se han difundido en muchos ámbitos y se han vuelto discursos relevantes, las obras literarias que abordan temáticas vinculadas con disidencias sexuales o experiencias sexo-genéricas siguen sin recibir suficiente atención por parte de la crítica literaria (haciendo la comparación con las narrativas heteronormadas). Esto pude constatarlo rastreando el estado de la cuestión de las tres obras que trabajo en esta tesis, lo cual, por otra parte, me permite explorar algunos aspectos que no han sido estudiados aún. A continuación quiero hacer un recuento de los pocos estudios que he encontrado al respecto.

En su tesis *El espacio en Amora de Rosamaría Roffiel*, Cyntia Berenice Ruiz García hace un análisis poniendo especial atención en los lugares donde se desarrolla la trama de la obra, la cual transcurre entre los años 1968 y 1983. Su cuestión principal tiene que ver con la dimensión social de los espacios representados en la obra, los cambios que se han producido respecto a la actualidad, así como el contraste entre las colonias populares y las colonias marginadas. La autora reflexiona sobre la dificultad de vivir en la ciudad de México desde una existencia estigmatizada como la identidad lésbica, con deseos, gustos y preferencias no hegemónicas, como las de mujeres hacia otras mujeres, que no siguen la norma social de la discreción. Para la autora, la representación de la ciudad en la obra *Amora* se vincula con los modos en que el paso del tiempo ha modificado y desaparecido algunos lugares concretos (como edificios o restaurantes), y cómo otros se han mantenido intactos (ciertas calles, parques o zonas turísticas); sobre todo, apunta a comprender la

forma de vida de las mujeres que no pertenecen a un estrato alto de la sociedad, la lucha por la visibilidad lésbica y también el movimiento de liberación que trajo ésta al feminismo.

En otro estudio, *Antes y después de Amora. Del lesbianismo a la disidencia sexogenérica en la narrativa mexicana (1923-2004)*, María Elena Olivera Córdova hace un breve rastreo de la literatura lésbica antes de la publicación de la obra de Roffiel. La autora reflexiona que desde el feminismo y los movimientos de liberación sexual se buscó dar cabida a la experiencia homosexual entre mujeres en los textos literarios, pero no fue sino hasta la aparición de *Amora* que se pudo expresar el deseo y el erotismo femenino sin caer en las formas hipererotizadas o pornográficas de la tradición previa.

Otro estudio es la tesis *La literatura lésbica mexicana. Cambios y continuidades en la propuesta identitaria en Amora (1989) de Rosamaría Roffiel y Crema de vainilla de Artemisa Téllez (2014)*. La autora, Ana Lilia Hernández Rodríguez, indaga el modo en que la obra de Roffiel instauró una forma de crear personajes lésbicos y su trascendencia de estos arquetipos a otra historia más actual como la de Artemisa Téllez. En este caso, la autora resalta la manera en que estas prácticas sexuales lésbicas, consideradas tabú al final de la década de los 80's, rompen con la tradicionalidad heteronormada y dan pie a que nuevas escritoras integren la sexualidad femenina a partir de nuevos recursos escriturales.

Respecto a *Las malas* de la escritora argentina Camila Sosa Villada, aunque es una obra mucho más reciente (2019), los estudios en torno a este libro se diversifican tocando la filosofía, la política y la psicología, en diálogo con los estudios literarios, por supuesto. De las tres obras que elegí es la que más se ha estudiado, debido a que ha tenido una circulación mayor. Un trabajo que considero importante es el artículo titulado “De la vivencia a la autoficción. *Las malas* de Camila Sosa Villada”; en él Gloria María Prado Garduño hace un acercamiento al tratar de ubicar

la obra como una forma de “autobioficción” y su aplicación desde la teoría queer para comprender este corpus, apoyándose en los modos en que las personajes travestis establecen un vínculo de sororidad para con el mundo que las violenta.

En otro artículo, escrito por Agustina Gállego Wetzel, titulado “Formas de aparición en *Las malas* de Camila Sosa Villada”, la autora trata de analizar a los personajes de la historia presentada y los encasilla a partir de contraposiciones entre dos nociones de la filosofía, la “animalidad” y la “espectralidad”, todo con el fin de reflexionar sobre cómo es que la sociedad y la cultura ven a estos personajes “trans-trasvestis” y cómo es que estos mismos se adaptan para intentar sobrevivir.

Por último, el artículo “El cuerpo como testimonio intestimoniabile: poesía y figuras de la animalidad en *Las malas* de Camila Sosa Villada”, escrito por Tomás Gomariz analiza a dos personajes de la historia para reflexionar sobre la forma de “animalidad” que aparece en la obra y los procesos de deshumanización que viven estos personajes, de tal modo que son casi irreconocibles y complejos para añadir una especie de testimonio verídico de su situación en el mundo.

Por último, la obra del escritor chileno Francisco Casas es la menos estudiada. De él sólo pude encontrar una entrevista en torno a la obra elegida. Su poca difusión se debe, posiblemente a que al autor se le relaciona con Pedro Lemebel, por tener ambos estilos narrativos similares y por su historia de vida compartida, por lo que ha quedado a la sombra de la obra de su ex pareja. De tal modo, aún no se le ha dado su propio espacio en la crítica literaria. De ahí la importancia de estudiarla, para otorgarle visibilidad y porque también implica un gesto de reconocimiento a su labor. Parte del valor de mi tesis radica en contribuir al saber literario en torno a este autor.

Como se ha visto en el rastreo del material de investigación, las obras escogidas no se han estudiado lo suficiente, por lo que en este trabajo las analizaré y buscaré vincularlas no sólo a partir de su temática común, sino desde una perspectiva que podría considerarse “formal”, es decir, a partir de las formas estéticas que utilizan para transmitir las identidades sexo genéricas que detentan. Este acercamiento doble ayudará a darles una nueva lectura ya que son voces que, si bien, son de corte autobiográfico, experimentan, viven y se vinculan con la sociedad de otro modo, una manera que solo en el lenguaje literario se puede expresar. En ese sentido, el análisis que propongo busca relacionar la dimensión formal de la escritura con ciertas temáticas socio-culturales, lo cual no suele hacerse en la academia mexicana. De ahí que por momentos se utilicen conceptos (como sujeto, verdad, otredad, identidad) que provienen de las ciencias sociales y no sólo de la teoría literaria.

Otra parte del valor de esta tesis consiste en visibilizar formas de escritura que suelen quedar marginadas por la crítica literaria, pero que ostentan sin duda un valor estético. Además, me parece fundamental estudiar este tipo de obras para contribuir a la cultura del respeto, la aceptación y la tolerancia, pues junto con el valor estético de estas formas de escritura, también pueden verse aquí otras perspectivas del mundo que a menudo se ignoran, o que no han adquirido la validez que merecen, en buena medida por la representación no heteropatriarcal y no heteronormada que detentan.

Para analizar estas obras disidentes se requieren herramientas que también salen de las convenciones de la crítica. Para explicarlas, quiero comenzar con la manera en que estas historias pueden catalogarse de forma adecuada. Aunque sus “defectos” o “anomalías” (respecto a la tradición) las vuelve transgresoras, mi intención es hacer un ejercicio de interpretación que pueda

valorar de manera positiva dichas “distorsiones” en la enunciación y la forma de los textos. Esto es muy evidente cuando ponemos atención a la dimensión autobiográfica de estas obras.

La *escritura del yo* es uno de los conceptos que me propongo analizar en los textos escogidos. Según Jean-Philippe Miraux, las escrituras del yo consisten en “establecer una distancia entre el yo que escribe y el yo que ha vivido, entre la vida y su representación, distanciamiento terrible que establece necesariamente una relación de juicio, de evaluación de lo que ha sido a partir de lo que es” (Miraux, 2005, p. 14). Cada uno de los textos que elegí responde a la definición de Miraux y complejiza la idea de texto autobiográfico, desde los pactos de lectura entre autor y lector (marcando en algunos casos una clara diferencia entre el personaje autobiográfico y el autor mismo), la ficción o no ficción que convoca el texto, y otros elementos vinculados con los efectos de sentido que generan las obras. Pienso que es necesario tener en cuenta esta cuestión por separado ya que al ser autores de diferente nacionalidad (México, Chile, Argentina), cada uno formula diversas figuraciones del yo a partir de las cuales lo autobiográfico es escrito y al mismo tiempo, transmutado en algo nuevo y significativo. En ese sentido, se tomará en cuenta cómo la escritura de cada una de las obras tiene un grado de transgresión no sólo moral o sexual, sino estético, a partir del quiebre del pacto de escritura, en relación con el espacio de lo autobiográfico, pensando sobre todo en los elementos paratextuales de las obras.

Más allá de la cuestión genológica, mi análisis apuntará a las formas de construcción de la voz y el modo en que en ella se desenvuelve el Yo en relación con la otredad. Es decir, cómo en el espacio narrativo los otros van interactuando con el yo, ya sea para complementarlo, alterarlo o fragmentarlo. En otro nivel, una cuestión que buscaré analizar es si la identidad del yo narrativo cambia de género gramatical, lo cual podrá apreciarse sobre todo en referencia a *La noche boca abajo* de Francisco Casas y *Las malas* de Camila Sosa Villada. Para ello voy a utilizar algunos

planteamientos que aparecen en el libro *Travestismo lingüístico. El enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa neobarroca* (2009) de Krzysztof Kulawik. Ahí se explica que complejizar la identidad binaria (masculino/femenino), y no suponer las identidades como algo fijo, opera como una especie de metamorfosis narrativa en la que los personajes pueden acercarse un poco más al lector, del mismo modo que sería una especie de espejo para identificarse.

El lenguaje literario es clave para que estas obras puedan ser motivo de análisis. Aunque en la autobiografía convencional hay una cierta frontera entre lo real y la ficción, en estas obras la realidad, en ciertas ocasiones, es difícil de expresar más que en forma de excesos (a través de figuras retóricas) y saturación de imágenes para que los personajes consoliden una identidad sexo-genérica propia, denotando así la complejidad de sus palabras y sobre todo, del mundo que nos describen. De ahí que sea necesario analizar el lenguaje literario y el modo en que éste consigue enmarcar, deformar o enfatizar sucesos y hechos que el lenguaje común no alcanza a expresar.

Los textos escogidos también nos presentan espacios sociales, que se expresan desde lo íntimo, lo público o en sus límites. Resulta importante valorar de qué modo son representados dichos espacios y cómo afectan a los personajes principales (si es que existen violencias, censura, persecuciones, abuso o incomprensión) en uno o ambos espacios. Existen fronteras entre quienes guardan su apariencia y quienes se retiran del ojo público y obtienen una especie de “lugar seguro” para poder sentirse a salvo. Es necesario indagar en esta separación de espacios que no siempre se mantiene fija; a veces estas líneas fronterizas desaparecen por razones ajenas a los personajes, lo que a su vez crea espacios de crítica respecto a la sociedad que los margina y cómo es que ellos tratan de entender y lidiar con el espacio “autorizado” para poder crear su identidad.

A la distinción entre la ficción y la no ficción (que está marcada en algunos textos y en otros no) también se le agrega un segundo apartado en el que se analiza la voz (yo) y su aparente

inestabilidad narrativa. Analizarla nos puede permitir entender cómo la identidad misma se deforma a partir de la aparente “verdad” o “normalidad”, para crear una nueva que ayude al lector a concebir la identidad como un constructo sociocultural, lo cual es verificable desde la perspectiva de tres identidades sexogenéricas distintas (lésbica, homosexual, trans).

También considero importante indagar en la expresión específica de cada disidencia sexogenérica, no sólo a partir de los espacios de los que es marginada, sino por las formas de vida que sustenta y que se contrastan con la sociedad cis-hetero-patriarcal. Esto puede verse, en principio, a través de las formas de violencia que sufren los personajes en tanto víctimas de censura, persecución, abuso físico o sexual, hasta la incompreensión respecto a su identidad sexo diversa.

Rastrear ciertos usos de la intertextualidad en los textos nos puede permitir establecer la relación de las obras analizadas con libros anteriores a su publicación y a la tradición literaria. Esto tiene la finalidad de encontrar si es que existen autores que hayan tocado estos temas o estilos de escritura usados para la configuración de sus textos. Y un factor más que también es motivo de análisis es la forma en que cada una de las obras representa la alta cultura y la cultura popular; se trata de ver si hay una distinción entre ambas o si es que hay una preferencia por mostrar una cultura por encima de otra. Tal perspectiva puede dar cuenta de la manera en que se disuelven ciertos elitismos culturales a través de estas formas de escritura.

La presente investigación está dividida en varios capítulos dedicados a cada una de las obras y subcapítulos referidos a los elementos analizados. De tal modo, cada obra será estudiada de forma individual, y en las conclusiones se buscará una comparación tomando en cuenta los parámetros que se hayan destacado con el fin de responder a la pregunta de investigación y derivar, del análisis, hacia una interpretación de conjunto.

El orden de las obras se deriva de seguir la cronología de su publicación. Al ser obras que rompen la convencionalidad de la autobiografía tradicional, se generan pactos de lectura ambiguos. Para aclarar esto, debo decir que la autobiografía clásica sustenta un contrato de lectura que remite a un género que supondría la posibilidad de narrar la propia vida de manera clara y lineal, sin remitir a elementos ficcionales a través de un sujeto confiable, capaz de acceder objetivamente a los hechos y el sentido de su propia vida. Como afirma Jezreel Salazar:

[...] la autobiografía tradicional asume que los individuos poseen una *identidad* estable y autónoma, así como una vida coherente que puede tener valor y sentido. Además, supone que es factible conocer la *verdad* de la historia personal de un sujeto, sin otras barreras epistemológicas que no sean las de la buena fe. A partir de esa intención, presume ser capaz de develar la esencia de la persona narrándola de manera *unitaria, totalizante y lineal*. De igual modo, tal narración implicaría *autenticidad* respecto a la vida real y el mundo referidos a partir de ella, sin ningún tipo de turbulencia del sentido. Por último, esto lo llevaría a cabo utilizando la *primera persona* pues el espacio subjetivo, en su integridad, sería íntimo y no estaría atravesado por ningún tipo de colectividad u otredad que puedan hablar por el yo (de ahí que se vuelva incuestionable la identidad entre autor, narrador y personaje). (Salazar, 2019, p. 15-16).

En este sentido las formas autobiográficas elegidas en esta tesis van más allá de las nociones tradicionales que la modernidad sostuvo en torno al sujeto, la verdad, la identidad y el sentido. Como afirma José Amícola, la noción clásica de autobiografía se desarrolló a la par del crecimiento del individualismo burgués europeo, vinculado a diversos procesos: “a estricta separación entre la vida privada y pública, la paulatina toma de conciencia de la situación del hombre como ser solitario, la conciencia de sí, el valor de la introspección, la búsqueda identitaria y el robustecimiento de la idea de sujeto” (Amícola, 2007, p. 15). Tales presupuestos, sin embargo, cada vez han sido más puestos en duda, en la medida en que el pensamiento ilustrado, liberal y racional ha entrado en crisis por los avances del psicoanálisis, la filosofía del lenguaje y el pensamiento posestructuralista, las teorías de género y los llamados pensadores de la sospecha (como Nietzsche y Freud) o de los críticos de las formas del poder (como Foucault o Butler). Todo

esto lleva a una crisis de la idea misma de representación, en la medida en que resulta imposible seguir pensando al sujeto como alguien provisto de una esencia última y sin fisuras. Esto atañe, por supuesto, también a la percepción en torno a lo que es real en los textos autobiográficos.

Como afirma Paul De Man “el error básico es considerar la biografía como el producto mimético de un referente [...] deberíamos pensar al revés y ver que el proyecto autobiográfico produce y determina la vida” (Loureiro, 1991, p. 6). En esta tesis busco pensar desde esa perspectiva, por ello cuando refiero a conceptos como sujeto, verdad, identidad o realidad, parto de que se trata de nociones en crisis, que habitan campos de conocimiento diversos (filosofía, antropología, psicoanálisis, etc.), y que por lo mismo son imposibles de delimitar con definiciones absolutas. Justo lo que me importa rescatar de dichas nociones es su carácter móvil, flexible y polisémico, pues corresponde con el modo en que los textos que elegí hacen uso de lo autobiográfico. Así lo plantea Jezreel Salazar:

La noción de que el lenguaje es un agente estructurante de la conciencia humana, de que la realidad es una representación discursiva, de que toda acción es lenguaje y de que cualquier forma de pensamiento y escritura se construye social y simbólicamente, modificó la autocomprensión de la filosofía, las ciencias y las artes contemporáneas [...] De estos cambios en el campo intelectual, se deriva que no puedan seguirse pensando los textos autobiográficos desde su concepción clásica, pues apuntan a nuevas formas de concebir las relaciones entre mundo, yo y texto, entre representación, subjetividad y escritura. Las obras contemporáneas responden a esta emergencia de los sujetos como centro del análisis, a las reflexiones sobre la identidad ya no como una esencia sino como constructo narrativo y a la llamada ‘crisis del contrato mimético’ que supone la imposibilidad de reconocer una relación directa y transparente entre texto y realidad. (Salazar, 2019, p. 16-17)

Los obras que elegí van en contra de la noción de autobiografía tradicional y generan contratos de lectura poco convencionales u ambiguos, en el sentido que los plantea Manuel Alberca: mezcla de datos verificables y elementos ficticios (Alberca, 2005), que ponen en duda los límites entre lo ficción y lo factual, así como el presupuesto de que un contrato de lectura se mantiene estable. Esto se evidencia en el distanciamiento entre el personaje y el autor, el uso de

elementos ficcionales que corrompen el pacto de lectura de veracidad o la experimentación con otros elementos paratextuales que transforman el elemento autobiográfico en algo diferente e innovador; por ello, se ha dado en llamar de otro modos a este tipo de escritos autobiográficos (novelas del yo, autoficciones, ficciones del yo).

En algunas de las obras elegidas se representan los sentimientos y cuerpos como una forma de expresar una especie de liberación (erótica, sensorial, identitaria). Es el caso de *Amora* de Rosamaría Roffiel, en la que la poesía explota las sensaciones de la “personaja”. Hablando de esta palabra y de este género literario que se mezcla con la escritura del yo, hay aproximaciones que llevan hasta lo que podría considerarse exagerado e incluso tocan la “incomprensión”, como nos lo muestra *La noche boca abajo* de Francisco Casas. Su estilo de escritura provoca que llegue a una complejidad en la representación de la realidad explorando formas de una prosa literaria que tienen elementos líricos combinados con lenguaje barroco, incluso cambiando de género gramatical. Esto mismo puede suceder también en la obra de Camila Sosa Villada, *Las malas*, quien, como se verá en su momento, da un lugar a la otredad al interior de la narración del propio yo, para construir una identidad narrativa excepcional y, en consecuencia, una nueva visión de las disidencias. Esto sucede cuando se les da voz y lugar a aquellas personas que, siendo travestis, no tienen y no pueden expresarse más que por medio de lo que Sosa observa y que, al mismo tiempo, le ayuda a poder vincularse para encontrar su identidad trans. Este ir del yo al otro y de vuelta al yo es lo que hace tan singular esta obra que narra un cúmulo de experiencias que se entrelazan con la búsqueda de uno mismo y del acompañamiento entre seres semejantes, marginados, excluidos que resisten en una sociedad que los deja en el olvido. Al revisar las similitudes y diferencias de las tres obras, en la conclusión buscaré explicar el sentido de analizarlas por separado y reunir sus rasgos más característicos.

Como se puede observar, aunque son obras diferentes (entiéndase por la nacionalidad de los autores, los años en que fueron escritas, la distancia geográfica, las identidades genéricas que plantean y los estilos de escritura), podemos encontrar similitudes en el tratamiento del tema autobiográfico y esto las vuelve objeto de análisis para comprender cómo estas nuevas configuraciones han ido cambiando al paso del tiempo y han resistido para ser de interés público y académico.

Capítulo 1

Amora de Rosamaría Roffiel

Una opina que aquello no está bien.
La otra opina que qué se le va a hacer.
Y lo que opinen los demás está de más.

Fragmento de *Mujer Contra Mujer* de Mecano

Tengo la impresión de que algo le ocurre a la literatura cercana a lo autobiográfico cuando el yo tiene como eje la narración de una identidad sexo-genérica diversa. De ahí que me interese explorar si existen cambios en la escritura del yo cuando aparece la temática de la identidad sexo-genérica, y reflexionar sobre qué significado tienen dichas transformaciones. En otras palabras mi pregunta es: ¿las transgresiones frente a las normas heterosexuales se expresan como transgresiones en las formas y convenciones de escritura? En este capítulo voy a reflexionar en torno a esto, a partir del análisis del libro *Amora* de Rosamaría Roffiel.

Esta obra narra la vida de Guadalupe, una mujer abiertamente lesbiana y feminista que vive en la Ciudad de México a principios de los ochenta, específicamente en el año de 1983. Junto a ella, otras mujeres serán su red de apoyo para lidiar con temáticas que se abordan dentro de la novela; una de ellas es la injusticia que viven muchas mujeres víctimas del machismo; de igual modo, aparece el tema del despertar sexual, encarnado a partir de una trama en la que los vínculos amorosos se vuelven protagonistas. Ambas dimensiones se mezclan para dejarnos ver cómo se sobrelleva el deseo y su vigilancia en una sociedad demasiado conservadora.

La novela del yo

Philip Lejeune definía la autobiografía como un “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo el acento sobre su vida individual, especialmente sobre la historia de su personalidad”. (Lejeune, 1975, citado en Amícola, 2007). Teniendo en cuenta esta definición podemos decir que un texto autobiográfico suele consistir en una serie de recuerdos ordenados cronológicamente con el propósito de crear una forma única e individual que se perciba como verdadera y que establece la identidad entre el autor, el narrador y el protagonista.

Siguiendo las ideas de Lejeune, el crítico Manuel Alberca considera que la relación establecida con una obra autobiográfica, es decir el pacto autobiográfico, consiste en “un diálogo o situación comunicativa entre tres vectores principales: autor-texto-lector” (Alberca, 2012, p. 128). Tal contrato de lectura da por hecho que todo lo mencionado por el autor en su texto es totalmente verídico, no existen momentos de ficción o invento alguno en la realidad autobiográfica que se ha establecido en el relato, de modo que hay un contrato de confianza y de buena voluntad; así dicho pacto garantiza la imposibilidad de que exista alguna especie de “engaño” o encubrimiento por parte del autor. Frente a estos supuestos propios de la autobiografía clásica, las novelas del yo representan una disidencia, pues tienen como característica fundamental cierta ruptura del pacto autobiográfico, aunque de un modo ambivalente:

[...] se trata de novelas que parecen autobiográficas, pero también podrían ser verdades autobiográficas que se presentan como novelas, en cualquier caso las considero como la excepción o el desvío de la regla y una “tierra de nadie” entre el pacto autobiográfico y el novelesco. (Alberca, 2012, p. 126)

En otro texto Manuel Alberca ha hablado sobre el pacto ambiguo para referirse a este tipo de textos: “el pacto ambiguo propone una gradación entre posiciones extremas, entre una lectura literal y otra referencial de acuerdo con las claves de la verosimilitud y la correspondencia extratextual” (Alberca, 2005, p. 13). Precisamente este es el caso de la novela *Amora* al presentar

a una protagonista con un nombre diferente al de la autora (Guadalupe), considerándose un nuevo pacto que define Manuel Alberca como el pacto novelesco: “El novelista comienza por borrarse o desaparecer del texto y cede su protagonismo al narrador, ese sosias, que ya no es él, pero que ocupa su lugar y asume la función de contar” (Alberca, 2012, p. 131). Aunque la historia de la autora y del personaje del libro son iguales, el nombre de la protagonista cambia, quizá por el contenido de la novela al hablar de temas sobre diversidad sexual y el feminismo a principios de los ochenta. En cualquier caso, eso modifica el contrato de lectura que establecemos con el texto.

Otra forma de alejarse más del pacto autobiográfico clásico es cuando se recurre a la metatextualidad. Las primeras palabras de la obra incorporan la siguiente aclaración:

Sí, en efecto, esta es una novela muy autobiográfica.

Casi todas las personajes existen.

Casi todos los nombres fueron cambiados.

Y casi todo ocurrió realmente. (Roffiel, 1989, p. 7)

Desde ese momento, el lector entra en contacto con las ambigüedades entre ficción y no ficción, las cuales seguirán apareciendo en otras páginas en las que la diégesis se rompe. Así, el lector nunca termina de saber qué es veraz y qué no lo es. Existen una serie de elementos que aparecen en la realidad novelesca que tienen un referente en la realidad real. Uno de ellos es la forma en que la autora se refiere a sí misma como una persona que se diversifica más allá de su preferencia sexual. En una entrevista para el programa *Aprendiendo a envejecer* de Canal Once, la autora se refiere a las múltiples identidades que la constituyen: “yo no nada más soy gay, soy hija, soy mamá, soy hermana, soy amiga” (Aprendiendo a envejecer, 2020, 6m15s). Esto se comprueba durante toda la novela, no solo es una mujer que lucha por los derechos de sus compañeras, sino que también se mezcla la parte de ser amiga, amante, escritora, tía, consejera, receptora de sus amigas y de su interés amoroso.

Otro momento es el primer acercamiento de la protagonista al descubrir que su identidad y su disidencia tenían cabida en el movimiento feminista:

Qué lejos esa mañana de octubre de 1977 en que oí hablar a las feministas por primera vez y me dije —atontada por la sorpresa—, “¡Pero si yo soy feminista, y no lo sabía!” Qué aturdidor el gozo al descubrir que había mujeres que vivían como yo, que esperaban lo que yo, que hablaban mi mismo lenguaje. Qué conmovedor alivio encontrar respuestas a preguntas que me inquietaban desde la infancia. (Roffiel, 1989, p. 35)

Esto se reafirma en una entrevista para el podcast de la Secretaría de Cultura de México

#ElSilabario:

Fue como una revelación. Yo ya vivía sola. Yo no creía mucho en eso del matrimonio y la maternidad como única opción de vida... Mis conceptos de vida estaban mucho más cercanos del feminismo que la educación que me habían dado judeocristiana... (Secretaría de Cultura de México, 2021, 6m22s)

Podríamos decir que sus principios tenían una forma de rebelarse a las viejas costumbres de la sociedad patriarcal, sólo hacía falta una identidad, en este caso el ser feminista, que pudiera consolidarlos más. Esto se puede comprobar al hacer una remembranza en el capítulo titulado “Somos mujeres y nos gusta serlo” cuando Guadalupe menciona la deuda de las mujeres del futuro con sus compañeras del pasado:

Pero, digan lo que digan, las mujeres del futuro van a tener que agradecernos muchas cosas a nosotras las pioneras del decir que no, del atrevernos a pensar y a desafiar, a vivir solas, a ser independientes, a correr riesgos, a negarnos a ser objetos sexuales, a enfrentarnos con una nueva mentalidad a una sociedad secular y patriarcal.

Millones y millones de mujeres naciendo a una nueva identidad, buscando dentro y fuera de nosotras mismas, dispuestas a probar una forma distinta de ser, ansiosas de una relación más digna y equitativa con el hombre o con otra mujer, conociéndonos por primera vez en nuestra vida. (Roffiel, 1989, p. 36)

Podemos darnos cuenta de que hay una opinión sin tapujos en cuanto a los temas que se tratan dentro de la novela, la personaje y la autora tienen en común el cuestionar los roles que se han impuesto en una sociedad muy conservadora y sobre todo para obtener su propio punto de vista. Esto se desarrolla en la novela cuando Guadalupe habla con Claudia sobre la vida de cada una. Guadalupe explica el punto abarcado sobre el matrimonio y su nulo interés en éste:

—Me parece antinatural, tramposo, por lo menos así como está instituido.

—¿Cómo es eso?

—Cuando dos personas se unen en un momento determinado de su vida es porque ambas ven hacia el mismo punto, pero como somos seres evolutivos —los que lo somos, desde luego— pues empezamos a caminar, y generalmente una pareja camina hacia direcciones distintas, a ritmos diferentes y entonces viene el rompimiento. Es cuando hay que saber que llegó el momento de transformar la relación amorosa en una amistad que tendría que durar, esa sí, para siempre. (Roffiel, 1989, p. 43)

Dentro de la novela la rebeldía es como uno de los espacios más fundamentales a la hora de escribirse. Para romper con estereotipos anticuados de la visión que se tiene de ser una mujer abiertamente lesbiana y feminista aclarando que no todas las feministas son lesbianas, sino que, su preferencia no las encasilla de forma arbitraria, son personas que viven del mismo modo que una persona heterosexual, pero que son discriminadas por salir de la norma social:

Y sí, algunas feministas somos lesbianas, o sea, mujeres que amamos a otras mujeres, o sea que en realidad también somos personas, uno de los dos géneros que conforman la humanidad, y miren ¡qué casualidad!, nacemos, crecemos, nos reproducimos y morimos... igualito que el resto de la raza humana; nos gustan los helados y los tacos; ¡oh, desgracia!, tenemos que trabajar para pagar la renta [...] tomamos camiones, peseros, hasta el Metro; pertenecemos a todas las religiones, ideologías políticas y signos zodiacales y, como dice Rita Mae Brown, venimos en todos los colores y sabores. (Roffiel, 1989, pp. 36-37)

Roffiel siempre tiene en mente el hecho de comprender el mundo que escribe para cambiar las cosas, ella misma lo menciona en la entrevista para el programa *Aprendiendo a envejecer*: “Yo como autora me preocupa el ser humano. Me preocupa que lo que yo escribo sea como un real granito de arena para cambiar conciencias. No lo digo con arrogancia, pero siempre escribo con ese objetivo o con esa mira” (Aprendiendo a envejecer, 2020, 9m39s).

Esta representación del “yo” dentro de la novela va rompiendo con estereotipos y prejuicios desde la reflexión y la interacción con otros personajes, un ejemplo es cuando Guadalupe habla con Claudia sobre la identidad lésbica:

—¿Por qué te refieres a ti misma como lesbiana si también tienes relaciones amorosas con hombres?

—Es una forma de militar. La gente tiene una imagen muy estereotipada de la lesbiana: marimacha, de pantalones, chamarra de cuero y pelo rasurado. Cuando te les presentas, femenina, dulcecita, cariñosa y amable, pues les rompes los esquemas y, a veces hasta llegan a agarrar cierta conciencia.

Yo creo que la moral es cuestión de épocas y de necesidades políticas, y que lo clandestino y “terrible” deja de serlo cuando se habla de ello y se vuelve lo que es: parte de nuestra cotidianidad. (Roffiel, 1989, p. 92)

Encontramos aquí una voluntad de normalización de lo que, en ese momento, se pensaba como patología o anormalidad. Romper esquemas y percepciones erradas respecto a una persona no es sencillo cuando se trata de personas adultas, es difícil y en muchos casos es motivo de evasión en el tema, pero cuando sucede con las infancias es algo más complejo, es un aparente tabú que se tiene que explicar de la mejor forma. Un ejemplo de esto es cuando la amiga de la sobrina de Guadalupe, Verónica, tiene una discusión con la personaje principal respecto al uso de las palabras “lesbiana” y “degenerada” en la misma oración:

—Mi querida Verito, las lesbianas son mujeres comunes y silvestres, de todos los colores, edades, nacionalidades y profesiones que simplemente aman a otras mujeres en lugar de amara los hombres.

—¿Ves? ¿Ves cómo sí son unas degeneradas? Hasta tú misma lo estás reconociendo.

—Verito, degenerada es una palabra muy difícil de aplicar. Para mí, un degenerado podría ser quien viola con lujo de saña a una niña o a una mujer, ¡o a un niño!, quien lo obliga por la fuerza a otro ser humano a cometer actos denigrantes, quien mata con sadismo, pero no dos mujeres que se aman por voluntad propia y en forma solidaria y hermosa. (Roffiel, 1989, pp. 109-110)

La novela rompe con las maneras unívocas de concebir los vínculos desde una perspectiva heteronormativa. La conversación entre los personajes deriva de la forma de amar entre mujeres al acto sexual y la virginidad, remarcando la oposición respecto a ese pensamiento único e intolerante de una sociedad conservadora:

—Oye, tía, ya en serio, dinos cómo hacen el amor las lesbianas. ¿Qué se meten?

—¡Ave María Purísima! Ustedes creen que el amor sexual se reduce a que te metan un pene y ya. Se olvidan de los besos, las caricias, las palabras, los roces...

—Sí, tía, pero al final lo que importa es que te lo metan, si no ¿por qué todo el mundo hace tanto escándalo con eso de la virginidad?

—Porque son tonterías heredadas del pasado, porque la gente anda muy atorada en pendejadas así para no darse cuenta de cosas más importantes. Cuando tú amas a otro ser humano, lo sexual no es lo único. Es solo un ladrillo más de esa relación que vas construyendo como una casa. (Roffiel, 1989, p. 111)

Al final, la amiga de su sobrina no comprende nada hasta que Guadalupe le dice que dos de sus amigas son pareja y la joven cambia de semblante, lo que hace dudar a la protagonista sobre si confesar su preferencia sexual a su sobrina o no. Al parecer, este “yo” es uno que trata de demostrar que los prejuicios se pueden deshacer mediante la comunicación. Además, muestra el constante conflicto de decidir a quién y cuándo revelar su identidad debido al temor por la incompreensión, el “qué dirán” u otras violencias simbólicas o físicas que suelen ocurrir cuando alguien “sale del clóset”. El yo de la protagonista defiende la libertad y critica que no hay que fomentar el odio y la intolerancia desde una percepción cerrada y excluyente, pero también muestra duda e incertidumbre, como en esta escena frente a la sobrina. Esto implica una ideología liberal y no atada al tradicionalismo religioso y patriarcal, por ello plantea no seguir con cuestiones banales como el valor de la virginidad o el ejercicio del acto sexual sin sentimiento o afecto.

Podría decir que el personaje de Guadalupe, su representación del deseo y el afecto va ligada a los sentimientos, la reciprocidad y el amor más allá de lo físico, pues van tomando un lugar bastante importante durante el devenir de la trama. En la historia se nos muestra que antes de todo lo que ocurre entre dos personas debe existir un interés, un acompañamiento, una persona que escuche a otra o que sea un lugar seguro para poder expresarse. Es por ello que en toda la obra la mayoría, si no es que todas las personas con las que se relaciona la protagonista son mujeres, mayormente lesbianas, feministas con la excepción de algunas heterosexuales. Hay una clara preferencia hacia este género ya que la reflexión a la que quiere llegar con la novela es que se escuche la voz femenina sin tapujos, de forma testimonial y que se entienda cómo es que el patriarcado ha afectado a sus compañeras de distintas formas, desde la violencia verbal hasta la física y sexual. Esto se verá más adelante.

La otredad

Dentro de la novela podemos ver que existe una intensión política por marcar el género femenino como predominante. Esto se ve incluso en la enunciación a partir de la cual se suele remarcar feminizando el género gramatical. Esto implica una forma de entender que el espacio al que el lector entra es distinto, uno en el cual lo patriarcal estaría dejado de lado. Un ejemplo de este suceso es, en primera instancia, el título de la novela *Amora* (entiéndase la palabra como la feminización del amor). Esto ocurre en distintos momentos, como después del encuentro íntimo entre Guadalupe y Claudia:

—Cuéntame de cuando descubriste que podías amar a otras mujeres.

—Ya te lo conté... Además, eso fue hace mucho.

—Por eso, ¡cuéntame! Yo no te conocía entonces.

—Bueno, ahí va: “Había una vez una princesita...”

—¡Amora, no seas payasa! (Roffiel, 1989, p. 81)

Podemos darnos cuenta que, desde este momento y durante el resto de la trama, a Guadalupe, desde la percepción de Claudia, ahora se le conoce con la palabra “Amora”. Aunque no hay una explicación, existe una especie de aceptación tácita. Otro ejemplo sería cuando ambas hablan respecto a ser coherente al vivir una sexualidad libre de prejuicios:

—La sexualidad tiene que ver con la vida. Es algo cotidiano, pero nos la han rodeado de tantos tabúes que nos resulta difícil conciliarla con nuestro afán de ser coherentes.

—¿Qué es ser coherente para ti, Amora?

—Vivir de acuerdo a lo que piensas, no permitir que alguna parte de tu yo esté negada, darle a todo tu ser la posibilidad de desarrollarse. (Roffiel, 1989, p. 83)

Otra forma de feminización que podemos ver es de parte de Guadalupe cuando tiene sus primeras impresiones respecto a Claudia, una completa desconocida a quien asigna esta forma de decirle al encontrarse en una reunión de mujeres: “Al quedarnos solas, la personaje en cuestión se me acerca y me extiende la mano...” (Roffiel, 1989, p. 11). No obstante, la primera impresión no

se olvida, pues al tratar de conocerla, a través de una llamada telefónica, se da cuenta que es una mujer diferente a ella y por ello sabe que su encasillamiento es oportuno, a medias:

Tras casi dos horas, cuelgo y no puedo creerlo. Luego entonces, esta personaja de pelo de dos castaños y ojos color ámbar no es nada más una frívola niñita iberoamericana y discotequeña.

Y yo, que esperaba el menor pretexto, me dejo ir en la alfombra mágica de la ilusión, haciendo caso omiso de mis antenas y de mi percepción. Y la esperanza nace en mí. (Roffiel, 1989, p. 23)

El hecho de haber hablado con ella le da la oportunidad de tratar de enamorarla, cosa que sucede conforme avanza la novela. Sin embargo, lo que quiero rescatar son las palabras que utiliza la protagonista como su interés amoroso, por un lado, está el reconocimiento y la aceptación de esta relación que tiene Claudia con Guadalupe y también el desconocimiento de parte de la protagonista al inicio de la historia y que se quedaría con su nombre de pila aun cuando su relación termine la primera vez, como si no necesitara cambiar la identidad de la otra para aceptarla tal cual.

Al nombrar con otra nominación, modificando en cierto sentido la identidad de la persona amada, se le da también reconocimiento de una relación especial, pues tal nombre no se menciona a otra persona más que a la protagonista Guadalupe. En un momento de la obra, la protagonista y su pareja son insultadas mientras caminan abrazadas por las calles de la Zona Rosa, lo que permite otro uso del nombre como identidad:

—¡Pinches tortilleras!

—¡Manfloras!

[...]

—Oye, Amora, ¿qué es manflora?

—Lesbiana en peyorativo.

—¡Ah!, pues a mí no me suena tan feo.

—A mí tampoco. Es más, la palabra me gusta. Manflora. Es como una yerba olorosa, un ser mitológico o el nombre de un hada. (Roffiel, 1989, p. 91)

Observamos un ejercicio de apropiación del insulto en la construcción de la identidad, lo que modifica la carga política del término “manflora”, en principio, despectivo. Esta

resignificación del insulto es uno de los mecanismos que han utilizado las minorías para defenderse y desactivar los valores intolerantes provenientes de un mundo social, en este caso, homofóbico.

Metatextualidad

Uno de los recursos que aparecen en la obra es la metatextualidad. Existen capítulos y momentos dentro de la novela que nos cuentan algo que va más allá de la historia misma, a veces para dirigirse a una segunda persona en singular o plural o a la protagonista en sí.

En el capítulo titulado “Somos mujeres y nos gusta serlo” Guadalupe recuerda el pasado antes de vivir en el Distrito Federal: su rebeldía por no ser como las mujeres “socialmente aceptadas”, su salida del closet como una mujer lesbiana y su encuentro con el feminismo, todo lo cual le ayudó a construir la identidad que vemos durante la novela. Hay un momento en el que habla sobre el ser feminista y ser lesbiana, que ya se tocó en un apartado anterior, pero que me gustaría retomarlo porque hay un cambio en la dirección del discurso de un “tú” (el lector) a un plural:

Sí, como a ustedes, nos tocó nacer y vivir en el planeta Tierra, siglo XX y para colmo en México Distrito Federal, así que algunas estamos un poquito neuróticas, como algunos de ustedes. Y es cierto que —igualito que ustedes— a veces nos aventamos unos amores que son verdaderas tragedias en varios actos. Y lo peor: hasta parece que andamos con un cuate, o peor aún, que el cuate somos nosotras. ¡Ay, caray!, dice una de pronto, ¿pues qué pasó aquí? Pues nada, que por más feminismo, libertad y buenas intenciones, estamos recatadas de clichés, de conductas aprendidas, trampas, autosabotajes, limitaciones, en fin, vaina y media. (Roffiel, 1989, p. 37)

Las relaciones sociales y las relaciones amorosas son universales para todas las personas, lo único que cambia es la persona, sea diversa o no. La autora nos invita a cuestionarnos y a cambiar estos paradigmas, a romper con lo aprendido (en el caso de las mujeres, aunque puede ser una lección para cualquier persona) y que uno o una misma pueda liberarse para amar sin caer en actos o conductas que sigan perpetuando un estereotipo negativo.

Por otro lado, en el capítulo “Bordando recuerdos y palabras” podemos darnos cuenta de la forma en que Guadalupe trata de escribir un discurso para un evento en el Museo Nacional de Arte, MUNAL:

Siento que la siguiente frase que salga de mi garganta va a resultar la más irrelevante y graciosa pendejada que se haya pronunciado en este siglo. Por su puesto, enseguida me consuelo: “Pero, Lupe, si tú ni a prepa llegaste. Bastante has hecho con lo que has hecho en tu vida”. Y me funciona, cómo de que no. Así que por cuestión de principios, acepté. Y heme aquí, tensa, frente al papel en blanco. (Roffiel, 1989, p. 93)

Esta escena de escritura es un claro ejercicio de metatextualidad. La blancura a la que se refiere la lleva a pensar sobre su vida antes de encontrar su identidad, regresa al momento en que trabajó a una corta edad para ayudar con la educación de sus hermanos, así como el paradero de cada uno, cuando ella misma se interrumpe para darle un comienzo a su discurso:

¡Ay, Lupe, ya basta! Con tal de evadirte de tu texto eres capaz de ponerte a recordar tu vida entera. Ya, concéntrate, empieza tu ponencia sobre “El hilo se rompe por lo más delgado”. ¡Coño! El hilo. ¿Y cuál hilo? Porque vivimos rodeados de hilos: los de la ropa que nos ponemos, los de las sábanas sobre las cuales hacemos el amor, los de las cortinas que defienden celosas nuestra intimidad. (Roffiel, 1989, pp. 94-95)

Existe un claro ejercicio de autoreferencialidad en estas palabras. Podemos ver que ella misma va dando forma al discurso que nos menciona al principio del capítulo mezclando experiencias de su vida y cuestionamientos que tenía respecto a lo que aprendió de su pasado como la muerte, el hilo del destino, los hilos que usaban las abuelas y madres para tejer o remendar ropa. Incluso llega al momento en el que habla sobre el hilo en la escritura:

También en la escritura hay hilos. Claro, y si no ¿de dónde nace este coloquio? En todo relato hay que seguir un hilo. Para escribirlo y para leerlo. En una novela de misterio los hilos son más complicados, en una de amor más sutiles, en una de vaqueros, más burdos. Hay textos cuidadosamente bordados como los de Roa Bastos y Guimarães Rosa; otros llenos de colores, como los de García Márquez y Vargas Llosa. Los hay confeccionados a mano como los de Elena Garro o cosidos aceleradamente en una máquina Singer, como los de la China Mendoza. Los hay hilos con suspiros como los de Benedetti y Galeano, o bien con metálicas madejas de angustia, como los de Sábato y Cortázar. Son pocos los cocidos a ovarios, verbigracia los de Rosario Castellanos y Elena Poniatowska. (Roffiel, 1989, p. 96)

Por lo que nos damos cuenta que todo el capítulo es un ejercicio de escritura que culmina con el discurso que presenta para el MUNAL hay una premisa que se mezcla con lo que hace un ruido respecto a la forma en que un hilo, o más bien, el acto de bordar, trasciende más allá y toma otro significado que se relaciona con el acto de escribir. De este modo podemos conocer las referencias literarias que Guadalupe ha conocido y puede utilizar como grandes ejemplos de su tiempo. Al final ella escribe: “Bueno, pues parece que así se escriben algunas ponencias” (Roffiel, 1989, p. 97).

Otro ejemplo en el que hay un distanciamiento y se puede observar la forma en que se expresa para tomar juicios o hablar más allá de lo que el dialogismo le permite, tal es el caso del capítulo “¡Suave que me estás matando...!” donde Claudia y Guadalupe (Amora) terminan su relación. Es en las últimas líneas de su conversación donde trata de ver, de juzgar a discusión a pesar de que la ruptura, por parte de Claudia, es en buenos términos ya que ella, aunque siente algo por su Amora, son sus propios miedos y el qué dirán los que la orillaron a terminar su relación:

—Guadalupe, ¡créeme!, lo que menos deseo es destruir este sentimiento, lastimarte con mis dudas, con mis atores, que te llenes de resentimiento. Por eso pensé que es mejor separarse.

(¡Brillante! Por una vez en tu vida, ¡brillante!)

—Además, no quiero sentirme villana.

—Aquí no hay villanas, Claudia. Las dos somos responsables de esta relación entre adultas ¿qué no?

—¡Créeme que te adoro! Si no fuera así no estaría yo con tanto conflicto. ¡Perdóname!

(Ya me lo repetía mi abuelita: “Quien bien te quiere, te hará llorar”. ¡Esta me debe adorar! Ya párale, Lupe, el cinismo no es tu fuerte. ¡Qué cansancio, dios mío, qué cansancio!). (Roffiel, 1989, p. 134)

Podemos ver que Guadalupe manifiesta sus pensamientos a través del uso de paréntesis tratando de decir lo que no pudo en el momento del encuentro, podría considerarse como una intervención estilística para poder ver desde su perspectiva cómo analizaba la situación y hacía juicios de valor en torno a lo que Claudia le dijo en el momento que terminaron su relación. Este

nivel de autoconciencia pone el acento en el artificio de lo narrado y en el modo en que el yo no asume una visión unívoca, sino que se encuentra atravesado por al menos dos conciencias o voces.

Otro momento de interrupción metatextual es en el capítulo “*No cabe duda: el gay-set es el gay-set*”:

Viernes en la noche. ¿Quién no se pone romántico los viernes por la noche? Es cuando las parejitas se van a tomar la copa, o a bailar, o de perdís al cine. Es cuando todo el mundo tiene plan. [...] Estoy segura que el número de suicidios aumenta los viernes en la noche. La gente se siente más sola. Se extraña una mano que apretar, una orejita que besar, qué sé yo, alguien a quien decirle: “¡Claudia, te quiero mucho!” ¡Coño, Lupe!, tan siquiera disimula que la azotada eres tú, no le quieras colgar tu estado de ánimo a toda la raza humana. Te estás muriendo por ver a Claudia, acéptalo. Admite que los viernes en la noche se te acentúa la nostalgia, que casi te quedas a dormir en el periódico con tal de que la noche se acorte, que estás pidiéndole a tu séquito de vírgenes y santas favoritas que las muchachas te estén esperando todavía para salir a algún lado y no tengas que quedarte encerrada a rumiar tu tragedia. ¡Suspiro de resignación! Sí, lo acepto, lo acepto, lo acepto. (Roffiel, 1989, p. 147)

Se puede apreciar que la protagonista tiene un soliloquio consigo misma, en el que trata de aterrizar el hecho de que la narración al principio del capítulo es por la desilusión amorosa, por extrañar al ser amado, incluso trata de cambiar el semblante del estado de ánimo a una sutil esperanza de que sus amigas puedan salvarla de su predicamento, lo cual sucede más adelante cuando la invitan a una fiesta. Sin embargo, este soliloquio adquiere la forma de un diálogo en donde el otro yo interpela al yo principal. Esta dimensión polifónica y dialógica de la obra asume la otredad como parte del yo, lo cual es muy significativo. Es interesante cómo es que la autora puede hacer intervenciones en su propia obra a través del personaje de Guadalupe ya sea por medio de pensamientos que analicen la situación desde su perspectiva hasta regañarse por autoengañarse con una narración triste sin dar un motivo alguno, un motivo oculto que ella misma saca a la luz. Sin duda, la obra en sí misma es un ejercicio de escritura que integra estos elementos poco comunes para lograr una historia que genere análisis más complejos.

Afectos

Dentro de la novela podemos ver emociones variadas, casi siempre se entrelazan los sentimientos positivos con los negativos. Podemos ver durante la obra que la mayoría de los actos, los diálogos y las conversaciones de las personajes principales implican afectos más activos que pasivos, lo cual ocurre en compañía de una o varias personajes. Me refiero a emociones como la alegría, la felicidad, la ira, la rebeldía, el asombro y la sorpresa, entre otras que, paradójicamente, se compaginan con otro tipo de emociones que se consideran negativas como el silencio, la impotencia, la frustración o la ansiedad que, si bien, se producen en momentos de soledad, también se comparten con otras personas (como sus amigas o su pareja).

Existe un fenómeno dentro de las narrativas del yo y su relación con la otredad que nos va ofreciendo otras formas de ver el mundo, del vivir y sentir de las personas lésbicas sin tapujos. En el capítulo “Los territorios se conquistan con amor” se nos hace la introducción del espacio que habitan Guadalupe y sus amigas, Citlali y Mariana:

Nuestras recámaras son tan distintas, como nosotras, supongo. Para el resto de la casa negociamos entre el fanatismo casi kármico de Mariana por el *art nouveau*, la costosa debilidad de Citlali por los cuadros originales y mi tendencia por los muebles viejos y los colores chillantes. Resultó una buena combinación. [...] Y nuestro comedorcito es rojo, con un trinchador de esos antiguos que venden carísimos en San Ángel y no tanto en los bazares de Puebla. ¡Y plantas, plantas por todas partes! ¡Hasta en el excusado! (Roffiel, 1989, p. 25)

En este fragmento podemos observar una relación familiar bastante abierta y sin prejuicios entre la protagonista y su grupo de amigas. El espacio es cómodo lleno de expresiones diversas que logran darle una especie de identidad híbrida entre moda, activismo, colores, arte, etc. Incluso sus corporalidades denotan la diversidad racial que existe en el país:

Mariana y yo somos más bien fachosas. A mí no se me quita ese aspecto de feminista de los setenta. [...] Ella misma parece inglesa, con su melena castaña, sus ojos aceitunados, sus rasgos europeos. ¡Y tan tímida! [...] El tipo de Citlali es más mexicano, aunque, la neta, no tanto. Por lo menos tiene pelo y ojos oscuros, no que yo, ¡güera de ojos azules! Siquiera me pusieron Lupe y no Jacqueline o

Jessica. ¡Horror! No cabe duda que la conquista dejó sus huellas. ¡Y nosotras que nos sentimos tan mexicanas! (Roffiel, 1989, p. 28)

Cada una de ellas poseen una identidad propia que no se sobrepone ante nadie, entre las mujeres que conviven con la protagonista la identidad encarna un concepto de respeto frente al otro y que encaja en un espacio como lo es un hogar femenino y feminista, un espacio sagrado y acogedor donde no existe un dominio sino una especie de colectivo lésbico que se vuelve una familia:

Las tres hemos formado una familia y hemos hecho de nuestro espacio un templo. Le hablamos, le prendemos incienso, le ponemos música, le compramos flores. Lo llenamos constantemente de buena energía, de olores, de risas. [...] Y no falla. Cada invitado exclama al entrar: “¡Pero que linda casa! ¡Es como un bálsamo!” Nosotras nos miramos cómplices, sonrientes, llenitas de esa hermandad que crece cada día más entre Mariana, Citlali y yo. (Roffiel, 1989, p. 28)

Amora presenta una nueva forma de ver lazos familiares sin parentesco, un lugar donde no cabe la censura ni el prejuicio gracias a una comunidad de cuidados y afectos. La familia elegida que ha construido Guadalupe se enfrenta a los problemas y prejuicios de la sociedad heteropatriarcal. En un capítulo titulado “¡Timocéntricas, somos unas timocéntricas!” se refiere el artículo de un periódico que habla sobre el supuesto origen patológico de la homosexualidad:

—¡Mujeres! ¡Oigan esto, por favor!

Es una carta que un “doctor” envió a la sección de correspondencia del periódico:

La homosexualidad es una anormalidad, no hay duda. Lo que también debe quedar claro es que el homosexual no tiene ninguna culpa de lo que le pasa. La ciencia ha descubierto que las personas timocéntricas, es decir, aquellas en quienes la glándula Timo continúa en funciones después de la pubertad, tienen tendencias homosexuales, sean hombres o mujeres. Debido a esto, el individuo sigue dañado y, misteriosamente desarrolla tendencias hacia el mismo sexo. Es débil físicamente y con frecuencia enfermizo, no suele ser longevo. Por qué sea así, aún no lo sabemos. Lo cierto es que influye también el sistema nervioso y sus efectos alcanzan psíquicamente al sujeto. Por tanto, el homosexual no es un delincuente; es un deficiente endócrino. Ojalá que esta pequeña luz de la ciencia ayude a entender este problema. (Roffiel, 1989, p. 57)

Debido a las palabras patologizantes leídas en el artículo, todas las integrantes del hogar lo consideran poco serio y usan este momento para hablar sobre su proceso de aceptación:

—¡Ay no, por favor! ¡Compréndanme! ¡No soy un elefante, soy una lesbiana!

—Lo que eres, es una deficiente endócrina.

—Somos, Kimo Sabi.

—Ahora resulta que la única sana aquí soy yo. Ni modo, chicas, admítanlo, son unas desviadas, enfermas, lacras sociales, vergüenza de sus familias...

—¡Oye, eso no! Mi madre y mis hermanitos no solo me adoran sino que entienden mi preferencia sexual y me respetan. ¡Mi trabajo me ha costado!

—Igual pasa con mis papás.

—¡Y con los míos!

Norma no dice nada porque no es su caso. (Roffiel, 1989, p. 58)

Podemos entender que a pesar de la forma de vida que varias integrantes tienen, hay algunas que no han logrado la aceptación por parte de los padres. Por lo que se vuelve un testimonio de que, para las personas con alguna diversidad sexogenérica, las familias elegidas son un lugar de contención y protección, un lugar afectivo que acepta a quienes han sido rechazados y excluidos por su familia directa, comúnmente tradicional y homofóbica.

Otro momento pasa cuando Claudia y Guadalupe hablan sobre la exposición que ven en torno a Frida Kahlo y Tina Modotti y tienen este momento para que Guadalupe pueda explicarle a su interés amoroso que la sexualidad no necesita una etiqueta:

—¿Es cierto que eran lesbianas? —pregunta Claudia a boca de jarro.

—¿Perdón...?

—Tina y Frida... que si eran lesbianas.

—Más bien eran seres sexuales, como todos, ¿qué no?

—¿Cómo es eso?

—Seres sexuales, con capacidad para relacionarse amorosamente con cualquier sexo, para enamorarse de las esencias y fijarse después en las envolturas. Lo demás son etiquetas. (Roffiel, 1989, p.70)

Ante esta libertad sexual, Claudia trata de hacer énfasis en que si Guadalupe se ha relacionado con hombres a lo que la protagonista responde:

—¡Claudia! No es cuestión de sexos sino de seres humanos. Te puede tocar un chavo superbuena onda y una chava supercabrona, o al revés. Hombres y mujeres sentimos amor, odio,

celos, pasión, envidia y otras etcéteras. Unos con mayor intensidad que otro. Ahora bien, admito que, debido al condicionamiento cultural, es cierto que a los hombres les cuesta más entregarse y que a mí —caso muy personal— me ha resultado más fácil lograr relaciones plenas con mujeres. (Roffiel, 1989, p. 70)

Agrega que gracias a la experiencia ha sido más abierta a conocer otras identidades sexo genéricas (en este caso, las mujeres lesbianas):

—¿Entonces son mejores las relaciones entre chavas?

—¡La cosa no es tan esquemática ni tan reduccionista, Claudia! Yo te hablo de mis propias vivencias. Somos el resultado de nuestra historia personal, y es a partir de ella que nos relacionamos con el mundo y con los seres que lo pueblan. ¿Sabes? Con el paso del tiempo he descubierto que con los hombres me relaciono de afuera hacia adentro y con las mujeres de dentro hacia afuera.

—¿Cómo es eso?

—Mira, generalmente con los cuates todo empieza por lo físico. Te conoces, te gustas y casi en seguida te vas a la cama. Es raro el tipo que primero quiere conocerte y amarte y luego cogerte. Ya si después del sexo se da la comunicación, pues qué suertuda. A mí, con las mujeres me pasa al revés: primero se da la conocencia profunda, y lo sexual viene luego, como una consecuencia lógica. A mí me gusta estar abierta a ambas posibilidades, y si hubiera siete sexos, me encantaría probarlos todos. (Roffiel, 1989, pp. 70-71)

Fue necesario colocar este fragmento de su conversación por la forma en que la protagonista puede hablar libremente de su experiencia sexual y emocional. Ella trata de hacerle entender a Claudia que no hay pena alguna al momento de amar a otra persona sin importar su género, podemos decir que la diversidad es una oportunidad de conocer los deseos y anhelos que la protagonista tiene para formar una identidad que no tiene prejuicios e invita a ser más abierto de mentalidad respecto a otras personas (en este caso a otros sexos que existieran). Después de esta plática podemos ver que entre Claudia y Guadalupe se forma un vínculo que, en este caso se hará más íntimo, uno que no necesita una etiqueta:

—Oye, ¿y tú crees que lo que está pasando contigo...?

—En resumen quieres saber si eres lesbiana o no, ¿verdad?

—Sí.

—Pues no te programes ni te predispongas ni le cuelgues títulos. Nos está pasando algo lindo. Vamos a tratar de vivirlo sin conflictos y sin mentiras. Te propongo que dejemos fluir el sentimiento, que no caigamos en el miedo a atrevernos. (Roffiel, 1989, p. 71)

A través del diálogo que tienen las personajes se da la opción de tener una relación amorosa sin una etiqueta para que una de ellas se sienta más cómoda al respecto. Es interesante cómo es que la autora utiliza el recurso literario del dialogismo para que los personajes que conviven con la protagonista tengan la misma importancia y, por ende, no tengan jerarquía alguna. Guadalupe va con sus amigas (su grupo de apoyo) a contar la noticia. En ese momento que, entre críticas y risas respecto al comentario de cada una, es interrumpido con la mala noticia que rompe con el ambiente entretenido del grupo, una de sus compañeras activistas fue víctima de abuso.

Esto pone la tranquilidad en entredicho, no hay felicidad absoluta sin un poco de dolor. Este dolor, en sí mismo, es uno que va dejando secuelas en la protagonista, uno que irrumpe el espacio sagrado en el que habita este grupo tan unido, volviendo esta obra más interesante, ya que vemos ese lado oculto que considero importante analizar.

El espacio social

Existen momentos en la vida de una mujer activista y diversa que se ven envueltos en casos que van más allá de lo que pueden resolver ya sea trabajando para organizaciones o en los círculos sociales en los que no se siente una comodidad absoluta. Del mismo modo existen situaciones que viven las mujeres dentro de la dimensión de la obra. En este apartado quiero analizar cómo estas violencias se relacionan con el espacio público y el espacio privado, sus consecuencias sobre el cuerpo y la comparación de un caso en especial.

En el capítulo “De plano, amiga, ¡no más bugas por favor!” en la organización para la que trabajan Guadalupe y Victoria se puede observar el poco o nulo apoyo de las instituciones de gobierno a las víctimas de abuso:

Cada caso me aniquila. En las audiencias me dan ganas de patear a los violadores hasta reventarlos. También los del Ministerio Público. Todos se encubren entre sí. Son cómplices. Lo que me desquicia por completo es cuando nos toca una mujer juez y les da la razón a esos tipos. ¡Es de no creerse! (Roffiel, 1989, p. 17)

Esto nos demuestra que hay una falla en el sistema desde un punto de vista cercano (en el caso de las defensoras de la víctima) que deja secuelas como la ira, el hartazgo, el cansancio hasta una especie de vacío emocional que la autora representa por medio de metáforas para mostrar los efectos en otros personajes. Victoria, amiga de Guadalupe, es víctima de estos efectos en su persona:

Si me desespero mucho, la Vica me calma. No sé cómo resiste. De por sí la vida le cuesta tanto. Le sale mal. Cada mañana hace unos esfuerzotes por levantarse. Le duele el mundo. Que si van a invadir Nicaragua. Que si los trabajadores de Pascual. Que si el caso de Elvira Luz Cruz. No sé cómo se le ocurrió estudiar sociología si la realidad la rebasa. Y a quién no. Después de todo, quién dijo que la vida era fácil. Pero la Vica... Y luego tan flaquita. A veces siento que otro fracaso amoroso o el siguiente caso de violación la va romper en trocitos.

Hay ratos en que me desespera. Siento ganas de sacudirla. De meterle brillo a sus ojos negros. De tirarle de su pelo clarito y lacio. De conocer las palabras mágicas necesarias para que la vida le funcione. (Roffiel, 1989, pp. 17-18)

Podemos ver que incluso hay problemas que se vuelven conflictivos en la vida de Victoria, dolores que se vuelven físicos y necesitan de remedios para seguir trabajando, esto es lo que Guadalupe observa:

La Viquita nos preocupa. Como al año de que el Grupo echó a andar le empezaron unos dolores espantosos de cabeza. En esa misma época terminó su relación con Manuel. Ya tenían tres años de vivir juntos. Él se fue y ella se quedó sola en su departamento lleno de recuerdos. [...] También perdió su trabajo. La cabeza se le reventaba. Probó de todo: alopátia, homeopatía, bioenergética, acupuntura, limpiezas, masajes. Hasta clases de mambo tomamos. En el Grupo le bromeábamos, “¡Ay, amiga, lo tuyo es mental!” Y hasta eso, ella lo reconocía. (Roffiel, 1989, p. 18)

Aunque pasa el tiempo y logra superar esos dolores, hay una manifestación de apoyo, como menciona Guadalupe:

Me gusta llevar casos con la Vica. Como que hemos formado un buen equipo. Si una se cae la otra le pone el hombro y viceversa. Y cuando las dos nos deprimimos en exceso nos echamos un vinito. Casi siempre nos contamos nuestros rollos. Aunque a veces no porque nos deprimimos más. Ahora anda super entusiasmada con su nuevo romance. Cruzo los dedos porque este galán no le resulte ni miedo ni casado ni cabrón, lo cual, la neta, está cabrón. (Roffiel, 1989, p. 18)

La autora utiliza figuras literarias dentro de la prosa que se escribe en la novela para mantener una expresión híbrida que pueda ayudar a retratar el mundo desde una perspectiva literaria, como ya hemos visto el uso de metáforas en Victoria, así como el uso del polisíndeton que sirve para reforzar su expresión de esperanza.

Sin embargo, esta “estabilidad” tiene un límite para las personas que rodean a la protagonista, tal es el caso de Patricia (Pati) en el capítulo “La vida es una ensalada agri dulce”, quien se dirige a la casa de la protagonista para hablar sobre un caso que la sobrepasó emocionalmente:

—¡Lupe, no puedo más!

La apreté, le acaricié el pelo, la llevé a la cocina, le serví agua mineral. Ella no paraba de llorar.

—Es que cuando crees que ya oíste el peor caso, llega otro aún más terrible...

Se tapaba la cara con las manos mientras las lágrimas se le colaban entre los dedos y le mojaban los brazos. Yo seguía acariciándole la cabeza, le sacaba las mejillas, la oprimía más fuerte como para absorber su dolor, Nos sentamos en el mismo sofá donde hacía algunas horas habíamos tomado café y reído a carcajadas. (Roffiel, 1989, pp. 29-30)

Guadalupe narra lo que le contó Patricia sobre una mujer llamada Marta que fue víctima de abuso sexual en una fiesta hecha por sus compañeros de trabajo. La mujer estaba a punto de irse cuando un acompañante la encerró con él en una habitación separada del comedor y de forma cruda y sádica comete la agresión contra su persona, mostrando una situación grotesca que da a entender la razón por la que Patricia rompió en llanto:

Pati hablaba entre sollozos, aprisa, sin darme oportunidad de preguntar nada, como si quisiera vaciarse de recuerdos desagradables. A ratos se quedaba callada. Yo era incapaz de violentar su silencio.

—Y lo peor, Lupe, ¿qué carajos le dices a una mujer que acaba de pasar por algo así? ¿Qué le prometes? ¿Qué alternativas le ofreces? Ni siquiera le podemos asegurar que ya no la volverán a violar, o que la ley estará de su lado y el violador será castigado. ¡Estoy enferma de impotencia! Ya no sé quién necesita más ayuda psicológica, si ellas o nosotras.

A mí, las lágrimas se me caían solas de los ojos. Si Pati no tenía nada que prometerle a Marta, ¿qué podía yo ofrecerle a mi vez a Pati? ¿Qué nuestra lucha tiene asegurado el triunfo, en un país donde las leyes protegen a los agresores, donde quienes aprueban esas leyes son unos prepotentes y,

algunos de ellos, violadores también, que la policía, que el Ministerio Público, que los jueces...? (Roffiel, 1989, pp. 31-32)

Podemos ver que el sentimiento se desborda, se hace más cruel el mundo en el que las mujeres que son activistas deben resistir, Guadalupe consuela a Patricia hasta que se despiden de ella recordando cómo esos casos (y seguramente otros más) han dejado efectos en sus personas, en especial, el rostro de su compañera:

Nos quedamos abrazadas un rato más. Los sollozos de Pati se fueron haciendo menos. Cuando se calmó casi totalmente la acompañé hasta su coche. Ni siquiera nos dijimos nada. Arrancó y la última imagen que me quedó de ella fue una tristeza y un cansancio que se salían por cada línea del rostro. También yo me quedé cansadísima. Justo al entrar sonó el teléfono. (Roffiel, 1989, p. 32)

Este sentimiento de tristeza es utilizado como una metáfora que tiene efecto en ambas mujeres, ya que, antes de esta visita inesperada Guadalupe esperaba a Claudia para salir. Además de hacer algunas comparaciones para poder ver la complejidad y la impotencia que siente la protagonista al tratar de calmar a su compañera.

Por otro lado, a veces el silencio puede ser lo peor que pueda dar pie a las formas en las que estas violencias son ejercidas. En el capítulo “En la vida de cada mujer hay una amiga radical” se nos deja ver que no todas las mujeres pueden asistir a hablar sobre lo sucedido, sobrevivir al trauma, en una conversación que tiene la protagonista con Norma una vez que se quedan de ver con otra víctima de violación que no llega, podemos ver cómo hay dos posturas que nos muestran la forma radical y la reflexión que chocan por parte de ambas:

—Pero hay de conflictos a conflictos. A ellos los han educado para que sean unos cabrones y a nosotras para que seamos las pendejas gracias a las cuales ellos pueden seguir siendo cabrones.

—Pues para eso somos feministas, para tratar de cambiar las cosas.

—¡Uf, faltan siglos!

—Sí, eso sí. Es una pena que nos eduquen como enemigos. Muchas veces siento que, si le rascas tantito, descubres que ambos sexos se odian y se temen profundamente. Somos habitantes de planetas extraños, enfrascados en una guerra permanente, sutil, disfrazada. Interminable. (Roffiel, 1989, p. 47)

Y continúan tratando de ver un lado más complejo a esta lucha social:

—¿Sabes, Lupe? Desde que entré al Grupo me han caído varios veintes como ése de que existen otras formas de violación: cómo nos miran, cómo nos manosean, cómo nos infunden temor. Y estoy de acuerdo con las dos psicólogas que dieron la plática en la universidad: todos los hombres son violadores en potencia.

—A mí me cuesta aceptar eso. Es más, me niego a ello. Por salud mental. No quiero verlos a todos como enemigos. De por sí a veces no puedo escapar a esa sensación de acoso permanente.

—Es que es tremenda: en la calle en el camión en el metro en los cines en los hospitales en el mercado en tu trabajo en el sindicato en la escuela cuando llevas tu auto al mecánico cuando lo metes en un estacionamiento cuando vas al ginecólogo...

—¡Socorro, auxilio! ¡Ya párale, Norma!

—Todo el tiempo soportando miradas que humillan, agresiones verbales y físicas “¿Te la meto? ¿Te la mamo? Oye, güera, si me muero quién te encuera y te mete la manguera, mamacita mamasota vieja puta.” Es andar con el miedo a cuestras, con la rabia pegada todo el tiempo. ¡Y la pinche impotencia! (Roffiel, 1989, pp. 48-49)

Después de esto, ven un lado interesante al ser personas que salen de la norma social, que son mujeres que luchan por otras y que pueden amar a otras mujeres:

—¡Ay manita! Para mí ha sido una lucha difícil y larga. Creo que por eso sentí tanto alivio cuando descubrí que podía amar a las mujeres. Pero al menos con ellas no tengo que estar a la defensiva, no me siento objeto sexual, no me violentan.

—Admito que es más relajante. Es que, además, la agresión masculina se te hace más pesada porque no te enseñan a defenderte, a enfrentar esas situaciones. Por eso el día que te violan hasta culpable te sientes.

—Oye, a propósito de violación, nunca llegó la chava. (Roffiel, 1989, p. 49)

A veces el silencio puede abrir puertas a conversaciones que ayudan a establecer vínculos en la lucha social o en el compañerismo del trabajo como activista, en cierto sentido, podemos ver una cara de lo que sucede cuando una víctima no puede ir a pedir ayuda. Pero ¿qué sucede cuando la víctima es parte del círculo social y, por ende, de la misma lucha social? Rosa María, una compañera en el activismo de la protagonista, fue víctima de violación. Esto es sabido por Guadalupe tras recibir una llamada luego de compartir la noticia de que ella y Claudia se habían vuelto una pareja en el capítulo “De la democracia a la injusticia”. Aquí podemos ver dos clases de efectos que han dejado a la víctima, el primero es uno relacionado con el corporal, con la imagen de sí misma:

—¡Es el miedo, Lupe, es el miedo lo que me jode más! No me siento manchada, sucia, ni así como se siente la mayoría de mujeres que atendemos. Tampoco creo que mi vida esté “desgraciada para siempre”, como nos dicen los del Ministerio Público. Es otra cosa. Un golpe a mi autoimagen, un recordatorio de cuán violable soy. ¿Te acuerdas cuando nos preguntábamos qué haríamos en un caso así? ¿Pelear, gritar, dejarnos, morirnos? Se acabó la fantasía para mí... (Roffiel, 1989, pp. 75-76)

Y el segundo efecto tiene que ver con la percepción del mundo: a través de la figura literaria de la personificación, la víctima manifiesta sus emociones (como el miedo y la inseguridad) que se han vuelto más evidentes y difíciles de controlar:

—Además, ahorita siento que, en el momento en que se les pegue la gana, me vuelven a violar. La ciudad amaneció distinta, Lupe. Ando hipersensible a la violencia, a la agresión. Me desespero. Quisiera recuperar la claridad del pensamiento, pero el miedo no me deja. Es como un habitante indeseable en mi ser, un intruso, una presencia maldita. (Roffiel, 1989, p. 76)

Virginie Despentes en su libro *Teoría King Kong* (2006), menciona que sobrevivir al acto de violación se consideraría una forma de afianzar el pacto patriarcal en el que la víctima vive del miedo a salir, la autora menciona que “hay una especie de marcas visibles que deben ser respetadas: tener miedo a los hombres, a la noche, a la autonomía, que no te gusten ni el sexo ni las bromas” (Despentes, 2006, p. 34). Es por ello que, lo que sucedió con Rosa María en *Amora* podría ser visto como una especie de condición para una mujer si esta quisiera vivir fuera de la zona de confort (el hogar, la escuela, los padres). Agrega, además, que al ser sobreviviente lo mejor es guardar silencio y evitar hablar de lo sucedido para evitar caer en la “revictimización” o en la lástima.

Despentes reflexiona luego de leer el artículo de Camille Paglia en el que la violación no debería ser una carga insostenible:

Paglia nos permitía imaginarnos como guerrilleras, no tanto responsables de algo que nos habíamos buscado, sino víctimas ordinarias de algo que podíamos esperar cuando se es mujer y se quiere correr el riesgo de salir al exterior. [...] Ella hacía de la violación una circunstancia política, algo que debíamos aprender a encajar. Paglia lo cambiaba todo: ya no se trataba de negar ni de morir, se trataba de vivir con. (Despentes, 2006, p. 37)

Despentes considera este “vivir con” como una forma de ir superando este suceso, en silencio y continuar con llevar una vida “normal” aunque cueste con el paso del tiempo. Sin

embargo, el personaje de Rosa María reivindica esta decisión de vivir con el trauma y utilizarlo para generar empatía con otras víctimas de abuso:

—¿Vas a denunciar? — me atrevo a preguntarle.

—¿Qué me queda? No puedo ser incongruente, pero, de verdad no sé si voy a tener fuerzas para aguantar a los cerdos ésos con sus miraditas y sus sonrisitas irónicas.

Se calla, piensa en silencio, luego sonríe.

—Eso sí. Creo que ahora voy a llevar mejor los casos. ¡Les habla la voz de la experiencia!

[...]

—¿Y la terapia?

—Ya vi a una de las psicólogas del Grupo. Me ayudó muchísimo. ¡Imagínate, estaba yo peor!

—¡Ay, Rosa María, me siento tan mal por no poder ayudarte más!

—¡Lupe, por favor! Me estás ayudando al escucharme. Cada vez que lo cuento es como si pesara un poquito menos dentro de mí. Así que prepárense porque no les voy a hablar de otra cosa quién sabe por cuanto tiempo... (Roffiel, 1989, p. 76)

Como podemos ver, las figuras literarias que utilizan tanto la protagonista como sus compañeras de trabajo pueden servir para retratar el mundo que las rodea o los sentimientos que no pueden contener. Incluso se aprecia el cambio de paradigma en un acto violento con el fin de seguir ayudando a las personas evitando que su “trauma” sea una carga que se lleve en solitario. Considero que el valor estético de la obra de Roffiel no está remarcado a través de un uso exhaustivo con tropos y figuras retóricas, sino que se trata de un trabajo mucho más sutil y transversal que atraviesa toda la obra. *Amora* atrapa al lector por el modo en que los personajes se desarrollan, los vínculos que se generan entre ellos y la atmósfera emocional que se va gestando mientras avanza el libro. Esa dimensión literaria del libro sirve para transformar las emociones en algo palpable que influye en el espacio de los personajes causando un efecto duradero en el lector. Si nos damos cuenta, la manera de representar el espacio habitado y los vínculos entre los personajes, transmite las sensaciones de transgresión, desgracia o desesperación, cuyas marcas se quedan impregnadas en Guadalupe. Por ello, el efecto estético está vinculado con el dolor que se

comparte como colegas, amigas o como mujeres que tratan de sobrellevarlo y que también muestran su propia vulnerabilidad respecto al problema de ser trabajadoras sociales, estar en un grupo de ayuda o ser víctima de abuso sexual.

Intertextualidad

Desde la década de los 60, la literatura nacional fue un espacio considerado masculino donde los sentimientos, el erotismo, las formas discursivas de la diversidad sexual eran escritas por hombres. Algunos fragmentos de literatura lésbica mexicana como el cuento “Raquel Rivadeneira” de Guadalupe Amor en *Galería de Títeres* (1959), nos esbozan una imagen de la “amiga” de Raquel que apenas puede verse como una mujer mayor que es rechazada su compañía por la protagonista con el pretexto de no tener “esas preferencias”. Podemos decir que la imagen de la mujer lesbiana es desconocida, extraña y que, en ocasiones, generaría desconfianza. En otros países latinoamericanos podemos encontrar otro tipo de obras donde sí se habla abiertamente de la identidad lésbica, pero que, al considerarse temas impactantes y de escándalo, fueron censuradas en su tiempo y su reproducción se vio afectada.

Unos años antes la escritora argentina Reina Roffé publicó *Monte de Venus* (1976) en donde la protagonista, abiertamente lesbiana, es víctima de la homofobia y de la sociedad heteropatriarcal que la discrimina. Años después Silvy Molloy publicó la novela *En breve cárcel* (1981), donde la relación entre dos mujeres es tratada como prohibida, escondida y violenta en el periodo de dictadura social que se centra la historia, en el secreto que tuvo para poder publicarse fuera de su país de origen y su popularidad años después que se consideraron objetos de estudio. En Chile, María Carolina Geel publicó *Cárcel de mujeres* (1956) donde los testimonios de la protagonista

sobre el mundo dentro de la prisión femenina y las relaciones que se crean entre las mujeres que lo habitan, siendo una parte aguas de la escritura nacionalista chilena que causaría revuelo.

Sandra Luz Sosa Vilchis en su tesis *De suicidas, monstruosas y seductoras: las representaciones de las lesbianas en el cine mexicano. La imposibilidad del deseo homoerótico entre mujeres* (2020), hace un análisis de tres filmes mexicanos donde evidencia que las relaciones entre mujeres y la identidad lesbiana son vistas desde una perspectiva bastante conservadora y distorsionada hasta caer en el cliché del fatalismo. Las películas que destaca son *Muchachas en uniforme* (1950) de Alfredo B. Crevenna, donde la relación entre una estudiante de internado y su joven maestra termina en suicidio. En *Alucarda, la hija de las tinieblas* (1975) de Juan López Moctezuma, se toca el estereotipo de la lesbiana como una forma extraña, horripilante y hasta demoniaca, considerando que en esos tiempos la imagen de la mujer lesbiana atentaba contra la “buena moral” o “las buenas costumbres”. Y por último en *Tres mujeres en la hoguera* (1977) de Abel Salazar se muestra la imagen de la lesbiana con actitud violenta y salvaje, casi deshumanizada y machorra.

Amora es una novela que rompe con los estereotipos tanto literarios como cinematográficos ya que deja de representar a la lesbiana como amenaza social para caer en cuenta de que es una idealización errónea por parte de la sociedad heteropatriarcal y machista de ese tiempo. Si bien el resto de Latinoamérica tiene autoras antecesoras que escribían sobre las relaciones entre mujeres, Rosamaría Roffiel juntó las palabras “mujer”, “lesbiana” y “feminista” para concebir a un personaje protagonista que narra desde su propia identidad con el propósito de dejar de ser vista como un personaje malo, peligroso, que ya no se le patologiza como en los filmes mencionados.

Guadalupe y su grupo de amigas son personajes que rompen con la concepción machista ya que están escritos, en primer lugar, por una mujer abiertamente lesbiana y en segundo, por la

cuestión de ser novela autobiográfica nos da una visión que se aleja de la percepción moralista y trágica de los personajes femeninos que fueron escritos por hombres. En la novela podemos ver momentos en que las mujeres pueden experimentar amor, amistad, erotismo y compañerismo con otras mujeres e incluso pueden ser parte de movimientos sociales, como el feminismo o el frente de liberación homosexual, que luchan contra la violencia que ejerce la sociedad heteropatriarcal.

Después de su publicación, otras autoras mexicanas comenzaron a visibilizar la cuestión lésbica como Sara Levi Calderón con su novela *Dos mujeres* (1990) donde se vuelve a utilizar el género autobiográfico y añade uno ficcional en el que se habla sobre la liberación de la sexualidad de la mujer casada y el rechazo familiar que conlleva este descubrimiento. Otra novela que aborda no solo la condición de las disidencias sexuales (parejas gays y lesbianas), y el espacio en que habitan también se hace una mención a la enfermedad del sida es la novela *La muerte alquila un cuarto* (1991) de Gabriela Rábago Palafox. O que sea una denuncia de la violencia que se vive en el entonces Distrito Federal donde el amor lésbico tiene que sobrevivir en un antro por causa de la sociedad machista, esto en la novela *Las sombras del Safari* (1998) de Gilda Salinas.

Como se puede ver, *Amora* de Rosamaría Roffiel dio la apertura a que más mujeres pudieran publicar historias que dignificaban al personaje de la mujer lesbiana que no solo sentía, se erotizaba, amaba y se relacionaba con otras mujeres, tenía que sobrevivir la violencia, el temor de la enfermedad “desconocida” que afectó a personas de la diversidad sexual y que hoy en día, es una obra que sigue cautivando a sus lectores ya que las primeras personajes escritas desde una perspectiva femenina transgredieron el mal estereotipo negativo y dieron pauta a que más autoras pudieran escribir más sobre la condición lésbica hasta tal punto que se puedan reivindicar los malos recursos de personajes machistas y convertirlos en el interés de la comunidad lésbica como en la

novela *Crema de vainilla* (2014) que nos cuenta la relación de una maestra de universidad y su estudiante.

Formas culturales

Una de los ejes que pueden apreciarse en *Amora* tiene que ver el modo en que convive la alta cultura y lo popular. Frente a una fuerte tradición en México de elitismo cultural (que implica, por supuesto, cierto clasismo), Roffiel apuesta por hacer de la cotidianidad y el ámbito popular espacios legítimos de enunciación. En ese sentido se inscribe en una tradición todavía marginal que no responde a la oposición entre lo vulgar y lo culto, sino a escribir reivindicando los márgenes y las formas de vida de ciertas minorías, tradicionalmente poco legitimadas en el espacio sociocultural de la cultura mexicana. En ese sentido, las temáticas y los personajes que retrata no están vistos como algo que contamine lo literario, sino como un modo por sí mismo válido de mirar la realidad. Digamos que desde su punto de vista no hay una visión de blanco y negro ni bueno o malo, sino un sistema que ella cuestiona rompiendo con patrones pre establecidos.

Esto sucede en el capítulo “Tomando tequila con Frida y Tina” ella se cuestiona sobre la imagen de ambas artistas y su vida que giraba en torno a sus esposos. Guadalupe reflexiona:

Claro, por eso hay tan pocas mujeres genias. Mientras nosotras nos entregamos, nos deprimimos, nos desgastamos, ellos producen. “Detrás de todo hombre famoso, hay una gran mujer”, ¿y detrás de cada mujer famosa, qué hay? Serán sus amigas, o su gato, pero no su papá ni su marido. ¡Ya parece! “Mi vida, me voy a llevar a los niños toda la noche para que avances en tu novela”. Lo ideal para nosotras sería aprender a priorizar sin perder nuestra capacidad de amar. Pero, ¿cómo se logra eso? (Roffiel, 1989, p. 69)

Como se ve, aquí aparece la temática de “un cuarto propio”, es decir, la preocupación por las condiciones materiales para que las mujeres escriban. Antes de esta reflexión ella piensa que, al leer anotaciones, ver pinturas y fotos se las imagina tomando tequila con ellas, dejando en claro

que, antes de ser artistas, eran personas, seres humanos que subieron a lo más alto, pero que, como menciona Guadalupe: “la vida tampoco resultó fácil” (Roffiel, 1989, p. 69).

En el “El amor es una cosa esplendorosa”, podemos ver la forma en que tratan el tema de un corrido mexicano sobre Rosita Álvarez, la canción trata sobre como Rosita es víctima de un asesinato por negarse a bailar con el hombre que la invitó. Guadalupe y Claudia comentan:

—¡Muerta por coscolina! —deduce Claudia.

—¡Nada de eso! Muerta por defender su derecho de elección respecto a con cuál galán quería bailar y con cuál no.

—O sea, ¡muerta por feminista!

—Digamos que se trata de una interpretación muy *sui generis*.

—¿Por qué? ¿No te gusta mi planteamiento? Rosita Álvarez, primera feminista mexicana muerta en el cumplimiento de su deber.

—Primera primera, no creo. ¿Te imaginas todas las muertas anónimas de este país, asesinadas por contradecir charros nacionales?

—Sí, me cae. Debería haber un monumento igual que el del soldado desconocido.

—¡Claro! En honor a la rebelde desconocida, o sea, a esas mujeres que se atrevieron a decir no. (Roffiel, 1989, pp. 85-86)

Como podemos ver, Guadalupe siempre se cuestiona sobre lo que se presenta en los espacios sean abiertos a todo público como en el museo o en lugares de privacidad como en la televisión donde solo están ambos personajes hablando sobre el contenido que la cultura pop presenta, en este caso, a través de una canción del regional mexicano que alaba estos actos de violencia como una forma de advertencia. Guadalupe trata de romper esas costumbres desde un punto de vista más contestatario, más rebelde. Además, hay aquí una reivindicación de ese “feminismo intuitivo” del que habla María Galindo en su libro *Feminismo bastardo* (2021), el cual “no responde a una lectura académica, sino que responde a una decisión existencial y a una lectura directa y vivencial de su cuerpo, de la calle, del barrio, de la cárcel, de los juzgados, del desempleo” (Galindo, 2021, p. 51).

Otro momento que sucede en la forma en que se trata de romper con esta tradición machista y misógina de los piropos en la calle ocurre cuando Guadalupe y Claudia caminan por Zona Rosa y dos hombres las violentan al ofrecerles favores sexuales en el capítulo “Una noche tirándole a rojo”:

—¿Qué tal una mamadita, mamacitas?

[...]

—¡Pinches nacos de mierda!

Ellos se alejan muertos de la risa. Yo reclamo:

—¡Claudia, no seas clasista!

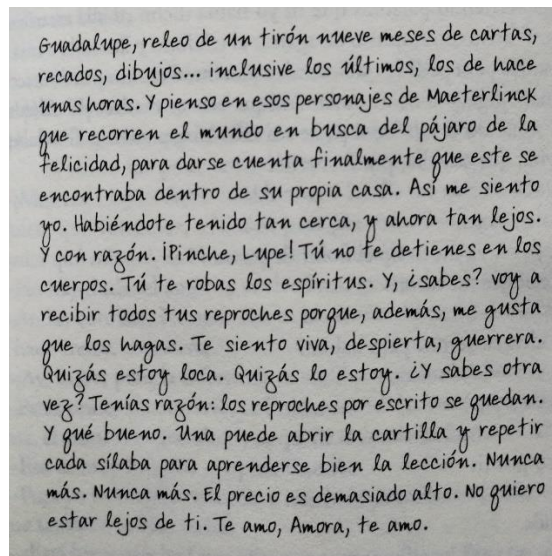
—Es que los alucino, ¿por qué no nos dejan caminar tranquilas por las calles de nuestra ciudad? Además, ¿apoco tú no eres clasista?

Yo más bien soy alérgica a los mediocres, a esos que no tienen imaginación, que no poseen alma propia, esos que viven las vidas que les dictan en la tele, esos a quienes al parecer les cuesta el ser... Mi amiga Norma dice que seguramente Dios los ama, porque hizo un chingo. A esos sí que los alucino, me dan urticaria, me producen asfixia, náuseas, ganas de vomitar... ¡Uagh! ¡Y esos, Claudia, se dan en todas las clases sociales! (Roffiel, 1989, p. 92)

A través de esta conversación podemos ver cómo es que la personaja convive con estas expresiones de cultura y las cuestiona o las reflexiona para tratar de romper con ellas. En este caso ella le enseña a Claudia que el acto ofensivo no proviene de una clase social menor, sino que le explica que se trata de personas “mediocres” que no tienen identidad y que, por desgracia, ese tipo de personas no solo existen en las calles que transitaron, sino que también están en cualquier estrato social. Con esto podemos ver que la obra en sí, nos muestra que la personaja principal no es alguien alineado a la sociedad, es una activista que rompe desde su propia voz y con otras mujeres el hecho de ver los patrones errados de la sociedad y los critica para evidenciar el daño que se hace y el fomento a estos actos para que el lector reflexione sobre su entorno, así como lo hace Guadalupe junto a Claudia.

Escritura trasgresora

Amora trata de una construcción textual heterogénea, donde otras formas discursivas habitan el texto desestabilizando el género autobiográfico para encaminarlo a una especie de dimensión reflexiva. Hemos visto con anterioridad otros discursos que se vinculan con la obra como las cartas, una que hemos visto es sobre el profesional que envía su forma de analizar el origen de la homosexualidad y la otra es de Claudia que suplica volver a ver a Guadalupe luego de su lectura, insertada en la obra como un texto independiente que la protagonista trata de analizar repetidas veces.



Guadalupe, releo de un tirón nueve meses de cartas, recados, dibujos... inclusive los últimos, los de hace unas horas. Y pienso en esos personajes de Maeterlinck que recorren el mundo en busca del pájaro de la felicidad, para darse cuenta finalmente que este se encontraba dentro de su propia casa. Así me siento yo. Habiéndote tenido tan cerca, y ahora tan lejos. Y con razón. ¡Pinche, Lupe! Tú no te detienes en los cuerpos. Tú te robas los espíritus. Y, ¿sabes? voy a recibir todos tus reproches porque, además, me gusta que los hagas. Te siento viva, despierta, guerrera. Quizás estoy loca. Quizás lo estoy. ¿Y sabes otra vez? Tenías razón: los reproches por escrito se quedan. Y qué bueno. Una puede abrir la cartilla y repetir cada sílaba para aprenderse bien la lección. Nunca más. Nunca más. El precio es demasiado alto. No quiero estar lejos de ti. Te amo, Amora, te amo.

Otro discurso que se utiliza es el formato de diario en el capítulo “Hay semanas de 7 siglos” donde la narración pasa a ser resúmenes que comienzan desde el día martes hasta el día domingo. Esto es con el fin de ver, desde la perspectiva del lector, el proceso por el que Guadalupe intenta superar su ruptura con Claudia:

Martes

Qué ganas de desaparecer y materializarme en otro lado, frente al mar, en Saturno, la luna, ¡o Tepoztlán! Lo que sea, pero que no sea esta pinche desesperanza que me chupa fuerza y energía para vivir. Quisiera ser distinta. Leer *Cosmopolitan* y *Buenhogar*, realizarme en Plaza Satélite, vivir

la vida de las heroínas de las telenovelas en lugar de la mía, no ser tan sensible ni tan intensa. (Ya o te quejes tanto, Flor de Azalea, que hallar pudiste protección y abrigo...) (Roffiel, 1989, p. 156)

Podemos ver que hay una interrupción por parte de la autora que comenta a la protagonista de la historia no quejarse más. Por lo que, este fenómeno de autoreferencialidad se utiliza cuando la protagonista tiende a llevar las cosas a la exageración.

Otras formas se encuentran en el texto como el dialogismo, entendiéndose que en mucho del texto la intervención del diálogo con el “yo” de la novela ayuda a representar la realidad tanto para la protagonista como para los personajes, con los que interactúa o tiene conflictos (caso visto anteriormente con la auto inserción). Una de estas representaciones que quiero resaltar es cuando se utiliza el recurso de la polifonía en el capítulo “No cabe duda: el *gay-set* es el *gay-set*”, que va más allá de un simple intercambio de mensajes:

Nos instalamos frete a la puerta para revisar a cada invitada que llegue, y para poder contemplar el salón a nuestras anchas. Sí, también para criticar: “¡Ay! ¿ya vieron a fulanita? ¡Pero si es casada! ¡Ay, pendeja!, ¿y eso que importa? Y miren a... ¿apoco no es mejor en persona que en televisión? ¿Qué tal el escote de aquella? Volteen discretamente para la izquierda: esas dos acaban de salir juntas del baño. ¿Ya se fijaron quién está allí? ¡Yo no sabía que era gay! Anoten que zutanita llegó sola y no con... ¿se habrán peleado? ¡Claro que no! ¿Qué no ves que es viernes y la otra tiene dos funciones en el teatro? No ha de tardar. Oigan, ¿qué pasará en esa recámara? Tantas mujeres entrando y saliendo. ¡Parece que alguien se desmayó! ¡Ay no, por favor! ¿Ya vieron los tacones de esa? ¡Se le va deformar la columna vertebral! Pues a mí me gustan. Claro, como tú andas de puro botín de minero. Sí, pero Patricia Vidal si me haces el favor...” (Roffiel, 1989, p. 149)

En este fragmento nos muestra que desde el diálogo que entablan Guadalupe y sus amigas incluyen al lector en este ambiente de fiesta en el que van mostrando sentimientos como el asombro, la curiosidad del lugar al que las personajes han llegado, una fiesta de mujeres donde todas pueden habitar sin problema alguno, sin esconder su identidad ante las demás, entre ellas se encuentran otras mujeres de sociedad (escritoras, actrices, poetas, funcionarias de gobierno, etc.), que no temen mostrar su preferencia sexual, ya que se trata de un espacio exclusivo que no distingue profesión, sólo un lugar donde otras de sus congéneres puedan pasarlo bien. Pero también implican algo más: la conformación de un mundo en el que diversas visiones del mundo tienen cabida.

Junto al dialogismo se incluye la literariedad a través de momentos líricos donde los escenarios que nos presenta adquieren un significado que apela a las emociones y a los sentidos en situaciones donde se expresa mejor desde la emocionalidad que desde la descripción, anteriormente lo hemos visto desde los efectos que tienen las compañeras de Guadalupe, en este caso, podemos verlo desde la perspectiva de la protagonista, en sus momentos de soledad como en el capítulo “Somos mujeres, y nos gusta serlo”:

Dejo que pase la tarde frente a una taza de café. A mi alrededor, un constante murmullo de voces y de niños que corren por entre las mesas como moscas heridas por la luz. Sin embargo, me siento aislada. Es un alto en mi día. Un regalo del tiempo. Para mí sola. Para recordar la vida. Señalar mis ciclos. El camino andado. Mis años de soledad, sintiéndome un hongo extraño y diferente a cuanta mujer conocía. (Roffiel, 1989, p. 35)

O en los momentos de intimidad en el que el lirismo se apodera de la descripción como en el capítulo “Seguramente así aman las diosas” donde el encuentro íntimo entre Guadalupe y Claudia se transforma en un escenario con elementos poéticos que enmarcan la sensación y la emoción de la protagonista:

Agua de luna, fresca, con puntos de plata. Sábana de encaje. Sudario de luz. Lecho de nácar. Dos mujeres. Dos. Cara a cara en este juego irrepetible que es el amor. Fiebre de deseo, canción de una voz. Saeta que se acerca, dulce rumor. Dejo que la tarde te desnude, que consagre tu piel. Tú, te ofreces como flor, como ola gigante. ¡Qué deseos de besarte! Pero sólo te veo y te veo... y no me atrevo a tocarte. Tus aromas me envuelven. Te siento, amor, te siento. Tienes fuego adentro. El tiempo no existe. Sólo esto. Fusión de suspiros, tormenta de ecos. Qué embriaguez. Qué júbilo. Un vuelo de tórtolas sobre tu cuerpo... (Roffiel, 1989, p.79)

La novela *Amora* nos muestra una forma de mezclar el mundo en el que viven las mujeres que aman a otras mujeres desde una perspectiva que rompe con el típico cliché que sexualiza a la mujer lesbiana o la satiriza, según sea el caso. Rosamaría Roffiel nos muestra cómo es que se llevan a cabo las relaciones entre mujeres desde la intimidad de las parejas así como la manera en que se construyen círculos de confianza (lo que hoy en día se llaman “colectivas”).

En términos literarios, es verdad que el programa político de *Amora* precede a las búsquedas estéticas y de algún modo limitan la libertad creativa del texto. No obstante, lo estético no es sólo

un modo de producir un lenguaje otro, sino también un modo de abrir el mundo del lector, una ruptura respecto a los presupuestos y experiencias sensibles del lector en torno, en este caso, al lesbianismo. Al apropiarse de la palabra “amor” para generizarla en femenino, Roffiel simboliza una nueva forma de comprender la realidad desde esa forma de vida, un modo de incluir lo que, en el momento de su publicación, era una existencia ajena al mundo cultural católico que prevalecía en México. La inclusión de tal diversidad como posibilidad de vida al interior de una trama constituía una apertura que puede considerarse estética en la medida en que remueve el sistema de sensibilidades que estaban instituidas y legitimadas en la sociedad mexicana de esos años. Por eso *Amora* fue una forma de rendir tributo a mujeres se atrevieron a amar a otras mujeres y no tuvieron una forma de nombrar esa experiencia como lo hace la autora y que, coloca como título del libro. Así, su valor literario recae en ese cuestionamiento de la uniformidad femenina, de los roles de género, del mundo de las mujeres que se ve fuera del espacio “socialmente aceptable”. Incluso, podría decir que nos adentra como lectores en esa intimidad que pudiera ser difícil de ver sin ayuda de tal operación que es al mismo tiempo estética y política.

Capítulo 2

La noche boca abajo de Francisco Casas

Siento alguien dentro
Me quema y me da miedo
Me habla
Me grita que tengo que ser fiel
Que mi alma es de él

Fragmento de *El amante de fuego* de Mecano

Continuando con las transgresiones a la escritura, mi interés por analizar la obra *La noche boca abajo* de Francisco Casas viene de las siguientes preguntas: ¿qué ocurre cuando el yo autobiográfico narra la otredad como algo central de su relato?, ¿de qué forma ese yo autobiográfico se ve afectado narrativamente por el relato del otro? Tengo motivos para pensar que en la obra de Casas ese yo se desestabiliza y en este capítulo me propongo reflexionar al respecto.

La noche boca abajo narra un fragmento de la vida de Francisco Casas, escritor chileno, que viaja a Perú y conoce a Les en un bar de Lima, estableciendo a partir de ahí un romance tormentoso. El texto se concentra en un momento en que las crisis mentales de Les coinciden con los últimos días de vida del escritor Pedro Lemebel (ex pareja del protagonista y del propio Casas).

La autobiografía como autofiguración

Como se vio anteriormente, Philippe Lejeune mencionaba que el pacto autobiográfico debía cumplir con el principio de identidad entre el autor, el lector y el protagonista de una obra. Este pacto se cumple aquí cuando notamos la coincidencia entre el nombre del personaje Francisco

Casas y el nombre que firma el libro. Detengámonos un poco en esto. Manuel Alberca define las escrituras autobiográficas como aquellas que “ejecutan y representan literariamente un proceso psicológico universal, que nace de la disposición que tenemos los humanos de contar y contarnos relatos de nuestra vida, para reafirmar o reconstruir la constitución de la propia persona” (Alberca, 2012, p. 142).

Podemos decir que existe una personalidad que se va construyendo en *La noche boca abajo* al momento en el que se narran dentro del texto ciertas situaciones que van configurando al personaje. Una forma de nombrar este proceso es “autofiguración” que José Amícola define como: “Aquella forma de autorepresentación [...] en los escritos autobiográficos de un autor, complementando, analizando, recomponiendo la imagen propia que ese individuo ha llegado a labrarse dentro del ámbito en que su texto viene a insertarse” (Amícola, 2007, p.14). Es decir, que la persona que se narra a sí misma (el autor) es la misma que se despliega en el relato (el personaje), de modo que no hay una interrupción entre mundo real y mundo narrado, o una ficcionalización como la que sí existe en *Amora* de Rosamaría Roffiel (que ya analizamos en el capítulo anterior), texto en el cual la autora (Rosamaría) no tiene el mismo nombre que su personaje (Guadalupe). El pacto referencial sí se mantiene en la obra de Francisco Casas, por lo que podemos considerar su libro mucho más cercano a lo autobiográfico, aunque, como dice Amícola, el yo se “recomponga” de algún modo.

Como vimos en el texto anterior de Rosamaría Roffiel, *Amora*, la autora hace un distanciamiento a través del personaje Guadalupe. En el caso de *La noche boca abajo*, Francisco Casas hace una representación de sí mismo que va más allá de lo que plantea José Amícola, pues la autofiguración de Casas va más allá del texto. La identidad narrativa que nos presenta Francisco Casas es una que se construye a través de elementos performativos, como la pose y el performance

que tienen suma importancia para Casas. En una entrevista para Angela Barraza Riso, el propio Casas habla sobre sí mismo, en estos términos:

Pancho Casas nace cuando comencé a hacer arte, performances, y a escribir, digamos; son dos datos confusos. Porque siempre escribí en realidad, es como ahora, como una especie de necesidad. [...] ¿Cuándo dejo de ser Francisco Elías Casas Silva, y paso a ser simplemente Pancho Casas?, bueno, cuando comencé a posar para las fotografías, cuando me di cuenta que tenía un carácter performático en mí y cuando me di cuenta de que este carácter performático escribía. (Risso, s.f.)

Esto sucedió desde la dictadura de Pinochet y después de conocer a Pedro Lemebel, con quien Casas formó el colectivo “Las yeguas del apocalipsis” y llevó a cabo múltiples actos e intervenciones político estéticas durante los años ochenta y principios de los noventa, que tenían como rasgo fundamental el uso del propio cuerpo como centro de lo artístico. Para Casas el cuerpo, la identidad y la preferencia sexual podían ser utilizadas como un mecanismo que se podía politizar para generar una conversación o una manifestación que transgredía lo considerado por la sociedad heteropatriarcal como incorrecto o de mal gusto. Sylvia Molloy en su texto *La política de la pose* habla sobre la gestualidad, la vestimenta y la exhibición como expresiones de la disidencia estética de un autor:

La exhibición, como forma cultural, es el género preferido del siglo XIX [...] Todo apela a la vista y todo se especulariza: se exhiben nacionalidades en las exposiciones universales, se exhiben nacionalismos en los grandes desfiles militares (cuando no en las guerras mismas concebidas como espectáculos), se exhiben enfermedades en los grandes hospitales, se exhibe el arte en los museos, se exhibe el sexo artístico en los «cuadros vivos» o *tableaux vivants*, se exhiben mercaderías en los grandes almacenes, se exhiben vestidos en los salones de modas, se exhiben tanto lo cotidiano como lo exótico en fotografías, dioramas, panoramas. Hay *exhibición* y también hay *exhibicionismo*. (Molloy, 2017, p. 2)

En cierto sentido, todo el mundo se exhibe casi todo el tiempo, pero la política de la pose implica construir una imagen que debe ser vista, hablada y puesta en escena, constantemente, para generar un discurso que reivindique cierta identidad que ha sido marginada y discriminada, invisibilizada o negada. Paradójicamente, el exhibicionismo pone el acento en gestos, comportamientos y valores que usualmente son censurados, y así, a través del escándalo, hace que

“aquello que se muestra se vuelva más visible, se reconozca” (Molloy, 2017, p. 2). Esta pose de la que habla Molloy va a adquirir mayor presencia, conforme Casas la descubra como estrategia de reivindicación personal. En entrevistas narra que fue víctima de burlas y agresiones a su persona durante sus años de estudio universitario:

[...] entré a estudiar literatura a ARCIS, y ahí era totalmente discriminado porque era gay y eso que no me vestía de mujer. Nada, sólo por ser gay y en esa época, tampoco existía la palabra gay. Era maricón, ni siquiera flete. Era cola, mariposón, etcétera. La discriminación era a tal punto, que yo entraba a la sala de clases y todos salían. Y esto hay N gente que te lo puede contar, digamos, Jaime Valdivieso te lo puede contar, porque fue profesor mío. Con el tiempo no me pescaban, porque eran todos de izquierda y en el partido “no habían maricones”. Entonces yo era el que estaba solo, sentado en una esquina. (Risso, s.f.)

Cansado de todos los problemas que le hacían pasar decidió asumir una imagen femenina, una exageración de la palabra “maricón”:

Entonces, yo dije ¿quieren guerra? Guerra va a haber. Y me comencé a vestir de mujer. ¿Quieren un maricón travesti? Lo van a tener en su sala de clases. Entonces me vestía igual, casi sin maquillaje, pero con unas faldas negras, así como Violeta Parra, con unos chales, con unos bototos, así bien panketa, pero con unos canastos, con un tejido. Y me sentaba en el hall a tejer. Y tejía, tejía, tejía, tejía y si me güeviaban, los enfrentaba directamente a la cara, a ver qué onda, hasta que comencé a ganarme todo el cariño del ARCIS, pero di la pelea. (Risso, s.f.)

Utilizar el insulto para resignificarlo y sobre todo para recuperar la identidad y ganarse el respeto es lo que dio inicio a una vida performativa que implicaba una resistencia social y política.

Sylvia Molloy añade también esta reflexión sobre el carácter transgresor de este tipo de manierismos:

el concepto de *pose* remite a un histrionismo, a un derroche, y a un amaneramiento tradicionalmente signados por lo no masculino, o por un masculino problematizado; amaneramiento que [...] se toma cada vez más sospechoso. (Molloy, 2017, p. 4)

Dicha proyección del yo hacia los otros pone el acento en su efecto político, pues resulta contestatario y rebelde con la sociedad. Así, la imagen del “yo” homosexual que utiliza Casas para su vida y su obra desde la pose, el performance y, en cierta medida, el dandismo, resulta profundamente crítica de las formas socioculturales instituidas. Tal imagen se acerca a una

performatividad de género femenina, pero sin llegar a la transición de una feminidad tradicional ni mucho menos “completa”.

De hecho, la política de la pose de Casas va más allá del libro, también puede rastrearse en los paratextos del mismo. Se puede apreciar, por ejemplo, en la portada: la imagen de Francisco Casas sosteniendo un ave sobre su cabeza en una pose antinatural y tomada con un enfoque aberrante, desestabiliza la percepción del retrato, trabajado además con borrosas tonalidades sepias, lo que le da un carácter poético y simbólico, y le otorga poca información al lector sobre el contenido de la obra. Desde ese punto, Francisco Casas transgrede las prototípicas imágenes de los autores que suelen aparecer en las contratapas o las solapas de los libros, cuya formalidad, sencillez y “transparencia” está expulsado del impulso de Casas por generar algo de qué hablar.



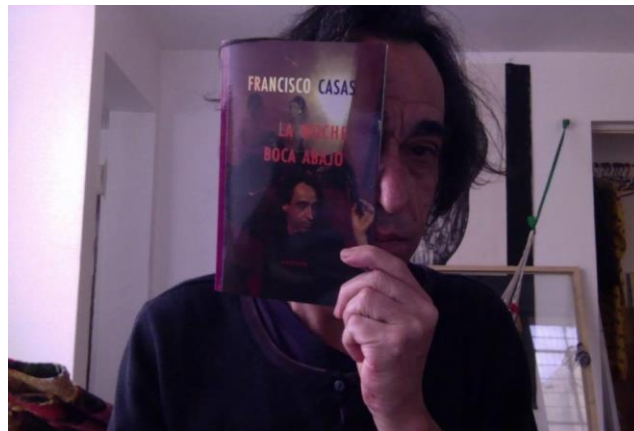
Fotografía de Víctor Flores



Fotografía de la portada de *La noche boca abajo*

La fotografía original lleva por título “Naturaleza muerta” y fue tomada por Víctor Flores (puede apreciarse en el Facebook de Casas). Me parece que la imagen, ya convertida en portada, refiere a un tipo de autfiguración poco convencional. Se trata de una portada bastante compleja si es que se desconoce la identidad del autor que fue compañero de lucha de Pedro Lemebel. Nos deja

claro que no nos va a contar quién es hasta abrir el libro, ni nos dirá qué significa esa pose. Incluyo, además, otra imagen del Facebook de Casas, donde se puede ver esta manifestación de la autofiguración de forma bastante gráfica, como si la escritura fuera una simulación o un enmascaramiento.



Fotografía de Francisco Casas

El yo gay/dandi

Algunos elementos del dandismo se pueden relacionar con la pose. El dandismo europeo se basaba en la renuncia a la sociedad y sus reglas para poder vivir como un personaje literario por medio de la escenificación de la vida (con sus propias normas y etiquetas), de uno mismo como persona o de lo que se viste y de sus encuentros con otros personajes similares (Primo, García et. al., 2012). Sus mayores exponentes fueron en principio, George Brummel, primer oficial de la regencia quien, por su vestimenta, fue el prototipo de la imagen dandi; y Oscar Wilde, escritor irlandés, quien cristalizaría la identidad dandi y sería el personaje más reconocido por sus escritos y escándalos.

Anteriormente, se consideraba que los dandis, personajes fríos, contenidos, elegantes y seductores, se debían a sí mismos una especie de masculinidad aparente. Juan Pablo Sutherland en su texto *Cielo dandi* explica que:

El dandi exhibe una diferencia, una alteridad estética, sexual, política, cultural, como individualidad naciente que, junto a las exhibiciones universales del siglo XIX, propone una nueva forma de estar, de ser, de tránsito. (Sutherland, 2011, p. 23)

El dandi se expresa mediante una imagen de hombre inteligente, reservado, culto y hasta invitante en las formas de relacionarse con sus congéneres. Sin embargo, este concepto cambia cuando el dandismo europeo llega a Latinoamérica, así como los elementos antes mencionados. Para Carlos Primo y Leticia García en el libro *Prodigiosos mirmidones* da cuenta de esta transformación:

Mientras Brummell se había declarado partidario de una contenida virilidad, los dandis que encontramos en la literatura —y en los círculos literarios— del decadentismo entronizan rasgos como la ambigüedad o la feminidad. (Primo, García et. al. 2012, p. 27)

Prácticas que, incluso dejarían lo privado y harían un salto hacia el ojo público, añaden también:

Jugar con el género puede resultar en ocasiones el punto de vista para estos nuevos dandis. La moda, pese a utilizar la etiqueta dandi para referirse al uso de indumentaria de inspiración masculina en el guardarropa femenino, no solo no cuestiona el género, sino que relaciona la masculinización del vestuario con la enfatización de la feminidad. El travestismo, que supone la trasposición completa de la indumentaria del otro sexo, resulta más cercano al disfraz que a cualquier rasgo de los anteriormente mencionados. Sin embargo, ciertos comportamientos que se reflejan en el juego con la indumentaria ‘masculina’ o ‘femenina’ podrían ser calificados como dandis. (Primo, García et. al., 2012, p. 28)

Como podemos ver en la siguiente imagen, esta idea del juego entre los géneros es una que Casas lleva más allá del aparato textual. Como podemos ver en la siguiente imagen, Francisco Casas hace esta dinámica de autofigurarse no solo en la escritura sino en el activismo que ejerce para hablar de una problemática social. Casas realiza puestas en escena con el fin de comprender un modo de exponer la realidad, de jugar con ella o cuestionarla.



Fotografía de Francisco Casas

Esto se confirma cuando el narrador, ya en el corpus, se muestra como Francisco Casas:

Me llamo Francisco Casas o Pancho en su disminuirme, soy chileno, no abras tus ojos así, así sucedió nomás, fue otro nacimiento desafortunado en el país, otra madre terrorista pujando la desgracia trans [...] Deja perucho que te diga más; soy escritor, tengo cincuenta años, eso significa que escribo, que no escribo nada, que des/escribo todo el rato, que me quito la edad. (Casas, 2018, pp. 15-16)

En esta cita podemos mencionar la imagen de “desgracia trans” por su identidad que salía de la norma heterosexual, como una persona que revela poco su identidad queer, pero lo suficiente para atraer a su acompañante. Y también vemos como cambia la enunciación del yo hacia el tú, de la primera persona a la segunda, en un juego plenamente literario que supone, por lo demás, una tensión entre identidad y otredad.

La otredad

Siguiendo estos preceptos, en *La noche boca abajo* los escenarios y los elementos del mundo que hace Casas para adentrarnos en la dimensión de su obra son imágenes que se relacionan con la otredad para potenciar un sentimiento, una emoción, un discurso:

Escribir; un poco para saber si es posible aún traerlo de regreso, de regreso al tiempo encamado, a la cordura de lo constante; pensar lo aterido, la soledad del tiempo y su eficacia de arqueología, los recuerdos atravesados, el hospital lleno de nosotros.

Recuerdo y pienso en los locos, en las locas, en la normalidad de ellos, en su apariencia enloquecida y normal, en su música desafinada, en la palabra esquizofrenia también normal, en el diagnóstico, en varias palabras para apuntalar a los locos, a las locas, a sus cerebros de trapecio, y en los patios, también esos patios donde deambulan, los gritos que en sus ecos disonantes se asoman en torbellinos de nombres imaginarios aullados, auxilios: frases de locos repetidas en trinos de miserables pájaros parlantes sacados a hurtadillas del jardín de Hieronymus Bosch. (Casas, 2018, p. 11)

Esta autofiguración que se nos presenta en *La noche boca abajo* se efectúa desde la ocultación a través de otros recursos textuales; en principio, hay un encubrimiento desde el inicio de la obra donde se narra el espacio y las personas antes que el “yo”. A través de enumeraciones que alertan los sentidos y construyen significados ambiguos (“imaginarios aullados, axilios”), el autor expresa la atmósfera de lo que parece ser un psiquiátrico. Esto está íntimamente relacionado con *La política de la pose* de Sylvia Molloy “la exageración es estrategia de la provocación para no pasar desatendido, para obligar la mirada del otro, para forzar una lectura, para obligar un discurso” (Molloy, 2017, p. 3).

En este caso, primero establece el escenario que nos va a contar en la historia, hace una especie de regresión de modo que el lector tenga una participación más activa y su atención no se pierda del texto. Según Alberto Paredes esta forma de narración pertenece a la segunda persona aparente: “no simula al lector que eso que lee son acontecimientos en sí, ‘vidas’; no crea esa ilusión; lo interpela directamente y dice que le va a contar una historia” (Paredes, 2015, p. 94).

Cuando se presenta esta regresión, vemos la imagen en un bar que va dando comienzo a la historia entre Casas y su acompañante:

Estás en el bar de siempre, es el único hueco al que se te está permitido entrar en Lima, acá te aguantan, acá pareciera que cabemos todas, todos; El Bar de Nico, en Barranco. [...]

Me ves con mirar de otorongo cómo acabo mi corto de pisco, me ves hacerlo más lento que de costumbre, me aguantas mientras me despido del mozo, volteo y ahí estás, está tu premonición, tu mirar exaltado que ve, mira, trama. (Casas, 2018, pp. 12-13).

Este recurso es aplicado para terminar la obra y desconocer de nuevo a la persona amada:

Me mudé de casa hace un par de meses y a nadie di mi nueva dirección, a nadie se la di por temor a que me encuentres. (Casas, 2018, p. 53)

Esta ocultación de información incluso para el lector, es interesante, ya que se podría considerar que el narrador protagonista no es del todo confiable. La otredad, la autopercepción que tiene el protagonista con otros personajes es, incluido su interés amoroso, de una forma en la que se cuestiona a sí mismo. Esto sucede en la novela en el capítulo dos cuando está en la conferencia sobre su libro:

Reviso los rostros en el público y voy descubriendo los que no están, los que me odian, los que no conozco, los que envejecieron más de la cuenta, los que van a morir pronto. Yo me veo bien, por lo menos eso creo, no he ganado ni perdido peso, soy yo en el espejo, aunque ya no me parezca a mí mismo. (Casas, 2018, p. 23)

Y en su búsqueda por Les, cuando tiene que mostrar una fotografía para poder encontrarlo luego de que desapareciera por una crisis mental, se narra esta tensión con la otredad y su desaparición:

Pregunto por ti a los psicóticos que ya se les acaba el efecto de la olanzapina en sus neurotransmisores desconectados. Muestro tu foto.
Escogí una foto de Facebook donde aparecemos retratados en la noche de año nuevo, estamos abrazados en la terraza bajo una llamarada de fuegos artificiales con cientos de like celebrando el romance de internet.
Recorté e imprimí la fotografía, nos dividí dramáticamente en dos y en el cartel ya no estoy junto a ti: quedó un fragmento de mi cuerpo mutilado, huérfano, minusválido de ti, te ves solo, estás solo. Te ves solo y abandonado por mí, por el desmantelamiento de la imagen; el resto de mi forma fue arrugada y arrojada a la basura hecha bola de papel miserable para darte el espacio único y necesario en el cartel de desaparecido (Casas, 2018, p. 37).

Esto se debe a que esta imagen que desaparece, que implica la inestabilidad del “yo” que narra la historia, remite al vínculo que ambos generan. Como si el contacto con ese amor extraviado, implicara la destabilización del yo. Vemos en la siguiente imagen el efecto visual de esta situación. Ambos personajes están juntos, pero en el texto es Casas quien decide romper con

esta unión por medio del recorte para transmitir que su ausencia es casi palpable. La imagen, trabajada con algún filtro en blanco y negro, desenfoca a la pareja, sus rasgos y gestos se vuelven borrosos, de modo que las líneas son burdas y nada precisas. Esto le da un tono melancólico y poético al cuadro que nos hace sentir una especie de agonía de soledad, no solo por la desaparición del personaje, también por la ausencia de la otredad, del agente de cambio en nuestro protagonista, dejándolo a la deriva de lo desconocido.



Paul de Man en su texto *La autobiografía como desfiguración* menciona que “el interés de la autobiografía no radica en que ofrezca un conocimiento veraz de uno mismo, —no lo hace—, sino en que demuestra de manera sorprendente la imposibilidad de totalización (es decir, de llegar a ser) de todo sistema textual conformado por sustituciones tropológicas” (De Man, 1991/1979, p. 114). En pocas palabras, cuando nos autonarramos no encarnamos nuestra propia verdad, sino que nuestra autopercepción se inventa por medio de la memorización que puede ser verídica o ficticia. Ya que la memoria no es fiel a la verdad y que la representación produce algún tipo de desfiguración de la identidad, siempre existen omisiones y alteraciones de los hechos, porque todo relato es a fin de cuentas, una producción o una invención fraguada por el lenguaje.

Así, a diferencia de las autobiografías tradicionales, podemos decir que cuando Francisco Casas construye una identidad, a través de la narración, borra o modifica su yo en relación con el

otro. Se desfigura, como diría De Man. Lo cual no es común en las autobiografías convencionales pues estas operan a partir de un contrato de lectura en el que la verificabilidad de los hechos está dado por un presupuesto referencial. En el caso de Casas el personaje muestra su dependencia y su miedo a la soledad a través de tales recursos alterando las convenciones básicas del género, y operan como un modo de llenar el vacío textual de la hoja en blanco.

Al leer la forma en que escribe acerca de Les se puede apreciar una relación que desata cambios en Casas, por ejemplo, en la intimidad y en el cuerpo de su amante como un medio de expresión político respecto a vivir en Chile o repatriarse en sus partes íntimas:

Ahí [en Chile] no me aguantan, ahí no hay nada, ahí desaparecieron muchas maricas, pero el paisaje te va a gustar, la montaña donde escondieron algunas cadáveres es tremenda y las rocas no hablan, el macizo no despeña y las sendas durante el invierno las borra la nieve, por eso no las encuentran... déjame decirte limeño que acá abajo me siento bien, se está mucho mejor, tu pene, tus huevos, siento, me protegen de los chilenos que me quieren desaparecer, acá en tu ingle quiero vivir repatriado, acá me privo, acá estoy mejor. (Casas, 2018, p. 15)

Esta relación íntima tiene también un cambio de género gramatical para referirse a sí mismo, como una forma de travestir su emoción más intensa, esto sucede cuando regresa a su departamento y le comenta a su mascota que ahora son “limeñas” (Casas, 2018, p. 28). O cuando tras la desaparición de Les, Francisco sale en su búsqueda:

Regreso a casa fatigado y le doy a oler tus ropas a Valentina, juntas salimos, husmeamos tu olor bestia, seguimos tu huella por las calles de Barranco igualitas a perras en leva. No hay hora para salir, todo depende de mis pocas horas de sueño. Si te sueño en algún lugar me despierto y salgo, y espero en ese sitio largas horas por si apareces. (Casas, 2018, p. 38)

Podemos decir que, tras estos ejemplos, su relación entre ellos dos es una en la que el yo representado de Casas necesita de Les para existir. Hemos visto la imagen que se debilita, que no tiene sentido si no es al lado de su pareja. Y su esencia femenina se manifiesta en momentos en que su individualidad, su manierismo, su ser travesti tratan de llenar ese vacío. Este trato entre ellos

de usar una especie de pose femenina, por parte de Francisco, en el acto íntimo no se deja ver más allá de ellos dos, acto que menciona Les en su encuentro íntimo, pero secreto en su casa:

Alguien toca la puerta, Les se asusta, sale, escucho que hablan, entra al minuto. ¡Era un amigo alucina! que anda de boleto, le dije que estaba con una flaca, ríe, así que no metamos ruido, suerte que gimes como flaca. (Casas, 2018, p. 19)

Esto pasa incluso cuando se le pregunta directamente a Francisco Casas en la historia “¿qué es usted de él?...” (Casas, 2018, p. 36), y no hay respuesta alguna. Sylvia Molloy menciona sobre la pose que no puede ser revelada como acto performativo, ya que sería como arruinar la imagen que se tiene tanto del performista como del acompañante.

Al final de la historia podemos ver cómo es que Francisco ha vuelto a su imagen femenina, a sus ropas que ha dejado de usar, pues Les ya no existe. Se traviste para olvidarse de él y lo que ha ocurrido con su historia y también para recuperar su identidad y deje de ser liminal:

Hace demasiado calor, es demasiado verano para mí, me asfixio, necesito salir un poco, animarme; pienso en pasear a la Vale: entonces me visto de negro, me visto con mis faldas sucias y mis tenis traposas, me observo en el espejo y pienso en rasurarme, veo cómo ha crecido la barba llena de pelos blancos asquerosos. Me rasuro, al quitar el jabón con los bozos pegoteados contemplo en el reflejo la piel suave, en buen estado a pesar de los años, me pongo una pañoleta en la cabeza, mis gafas oscuras y salimos a la calle: una garúa leve y opaca refresca el andar. (Casas, 2018, p. 57)

Este fragmento implica la imagen que trata de recuperar Francisco al negar de forma despectiva la barba canosa, renunciando al significado de vejez y masculinidad tradicionales, tratando de ver de nuevo su piel que se resiste al paso del tiempo. Sale de nuevo a las calles como al principio de la historia, pero con una nueva imagen, una que trata de simbolizar el luto y el olvido.

Afectos

Como pudimos ver, esta dependencia que tiene el protagonista hacia el otro va más allá de las emociones. El lugar en que podría haber habitado Les como la cama:

Regreso a mi departamento en Barranco, ahí está la pequeña Valentina aguardándome, no mueve la cola cuando entro, más bien la interrumpo de su holgazanería de perra fina, se da sus vueltas por la casa y se instala junto a mí mientras deshago la maleta. ¿Cuánto tiempo estuve afuera? ¿Afuera de qué estuve? Ordeno rápido la ropa en el armario, luego la desordeno, me cansa el orden, hago la cama con los ojos cerrados para no caer al precipicio de la sábana revuelta, está desecha tal cual como la dejé antes de partir al aeropuerto angustiado por el vuelo, por lo insoportable de las fronteras, por la humillación de tener que quitarme los zapatos; miro la huella de la perra invasora moldeada en la almohada; ahí se quedó el sudor enfriándose, los restos de Les empalagados, pienso. (Casas, 2018, p. 27)

Este espacio que habita Francisco, con una especie de soledad y libertad podría diferenciarse del lugar donde vive Les, un espacio desordenado, vigilado, controlado, como es descrito en la obra:

Les vive en un pequeño cuarto de hospedaje frente a la bahía de San Bartolo, desordenado pero limpio.

—¿Tienes algo de tomar?, pregunto

—No, respondes.

Te demoras, piensas: sólo algo de Inka Cola en la nevera, mi mamacha viene siempre de improviso, a veces al amanecer, se encuentra chelas me interna y la última vez me cagué dos años. ¡Manyas! Dos años viviendo siempre el mismo día, antes de chibolo, siempre me tenían guardado por menos tiempo. (Casas, 2018, p. 18)

Tras su despedida existe un sentimiento que provoca en el protagonista una sensación corporal. Esto se verá más adelante. A diferencia de aquel interés amoroso, hay un efecto que hace que las personas a su alrededor se vean como extraños, la otredad es borrosa y, por ende, menos importante para el protagonista que se ha obsesionado por Les. Este efecto borroso pasa cuando Casas se queda de ver con su editor Pedro Montes:

Lo diviso borroneado, a lo lejos, desde hace un tiempo me falla la visión, aun así lo distingo, está igual que hace cuatro años: su cara alegre de niño terrible educado en el colegio salesiano; bien peinado, recién rasurado, su camisa a cuadros oliendo a calorcito de vapor de plancha empuñada por su nana, sus cuarenta años bien llevados; todo él está ahí, divino burgués, esperándome paciente en una de las mesitas de la calle, me espera sentado frente al tiesto donde se enfría la botella junto a las copas sedientas. (Casas, 2018, p. 22)

Esta emoción por recordar su pasado con el editor cuando tiene este encuentro es comparable a la tristeza de ver cómo otra persona con su mismo nombre se hace “borroso” porque su vida está llegando a su fin:

[...] me preguntará con quién me veré en estos pocos días que estaré en Santiago, insistirá seguramente que visite a mi ex compañero de performance que está en las justas aleteando como mariposa monarca con el cáncer en la laringe. En radioterapia, me cuenta, quemado como muñeca vástaga de Chernóbil, se llama Pedro como él, tocayo, Pedro Segundo. (Casas, 2018, p. 22)

Otro ejemplo ocurre con el personaje de Les, que es tan importante para el protagonista que no necesita mencionarlo en la conversación, el recuerdo al estar lejos de este personaje hace que haya un efecto en el cuerpo:

Vuelvo a pensar en Les en San Bartolo tendido sobre la cama, en la fluoxetina, ¿ya se habrá tomado el antipsicótico, el ansiolítico, el clona?
Me sigue doliendo la guata. (Casas, 2018, p. 26)

En la obra se puede ver la forma en que las emociones también se pueden mezclar con los sentimientos. Esto ocurre cuando Francisco encuentra a Les por su olor:

Minutos antes de llegar a la esquina de mi casa te huelo, reconozco tu olor; lo primero que siento es el olor de tus pies, luego el olor a ajeno amargo de tus axilas; la transpiración de tus huevas condensada y atrapada en tu calzoncillo, en mis sábanas, en mis fosas nasales. Tu olor es inconfundible: dicen que el sentido del olfato es lo que más rápido se olvida cuando llega la vejez. (Casas, 2018, p. 30)

En ese momento Francisco reflexiona sobre el olor que se olvida, expone el ejemplo de que hay dos tipos de olores que se van con el tiempo, los dulces como el pan, las flores son un tipo, los olores que se podrían decir dulces y agradables que producen una sensación de confort, pero los otros que parecen difíciles de olvidar son los que perturban la mente, que estremecen a la persona desde la infancia, esos son los que, desde su perspectiva, no quiere olvidar. Continuando con los olores percibidos, la imagen que Francisco tiene sobre Les se transforma en una composición como si fuese una pintura, una fotografía que exalta lo que puede ver de su cuerpo, del deseo que le provoca:

Te reconozco varonil sentado en el primer peldaño de la escala de mi departamento, como gallero frente a su gallo, descamisado: veo tu torso flaco, bronceado por la intemperie de San Bartolo, con el pantalón a medio camino de la ingle que irradia la huella de tu bañador; brillan tal espigas de trigo los pendejos dorados de tu pelvis al aire. Te ves azulado bajo la sombra florida de las viejas jacarandas que refrescan la calle Domeyer y la tapizan con sus flores caídas, vencidas, semejando anchos mantos de Paraca extendidos y oscilantes. Cuando tú me descubres te pones eufórico y tus ojos se desorbitan como marejada que choca contra corales inconclusos. (Casas, 2018, p. 30)

Otro ejemplo sería cuando este encuentro culmina con un beso:

—¡Vengo a vivir contigo, muchas!, sentencias psicótico.

Yo me alegro, te levantas, vienes a mi encuentro y me besas en la boca, introduces la lengua y permanecemos con los hocicos pegados, transfigurados, caracoles en el jardín unidos por la baba; uno de los dos guerreros disfrazados de sereno nos observa con envidia desde el final de la calle. Estoy alegre; haces sonar las congas con un festejo afro peruano que espanta la pajareada de las jacarandas, repentinamente te detienes, tus manos quedan suspendidas sobre el suelo tensado del instrumento, te atemorizas, sintetizas el tiempo, el miedo al acecho y su premonición sin razón. (Casas, 2018, pp. 30-31)

Podemos apreciar el uso de lenguaje lírico para representar emociones y situaciones que saltan de lo casual y lo enmarcan como anteriormente hemos visto. En este caso, es predominante el uso de la metáfora, comparación, y personificación en el fragmento del beso para resaltar esa situación y volverla una imagen compleja más cerca del lenguaje lírico. Anteriormente es predominante el uso de figuras retóricas como la metáfora para expresar estos momentos y, de vez en cuando, personajes como el segundo Pedro (Pedro Lemebel) quien su vida era comparada con la de una mariposa moribunda por una enfermedad como el cáncer.

Otro ejemplo ocurre cuando Francisco ve a Les y describe todo lo que pasa al mirarlo usando anáforas para concretar lo que está pasando:

[...] te encuentro en la cocina desnudo comiendo a tarascones con las manos todo lo que encuentras, lo que agarras a tu paso de animal espléndido y depredador, devoras todo: la sangre de la carne cruda y fría te chorrea por el pecho, la fruta queda mordida y arrojada al suelo, los depósitos de leche tirados junto a los restos de pan y botellas vacías, me ves y me sonríes, me dices que tienes hambre; dices hambriento que me amas y yo te creo, también me dices que soy tu credo mientras tragas, yo tu éxtasis, tu santa puta Rosa, que amas a las putas y que te diga, te cuente, todo lo puta que soy yo. (Casas, 2018, p. 34)

En esta emoción que siente el protagonista nos puede confirmar que hay una forma de sacralizar la imagen sucia y destrozada de su amado que ha perdido la cabeza como una imagen que produce placer, que su propia inmundicia, desde que lo encontró en la puerta del apartamento hasta que viven dentro del mismo, es un detonante de erotismo. Una escena íntima entre dos personas que se dejan llevar más allá del ambiente. Esto continúa cuando Francisco es partícipe de esta realidad distorsionada de Les:

Te miras por horas frente al espejo, de cuerpo entero te miras, dices que eres tú el más lindo. Te pajeas frente al espejo para ver fluir los borbotones de tu semen desde el orificio del glándulo enrojecido, hinchado por la manotada incansable.
El estero desbordado de tu semen chorrea por el espejo, me pides narciso que lo beba, que tome de tu leche blanca y salada duplicada en el reflejo, me quieres ver tragando tu leche, dices que eres el ungido y que el elixir me curará los males de la cabeza. (Casas, 2018, pp. 34-35)

Este acto de intimidad que tienen ambos personajes es uno en el que el protagonista habita en el mundo retorcido de su interés amoroso, es una imagen confusa cuando se usan palabras poco habituales, aunque captura la esencia extraña, casi incómoda, pero que termina por ser un momento íntimo y sexual que comparten. Podemos decir que el vínculo entre ambos es uno de dependencia, de una persona que no puede existir sin la otra, como mencioné antes, su imagen, su forma de referirse entre ellos dos existe en la intimidad y termina cuando ambos salen al mundo exterior, a la realidad en la que Francisco no puede existir sin estar con Les. Esta dependencia se torna peligrosa cuando dentro de la soledad del personaje principal se revela una especie de crisis al tratar de comprender la ausencia de su amado:

Voy al lugar donde guardé tus medicamentos y me trago uno de los antipsicóticos después de hurgar entre un centenar de pastillas sin tragar, el medicamento no hace su efecto y a pesar mío sigo sintiendo tu voz; me tapo los oídos, aunque sé que no saco nada. Me encierro en la ducha, el sonido del agua me aplaca, me calma los nervios. He escuchado tu voz en todos mis sueños y por lo menos estoy consciente de que es sólo mi imaginación; la verdad y para ser sincero yo me comunico contigo de otra manera, por telepatía. (Casas, 2018, p. 47)

El daño es tan grande que trata de nuevo de acceder a este mundo retorcido y extraño, pero sin la persona a su lado es imposible, por lo que tiene que seguir sin él, esperando a que regrese.

El espacio social

Los sentimientos que se presentan en el libro se sobreponen, aunque el texto es bastante negativo, por empezar con una semblanza de forma melancólica, los demás son una sobreposición de morbo y violencia. En las relaciones dependientes hay una especie de felicidad que no perdura. Cuando Les y Francisco se conocen ellos tienen una especie de altercado con otras personas, esto fue porque Les, en su condición de enfermo mental, tiene una especie de paranoia que lo hace desconfiar de los demás.

Francisco al tratar de ayudarlo lame sus heridas, un corte en la mejilla, como tratando de restarle importancia, ellos mezclan el sexo, las pastillas y el alcohol como una forma de tratar de enmascarar una imagen peligrosa de Les. Tras irse a vivir con Francisco es cuando esta imagen extraña y erótica se va deformando más hasta ser, como mencioné, peligrosa y violenta. Ambos tienen una discusión luego de tener ese momento íntimo y grotesco del espejo y la comida. Discuten sobre la desaparición de los días:

—¡Ya me cagué! Me encontraron, me gritas, logré fugarme en un taxi, insultas vociferando.
—¡No te das cuenta que ya desaparecieron todos los días! ¡Sólo queda este! ¡Concha de tu madre!
—¡Cierra la puerta con llave cholo! ¡No le abras a nadie!
—¡No abras!
—¡Cierra la Puerta caramba!
—¡Caramba cierra esa puerta!
No regresas. (Casas, 2018, p. 35)

Al desaparecer Les surge la búsqueda que da como resultado la situación en la que el “yo” de la historia es liminal, esto explicado anteriormente. Por ello, al encontrar al personaje, vuelve a referirse a su cuerpo lastimado, a su incompreensión por no saber qué le pasó:

[...] el sol de mediodía, el caminante ido sombra que despilfarra el astro, los pies descalzos, mugrientos, llagados, la basura a orillas del asfalto que quema, el pelo comido por los piojos y la mugre, la nariz rota, la mirada extraviada.

Tu pecho desnudo aún conserva rastros de belleza en su esqueleto andino, a pesar de los estigmas producidos por el sol; los restos del calzoncillo sebosos hechos güila, desguañangados por la violación, a medio camino de ninguna parte, y el caminar, lento, bajo la sombra móvil de las garras de las aves depredadoras.

Casi no te reconozco salvo por el azul de tus ojos desquiciados. (Casas, 2018, p. 39)

Se desacraliza la imagen del amante por la violencia física en la intimidad de ellos como por la violencia de la calle, de lo desconocido. Anteriormente estos sentimientos que se mezclaban con el morbo que se tenían los personajes ahora muestra una imagen gastada, sucia, confusa, sangrante que apenas se distingue por el protagonista que termina reconociéndolo por sus ojos azules que contrastan con la mirada desquiciada.

Esta imagen es diferente de la vista con anterioridad, con este desconocimiento que aumenta cuando Les está en un centro de ayuda mental:

La curaca pregunta por qué estás sin zapatos y sin polo: le contestas que yo te robé las tabas y que soy un depravado, y que la tienes grande, que huyes porque te siguen los guerreros moches, vocíferas en un dialecto antiguo, puede ser mujik, te vuelven a inmovilizar, tratas de zafarte de los amarres y me ordenas que no mire mientras te inyectan, que corra, que el siguiente cautivo voy a ser yo. (Casas, 2018, p. 41)

Esta violencia verbal de la que es víctima el personaje principal se debe a los problemas mentales de su interés amoroso; como vemos, la imagen erótica y sensual desapareció. Empieza a contaminarse la escena por lo que se puede percibir como una sobreexposición de imágenes que alteran la realidad. Por un lado, están en el centro psiquiátrico y por el otro está una escena de guerra, de persecución por parte de Les. Es como si la focalización nos diera dos perspectivas, la aparente realidad de Francisco Casas y la perspectiva alterada de Les bajo el influjo de su enfermedad mental que termina con su ruptura temporal.

Esta separación tiene un efecto que enferma al protagonista, esta violencia verbal que acostumbraba se ha esfumado, sólo quedan vestigios, como su ropa, lo cual tiene una sensación negativa para Francisco:

Voy a la cocina y me preparo café, siento la soledad, todo está muy silencioso como cuando sacan el muerto de la casa después del velorio. La pestilencia de la bolsa invade todo y pienso: ¿por cuánto tiempo te tengo que esperar? ¿Un año? ¿Dos? (Casas, 2018, p. 44)

Aunque trata de recuperar su vida trabajando como maestro, volviendo a la rutina de cuidar a su mascota, su idea de que Les va a volver es, como al principio de la obra, una constante, ahora ya no censura su nombre, sino que trata de hablar de él con otras personas, en específico, con Pedro Montes, su editor,

Le dije en el chat a Montes que me quedo en Lima, aquí me sienta bien la tristeza, acá quiero estar, tal vez Les regrese algún día, tal vez burle a los guerreros, tal vez venga para año nuevo. (Casas, 2018, p. 45)

Sin embargo, esta vez, cuando regresó con él tras escapar del lugar ya no fue lo mismo, su enfermedad empeora, por lo que la violencia verbal que antes ejercía y las peleas escalan a ser violencia física:

Dices que tienes que huir para no afectarme más, te desaparece[s] por varios días, de regreso me quieres golpear porque crees que te engaño, que te engaño cuando duermes en los otros sitios y buscas pruebas de infidelidad en mi cuerpo, entonces decides no dormir nunca más para que no te engañe. Las voces dicen que no puedes amedrentarme, que se te secarán los puños cuando los levantes en contra mía, que solo debes comer maca para detener la violencia pero que a mí no me des pues me arrecha y tú ya no tienes tiempo para cachas pues tienes que terminar el poema. (Casas, 2018, p. 50-51)

Esto derivado de la censura que se autoimpone Casas en principio al no contarle a nadie sobre este personaje, siempre guardando este acontecimiento de no mencionar su nombre ni su relación con sus conocidos (como en el caso de su editor) o a la policía cuando levantó la ficha de búsqueda, no mencionó respuesta alguna sobre su identidad como pareja. Esto como una forma de esconder, dentro del mundo de Les, su relación con la realidad alterada en la que ambos vivían por la enfermedad mental de este último.

Otro caso en la forma en que estas violencias se presentan en el espacio social es la forma en que Casas describe la persecución que tiene Les cuando trata de irse del centro de ayuda:

Corres, corres, corres, golpeas a los porteros y sales a la calle. ¡Comenzó la cacería!, grita la mamacha feliz, ansiosa por verte correr, azuza a la mujer perro para que te siga y te muerda, que te alcancen, son muchos los que corren tras tuyo, tropiezas, caes como fruta madura que se desgarras del árbol, te levantas.

Cruzas la vía despavorido, saltas como venado asustado sobre los parabrisas de los autos en marcha, yo grito, gritan que te detengan hasta que por fin venadillo te atrapan, entre varios te capturan, das patadas en el aire y te alzan igual a trofeo victorioso en vilo. (Casas, 2018, p. 40)

Esta forma en que vemos la persecución es una en la que Casas utiliza elementos simbólicos como la transfiguración de personas en animales. En el caso de Les y “la mujer perro” para mostrar la afectación psicológica que padecen estos personajes.

Intertextualidad

El barroco literario era definido como una carga de elementos literarios que alteraban la forma de un texto, esto en América Latina fue cambiando conforme surgieron varios movimientos literarios que intentan alejarse de las corrientes europeas que representaban la realidad de una forma entendible, pasiva ante el lector. Severo Sarduy, escritor cubano, definió el barroco literario como una perla sacada del barro, una aglutinación de significantes y significados que operan en otro sentido para alterar las formas discursivas hasta lograr una imagen sobrecargada pero que pueda entenderse en conjunto.

Después, en el neobarroco, palabra para alejarse de lo colonial y darle una identidad a esta corriente más contemporánea, Sarduy lo explicó como: “reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está “apaciblemente” cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión” (Sarduy, 2011, p.168). Contrariamente, se trataba de alterar el texto con elementos que lo volvieran extraño, que rompieran con esa homogeneidad y las reglas clásicas del orden entre elementos literarios como las metáforas en la poesía y la prosa literaria en las novelas agregando otros como las aliteraciones, expresiones coloquiales, ficciones o privilegiar otros sentidos.

Conforme se distanciaba y llegaba al sur americano, el término “neobarroso” adquirió una nueva definición. Néstor Perlongher en su libro *Prosa Plebeya Ensayos 1980-1992*, definió el neobarroco que llegó a la zona de Río de la Plata como:

Si el barroco del Siglo de Oro, como dijimos, se monta sobre un suelo clásico, el neobarroco carece ante la suspensión de los estilos contemporáneos, de un plano fijo donde implantar sus garras. Se monta pues a cualquier estilo: la perversión —diríase— puede florecer en cualquier canto de la letra. En su expresión rioplatense, la poética neobarroca enfrenta una tradición literaria hostil, anclada en la pretensión de un realismo de profundidad que suele acabar chapoteando en las aguas del río. De ahí el apelativo paródico de *neobarroso* para denominar esta nueva emergencia.

Barroco: piedra irregular, nódulo de barro. (Perlongher, 1997, p. 101)

Esto se debe a que la percepción neobarroca se trasladó al sur latinoamericano y formó nuevas obras que exaltan esta experimentación donde se sobreexponen otros recursos textuales, otros textos e incluso otras identidades culturales y sexuales, llevando así al terrero de lo político, sexual, violento, extraño. Lo considerado “perverso”. Krszystof Kulawik explaya más este distanciamiento del barroco europeo:

La propuesta estética neobarroca podría considerarse como un desafío a las reglas ‘clásicas’ de la representación narrativa realista basada en el uso mimético del signo lingüístico. Asimismo, constituye una posición (política) a la normalidad burguesa-canónica en la conceptualización de la función de la lengua, de la obra de ficción realista y de la representación de una sexualidad binaria-heterosexual y normativa. (Kulawik, 2009, pp. 27-28)

Siguiendo estas definiciones podemos decir que el término neobarroso es una forma más sucia de nombrar esta alteración de textos literarios. Ya no se trata de imitar la realidad en un modo simple y detallado, sino que, para los escritores del sur americano, la realidad debe ser alterada por otros temas que no se tocan, que podrían considerarse de mal gusto.

Néstor Perlongher, como el principal representante de este término, después de Severo Sarduy, comenzaba hablando de la homosexualidad de forma cruda, del exilio que vivió en Brasil después de su arresto por denunciar la dictadura en Argentina, la guerra y la muerte, son temas que lo destacan en sus obras neobarrosas. En su poema destacado “Cadáveres” de su libro *Alambres*

(1987), escribe utilizando la jerga callejera como es que el espacio donde nos muestra, el exterior y el interior está lleno de cadáveres, desde la pequeñez de las cosas hasta lo más alto como el cielo los cadáveres salen de todos lados. Esta imagen que presenta es una que se llena de los cuerpos sin vida y que invaden lo cotidiano, se enciman en las imágenes que nos presenta para alterar los sentidos. Sobrepone estos “cadáveres” para hablar sobre la dictadura argentina y sus consecuencias por medio de su poesía.

Otro escritor neobarroso como Roberto Echavarren, escritor uruguayo, que, en su poema *Ombli* usa la enumeración desencadenada donde el tema sobre esta abertura se vuelve un objeto de ruidos, de sonidos y sentidos que interfieren con el tema central. Se nos muestra que el autor sobrepone otros elementos haciendo confusa su lectura desviándola en la imposibilidad de comprender de forma pasiva el texto.

Pedro Lemebel, compañero de Francisco Casas y compañero del colectivo Las yeguas del apocalipsis, en el texto “Las amapolas también tienen espinas” (incluido en su libro *La esquina es mi corazón*, 1995), sobrepone dos espacios a través de una metáfora. Por un lado la naturaleza, esas flores que están incluidas en el título y que representan los amores homosexuales clandestinos, los encuentras eróticos en la calle. A esta realidad la confronta con el frío, las espinas, y la desigualdad entre quienes se encuentran en las calles de Santiago. Lemebel habla en este texto sobre cómo lo que provoca fascinación también puede gestar el más peligroso de los destinos.

Por su puesto, también incluye modismos chilenos propios del lugar. Su prosa está relacionada con el neobarroso ya que hay momentos en los que para el lector que no esté involucrado con el colectivo disidente sexual, sus referencias pueden tornarse confusas. También otros elementos como la animalidad, el erotismo y los placeres que van más allá de la intimidad y salen

a recorrer la ciudad para mostrar un espacio sobrecargado de elementos que no tienen relación unos con otros, pero funcionan.

La noche boca abajo dialoga con esos estilos literarios, neobarroco y neobarroso, donde se utiliza, por ejemplo, la acumulación y multiplicación de elementos, el miedo al vacío, la catarsis, la violencia, el límite entre la locura y la cordura, la confusión entre ficción y la realidad. Esto puede verse con claridad en el siguiente fragmento:

Un cortocircuito neuronal de piedra, mano, tijera.
Yo también escucho las voces, son otras voces te digo, parecidas, siempre parecidas, no las de los habituales, a veces son una especie de figuración igual que ventiscas andinas, ¿cómo te lo explico?, enjambres de vocales igual que zumbadera de abejas sin reina, otras veces como las antaras distantes de los cazadores mochicas; en verdad digo, te repito mirando tus ojos minados, azules y expandidos a punto de precipitarse al Pacífico como los acantilados abortados de Barranco. (Casas, 2018, p. 13)

Este párrafo se basa en la escritura neobarrosa ya que nos presenta una acumulación exagerada de elementos como la epanadiplosis, tropo literario de repetición de palabras en el texto al principio y al final de los versos o frases, en “escucho las voces, son otras voces...” y “te digo, parecidas, siempre parecidas”. Metáfora como “tus ojos minados, azules y expandidos a punto de precipitarse al Pacífico” en referencia a los ojos dilatados. La combinación de narración con diálogos “te digo”, “te repito”. Personificación del sentido del habla como “enjambres de vocales igual que zumbadera de abejas sin reina” “antaras distantes de los cazadores mochicas”. Así como el uso de la palabra coloquial “antara” en lugar de flauta de pan.

Como podemos observar, este fragmento se encuentra cargado en referencia de esta explicación de cómo es que percibe el personaje principal a los demás por medio de su voz evocando elementos literarios que sobrellenan el párrafo complicando su lectura para quienes no podrían entender los tropos literarios o las referencias espaciales como Barranco, Perú o los guerreros mochicas. Este recurso es uno que usará Francisco Casas a lo largo del texto ya que no

se detiene a explicar las palabras que usa. Por lo que el lector podría omitir estos aparentes obstáculos o detener la lectura para buscar sus significados.

Otro ejemplo que se relaciona con esta escritura neobarroca y neobarrosa es en el capítulo donde Les, pareja de Casas, es sometido por el personal de la clínica de ayuda:

Te veo desde abajo, Cristo de Dalí, te miro arrodillado a fuerza con las manos aprisionadas en la espalda; luces espléndido en la meseta donde te aguarda el decapitador que sostiene en su mano izquierda un cuchillo y en la derecha la cabeza de otro sacrificado. A la altura de su cadera se puede ver un cinturón de serpientes que terminan en una cabeza de cóndor. La curaca alza al firmamento el qirus donde ya se coagula tu sangre, lo hace al mismo tiempo que con una de las masas de cobre que portan los guerreros te quiebren los huesos y te decapitan y tu cabeza dorada rueda por las gradas con los ojos abiertos. (Casas, 2018, p. 42)

Aunque el capítulo completo está lleno de barroquismo, es la imagen que nos presenta y el acto de sacrificio donde la realidad se altera con elementos externos. Aunque Les es internado en el centro de ayuda, la imagen que Casas nos describe es barroca ya que los elementos ceremoniales precolombinos están encubriendo, posiblemente, una escena más violenta por el padecimiento mental el personaje.

Es por ello que la realidad es difícil de expresar, de ahí el exceso de recursos literarios y saturación de imágenes, sustituyendo personajes aparentemente reales dentro del texto por otros de la cultura andina volviendo la lectura muy poco amable con el lector, orillándolo a prestar atención, a volverlo activo, más observador, para comprender y analizar cada uno de los elementos que se presentan en el texto.

Francisco Casas dialoga con estas dos corrientes de escritura y, además, las supera por medio de esta exageración y acumulación excesiva para detonar, como vimos, momentos poco usuales para lectores promedio. Casas utiliza el neobarroso para hablar de estos excesos, del límite entre la cordura y la pérdida de esta. Del miedo al abandono, de la renuncia al pasado y los estados

alterados de conciencia por medio del performance como en el capítulo previo al final donde explica una ceremonia chamánica para comunicarse con su ex pareja.

Por lo cual relata detalladamente el proceso para entrar en un estado alterado de conciencia, su estadía en el mundo inconsciente y su silencio, ya que deja en el texto un espacio vacío sin dar respuesta al resultado de la ceremonia. Casas transgrede desde su escritura estas convicciones y las diversifica más para su análisis.

Por otra parte, es claro que el episodio del sacrificio remite a una relación con el relato “La noche boca arriba” de Julio Cortázar. Casas se inspira en la oposición de dos realidades (la del hospital moderno y la del sacrificio precolombino) para tejer su propia trama. Esto le permite jugar con el desdibujamiento entre la realidad y la fantasía, en el mundo psicológicamente distorsionado de Les. El delirio y la locura se apoderan del texto como si se tratara de un sueño, en referencia al personaje de Cortázar que no se sabe si sueña con el destino mortal de un antepasado remoto o si sueña el futuro moderno antes de ser sacrificado. En *La noche boca abajo* Casas remite al mundo andino, cuya reminiscencia cultural invade el espacio narrativo de la obra, por medio de la experiencia sexual que ambos protagonistas tienen al conocerse.

Ambas temporalidades, pasado prehispánico y presente contemporáneo, chocan para mostrarnos lo que no se ve, lo que podría considerarse de nicho, ignorado, marginado e incomprendido. Es por ello que el título de la novela se siente familiar, pero extraño, ya que nos muestra lo que está debajo, posiblemente el sur, así como la cultura popular y un pasado que cuestiona la idea misma de nacionalidad. Más que remitirse a la mitología clásica (griega, romana), tan centrales para la mayoría de los escritores latinoamericanos, aquí Casas remite a la mitología inca y enfatiza la palabra “abajo”, con el fin de mirar el sur latinoamericano, el pasaje neobarroso, la noche como una metáfora del mundo interior que no está ordenado, sino que surge de cabeza.

Esta “noche boca abajo” nos habla de la ruptura de la realidad al perder la razón por medio de símbolos que podríamos considerar “extraños”, pero que son parte del imaginario de Perú.

Formas culturales

La noche boca abajo aborda la crítica a la sociedad desde su mismo privilegio. El personaje de Francisco, así como su autor, observan el mundo desde una mirada como activista y performista.

Esto sucede cuando en Chile, tras una conferencia por su nuevo libro, escucha una marcha estudiantil:

Desde la mesa de presentación observo las caras de los asistentes, un centenar de personas escuchándome; pienso: qué hacen acá, deberían estar allá afuera, en la calle, marchando junto a la poblada, a los estudiantes... Desde mi lugar de privilegio escucho las consignas, los cantos de más de veinticuatro mil renegados que pasan por la Alameda agitando el rojo de sus emblemas, sus pancartas y lienzos hechos a mano alzada, siento su decepción de pueblo engañado, pienso en mi infancia escolar, en la barriada pobre, en su rizoma; sin embargo, desde mi ubicación de meretriz de mesa, la marcha se premonitorea alegre, festiva, oigo las batucadas, los pasacalles, y palpitan en mi pecho los “venceremos” del mantra colectivo, bandada de desplazados famélicos sobre el pavimento ácido por las lacrimógenas. (Casas, 2018, p. 23, 25)

El personaje principal reflexiona acerca del movimiento y de sí mismo:

Derechos, derechos, reivindicaciones de lo mismo con lo que los engañan; yo debería estar afuera, pero siempre he estado afuera, me corrijo, porque ahí me pusieron los chilenos en ese lugar alejado, en la frisadura del espejo, en la misma cicatriz donde hoy me encuentro sintiéndolos pasar, entiendo sus escaramuzas, su carnaval de cara sucia, y me vuelve a doler la guata... es complicado el cuerpo tan lleno de cosas, de arterias que se obstruyen como seguramente las calles por donde el descontento pasa, escucho las presentaciones y no las entiendo, tengo que hablar y no me saldrá la voz, me duele la guata, todo se agita adentro y me suenan las tripas, no sé qué decir. Algunas caras familiares me guiñan desde el público, me saludan, me invitan a hablar, pero yo no reconozco sus caras, a veces es al revés, no reconozco sus caras y pienso en el nombre que tendrán esas caras: Juana, Rodrigo, Carlos, Carmen, Raquel, Mariano, todos se llaman igual, yo mismo me llamo igual que todas. (Casas, 2018, p. 25)

Esta conexión que siente el personaje principal causa un efecto que enferma al cuerpo como si él fuera la nación chilena que se detiene por la manifestación, se bloquea por las personas que van por las calles como alguna vez fue parte de estos movimientos. Su distancia de la frontera entre Chile y Perú es más evidente, ya que, anteriormente visto, Francisco Casas recuerda a Les en San Bartolo y le vuelve a doler su cuerpo, tanto que deja de percibir el sentido de realidad, su identidad

se pierde entre las personas que asisten a su conferencia como si se alejara del mundo plástico, de lo que podríamos considerar un evento de “alta cultura”. Tanto es así que menciona la forma en que la marcha lleva sus letreros “a mano alzada” enfatizando que eran más orgánicos, más tradicionales y, por ende, con más significado utilizando elementos que generan sentimientos positivos distanciándose del evento al que sólo unos cuantos pueden asistir, uno más estéril, más controlado.

Francisco Casas reconoce este distanciamiento de su propia identidad nacional, como en el fragmento visto que se refiere a que “los chilenos” no lo quieren allá. Este distanciamiento que le genera sensaciones fuertes se ve en la forma en que compara Santiago de Chile con Lima, Perú:

Chile; camino sumergido en el quemante verano de Santiago, sin oxígeno, bajo un cielo intoxicado de smog, y pienso en Lima tan diferente, del aroma marino en el viento; el viento que aparece por las tardes y da la sensación de migrar del desierto en bocanadas de diminutos colibríes hambrientos de pulmones circulando por los portales de las viejas casonas republicanas de Barranco que lo impregnan de jazmín y lo debilitan, entonces sopla débil asmático, extasiado, inhalando de las mesetas delicadas de rocas y arenas pulidas, vagabundeando desde las mismas huacas enterradas que escoltan, celan y cercan la ciudad. (Casas, 2018, p. 21)

Podemos decir que el espacio abierto, las casas avejentadas, el espesor de la naturaleza es mejor que el smog y los edificios del territorio urbano. Incluso en lo que pareciera ser el lugar perfecto, Lima, hay diferencias muy notorias en las personas que disgustan al personaje provincial, esto sucede cuando da clases en una escuela y juzga la imagen de sus alumnos:

Reviso los rostros de mis alumnos aguardando el comienzo de la clase, posteando maniáticos en sus iPhone, aburridos. No logro contar cuánto son, no recuerdo ni sus caras ni sus nombres tediosos, sí algunos rasgos asiáticos mezclados entre cuerpos blancos y blandos como relojes de Dalí sobre las sillas: me ponen nervioso, pero ellos no logran darse cuenta, me temen, me seducen, me desprecian como si fuera uno más de los sirvientes de su casa, los maltrato, se aburren candentes, lacios, marchitos, dormidos, aburridos idiotas, malcriados...

Se ven tan jóvenes y bellos, hastiados y medicados en sus sillas, en orden, niños ricos ordenados en sus tratamientos psiquiátricos, de marca desguañangadas y hediondas, niños servidos, calmados, atendidos, domesticados, encamados, tolerados, deportados por sus padres a esta aula donde me encuentro. (Casas, 2018, p. 29)

Las personas cambian desde su perspectiva, el conflicto y el control son cosas que se van contrastando para Casas. Sabe que Chile es un espacio conflictivo, uno del que ya no es parte, porque se sigue persiguiendo a las personas que protestan, a esa parte de la sociedad que alza la voz por la injusticia y por las minorías que no pueden salir y expresar su identidad:

—En realidad Francisco, para ser sincero, y pensándolo mejor te quedas en Lima, acá la cosa está mala, ingobernable, los escándalos de corrupción son pan de cada día, y las movilizaciones no cesan, los milicos se roban todo, mañana está programada otra marcha contras las isapres que han estafado a miles de chilenos, se jubilan con sueldos miserables... y suma y sigue, este sí es un país de locos. No se puede ser artista en este país, acá hubo un pronunciamiento militar...

—¡Pedro! ¡Fue dictadura!

—Lo que sea, pero te digo que no regreses, persiguen a los homosexuales y por más que marchen no sacan nada, fíjate que los raptan desde los mismos camiones, esos carros alegóricos ordinarios donde desfilan las travestis peluqueras, pueblerinas, el día del orgullo. Son tan feas, grotescas. ¿No te parecen a ti grotescas? (Casas, 2018, p. 43)

En este fragmento podemos ver que hay una percepción de la realidad bastante cruda y cruel para las personas de la diversidad sexual. No existe un espacio seguro, no hay una especie de seguridad que ayude a que estas personas salgan adelante porque son víctimas de discriminación, de crímenes de odio o como lo menciona Pedro Montes, son desaparecidos.

Por lo que se opta por migrar a otros espacios donde se pueda existir o, en su caso, sobrevivir. Es por ello que, al momento de analizar la obra, podemos darnos cuenta que el autor ha alterado o “contaminado” el corpus no solo en la forma de su escritura sino también en la forma en que decide contar la historia mezclando otro idioma, dando una demostración más evidente de lo que se considera como transcultura.

Escritura transgresora

La noche boca abajo es un libro que va rompiendo por un lado las convenciones patriarcales a partir de una sexualidad ambigua, la noción de género sexual y la distorsión de la realidad literaria

y, por otro lado, al traspasar tanto los límites territoriales como los del lenguaje en que se ha escrito la obra.

Anteriormente había mencionado el término transculturación entendido como una forma textual en la que una cultura va tomando o adaptando elementos de otra, deformando su identidad parcial o totalmente. Krzysztof Kulawik definía también este concepto aplicado a los personajes de las novelas de Sarduy y Perlongher en su artículo *Del Neobarroco de Sarduy al neobarroso de Perlongher: La desestabilización del sujeto y las identidades móviles a través del arco literario translatinoamericano*. Para Kulawik podría hablarse del personaje de este tipo de obras como un “sujeto migrante y móvil, con rasgos posmodernos” (Kulawik, 2020, p. 61). Quiero tomar esta noción para hablar de una forma literaria presente en *La noche boca abajo*, en la que hay una ruptura en los límites y en los territorios, en los cuerpos representados, en la manera de percibir la realidad y en el lenguaje.

Hemos visto como los límites entre Chile y Perú son percibidos desde la crítica diferenciando una ciudad donde la militancia y las manifestaciones son cotidianas y en otra donde el espacio de la naturaleza expresa un retroceso y supone habitar el lugar para regresar a la tradición prehispánica.

Es por ello que, en el principio del libro de Casas está integrado una especie de epígrafe que no tiene traducción y proviene del quechua, lengua que se ha manifestado en el sur de América:

*Yarwar, yarwar, yarwar Kuchunawan hoqin maki llank'an yarwar
Q'orotaymanpis hukwit'un haykun raka, K'ikun yawarin
Ayge hinaraq chakankunapi purunpampaman wuanuy ruwan
saramanta chay milagrun pallarmanta, kiska qhawanaq lma
Mochica hanaq pacha, mantarayaq
tuytuysban kamachiq tiyankanan killa mach'away rikch'
akuy patapi yark'an yawarmanta, wañuyta hinaspaga chayraq
Mama Cao mit'anta ruwanka.*

Este inicio establece ya una distancia que se vuelve un reto para el lector, que está en esta obra concebido como un sujeto activo, que debe cuestionar, indagar y reflexionar sobre las disrupciones que tiene frente a él. Incorporar elementos lingüísticos que rompen la escritura en el habla del poder colonial (el español) implica una crítica y una denuncia, pero también constituye una invitación al diálogo entre la cultura occidental, urbana, blanca y hegemónica (como lo es Santiago de Chile) y otra de raíces indígenas (como San Bartolo, de donde proviene Les). Casas adopta esta cultura como un modo de reivindicar una identidad disidente y heterogénea al insertar fragmentos del quechua en su escritura, fragmentos que no se molesta en traducir. Hay algo de ejercicio iconoclasta, disruptivo, en esta decisión. Y también una apuesta a desvanecer la identidad nacional que dominó el discurso oficial de los estados nacionales latinoamericanos, cuyo objetivo era desvanecer la raíz indígena, ya sea a través del blanqueamiento o el mito del mestizaje. En ese sentido, Casas, al incorporar estos elementos de una cultura subalterna, rompe el lenguaje puro, profiláctico y canónico de la literatura latinoamericana, diversificando los símbolos, los referentes culturales y las tradiciones lingüísticas. Si se lleva a cabo una traducción del fragmento, notamos que el tema de la violencia, los valores vinculados a una cultura más en contacto con la naturaleza y las referencias a elementos sagrados son el marco con el que Casas busca conectar su propia historia:

*Sangre, sangre, sangre Con el cuchillo la mano derecha trabaja la sangre
Incluso en mis bosques una espada penetra el raka, la sangre de K'ikun
Corre como si corriera por sus pies hacia el desierto el wuanuy
hace del maíz el milagro de la cosecha, espinas para ver qué
cielo Mochica, mantaraya
flotando en el trono de la luna con apariencia de serpiente lunar
hambrienta de sangre y muerte, entonces
Mamá Cao comerá su error.*

La identidad con la que se retrata Casas implica así una tensión compleja entre formas de vida y tradiciones de escritura en conflicto. Por ello el resto de su libro está cargado de una

búsqueda retórica y lingüística que tiende a la transgresión de convenciones escriturales. De ahí, por ejemplo, los errores ortográficos y sintácticos del texto, que pueden ser interpretados como resistencias frente a una normatividad occidentalizante. También de ahí se deriva todo el barroquismo tanto en el lenguaje como en la manera de representar la realidad y el mismo yo. Su autofiguración es desfiguración retórica y lingüística, y por ello, cultural. Aquí lo literaria y socialmente aceptable (una estética perfecta, pura y digerible) no tiene cabida.

Los aparentes errores en la disposición del texto (problemas de maquetado, márgenes irregulares, párrafos no justificados), tiene que ver con el mismo desafío a lo que estamos acostumbrados a tener al leer un libro. Esta intensión es de carácter neobarroso y responde a una tradición de escritura que, en el diálogo con el occidente colonial, busca establecer y legitimar su disidencia, su forma particular de existir y hablar. Esto genera en el lector una extrañeza y una atención más enfocada en los detalles. El desorden tiene que ver con la escritura que desafía el convencionalismo de otras formas de escritura que podríamos considerar “pulcras” o “estables”, que apelen a una fácil comprensión. Cosa que, para los estándares actuales, podría ser considerada una elección muy arriesgada por el estricto orden estético al que se tiene acostumbrados los textos de este tipo. Tengo la impresión de que el texto pretende generar discusión, asombro y cuestionamiento por medio de estos “errores”, de estas “anomalías” respecto a “lo normal” o institucionalizado. Y como hemos visto, esto se da tanto a nivel de los temas, los personajes, la trama, como respecto a ciertos usos de la lengua, pues la representación alterada del mundo narrado tiene su correlato en la distorsión de la realidad inscrita en el tema de la locura que recorre el texto.

Como se puede apreciar, estamos ante un texto en cierto sentido híbrido que puede interpretarse como un intento por descentrar el español. Antonio Cornejo-Polar, al analizar ciertas obras literarias (como la de José María Arguedas), constaba que incorporaban elementos de alguna lengua indígena y del español. El contraste entre esos espacios escritos generaba cierta

heterogeneidad, que llamó “literaturas heterogeneas” y que definió como “procesos de producción literaria en los que se encabalgan dos o más universos socioculturales distintos y hasta opuestos, como las crónicas y el indigenismo” (Cornejo-Polar, 1997, p. 6).

Añade además que la heterogeneidad también puede aplicarse en otros criterios dentro de la literatura latinoamericana como otras corrientes que tienen que ver más con el sur y otras ramas no tan convencionales como la poesía conversacional o los escritos testimoniales (Cornejo-Polar, 1997, ídem). La obra de de Casas responde a este tipo de escritura, en la que diversos elementos coinciden en el universo que ha creado el autor para, en medio del mundo urbano moderno, adentrar al lector en la cultura andina con sus símbolos, dioses, animales que se apoderan de la historia para remarcar el estadio mental a través del cual Les percibe el mundo, y cómo se mezclan con la prosa barroca para desestabilizar el escrito y volverlo más barroso.

Un ejemplo de esta premisa es cuando ambos personajes viajan en taxi para ir al lugar de Les y tener su momento de intimidad:

Inquieta la soledad de la autopista que zanja el desierto en la oscuridad de la noche, parecieran verse inflamados sobre el fuego del asfalto los ojos amarillentos y centelleantes de uno de los cuatro jaguares escapando del patio de la huaca de la luna, arriba, en lo alto del cielo, casi surfeando sobre el taxi, la sombra tenebrosa de la mantarraya; la noche da la impresión de estar invadida por la presencia de Ai Apac (Casas, 2018, p. 17).

Se puede observar el modo en que ambas visiones se conectan y forman una especie de mundo diferente, descompuesto, que se vale de símbolos incas que alteran el espacio en el que están como un camino por el que ambos protagonistas transitan, esto continúa hasta que ellos deciden ir en taxi hasta donde vive Les:

Me dices bajito arrellanándote en el asiento que los que te siguen son guerreros mochicas cargando sus cabezas trofeos y que a esta hora se internan en el desierto; yo los intuyo dejando en la garúa sólo los terciopelos de su habla muchik.
Ellos vienen del norte, me explicas, de Trujillo, pronto se marcharán y con la próxima luna creciente regresaran de nuevo, quieren mi cabeza para llevarla al Apu Wamani. (Casas, 2018, p. 17)

Este juego de mezclar ambas realidades es algo que perdura no solo para el espacio, sino también para algunos de los personajes que se cruzan con la pareja. En este caso, con la especialista del centro de ayuda (cuando Les es capturado):

La curaca/madre se ve feroz ataviada con nariguera y collares de oro. Sube el primero de los siete niveles de la huaca para la presentación del qirus que carga en sus manos y que llenará con tu sangre, a ti te llevan desnudo jalado por una cuerda alrededor del cuello, estás erecto, tu pene gigante se alza deslumbrante sobre tus magníficas bolas cargadas como armas que va a disparar el diablo. Me dice uno de los sacerdotes, el que sostiene en su mano derecha lo que pareciera ser un arpón con un pez ensartado en la punta, que no me angustie, que ya te medicaron con huachuma: estás privado, manso, ya no opones resistencia a la soga que te asfixia y jala hacia la cima. (Casas, 2018, p. 41)

Se puede ver que la imagen es de un ritual, una ceremonia que representan los personajes que intervienen a Les en el centro de ayuda. Dichos personajes son descritos Francisco como entes que se preparan para un sacrificio contra su ser amado, quien ha perdido la razón. Siente que este alejamiento por parte de estos personajes, que han sido encubiertos por otras entidades precolombinas y realizaron un ritual por el que Les es sacrificado, deviene en el hecho de que ya no podrán verse hasta que logre escaparse por última vez y se encuentren.

Relacionado con esto, al final de la historia Francisco decide contactarse por última vez con Les en una especie de performance combinado con un ritual andino dirigido por un chamán:

Mientras subo al encuentro de Les siento en las plantas de los pies la tibieza de la sangre recién esparcida de los otros, huelo el dulce aroma. Las mujeres gallinazo me empujan apaciblemente por la espalda, me dan topecitos de palma para que suba pacífico.

En la madrugada me desvistieron, me bañaron con agua de mar esperándome la piel hasta dejarla color cinabrio.

Sé que antes de degollarme y romperme los huesos me sajaran los testículos: es un tajo entre mis escrotos en forma de vagina, la sangre deviene menstruación y será fertilizante recolectada en la copa ofrendada.

Les me espera en lo alto, loco y desnudo junco cercenado. (Casas, 2018, p. 56)

Esta forma de narrar los eventos ocurridos por la ceremonia nos hace ver que el personaje de Francisco se conecta con la cultura general a través de las prácticas sexuales, el erotismo andino y la dualización en la forma en que el género es un concepto que se vuelve ambiguo, pues su objetivo es reencontrarse con la persona amada para terminar esta situación de apego o para

olvidarlo. Hecho que se deja a libre interpretación, pero que confirma este abandono total a través del olvido y la regresión a un yo liminal entre ambos géneros y no un yo que se siente amenazado o borrado por la otredad. Esto se confirma cuando Francisco Casas retoma sus viejas ropas “femeninas”, la falda negra y la pañoleta, como símbolos de recuperación de la identidad travesti a la que había renunciado.

Es por ello que *La noche boca abajo* transgrede el neobarroso ya que, como mencioné antes toma elementos de la cultura andina y los aplica en su escritura. Nos muestra una nueva forma de complejización textual tanto en el corpus como fuera de él, en referencia a la portada del libro. El yo que representa es uno que no tiene estabilidad, sino que se borra por la presencia de otro personaje como si quiera darnos entender esta dependencia de la otredad, el apego trasgrede las convenciones que sus predecesores tomaron de esta forma de escritura y agrega nuevos conceptos como la transculturación, la ficcionalización del cuerpo para hablar de problemáticas sociales o de un pasado que se refleja en las calles y que, a diferencia del yo, no puede ser borrado.

Capítulo 3

Las malas de Camila Sosa Villada

Vive la noche, la noche te espera
Sola se siente y a veces las penas del corazón
Entre juicios y miradas sin compasión,
no hay ilusión
¿Cómo hacer para vivir? En un mundo donde no dejan vivir

Fragmento de *Milagrosa* de Esteman

Lo que llamó mi atención de analizar *Las malas* de Camila Sosa Villada obra se deriva de la siguiente pregunta ¿las experiencias y las personas que coexisten con el personaje pueden ser parte del proceso de conformación de su identidad? Lo pienso no solo a nivel literario sino incluso respecto a los procesos de transición de género. Me parece que el libro de Sosa tiene que ver con esto. Considero que hay una forma en que tanto los elementos literarios, así como los hechos reales son parte de la imagen que la autora usa para comprender el complejo mundo de las personas que transgreden la imagen cisgénero y heterosexual y se aventuran a escribir al respecto.

Cuando se lee una historia autobiográfica, a menudo se tiene la idea de encontrarse con un título en singular, uno que nos lleve a esta persona de la que se hablará o de la que nos quiere hablar al abrir las páginas del libro. En este caso, no es esa idea ni esa singularidad, sino que se remarca el plural, *Las malas*, lo cual pone el acento en lo colectivo, en los modos en que dialogan lo personal y lo público.

El texto *Las malas* nos habla de una historia sobre un grupo de personas que usan la noche para invitar a los transeúntes que puedan pagar por un rato de intimidad. Estas personas deben protegerse de las calles por las que transitan y de las personas que tratan de cazarlas como animales salvajes. Estos seres, las travestis, quienes escogen un espacio rodeado de naturaleza, nos muestran

su mundo a través de los ojos de su protagonista, Camila, quien además mezcla fragmentos de su vida antes de conocer este mundo y cómo se fue conformando ella misma para volverse este ser travesti.

Autoficción

Camila Sosa Villada ha mencionado en entrevistas que el contenido de su novela es ficcional. En el podcast *Caja negra* de Filo News, con Julio Leiva, explica lo siguiente:

Hacia el final, cuando él [su editor] me pasó el prólogo, yo sentí que estaba conduciendo la lectura a un lugar que me iba a costar, que me está costando ahora, que es responder todo el tiempo si la Tía Encarna existió o no [risa] si lo que pasó, pasó de verdad o no, etc. Y le dije que tenía que considerarme en algún momento como escritora y no como un personaje. (Filo News, 2021, 8m43s)

Esta idea se refuerza en otra entrevista para CNN en Español donde nos habla sobre una marcada diferencia entre ser una misma y escribir sobre una misma:

Hablar sobre eso es una cosa ¿no? Sentarme delante de ustedes y de alguna manera quitar las capas de una cebolla para que ustedes entiendan algo que tiene que ver con mi identidad es una historia, pero escribir sobre eso es otra cosa porque yo ahí estoy haciendo escritura. Yo estoy pensando en términos literarios ¿entiendes? Y que ellas sean travestis, bueno, por supuesto que se involucra muchísimo la identidad porque las travestis se sociabilizan de una manera muy diferente a la que se sociabiliza una persona cis para hablar en términos políticamente correctos. Pero yo me doy cuenta de cómo siempre me están acorralando, de cómo es un ejercicio de reflexión en torno a la identidad y no a cómo se sociabilizan, cómo actúan, qué hacen las travestis en su cotidianidad (CNN en Español, 2022, 1m17s)

Frente a sus dichos, lo que resulta claro es que hay una relación entre el nombre de la protagonista de la novela y el de la autora; ambas son Camila. Es como si Sosa, al representarse, tratara de agregar un contexto de veracidad al mundo de las travestis del que nos quiere hablar, pero al mismo tiempo se distanciara de estos personajes, no sólo por lo que dice en entrevistas, sino por ciertos elementos que buscan intencionalmente romper el pacto referencial de un texto

autobiográfico tradicional. Manuel Alberca definiría a este tipo de contrato de lectura como el propio de una novela autoficcional:

La autoficción se presenta como una novela, pero una novela que simula o aparenta ser una historia autobiográfica con tanta transparencia y claridad que el lector puede sospechar que se trata de una pseudo-autobiografía, o lo que es lo mismo, que aquel relato tiene “gato encerrado”. Su transparencia autobiográfica proviene de la identidad nominal, explícita o implícita del narrador y/o protagonista con el autor de la obra, cuya firma preside la portada. (Alberca, 2012, p. 145)

Partiendo de esta definición de “autoficción”, Alicia Molero de la Iglesia en su artículo

Autobiografía y enunciación autobiográfica agrega:

La ficción autobiográfica se distingue por el juego de enfrentar unas estrategias de fiabilidad a otras de fabulación; entre las primeras, será el nombre del personaje, semejante al del autor, el principal factor referencial; entre las segundas, es importante de presentar el libro como narrativa de ficción o novela. (Moreno de la Iglesia, 2006, p. 541)

Camila Sosa Villada cumple con esta condición de autoficción ya que en las entrevistas mencionadas ella comenta que el libro *Las malas* es una novela, por lo que nos deja claro el distanciamiento que tiene frente a lo narrado. De este modo, sí podemos explicar la autoficción como lo fue mencionado por Alicia Molero de la Iglesia, pues se mezclan en *Las malas* elementos del mundo real y elementos del mundo ficcionalizado. En su texto *La construcción del discurso autoficcional: pensamientos y estrategias*, Ana Casas profundiza en otras estrategias de la autoficción, como la noción de heterogeneidad estilística:

La heterogeneidad también es de orden estilístico, ya que el tono confesional -en frecuencia elegíaco- de algunos momentos, en otros se transforma en grotesco, absurdo e incluso escatológico, pues el ‘falso diario’ aúna todo tipo de propuestas más allá de las ‘esperables’ e incluye el ensayo, las memorias, la autobiografía, el cuento, la poesía, la máxima o los juegos de palabras. (Casas, 2010, p. 196)

Ciertos elementos que podemos destacar dentro de la obra de Sosa son tropos literarios como las metáforas, tanto explícitas como implícitas, la personificación, los juegos de palabras y las anáforas. De igual modo, hay estrategias de discontinuidad narrativa como la alteración del tiempo entre el pasado y el presente en el libro, es decir, la omisión de un orden cronológico. La

representación de la memoria de la protagonista remite a una memoria automática, pues sus recuerdos emergen de pronto al ver o presenciar ciertos sucesos. Me interesa analizar de *Las malas*, la forma en que utiliza estos recursos literarios para representar a los personajes de la historia, su trabajo con la autoficción y cómo es que la autora configura su identidad en relación con las otredades con las que convive.

El yo trans

Antes que nada, se retomará el nombre anterior de la protagonista, Cristian Omar Sosa Villada, con fines académicos y literarios sin la intención de cuestionar su identidad de género actual. Para definir la identidad travesti es necesario entender que esta palabra, *travesti*, era referida a cualquier persona que saliera de la normativa cis heterosexual. Según la definición de la Real Academia Española, el término travesti significa: “Persona, generalmente hombre, que se viste y se caracteriza como alguien del sexo contrario” (Real Academia Española, s.f.). Sin embargo, la forma en que la autora utiliza esta palabra es para resignificar un cúmulo de insultos, específicamente argentinos (travesti, travala, puto, travelo, etc.) y apropiárselos para darle un sentido contrario, reivindicatorio.

Con el propósito de darle a esta parte imaginada de la diversidad sexual una identidad, un nombre por el cual referirse y un género que se establece como femenino, Camila Sosa Villada en otra entrevista explica lo siguiente:

Si existiera una manera de definir qué es para mí el travestismo siempre fue un plural enorme ¿sabes? Un plural que además contradecía la soledad que auguraban ¿sabes? y la soledad que yo sentí siendo muy pequeña y siendo la única en el pueblo. Eso por un lado. [...] El insulto a nosotras nos hizo saber quiénes éramos ¿entiendes? Yo, si no me hubieran gritado travesti o puto y todo lo demás, nunca hubiera sabido que yo estaba mal, que yo era una inadaptada que yo era una... Una mala ¿verdad? (FIL Guadalajara, 2021, 10m45s)

Esa conciencia sobre la marginalidad y la estigmatización de su identidad, se narra en el libro cuando ocurre el primer acercamiento de la protagonista a las demás travestis:

A las travestis no nos nombra nadie, salvo nosotras. El resto de la gente ignora nuestros nombres, usa el mismo para todas: putos. Somos los manija, los sobabultos, los chupavergas, los bombacha con olor a huevo, los travesaños, los trabucos, los calefones, los Osvaldo cuando mucho, los Raúles cuando menos, los sidosos, los enfermos, eso somos. (Sosa Villada, 2019, p. 79)

Es compleja la imagen que el personaje nos trata de dar de sí misma. Considero que incluso es compleja la imagen de estas personas que retoman el insulto para volverlo una verdad identitaria. Ese mecanismo de resignificación opera en la obra de manera constante, lo que se evidencia conforme los sentidos van transformándose mientras el lector avanza en el texto. Para Camila Sosa Villada el viaje a través del travestismo comenzó por medio de la escritura. Esto fue mencionado en una entrevista para el programa FRANCE 24 Español:

Primero empecé a escribir en primera persona como si fuera una mujer y después salí a la calle vestida de mujer. En verdad no sé cómo se siente una mujer tampoco. Es decir: eso tiene que ver con un lenguaje. Eso sí tiene que ver con una imposición que hubo hasta estos últimos años respecto a nuestra identidad. Yo la verdad que, siendo chica, siendo una criatura no me preguntaba mucho, solo era capaz de hacer cosas, encerrarme en el baño y pintarme la boca, ponerme una sábana como si fuera un vestido. Pero nunca pensé que podía estar sintiendo como una mujer, eso me lo dijeron desde afuera y en algún momento a mí me sirvió, claro, para interpretarme, para explicar a los demás algo de mí, pero que ya ha quedado vetusto (anticuado), ¿verdad? Un poco viejo decir eso. (FRANCE 24 Español, 2022, 2m40s)

Este modo de transfiguración es un acto escritural y literario. José Amícola lo explica así: “podemos decir entonces, que no hay un sujeto verdadero anterior a lo simbólico y que la constitución del sujeto se hace a través de la palabra” (Amícola, 2007, p. 30). La identidad es algo no esencial ni definitivo, sino un constructo. No hay un sujeto puro en la novela *Las malas*, sino que el yo proyectado es una identidad cambiante que se genera a través del lenguaje escrito. Además de esa figuración anclada a las palabras, a o largo del texto lo colectivo se vincula con lo individual.

Es como una especie de sinécdoque en donde Sosa utiliza su experiencia para representar a los demás personajes que se involucran con la protagonista. En este sentido, la forma de narrarse es también una forma de hablar de los otros, de ese grupo al que pertenece y por el cual también va adquiriendo identidad. Hay en esto un vínculo entre el yo y los otros, como si quien narrara imprimiera en su voz y sus vivencias, la experiencia de los demás. En el libro se profundiza, poco a poco, en esta otra forma de travestismo, la derivada de incluir en el propio autorretrato a las otras.

Desde la infancia, nacida en la pobreza en un pueblo de nombre Mina Clavero con una familia rota por la violencia ejercida por su padre, Camila se cuestionaba el hecho de crecer como un hombre:

Yo digo que fui convirtiéndome en esta mujer que soy ahora por pura necesidad. Aquella infancia de violencia, con un padre que con cualquier excusa tiraba lo que tuviera cerca, se sacaba el cinto y castigaba, se enfurecía y golpeaba toda la materia circundante: esposa, hijo, materia, perro. Aquel animal feroz, mi fantasma, mi pesadilla: era demasiado horrible todo para querer ser un hombre. Yo no podía ser un hombre en ese mundo. (Sosa Villada, 2019, p. 62)

A raíz de la violencia que se ejercía en casa, la protagonista encubre esa imagen violentada con las cosas que hace su madre como el vestirse o maquillarse para recuperar su dignidad, y al mismo tiempo, ir descubriéndose como una mujer.

Mi mamá hace frente a su condición de ser un apéndice en la vida del esposo. Se ha convertido en la otra, la que recibe a su amante de cuando en cuando. Pero yo la veo maquillarse y aprendo. Y cuando me quedo sola repito su ritual frente al espejo, me pruebo su ropa, soy un poco mi mamá yo también. Me pinto y veo el rostro de la puta que seré más tarde en el rostro del niño. Me miro al espejo y me deseo, así pintada con las pinturas de mi mamá, me deseo como nunca nadie me deseó. (Sosa Villada, 2019, p. 64)

En esta confesión se relata la experiencia del disfraz como preámbulo a imaginarse de otro modo, con otra identidad y a partir de una experiencia ajena: la de la madre que se maquilla para ser otra, para modificar en algo su mundo real. De igual modo, la ropa ajena parece constituir un camino hacia el descubrimiento de otra forma de ser, como si sólo a través de la otredad (la madre),

de la impostura (el maquillaje) y de la autoconciencia (el espejo) pudiera alcanzarse el descubrimiento de otro yo. Gracias a este autoconocimiento ocurrido en su mundo privado, tiempo después Camila sale de su hogar con las herramientas para constituir su identidad travesti; esa operación primigenia es la que la lleva a otros lugares para poder existir en busca de autonomía:

Al principio me travestía en casa de alguna amiga que, a escondidas de sus padres, me permitía la magia de convertirme en mí misma. Transformar en una flor carnosa a aquel muchachito tímido que se escondía en las maneras de un estudioso. La cosa comenzó a alcanzar proporciones inaceptables en un pueblo y, muy pronto, ninguna amiga estaba dispuesta a correr riesgos por mi capricho. Entonces decidí no depender de nadie. Aprendí a coser. Con cualquier retazo que se me cruzara en el camino: sábanas viejas, cortinas en desuso, ropa descartada por mi mamá, mis tías, las abuelas, todo me servía. La ropa que hacía era rudimentaria y estaba torpemente cosida, pero ya no tenía que pedirle prestada a ninguna su ropa de niña buena. Me vestía como una puta, a los quince años. No me vestía, me desvestía con esas prendas recicladas. Esa fue mi primera independencia, mi primera rebelión. La siguiente fue conseguir un lugar donde cambiarme. (Sosa Villada, 2019, p. 66)

Como podemos apreciar, esta imagen, esta percepción de vivirse a sí misma más allá de las convenciones y las normas sexuales y morales legitimadas socialmente, se va construyendo con lo que se tiene, en la precariedad, y supone una reivindicación de otro modo de vida. La rebeldía de la protagonista es un mecanismo para buscar un espacio para ser y existir hasta, quizá, tratar de conquistar otros lugares por la fuerza. Esto sucede cuando encuentra un lugar seguro para su libertad, una suerte de ‘cuarto propio’ donde almacenar todas las cosas que le permitían ser, con el riesgo de ser descubierta:

A pocas cuerdas de mi casa, había una construcción abandonada, que estaba así desde que llegamos al pueblo. En esa casa a medio hacer encontré escondite para mi mundo de mujer, ahí dejaba mi ropa, mis zapatos, mi maquillaje, una linterna y velas, para poder escaparme cuando quisiera y dejar de ser Cristian. [...] El ritual comenzaba en la casa de mis viejos, afeitándome las piernas debajo de la ducha. Continuaba con las mentiras necesarias para que me dejaran salir. Partía como un varoncito tímido de mi casa, bajo las amonestaciones de mi papá, que fijaba hora de retorno y protocolo de comportamiento, y cuando nadie me veía, me colaba en mi palacio de ladrillos sin revocar y procedía a convertirme en Camila. (Sosa Villada, 2019, p. 67)

En palabras de Jacques Rancière, lo que la protagonista vive es un proceso de *desidentificación* y una nueva *subjetivación* a través de la intervención de su propio cuerpo. Tal

rebelión frente a los modelos y moldes de lo que debe ser un hombre la sitúan en un espacio fronterizo, liminal, alterando la relación con ella misma, pero también con los otros. Rancière explica que la identificación es “un juego de prácticas guiadas por la presuposición de la igualdad de cualquiera y de la preocupación por verificarla” (Rancière, 1998/2006, p. 17). Este juego que el autor expone se trata de una forma en la que se identifican solo los caracteres primarios de un conjunto de personas (hombres, mujeres, trabajadores). Añade también que estas características pertenecen al anonimato: “El nombre de una categoría víctima de un daño y que involucra sus derechos es siempre el nombre del anónimo, el nombre de cualquiera” (Rancière, 1998/2006, p. 19). Cuando Camila rompe con este molde impuesto de masculinidad y de aparente “hombría”, quiebra con esta identificación homogénea de un ser puramente masculino o femenino, rompe con “el reparto de lo sensible” que le fue asignado por la sociedad. En este caso, su identidad liminal la lleva al límite de estas clasificaciones reductivistas, sin identidad ni sentido o pertenencia a la sociedad.

Es por ello que Camila entra en este acto de subjetivación que Rancière define como: “el cruce de identidades que descansan sobre un cruce de nombres: nombres que ligan el nombre de un grupo o de una clase en nombre de lo que está fuera-de-cuenta, que ligan un ser a un no-ser o a un ser-por-venir” (Rancière, 1998/2006, p. 22). No es difícil conocer los motivos de la protagonista de *Las malas*: una identidad en la que ella se auto reconozca, en que alcance un bienestar consigo misma, aunque esto genere incomodidad para los que la rodean. Esto la fuerza, claro, a buscar a personas similares a ella, con el fin de encontrar una comunidad en la que pueda nombrarse para existir, asumir su vida “travesti” como emancipación. Rancière señala que la subjetivación: “siempre admite una identificación imposible, una identificación que no puede encarnarse en aquellos o aquellas que la enuncian” (Rancière, 1998/2006, p. 22). La libertad para quien decide

salirse del modo en que la sociedad lo acotó resulta, en cierto sentido, una diferenciación que suele producir rechazo. Las travestis se diferencian de la sociedad cis-heterosexual no sólo porque sus vivencias sean distintas, sino porque su existencia implica un cuestionamiento profundo del sistema sexo genérico hegemónico. Las travestis están excluidas por representar lo extraño, lo peligroso y lo incomprensible. Por lo que, injustamente, no se les reconoce como personas con los mismos derechos que una persona cisgénero y heterosexual.

Ser una persona que cuestiona desde el rol de género asignado hasta el mismo sexo es un proceso por el cual una se tiene que pasar en soledad para encontrar su identidad y vivirla: “Sin saber muy bien qué hacer con mi sexualidad, desorientada completamente y sin poder hablar con nadie, experimentaba por las mías, ponía mi cuerpo sobre la mesa de disección para explorarlo palmo a palmo” (Sosa Villada, 2019, p. 126). Podemos ver que el cuerpo es un medio por el que la protagonista experimenta, trata de comprender y de modificar para crear una identidad femenina, una imagen imborrable.

El hecho de ser diferente por la sexualidad o por la identidad de género trae consecuencias, una negación y una forma de imponer una normalidad absoluta en un espacio que se debería considerar seguro, pero que, del mismo modo se adaptaba para encajar en esa “normalidad”. Esto sucede cuando Camila regresaba a casa de sus padres y tenía prohibido ser y referirse con el pronombre “ella”: “Ellos habían borrado de su memoria esa aberración, la habían desconectado de su sistema y, a cambio, yo debía cumplir mi parte en ese pacto, esa obligación, ese castigo: no podía vestirme de mujer” (Sosa Villada, 2019, p. 127-128). Esta condicionante coercitiva entre ella y su familia implicaba una forma de negar su identidad y su agencia. Reducir su proceso de autonomía y subjetivación a un simple “vestirse como mujer” implicaba no reconocer su género reasignado y un intento por volver a situarla bajo la subordinación de un modo acotado de pensar

la identidad: “Sin maquillaje, con el pelo recogido, un buzo holgado y pantalones de gimnasia, la mochila al hombro y unos lentes oscuros para evitar las miradas ajenas” (Sosa Villada, 2019, p. 127). Ella, para mantener su núcleo familiar, escondía la nueva identidad que había adquirido con los vestidos, los tacones y el pelo largo, todo lo cual debía ser ocultado para regresar a esa imagen que ya no le pertenecía. Lo cual, por supuesto, implicaba contradicciones, emociones mezcladas y malestar:

[...] la náusea, las continuas ganas de abandonarlo todo, el revoltijo de sentimientos, no terminar de entender si los amaba o si los odiaba, si me era posible seguir viviendo con aquella imposición de ellos, a cambio de su protección y su afecto, o si iba a terminar ahogándome en el rencor y el sufrimiento. (Sosa Villada, 2019, p. 128)

Esta confusión respecto a la imagen que ella proyecta para que se sientan cómodos sus padres es lo que la llevará más adelante a salir definitivamente de casa, al encuentro con las otras travestis y encarar una nueva vida con otra comunidad, una familia elegida. Sin embargo, ese cambio no impidió que tuviera que seguir ocultando, en ciertos contextos, su imagen travesti, como cuando debía ir a la Universidad:

Aquella vida donde siempre fui extranjera, donde no era dueña de nada, la visita al mundo de los normales, de los correctos, mis compañeros y compañeras de clase media en la universidad, esa montaña de secretos y mentiras que siempre tuve para con todos ellos. Una mierda de vida, con el deseo perpetuamente reprimido. Pero era lo que hacía posible la otra vida: la de la noche, la del sexo por dinero, la de la desesperación por los hombres. (Sosa Villada, 2019, p. 128)

Para la protagonista el hecho de ir a un espacio fuera del parque o la casa de Tía Encarna era peligroso. El encubrir la imagen femenina era una forma de integrarse, de estar en sincronía con el mundo heteropatriarcal, pero en sus ojos solo era una mentira más. Sosa hace énfasis en el grado de hipocresía por parte de los “normales” al aborrecer en el día la imagen de las travestis que son trabajadoras sexuales, pero de noche utilizarlas pagando sus servicios. Esta dimensión de

crítica social es uno de los efectos más significativos del texto y opera como un desenmascaramiento tanto de su mundo familiar como de la institución universitaria y sobre todo de la hipocresía de la moral heteronormada. La mentira y la apariencia son cualidades que Camila aprendió para sobrevivir ante sus padres y ante las personas de la universidad, pero también son constitutivas del mundo social del que quiere escapar:

Por eso es tan sencillo mentir. Por eso se aprende rápido a decir lo que el otro quiere escuchar. Yo mentía a mis clientes y mentía en la universidad y mentía cuando volvía a casa de mis padres, a quienes sólo les importaba una cosa, el sueño de todos los padres: tener un hijo profesional. (Sosa Villada, 2019, p. 130)

Podemos notar el cambio de género gramatical como efecto de este acuerdo con sus padres. El hecho de asumir la identidad masculina es un rasgo que denota el ocultamiento por el miedo y la presión del espacio para ser aceptada por sus padres. Esto también ocurre con la Tía Encarna cuando debe usar ropa masculina para que pueda salir de la casa con El Brillo de los Ojos.

Camila destaca, con la poca información que nos proporciona, la forma en que Encarna ha dejado esa imagen femenina, de madre: “Con una uña cortada, sin esmalte, sin anillos en la mano desnuda, La Tía Encarna señala sus dos versiones y me dice que en el jardín de infantes había mentido que era viudo” (Sosa Villada, 2019, p. 186). La mentira es una forma de encubrir la verdad incómoda, pasar desapercibida y de evitar confrontaciones, pero también es propia de los enmascaramientos sociales que la rodean. Ella debe encubrir su nombre por otro más adecuado “Figuro como Antonio Ruiz en el documento. Por eso me dejé crecer la barba: para la foto del documento” (Sosa Villada, 2019, p. 186). Con estas dos facciones que denota Camila podemos ver que este ocultamiento tiene un significado, una razón que implica ser el niño que la tía decide criar.

Del mismo modo que Camila, Tía Encarna se encubre como varón. Al mencionar “dos versiones” se refiere a cómo es que El Brillo de los Ojos la ha retratado como hombre y cómo

mujer, relacionando su identidad travesti dentro de casa y su disfraz de varón afuera: “Sí, lo sé todo. Ella es mi mamá y mi papá. No todos los niños del mundo tienen esa suerte” (Sosa Villada, 2019, p. 186). Es por ello que, así como Camila, este ocultamiento, esta identidad liminal solo es temporal fuera de casa, como un acto de amor para El Brillo de los Ojos. Una madre que debe sacrificar su imagen por la necesidad de ver al niño que ahora considera como suyo, una persona que pueda encaminar al bien. Esto sucede cuando fallece Natalí y Tía Encarna habla con las demás travestis que regresan a su casa:

No las echo a la calle porque no quiero que mi hijo crea que su madre devuelve mierda cuando recibe mierda. Quiero que él aprenda a devolver flores aunque reciba mierda, quiero que sepa que de la mierda nacen flores. (Sosa Villada, 2019, p. 189)

Ella sigue como educadora, como la imagen de una madre que debe guiar a su hijo y protegerlo del mundo. Cuando Camila se encuentra con las travestis luego de salir de su pueblo en dirección a Córdoba, se encuentra con otras formas de vivir a través del trabajo sexual que implican ciertos riesgos como la violencia tanto verbal como física, el crimen, la censura y el asesinato. Desde el inicio de la historia se nos da la invitación a un mundo que se desconoce, uno que tiene su propia magia y su propio lugar con un nombre que evoca una pluralidad que corresponde a la que, con anterioridad, se hace alusión, estas trabajadoras que usan el cuerpo para sobrevivir:

El Parque Sarmiento se encuentra en el corazón de la ciudad. Un gran pulmón verde, con un zoológico y un Parque de diversiones. Por las noches se toma salvaje. Las travestis esperan bajo las ramas o delante de los automóviles, pasean su hechizo por la boca del lobo, frente a la estatua del Dante, la histórica estatua que da nombre a esa avenida. Las travestis trepan cada noche desde ese infierno del que nadie escribe, para devolver la primavera al mundo. (Sosa Villada, 2019, p. 17)

La protagonista nos ofrece una mirada desde una falsa tercera persona, es decir, un narrador que nos presenta la historia como si fuera omnipresente, pero se revela como primera persona más adelante (en la definición de Alberto Paredes). Esto para apreciar el espacio en que estas personas habitan. Además, la frase “devolver la primavera al mundo” habla de lo que no se puede decir, sino

que se observa y se explica en forma de metáfora implícita (aquella que no tiene un término real para ser explicada, sino que debe ser deducida). Tal metáfora implica el sentido que tienen ellas en la sociedad como si fueran una especie de invierno temporal que se va en cuanto la mañana se hace presente.

La protagonista nos sigue narrando lo que este grupo de travestis hacen para resistir la noche:

El frío no detiene la caravana de travestis. Una petaca de whisky va de mano en mano, papeles de cocaína visitan una a una todas las narices, algunas enormes y naturales, otras pequeñas y operadas. Lo que la naturaleza no te da, el infierno te lo presta. Ahí, en ese Parque contiguo al centro de la ciudad, el cuerpo de las travestis toma prestado del infierno la sustancia de su hechizo. (Sosa Villada, 2019, p. 18)

Esta imagen nos muestra el uso de sustancias para seguir con su trabajo, para aguantar las horas que quedan de la noche y a los clientes. La imagen de cada una de ellas se diferencia en la forma de sus narices, algunas más grandes que otras, o naturales y lo que se ha tenido que modificar para ser y verse presentable para los clientes y para sí mismas. Paul B. Preciado, en su libro *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce* (2019), habla así sobre el trabajo sexual:

Como el/la actor/actriz, su práctica depende de su capacidad de teatralizar una escena de deseo. Como el/la publicista, su trabajo consiste en crear formas específicas de placer a través de la comunicación y la relación social. Como todo trabajo, el trabajo sexual es el resultado de una cooperación entre sujetos vivos basada en la producción de símbolos, de lenguaje y de afectos. (Preciado, 2019, p. 90)

El hechizo al que se refiere es una forma en la que ellas se presentan ante los clientes. Camila al usar vestimentas femeninas hechas por sí misma o que hacían la ilusión de tener una identidad como la de su madre al maquillarse es una forma de conformar este así llamado “hechizo”. Saber hechizar es esa capacidad de encarnar un personaje que sea seductor, invitante y, sobre todo, real o lo más real posible convirtiéndolo en el artificio que implica el propio trabajo

sexual, el cual no está regido sólo por el cuerpo, sino por imaginarios del deseo que ficcionalizan los afectos.

Otra forma en que la otredad se manifiesta en la obra es el encuentro que Camila tiene con las travestis, al hablar un poco con ellas en el Parque se da cuenta que hay una especie de vinculación cuando se habla de hombres, del sexo y su lugar de origen. Al conocer a Tía Encarna dice:

Inmediatamente noté que todas estaban a sus pies y que, en caso de peligro, ella era quien se ponía delante de los golpes. Me arrebujé bajo su ala, bajo sus plumas iridiscentes. Aquella pájara multicolor nos protegía de la muerte. (Sosa Villada, 2019, p. 80)

Esto sucede cuando es invitada a su compañía, a su manada. Se pueden notar rasgos de animalidad como el hecho de ver a esta mujer protegiendo a un pequeño pájaro asustado como lo es Camila. Ella dejaría esta imagen individual de su origen solitario para ir hacia otra en que otras travestis la harían sentir cómoda. Y que además cambia de signo. Ya no sería una individualidad en el lenguaje singular sino un “nosotras”. Las travestis le abrían el corazón y la llenaban de consejos:

No tenía idea de nada. Pero esas travestis daban su sabiduría como daban todo lo que tenían en la cartera a quien las tratara con respeto. El corazón travesti: una flor de la selva, una flor henchida de ponzoña, roja, los pétalos de carne. (Sosa Villada, 2019, p. 80-81)

Podría decir que Camila se encontraba entre flores exóticas. Entre otras travestis que, como ella, ya tenían años trabajando y la podría integrar a este mundo del trabajo sexual. “El corazón de una travesti” como ella menciona es una parte de la naturaleza exótica, exquisita, extraña, peligrosa para las buenas costumbres, pero siendo una alegoría a una belleza única. A otra forma de ver a estas personas desde su propio punto de vista.

Afectos

Como hemos visto anteriormente los sentimientos que se presentan en las novelas son ambivalentes; en ciertos momentos aparece como algo positivo y en otras ocasiones como algo negativo. Tanto en el libro *Amora* de Rosamaría Roffiel como en *La noche boca abajo* de Francisco Casas los inicios implican un juego de emociones al encontrarse con una persona de la cual los personajes iban a enamorarse. En el caso de la obra *Las malas*, la diferencia es que no se trata de una persona con la que se encuentra para amar de forma carnal. Es más bien la búsqueda de un tesoro que les regresa la esperanza. Me refiero a cuando la Tía Encarna encuentra a un bebé cerca del parque donde las travestis trabajan:

Encarna se acerca a las canaletas donde se esconden las putas cuando ven acercarse las luces de la policía y por fin lo encuentra. Unas ramas espinosas cubren al niño. Lloro con desesperación, el Parque parece llorar con él. La Tía Encarna se pone muy nerviosa, todo el terror del mundo se le prende a la garganta en ese momento. (Sosa Villada, 2019, p. 20)

Como podemos observar, la descripción de la situación que se nos presenta utiliza la personificación (en la parte de las luces, el parque que llora) para hacer énfasis en el peligro, lo que genera una impresión aterradora del encuentro con el bebé. Parece haber signos de alerta: por un lado, está la amenaza de la policía por encontrar a las travestis, y por otro lado el efecto negativo que genera el llanto del recién nacido en un espacio desconocido, generando este sentimiento de terror en el personaje de Encarna. Siguiendo con esto, ella alerta a sus compañeras y se enfoca la imagen en el bebé para apreciar el espacio donde estaba:

Un niño de unos tres meses abandonado en el Parque. Cubierto con ramas, dispuesto así para que la muerte hiciera con él lo que quisiera. Incluso los perros y los gatos salvajes que viven ahí: en todas partes del mundo los niños son un banquete. Las travestis se acercan con curiosidad, parecen una invasión de zombies acercándose hambrientas a la mujer con el bebé en brazos. Una se lleva las manos a la boca, unas manos tan grandes que podrían cubrir el sol entero. Otra exclama que el niño es precioso, una joya. (Sosa Villada, 2019, p. 21)

Aquí se puede apreciar que la imagen que nos da la narradora es la de ellas como animales hostiles o zombies que habitan en el parque al ver a un ser tan pequeño como el bebé sobrevivir. Se resaltan las manos de una de ellas recordando esta imagen siguiendo la idea de verse como monstruos, como seres que no son compatibles con el bebé.

Aquí puede apreciarse una figuración vinculada con la animalidad; también es el caso de Natalí, quien parece transformarse en una bestia, una suerte de mezcla entre humano y lobo “era dos veces loba, dos veces bestia” (Sosa Villada, 2019, p. 104). La otredad representada por lo animal es algo que está pensado como un proceso que va del rechazo a la aceptación. De las frases de autodenigración que aparecen resaltadas en mayúscula por parte de otra travesti María La Muda: “KIEN ME BA QUERER”, “KOMBOY ATRABAJAR”, “SOI UN MOSTRO” (Sosa Villada, 2019, pp. 86-87), se llega a una descripción menos negativa en torno a la identidad: “repetía una y otra vez que todo iba a estar bien, que se estaba convirtiendo en pajarito nomás” (Sosa Villada, 2019, p. 87). Lo significativo aquí es que es la voz de la otra es la que reivindica esa condición no monstruosa, y valora al sujeto en tránsito capaz de enunciarse con cercanía, en diminutivo marcando del mismo modo su juventud, inexperiencia y su compañía mutua “Hasta que al fin María me abrazó y salimos al mundo. Teníamos veintiún años las dos” (Sosa Villada, 2019, p. 87).

Volviendo al episodio del bebé, se decide que el niño debe ser llevado a la casa de Tía Encarna para que sea cuidado. Las travestis deciden llevárselo para salvarlo del abandono. Ellas llegan a la casa que nos muestra la narradora con una sensación de acogida:

Llegan a la casa de La Tía Encarna. Un caserón de dos plantas pintado de rosa que parece abandonado y las recibe con los brazos abiertos. Entran por un pasillo sin decorar y van directamente al patio, rodeado de puertas de vidrio por las que asoman rostros de travestis con muchísima curiosidad en la mirada.

La casona rosa, del rosa más travesti del mundo (en cada ventana hay plantas que se enredan con otras plantas, plantas fértiles que dan flores como frutos, donde las abejas danzan), se ha vuelto silenciosa de repente, para no asustar al niño. (Sosa Villada, 2019, pp. 23-25)

Podemos ver que el espacio en el que viven estos personajes es uno en el cual la vida y la belleza se resalta por las flores, por su diversidad y su abundancia. Así como ellas, la casa es un espacio seguro respecto al exterior, la violencia y la miseria. Ya que, cabe destacar, así como en la novela *Amora* la casa es un espacio donde la familia se escoge, aquí las mujeres exiliadas, escapadas o abandonadas por su familia de sangre encuentran otra.

De hecho, pareciera que la casa de Tía Encarna es un personaje cuyo espacio resulta casi utópico, pues está asociado a la satisfacción, el encuentro y el cuidado. Por eso es que ellas deciden encargarse del bebé, llevarlo a la casa y nombrarlo:

Luego de la llegada del bebé, también nos volvimos expertas en la niñez. Pero guardábamos el secreto. [...] Nadie debía saber que en la casa había un niño. Así era nuestro grado de inconsciencia. Pero también de responsabilidad. Sabíamos que, en cualquier otro lugar, ese niño no recibiría afecto, sencillamente, y en casa de La Tía Encarna era amado. Finalmente lo habíamos bautizado luego de una votación democrática. Por mayoría, elegimos llamarlo El Brillo de los Ojos. Y estaba muy bien llamarlo así, porque La Tía Encarna, y todas en realidad, recuperábamos el brillo en la mirada cuando estábamos con él. (Sosa Villada, 2019, p.30)

“El Brillo de los Ojos” constituye una cualidad física, pero también simbólica, pues destaca su inocencia y su pureza. Ellas se relacionaban con él para desatar la ternura que debían esconder en las horas de trabajo. Podría decir que el bebé remite al ámbito de lo familiar y también funciona como elemento que yuxtapone la sensación de esperanza y cariño, frente a lo terrible que se vive fuera de casa.

Continuando con el análisis, la casa también tiene un cierto papel dentro de la obra, es aquella que refugia a las travestis y a la protagonista, entre ellas quiero destacar a dos que a lo largo del libro van mostrando la vida y su dificultad de ser travesti fuera de la casa. En primer lugar, está Tía Encarna, dueña de la casa rosa, una travesti de edad avanzada quien en palabras de la

protagonista tiene “ciento setenta y ocho años” (Sosa Villada, 2019, p. 19). Ella es la travesti más vieja del grupo y la madre de todas las travestis que viven en su casa. Camila menciona:

La Tía Encarna había llegado a Córdoba muy joven, cuando todavía se podía navegar en bote el río Suquía sin enterrarse en la basura. Se había rodeado de travestis toda su vida. Nos defendía de la policía, nos daba consejos cuando nos rompían el corazón, quería emanciparnos del chongo, quería que nos liberásemos. Que no nos comiéramos el cuento del amor romántico. Que nos ocupáramos de otros business, nosotras las emancipadas del capitalismo, de la familia y de la seguridad social. Su instinto materno era teatral, pero dominaba su carácter como si fuera auténtico. Exageraba como una madre, controlaba como una madre, era cruel como una madre. Tenía el umbral de la ofensa muy bajo y se resentía con facilidad. (Sosa Villada, 2019, pp. 28-29)

“La Tía Encarna” una imagen familiar, hermana de otras travestis mayores que ella. Ella tiene el papel de “madre”. Una figura que, dentro de la comunidad LGTB+, es el pilar que sustenta, educa y protege a las hijas e hijos que han salido de sus casas para buscar un refugio del odio, de la marginalidad y funcionan como un sendero hacía el buen camino. Es por ello que Camila resalta estas cualidades de este personaje: exagerado, estricto, cruel. Son esas cualidades con las que se educan a las travestis para sobrevivir como trabajadoras sexuales. Esto sucede cuando ella recuerda que gracias a ella se debe respetar a las demás personas cuando se es víctima de alguna forma de violencia: “desde que conocí a La Tía Encarna, yo tomé por costumbre mentirle mucho al vulgo y le digo por favor y gracias a cualquiera, y perdón también, en todos los colores, y la gente se siente bien y te deja de molestar por un momento” (Sosa Villada, 2019, p. 33).

Ante la violencia los modales son la respuesta. Como podemos ver: la amabilidad es una respuesta que detiene la violencia verbal. Aunque se podría considerar como una persona mala y en cierto punto, exigente, la imagen de la Tía Encarna podía ser amable, cariñosa:

Hasta la llegada del Brillo, la única cosa buena que le pasaba eran esos estados de alcoholismo hondo que la hacían a hablar de sus padres, de las campanas de la iglesia, de su esposo muerto a manos del franquismo. «Te quiero como a una hija», me dijo una vez. Y me estrechó como hacía mi mamá frente a la violencia de mi papá. (Sosa Villada, 2019, p. 81)

Estas palabras resuenan en la protagonista como una forma de afianzar este vínculo familiar. Del mismo modo, nos diferencia del tipo de interacción que tuvo con su familia al contrastar dos frases que se superponen entre su padre y Tía Encarna, una de ellas, condenándola a la muerte y la otra generando esperanza: «vas a terminar tirada en una zanja», me decía mi papá desde la punta de la mesa. «Tenés derecho a ser feliz», nos decía La Tía Encarna desde su sillón en el patio. «La posibilidad de ser feliz también existe» (Sosa Villada, 2019, p. 216).

Esta distinción de frases es una forma de entender que el prejuicio determina el fin de una vida, por un lado, la figura del padre sentencia, sin titubear, el fin de la protagonista. Y por el otro, está la otra frase que le recuerda no solo a la protagonista sino a las demás travestis que existe la vida digna, una continuación, un sentimiento que pocas veces existe: ser feliz y vivir sin prejuicios. Esta distinción entre la muerte y la vida se ve incluso en los libros anteriores, el límite entre el odio y la felicidad coexisten, son parte de cada una de las personas de la diversidad sexual que buscan una forma de existir sin miedo a morir o a esconderse bajo una máscara.

Una forma de enaltecer esta unión entre travestis es la familia que ellas escogen formar para seguir sobreviviendo. Entre las compañeras de trabajo: María La Muda, Natalí, Tía Encarna, entre otras, quiero destacar esta forma en que una de ellas mira la imagen de la travesti como “dadora de amor”. Esto en palabras de su compañera Angie: «Ser travesti es una fiesta, mi amor, mirá a todas las que nos miran», «Ya quisieran dar lo que nosotras damos, mi vida. Porque nosotras damos amor» (Sosa Villada, 2019, p. 149). La fiesta, para Angie, era poder ofrecer sus servicios a cambio de mantener una relación fija con un hombre. Que era lo más extraño para las demás travestis que no tenían una pareja. Esto lo explica Camila:

Su novio albañil aceptaba sin dramatismos la profesión de su novia. Vivían juntos en Alta Gracia en una casita que había levantado él con sus propias manos y en la que Angie dejaba todo su sueldo. Angie trabajaba mucho y ahorra mucho también. Estaba empeñada en darse todos los gustos en

vida y había empezado por ponerse de novia con el minotauro más espléndido que había podido conseguir con el aleteo de sus pestañas y el veneno de su cariño. (Sosa Villada, 2019, p. 147)

Esta expresión del “minotauro más espléndido” es otra forma de animalismo y, posiblemente de incredulidad por parte de Camila. Además de utilizar el oxímoron, figura literaria que contrapone dos palabras opuestas, para generar un concepto diferente en que el cariño que tiene Angie con este hombre que no se le reconoce por algún nombre, sino por su profesión.

Por su parte Angie separaba su trabajo de su pareja “se acostaba con otros hombres tal como él construía casas para otras familias” (Sosa Villada, 2019, p. 148). Angie encarnaba esta imagen de la travesti libertina, que se mira bella, educada, en un estadio de felicidad y amabilidad que se sentía extraño por parte de la protagonista con expresiones como “¡Ay, amiga!” o “Gracias, mi vida” (Sosa Villada, 2019, p. 151), diferenciándose del trato entre las demás travestis como más brusco, grosero u hostil. Esto lo menciona Camila al destacar la relación de una travesti y un albañil:

Yo noté al instante que estaban verdaderamente enamorados el uno del otro. Y que Angie era una fiesta literalmente: por hermosa, por feliz, por imprevisible. Era una cosita imposible de no adorar. En el Parque había una reina. Y era ella. (Sosa Villada, 2019, p. 148)

Desgraciadamente esta expresión se perdería cuando Angie muere a causa del sida. Esa felicidad y alegría se iría incluso con su pareja:

Yo vi con mis propios ojos que no le soltaba la mano un instante durante las horas de visita, y también lo vi en las escaleras, derrumbado de dolor, secándose las lágrimas con las manos cuarteadas por la cal. La había amado como merece amarse lo más sagrado del mundo. Porque para él también había sido una fiesta estar al lado de una travesti. (Sosa Villada, 2019, p. 153)

Por lo que se puede apreciar, el sueño de toda travesti es vivir como Angie y su pareja. El problema es el modo en que se llega a estar. Esto nos puede demostrar la baja expectativa de vida de las travestis que, si no es arrebatada por la violencia, lo puede ser por un virus como el sida. Luego de todo esto, la imagen de la travesti alegre es olvidada del grupo: “Así fuimos olvidando lo importante: que ser travesti era una fiesta. Porque la más hermosa de todas nosotras ya no estaba

ahí para recordárnoslo” (Sosa Villada, 2019, p. 153). Este olvido, estas palabras que nos menciona la autora, son una muestra de que este libro alberga otras voces que ayudan a ver cómo se vive siendo travesti, como se persigue este sueño de realizarse al alcanzar esta felicidad que ya había sido mencionada por Tía Encarna. Sylvia Molloy, en su libro *Acto de presencia: escritura autobiográfica en Hispanoamérica* (1996), mencionaba que las otras voces que aparecen en el texto, además de la del yo, podían ir encaminadas hacia la reflexión ya que este tipo de textos combinan aspectos personales con los de personajes con los que se crea un vínculo afectivo (hermandad, familiaridad, amistad), permitiendo así que estas voces tengan un lugar en esta rememoración para no ser olvidadas.

El espacio social

La vida de las travestis se ve obstaculizada por momentos en los que su expectativa de vida es menor a la de cualquier heterosexual. En palabras de Camila Sosa Villada: “un año nuestro equivale a siete años humanos” (Sosa Villada, 2019, p. 104). Esto referente a los peligros que se viven siendo una minoría que es víctima de la violencia que se ejerce por el estado cisheteropatriarcal. Esto no solo ocurre en la vía pública, sino que existen experiencias negativas que la vida de la travesti empieza a conocer por no encajar en una sociedad tan conservadora, empezando desde el núcleo familiar.

Para la protagonista vivir amenazada por la figura del padre es una de las tantas manifestaciones de negación y hasta cierto punto desconocimiento a la identidad de su hija. Camila es víctima de las sentencias de su padre como podemos ver aquí:

Difícil va a ser que consiga usted trabajo con la pollerita corta, la cara pintada y el pelito largo. Sáquese esa pollerita. Sáquese la pintura de la cara. A azotes se la tendría que sacar. ¿Sabe de qué

puede trabajar usted así? De chupar pijas, mi amigo. ¿Sabe cómo lo vamos a encontrar su madre y yo un día? Tirado en una zanja, con sida, con sífilis, con gonorrea, vaya a saber las inmundicias con las que iremos a encontrarlo su madre y yo un día. Piénselo bien, use la cabeza: a usted, siendo así, nadie lo va a querer. (Sosa Villada, 2019, pp. 64-65)

Esta escena sucede cuando Camila Sosa Villada era menor de edad. Ante estas amenazas ella vive las dos vidas, esa tensión entre realidades y apariencias que limitan a su persona. Ser un joven amanerado, que cargue con una imagen falsa en la familia de su pueblo y su yo verdadero de la travesti que vive liberada en la ciudad. Dos límites que empezamos a conocer en la vida íntima de Camila, el primero es la identidad que se limita tanto fuera como dentro de casa de sus padres y del pueblo en el que ella vive. El segundo es la violencia que se verá más adelante con la comunidad de travestis y la vía pública. Estas sentencias que se vinculan con enfermedades crean un estereotipo asociado a las travestis o a otros miembros de la comunidad LGBT+. Otra sentencia es la alianza entre miembros de la familia que aceptan y normalizan de forma implícita estas amenazas:

Un día estoy en una reunión familiar y mi papá dice: «Si tuviera un hijo puto o drogadicto, lo mataría. ¿Para qué tener un hijo así?», pregunta a todos en la mesa. Y todos coinciden, dicen sí sí sí, claro, para qué tener un hijo así. Mi mamá también coincide con él. Yo, que entiendo todo lo que se teje alrededor de mi femineidad, entiendo también su amenaza. (Sosa Villada, 2019, p.92)

Se nos da a entender que el padre desconoce a su hija de un modo cruel a tal punto de atentar contra su vida de forma explícita y sin miedo. Dejando entre ver su negación y su intolerancia de una forma muy extremista. Otro momento ocurre cuando ella se refiere a esta comparación entre su persona y los miembros de su familia:

Mi papá y mi mamá sentían vergüenza de mí. Les avergonzaba tener un hijo gordo y afeminado que no sabía defenderse, que prefería quedarse encerrado mirando televisión o leyendo un libro a jugar al fútbol con los muchachotes del barrio. Cuando venían visitas, él se encargaba de poner el tema sobre la mesa como un castigo. Eran los peores momentos de mi vida, cuando venían mis medio hermanos a pasar las vacaciones, o cuando venían mis primos, porque yo siempre era el peor: «¿Ves? Él sí sabe defenderse. Él sí sabe jugar al fútbol. Él sí tiene una novia». (Sosa Villada, 2019, p. 82)

Estos modos en los que el discurso de odio alcanza una nueva forma de poner en evidencia a la víctima y del mismo modo repetir este artículo (Él) para remarcar la identidad masculina como si fuera una marca, una imposición ante la imagen femenina que desconocen y no aceptan. Incluso se evidencia este tema con las demás personas para volver una cuestión privada en algo público, como una burla o humillación a una persona que manifiesta una identidad de género que sale de la norma heteropatriarcal, por lo que Camila dice: “Yo no pertenecía a aquella familia, estaba desterrada por ser quien era, yo no pertenecía al núcleo que formaban ellos dos” (Sosa Villada, 2019, p. 82). Incluso en los textos anteriores nos da una idea de que las personas de la diversidad sexual deben buscar otros lugares para poder sentirse seguras, protegidas de las amenazas, de las sentencias de muerte. Este destierro pudiera ser el detonante hacia la búsqueda de otras realidades en las que la identidad no sea un problema o una aberración.

Estas palabras que se quedan en la protagonista tienen un efecto que la devastan. Al desconocer el mundo y al vivir dos vidas es muy probable que el secreto que ella mantiene se delate por cosas que ella no puede controlar y, en consecuencia, se vuelva víctima de otras violencias como el abuso sexual. Esto sucede cuando, en una de sus salidas del pueblo, es interceptada por los policías y ellos la convencen de tener intimidad con ella a cambio de no delatarla con su familia. Cabe destacar que ella era menor de edad:

No dije una palabra hasta que detuvieron la camioneta. Ellos dijeron que me podían dejar cerca de casa sin que mi papá se enterara de una sola palabra de lo que había pasado esa noche, si yo era amable con ellos. (Sosa Villada, 2019, p 71)

Ante esta inocencia con la que ella era convencida, Camila recuerda las palabras de sus compañeras de la escuela sobre el sexo. Ella comprendió en un mal sentido que el ser amable con sus agresores era sinónimo de estar enamorada, emocionada recuerda las conversaciones de la escuela:

Yo pensé en todas mis compañeras de secundaria, locas de curiosidad por la primera vez, las muchachas que iban con sus secretos por los patios del colegio, secreteándose lo maravilloso que era hacer el amor por primera vez con alguien que te ama. Incluso mis compañeros hablaban de un dolor mágico que tenían las chicas, un dolor sagrado que era el dolor de la primera vez. Y ahí estaba yo, en medio de la noche, adentro de un patrullero, a punto de saber qué clase de dolor sagrado significaba perder la virginidad. (Sosa Villada, 2019, p. 71)

Esta sensación de pertenecer a este grupo de personas que saben de lo que hablan respecto al amor es uno que Camila descubriría de un modo que le dejaría una mala experiencia. Se puede ver que lo siguiente que pasaría sería un acto de abuso sexual por parte de elementos de la policía hacia una persona menor de edad con tal de guardar un secreto, una vergüenza, una “burla” por vestirse de mujer y pasear por las calles que tendría un efecto negativo en Camila:

Esa semana en el colegio, me moví como un ánima que ha perdido su lazo con el más acá. Casi no podía caminar, en parte por el dolor, los músculos desgarrados, y en parte por el peso del secreto y de la culpa, la sensación de traición irreversible a mí misma. (Sosa Villada, 2019, p. 72)

De este modo nos muestra un dolor que traspasa su decisión y muestra un precedente de que el cuerpo es objeto de transgresiones: “Desde ese día mi cuerpo cobró un valor distinto. Dejó de ser importante el cuerpo. Una catedral de nada” (Sosa Villada, 2019, p. 73). Esta imagen de la catedral sin nada es una que nos muestra el vacío que se llega ante este acto de “traición” hacia una misma. Como su padre le dijo en esa sentencia que el trabajo sexual es la única manera de salir adelante, ella renuncia al cuerpo para ponerlo a disposición de quien pueda pagar más por él. Esto lo refuerza del siguiente modo:

Quien duerme aquella noche es la mitad de mí misma. La otra mitad comienza a ser devorada por el destino que le han programado: ser puta. Una ejerce la prostitución así. [...] Pero el cuerpo se adapta. Es como un líquido capaz de adaptarse a cualquier forma. Los músculos se endurecen o se engorda, se blindan. El blindaje es total. Los ojos se amurallan. No es posible ser esa prostituta sin antes proceder a una anestesia total. Llega una noche en que se vuelve fácil. Es tan sencillo como eso. El cuerpo produce el dinero. Una decide el dinero y el tiempo. Y después se gasta el dinero como se quiera: se despilfarra, tan simple es la mecánica para conseguirlo. (Sosa Villada, 2019, pp. 74-75)

Esta forma en la que nos relata el modo en que el cuerpo se vuelve un cascarón vacío y el impacto que recibe por medio del sexo es muy significativa. El hecho de representar esta

desconexión consigo misma, de partirse en dos como menciona, “ser devorada por el destino”, es cumplir, en cierto modo, con la sentencia del padre. Como si ella pagara el precio de la libertad de ser ella misma:

Voy en busca de los clientes, soy joven, sé contar historias y mentir, les hablo cuando cojo, les cuento historias pornográficas. Me subo encima de ellos, los cabalgo y les cuento que siendo muy muy niña un señor mayor me sentó en su falda y me hizo jugar a la amazona y el corcel. No hay nada que les retuerza más el morbo que fantasear con niñas abusadas. Explotan dentro de mí, que soy casi una niña, no he cumplido todavía la mayoría de edad. Una geisha comechingona, eso soy. (Sosa Villada, 2019, p. 77)

Es por ello que el cuerpo de las travestis se vuelve un objeto de consumo y que debe contener agresiones y fantasías sucias. En palabras de Kryztof Kulawik, mostrar las experiencias sexuales y los momentos con un estilo grotesco implica un símbolo de transgresión a las prácticas sexuales cotidianas. En el texto, Camila nos muestra desde su perspectiva este debut, esta agresión sexual con el fin de romper estas fantasías para mostrarlas de una forma más explícita generando incomodidad, incomprensión y una crítica política. Esto con el fin de que el lector pueda ver que estas violencias son una constante que las persigue cada día, son las violencias que hacen que las travestis vivan menos y en eterna persecución al no pertenecer a la sociedad.

El cuerpo es un medio por el cual la violencia se apodera de él dejando marcas que difícilmente serán borradas sin importar la edad, la inocencia o el intelecto:

No importa si María es sordomuda, si La Tía Encarna tiene ciento setenta y ocho años. No importa si somos menores, si somos analfabetas, si tenemos familia o no. Lo único que importa es la vidriera. El mundo es una vidriera. Nos prostituimos para comprar en cuotas todo lo que ofrecen sus escaparates. (Sosa Villada, 2019, p. 75)

Este párrafo refuerza esta condición de ser personas exiliadas del mundo que recurren a trabajar con el cuerpo para generar ganancia aún con la desventaja que nos menciona (la edad, la condición física, la inocencia). Es algo que se normaliza al no tener otra alternativa ni oportunidad de pertenecer al mundo. Aquí podemos ver cómo es que la incomprensión, el abuso y la violencia

acorralan a las travestis a tal grado de caer en adicciones como el alcohol, las drogas como la cocaína y la mariguana volviéndolos distractores de la realidad para soportar las jornadas de trabajo y cada cliente que las frecuentaba.

Entre esas jornadas podemos ver que en el texto hay una preferencia por la noche. En su existir solo ellas existen en el parque de noche, ellas pasean en el único espacio donde pueden ser ellas mismas. Su ocultamiento del ojo público se debe, como menciona Camila, por la incompreensión que la sociedad tradicional tiene contra las travestis:

En realidad somos nocturnas, para qué negarlo. No salimos de día. Los rayos del sol nos debilitan, revelan las indiscreciones de nuestra piel, la sombra de la barba, los rasgos indomables del varón que no somos. No nos gusta salir de día porque las masas se sublevan ante esas revelaciones, nos corren con sus insultos, nos quieren maniatar y colgarnos en las plazas. El desprecio manifiesto, la desfachatez de mirarnos y no avergonzarse por ello. (Sosa Villada, 2019, p. 117)

Ante esta imagen donde su hechizo se desvanece, las travestis deben salir en grupo para tratar de defenderse, de rescatar un poco la dignidad que la sociedad les quita por separado. Estas marcas que Camila resalta son aquellas que, seguramente, siempre han escuchado de los transeúntes. Hay otro momento en el que quienes más las señalan son las personas que ella considera como de un nivel social más alto al de ellas:

No nos gusta salir de día porque las señoras de la buena sociedad, las señoras de peinado de peluquería y cárdigan de hilo fino, nos denuncian por escándalo. Nos señalan con sus dedos de arpías y nos convierten en estatuas de sal, prontas al desmoronamiento, a la avalancha de nuestras células desperdigadas como perlas de un collar arrancado de golpe. No nos gusta salir de día porque no estamos acostumbradas, porque es imposible acostumbrarse al corsé de sus estatutos. Mejor quedarnos durmiendo, encerradas en nuestros cuartos, mirando telenovelas o haciendo nada. No hacer nada durante el día, borrarse del mapa de la producción, eso es lo que hacemos. (Sosa Villada, 2019, p. 117)

Camila señala que se comparan entre ellas y las mujeres que las miran y las acosan. Convierte a sus agresoras en animales mitológicos que visten telas y joyas. Ellas son vistas como una imagen de mala fama, peligro o que incomoda por el simple hecho de existir, de mostrar una imagen que no sea en la clandestinidad. Ante esta diferencia de la individualidad a la comunidad

refiriéndose en este límite de horario para ser vistas, ella usa esta metáfora del “collar de perlas arrancado” como un gusto exótico que se desvanece por las calles. Ellas no se dejan intimidar: “Estamos ahí para ser escritas. Para ser eternas” (Sosa Villada, 2019, p.118). Es una frase que Camila usa cuando deciden salir una vez fuera del parque a tomar el sol en la ciudad:

Hoy la calle está tranquila. Somos las únicas habitantes de toda la ciudad. Quien nos vea esta tarde, tumbadas sobre el césped, tomando mates al sol, untadas en Coca-Cola, del color del caramelo líquido, va a soñar con nuestros cuerpos y nuestras risas, será una imagen insoportable, como la visión de Dios. (Sosa Villada, 2019, p. 118)

Esta comparación de su imagen ante la imagen religiosa es una de las formas en que ellas resignifican esta identidad travesti y la sacralizan para lo que podría ser una imagen que las represente a ellas, que las enaltezca o las simbolice como únicas y que, por un momento, tienen un poco de alegría lejos de los límites territoriales. Al mismo tiempo, genera una desacralización del discurso religioso tan dado a la homofobia.

Sin embargo, esta alegría duraría poco. Como mencioné, la violencia escala de las amenazas a los insultos y luego, desgraciadamente de la agresión física al asesinato. Otra forma de incompreensión es cuando esta sátira no funciona y una de las travestis más jóvenes es asesinada. Esto pasa cuando Tía Encarna encuentra a una de las chicas del parque asesinada y no puede hacer nada más que gritar: “¡Por qué no te defendiste! ¡Por qué no te defendiste!” (Sosa Villada, 2019, p. 111). Tomando este hecho como un momento para poder romper en llanto y sobre todo sentir rabia por la muerte de una de sus compañeras.

Esto desencadena en Camila lo que ella considera “la furia travesti”:

Las ganas perpetuas de prender fuego todo: a nuestros padres, a nuestros amigos, a los enemigos, las casas de la clase media con sus comodidades y rutinas, a los nenes bien todos parecidos entre sí, a las viejas chupacirios que tanto nos despreciaban, a nuestras máscaras chorreantes, a nuestra bronca pintada en la piel contra ese mundo que se hacía el desentendido, su salud a costa de la nuestra, chupándonos la vida por el mero hecho de tener más dinero que nosotras. (Sosa Villada, 2019, p. 119)

Podemos ver que este hecho de “prender fuego” es una crítica a la sociedad y cómo esta misma ignora a las travestis que por mucho tiempo han vivido sin oportunidad alguna de ser comprendidas. Un mundo donde su vida no vale nada porque para el sistema hetero-patriarcal ellas no existen, no tienen cabida por el simple hecho de ser trabajadoras sexuales en situaciones de precariedad. La furia travesti es este dolor, esta sensación de que ellas no vivirán más allá de lo esperado, por lo que piensan aquello que no expresan y lo dicen por medio de Camila que las representa:

Tomar la ciudad por asalto: ese era nuestro anhelo. Terminar de una vez con todo aquel mundo fuera de nuestro mundo, el mundo legítimo. Envenenarles la comida, destrozar sus jardines de césped bien cortado, hervir el agua de sus piscinas, destrozar a mazazos esas camionetas de mierda, arrancarles del cuello esas cadenas de oro, tomar sus preciosas caras de gente bien alimentada y rallarlas contra el pavimento hasta dejar expuestos los huesos.

Me pregunto qué habría pasado si, en vez de mandar la rabia a lo más hondo de nuestra alma travesti, nos hubiéramos organizado. ¿Qué pasó, en cambio? ¿Adónde nos llevó tragarnos el veneno? A morir jóvenes. Porque, salvo en esos súbitos y rabiosos estallidos fraticidas, las travestis no matábamos ni una mosca. (Sosa Villada, 2019, p. 121-122)

Esta furia travesti nos deja entrever que hay una clara acumulación de emociones como la venganza, la crueldad y el hartazgo. Y uno bastante justificado. Si podemos apreciar esta descripción de acciones que ellas tomarían contra quienes las insultan en la ciudad, sería como desatar una guerra contra toda persona que haya sido el causante de su dolor y su tragedia. Al darle visibilidad a estos sentimientos nos damos cuenta que ellas no son como menciona el título del libro “Las malas”, sino que ellas se apropian de este señalamiento para resignificarlo y volverlo una contradicción hacia lo que ellas realmente son: personas que no tuvieron de otra que volverse aquello que la sociedad tanto les señalaba.

Esta incompreensión que hemos visto incluso se lleva a cabo con dos personas que se les unen a su grupo, quienes usan el travestismo como un disfraz, una burla, un pasatiempo. Me refiero claro a las que ella llama “Las Cuervas” que eran conformadas por dos chicos homosexuales que

se vestían con ropas femeninas para imitar a las travestis del Parque Sarmiento. Camila reflexionaba sobre ellos y cómo es que su acto, su imitación era una mentira cómoda ante una cruda realidad:

Desconfiábamos doblemente de ellas por su vida de varones. No voy a mentir, muchas de nosotras retornábamos a veces a nuestro aspecto masculino, emprendíamos ese regreso por el camino de la vergüenza, nos metíamos en nuestro cuerpo antiguo, en la imagen negada y a veces hasta odiada. Y Las Cuervas traían consigo ese aura de varón que nos revolvía el estómago de sólo tenerlas cerca. No era sólo el hecho de no salir del armario. Era que no salían por mera comodidad. Su comodidad dejaba en evidencia nuestra incomodidad: nosotras no habíamos tenido nunca la oportunidad de escondernos en el armario. Nosotras habíamos nacido ya expulsadas del armario, esclavas de nuestra apariencia. (Sosa Villada, 2019, p. 106)

Es interesante que dentro de este animalismo Camila haya bautizado a estos personajes con el nombre de “cuervas” que traen este significado de burla, de mal gusto. Es cierto que las travestis volvían a una identidad masculina, pero era para sobrevivir en un mundo que la amenaza de forma constante. Podríamos deducir que el ser travesti, la identidad travesti no solo es una imagen de vestirse con ropas femeninas y ser performático. La identidad travesti es esta reconstrucción que se hace por medio de elementos que ayuden a la chica a darle sentido a su género renunciando al otro, volverlo un disfraz o dándole muerte al cambiar de nombre. Es por ello que esta incompreensión llega a su límite cuando Tía Encarna decide expulsarlas por no pertenecer a su grupo, a su manada: «A ver, ¿qué se pierde si yo prendo fuego las mansiones de toda la gente como ustedes? Las familias fundadoras, las nobles familias que dejan gotear menudencias de su riqueza sobre el resto de las no tan nobles familias. ¿Qué se pierde y qué se gana?» (Sosa Villada, 2019, p. 109). Al lanzarles esta interrogación sabían Las Cuervas que no tenían un lugar entre las travestis y por ello dejan de frecuentarlas:

Las travestis se ahorcan, las travestis se abren las venas. Las travestis padecen más allá de la muerte las miradas de los curiosos, los interrogatorios de la policía, los murmullos de los vecinos, sobre la sangre aún tibia y cremosa que unta la cama. (Sosa Villada, 2019, p. 113)

Camila tenía en claro que esa imagen no les pertenecía, que ellos no habrían experimentado todo lo que ellas han vivido desde la infancia. Ella critica esta imagen del burgués que se mofa de la precariedad y la imita, pero que es descubierto porque no se puede hablar ni vivir de lo que se desconoce. Esta incompreensión y hartazgo serían punto clave para comprenderlas mejor y sobre todo para entender y respetar sus vivencias sin imitarlas.

Por último, quiero mencionar las persecuciones de las que este grupo de personas son víctimas y con las cuales cierra la historia. Camila menciona este miedo que le genera no poder ser esa imagen femenina de la noche a la mañana cuando era infante:

Ahora que lo escucho anunciar su deseo de matame tengo mucho miedo. Ya lo vi apuntarme con un arma directamente a los ojos. Ya lo vi golpear a mi mamá, ya vi cómo mi mamá acepta todo de él con una sumisión de animal desvalido. Por eso rezo. Para que esta pesadilla, la pesadilla de mi vida, termine. (Sosa Villada, 2019, p. 92)

Este sentimiento de reproche trae en la protagonista un trauma tan grande que la orilla a dejar a su familia para buscar otro lugar donde ser libre. No sin antes tener esta imagen destrozada de su sexo: “Entre las piernas tengo un cuchillo” (Sosa Villada, 2019, p. 93). Dejando en sí esa marca de vergüenza o un símbolo de que su sexo es un arma que va a terminar por asesinarla. Esta desconexión con su sexo nos da una idea más precisa sobre la masculinidad que se torna peligrosa para la protagonista. Tanto que desea desesperadamente el cambio de sexo para que esta amenaza desaparezca, cosa que no sucede.

Otro caso en el que la persecución se apodera de las travestis es cuando se decide que el Parque Sarmiento sea cambiado bajo el pretexto de hacerlo más familiar:

No somos criaturas de luz, somos animales de sombra, de movimientos furtivos y reverberaciones tenues, como son tenues nuestras resistencias. La luz nos delata, nos expulsa. No podemos convivir con la vida nueva que comienza a poblar el Parque. Así se inicia el éxodo de las travestis. Allá vamos, expulsadas del paraíso, como víctimas de un bombardeo. Somos refugiadas, interpretamos la ciudad de manera diferente a la de los demás, tenemos que buscarnos otra tierra prometida donde poder trabajar, ejercer nuestros encantos. El Parque queda para los deportistas, las familias, las

escuelas de arte y la nueva comisaría que dice combatir el narcotráfico con sus camionetas y sirenas. (Sosa Villada, 2019, p. 182)

Al ser personas que necesitan de espacios fuera de la luz natural, este desalojamiento les provoca emociones negativas como es el desamparo, esa percepción de desprotección y de ausencia de una comunidad protectora, para dar paso a la sensación de una singularidad que peligra: “Allá van las travestis sobre sus tacos que parecen patas podridas de mesas inservibles. Se llevan a la rastra a sí mismas, abandonan el territorio de la penumbra, de la belleza, del verde” (Sosa Villada, 2019, pp. 182-183). Camila usa esta anáfora para enfatizar el significado que tiene el parque para las travestis. Un territorio que consideraron propio, un espacio de vida, de trabajo, el cuerpo mismo que usan y que debe ser un instrumento con el que cargan. Camila reflexiona así sobre esta expulsión:

Nos han confinado otra vez a la soledad, a la desconexión. Estamos incomunicadas. Nuestro vínculo era la frecuencia con que nos veíamos, pero se debilita en ausencia de un lugar común. La sociedad no puede vernos juntas, así que nos ha echado del Parque. (Sosa Villada, 2019, p.183)

La soledad que tienen que vivir las travestis es una que las condena a dejar de ser un colectivo, esa manada solidaria, ese grupo que se identifica por su trabajo y por su corporalidad, que existe y busca algo para poder salir adelante; ello desaparece cuando la sociedad decide arrebatarles el poco espacio en el que pueden ser ellas mismas. Esta incompreensión es tal que afecta la casa donde ellas vivían. Después de un tiempo en el que El Brillo de los Ojos y su madre Tía Encarna son acosados y la casa rosa donde los protegían se vuelve blanco de vandalismo a través de agresiones por medio de pintas con palabras altisonantes, cartas con amenazas escritas, llamadas e insultos de vecinas hacia ella y las demás travestis hasta que vemos lo siguiente:

Cada vez que los diarios anuncian un nuevo crimen, los muy miserables dan el nombre de varón de la víctima. Dicen «los travestis», «el travesti», todo es parte de la condena. El propósito es hacemos pagar hasta el último gramo de vida en nuestro cuerpo. No quieren que sobreviva ninguna de nosotras. A una la asesinaron a pedrazos. A otra la quemaron viva, como a una bruja: la rociaron

con nafta y la prendieron fuego, al costado de la ruta. Hay cada vez más desapariciones. Hay un monstruo ahí afuera, un monstruo que se alimenta de travestis. (Sosa Villada, 2019, p. 214)

Podemos apreciar cómo es que la violencia escala de una forma aterradora. Se aprecia cómo es que los medios no respetan su identidad de género al mal conjugarlas con el pronombre masculino (él) y, por otro lado, se aprecian las formas en que esta persecución termina de un modo violento con los asesinatos, la quema (una referencia a las brujas) y las violencias que sobrepasan el límite verbal y físico convirtiéndolas en un ente que ellas mismas no saben de dónde salió: el monstruo que come travestis.

Ante estas alertas muchas de las travestis, incluida Camila, dejan la casa de Tía Encarna para sobrevivir por su propia cuenta, desplazarse más lejos para que esa violencia no las alcance. “De un día para el otro ya no estamos, simplemente. Mientras menos lazos tenemos entre nosotras, más fácil es hacernos desaparecer” (Sosa Villada, 2019, p. 214). La desaparición de las travestis y el corte de vínculos es el pretexto perfecto para desconocerse, para que otras chicas puedan tener sus propias casas o para cuidarse en la distancia como en el caso de Camila con Tía Encarna y El Brillo de los Ojos.

Desgraciadamente estas violencias afectan también a otros miembros de este grupo que son más vulnerables, las infancias. En este caso, El Brillo de los Ojos es la víctima del sistema que no reconoce las familias diversas:

Un día llegó a casa con los dedos hinchados y de color violáceo, no tenía fuerza ni para sostener el peso de la taza en las manos. Unos compañeros le habían apretado los dedos con una puerta hasta dejárselos así.

– ¿Por qué? –preguntó La Tía Encarna.

–Porque soy hijo tuyo –contestó El Brillo. (Sosa Villada, 2019, p. 215)

Como se ve El Brillo de los Ojos es feminizado por quienes ostentan prejuicios y discriminaciones. Este tipo de violencias físicas orillaron a la Tía Encarna a dejar que El Brillo de

los Ojos deje la escuela aislándolo del mundo. Así como las travestis, ella cuida de esta infancia para que la violencia no lo alcanzara hasta la casa rosa.

Nuestra madre permanece encerrada en su casa como si estuviera en un monasterio de clausura. Y nosotras nos hemos olvidado de ella, porque tenemos toda nuestra atención puesta en seguir vivas y esperar que las cosas cambien. (Sosa Villada, 2019, p. 215)

Sin embargo, tras esta persecución es que ya no puede resistir por mucho las muestras de violencia y amenazas por lo que La Tía Encarna decide tomar su vida junto al niño. Camila relata:

El bombero me dice que La Tía Encarna había dejado la llave del gas abierta y se había dejado morir junto con El Brillo.

Desde donde estoy alcanzo a ver los pies enormes de nuestra madre en su cuarto. Parece dormida boca abajo en la cama. Ni siquiera en la muerte tienen respeto por nuestra madre, nuestra puta madre a quien no supimos salvar. El bombero me dice que el cuarto estaba sellado desde adentro, con trapos debajo de la puerta y las ventanas. Van a caratularlo como suicidio y asesinato. «Que se matara ella, vaya y pase. Pero arrastrar a la criatura es imperdonable», dice el bombero. (Sosa Villada, 2019, p. 218)

Esta persecución tuvo fin cuando la más grande de las travestis tomó la salida extrema de morir junto a lo que más amó además de las travestis, a quienes consideraba parte de su familia. Este abandono genera sentimientos como furia, tristeza y frustración. Se siente una desconexión y un juicio moral ante este acto entre una madre y su hijo que dejan el mundo por culpa del odio y la ignorancia de quienes se niegan a reconocer que el modelo de la familia tradicional ha cambiado. Y que, sin saber lo que han pasado, juzgan de manera categórica y punitiva a quienes en realidad son víctimas de los prejuicios que generan comportamientos que las atormentan.

Después de eso, las travestis deciden irse del lugar que ha sido alcanzado por la violencia por intrusos como los bomberos, vecinos y otros personajes que tratan de ver, curiosos, lo que ha sucedido: “Afuera todo el mundo llora: los curiosos, los que antes insultaban, los pocos que nos conocían y nos tenían aprecio, todos parecen embrujados de dolor” (Sosa Villada, 2019, p. 219). Esta tragedia conmueve a las personas integrándolas en una especie de luto. Ese embrujo que

Camila menciona fue producto de una de las travestis que ayudan a desalojar la casa: La Machi, la bruja del grupo que hizo un ritual para proteger los cuerpos de La Tía Encarna y del Brillo de los Ojos:

La Machi se arrodilla encima de la cama y canta en lenguas, pita su cigarro, echa el humo sobre los cuerpos, los cubre en una nube. Afuera no se oye un solo sonido. (Sosa Villada, 2019, p. 219)

Es por ello que, tras este acto las travestis deben salir de la casa que las acogió y protegió.

Ellas se van del lugar que alguna vez las trató con respeto, Camila menciona para terminar el texto:

Anónimas, transparentes, madrinas de un niño encontrado en una zanja y criado por travestis, únicas conocedoras del secreto del hijo de la Difunta Correa. Nosotras, las olvidadas, ya no tenemos nombre. Es como si nunca hubiéramos estado ahí. (Sosa Villada, 2019, p. 220)

Debido a este exilio del parque y de su casa, así como el exilio de la vida de la madre que Camila y otras travestis conocieron han perdido su territorio. Sabemos que los espacios generan sentido de pertenencia, de ahí que la identidad y existencia de las travestis se vean vulneradas. Frente a esto, hacia el final del libro la autora expresa un modo de reivindicar a estos personajes:

Una de las [travestis] más jóvenes pone música en su teléfono celular y todas bailamos, para acompañar el ascenso de La Tía Encarna y El Brillo de los Ojos hacia el cielo de las travestis, para que nos escuchen si se desorientan. (Sosa Villada, 2019, p. 220)

Solo ellas reconocen la muerte de su madre y el hijo que han sido sacralizados para volverse algo inolvidable, que les de fuerza o una esperanza de ser felices más allá de la muerte. Una forma de romper con este discurso religioso que condena el travestismo o lo niega es resignificándolo, dándole al ritual religioso con un carácter no transfóbico. Ellas elevan a la Tía Encarna y al Brillo de los Ojos como lo fueron La difunta Correa y el bebé (personajes religiosos de Argentina donde se les reconoce por una mujer que se encuentra tirada en el piso sosteniendo un bebé):

La Tía Encarna, que es devota de la Difunta Correa, dice que el niño es en realidad el hijo de la Difunta. Que la gente no se preocupa por esa parte de la historia porque al niño lo criaron un grupo de travestis que trabajaban en el Parque Sarmiento. (Sosa Villada, 2019, p. 111)

Se aprecia entonces la forma en que ellas sienten que el niño que cuida Tía Encarna es un milagro que les da una nueva visión de las cosas como la elección de ser madres o de unirse en comunidad para cuidar de este niño abandonado, así como ellas fueron abandonadas o expulsadas de su espacio.

Intertextualidad

Camila Sosa Villada ha escrito *Las malas* con una visión de la escritura trans de nicho. Es la primera escritora trans que es comercializada en editoriales transnacionales que, hasta tiempos más recientes, han puesto la vista a las narraciones trans/travestis. Sin embargo, para la autora el término “travesti” lo considera como un legado que se niega a desaparecer. Camila menciona en una entrevista para la FIL Guadalajara (Feria Internacional del Libro de Guadalajara):

Cuando nos dicen a las travestis “mujeres trans” están lavando años de mugre, años de crímenes, años de semen, de insultos, de sangre, de violencia que incluso nosotras también en algún momento quisimos quitárnoslo de encima. ¿verdad? [...] ¿Por qué tenemos que quitarnos eso de encima si eso (el término “travesti”) es nuestro? (FIL Guadalajara, 2021, 11m39s)

La identidad travesti es un modo de vida al que se le debe un espacio en la literatura LGBT+, ya que, gracias estos testimonios, a estos años de dolor y violencia se ha logrado respetarlas un poco más y dignificarlas.

Antes de ella, hubo otra escritora que podríamos considerar como su antecedente: Naty Menstrual quien escribió el libro *Continuadísimo* (2008) donde plasma mediante textos más cortos, como los cuentos, la experiencia de las travestis que viven en la capital, Buenos Aires. Sus personajes son de carácter ficcional envueltos en problemas de la ciudad como la violencia, el sexo y la glorificación de los cuerpos masculinos. Naty Menstrual, como una especie de precursora de la literatura trans argentina, nos habla desde una escritura visceral, violenta, cómica en algunas

ocasiones, pero ficcional. La autora considera que el dolor es algo con lo que se vive, pero que no lo es todo. Es como si fuera una burla a la sociedad, desde algunos de sus textos ella marca a los monstruos como los hombres que violentan a las travestis a través de marcas textuales como usar palabras en mayúsculas para los insultos: “— ¿Pensabas que te iba a coger, PUTO SUCIO DEGENERADO? ¡No cojo MONSTRUITOS... no tendrías que haber nacido... no tenés ni Dios vos, CERDO!” (Menstrual, 2008, p. 18). Aquí podemos ver cómo es que la autora remarca los insultos con la intención de generar resonancia, de resaltar esta ira y este engaño del cual es víctima de violencia el personaje de Sissy en uno de los cuentos que nos presenta. Además, Naty Menstrual usa personajes que deben cambiar sus nombres por otros para proteger sus identidades. Otro recurso que podemos ver de esta autora es la exaltación por el cuerpo y el sexo masculino en su poema *Te quiero obsceno*:

Que me penetren sin cesar/Por todos los agujeros./Que me penetren sus resbalosos
penes/enormes/cada agujero de mi alma que llora un llanto/inmenso/Contándome en susurros los
goles que/metieron/Ser arco de tanto macho./Ser chancha/y comerme pijazos de media cancha.
(cele, s.f.)

Aquí podemos ver esta imagen que trata de mostrar cómo es que la persona del poema se compara con la red que atrapa las pelotas del juego de fútbol. Ella se vuelve un objeto que debe ser sometido y penetrado por tantos hombres elevando este erotismo en uno que podríamos considerar sucio, depravado e incluso extraño por el animalismo que aparece en el verso “ser chacha y comerme pijazos de media cancha”.

Podemos ver que Naty Menstrual es una escritora que milita desde una perspectiva que incluye más cosas además de ser travesti y trabajadora sexual. Ella está involucrada en el performance, es artista plástica, columnista y vendedora ambulante, en sus palabras para la revista *La Tundra*: “Militar no implica estar todo el tiempo con lo mismo, sino, además, contar cómo se vive, los lugares que se frecuentan, es una suma de todo” (Demetilla, 2019).

Ahora editoriales como Planeta o Tusquets han dado vuelta a estas percepciones de las identidades sexo-genéricas porque antes se les consideraba algo nulo, marginal, que podía solo existir en pequeñas editoriales de nicho como los textos de Naty Menstrual que no pueden salir de este límite territorial, del sur. Los textos de Camila Sosa Villada, en cambio, les dan una legitimidad por la forma en que ella crea un mundo con sus propios personajes como lo haría su antecesora. Se vinculan con el sexo, la violencia, la soledad y algunas crudezas, pero lo que hace que la prosa de Sosa Villada sea particular es que ella dimensiona el libro como un espacio para las demás voces de su personaje, su dolor, su llanto, su incomprensión tienen cabida en su libro (además de ser una novela que supera la extensión del cuento y del poema). Y otro en particular, es que nos muestra esta doble vida de ser una persona que tiene que exiliarse de su pueblo, de su raíz y de su identidad para encontrar otra en la ciudad. Así como las personas que la rodea, de las cuales también destaca la crítica de la sociedad cis hetero patriarcal que las somete, las mata o sencillamente las separa de su comunidad.

A diferencia de Naty Menstrual, Camila habla de una comunidad que trata de sobrevivir, de encontrar el lugar en el mundo. De tener una elección de maternar (como en el caso de la Tía Encarna) o de ser protegidas entre travestis frente a un sistema que intenta borrarlas. Camila Sosa Villada tiene la particularidad de que en sus textos está la reflexión sobre temas como el abuso, la muerte, el odio y el amor. Ella se consagra como una autora que nos muestra tanto dentro como fuera de este grupo de travestis marginadas y cómo es que la sociedad, la familia de procedencia y los espacios públicos son peligrosos para ellas que deben vivir en una persecución constante.

Además de estos temas, Camila Sosa Villada habla desde la forma en que se descubre el ser travesti desde la infancia, al escribirse con pronombres femeninos y al ir rememorando el pasado con estas cuestiones, no solo de su identidad de género sino de su cuerpo, así como de sus

emociones. Éstas se han convertido en la inspiración para que más mujeres trans puedan contar desde otros lugares de la autobiografía como lo puede ser el diario confesional. Tal es el caso de Carolina Unrein que publicó *Pendeja: diario de una adolescente trans* (2019) donde utiliza el género de diario para escribir sobre su vida y los textos que ha producido desde que Carolina se ha descubierto como trans, utiliza el libro como un confidente, un (tú) en el que se vierten estas experiencias y estos textos que ella en la contraportada nos dice que serán utilizados para dar un contexto similar a como lo hace Camila Sosa Villada en *Las malas*.

Otra autora que tiene que ver con esta tradición es Susy Shock con su libro *Crianzas* (2016) el cual nace de capsulas en la radio donde se trata de dar un acompañamiento a los adultos y niños de la diversidad sexual. En estos capítulos, que fueron publicados en físico después, la autora trata de hacer este enlace con el público a través de mensajes como que la auto aceptación es el primer paso para reconocerse y para poder encontrar a otras personas con el fin de generar comunidades para acompañarse contra la discriminación.

Como podemos ver, existe un antes y un después. Seguramente hubo otras escrituras trans que no se han visibilizado por el tema de las editoriales que, al volverse trasnacionales, llevan poco a poco nuevas voces que abren el camino para que más personas se interesen en el tema del travestismo o de la escritura travesti que antes era bastante difícil su difusión ya que se trataba de escritos de nicho, de divulgación por medio de fanzines, editoriales independientes, o como una forma de protesta contra el capitalismo que no aceptan las invitaciones a colaborar, convirtiéndose así en una especie de joyas literarias que se deben encontrar para darles voz de nuevo.

La realidad es que Camila Sosa Villada es una escritora que triunfa sintetizando la voz colectiva de otras travestis lo cual ayuda a que los lectores a poder abrir su mundo o incluso sentirse representados e inspirarse a poder escribir y existir o, como dicen algunos autores, a “escribir(se)”.

Es cierto que existen precedentes, pero la circulación que ha logrado Sosa ha conseguido que estas formas de vida puedan tener gran visibilidad, lo cual rompe con la estigmatización y marginación que han vivido las personas trans/travestis. La expresión de su voz, a través de obras como ésta, implica un modo de no olvidarlas y no sólo eso, supone una celebración y reivindicación de sus existencias.

Formas culturales

Las expresiones que aparecen en el libro son, en su mayoría, una mezcla entre cultura popular y cultura de masas. La autora utiliza referentes de la cultura clásica (cultura griega) para relatar en forma de imágenes las características de los personajes. Por ejemplo, en el encuentro de la Tía Encarna con el Brillo de los Ojos se forma un vínculo afectivo que Camila relaciona con el mito de la fundación de Roma:

Con los dedos unidos en montoncito, María le pregunta qué hace. Encarna contesta que no sabe qué es lo que está haciendo, que el niño se le ha prendido a la teta y ella no tuvo el coraje para quitársela de la boca. María, la Muda, se cruza los dedos sobre el pecho, le da a entender que no puede amamantar, que no tiene leche.

—No importa —responde La Tía Encarna—. Es un gesto nada más —le dice.

[...] Un gesto nada más. El gesto de una hembra que obedece a su cuerpo, y así el niño queda unido a esa mujer, como Rómulo y Remo a Luperca. (Sosa Villada, 2019, p. 26)

Podemos apreciar que esta escena nos muestra una parte de la historia de los gemelos romanos y resalta una versión en la que Luperca no era una loba, sino una trabajadora sexual, igual que ellas. Aunque podría ser que Camila haya unificado estas versiones por la forma en que utiliza el animalismo para representar cualidades y formas de vida que la sociedad les ha negado como su propia humanidad.

Las palabras como minotauro son usadas para representar las cualidades bestiales y agresivas que servían con Tía Encarna cuando dormía y al novio de Angie por su forma tosca y que contrastaba con la imagen hermosa de su amada. Otras figuras son las de los animales. Como hemos visto con anterioridad, una de las travestis, Natalí, se convertía en loba por las noches de luna llena y debía encerrarse. O de María la muda quien pasó por una mutación que la convirtió en un pájaro de verdad. Estos rasgos de animalidad que incluso sucedieron dentro del texto nos dan a entender que algunos de ellos son una muestra de una búsqueda de la identidad que se les niega a las travestis por la sociedad cisheteropatriarcal.

Según Gabriel Giorgi, la representación de la animalidad en la literatura latinoamericana de las últimas décadas pone el acento en lo problemático de jerarquizar formas de vida, en lo terrible de subordinar a unas especies respecto a otras:

El animal, la cuestión animal y, en general, la cuestión de lo viviente [...] les sirvió a diversos materiales culturales recientes para traer a la superficie, al horizonte de lo visible, esos ordenamientos de cuerpos desde los cuales una sociedad traza un campo de gradaciones y de diferenciaciones entre las vidas a proteger, a cuidar [...] y cuáles son los cuerpos y las vidas que se abandonan, que se reservan para la explotación, para la cosificación, o directamente para el abandono o la eliminación. (Giorgi, 2014, p. 15)

Lo significativo de la obra de Sosa Villada es que la oposición entre lo humano y lo no humano, entre persona y animal, entre cultura y naturaleza se halla invertida, de modo que existe una reivindicación del insulto (ser “perras”) y con ello, una humanización del mundo travesti. Uno de los rasgos que se repite más es la forma en que el grupo de las travestis es visto como una manada de perras:

Pero las travestis perras del Parque Sarmiento de la ciudad de Córdoba escuchan mucho más que cualquier vulgar humano. Escuchan el llamado de La Tía Encarna porque huelen el miedo en el aire. Y se ponen alerta, la piel de gallina, los pelos erizados, las branquias abiertas, las fauces en tensión. (Sosa Villada, 2019, p. 21)

Esta forma de verse a sí mismas es por la sensación de estar alerta ante los peligros de las personas que las juzgan, de los policías que cometen violencia en contra de ellas o incluso de la crueldad que sucede entre ellas. Esto último cuando Camila relaciona el trato de “Las Cuervas” con las demás travestis como si tuvieran la piel áspera como perra, negando así su aparente relación con el travestismo. Sus actos de lamerse mutuamente las heridas como una metáfora de que solo entre ellas pueden relacionarse así como las flores, se vuelven exóticas.

Otro tema es la religión. Dentro de la novela *Las malas* existe una especie de reconfiguración de las imágenes y pasajes religiosos en favor de darles una aceptación a las travestis, tal es el caso de lo que Camila menciona como “El cielo de las travestis”, un lugar de descanso para las compañeras que pierden la vida: “El cielo de las travestis debe ser hermoso como los paisajes deslumbrantes del recuerdo, un lugar donde pasar la eternidad sin aburrirse. Las lobas travestis que mueren en invierno son acogidas con especial pompa y alegría, y en aquel mundo paralelo, reciben toda la bondad que se les mezquinó en este mundo. Mientras tanto, las que aquí quedamos bordamos con lentejuelas nuestras mortajas de lienzo.” (Sosa Villada, 2019, pp. 190-191). Esto también visto cuando Camila nos explica que el Brillo de los Ojos es hijo de la Difunta Correa. Otro momento como estos es el de la representación de la sagrada familia con La Tía Encarna, el bebé y uno de los Hombres sin Cabeza:

Desde la llegada del niño a la pensión, todo empezó a cambiar entre La Tía Encarna y su Hombre Sin Cabeza. Nosotras pensamos que ahora teníamos nuestro Jesús y nuestra María y nuestro José, nuestra propia sagrada familia, una familia que se nos parecía y de la cual éramos hijas. (Sosa Villada, 2019, pp. 44-45)

Esta resignificación de la imagen religiosa de la sagrada familia es con el propósito de sentir una identificación de la familia elegida, de una familia a la que se le puede rezar y, sobre todo, a la que se le tiene respeto y devoción. Existen otros momentos similares con estas características en las que las travestis encarnan otros personajes religiosos como menciona a continuación:

Las reinas magas habíamos llegado con todo lo que teníamos: oro, mirra e incienso, pero también palo santo para alejar los malos pensamientos, y marihuana para que los niños sean divertidos, y licores para que bajen los duendes, y estampitas de la Difunta Correa para que nunca falte la leche, y de San Cayetano para que nunca falte el trabajo, para que nunca se corte la vida que es bien vivida. (Sosa Villada, 2019, p. 52)

Podemos decir que los elementos religiosos y el animalismo son parte de la cultura popular.

Vemos entonces una mezcla entre la tradición religiosa y la resignificación de imágenes con aspectos de la realidad con el fin de que las travestis puedan hablar más de aquello que no se puede, que se tenga una especie de religión y mitología ya que, como mencioné, al ser negadas del sistema cisheterosexual se deben buscar nuevas formas de sobrevivir y de poder sostenerse en otro sistema de creencias para dejar una huella para el futuro. Una de estas huellas es la forma en que el Brillo de los Ojos al ser una infancia talla con madera imágenes de mujeres con estas características de animales para recordar que en esa casa rosa existieron las travestis que lo cuidaron. El travestismo aparece así asociado, no al peligro, sino a la protección, a sentimientos y emociones más positivos que rompen con el estereotipo que tienen.

Por otro lado, hay ciertos momentos en los que la cultura popular se representa con la música Brasileña de Gal Costa cuando el Brillo de los ojos, siendo bebé, es alejado de la pareja de la Tía Encarna. Expresiones en inglés como “baby face” cuando Patricia, una compañera de trabajo de Camila, araña el rostro de un cliente que es abogado o de la expresión en francés “bijouterie” para referirse a la joyería de los zapatos: “el tintineo de nuestra *bijouterie* por los pasillos parecía capaz, por un momento, de rehabilitar el mundo” (Sosa Villada, 2019, p. 161).

Otros momentos son los personajes del espectáculo nacional e internacional como Lester Young que es sintonizado por Camila cuando es recogida por un cliente de edad avanzada. La noticia del fallecimiento de Cris Miró (primera persona travesti en aparecer en la televisión

argentina) que detonó en Camila un recuerdo que fue su referente para darse cuenta de que quería ser travesti:

Tenía el pelo largo hasta la cintura, negro y encrespado, como un manto arrugado que le enmarcaba el rostro más hermoso jamás visto, un rostro con una soberanía, una paz, una amabilidad inconcebible en el horror de la televisión, que descubría por fin que las travestis existíamos. Yo asistí a su aparición siendo un niño todavía y pensé: *Yo también quiero ser así*. Eso quería para mí. El desconcierto del travestismo. (Sosa Villada, 2019, pp. 43-44)

Podemos ver entonces que las formas culturales en las que se articula la novela son afines, no tanto a la alta cultura, sino a la cultura popular y a la cultura de masas. Esto denota no sólo una crítica al elitismo cultural, en gran parte se crea un vínculo con los imaginarios derivados de la desigualdad por el nulo acceso a la educación superior al que solo Camila tenía privilegio, pero que incluso ella delataba que era difícil mantener por su oficio. Aun así es posible que Camila y las demás travestis pudieran acceder a otros medios de cultura gracias a las Tías como Tía Encarna que provenía de España o de El Hombre Sin Cabeza del que se desconoce su procedencia tanto de él como de otros similares: “provenían de regiones incomprensibles para nuestra escasa cultura, no lográbamos entender por qué se habían producido esos conflictos sangrientos que los habían expulsado hasta nuestra ciudad...” (Sosa Villada, 2019, p. 38). Pero que compartía con ellas gustos por libros que no podían leer ellas ya que desconocen su idioma, la música de la guitarra, la cocina y la gracia de una relación afectiva como la que tenía aquel Hombre Sin Cabeza con Tía Encarna.

Escritura transgresora

Las malas se configura desde una mezcla de géneros literarios entre los cuales se hace una especie de hibridación al mutar la escritura autobiográfica con otros recursos como la crónica o el ensayo. Incluye este cambio de género gramatical de la protagonista para remarcar la diferencia de su identidad cambiante. Otra mezcla es escribir la realidad de otras travestis a través de la crónica, por

mencionar algunas como Angie, Patricia o Natalí donde se nos cuenta la vida y su trágica muerte y cómo es que afectan a la vida de la protagonista y de las demás chicas del grupo.

Algo que caracteriza a la novela es la omisión de capitulado, esto, posiblemente para que el lector preste atención a la historia y no pierda el sentido de la misma o para generar efecto de sorpresa. Además, cabe destacar el uso de la analepsis (recurso literario que interrumpe la historia y cuenta una parte del pasado), para darnos información de la protagonista sobre su infancia hasta su mayoría de edad. Aunque la historia comienza in media res (a mitad del asunto), algunas acciones evocan recuerdos en la protagonista para que podamos conocer mejor su vida e incluso se nos proporcione información respecto a cómo es que existen otras travestis de su misma condición (marginadas, exiliadas, violentadas, analfabetas) y cómo es que les sirve para identificarse y relacionarse entre ellas esto gracias a su vinculación con Camila.

Otra forma en la que esta novela es trasgresora es que combina hechos verídicos con ficcionales volviéndola parte de ese encanto travesti sin saber nada e irse adentrando en la historia para conocer a este grupo. Se hace énfasis en que estas alegorías como el animalismo y el real maravilloso hacen una representación no mimética de la realidad. En otros términos, el realismo se vuelve otra cosa. En este caso, se usan referentes fantásticos para hablar o expresar una particularidad que no tiene cabida en el lenguaje cotidiano. Se exaltan algunas palabras para elevar personajes tanto en su carácter como en su apariencia para diferenciarse del mundo heterosexual.

La autora nos muestra quizá una jerga que permite ver cómo es que se comunican las travestis para entender este lenguaje incomprensible para los miembros que no pertenecen a este grupo, excepto por otras personas de esta minoría que sean para preservarlas en la memoria.

Las emociones que surgen en la novela por medio de la protagonista y sus compañeras nos hacen ver desde esta reflexión que su vida no es para victimizarse en el sentido de terminar como mártires, sino de enmarcar una realidad que ha sido censurada, una denuncia política respecto a la alta cultura o a los altos niveles socioeconómicos que las travestis no pueden acceder. Leonor Arfuch en su texto *El “giro afectivo”, Emociones, subjetividad y política* (2016) menciona el hecho de que las emociones muevan acontecimientos o los cuerpos que las integran:

Pero, pero si en la perspectiva de la performatividad el lenguaje hace cosas y no meramente refleja los estados del mundo –o, dicho de otro modo, no hay “hechos” por fuera de la dimensión simbólica-, si consideramos que discurso y afecto no son excluyentes sino co-constitutivos, podríamos preguntarnos qué hacen las emociones ante este estado del mundo. y qué hacemos nosotros con ellas. (Arfuch, 2016, p. 253)

Podemos entender que las emociones impulsan el comportamiento de las travestis del parque, la violencia verbal y sexual, la furia, el coraje son emociones que las impulsan a crear límites en los que el territorio se vuelve peligroso en la individualidad y, por ello, se da preferencia por la compañía, el grupo que conforman. Además de plasmar un descontento con la sociedad que las condena hasta el punto de negar su propia humanidad. Otros sentimientos como la ternura, el compañerismo, el amor al bebé que se encuentran hacen que el ser travesti se vuelva, por un momento, una persona que puede proteger, que tiene elección de cuidar y dar protección no solo a compañeras que han pasado la misma situación sino a otros seres como lo es El Brillo de los Ojos. El giro afectivo impulsa a los personajes de la historia a seguir sobreviviendo al salvarse entre ellas, a idear formas de vincularse y de protegerse.

Es por ello que, aunque ya se ha mencionado con anterioridad este tipo de textos se vuelven complejos y fascinantes de analizar por el hecho de experimentar con el espacio textual y mostrarnos nuevas formas de comprender una realidad distinta a la que un lector promedio estaría acostumbrado.

Conclusiones

En esta tesis analicé tres obras vinculadas con la literatura sexo disidente, centradas, cada una de ellas, en distintas identidades socialmente rechazadas o invisibilizadas; de ahí que la existencia de estas escrituras no sólo expresa ya una resistencia, sino también una denuncia de los discursos de odio. Estos últimos generan relaciones complejas entre los sujetos que detentan diversidades sexo genéricas y la sociedad, pues provocan violencias e intolerancias, así como múltiples experiencias asociadas a la identidad de ser víctimas.

Estas obras tienen en común estar inscritas en el espectro de lo autobiográfico. En ese sentido, se parecen entre sí en el hecho de utilizar la escritura del yo para hablar de su vida, (un momento en específico), sin caer en la autobiografía clásica. Lo que hace cada autor es que va produciendo escrituras híbridas que asumen la primera persona, pero con la diferencia de que estos textos no son precisamente referenciales.

Amora de Rosamaría Roffiel puede ser caracterizada como novela autobiográfica. La figura del yo se encuentra muy presente y es bastante estable. En relación con la veracidad de lo narrado, la autora utiliza hechos y recuerdos propios, pero los ficcionaliza y establece una distancia con el personaje principal a partir de diferenciar su nombre (Guadalupe) del firmado por la autora (Rosamaría). Con esto se rompe la identidad que Lejeune planteaba entre autor, personaje y narrador como elemento fundamental de la autobiografía. La autora agrega recursos líricos y utiliza diversas figuras literarias, para resaltar momentos de su vida tanto positivos como negativos. Usa otros mecanismos para construir la historia como la metaficción o la interrupción de la narración por medio de paréntesis, así como otros recursos para que la otredad se manifieste en su discurso, como la polifonía o el formato de diario para marcar el paso del tiempo.

La noche boca abajo de Francisco Casas también se asemeja a las escrituras del yo, pero añade otros elementos como lo son el performance, la política de la pose y cierto tipo de autofiguración. Esta última se expresa de diversas maneras, como puede apreciarse a través de la imagen que aparece en la portada del libro, la cual muestra el distanciamiento del autor, cómo no nos quiere contar nada de un modo directo o transparente. Además, esta proyección de su identidad está condicionada a vivir a partir de la imagen del otro y expresa su carácter liminal al ir más allá de un binarismo sexual. La identidad del personaje fluctúa entre lo masculino y lo femenino, lo que se expresa utilizando cambios en la persona gramatical y otras afectaciones al uso del idioma (incluyendo palabras de otros) lo que genera incertidumbre respecto a lo que realmente sucede en la obra. El hecho de que el autor no se molesta en resolver tales dudas habla del carácter transgresor de su visión del mundo y de su postura al mismo tiempo estética y política.

Por último, *Las malas* de Camila Sosa, si bien está relacionada con las escrituras del yo, resulta bastante compleja pues podemos ver que hay una proliferación de otras voces más allá de la que detenta la autora. Aquí se narran momentos de una vida para hablar de la fluctuación de su identidad de género, de una transición de lo masculino a lo femenino como una especie de metamorfosis. Esta identidad transformada utiliza el espacio de su obra para hablar sobre su pasado, su autodescubrimiento y los encuentros que tiene con otras personas como ella. Asimismo trabaja otros temas para remarcar la idea de la dificultad para pertenecer por el hecho de ser diferente (como la animalidad, la religiosidad y el exilio social).

Como podemos ver, a diferencia de las autobiografías tradicionales con un sentido de individualidad o de trama heroica o con tono apologético (defendiendo su vida), en estas obras los protagonistas se vinculan a una red afectiva, a otros personajes similares que hicieron su identidad no solo individual sino más colectiva. En otras palabras, la identidad de los protagonistas de las

obras analizadas son la suma de todas las experiencias y de las personas con las que se han relacionado de forma afectiva. Esta tensión entre el relato del yo y la representación de los otros es fundamental en el texto.

Es por ello que el orden de las obras a lo largo de la tesis, no sólo remite al año de su publicación, sino a los modos en que las transformaciones de la identidad del yo se vuelven más complejas, desde una identidad más coherente y un tanto fija hasta otra que adquiere mayor heterogeneidad, pasando por la que modifica el género gramatical para hablar de sí. Esto permite comprender que hay un cambio en cuanto a la forma de escribir una obra autobiográfica y cuya diversidad también responde a las diversas autofiguraciones que se están narrando. Asimismo se van empleando otros recursos que, frente al relato autobiográfico tradicional, resultan rupturas de la convención. De ahí que en las obras presentadas aparezcan nuevas formas de ver y de experimentar estas escrituras como ejercicios que intervienen a través de la transgresión estética y dejan en el lector una impresión positiva o negativa, pero siempre comprometida con la apertura de su visión del mundo.

Considero que no sólo las formas en que se escriben textos autobiográficos están cambiando como puede verse en las figuraciones del yo que he estudiado. También en el modo en que se estructura el relato permitiendo recursos anticronológicos, pues ahora se opta por inicios *in media res* o relatos con analepsis y prolepsis continuos. Otro modo novedoso de narrar la vida de un sujeto sería que ya ni siquiera se necesite de una explicación acabada y coherente por parte del autor, a través de elipsis, cuestiones alegóricas y metatextuales, o el uso de otros idiomas sin traducirlos, haciendo que el lector tenga que ser más activo y participe involucrándose en generar el sentido del texto llenando los vacíos o desconexiones de información que se le presentan.

Esto provee de nuevas formas a través de las cuales los autores puedan hacer uso de la experimentación en sus obras, que no sólo hablan de nuevas formas del quehacer literario, sino de ideas mucho más abiertas de cómo pensar las identidades. Estas transgresiones generan la oportunidad de ver y compartir con los lectores otras formas de ver el mundo a través de la literatura. Los nuevos mecanismos, aunque arriesgados, logran el cometido de renovar la perspectiva que podemos tener al relacionarnos con los otros y sus vidas que no tienen por qué estar enmarcadas en perspectivas convencionales o en la mirada unívoca que detenta el lector. Creo que si se analizaran otros textos en donde la diversidad sexual está siendo narrada, podríamos conocer nuevas formas de transgresión al yo autobiográfico, otros marcadores textuales y otras formas de expresar los relatos, lo que permitiría también una diversificación en el análisis literario.

Es por ello que este tipo de textos se vuelven muy fértiles, su complejidad resulta fascinante de analizar por el hecho de experimentar con el espacio textual y mostrarnos nuevas formas de comprender una realidad diversa. Estos autores nos muestran, en sus propias palabras y con el uso de las herramientas textuales, otras formas de comprender la diversidad sexual que los alejan de una tradición literaria heteronormada, convirtiéndose en nuevos objetos de estudio que muestren visibilidad, resistencia y respeto. Considero que aún hay más preguntas de las que he buscado responder a lo largo de esta tesis, pero que mi investigación puede ser un punto de partida para seguir las haciendo y contestando. Este trabajo buscó participar de una conversación en torno a la crisis que se vive en estos tiempos abruptos donde el cambio siempre se ha visto como algo peligroso, arriesgado o inútil. Tal vez, si lo pensamos bien, estamos a tiempo de comprender mejor a quienes plasman su voz para ser reconocidas en medio de una sociedad poco tolerante, así como nosotros hacemos análisis que aporten a la academia el valor de la diferencia y la transgresión.

Fuentes consultadas

- Alberca, M. (2005). ¿Existe la autoficción hispanoamericana? *Cuadernos del CILHA*, 7(7-8), 115-127. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=181720523003>
- Alberca, M. (2012). Las novelas del yo. En A. Casas (comp.). *La autoficción. Reflexiones teóricas* (pp. 123-149). Arco/Libros.
- Amícola, J. (2007). *Autobiografía como autofiguración: Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*. Beatriz Viterbo Editora/CINIG.
- Amor, P. (1959). *Galería de títeres*. Lumen.
- Aprendiendo a envejecer. (6 de julio de 2020). *LA ENTREVISTA – Rosa María Roffiel, Poeta y escritora, 15.MAR.* Canal Once. [Archivo de Video]. YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=kBDmkDmREeY>
- Arenas, R. (1996). *Antes de que anochezca*. Tusquets Editores S.A.
- Arfuch, L. (2016). El “giro afectivo”. Emociones, subjetividad y política. *DeSignis*, 24, 245-254.
- Barraza Risso, A. (s.f.). Entrevista a Francisco Casas. *Angela Barraza Risso*. <https://angelabarrazarisso.blogspot.com/2013/01/entrevista-francisco-casas.html>
- Carolina Geel, M. (1956). *Cárcel de mujeres*. Periférica.
- Casas, A. (2010). La construcción del discurso autoficcional: pensamientos y estrategias. En V. Toro, S. Schlickers y A. Luengo (eds.), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. (pp. 193-211). Iberoamericana/Vervuert.
- Casas, F. (2018). *La noche boca abajo*. Mansalva.
- Casas, F. [Pancho Casas]. (16 de mayo de 2010). [Imagen] [Publicación de estado] Facebook. <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=119721964727272&set=pb.100000684084685.-2207520000&type=3>
- Casas, F. [Pancho Casas]. (24 de agosto de 2018). En septiembre sale mi novela en Buenos Aires al alero de la Editorial Mansalva. “Los personajes de *La noche boca abajo*” [Imagen adjunta] [Publicación de estado]. Facebook. <https://www.facebook.com/photo?fbid=2394457557253690&set=pb.100000684084685.-2207520000>
- Casas, F. [Pancho Casas]. (25 de abril de 2018). “Naturaleza muerta”, retrato de mi amigo Víctor Flores. [Imagen adjunta] [Publicación de estado]. Facebook. <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2192498160782965&set=pb.100000684084685.-2207520000&type=3>
- Casas, F. [Pancho Casas]. (27 de diciembre de 2018). Gracias a Francisco Garamona y a la Editorial Mansalva, por alegrarme el fin de año y enviarme algunos ejemplares de [Imagen adjunta] [Publicación de estado]. Facebook. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=2584159778283466&set=pb.100000684084685.-2207520000>

- Castro, P. (2019). *Sueño contigo, una pala y cloroformo*. Apostroph.
- Cele. (s.f.). *Naty Menstrual*. Scribd. <https://es.scribd.com/document/500837212/naty-menstrual>
- Cornejo-Polar, A. (1997). *En torno a la heterogeneidad. Diálogo con Antonio Cornejo-Polar/ Entrevista por Víctor R. Rivas*. Lucero, 8(1). <https://escholarship.org/uc/item/9sr4q6pn>
- CNN en Español. (25 de junio de 2022). “*Me da miedo que se vaya lo que todavía hay de travesti en mí*”, dice escritora Camila Sosa Villada. [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=t3397E2zlUM>
- De Man, P. (1991). La autobiografía como desfiguración. *Suplementos anthropol.* 29(113-118). (Trabajo original publicado en 1979).
- Demetilla, S. (2019). Naty Menstrual: Volví a nacer a los treinta años. *La Tundra*. 18 octubre. <https://www.latundra.com/natymenstrual-volvi-a-nacer-a-los-treinta-anos/>
- Despentes, V. (2006). *Teoría King Kong*. Random House.
- El Silabario. (8 de julio de 2021). #ElSilabario 4: Rosamaría Roffiel. [Archivo de Video]. Secretaría de Cultura de México. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=SMoEbFgBip4>
- Farias de Albuquerque, F. (2018). *Princesa*. Anagrama.
- FIL Guadalajara. (3 de diciembre de 2021). *El viaje de Las malas*. [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=fap2kJBclG0>
- FiloNews. (20 de octubre de 2021). *Camila Sosa Villada: “Sé que lo divertido es poner en riesgo lo que hay alrededor”*. Caja Negra. [Archivo de Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=vze_PlwZf5I&t=3014s
- Florencia Richards, A. (2022). *Las olas son las mismas*. Paripé Books.
- FRANCE 24 Español. (9 de febrero de 2022). *Camila Sosa Villada: “Antes de salir a la calle como mujer, primero empecé a escribir como una”*. [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=QfSyLZE7kok>
- Galindo, M. (2021). *Feminismo bastardo*. Ediciones Mantis.
- Gállego, W., A. (2020). Formas de la aparición en *Las malas* de Camila Sosa Villada. *Landa*. 8 (2), 51-78
- García, L. y Primo, C. (2012). *Prodigiosos mirmidones. Antología y apología del dandismo*. Capitán Swing Libros, S.L.
- García, L. E. (s. f.). *Roberto Echavarren - Poemas*. Scribd. <https://es.scribd.com/document/517899776/Roberto-Echavarren-Poemas>
- Giorgi, G. (2014). *Formas comunes: Animalidad, cultura, biopolítica*. Eterna Cadencia.
- Gomariz, T. (2021). El cuerpo como exceso intestimoniable: poesía y figuras de la animalidad en *Las malas* de Camila Sosa Villada. *XIII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología, 24 al 26 de noviembre 2021*. Facultad de Psicología-Universidad de Buenos Aires. En Memoria Académica.
- Guerra, W. (2013). *Negra*. Anagrama.

- Hernández R., A. L. (2022). *La literatura lésbica mexicana. Cambios y continuidades en la propuesta identitaria en Amora (1989) de Rosa María Roffiel y Crema de vainilla de Artemisa Téllez (2014)* [Tesis de Maestría, Universidad Autónoma del Estado de Morelos]. Repositorio Institucional de Acceso Abierto – Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
- Ingenschay, D. (2006). *Desde aceras opuestas: literatura-cultura gay y lesbiana en Latinoamérica*. Iberoamericana/Vervuert.
- Invernizzi, A., A. Herrero, A. Chédiaf Pandolfi, I. Luz Ortellano, J. Itoiz, L. Arnés, y M. Correa. (2019). *Bisexualidades feministas. Contra-relatos de una disidencia situada*. Madreselva.
- Kulawik, K. (2009). *Travestismo lingüístico: el enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana neobarroca*. Iberoamericana/Vervuert.
- Kulawik, K. (2020). Del Neobarroco de Sarduy al neobarroso de Perlongher. La desestabilización del sujeto y las identidades móviles a través del arco literario translatinoamericano. *Memorias de las XIV Jornadas internacionales de arte, historia y cultural colonial*, 47. (55-85).
- Lemebel, P. (1995). *La esquina es mi corazón*. Cuarto Propio.
- Levi Calderón, S. (1990). *Dos mujeres*. Egales.
- Loureiro, Ángel G. (1991). Problemas teóricos de la autobiografía. *Suplementos Anthropos*, 29 (2-8).
- Lwyland, D. (1982). *Cónsules de Sodoma*. Tusquets Editores.
- Menstrual, N. (2008). *Continuadísimo*. Eterna Cadencia Editora.
- Mirau, J. P. (2005). *La autobiografía: las escrituras del yo*. (H., Cardoso. Trad.). Nueva Visión. (Trabajo original publicado en 1996).
- Molero de la Iglesia, A. (2006). Autoficción y enunciación autobiográfica. *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, 9, 531-551. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc64043>
- Molloy, S. (1981). *En breve cárcel*. Fondo de Cultura Económica Argentina.
- Molloy, S. (1996). *Acto de presencia: escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Fondo de Cultura Económica.
- Molloy, S. (2017). La política de la pose. *Cuadernos LIRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*, (16). <https://doi.org/10.4000/lirico.3576>
- Novo, S. (2002). *La estatua de sal*. CONACULTA, México.
- Olivera C., M. E. (2008). *Antes y después de Amora: del lesbianismo a la disidencia sexogenérica en la narrativa mexicana (1903-2004)*. [Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México]. Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales de Información – Universidad Nacional Autónoma de México.
- Paredes, A. (2015). *Las voces del relato*. Cátedra.
- Perlongher, N. (1987). *Alambres*. Ediciones Ultimo Reino.

- Perlongher, N. (1997). *Prosa Plebeya Ensayos 1980-1992*. COLIHUE.
- Prado, G., G. M. (2023). De la vivencia a la autobioficción. *Las malas* de Camila Sosa Villada. *DEVENIRES*, 25 (47), 187-203
- Preciado, P. B. (2019). *Un apartamento en Urano*. Anagrama.
- Quiroga, J. (2010). *Mapa callejero. Crónicas sobre lo gay desde América latina*. Eterna Cadencia.
- Rabago Palafox, G. (1991). *La muerte alquila un cuarto*. Editorial Planeta Mexicana.
- Rancière, J. (2006). *Policía, política, democracia* (Trad. M. E. Tijoux). LOM Ediciones. (Trabajo original publicado en 1998).
- Real Academia Española. (s.f.). Travesti. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 13 de septiembre de 2024, de <https://dle.rae.es/travesti?m=form>
- Roffé, R. (1976). *Monte de Venus*. Astier Libros.
- Roffiel, R. (1989). *Amora*. LeSVOZ AC.
- Ruiz G., C. B. (2016). *El espacio en Amora de Rosamaría Roffiel* [Tesis de Licenciatura, Universidad Autónoma de la Ciudad de México].
- Salazar Escalante, J. (2019). *Fronteras autobiográficas en la literatura iberoamericana: Caparros, Pitol y Vila-Matas*. (7-35) [Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México].
- Salinas, G. (1998). *Las sombras del safari*. Trópico de Escorpio.
- Sarduy, S. (2011). *El barroco y el neobarroco*. El cuenco de plata.
- Schiffer, D. S. (2009). *Filosofía del dandismo. Una Estética del alma y del cuerpo (Kierkegaard, Wilde, Nietzsche, Baudelaire)*. Nueva Visión.
- Shock, S. (2016). *Crianzas*. Muchas Nueces.
- Sosa Vilchis, S. L. (2020). *De suicidas, monstruosas y seductoras: las representaciones de las lesbianas en el cine mexicano. La imposibilidad del deseo homoerótico entre mujeres*. [Tesis de Maestría, Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Xochimilco]. <https://repositorio.xoc.uam.mx/jspui/handle/123456789/22749>
- Sosa Villada, C. (2019). *Las malas*. Tusquets Editores.
- Sutherland, J. P. (2011). *Cielo dandi: escrituras y poéticas de estilo en América latina*. Eterna Cadencia.
- Téllez, A. (2014). *Crema de vainilla*. Voces en tinta.
- Unrein, C. (2019). *Pendeja: Diario de una adolescente trans*. Chirimbote.
- Yazawa, A. (2021). *Paradise Kiss*. (Trad. D. Morales). Panini México (Trabajo original publicado en 2000).
- Zapata, L. (1979). *El vampiro de la colonia Roma*. DEBOLSILLO.