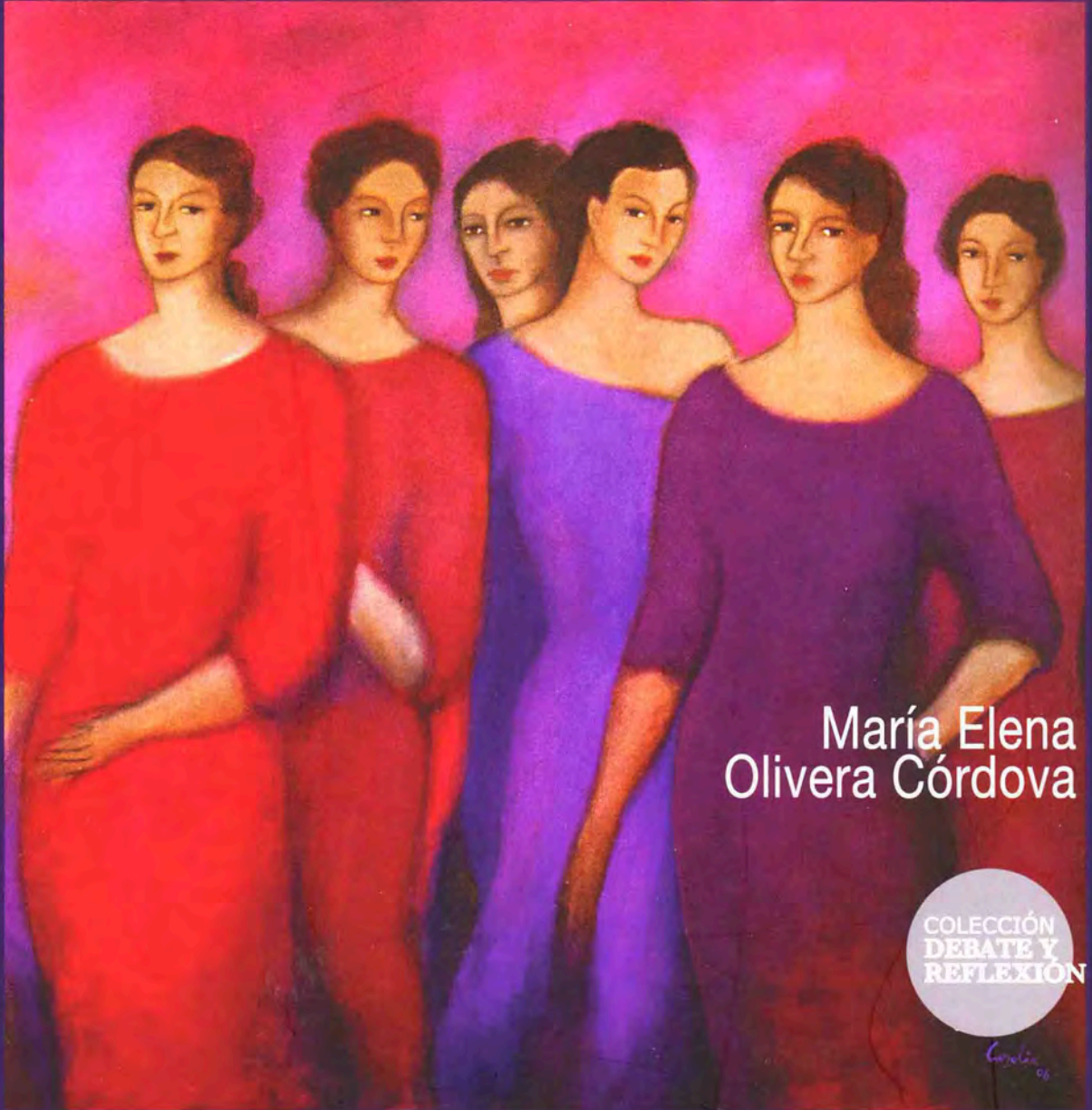


ENTRE AMORAS

LESBIANISMO EN LA NARRATIVA MEXICANA



María Elena
Olivera Córdova

COLECCIÓN
DEBATE Y
REFLEXIÓN

Olivera
08

MARÍA ELENA OLIVERA CÓRDOVA

Cursó la licenciatura en ciencias de la comunicación en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales y la maestría en letras mexicanas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Se ha dedicado a estudiar la narrativa literaria homosexual, femenina y feminista, y la participación de los y las disidentes sexogenéricas en el ámbito editorial, como formas de lucha político-social que buscan la visibilización, el reconocimiento de derechos y la conformación de estéticas y parámetros de crítica literaria propios. Es autora de artículos en libros como "Esa herética hermosura del lenguaje", en *De la perfecta expresión: preceptistas iberoamericanos, siglo XIX*, Jorge Ruedas de la Serna (coord.); "Los caminos de la eternidad", en *Revisión crítica de la obra de Juan Rulfo*, Sergio López Mena (coord.); "Por la nariz del mundo: cronotopos lésbicos", en *Tiempo y espacio: miradas múltiples*, Guadalupe Valencia (coord.); "Disidentes, proscritas y antiseparatistas en la narrativa mexicana", en *Participación política desde la diversidad*, Martha Singer (coord.); "Apuntes teóricos y de método para el análisis literario de la narrativa lesboerótica mexicana", en *Jornadas anuales de investigación del CEIICH*. Asimismo, ha publicado algunos cuentos como "Pecado original", "Cuestión de camellos" y "Cucharita cafetera", en revistas de circulación nacional.

ENTRE AMORAS
LESBIANISMO EN LA NARRATIVA MEXICANA

COLECCIÓN DEBATE Y REFLEXIÓN

Comité editorial

Maya Victoria Aguiluz Ibargüen
Norma Blazquez Graf
Ana María Cetto Kramis
Diana Margarita Favela Gavia
José Guadalupe Gandarilla Salgado
Elke Koppen Prubmann
Rogelio López Torres
Mauricio Sánchez Menchero
Isauro Uribe Pineda

Entre amoras

Lesbianismo en la narrativa mexicana

María Elena Olivera Córdova
Prólogo de Francesca Gargallo



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

CENTRO DE INVESTIGACIONES INTERDISCIPLINARIAS EN CIENCIAS Y HUMANIDADES
COORDINACIÓN DE HUMANIDADES
MÉXICO, 2015

Primera edición electrónica, 2015

Primera edición impresa, 2009

D.R. © Universidad Nacional Autónoma de México
Centro de Investigaciones Interdisciplinarias
en Ciencias y Humanidades
Torre II de Humanidades, 4º piso,
Circuito Interior, Ciudad Universitaria,
Coyoacán, México, 04510, D.F.
www.ceiich.unam.mx

© María Elena Olivera Córdova

Este libro fue publicado parcialmente con recursos de la DGPA-PAPIIT IN402207-3.
Proyecto “Literatura y política en México. Siglos XX a XXI”.

Cuidado de la edición: María Elena Olivera Córdova
Pintura de la portada: “Morada enamorada” de Carolia Paniagua
(Acrílico y pastel s/tela, 120 × 120 cm, 2006)
Diseño de portada: María Eugenia Guzmán García

ISBN 968-607-02-6279-1

ISBN 978-607-02-0471-5 (edición impresa)

Impreso y hecho en México

ÍNDICE



Prólogo. Entre amoras: la literatura de un cuerpo que disiente <i>Francesca Gargallo</i>	9
Presentación	13
Para partir de un mismo lugar	17
Prefiguración, configuración, refiguración	17
Perspectiva de la narración	21
Política, sexualidad y literatura	22
Los conceptos: narrativa lésbica y narrativa de disidencia sexogenérica	27
I EN LA PREFIGURACIÓN	
Un feminipanorama general	33
Sociosexualidad moral en leyes y preceptivas	34
Irrupción de escritoras y feministas en el siglo XIX	35
Protagonistas de la narrativa decimonónica	38
Mujeres de los inicios del siglo XX	45
Desde el quehacer escritural	47
Las mexicanas de los años treinta a los cincuenta	48
Profusión de escritoras y nuevas protagonistas literarias	50
Hacia la segunda ola del feminismo y movimiento lésbico	55
Otras expresiones contraculturales	66
La homosexualidad en la literatura mexicana	68
La narrativa de los ochenta y un acercamiento a los años recientes	72

Las abuelas de <i>Amora</i>	77
La Gaditana	78
Soledad	85
Raquel Rivadeneira	90
Leonor y Teresa	94
Lourdes y Yolanda	97
Las dulces	100
II EL ARTE DE CONFIGURAR	
<i>Amora</i> como acto literario, político y social	109
En torno a la prefiguración	110
La configuración	114
Perspectiva temporal y espacial de la trama	114
De la narradora y las personajes	116
Entre doxa, doctrina y formación	118
Perspectiva estilística-ideológica de la trama	123
De las intertextualidades	125
Refiguraciones de otros	130
La disidencia sexogenérica después de <i>Amora</i>	133
Las novelas	134
<i>Dos mujeres</i>	134
<i>Réquiem por una muñeca rota</i>	138
<i>Sandra. Secreto amor</i>	141
<i>No hay princesa sin dragón</i>	149
Los cuentos	155
“Con fugitivo paso”	155
“La primera revelación”	161
III. CONCLUSIONES	
Todo ha sido refiguraciones más	167
Referencias	177
Bibliografía narrativa mexicana en torno a personajes homosexuales y disidentes sexogenéricas	189

PRÓLOGO
ENTRE AMORAS: LA LITERATURA DE UN CUERPO QUE DISIENTE



Francesca Gargallo

Cuando las mujeres escriben desde su placer, para ellas mismas, descongelan una verdad escondida desde hace por lo menos siete siglos (ya lo sabía Boccaccio), que las lectoras de literatura son fundamentalmente mujeres, a la vez que afirman una autonomía de su cuerpo y su sentir que el sistema patriarcal —dueño del discurso que valida todas las culturas que engloba, entre ellas la capitalista occidental que nos propina la educación formal en las escuelas latinoamericanas— combate como su principal enemigo. Una mujer que ama a otra mujer, una escritora que levanta la épica —un tanto pedagógicamente política, como bien subraya María Elena Olivera— del amor entre iguales de cuerpo y derecho, una narradora de la sexualidad que se desboca y recompone en los labios, la vulva, los brazos y la cotidianidad de mujeres en diálogo entre sí, es una disidente del sistema, una heroína, una militante consciente-inconsciente de la experiencia por encima de la norma.

María Elena Olivera, en *Entre amoras. Lesbianismo en la narrativa mexicana*, tiene intenciones muy claras al visibilizar que la mayoría de las escritoras (y de los escritores honestos, aunque a ella esto no le importe) escriben para otras mujeres, pero que es la adscripción a la heteronormatividad del sistema patriarcal la que las impulsa a repetir, en las situaciones y personajes que crean, los modelos femeninos de representación de la seducción, el deseo, la aceptación de situaciones de violencia institucionalizada, la maternidad como subyugación a la patrilinearidad de las genealogías, en fin, todas las marcas del biopoder (terminajo foucaultiano de múltiples interpretaciones, pero claramente destinado a la denuncia de la utilización de la idea de vida, de organización social, de ciencia, de sexualidad para delimitar lo “normal” y canónico con finalidades de control político).

De estas intenciones, la más evidente es revelar la profunda politicidad de la literatura. No sólo porque toda narrativa se articula sociológica y socialmente con una idea de sistema que combate o sostiene

ne, sino porque entre feminismo, sexualidad y literatura existe un vínculo existencial desde los principios de la movilización por los derechos de las mujeres, “un carácter de fuerza política”. Por ello el feminismo es cotidiano, es decir molecularmente político, político hasta en los intersticios más recónditos de su actuar, de su representar, de su construcción de las imágenes de sí en relación con el todo, lo externo y lo propio.

Como buena foucaultiana, Olivera hace de la multiplicidad y contraposición de las relaciones de fuerza existentes en la realidad de las mujeres que nutre la literatura —relaciones de dominio y resistencia—, el núcleo de lo político mismo y, como amante de la literatura, hace de la dimensión creativa que se explaya en las escrituras de mujeres a lo largo del tiempo un campo, heroico y lúdico a la vez, de resistencia al poder dominante.

Las escritoras feministas del siglo XIX se rebelaron a la idea de bello, de eficacia, de sano, de cuerpo-máquina, de longevidad, como sinónimos de obediencia a la biopolítica de la higiene y el control sobre los propios apetitos, demostrando su inteligencia y libertad de invención en cuentos, poemas y artículos (por muy tibios que fueran), y las escritoras lesbianas de finales del siglo XX y principios del XXI lo hicieron por su mofa a la moral sexual ordinaria (la heteronormatividad patriarcal), por la irrupción de relaciones amorosas no binarias contrarias a la narrativa romántica, por la casi desaparición de narradoras omniscientes y valores universales rectores en la construcción de sus novelas y relatos.

Cuando la insatisfacción vital frente a las estructuras de poder fue mayor que la voluntad de un recambio en la organización del saber y la economía hegemónica —lo que se expresó abiertamente en las revoluciones mundiales de 1968—, la literatura que venía gestando la presencia de los móviles y los anclajes y las contradicciones personales en la actuación social, desde Joyce, Woolf, Svevo y Musil, estalló en múltiples manifestaciones de la existencia en cuanto tal, de sexualidades, disidencias, conatos de ruptura con lo propio y lo ajeno (entendidos como estructuras del ser de las cosas, de la norma de propiedad sobre las personas en cuanto posesiones). En el clima político creado por esa insatisfacción, la vieja demanda de derechos civiles levantada en el siglo XIX por las mujeres que se enfrentaban a la discriminación legal y social con base en su sexo adquirió un significado nuevo, una redefinición del pensamiento social, una posibilidad de explicar el porqué de la identificación entre burguesía, estado, división entre lo público y lo privado que

las mujeres “sentían” como espacio de su negación y sacrificio, más allá de las discriminaciones y privilegios que podían vivir por su clase, grupo étnico y nivel educativo.

La literatura feminista entonces se manifestó como fractura de la sociedad conocida; ya no heroínas del trabajo, del amor, de la familia o de la patria, sino artistas, amas de casa, campesinas, estudiantes y hasta asesinas, maleantes y traidoras; las personajes de la literatura escrita por mujeres se diversificaron empezando a representar múltiples rostros y posibilidades de expresión del ser de alguien igualmente unificado por la dominación patriarcal, pero lanzado a la manifestación de su diferencia por la liberación femenina.

Los grupos lésbicos mexicanos tuvieron poetisas y narradoras, pintoras, performanceras, teatreras, cantautoras entre sus filas. El poder político dominante era un enemigo cultural, un sistema, no sólo un grupo hegemónico económica y socialmente. Muchas de las escritoras lesbianas que en México salieron durante las décadas de 1970 y 1980 del temor a decir su cuerpo y su sexualidad, se remitieron a la narrativa contracultural de la década de 1960 y de la revolución sexual que acompañó 1968, a la vez que reivindicaron, agigantándolas, referencias a la poesía de Rosario Castellanos y Enriqueta Ochoa, a los cuentos de Inés Arredondo, Amparo Dávila y Elena Poniatowska, pero lo hicieron de manera diferente a las heterosexuales, las cuales no desligaron sus fantasías de la existencia de lo masculino como lugar del deseo y la aceptación, del rechazo y la evocación.

La expresión disidente en una revolucionaria búsqueda de la autonomía sexual y social, se concreta finalmente en una novela eje, una novela que didácticamente sostiene que el amor entre mujeres no es, no quiere ser, no puede ser la pasión romántica porque se alimenta de comprensión, disidencia sin pelea, seducción sin violencia, haciéndose personal acto político y social, acción feminista: *Amora*, de Rosa María Roffiel, publicada por editorial Planeta en 1989.

Antes de *Amora*, María Elena Olivera rastrea “abuelas” de la novela: amables, detestables, condenadas o perdonadas personajes homosexuales, desde *La Guditana* de Federico Gamboa y la Rosario de Revueltas, víctimas de la moral erotófoba —y obviamente homófoba— de varones heterosexuales, hasta la protagonista de *Las dulces*, de Beatriz Espejo: Lucero, mujer que se libera de la culpa de no ser materna en el amor a otra mujer. Y después de *Amora*, se abre la literatura lésbica contemporánea, la que para Olivera, no sólo se separa de la moral sexual

construida desde el biopoder, sino también presenta una posición abiertamente disidente de los cánones sociales y literarios masculinos: “se conforma como un antes y un después de *Amora* de Rosamaría Roffiel, en el que al inicio no había cabida para la configuración positiva de las personajes lesbianas y, después, aunque se siguen produciendo textos con características negativas, se erigió una vertiente que confronta las estructuras sexuales, sociales y literarias establecidas”.

Sara Levi Calderón, en *Dos mujeres*, Eve Gil en *Réquiem por una muñeca rota*, Reyna Barrera con *Sandra, secreto amor*, la Ana Klein de *Si me regreso me muero* y *No hay princesa sin dragón*, así como los cuentos de Victoria Enríquez, implican una continuidad, una superación de lo didáctico-formativo, un crecimiento y, sobre todo, un reconocimiento al camino abierto por *Amora*.

El estudio de la literatura de tema lésbico —escrita por lesbianas y heterosexuales, tocada por la experiencia de lo personal-político o construida desde el activismo de la sexualidad— llevado a cabo por María Elena, implica a su vez la política, la actividad afirmativa, la denuncia de la interpretación y la crítica literaria. Propone para tal efecto lanzar una mirada activa sobre la relación siempre presente, pero pocas veces analizada, entre la autor/a real y la implícita/o desde la perspectiva política de la prefiguración (estudia, por ejemplo, la no casualidad entre la aparición de un primer personaje lésbico, *La Gaditana*, en *Santa* de Gamboa —1903— y los inicios del movimientos feminista, anarquista y liberal-sufragista, en México). Política de las mujeres y expresión literaria de su deseo sexual o amoroso se acompañan; juicios, ideologías, retóricas articulan la narración, comunican sus intenciones en el texto y pueden ser descifradas y refiguradas por la lectora que disiente de la normativa sexual y genérica.

Olivera revela, pues, la politicidad de la literatura porque subraya la disidencia desde el placer erótico, para la liberación de la sociedad, en el estallido de la normatividad de comportamiento sexual mediante relaciones interpersonales en un colectivo refigurado.

Ciudad de México, 10 de febrero de 2009.

PRESENTACIÓN



Aunque no tuve la fortuna de participar en los inicios del movimiento, supe por las lecturas y entrevistas que realicé para conformar este libro que quienes han disentido de la heterosexualidad obligatoria en México, se organizaron primero en grupos de autoconocimiento y de reconocimiento interpersonal; luego, se adscribieron a lo político al oponerse al sistema que nos negaba la visibilidad¹ e iniciaron acciones concretas con miras a propiciar el respeto de nuestros derechos humanos y de intervenir en la organización de la sociedad en que también vivimos. Ahora, desde finales del siglo XX, la lucha sigue y, de manera creciente, otros queremos aportar algo desde los entornos artísticos, cognitivos y académicos, con el deseo de participar en lo que, en un futuro no lejano, será un auge de propuestas desde la disidencia sexogenérica.

En este contexto de lucha por el reconocimiento, en años recientes se ha iniciado el estudio de la literatura homosexual, se han establecido los antecedentes en algunos poemas y obras teatrales de Salvador Novo y Xavier Villaurrutia, en novelas de Manuel Barbachano Ponce y José Ceballos Maldonado, y se ha definido su consolidación con *El vampiro de la colonia Roma* de Luis Zapata, tomando en cuenta sólo a los personajes masculinos. Sin embargo, en dicha literatura la homosexualidad femenina tiene una participación importante y características propias que hacen imprescindible su estudio con el fin de que no se le diluya en la generalización.

Esta otra manifestación de la literatura homosexual ha adquirido relativa solidez sólo recientemente y un importante auge a partir de los

¹ La sociedad tradicionalista aún nos niega el derecho a mostrarnos públicamente, aunque ahora con otro matiz, porque en algunas leyes, aunque sea de manera discreta, se ha comenzado a tomarnos en cuenta.

últimos años del siglo XX y los primeros del XXI, el cual ha respondido a la creciente necesidad de organización y visibilización de las mujeres homosexuales, quienes difuminadas frecuentemente en los grupos feministas o en las organizaciones homosexuales, con los que han compartido la lucha por la obtención de derechos, no habían hablado de su propia especificidad.

Hasta el momento de elaborar este libro sólo existían unos pocos ensayos sobre narrativa lésbica mexicana, algunos la incluyen brevemente en un panorama más amplio de literatura homosexual y sólo incorporan las obras más conocidas como *Amora* de Rosamaría Roffiel, y *Dos mujeres* de Sara Levi Calderón, tal es el caso del artículo de Angélica Tornero, “Literatura homosexual”, publicado en el *Diccionario de Literatura Mexicana Siglo XX* [2000], retomado en la revista *Tema y Variaciones de Literatura. Literatura Gay* [2001]. Otros se concretan a alguna de estas dos obras como “Imágenes y transgresiones en *Dos mujeres*, siglos XIX y XX” de Marina Martínez Andrade [2005] quien contrasta las formas de representación y transgresión socioculturales de dos novelas homónimas, una de la cubana Gertrudis Gómez Avellaneda escrita en el siglo XIX, que habla sobre el adulterio y el divorcio desde la perspectiva femenina, la otra escrita en 1990, la de Sara Levi. En ocasiones, Levi y Roffiel sólo son mencionadas como representantes de la literatura lésbica en el contexto de escritoras mexicanas o de escritoras que confluyen en el erotismo como en “El boom de la narrativa femenina de México: su aporte social y sus rasgos literarios” de Irma M. López [2005] y “La literatura erótica escrita por mujeres en México” de Agustín Cadena [2005]. Otras autoras buscan una mayor profundidad y concretan sus ensayos a la narrativa lésbica, entre ellas Norma Mogrovejo, quien en su ponencia ¿Literatura lésbica o lesboerotismo? [2006] reflexiona en torno a la narrativa de Roffiel, Levi, Reyna Barrera y Odette Alonso desde el punto de vista de la teoría lésbica-feminista; en tanto, Elena Madrigal reporta la ausencia de acercamientos crítico-literarios a la narrativa lésbica y ha comenzado a abrir brecha “a partir de consideraciones surgidas de las maneras de construcción textual, es decir, de los recursos con los que se logra dar cuenta estética de la naturaleza variopinta de la experiencia lésbica” [Madrigal 2007: 113], en sus ensayos “Ficcionalización de la experiencia lésbica en tres cuentos de autoras mexicanas” [2007] (“De un pestañazo”, de Victoria Enríquez; “¿Quieres que te lo cuente otra vez?”, de Roffiel, e “Isabel”, de Nereida)” y “Cuerpo y sujeto lésbico en “Luz bella”, de Ivonne Cervantes” [2009].

Ante este panorama del acotado estado del conocimiento sobre narrativa lésbica, el presente trabajo aporta un amplio corpus de obras poco conocidas y no consideradas en anteriores estudios literarios y ofrece el examen de textos, desde los que se presentan como antecedentes hasta la narrativa de reciente publicación, según el contexto en el que surgen y mediante el análisis de su configuración literaria, considerando como eje *Amora* de Rosamaría Roffiel (1989).

Aunque la información que presento es resultado de una investigación y un análisis académicos, mi propósito principal es externo a los objetivos de dichos procesos y no es a mí a quien corresponde dar cumplimiento, sino a ustedes, quienes buena o malamente lean este libro: sólo los lectores pueden responder a la provocación que la información vertida y la manera de abordar la temática pretenden, manifestando sus conformidades o discrepancias críticas, con nuevos análisis y creaciones literarias que apoyen, complementen o refuten lo que aquí se expone, y que nos vayan conduciendo hacia la consolidación de una crítica y una narrativa de disidencia sexogenérica.

Mis intenciones, en cuanto al texto mismo, son las de establecer los antecedentes de la narrativa lésbica y dar cuenta en ella del paso hacia la configuración de disidentes sexogenéricas² —transcurso en el que la novela *Amora* de Roffiel quedó inscrita como parteaguas, de ahí su importancia central—, relacionando, además, la ficcionalización de los mundos lésbicos en la narrativa mexicana con el contexto en el que surge y se desarrolla: la paulatina incursión de las mujeres en la literatura, los logros de los movimientos de mujeres, de feministas,³ entre los que se cuenta la internalización de aspectos del pensamiento de estas últimas en las mujeres en general. De la misma manera, el presente trabajo coloca la escritura lésbica de disidencia sexogenérica como un acto simbólico de política que se opone, desde su configuración y a través de sus personajes, al biopoder (según el concepto de Foucault, 2002) expresado cotidianamente en el heteropatriarcado dominante (lo que incluye, además, los ámbitos estatal y literario).

Inicié la investigación con una búsqueda exhaustiva, en bibliotecas e internet, de novelas y cuentos publicados en libros⁴ cuyos textos res-

² En este trabajo, cuando me refiero a narrativa de disidencia sexogenérica siempre me refiero a la femenina.

³ Incluyo en el rubro feminista el desarrollo de los movimientos lésbico feministas.

⁴ De manera que en el análisis no se incluyen los cuentos dispersos en publicaciones periódicas, labor aún por hacer.

pondieran a la pregunta: ¿cómo se configuran narrativamente los mundos lésbicos?, aunque lo que permitió una abundante recopilación de textos fue la información que obtuve en conversaciones personales con algunas escritoras y con compañeras de la comunidad LGBTTTT (lésbica, gay, bisexual, travesti, transexual, transgénero). Asimismo, busqué reconstruir el contexto en que fueron creadas dichas obras, específicamente con respecto al desarrollo cultural femenino, los movimientos de mujeres, feministas y lésbicos; analicé la forma en que entorno y experiencia lésbica se han entramado política y literariamente, con ayuda de la propuesta de estudio narratológico en cuanto a la perspectiva, de Luz Aurora Pimentel; las categorías de prefiguración, configuración y refiguración planteadas por Paul Ricoeur, la de retórica de la ficción de Wayne C. Booth, y establecí una relación de las obras seleccionadas con *Amora* de Roffiel como eje a partir del cual se propone un antes y un después. Cabe destacar que estos dos últimos procesos se inscriben en la categoría de refiguración, a mi cargo en este trabajo.

Finalmente, quiero agradecer a quienes me apoyaron de una u otra forma en la realización de este libro, en lo académico a Patricia Cabrera, Alba Teresa Estrada, Claire Joysmith, Elena Madrigal, Patricia Castañeda; en lo literario a Reyna Barrera, Rosamaría Roffiel, Eve Gil, Victoria Enríquez, Ana Klein; en lo personal a Norma Magaña, Haydeé García, Guadalupe Valencia, Carlos Flores, Norma Blázquez, Rogelio López, Artemisa Téllez, Bertha de la Maza, Yazmín Ruiz, Carolina Ibarra, Angélica Varela; a Francesca Gargallo, además, por su prólogo y a Carolia Paniagua por permitirme utilizar «Morada enamorada» para la portada de este libro, en un gesto de solidaridad con las mujeres no heteronormativas y a manera de un cariñoso homenaje a la artista plástica Beba Pecanins (1962-2009).

PARA PARTIR DE UN MISMO LUGAR



Para ubicar la creación narrativa no sólo en el ámbito de la ficción sino en el de las articulaciones ideológicas y sociales desde una perspectiva literaria, es necesario tener en cuenta que dichas articulaciones se encuentran presentes en la elección, distribución y organización de los hechos narrados, y en las estrategias de persuasión que dan forma al relato. En palabras de Luz Aurora Pimentel, “Estas articulaciones se dan en todos los aspectos de un relato: la velocidad a la que se narra, la secuencia elegida, la cantidad de detalles con las que se describe un objeto, su composición, la perspectiva que se elige para narrar [...] en fin, que las estructuras narrativas en sí son ya una forma de marcar posiciones ideológicas” [Pimentel 2002: 9].

Prefiguración, configuración, refiguración

Las articulaciones y las estrategias a que se refiere Pimentel adquieren forma, a manera de narración de la historia, en la configuración, término que corresponde a la segunda mimesis de las tres propuestas por Paul Ricoeur, y de las cuales es responsable el autor implícito o implicado, término introducido al análisis literario por Wayne C. Booth. Para poder explicar estos vínculos ideológicos y la relación entre configuración y autor implícito es necesario recurrir a los tres tiempos de la función mimética planteados por Paul Ricoeur en *Tiempo y narración* [1998].

La función mimética del texto narrativo (sea de ficción o de historia) no se realiza sólo en su interior, ésta se inicia con anterioridad a la existencia textual en una precomprensión del mundo, tras ella se crea el texto y sólo puede ser completada con la lectura; es decir, en la intersección del mundo del texto y el mundo del lector. Por eso Ricoeur propone tres momentos de la función mimética que corresponden a la *prefiguración*, la *configuración* y la *refiguración*, es decir: mimesis I, mime-

sis II y mimesis III, respectivamente, que en conjunto dan lugar a la transfiguración del tiempo y, con ello, a la de la realidad. Es por esta intención mimética, dice Ricoeur, que “el mundo de la ficción nos conduce al corazón del mundo real de acción” [Pimentel 2002: 10].

En términos de la creación del texto, en un primer momento el autor prefigura la obra, la concreta en la configuración y se realiza al ser refigurada por el lector. La prefiguración de una obra parte del mundo real de acción, que incluye tanto el presente como los registros de la memoria, lo colectivo y lo personal, el mundo en el que el autor está inmerso, no obstante que se configure en una obra de ficción, de ahí que el autor pueda establecer un pacto de inteligibilidad y verosimilitud con el lector. En la configuración, el autor estructura la historia con el juego de tiempos y espacios, la asignación de uno o más narradores, el tipo de narradores, los personajes, el orden del relato, los espacios vacíos o de indeterminación, que en su aparente falta de contenido conducen al lector a participar para dar sentido a la lectura y concretar así la configuración. Es decir, no hay configuración sin prefiguración, pero tampoco sin refiguración, son un mismo proceso configurativo en el que además autor y lector quedan insertos de manera inmanente. A este autor, Booth lo llamó, en 1961, implícito (o implicado), para distinguirlo del autor real y del narrador; y en 1972 Wolfgang Iser adaptó el término al de lector implícito para referirse a aquel que posee el conjunto de predisposiciones necesarias para enfrentarse a un texto; Booth ya lo había delineado al hacer la observación de que el lector es creado en la configuración de la misma manera que el autor construye los personajes.

En términos generales, el autor es el escritor que produce una obra literaria, sin embargo, desde el punto de vista narratológico se debe diferenciar éste, al que se le llama real, del autor implícito, que constituye una especie de “segundo yo” inmerso en la obra. En este sentido, un autor real puede escribir varias obras con diferentes autores implícitos o implicados y una obra colectiva puede tener un solo autor implícito. A diferencia del narrador, cuya función sólo es referir los hechos, todo lo que implique la elección, distribución y combinación de esos hechos, la estructuración apelativa, la ideología plasmada e incluso la propia elección del tipo de narrador son responsabilidad del autor implícito [*Diccionario de términos literarios* 1998]. A mi parecer, la configuración es el proceso mediante el cual el autor implícito queda inscrito en la obra como responsable de la propia configuración, y con ella de la retórica de la ficción.

Paul Ricoeur, al poner la lectura como mediación necesaria para la refiguración, propone que en las teorías de la lectura se consideren tres momentos, correspondientes a tres disciplinas: 1) la estrategia fomentada por el autor y dirigida hacia el lector (conformación que corresponde a parte del proceso prefigurativo), que compete a la retórica de la ficción (término de Wayne C. Booth); 2) la inscripción de esta estrategia en la configuración, que tiene que ver con una retórica de la lectura y 3) la respuesta del lector, considerada en una estética de la lectura que parte del aspecto incompleto del texto literario, ya sea como sujeto que lee o como público receptor [Ricoeur 2001: 226]. Es decir, plantea el estudio poniendo énfasis en la intención del autor, en la inscripción de la estrategia y en la recepción.

A partir de la estrategia del autor la teoría de la lectura se inscribe en el campo de la retórica de la ficción, ya que con ella busca persuadir a su auditorio. La retórica, dice Ricoeur, más que en el proceso de creación, pone el acento en las técnicas por las que una obra se vuelve comunicable y las cuales son localizables en el texto. Una de estas técnicas es la desaparición del autor, de la cual se vale el autor real para transformarse en autor implicado. “Los procedimientos retóricos mediante los cuales el autor sacrifica su presencia consisten precisamente en disimular el artificio por medio de la verosimilitud de una historia que parece contarse sola y dejar hablar a la vida” [Ricoeur 2001: 229].

El autor implicado es responsable, como ya se dijo, del tipo de narrador del relato, éste puede ser “digno de confianza o no”: si conduce certeramente al lector, en el primer caso, o si lo lleva por una historia entretejida de espacios vacíos y de indeterminaciones, que lo obligan a construir él mismo el sentido y adquirir con ello la responsabilidad de la interpretación, en el segundo. Para Ricoeur, esta invisibilidad del autor y la sospecha que pueda despertar el narrador, hacen que la narrativa ejerza con mayor eficacia sus funciones de crítica a la moral convencional y de trasgresión.

Desde una perspectiva puramente retórica, en la medida en que la estrategia está más disimulada, el lector está condenado a seguir los pasos de su propia preconcepción en el texto, que una retórica de la lectura puede descifrar; no obstante, las prescripciones de lectura ambiguas (como los espacios vacíos y las indeterminaciones) si bien causan incertidumbre en el lector, lo liberan de la prescripción del texto, “la retórica de la lectura renuncia a erigirse en sistema normativo, dice Ricoeur, para hacerse ‘sistema de preguntas posibles’” [2001: 236], la

lectura, en este sentido, ya no está determinada, ahora es la que hace manifiesta la estructura del texto mediante la interpretación, esta lectura reflexionante es lo que permite al acto de lectura librarse, y lo que la sitúa en el campo, ya no de una retórica, sino de una estética de la recepción.

Así como la retórica de la ficción da cuenta de una intención o sentido comunicativo de las estrategias de la configuración, se constituye también como el aparato de representación ideológico social, en el ineludible contexto de poderes. En la configuración narrativa, por ejemplo, coinciden infinidad de elementos propios de cada escritor o escritora, tanto de su conformación subjetiva como del ambiente en que ésta se da; no obstante, el desarrollo de las identidades femeninas a cargo de las propias mujeres, que sin ser el único elemento de configuración sí es el que tienen en común las escritoras, se ha mantenido oculto; una parte que, aunque inscrita en la narrativa en general, ha permanecido enajenada al estudio del desarrollo literario.

Booth considera las estrategias y el aparato apelativo del escritor, la retórica de la ficción misma, al guardar éstos una intención comunicativa-persuasiva con el lector. Dice en el “Prefacio” de su libro *Retórica de la ficción*:

Mi tema es la técnica de la ficción no didáctica considerada como el arte de comunicarse con los lectores, los recursos retóricos disponibles al escritor [...] que intenta consciente o inconscientemente imponer su mundo ficticio al lector. Aunque los problemas que plantea la retórica en este sentido se encuentran en obras didácticas [...] se ven más claramente en obras no didácticas [...] No es necesario un profundo análisis para descubrir que los mismos problemas aparecen aunque en forma menos evidente, en la solapada retórica de la ficción moderna... Al considerar la técnica como retórica puede parecer que yo haya reducido los procesos libres e inexplicables de la imaginación creativa a los cálculos solapados de los presentadores comerciales [sin embargo,] el tipo de retórica directa y autoritaria [...] nunca ha desaparecido completamente de la novela.¹ [Booth 1968: VII-IX y 6].

En la configuración, pues, coinciden en concepto, sin ser exactamente lo mismo, autor implícito y lector implícito; el primero, al ser responsable tanto de fondo como forma, es responsable también de la

¹ Cabe aclarar que lo que se ha modificado son las estrategias de la retórica de la ficción.

carga ideológica, las estrategias narrativas y la estructura apelativa inscritas en el texto, que ligadas a una intención persuasiva representan la retórica de la ficción (en términos de Booth); el segundo, remite a las huellas (más o menos rígidas) que el autor ha dejado para conducir a este lector a través de la narración (gracias a las estrategias narrativas y la estructura apelativa), aunque, a fin de cuentas, la lectura no se reduce a ello pues la configuración contiene elementos que escapan al control del autor real; además, el lector real puede transformar la retórica predefinida por medio de una lectura reflexiva, proceso refigurativo del cual soy responsable como autora de este trabajo.

Perspectiva de la narración

La perspectiva de la narración, en términos de Luz Aurora Pimentel [2002: 95-133], da cuenta de la dimensión ideológica del relato, al ser principio de selección de la información narrativa; la responsabilidad de dicho principio es, como vimos, de la autora o autor implícito de la obra, por lo que la perspectiva de la narración nos puede conducir, como herramienta refigurativa, al conocimiento de la perspectiva de la autora o autor implícito, de su orientación ideológica. Pimentel divide la perspectiva de la narración en dos parámetros, subdivididos en cuatro y siete respectivamente,

1) una descripción de sus articulaciones estructurales, en que se considera cuatro perspectivas que organizan al relato [la del narrador, la de los personajes, la de la trama y la del lector,] y 2) una orientación temática susceptible de ser analizada en planos que se proponen como sendos puntos de vista sobre el mundo, que constituyen diversas formas de tematización de la perspectiva [espacio-temporal, cognitiva, afectiva, perceptual, ideológica, ética y estilística]. [Pimentel 2002: 96-97].

de entre los cuales tomaremos como eje principal la perspectiva de la trama, la que como parte de la perspectiva de la narración pone énfasis en la combinación y disposición de los elementos de la historia, la cual ya es una preselección² instalada en el paso de la prefiguración a la

² “[...] incluso en el nivel abstracto de la historia hay un proceso de selección de ciertos acontecimientos en detrimento de otros [...] esta selección orientada es, en sí misma, un punto de vista

configuración; los puntos de vista del narrador y personajes pueden ser considerados como parte de la configuración de la trama, aunque su perspectiva y sus tematizaciones pueden ser distintas a las de la trama y dar cuenta de la complejidad en la orientación ideológica, asimismo, en cada análisis tomaremos sólo los elementos que nos den mejores indicios de la ideología de la autora o autor implícito, con respecto a la configuración de las personajes homosexuales y sus mundos.

Política, sexualidad y literatura

...no existen ni opción ni preferencia reales donde una forma de sexualidad es precisamente definida y sostenida como obligatoria. Las otras formas de sexualidad deben ser comprendidas como vivencias fruto de una lucha abierta y dolorosa contra formas fundamentales de opresión sexual social. [Adrienne Rich, *Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana*]

En nombre de un canon, que dicta las normas para que un texto sea considerado literario y analizado sólo desde su interioridad, y de una supuesta universalidad, se ha negado a la literatura su inmanente contenido político, y a los anticanónicos su carácter de escritores. Por ello, por el tardío nacimiento de la novela mexicana y la muy lenta incorporación de las mujeres a la educación, es que la escritura de las mujeres y los temas que ellas comenzaron a introducir han sido reconocidos hasta hace muy pocos años. Entre los temas que marcaron una diferencia están los escritos por mujeres para mujeres, y los que hablan de la cotidianidad, del cuerpo, de la sexualidad, del erotismo y el amor desde la mirada femenina.

En términos generales la sexualidad fue un tema vedado en la literatura que podía ser introducida a la Nueva España, es decir cuando todavía se prohibía escribir “obras de imaginación pura”; no obstante con seguridad entraron clandestinamente algunas “novelillas francesas”

sobre el mundo, y puede por tanto ser descrita en términos de su significación ideológica, cognitiva, perceptual, etc. De ahí que, a partir del entramado lógico de los elementos seleccionados, se articule la dimensión ideológica del relato. Así pues, una ‘historia’ ya está ideológicamente orientada por su composición misma y por la sola selección de sus componentes”. [Pimentel 2002: 122].

que fueron celosamente escondidas en las grandes bibliotecas de voraces lectores. Seguramente, a imitación se escribieron algunos textos eróticos, sobre todo en siglo XIX, si recordamos, por ejemplo, el malestar que producía en Ignacio Manuel Altamirano el que algunos jóvenes leyeran y escribieran dichas obras sensuales, aunque de los que tenemos conocimiento hoy en día son algunos que a fin de cuentas se ajustaron al canon, con referencias sutiles, un erotismo más o menos traslucido bajo el manto de la amorosidad.

Desde los inicios del siglo XX, las alusiones a la sexualidad comenzaron a ser más directas e incluso se trató por primera vez el tema de la homosexualidad femenina. Para los años setenta, tras la llamada revolución sexual, los contenidos desde el punto de vista femenino (surgidos en el medio siglo) aumentaron; se incrementó el erotismo en la literatura y, a finales de la década, surgió la literatura homosexual. La literatura contiene en sí una fuerza política simbólica que es posible develar a partir de su historización, su análisis contextual y del fondo y forma que la constituyen. De esta manera, la irrupción de lo sexual en la literatura también contiene un posicionamiento político, y muy específico cuando además se trata de acercarse a la literatura que ha osado hablar de las mujeres homosexuales en el contexto de personajes tradicionalmente estereotipadas, de un biopoder que da por hecho que a las y los personajes corresponde una sexualidad y un comportamiento de género determinados, y de escritoras difícilmente valoradas. Habrá que ver primero cómo es que la sexualidad contiene un carácter de fuerza política, para hablar luego, en el cuerpo de este libro, del carácter político de la narrativa que configura personajes disidentes de la heterosexualidad.

Si bien no se puede negar la existencia antes y ahora de un poder conservador represivo de la sexualidad y con ésta del erotismo, esta censura no es un acto directo ni simple. Michael Foucault a lo largo de su obra, y concretamente en *Historia de la sexualidad*, nos explica que lo que en realidad ha existido desde el cristianismo medieval hasta nuestros días es una multiplicación e incitación a los discursos sobre la sexualidad, por medio de la confesión cristiana y la tortura (en el caso de la Inquisición); instigación también a los lenguajes solapados y obscenos para referirse a lo sexual y lo morboso para provocar risa. A partir del siglo XVIII, el discurso sexual adquirió formas permitidas de expresión de lo oculto a través de la medicina, la psiquiatría y posteriormente el psicoanálisis; este paso secularizó el orden de lo sexual. Tal diversidad de discursos ha tenido la función de delimitar lo “normal”, lo permiti-

do, lo canónico y tuvo efectos de desplazamiento, de intensificación, de reorientación y de modificación sobre el deseo mismo.

En este proceso no se puede identificar a *un Poder* ejecutor. El poder está en todas partes, por eso Foucault propone en cambio que

Por poder hay que comprender, primero, la multiplicidad de las relaciones de fuerza immanentes y propias del dominio en que se ejercen, y que son constitutivas de su organización; el juego que por medio de luchas y enfrentamientos incesantes las transforma, las refuerza las invierte; los apoyos que dichas relaciones de fuerza encuentran las unas en las otras, de modo que formen cadena o sistema, o, al contrario, los corrimientos, las contradicciones que aíslan las unas de las otras; las estrategias, por último, que las tornan efectivas y cuyo dibujo general o cristalización institucional toma forma en los aparatos estatales, en la formulación de la ley, en las hegemonías sociales. [Foucault 2002: 112-113].

Tal multiplicidad y contraposición de las relaciones de fuerza puede manifestarse como lo político. Tomando como base estos conceptos de Foucault, es posible considerar la política como las dinámicas o las relaciones que se establecen entre distintas fuerzas o poderes con la expectativa de dar curso resolutorio a los conflictos que se presentan por la diferencia de intereses o ideologías en la organización de la sociedad, en los procesos relacionales, interpersonales, sociales o gubernamentales. De esta manera lo político se referiría directamente a la confrontación entre poderes o entre un poder dominante y sus resistencias, por lo que puede considerarse también, como lucha o combate de individuos y grupos para empoderarse. En su texto “Por una política de identidad democrática”, Chantal Mouffe [1999a] establece la diferencia entre la política y lo político de manera más precisa:

Con la expresión “lo político” me estoy refiriendo a la dimensión de antagonismo inherente a toda la sociedad humana, un antagonismo que puede adoptar múltiples formas y puede surgir en relaciones sociales muy diversas. La “política se refiere al conjunto de prácticas, discursos e instituciones que intentan establecer cierto orden y organizar la coexistencia humana en condiciones que siempre son potencialmente conflictivas porque se ven afectadas por la dimensión de “lo político”.³

³ Con estos conceptos Mouffe se opone a las categorías de racionalismo y universalismo en una crítica al esencialismo que pretende definir la política como regulación social en busca de una

En esta dinámica existe un rejuego de discursos y acciones, unos que justifican al poder predominante en la organización social por medio de pretendidas verdades absolutas, naturalezas y tradiciones, y otras que lo desacreditan a partir de la lucha por su desmitificación. Los poderes intervienen en la dirección de la sociedad y, aunque es lo menos visible, también podemos hablar de su injerencia en los ámbitos privados e íntimos. De ahí la consigna feminista en torno a que lo personal es político.

No hay sociedad sin relaciones de poder —señala Foucault—, en las relaciones humanas, sean de comunicación, amorosas, institucionales, económicas, el poder o el deseo de conducir uno la vida de otro (y por tanto lo político), está presente. Por medio del poder que busca imponer una “hegemonía” (en contra de una política democrática en términos de Mouffe) se establecen estructuras y formas que, condicionadas por la estructura económica, ordenan y controlan el funcionamiento de la actividad productiva. Ésta es una de las razones que Michel Foucault esboza para la transformación de la ética sexual (del placer) de la antigüedad griega clásica a la obilgatoriedad de la abstinencia de la sexualidad para fines no reproductivos en el ámbito secular del siglo XVII.

al hacer que nazca la edad de la represión en el siglo XVII, después de centenas de años de aire libre y libre expresión, se lo lleva a coincidir con el desarrollo del capitalismo: formaría parte del orden burgués. La pequeña crónica del sexo y de sus vejaciones se traspone de inmediato en la historia ceremoniosa de los modos de producción [...] si el sexo es reprimido con tanto rigor, se debe a que es incompatible con una dedicación al trabajo general e intensiva; en la época en que se explotaba sistemáticamente la fuerza de trabajo, ¿se podría tolerar que fuera a dispersarse en los placeres, salvo aquellos, reducidos a un mínimo, que le permitieran reproducirse? [...] la causa del sexo [...] se encuentra enlazada con el honor de una causa política: también el sexo se inscribe en el porvenir. [Foucault 2002: 12].

hegemonía (consenso y reconciliación) a partir de las ideas de naturaleza humana universal, de un canon universal de racionalidad a través del cual pueda conocerse dicha naturaleza, así como la posibilidad de una verdad universal. Es necesario reconocer, dice, la dimensión antagónica constitutiva de lo político, la dimensión conflictual de la vida social, la dimensión afectiva movilizadora por las identificaciones colectivas, identidades que se definen relacionamente en función de la diferencia, lo que hace imposible llegar a resoluciones definitivas de los conflictos. Ver también, de la misma autora, *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical* [1999b].

Pero esta relación censura-desarrollo capitalista, tampoco tiene una generación espontánea ni es producto de un poder-mente “brillante”. Aunque el surgimiento de la burguesía marca de manera importante el control de la sexualidad, el proceso —dice Foucault— no fue simple. Originalmente, así como la nobleza tenía un linaje de sangre distintivo (y un poder sustentado en la decisión sobre la muerte), la burguesía necesitó posicionarse o consolidar algo similar a un linaje a partir del cuerpo, de la salud, de la longevidad, de la vida. Administración de los cuerpos que surgió como distintivo de la clase burguesa, que cuidaba su propia existencia y reproducción, y siguió como control de las poblaciones y la fuerza de trabajo. La nobleza tenía control por su poder de decisión sobre la muerte de los pobladores; la burguesía, por medio de la vida.

El ordenamiento médico significó la división que ya la religión había planteado, ahora respaldada científicamente, entre la salud y la enfermedad en cuanto a las manifestaciones sexuales, en este rubro se catalogó el hermafroditismo, la histeria femenina (ligada a sus genitales), el onanismo infantil, el fetichismo y las perversiones de los hombres adultos.

La organización del poder sobre la vida (biopoder) se desarrolló desde el siglo XVII en dos formas principales: la anatomopolítica primero (que se refiere a las disciplinas del cuerpo) y, a mediados del siglo XVIII, la biopolítica (las regulaciones de la población). La primera se centra en el cuerpo como máquina: “su educación, el aumento de sus aptitudes, el arrancamiento de sus fuerzas el crecimiento paralelo de su utilidad y su docilidad, su integración en sistemas de control eficaces y económicos” y figuran “instituciones como el ejército y la escuela; reflexiones sobre la táctica, el aprendizaje, la educación, el orden de las sociedades” [Foucault 2002: 168-169]. La biopolítica se centró en el cuerpo-especie, como soporte de los procesos biológicos: “la proliferación, los nacimientos y la mortalidad, el nivel de salud, la duración de la vida y la longevidad, con todas las condiciones que pueden hacerlos variar”, así se dio lugar a “la demografía, la estimación de la relación entre recursos y habitantes, los cuadros de las riquezas y su circulación, de las vidas y su probable duración” [Foucault 2002: 168-169].

El biopoder —apunta Barry Smart— “actúa como la matriz formativa de la sexualidad misma”. El objetivo del biopoder es administrar, dirigir, gobernar o promover la vida. Su articulación se dio en el siglo XIX y a partir de entonces el cuerpo social fue dotado de un cuerpo

sexual sujeto a ley y a diferenciación de clases sociales [1989: 115-119].⁴ Ese biopoder, dice Foucault, fue un elemento indispensable en la conformación del capitalismo, que se afirmó mediante la inserción de los cuerpos en el aparato de producción y gracias a ajustes de los fenómenos de población a los procesos económicos.

Las fuerzas que en este proceso de hegemonización han opuesto resistencia se han apoyado en lo mismo que ese biopoder ha invadido: la vida humana; de manera que ésta, como objeto político, ha sido vuelta contra el sistema que pretende controlarla, y en nombre de la resistencia se pide el derecho a la vida, al cuerpo propio, a la salud, a la felicidad, a la libertad, a la satisfacción de necesidades, a la identidad propia, etcétera.

La disidencia sexogenérica es una de esas resistencias al biopoder, y ficcionalizada literariamente se constituye en acto simbólico que subvierte públicamente la política sexual dominante y con dicha confrontación se inscribe en el campo de lo político.

Los conceptos: narrativa lésbica y narrativa de disidencia sexogenérica

Angélica Tornero apunta, en el *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*, que “algunos críticos han dado en llamar literatura homosexual a aquella escrita por hombres y mujeres, homosexuales y heterosexuales, que tratan el tema de manera explícita” [Tornero 2000:211]. Desde este punto de vista, en un primer acercamiento, considero como narrativa lésbica⁵ la que, creada por escritores o escritoras de cualquier orientación sexogenérica, ficcionaliza las experiencias lésbicas,⁶ o en otras pala-

⁴ En torno al biopoder ver también Lazzarato [2000] y Negri y Hardt [2006].

⁵ Es necesario señalar que, si bien entre los años sesenta y setenta a la palabra lesbiana se le dio un sentido que contenía necesariamente un autopoicionamiento político en términos de la radicalidad, por convenir así a los fines de este estudio tomo la acepción de lesbiana (y sus derivados) del *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* simplemente como mujer homosexual (o lo relativo a ella) [Décimo segunda edición, <http://www.rae.es>], la cual además coincide con el uso popular de la palabra; el sentido político de la configuración de tales personajes y la ficcionalización de su experiencia, se lo doy a partir de su incursión en la disidencia sexogenérica.

⁶ Tomé el término del artículo de Elena Madrigal “Ficcionalización de la experiencia lésbica en tres cuentos de autoras mexicanas” [2007]. En ensayos anteriores, como “Apuntes teóricos y de método para el análisis de la narrativa lesboerótica mexicana” [2005a] y “La narrativa mexicana

bras, la que recrea literariamente los mundos de acción de mujeres, configuradas como personajes centrales,⁷ cuya sexualidad, sensualidad o sentimientos amorosos se orientan hacia personas de su propio género.

Elena Madrigal, en su artículo “Ficcionalización de la experiencia lésbica en tres cuentos de autoras mexicanas”, cita a Lillian Faderman para definir “experiencia lésbica” como aquellas vivencias que describen

a relationship in which two women’s strongest emotions and affections are directed toward each other. Sexual contact may be a part of the relationship to a greater or lesser degree, or it may be entirely absent. By preference, the two women spend most of their time together and share most aspects of their lives with each other”. [2007: 113].

Inmaculada Pertusa, en su libro *La salida del armario: lecturas desde la otra acera*, tras considerar la dificultad de establecer un concepto que no limite las posibilidades de los mundos lésbicos,⁸ propone una definición de lesbiana que por los aspectos que abarca considero que es mejor aplicar a disidente sexogenérica:

es aquella mujer que, por su profunda afinidad física o psíquica con otras mujeres, se sitúa, voluntaria o involuntariamente, en oposición al sistema social dominante en el que reside al sugerir con sus relaciones físicas y/o emocionales con otras mujeres la posibilidad de un sistema de significado propio, contrapuesto al que se le impone desde el discurso [hetero]patriarcal al que está sometida. [2005: 24].

La propia Pertusa da pie a la distinción que propongo al afirmar, en contradicción con su concepto, que “No se intenta sugerir, por otro lado, que la lesbiana que no participe de alguna forma de resistencia al control heterosexual no lo sea” [2005: 24], con lo que establece lo que considero la diferencia: la disidente sexogenérica es necesariamente subversiva.

de tema lesboerótico” [2005b], utilicé configuración narrativa de los mundos lésbicos o configuración de los mundos lésbicos en la ficción narrativa para referirme a la construcción de las personajes y sus mundos de acción.

⁷ En este trabajo se analizan algunas personajes homosexuales secundarias como parte de los antecedentes de la configuración de las disidentes sexogenéricas.

⁸ Para conocer distintas propuestas del concepto de lesbiana véase la “Introducción” de su libro [Pertusa 2005: 9-27].

De la misma manera propongo extender su acepción de literatura lésbica a la de literatura de disidencia sexogenérica, como aquella

en la que no sólo encontramos el establecimiento de fuertes lazos emocionales y/o físicos entre las personajes, sino en la que también podemos observar el esfuerzo del texto por validar las relaciones eróticas entre mujeres en una sociedad que se resiste a aceptar y a reconocerlas como parte del espectro sexual. Por otro lado, a la vez que se van desarrollando las diferentes anécdotas amorosas en cada una de las obras, se descubren también mecanismos de subversión y representación estética por medio de las cuales las sujetas acceden al mismo orden social que les niega su visibilidad y, por extensión, su participación. [Pertusa 2005: 26].

En resumen, esta narrativa de disidencia sexogenérica, además de ficcionalizar la experiencia lésbica, se orienta a legitimar las relaciones amorosas, eróticas y/o sexuales entre mujeres, como subversión ante la sociedad patriarcal y los cánones literarios tradicionales, al disentir de su heteronormatividad tácita, y proponer formas distintas de ficcionalización. Así pues, para los efectos de este trabajo, considero la narrativa lésbica como un término amplio en torno a las historias sobre mujeres homosexuales en el que la disidencia sexogenérica se ha ido conformando como un concepto que suma a dichos relatos la oposición a los cánones heteropatriarcales.

En el transcurso del tiempo las narraciones sobre mujeres homosexuales han tomado distintas tonalidades, en las que es posible advertir un desarrollo relacionado con los sucesos político-sociales del país, especialmente con el surgimiento de las organizaciones de mujeres, el movimiento feminista y el homosexual, que se fueron conformando como grupos de disidentes del sistema heteropatriarcal. La palabra disidente se empleó en un principio (siglo XVIII) para designar al que profesaba una religión distinta a la oficial, desde mediados del siglo XIX se emplea para designar a los opositores de la ideología dominante y actualmente, a partir del uso que le diera Gayle Rubin en "Thinking Sex" (1984), también alude a los opositores de la heterosexualidad e identidad de género obligatorias. Al incorporar en los estudios literarios la disidencia, éstos se internan en los procesos históricos, culturales, sociales y políticos como contexto en el que se inscribe la escritura no canónica, en este caso sin obligación heteronormativa.

I
EN LA PREFIGURACIÓN

UN FEMINIPANORAMA GENERAL



Si bien la lesboliteratura¹ no se inició en la pluma de mujeres, son ellas quienes mayormente han incorporado personajes homosexuales en su narrativa, el amor entre mujeres en su poesía y las únicas que lo han hecho desde la perspectiva de la disidencia sexogenérica. Los antecedentes de esta incorporación tienen que ver con la configuración de la imagen femenina a manera de protagonistas, la inclusión de escritoras en el ámbito literario, la paulatina modificación de las personajes a partir del punto de vista femenino sobre lo femenino, la construcción de una literatura de mujeres para mujeres y la apertura a la creación erótica (y homoerótica) desde el deseo femenino, procesos que, por supuesto, guardan una íntima relación con las transformaciones políticas y sociales del país a partir del siglo XIX concretamente en torno a las mujeres. Aunque los desarrollos literarios y los políticos suelen verse de manera separada, algunos de los mencionados se dieron simultánea y contradictoriamente. Así, por ejemplo, la construcción estereotipada de personajes centrales en la narrativa de mediados del siglo XIX e inicios del XX coincidió con los primeros asomos de feminismo, el surgimiento de las escritoras mexicanas y con el rechazo que algunas de ellas manifestaron a la imagen femenina literaria predominante.

Posteriores rechazos y propuestas llevarían al fin a la incorporación de las personajes homosexuales en la narrativa y a la publicación de *Amora* como primera novela de disidencia sexogenérica, la cual no por nada incluye en su diégesis el contexto de los movimientos feminista y lésbico de los años ochenta. Esta novela de Rosamaría Roffiel marca de manera significativa la producción de la narrativa lésbica y por ello representa un importante eje para el análisis del corpus.

¹ Utilizo los términos literatura lésbica y lesboliteratura como sinónimos, y aunque en sentido estricto éstos abarcarían también la poesía, para evitar la monotonía de la repetición, en adelante con ellos me refiero particularmente a la narrativa lésbica.

Dado que el desarrollo político y cultural de las mujeres ha tenido sus contrastes y coincidencias en la configuración de personajes centrales, en este capítulo se presenta a grandes rasgos un panorama de los movimientos de mujeres, del feminismo, la revolución sexual, etcétera, y de los antecedentes de la configuración de personajes homosexuales, sólo para hacer visible dicha relación, sin pretender profundizar ni agotar el tema.

Sociosexualidad² moral en leyes y preceptivas

Desde su aparición en los últimos años de la Colonia, la novela en México, escrita en un principio sólo por hombres, configuró a mujeres como personajes atendiendo lo que socialmente se consideraba el deber ser femenino. Las conductas sociosexuales permitidas se arraigaban en la tradición y en la moral, en las reglas no escritas pero vigentes, aunque las leyes les fueron dando legalidad sin la necesidad de ser explícitas. Los textos de “imaginación pura” habían sido prohibidos en la Nueva España hasta la instalación de la Constitución de Cádiz, y tras la independencia se sucedieron regímenes que imprimían o suprimían censuras legales a las publicaciones, de acuerdo con su posición política, aunque, como en la Colonia, la Iglesia era en realidad rectora del contenido de los textos. Con la llegada de Benito Juárez al gobierno, con las Leyes de Reforma, pero sobre todo en el periodo de la República restaurada, el Estado dejó de ser el ejecutor de la censura eclesiástica.

[En 1861,] Juárez decretó sus puntos sobre libertad de imprenta que serían la base de la Ley Orgánica de Libertad de Imprenta, en ellos se asegura la libertad de publicar escritos en cualquier materia sin que ninguna autoridad pueda ejercer previa censura ni exigir fianza. Los únicos límites fueron el respeto de la vida privada, de la moral y la paz pública. Se aseguraba además que los ciudadanos que fungieran como jurados no podrían ser autoridades públicas y deberían pertenecer al Estado seglar.

El lenguaje y el estilo no aparecen ya en esta legislación. La censura en estos aspectos se tornó sólo de la injerencia de los mismos literatos que en preceptivas o en opiniones daban a conocer sus lineamientos. [Olivera 1998: 55-56].

² Con sociosexualidad me refiero a las conductas o aspectos sociales ligados a la sexualidad, entre ellos: noviazgo, matrimonio, divorcio, fidelidad-infidelidad, coquetería, conquista, amor, por mencionar algunos.

En dichas preceptivas se delinearon, entonces, las características de un buen texto literario con respecto al lenguaje distinguiendo cuatro cualidades que debían tener las palabras para ser completamente “buenas”: claridad, precisión, unidad y decencia [Olivera 1998]. Así, se le imprimía a la literatura una calidad moral desde el Estado laico. La decencia a la que aludían dichas preceptivas incluía la observación de conductas, papeles y actividades asignados a hombres y mujeres (soslayando su carácter sexual) según las llamadas buenas costumbres de la sociedad mexicana, las cuales también se fueron construyendo a partir de la legislación, así las Leyes de Reforma, en el ámbito de la sexopolítica, dieron cauce al matrimonio civil como única forma permitida de organización familiar, este nuevo proceso “moralizante” requirió “regularizar” las uniones libres, dio legalidad a las uniones heterosexuales y sólo a los hijos nacidos en el matrimonio. La educación de las mujeres en este nuevo proyecto de nación continuó en el ámbito de la atención a la familia, a los otros. La calidad moral de preceptivas y leyes construida ahora desde el laicismo necesariamente incidió en los procesos de configuración y refiguración de las obras literarias decimonónicas, y en la ficcionalización de la vida femenina.

Irrupción de escritoras y feministas en el siglo XIX³

La Reforma significó la paz. A partir de la República restaurada se terminó para siempre con la monarquía y se adoptó abiertamente el rumbo capitalista, sobre todo en las tres décadas de porfiriismo que significaron un gran crecimiento económico “a la sombra de las máximas orden y progreso” [Tuñón 2004: 95].

La ciencia positiva que rigió al porfiriato, en el ejercicio de su biopoder, negó a las mujeres la ilustración aduciendo la protección a su naturaleza delicada. No obstante, el crecimiento económico requirió más fuerza laboral y las mujeres se vieron incorporadas al trabajo asalariado, no sin ser mal vistas por el descuido a la familia que esto significaba. La tendencia en la educación de las mujeres siguió siendo la de los deberes de la mujer en la sociedad y de la madre en las relaciones de la familia y

³ La información en torno a los movimientos, desarrollo e incorporación de las mujeres al mundo de las publicaciones periódicas, siglos XIX y principios de los XX, fue obtenida de Tuñón [2001 y 2004], Alvarado [1991] y Galeana [2007].

el Estado, y sólo se daba instrucción cívica a quienes iban a ser maestras; de entre ellas surgieron las primeras escritoras (que publicaron en revistas para mujeres) y, de entre ellas también, quienes propusieron entonces cambios sociales y legales para las mujeres: las primeras feministas. En esta etapa es difícil separar escritoras de feministas porque muchas de ellas ejercían ambas actividades, situación que fue cambiando tras la primera década del siglo XX.

Es decir, la incursión de las mujeres en la literatura y en la crítica en México fue posible gracias a las transformaciones económicas y sociales de la segunda mitad del siglo XIX, que favorecieron la incorporación de éstas a la vida laboral, lo que a su vez permitió los primeros asomos de feminismo. En esa época hubo un incremento de mujeres de clase media, de obreras y maestras, con mayores elementos para tener conciencia de su situación social, cultural y política. La posibilidad de un trabajo remunerado las acercó a las organizaciones y a los movimientos sociales, y su inquietud por la consecución de derechos comenzó a manifestarse en las organizaciones, en la publicación de revistas y en la conformación de grupos. Así, en el I Congreso General Obrero (1876) se planteó la necesidad de la dignificación de las mujeres, aunque sin éxito, y en el II (1880) las mujeres ocupaban ya un papel importante en las luchas y huelgas en las fábricas textiles de la Ciudad de México.

Aunque no pretendían modificar el sistema de papeles designados, las mujeres proclamaban por obtener reconocimiento social y por la necesidad de instrucción laica que les permitiera ejercer sus funciones sociales e incrementar su autoestima. En este contexto surgieron las primeras revistas feministas, entre ellas, *La siempreviva* de Rita Cetina Gutiérrez (Yucatán, 1870), *Hijas del Anáhuac* (Ciudad de México, 1873) y *Violetas del Anáhuac*, editada por Laureana Wright y posteriormente por Mateana Murguía (1887-1888).

Al comenzar el siglo XX, Juana Belén Gutiérrez inició en Guanajuato el semanario *Vesper* (1901), que estaría vigente por 15 años y cuyo lema era “Justicia y Libertad”, por esta publicación, la editora fue encarcelada en varias ocasiones. Se publicó también *Con los Primeros Aires del Siglo* (*Revista mensual científico literaria consagrada a la evolución, progreso y perfeccionamiento de la mujer*), el grupo de editoras constituido por Dolores Correa Zapata, Laura Méndez de Cuenca y Mateana Murguía, formó en 1905 La Sociedad Protectora de la Mujer. En 1904 se conformó la Sociedad Internacional Femenina Cosmos y Las Admiradoras de Juárez,

quienes en 1906 demandaron, por primera vez, el derecho al voto. Y en 1907 surgió *Hijas del Anáhuac*, formado por aproximadamente trescientas mujeres obreras simpatizantes del Partido Liberal Mexicano [Tuñón 2004].

Las primeras publicaciones periódicas dirigidas concretamente a las mujeres, fueron también el primer vehículo que permitió que las escritoras se dirigieran a lectoras de su mismo género, no obstante que algunas de estas revistas estuvieran bajo la dirección de hombres, como es el caso de *La Semana de las Señoritas* dirigida por Isidro Rafael Gondra, donde Dolores Guerrero publicó un poema erótico desde la perspectiva femenina, que se comentará después. El antecedente de mujeres que han escrito teniendo en mente a mujeres lectoras fue Sor Juana Inés de la Cruz, quien escribió algunos poemas amorosos dedicados a la Condesa de Paredes, en agradecimiento a su mecenazgo⁴ y seguramente como muestra de su ingenio, el cual no desmerecía ante el de poetas varones en una sociedad fuertemente masculinizada. Después de Sor Juana pasó mucho tiempo antes de que las escritoras configuraran una mirada propia de lo femenino en la literatura.

⁴ Aunque resulta inútil especular sobre su orientación sexual, es necesario mencionar que Sor Juana es y ha sido estandarte en el imaginario de mujeres homosexuales. En contra de los escandalosos rumores, dice Georgina Sabat de Rivers [1985] que “En la tradición hispánica existe de hecho la amistad femenina: las demostraciones de afecto son permitidas [...] porque una pasión sexual entre mujeres es difícilmente imaginable. Este amor sublimado pertenecía a la tradición literaria y filosófica en que se apoyaba Sor Juana. Más allá del amor ‘decente’ que haya sentido por la marquesa está el amor supremo de Juana: el cultivo del intelecto.” En el mismo sentido, para Antonio Alatorre [1986], “Sor Juana se propuso demostrar que una mujer era tan hombre (tan plenamente ser humano) como cualquier hombre” y que los poemas burlescos como “Teresilla” son una exhibición de lo que Sor Juana llama “‘la libertad de mi estudio’ la libertad de pisar cualquier terreno poético adonde su ‘genio’ la llevara [...] Otra clase de producto poético técnicamente masculino es el retrato de la belleza femenina, género cultivadísimo en el siglo XVII [...] Pues bien, el retrato de Lísida, tan hermoso y acariciante, tan sugerente, tan erótico en verdad, es obra de Sor Juana. Lísida es su amiga María Luisa, ahora exvirreina, pues María Luisa y su marido estaban ya de vuelta en Madrid cuando el poema se compuso [...] Es curioso que el padre Méndez Plancarte, a quien tanto afligen los sonetos burlescos, no diga ni media palabra sobre el erotismo de este retrato. Subraya, eso sí, lo bello y novedoso de la hechura. Pero no cabe duda de que aquí sor Juana, en su demostración de que no hay género ni tema poético que le esté vedado a una mujer, llegó más lejos todavía que en el caso de los sonetos burlescos, si bien lo hizo con tal arte, con tal finura, que éste fue siempre uno de sus poemas más admirados. No escandalizó a nadie [...] El sueño de Sor Juana fue no sólo ser hombre, abarcar los conocimientos humanos, sino, además brillar entre los hombres”. Sabat de Rivers tiene otro excelente ensayo que toca el tema titulado “Veintiún sonetos de Sor Juana y su casuística de amor” [1995].

Protagonistas de la narrativa decimonónica

La constitución de personajes literarios protagónicas inició un proceso de transformación y diversificación desde *la pomposita* en *La quijotita y su prima* (1818-1832), de Joaquín Fernández de Lizardi, hasta *Santa* (1903) de Federico Gamboa.⁵ No obstante su debut en los primeros años del siglo XIX, fue en la segunda mitad, en el contexto de la incursión de escritoras y feministas en la vida nacional, que se incrementaron las historias en torno a personajes centrales. En obras como *Clemencia* (1868) de Ignacio Manuel Altamirano, *Carmen* (1882) de Pedro Castera, *La calandria* (1891) y *Angelina* (1895) de Rafael Delgado o *Santa* de Gamboa las mujeres fueron abnegadas, prudentes, educadas, castas o caprichosas, poco centradas, sin raciocinio y, por su mala cabeza, prostitutas; estas novelas tenían el cometido de indicar a las mujeres el camino a seguir en la flamante sociedad nacionalista, conducidas por una voz narrativa masculina.

La mujer entró como protagonista a la novela mexicana por la puerta trasera, casi como entraba en el escenario de la vida nacional: no entró como sujeto con voz propia, con su particular visión del mundo [...] sino como objeto de discurso de la autoridad narradora, una voz siempre masculina y evaluadora de principio a fin; por ello es que los personajes femeninos aparecen casi siempre fragmentados. [Munguía 2005: 389].

Aunque en términos generales los papeles femeninos encomiables en la literatura fueron la domesticidad y el ser-para-los otros, Susana A. Montero, en su libro *La construcción simbólica de las identidades sociales* [2002], distingue dos vertientes en el concepto de lo femenino asignado a las personajes en la literatura mexicana durante la segunda mitad del siglo XIX: el de los escritores y el de las escritoras.

Entre los escritores considera una tendencia dominante a la descripción de tipos femeninos de clase social acomodada, y otra menor, que incluye mujeres del ámbito popular. Entre las pocas literatas de la época las más se inscriben en la tendencia androcéntrica dominante y las menos, proponen una imagen de mujer alternativa.

⁵ Aunque *Santa* fue publicada en 1903, creo que su obra encuentra mayores vínculos con la literatura decimonónica, por ello la considero en este periodo.

Montero habla de tres modelos femeninos en el canon romántico dominante: el ángel del hogar (mujer-ángel), la heroína y la mujer ilustrada. La primera corresponde a la mujer hermosa, leve, pura, indefensa, abnegada, débil, dependiente, idealizada y deserotizada, aunque personajes como Blanca Mejía en *Monja, casada, virgen y mártir*, de Vicente Riva Palacio, o Carmen de la novela homónima de Pedro Castera, tienen alguna potencialidad erótica, que las terrenaliza en alguna medida, en un mundo ligado a la consolidación del pensamiento positivista en México. En obras como las de Manuel Payno y Guillermo Prieto, en cambio, la mujer-ángel no tiene cabida, ya que la ubicación social de sus personajes, sin que los textos lleguen a significar realmente un cuestionamiento social, son los sectores populares: la trajinera, la verdulera, las chinas, etcétera.

Si bien una heroína no parecería compatible con el ángel por su debilidad e indefensión, se reconocen en ella los valores de abnegación, renuncia, sacrificio, ser-para-los-otros y dependencia de una voluntad masculina que comparten con la personaje angelical. Son pocas las protagonistas de esta índole, entre las que corresponden a personalidades reales se encuentran Josefa Ortiz, en un texto de Ignacio Ramírez, y Leona Vicario en un poema de Guillermo Prieto, escritos que ponen el énfasis en la afectividad y la vocación de sacrificio. El equivalente femenino del héroe nacional, a juicio de Montero, tanto en autores como en autoras, se centró en el espacio doméstico y en la estructuración familiar como contribución a la conformación del nacionalismo en la sociedad.

La figura de la mujer ilustrada fue el producto más representativo del discurso liberal, con “una más exacta correspondencia con el proyecto de modernización nacional, habida cuenta de su caracterización como sujeto culto, racional, amante del orden y la higiene, ajeno a todo fanatismo, útil a su familia y, *a través de ésta*, a la sociedad”⁶ [Montero 2002: 95]. La dependencia de la figura femenina se consideró, entonces, resultado de la sabia elección de las mujeres. Este concepto echó por tierra la discapacidad intelectual femenina que se argumentaba en las primeras décadas del siglo XX, pero no alteró la concepción de ser-para-los-otros que se le atribuía, en el espacio doméstico.

Algunas escritoras —Dolores Guerrero, Mateana Murguía, Dolores Correa, Laureana Wright, Laura Méndez, entre ellas— sin romper realmente con los modelos dominantes, cuestionaron las figuras pro-

⁶ Cursivas de la autora.

puestas, en artículos o en poemas publicados en revistas. Por ejemplo, en cuanto a la mujer-ángel, se criticó la idealización, y en publicaciones como el *Álbum de las Señoritas. Revista de Literatura y Variedades* (1855-1856) y *Violetas del Anáhuac* (1887-1888) se fue acotando una imagen de la sujeta histórica, una imagen humana.

Los poetas y los enamorados, que todo es lo mismo, para personificar su ideal hacen a la mujer a imagen de los ángeles, ¿pero por qué le quitan las alas, es decir, la única relación que puede existir entre ella y los habitantes del celeste imperio? ¿La mujer no se alimenta más que del maná del cielo? ¿No bebe más que el rocío del cáliz de las flores? Mientras que una mujer no reúna estas condiciones, no se le podrá comparar con un ángel.⁷

En cuanto a la figura de la heroína, explica Montero, ni escritores ni escritoras valoraron el papel épico de las soldaderas para la conformación de una personaja enaltecida en la literatura, antes al contrario, la soldadera representó la antítesis de la feminidad y de la moral sobre todo por sus prácticas conyugales sujetas a los tiempos y espacios de guerra. Las más de las autoras, incluso, se asimilaron al heroísmo doméstico propuesto por las letras masculinas. Hubo, no obstante, autoras (como Dolores Correa en su poema “La mujer”, dedicado a Matilde Montoya, primera médica mexicana) que marcaron otra directriz del heroísmo: la lucha femenina por el conocimiento, aunque signada igualmente por el sacrificio, el estoicismo y la utilidad colectiva.

Esta última propuesta se encuentra relacionada con la figura de la mujer ilustrada, que si bien parecía ser enaltecida por los escritores liberales, estaba lejos de ser real. Escritoras de la prensa femenina anhelaban hacer realidad dicha figura y denunciaban en sus textos y poemas las trabas familiares, simbólicas y sociales que existían para su desarrollo intelectual.

Dice el hombre a la mujer:
“Ve del progreso en la vía”
Más lo dice en la teoría
Pero en la práctica no

⁷ Anónimo. 1856. “Hojas perdidas”. Revista *Álbum de las Señoritas*. 269-260. Citado en Montero [2002: 94].

[...]
 Dice que ella es la que guía
 El mundo por el camino
 Que ella es quien guarda el destino
 Del hombre en el corazón;
 Y dizque marca una senda
 De negras sombras cubierta;
 Y es él quien cierra la puerta,
 Y quiere que alumbre el sol.⁸

La propuesta crítica no fue radical en tanto que el derecho al conocimiento y desarrollo femenino fue integrado al espacio doméstico y en armonía con el hogar en textos como *Mujeres notables mexicanas* de Laureana Wright, entre otros. Quizá la falta de radicalidad en las propuestas y en la construcción de personajes que representaran lo que hoy se considera figuras femeninas fuertes y positivas tuvo que ver con los prejuicios sociales androcéntricos que rechazaban, no sólo en las personajes literarias, sino en las mujeres y especialmente en las escritoras, a las “marisabidillas”, mujeres pedantes que presumían de sabias, inútiles en las labores domésticas y familiares, y a las “lionas”, mujeres activas, vulgares, audaces, enérgicas, agresivas, consideradas viriles por dichas características (representadas en la literatura por mujeres de las clases populares y por algunas prostitutas).

De manera que las autoras, pertenecientes a fin de cuentas a las clases sociales dominantes, trataron de mantener sus ideas y ambiciones político-sociales sin rebasar la delgada línea. Guadalupe García Barragán, por ejemplo, cita los siguientes versos con los que se criticaba a Concepción Gimeno de Flaquer, española fundadora en México de *El Álbum de la Mujer* (1883), por ideas tales como que la mujer no sólo es un útero: “*Concepción, Concepción, no desatines/ Remiéndale a Flaquer los calcetines*” [García Barragán 1993: 59].

La expresión de lo sexual o del deseo femenino desde la feminidad se ubicaba, de igual manera, en ese arriesgado y escabroso límite, como amenaza al recato, la receptividad, la pasividad encomiables en la mujer. Desde el punto de vista de Susana Montero, si bien Manuel M. Flores ha sido considerado el iniciador del discurso erótico de los cuerpos a fines del XIX, el auténtico erotismo femenino sólo se dio en la lírica

⁸ Dolores Correa y Zapata. 1883. “La mujer científica”. *Violetas del Anáhuac*, t. I, núm. 7, 106-108. Citado en Montero [2002: 98].

femenina (de manera escasa) y muy especialmente en la obra de Dolores Guerrero, autora del poema femenino que, indica Montero, fue el más popular del siglo XIX mexicano: “A...” escrito y publicado en 1852:

A ti, joven de negra cabellera,
De tez morena y espaciosa frente,
De grandes ojos y mirada ardiente,
De labios encendidos de rubí,
De nobles formas y cabeza altiva,
De graciosa sonrisa y dulce acento,
De blancos dientes, perfumado aliento,
A ti te amo no más, a ti.

[...]

Tú eres el solo por quien he sentido
Dulcísimas y gratas emociones,
Tú has llenado mi alma de ilusiones,
Has engendrado nueva vida en mí.
Yo te miré una vez, y en el momento
Sentí un fuego voraz que me quemaba,
Y una voz escuché que me juraba,
A ti te amo, no más a ti.⁹

Este poema resulta interesante, no sólo por la expresión del deseo femenino desde la voz femenina y por inscribirse en el ámbito de la escritura de una mujer para las mujeres (de identificación de género con las lectoras), sino —como señala Montero— por la sugerente feminización del objeto masculino de deseo, como ocurre en otros poemas de Dolores Guerrero; aunque —agrega la autora— es inútil entrar en especulaciones en torno a la razón de este recurso que no llevarían a ninguna conclusión sustentada.

Las mujeres comenzaban a organizarse por sus derechos políticos y sociales, pero la reflexión en torno a su sexualidad era un tema vedado; el erotismo desde la mirada femenina, no obstante los poemas de Guerrero, era casi impensable y la práctica sexual sólo podía ser moral en términos de la procreación.

Hasta antes de 1903, el tema del amor entre personas del mismo género fue evitado, no obstante que hubo obras europeas que muy pro-

⁹ Guerrero, Dolores. 1852. “A...”. en *La Semana de las Señoritas Mexicanas*, vol. IV, p. 53. citado en Montero [2002: 108-109].

bablemente llegaron a México de manera clandestina como las historias del amor entre monjas, *Las canciones de Bilitis* de Pierre Louÿs o los poemas de amor entre mujeres de Baudelaire, incluso la imagen de Safo fue la de la educadora y poeta que se suicidó por el amor no correspondido por un pescador, aunque la que de ella creó Ovidio tenía otro sesgo en las *Heroidas*, traducidas en México por Anastasio María de Ochoa y Acuña en 1828, según refiere Manuel Altamirano en su *Carta a una poetisa* [1872].¹⁰

El tema fue evitado incluso en los estudios literarios; Ignacio Ramírez —dice José Luis Martínez— dedicó dos de sus estudios a la poesía erótica. El primero es un discurso sobre los griegos que pronunció en el Liceo Hidalgo en 1872. En él Ramírez evita mencionar o insinuar la homosexualidad “tan importante en esta poesía, se limita a enlazar un florilegio de pasajes eróticos de numerosos poetas griegos: Dioscórides, Safo, Rufino, Macedonio, Teócrito, Homero, Eurípides, los himnos órficos, Bion, Meleagro, Simónides, Diófanos de Mirina y Paladas, mezclados con alusiones burlescas a poetas mexicanos de la época, fuera de lugar” [Martínez 1993: 141].

El naturalismo literario en México incursionó en los temas sensuales, aunque preferentemente para referir el adulterio y la prostitución, además para la denuncia de injusticias, la exposición de ciertas ideas sociales avanzadas e incluso las que se podrían considerar feministas en la época [García Barragán 1993]. Concepción Gimeno de Flaquer, como se dijo anteriormente, fundó y dirigió *El álbum de la mujer* (1883-1890), y en 1885 publicó *El suplicio de una coqueta*, “acogido como una novela naturalista, que sólo presenta los aspectos positivos de su escuela literaria [...] su erudición y su celo por difundir la obra y culturas femeninas son innegables y dignas de elogio en un ambiente sexista como el nuestro” [García Barragán 1993: 49].

El parnasianismo y el simbolismo fueron los promotores de la ruptura literaria con el nacionalismo decimonónico, ideas que incidieron en México no sólo con la entrada del naturalismo, sino sobre todo por la creación del modernismo. La *Revista Azul* (1894-1896), impulsada por Gutiérrez Nájera, inició la apertura americana y universal de la literatura. En ella colaboraron “96 autores hispanoamericanos, seguidores del modernismo, de 16 países, sin contar los mexicanos [y] los autores

¹⁰ *El Domingo*. México, 3, 10 y 31 de marzo y 7 de abril de 1872, documento compilado en sus *Obras completas* [Altamirano 1988: 42-69].

franceses traducidos llegan a 69, entre ellos Baudelaire, Barbey D'Aurevilly, Coppé, Gautier, Heredia, Hugo, Leconte de Lisle, Richepin, Sully Prudhome y Verlaine, los cuales superaron notoriamente a los españoles que fueron solamente 32. Y de otras nacionalidades se traduce también a Heine, Wilde, Ibsen, D'Annunzio, a los grandes novelistas rusos y a Poe" [Martínez 1993: 66].

Escritores de trascendencia universal fueron traducidos al fin, por los modernistas; la obra de los poetas llamados malditos fue más accesible a los lectores latinoamericanos, entre ellos los poemas de Baudelaire y Verlaine quienes, al explorar todas las formas de sensualidad, habían incorporado en su obra el amor entre mujeres.

Después de la publicación de *Santa*, en 1903, otros dos autores, inspirados en la literatura francesa, incorporan la imagen de la mujer homosexual en sendos poemas, aunque con puntos de vista distintos. José Juan Tablada, representante del simbolismo en México y encargado, junto con Ruelas, de darle impulso en la *Revista Moderna* (julio 1898-junio 1911), recrea como idea central la personalidad de una prostituta, mujer perdida en vicios sexuales y mariguana, equiparada con una bruja que hubiera sido quemada por la inquisición, en su poema "Agua-fuerte", en dicho poema volvemos a encontrar la homosexualidad femenina ligada a la prostitución.

En cambio, Efrén Rebolledo, poeta y narrador hidalguense (1877-1929), colaborador también de la *Revista Moderna*, exploró distintas fuentes eróticas, y en *Caro Victrix* (1916), al llevar el lenguaje sexual a sus últimas consecuencias, creó quizá el primer poema lesboerótico mexicano, "El beso de Safo", en el que, no obstante, la idea de la inviolabilidad¹¹ (y con ello la idea de no posesión) presente ya en *Santa*, persiste:

¹¹ Incluso en nuestros días, hay la tendencia a considerar que las "verdaderas relaciones sexuales" deben tener un pene de por medio, esto resulta evidente en un poema anónimo del siglo de oro español: "[...] La una con la otra recio aprieta/ mas dales pena por la carne lisa./ Entonces llegó Amor, con mucha prisa,/y puso entre las dos una saeta." El tema de este poema coincide con la historia de Ifis referida en las *Metamorfosis de Ovidio*. La idea de la inviolabilidad en el amor entre mujeres se encuentra ya en uno de los cuentos de *Las mil y una noches*: "Historia de Kamaralzamán y de la princesa Budur, la luna más bella entre todas las lunas". En palabras de Ana Clavel: "En aras de no contravenir los lineamientos de la moral vigente y su sexualidad hegemónica, Budur acaricia, seduce y juega con su amiga pero destina la virginidad de su amante para goce del marido ausente", en "Trasvestis literarios". *Confabulario*, núm. 7, suplemento de *El Universal*, 13 de noviembre de 2004.

Más pulidos que el mármol transparente,
más blancos que los vellocinos
se anudan dos cuerpos femeninos
en grupo escultórico y ardiente.

Ancas de cebra, escorzos de serpiente,
combas rotundas, senos colombinos
una lumbre los labios purpurinos
y las dos cabelleras un torrente

En el vivo combate los pezones
que embisten, parecen dos pitones
trabados en eróticas pependencias,

y en medio de los muslos enlazados
dos rosas de capullo inviolados
destilan y confunden sus esencias.

Ambos autores, transgreden la moral social que se rige aún por la tradición decimonónica y rompen con la estética romántica nacionalista. Y si bien su poesía es audaz e incorpora temas antes censurados como la sexualidad y la homosexualidad femenina, el erotismo, en cualquiera de sus vertientes, sigue siendo privilegio masculino, tanto de escritores como de lectores, y lo seguiría siendo en buena parte del siglo XX.

Mujeres en los inicios del siglo XX

Es difícil separar el surgimiento de escritoras y de feministas en el siglo XIX porque muchas ejercían ambas actividades. Salvo algunas excepciones, en las subsiguientes etapas no hubo tal relación y la influencia en la escritura se manifestó, por lo general, de manera cautelosa y un tanto rezagada. A diferencia de los grupos femeninos decimonónicos que pedían básicamente reconocimiento social, los de la revolución pugnaron por igualdad política, económica, física, intelectual y moral; asimismo, las mujeres promotoras de derechos femeninos incidieron más en las agrupaciones y publicaciones políticas, que en la escritura literaria.

Si bien la Sociedad Internacional Femenina Cosmos y Las Admiradoras de Juárez, habían luchado en 1906 por el derecho al voto de las mujeres, la demanda formal se le hizo al presidente provisional León de

la Barra en 1911 y, así como sucedía en Europa y Estados Unidos, las manifestaciones que se organizaban por la consecución del derecho terminaron frecuentemente con violencia.

Durante la época de la revolución proliferaron los grupos femeninos, los cuales se adherían a una u otra facción según sus convicciones, como el Club Político Femenil Amigas del Pueblo, fundado en 1909 por Juana Belén Gutiérrez de Mendoza y Dolores Jiménez y Muro, que en un inicio fue maderista y al hacerse evidentes las diferencias entre Madero y Zapata, se unieron al caudillo del sur [Tuñón 2004]. Las mujeres que apoyaron el zapatismo por lo regular lo hicieron en las comunidades mientras en las periferias la táctica del ejército era la guerrilla; pero también hubo mujeres que lucharon con grado militar “como Amelia Robles, que se hacía llamar el coronel Amelio Robles y vestía de hombre, o la coronela Rosa Bobadilla, que tomó el grado al morir su marido” [Tuñón 2004: 154].

Los movimientos sociales no suelen ser homogéneos, el surgimiento de esta etapa feminista en la República Mexicana se dio de forma desigual dentro de su territorio, de manera que la ideología por la reivindicación femenina comenzó a permear la sociedad desde Yucatán, Tabasco y Chiapas, estados en que tomaría fuerza durante los años de la revolución y los que le siguieron inmediatamente, bajo el cobijo de las ideas socialistas. En contraste, en los estados del norte las mujeres se incorporaron de manera distinta y no consiguieron posiciones de género. Asimismo, las nuevas ideas no estaban generalizadas en todos los grupos socioeconómicos, por lo general fueron estandarte de algunas mujeres con cierta cultura, de clases media y alta del país.

En 1915, el entonces gobernador de Tabasco, Francisco Múgica organizó El Primer Congreso Feminista, y dos más fueron convocados en 1916 por Salvador Alvarado, gobernador de Yucatán, cuyas resoluciones influyeron en la Ley de Relaciones Familiares que se integró a la Constitución de 1917. El impulso que Álvarez y su sucesor Felipe Carrillo Puerto dieron al feminismo en México tuvo en su origen la intención de borrar fanatismos y disminuir la influencia de la Iglesia católica entre las mujeres. La Constitución de 1917 dio cuenta de algunos logros, no obstante el desfase entre derecho y hechos, entre ellos el reconocimiento de la capacidad de las mujeres para asumir la patria potestad, el divorcio por mutuo acuerdo, protección en las empresas para las mujeres, sobre todo en caso de maternidad; la consideración de que a trabajo igual salario igual, y derechos políticos como la posibilidad de ocupar

cargos públicos, planteada por la utilización del genérico ciudadanos en la redacción del artículo correspondiente. Hermila Galindo, utilizando este resquicio, lanzó su candidatura para diputada por el 5º Distrito de la Ciudad de México en 1918, a sabiendas que el Colegio Electoral no lo validaría, como una forma de hacer pública la demanda por los derechos políticos.

Galindo fue secretaria de Venustiano Carranza y pertenecía al sector femenino de la Casa del Obrero Mundial. Junto con Artemisa Sáenz Royo, editó *La Mujer Moderna. Semanario Ilustrado*, en el que se abogaba por la igualdad de los sexos, el sufragio y la emancipación femenina. Con la misma intención asistió al II Congreso Feminista pero el tema se quedó en los debates y no pasó a las resoluciones.

Si bien en la época se dieron pensamientos avanzados incluso en torno a la sexualidad, como los de Galindo, quien afirmaba que el deseo sexual femenino es igual de fuerte que el de los varones, el grueso de la sociedad mexicana permaneció en el conservadurismo y habría que luchar muchos años más por equidad de género y libertad sexual.

En 1922, las mexicanas comenzaron a participar en el ámbito internacional, en ese año la ex colaboradora de Salvador Álvarez y de Carrillo Puerto, Elena Torres, junto con otras integrantes del Consejo Feminista Mexicano, asistió a la primera Conferencia Panamericana de Mujeres que se llevó a cabo en Baltimore, EU, en donde ya había inquietudes sobre la sexualidad femenina. A raíz de ello se organizó en México el Congreso Feminista para la Elevación de la Mujer con representantes de todo el país, aunque por la radicalización de las yucatecas surgieron conflictos por el liderazgo y hubo rupturas en el movimiento.

Desde el quehacer escritural

La tensión entre el deber ser femenino tradicional y la expresión de nuevas y osadas propuestas iría incidiendo muy lentamente en la literatura. Así como las mujeres han ido construyendo una imagen propia en la sociedad, de manera lenta la han ido construyendo en la poesía y la narrativa. Sólo algunos poemas femeninos difundidos en la prensa periódica de siglo XIX y principios del XX consignaron imágenes de mujeres no estereotipadas; las escritoras publicaron muy poca narrativa (cuentos y novelas) y en ella las figuras femeninas no se consolidaron como alternativa a las asignadas en la narrativa masculina. Quizá un

primer paso fue la imagen que desde su quehacer escritural, más que desde su escritura, expusieron autoras como Laura Méndez de Cuenca.

Méndez, reconocida entre las primeras feministas del siglo XX, fue maestra con título profesional en un México cuyas profesoras no tituladas constituían 80 por ciento; escribió poesía enérgica, audaz, libre de las sensiblerías que se suponían “propias de su género” esgrimiendo una figura femenina fuerte (que en la crítica del momento fue consignada como *viril*); en 1902 publicó, por entregas, *El espejo de Amarilis* y en 1910 un libro de cuentos bajo el título de *Simplezas*, obras casi olvidadas; su poesía ha sido más apreciada, sobre todo recientemente, y relacionada a la obra de Manuel Acuña de quien fue pareja, con quien tuvo un hijo que falleció al poco de nacer, y con Agustín F. Cuenca con quien se casó a la muerte de Acuña.

En contraste, en su calidad de primera escritora profesional, María Enriqueta Camarillo y Roa de Pereyra gozó de un amplio reconocimiento por sus cuentos, novelas y poemas reflejo de la actitud moral de una clase media católica, conservadora; su obra es sentimental, sin lugares concretos y ahistórica, como si en el país de esos años no sucediera nada. En la etapa de la guerra cristera, fue acérrima defensora de la Iglesia desde España, donde radicaba. Durante buena parte del siglo sus libros *Rosas de la infancia* y *Nuevas rosas de la infancia*, fueron los libros de lectura en la educación básica [Robles 1985].

Las mexicanas de los años treinta a los cincuenta

La propuesta nacionalista del presidente Lázaro Cárdenas atrajo el interés de diversos grupos de mujeres ya configurados, pero además la preocupación del régimen por la consecución de derechos femeninos impulsó la formación de grupos auspiciados por el gobierno. Al transformarse el Partido Nacional Revolucionario (PNR) en Partido de la Revolución Mexicana (PRM) en 1938, de manera paralela a la nacionalización del petróleo, este último se estructuró como partido de organizaciones, básicamente con los sectores obreros, campesinos, militares y populares; lo que pocas veces se dice es que en ese proceso también se integró el sector femenino, que el cardenismo fue sumando poco a poco mediante el proyecto de educación socialista.

El Partido Comunista había nacido desde 1919 y hasta los años cuarenta, en que comenzó a ser fuertemente reprimido, había tenido

un papel muy importante en la organización de masas, por ello se identificó con el proyecto educativo cardenista, con la incorporación al partido de los sectores mencionados y con la posición antifascista gubernamental, al grado de establecer algunas alianzas con el gobierno. En el movimiento de mujeres esto implicó que las comunistas comenzaran a trabajar con las penerristas, lo que llevó en 1935 a la creación del Frente Único Pro-Derechos de la Mujer (FUPDM).

Si bien el establecimiento del derecho al voto en las leyes estuvo listo en este periodo, una “falla administrativa” evitó la puesta en vigor de la ley. Se temía una ventaja de la oposición conservadora y tal vez ésta fue también la razón por la que el PRM promovió la candidatura presidencial de Manuel Ávila Camacho, iniciador del periodo de conciliación con la iglesia católica. En 1940 se disolvió el FUPDM; si bien su anexión al PRM fortaleció en algún momento la organización, también fue el origen de que desapareciera. En el partido las integrantes pasaron a ser controladas y a realizar tareas secundarias

Durante los años cuarenta se dio marcha atrás a la educación socialista y se permitió una mayor injerencia eclesiástica en el rubro. Los discursos gubernamentales y religiosos se encauzaron hacia el retorno de las mujeres a los hogares y a sus funciones de maternidad y de servicio familiar. La Ley General de Población reformada en 1947 promovió la procreación abundante, en un acto de biopolítica evidente, y Miguel Alemán declaró en su primer informe que el medio millón en que se incrementaba anualmente la población aseguraba el desarrollo económico del país. En este periodo se dio la transformación del PRM en Partido Revolucionario Institucional (PRI).

Fueron los tiempos del llamado milagro mexicano en que la segunda guerra mundial estimuló en México un auge económico, un crecimiento hacia adentro con base en la sustitución de importaciones. La población se incrementó en general y en ella sobre todo las clases medias. Las ciudades se volvieron centros laborales en las que la industria fomentó el abandono del campo y la economía mexicana aumentó su dependencia del extranjero.

Se reabrieron las escuelas profesionales a cargo de diferentes órdenes religiosas, y la educación de las mujeres en ellas y en la familia estaba orientada al matrimonio. Se hizo más común que las mujeres accedieran a la universidad aunque se mantuvo la inclinación hacia las carreras consideradas femeninas; las tecnológicas y de ciencias abstractas se consideraban masculinas. Con todo, se pensaba que las mujeres

no necesitaban trabajar, al menos no las de clase media y alta. En todo caso era mayor el número de mujeres solteras que se incorporaban al trabajo remunerado, cuya imagen promovían los medios de comunicación como el de la mujer moderna, en una suerte de binomio modernidad-tradición, ya que la vida laboral era una etapa en espera del matrimonio.

Entre los años cuarenta y los setenta los movimientos de mujeres se entibiaron. Las clases media y alta siguieron luchando por espacios políticos sin considerar la transformación del sistema patriarcal y la estrategia para la obtención de derechos electorales se mantuvo dependiente del partido oficial.

En 1953, en el periodo presidencial de Adolfo Ruiz Cortines, se reformó el artículo 34 de la Constitución y con ello se reconoció la ciudadanía de las mujeres. No obstante, se hacía hincapié en que el voto se concedía a la mujer para que siguiera colaborando con el varón, alentándolo en sus empresas y fomentando la unidad familiar. El voto femenino se ejerció a partir de 1955 y cinco diputadas formaron parte de la XLIII Legislatura.

Profusión de escritoras y nuevas protagonistas literarias

A partir del gobierno de Lázaro Cárdenas hubo una profusión inusitada de escritoras, muchas con importantes deficiencias académicas aún. Resulta sorprendente en este periodo la incorporación de hitos inéditos en la escritura de algunas mujeres como la configuración de personajes andróginas y la crítica a la sociosexualidad tradicional desde la mirada femenina, tal vez haya sido por el apoyo que desde el gobierno se dio a las mujeres para la consecución de derechos.

Aunque una gran mayoría de mujeres prefirieron el papel de ama de casa tradicional, entre las décadas de los veinte y treinta, intelectuales de izquierda participaban en el arte y la política. “Mujeres como Antonieta Rivas Mercado, Frida Kahlo o Guadalupe Marín significaban toda una renovación y expectativa de vida [...]” [Tuñón 2004: 167]. El Ateneo Mexicano de Mujeres (1934), por ejemplo, tuvo como inspiración los propósitos del desarrollo cultural y el pensamiento de Antonieta Rivas Mercado sobre la condición de las mujeres; fue una organización ajena a todo credo político o religioso, fundada por un grupo que continuó con la labor por el derecho al sufragio y por la superación de las

mujeres en la vida cultural y social del país, con atención preferente a las clases proletarias, y que tuvo preocupaciones literarias, de promoción del arte, la ciencia, el periodismo, la historia, antropología, entre otras. El grupo estuvo formado por Dolores Bolio, Teresa Farías de Isassi, Catalina D'Erzell, Asunción Izquierdo, Magdalena Mondragón, Julia Nava, Margarita Paz Paredes, Margarita Urueta, Magú Vas, Esperanza Zambrano, Eulalia Guzmán, Concepción Gómez de Crasso y María Aurelia Reyes Mañón (Arlette), por mencionar algunas, muchas de ellas eran maestras como Luz Vera, quien colaboró con las Misiones Culturales, creadas por el presidente Lázaro Cárdenas.

Durante la Segunda Guerra Mundial el Ateneo Mexicano de Mujeres produjo conferencias y programas de radio en favor de la paz y en 1944 Mariana Moch, Graciana Álvarez del Castillo y Josefina Zendejas iniciaron la publicación de la revista *Ideas*, órgano de difusión del Ateneo, entre cuyas colaboradoras estuvieron Gabriela Mistral y Simone de Beauvoir. En la revista se publicó cuento, poesía, crítica literaria, artículos sobre política, historia, ciencia, leyes, textos didácticos, con el objetivo de difundir y promover los valores y derechos femeninos, la paz, y la participación de las mujeres en eventos nacionales e internacionales, la educación, etcétera [Del Río 2005].

Personajas andróginas

Dramaturgas como María Luisa Ocampo, Concepción Sada y Amalia González Caballero, integrantes del Ateneo, intentaron en sus obras una nueva imagen de las mujeres y de los hombres, en el mismo sentido constructivo; en tanto que entre las narradoras, Asunción Izquierdo en su novela *Andréida (el tercer sexo)*, de 1938, ofreció una interesante propuesta: una personaja andrógina. Sus textos no definen del todo personajes y presentan situaciones de forma velada, tienen un alto contenido autobiográfico, tratan temas violentos, y en términos generales, lo convencional gana al final en sus historias [Robles 1985]. Así pues, Andréida periodista soltera, decidida, independiente, prejuiciosa, temerosa de los hombres y de la maternidad, al quedar embarazada en su primer coito, decide resolver su situación con el matrimonio. La construcción de modos diferentes de ser requirió de gran imaginación la cual difícilmente desembocó en alternativas no tradicionales a la solución de situaciones que significarían el repudio social para las mujeres.

Martha Robles, en su libro *La sombra fugitiva*, advierte una vaga asociación entre Andréida y la protagonista andrógina de los diarios inéditos de Concha Urquiza [Robles 1985: 255]. Urquiza no perteneció al Ateneo, fue una mujer culta que había estudiado filosofía y letras en la universidad y quien antes de intentar la vida religiosa había pertenecido al Partido Comunista; vivió atormentada por la tensión ejercida entre su inclinación por las “pasiones mundanas” y su amor a Dios;¹² cuando aún no se utilizaban en la literatura mexicana, introdujo elementos literarios como el soliloquio, mezcla de fantasía y realidad, vocablos griegos, latinos, ingleses como claves de la identidad de los protagonistas y, sobre todo, “el cuestionamiento de la conducta o sentido de ser de los propios personajes” [Robles 1985: 255]. En la introducción de *El reintegro* (conjunto de textos: relatos autobiográficos, cuentos inconclusos y dos inicios de novela, 1927-1933) Concha esbozó “El andrógino”. El siguiente fragmento se antoja una mezcla de elementos fundidos en símbolos (como el propio andrógino), lo fantástico, e incluso tal vez lo onírico. Robles dice en torno a las cuatro páginas de que consta el esbozo, que al inicio delinea propiamente al andrógino, después “se funde en el símbolo de la lucha entre el sexo [referido al género] y la inteligencia, la creación y la soledad, el amor y la literatura y la rutina escolar que mediatiza el conocimiento”:¹³

De julio a diciembre, de invierno a otoño, habían corrido los días así, de una ribera a otra, desprovistos de sugerencia; y hubiérase dicho que, aparte de recorrer las calles improvisando rimas, ya nada quedaba por hacer en el mundo. De un amigo a otro, de un café a otro, tendíanse perezosamente las horas; muerta la inquietud primeriza, hacía mucho tiempo que habíamos cesado de descubrir callejuelas, maravillarnos ante las catedrales, escrutar el rostro de los hombres y acentuar las huellas de

¹² Era de carácter fuerte, impetuoso, rebelde, gustaba de fumar y beber cerveza, y si bien fue incapaz de tener relaciones amorosas duraderas, tampoco pudo consagrar su vida al servicio religioso. En la mayor parte de sus poemas póstumamente publicados renunciaba su enamoramiento de Dios, sin embargo Rubén Bonifaz Nuño ha afirmado que los amores y el erotismo de sus poemas se sustentan en seres reales. Publicó su primer poema a los 13 años, y no obstante que sus obras “profanas” fueron destruidas por las monjas de la Congregación de las Hijas del Espíritu Santo, en la literatura que sobrevivió se advierte el impulso erótico de Urquiza al escribir [Robles 1985].

¹³ Al parecer, las páginas aún inéditas de *El reintegro*, se encuentran, al menos en copia, en el Centro de Estudios Literarios de la UNAM [Robles 1985: 183].

las mujeres. Todo ello —y con ello vagos pensamientos— venía hacia nosotros, arrastrado por la convulsión de las avenidas. Ya ni siquiera éramos muchos, como antes, cuando en una misma sombra hermética se apretujaba la multitud; sino dos tan solo, y por otra parte, salvo las diferencias de sexo, ya siempre estábamos de acuerdo; a tal grado habían llegado las cosas, que amenazábamos fundirnos en uno —y luego, ni eso.

Mi compañero, que siempre narraba cosas inverosímiles, hablábame de cierto caballero que, incapaz de refrenar el impulso de su caballo, había saltado fuera del tiempo y del espacio, sobre los siniestros confines de la nada. Yo, por supuesto, sonreía; y de pronto tuve que detener el paso y la sonrisa, porque delante de mí acababan de abrirse, como escotillones en las comedias de magia, dos ojos azules que miraban intensamente. Detrás de los ojos, vi una sonrisa que ya no era la mía; y mi compañero me señaló los senos curvos, con el espléndido gesto de un creador que los hubiese sacado de la nada.

Nos contemplamos mucho tiempo así frente por frente. Los dos —la mujer, y nosotros—, sonreíamos aún. Más al cabo, como desprendiera los labios, comprendiendo que iba a hablar, la interrumpió mi compañero:

—Mire usted, ¿no es maravilloso?

—Qué, preguntó la mujer.

—No lo sé a punto fijo... la ciudad; debe ser maravilloso una ciudad donde la gente se encuentre de este modo.

Por toda respuesta, amplió su sonrisa.

—Mire: esto sí que es maravilloso— dijo después; y como si fuera a echarse a volar arrojó los brazos hacia atrás y a lo alto, con un rápido movimiento. Sus manos cortaron el aire, tan quieto, arrastrando nuestras miradas; y por entre los dedos entreabiertos, y sobre ellos, contemplamos el extraño paisaje; luego, las manos bajaron suavemente y nos abandonaron allí, paralizados en un oscuro desconcierto [citada por Robles 1985: 183].

Incorporación de la crítica sociosexual en la narrativa femenina

No obstante el aumento de escritoras, hubo temas que muchas prefirieron no tocar porque socialmente no les eran permitidos en nombre justamente de su feminidad, entre esos temas el de las conductas sociales en torno al ejercicio de la sexualidad.¹⁴ Dichas conductas habían sido

¹⁴ Si bien son dos aspectos necesariamente relacionados, es necesario establecer una diferencia entre las repercusiones sociales del ejercicio de la sexualidad y la referida a las conductas

incorporadas de manera más o menos discreta por escritores de fines del siglo XIX —recordemos, por ejemplo, la insinuación de incesto en *Carmen* de Castera—; en los inicios del siglo XX, concretamente en *Santa* de Gamboa, las conductas sociales en torno a la sexualidad se presentan en forma más abierta.

Entre las escritoras que iniciaron la integración de dichos aspectos se encuentran, Judith Martínez Ortega (Judith Van Bauren) y Julia Guzmán. Van Bauren, en *La isla* (1938), relata la vida penitenciaria en La Islas Marías y en ella la violación de una adolescente por su padre; en tanto, Guzmán habla del estigma de las mujeres separadas (consideradas por los hombres un nuevo tipo de prostitutas) en *Divorciadas* (1939). Efrén Rebolledo, siguiendo dicho esquema de devaluación, había configurado ya una personaja divorciada en *Salamandra* de 1919: Elena Rivas, la protagonista, tiene veinticinco años y vive sola “para escándalo de su familia y la sociedad” es una mujer “monstruosamente coqueta”, entre cuyos triunfos se cuentan “la muerte por tristeza de un antiguo novio, el suicidio de un pretendiente frustrado y el ingreso de su ex esposo en las tropas villistas con el fin de que lo mataran” [Mata 1999: 128-129].

Cabe mencionar que el divorcio fue decretado por Venustiano Carranza en 1914 y que en el Código Calles (reformas al Código Civil en 1928, que entró en vigor en 1932) se establecieron derechos para la concubina, equiparación entre hombre y mujer en cuanto a las causales de divorcio y el divorcio por mutuo acuerdo; no obstante, como ha sucedido con la incorporación de derechos en las leyes, la práctica llegó después, rodeada aún de escándalos y prejuicios, de manera que es posible que Julia Guzmán fuera de las pocas divorciadas en México en esos años, y de las primeras en atreverse a tocar el tema de manera central en una novela.

Otro ejemplo de escritoras que han incorporado conductas sociales en torno a la sexualidad, en otro sentido del deber ser de género, es

sociales esperadas (o no) por género sexual; la línea es muy tenue, ambos aspectos conforman la sociosexualidad, por la naturaleza de este estudio pongo énfasis en el primer aspecto sin que esto signifique descartar el segundo. Hay una parte social en el ejercicio de la sexualidad que ha sido sistemáticamente negada al tratar de recluir dicho ejercicio al ámbito, no sólo de lo privado sino de lo íntimo, como si este ejercicio sexual no influyera en las conductas sociales y con ello de género. Por otra parte, como ya vimos, los comportamientos sociosexuales también son prácticas comunes, registradas y sancionadas —explícitamente o no— en las costumbres y en el derecho civil.

Guadalupe Marín. Ella escribió dos novelas, con importante contenido autobiográfico; en éstas se reconocen tres líneas que dan sentido a las historias: su provincialismo, su vida con Diego Rivera y su relación con Jorge Cuesta; aunque en estos textos manifiesta una relativa libertad sexual y emancipación feminista, por otra parte se advierte su posición reaccionaria que la acerca al callismo de Jorge Cuesta [Robles 1985]. Si el tema de la libertad sexual femenina resulta sorprendente en estos años, no lo es menos la homosexualidad sobre la que Marcela (Lupe Marín) cuestiona a Andrés (Jorge Cuesta) en *Un día patrio* (1941):

Cuando veo que desborda su alegría en fiestas de hombres solos, me entristezco, me vuelve la pequeña duda. ¿Podría llamársele a lo que sospecho homosexualismo psicológico? Haciendo un esfuerzo hubiera dicho psicología de homosexual, pero me suena mejor como pensé primero. Le ruego no critique mi gramática, pudo haberme enseñado un poco y no lo hizo por falta de ganas. Conste que metería la mano a la lumbre por su integridad física, pero lo he visto bostezar estando acompañado de mujeres y algunas veces me consta que eran casi bellas... [Marín 1941: 64].

En este mismo año José Revueltas incorpora de manera importante una personaje homosexual en *Los muros de agua*, y en 1959 una escritora tendría la osadía: Guadalupe Amor en su cuento “Raquel Rivadeneira”.

Hacia la segunda ola del feminismo y movimiento lésbico

A finales de los años cincuenta, el cuerpo femenino se afirmó como objeto de promoción comercial; la tecnología doméstica prometió publicitariamente tiempo libre para las mujeres de clases altas, pero también para las de clases medias para las que se ajustaron planes de compra, aprovechando sus aspiraciones de ascenso social. Muchas jóvenes modernas trabajaban en tanto conseguían matrimonio y, para ello, debían proteger su castidad en el ambiente laboral público, su capacidad activa en cuestiones amorosas se limitaba a aceptar o rechazar al pretendiente (o a valerse de artilugios para enamorar a los hombres sin la comunicación verbal directa), y no tenían acceso a la información sexual científica en aras de “preservar su inocencia” [Rocha 2001].

Las campañas publicitarias y los mensajes de los medios nacionales de comunicación, sobre todo cine, radio y novelas rosas por entre-

gas, se dirigían a las familias y especialmente a las esposas-madre en quienes recaía nuevamente el papel de la unidad nacional a través de la familia. Ante esta expectativa de lo familiar en pro de lo nacional, el melodrama fue el género preferido de la época, sólo algunas escritoras huyeron de la sensiblería, entre ellas —a juicio de Rosario Castellanos— Concha Urquiza, Margarita Michelena y Pita Amor, quienes “intentaban acabar con la femineidad en términos de debilidad y sentimentalismo” [citada por Rocha 2001: 132].

La apertura hacia el exterior permitió, en los años sesenta, la influencia sobre todo de películas y revistas estadounidenses que iniciaban un discurso alternativo en cuanto a las conductas tradicionales. La posguerra mundial y la dolorosa guerra de Vietnam pusieron al descubierto las incongruencias sociales, y los avances científicos y tecnológicos, especialmente en el campo de la medicina y el cuidado de la salud fueron desmitificando creencias en torno al “deber ser”, al hacer posible la creación de productos anticonceptivos, la fabricación de condones y la cura de enfermedades venéreas; sin embargo, éstos no fueron los únicos detonantes de los cambios, la independencia económica obtenida por muchas mujeres al ser incorporadas a la fuerza laboral tras la segunda guerra mundial las hizo buscar términos de igualdad, y la inconformidad en la juventud tras una época de represión durante la guerra fría hicieron posible una rebelión cultural. Los valores antes aceptados como universales comenzaron a ser cuestionados y se plantearon proyectos libertarios que se convirtieron en acciones políticas. En México dichos proyectos y acciones darían paso al movimiento estudiantil del 68, que desafió la legitimidad de las instituciones y la del Estado, y posteriormente a movimientos como el feminista y el homosexual.

El término “revolución sexual” había aparecido desde 1929 en el libro de Thurber White, *Is Sex Necessary?*, el cual tiene un capítulo titulado “The sexual revolution: being a rather complete survey of the entire sexual scene”. Sin embargo, el verdadero cambio en la moral y en la conducta sexual se dio durante los años sesenta y setenta, primero en los países primermundistas, y se constituyó en una posición contracultural al proponer romper con la hegemonía tradicional de la familia y demandar derechos básicos como el aborto y el uso de las pastillas anticonceptivas, por lo que fue un hito importante para el feminismo. En realidad no fue tanto que la gente tuviera más sexo o de diferentes tipos, sino sobre todo que se comenzó a hablar abiertamente de las diversas posibilidades de la sexualidad, de temas como: sexo premarital,

masturbación, homosexualidad, derecho a la no monogamia, fantasías eróticas, uso de pornografía, juguetes sexuales, afrodisiacos, entre otros.

Las teorías freudianas que asentaron como eje del comportamiento humano la libido revolucionaron el concepto de la sexualidad al ponerla en el centro de las relaciones sociales y como parte de la construcción de su subjetividad. Seguidores de Freud como Otto Gross y Wilhelm Reich iniciaron una sociología de la sexualidad entre los años veinte y treinta. A finales de los cuarenta y principios de los cincuenta, Alfred C. Kinsey publicó dos estudios de la conducta sexual moderna, que se popularizaron en los años sesenta y que sirvieron de base para que en 1966 William Howell Masters y Virginia Eshelman Johnson realizaran la investigación *Human sexual response*. Por su parte, Herbert Marcuse, conjuntando teorías marxistas y freudianas, contribuyó también de manera importante en la corriente contracultural norteamericana con sus discursos y libros como *Eros y civilización*. Tales teorías irían abonando el camino hacia un cambio de la moral sexual que iniciaría en Estados Unidos y en los países europeos, y que de manera muy lenta y velada fue permeando, primero, las elites intelectuales de la sociedad mexicana.

Con todo y la reprobación de una gran parte de los mexicanos, el sexo sin fines reproductivos dejó de ser práctica exclusiva de prostitutas (como estaba asentado en la falsa moral conservadora), cada vez más mujeres hicieron uso de los métodos anticonceptivos, no obstante que la Iglesia lo prohibiera, porque a fin de cuentas podían mantenerlo en secreto y, aunque siguieron siendo estigmatizadas, algunas mujeres se atrevieron a gozar plenamente de su libertad sexual. Esta nueva conducta moral estaría apuntalada también por la biopolítica gubernamental toda vez que, si bien las tasas de crecimiento económico hasta fines de los sesenta crearon una imagen artificial que hacía parecer congruente una relación entre mayor población y desarrollo, el crecimiento poblacional hizo crisis en el problema demográfico de los años setenta [Welti 2003]. Se establecieron, entonces, programas de planificación familiar desde el Estado, se hicieron campañas en torno a los riesgos de los embarazos de adolescentes, los frecuentes y a intervalos cortos [Rocha 2001: 140], y se difundieron los métodos anticonceptivos desde los centros de salud pública. Aunque la reducción de la fecundidad no alcanzó las metas programadas en los setenta, hubo una disminución importante de embarazos, principalmente entre los estratos urbanos medio y alto. Las familias llegaron a ser de dos o tres hijos y una de cada tres

mujeres pudo tener un trabajo remunerado. La importancia de la apertura en los setenta a la sexualidad y al derecho de las mujeres sobre el cuerpo propio tiene que ver con lo que ha significado la política sexual (o del ejercicio sexual) aplicada por los sucesivos gobiernos a lo largo de la historia mexicana, es decir, con la injerencia del Estado en la sexualidad, cuestión que se ha mantenido oculta y a la que se ha querido despojar de su carácter político con el falso argumento de ser un asunto de lo personal y sobre todo de lo íntimo, lo cierto es que desde los años veinte el ejercicio sexual sin fines procreativos y la aceptación de un deseo erótico femenino habían sido duramente cuestionados y reprimidos no sólo por la sociedad católica sino también, de manera implícita, por los gobiernos laicos, especialmente los de derecha, en sus discursos de desarrollo social y unidad nacional [Rocha 2001 y Tuñón 2004].

La revolución sexual permitió a las jóvenes, inmersas ahora en la moda y el lenguaje unisex, tomar conciencia de su derecho al deseo erótico y a la apropiación de su cuerpo. La juventud adoptó modelos contraculturales provenientes de Estados Unidos: el movimiento hippie, las comunas, el consumo de drogas, el rock y, con ellos, el cuestionamiento de los valores morales anquilosados. La “humanización” de la práctica sexual sin fines reproductivos, iniciaría también el camino de la legitimación social de las relaciones homosexuales.

¿Contribuyó el movimiento estudiantil del 68 al avance del reconocimiento de las expresiones no heteronormativas?

Más que contener todas las posibilidades de demanda de reconocimiento público y de participación política, el movimiento del 68 fue un generador de conciencia de grupos como los feministas y los homosexuales que hasta entonces no habían asumido sus trabajos como una lucha político-social. El movimiento trascendió lo meramente estudiantil, y si bien fue violentamente aplastado, logró expresar el descontento que se venía gestando desde la década anterior, una insatisfacción de diversos sectores de las clases medias frente a las estructuras de poder, que buscaban manifestar su propia existencia y generó, tras su aparente fracaso, la aparición de nuevos actores sociales, partidos de izquierda y organizaciones populares, entre éstas los grupos feministas que al pro-

mover la discusión de temas sobre sexualidad,¹⁵ opresión sexual y la defensa del cuerpo, influyeron en la organización del movimiento homosexual [González 2001 y González Pérez 2005].

En las estudiantes, la revolución sexual había llevado a reflexiones sobre la apropiación del cuerpo (más que a una proliferación de las relaciones sexuales) y el movimiento del 68 había generado una reacción de rebeldía y de compromiso político con los marginados. Iba tomando forma un conjunto crítico de mujeres universitarias de clase media, vinculadas a los movimientos feministas en otras partes del mundo, dispuestas a participar en la vida pública mexicana [Arizpe 2002 65].

Si bien las mujeres participaron en el movimiento e incluso personalidades como *Tita* y *Nacha* descollaron en el Comité Nacional de Huelga, dicho movimiento no significó el paso directo a la movilización de las mujeres y de los y las homosexuales; con el movimiento estudiantil, explica Lourdes Arizpe, se fracturó la sociedad monolítica y lo que quedó frente a la incompetencia política del régimen fue el compromiso de las estudiantes jóvenes con el cambio hacia la democracia:

Otro factor muy importante en el surgimiento del movimiento feminista mexicano fue que, a partir de 1970, el nuevo gobierno había respondido a la tragedia de Tlatelolco con la “apertura democrática” *exclusivamente... ¡para los hombres!*¹⁶ Las estudiantes que habíamos compartido ideales, manifestaciones, represiones y persecuciones seguíamos siendo invisibles [...] No es extraño que hayamos empezado a crear nuestros propios espacios de acción pública [Arizpe 2002: 64-65].

Sin que actuaran como grupo, el movimiento estudiantil también contó con la participación “invisible” de homosexuales, algunos de ellos fueron el germen de la organización. A raíz del despido de un trabajador de Sears por su conducta homosexual, se conformó un grupo de defensa integrado por intelectuales, artistas y estudiantes que habían participado en el movimiento del 68 y estaban vinculados con la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Poco se logró contra la empresa, sin embargo, el grupo inició reuniones de reflexión sobre los derechos homosexuales y ésta fue la semilla que llevó a la creación del Frente de

¹⁵ Para una síntesis sobre la incorporación del tema de la sexualidad en los grupos feministas ver “La lucha por el placer” [Careaga 2002].

¹⁶ Cursivas de Arizpe.

Liberación Homosexual en 1971 [Mogrovejo 2000: 65, Salinas s/f]. La flamante organización homosexual se mostró públicamente como Coordinadora de Grupos Homosexuales al participar en la gran marcha del 2 de octubre de 1978, con motivo del décimo aniversario de la masacre estudiantil de Tlatelolco, lo que sería el antecedente de las marchas del orgullo que anualmente se celebran en México. De aquella marcha recuerda Claudia Hinojosa:

“No hay libertad política sin no hay libertad sexual”, “Por un socialismo sin sexismo”, “Nadie es libre hasta que todos seamos libres” [...] eran algunas de las consignas que coreaba el pequeño grupo lésbico gay. Me acuerdo que yo avanzaba cargando una pancarta-armadura lila con rosa que decía: “Una mujer sin un hombre es como un pez sin bicicleta” [Hinojosa 2002a: 179].

Si bien el movimiento del 68 no contribuyó directamente al reconocimiento social de los grupos no heterosexuales, sí promovió los cambios que llevarían al movimiento homosexual a salir del clóset.

La segunda ola

Con el 68 como antecedente y bajo la influencia de los movimientos feministas de Estados Unidos, Francia, Inglaterra e Italia, surgió en México, en los años setenta, la “nueva ola del feminismo”, cuyo estandarte fue la lucha contra la opresión hacia las mujeres, en un ambiente de aparente apertura democrática, propiciado en el gobierno de Luis Echeverría.

Cuatro grupos iniciaron esta etapa del feminismo: Mujeres en Acción Solidaria (MAS), Movimiento Nacional de Mujeres (MNM) y otros dos que surgieron de escisiones del primero: Movimiento de Liberación de la Mujer (MLM) y Colectivo la Revuelta [González 2001].¹⁷

¹⁷ Entre los años setenta y ochenta surgieron y desaparecieron una gran cantidad de grupos feministas de los cuales no tiene sentido hablar aquí; privilegio, en cambio, la parte de la historia que trata de los comienzos y en particular del MLM, y la relación entre heterofeministas y lesbofeministas por tener un papel fundamental en la novela *Amora*. Para profundizar sobre la historia del feminismo en México se pueden consultar: González [2001], Gutiérrez [2002], Blanco [2001], en cuanto al lesbianismo feminista consultar Mogrovejo [2000], Hinojosa [2002a, 2002b y 2007], y Castro [2004].

Producto de una coyuntura económica y política mundial, que provocó el ingreso masivo de mujeres a las actividades productivas, la Organización de las Naciones Unidas declaró 1975 el Año Internacional de la Mujer, y eligió México como sede de la Conferencia. En vísperas del evento, el presidente Luis Echeverría decidió reformar las leyes discriminatorias para con las mujeres para proyectar ante el mundo una imagen de país avanzado; el Congreso de la Unión realizó, entonces, una serie de audiencias públicas para modificar las normas jurídicas que permitieran una participación más directa de las mujeres en la vida ciudadana. Entre los temas propuestos, pero no necesariamente asimilados a los cambios, estaban la derogación de leyes que prohíben el aborto, la adquisición libre y fácil de anticonceptivos, la supresión de la lectura de la Epístola de Melchor Ocampo en el matrimonio civil, la desaparición del término divorciada, la supresión de la preposición *de* en el apellido de las mujeres casadas. A la Conferencia asistieron representantes de 133 países (70 por ciento, mujeres). En el temario se trataba el manejo del dispositivo sexopolítico, y a fin de cuentas, no se tocaron los problemas específicos de las mujeres.

El MLM decidió mantenerse al margen de la Conferencia por desacuerdos con la postura gubernamental y organizó un contracongreso; los medios de comunicación, sin embargo, se limitaron a divulgar los eventos oficiales de la Conferencia. Ante tal indiferencia, en esos años surgió la idea de unir esfuerzos para que las demandas adquirieran mayor consistencia. Se unieron el MFM (Movimiento Feminista Mexicano), el MLM y el MNM en la Coalición de Mujeres Feministas en torno a tres problemas específicos: aborto libre y gratuito, lucha contra la violación y la protección a mujeres golpeadas. A partir del impulso que se le dio al tema de la violación se creó el Centro de Apoyo a Mujeres Violadas (CAMVAC) y las militantes del MLM se dedicaron completamente a esa tarea. La Coalición se debilitó y propuso su disolución por el desgaste provocado por las pugnas internas entre las distintas vertientes de opinión. En 1979, el MLM, el Colectivo de Mujeres y Lucha Feminista intervinieron en la formación del Frente Nacional de Lucha por la Libertad de los Derechos de las Mujeres (FNALIDM). El ámbito académico también participó en la conformación de grupos y en ese mismo año mujeres de distintas facultades de la Universidad Nacional Autónoma de México fundaron el Grupo Autónomo de Mujeres Universitarias, GAMU, con la intención de crear una conciencia entre los universitarios.

En los años ochenta, el feminismo comenzó a adscribirse a movimientos de mujeres más amplios y, con ellos, al movimiento urbano popular; así sus acciones dejaron de centrarse únicamente en influir en la opinión pública para hacer trabajo de apoyo y capacitación entre mujeres de sectores marginados, y dar atención a víctimas de violencia sexual. En este periodo y en los noventa, el feminismo fue estrechando relaciones con los partidos políticos, a partir de algunos colectivos o de la doble militancia. Si bien se han logrado avances legales como la Ley sobre Violencia Intrafamiliar, o sobre la depenalización de la interrupción voluntaria del embarazo (en el DF), este camino hacia la institucionalización del movimiento ha generado también la preocupación de la pérdida de autonomía frente al Estado y al gremio político [Serret 2000].

Los avances feministas son visibles en la profesionalización, grupos institucionalizados con financiamiento que se dedican a asuntos específicos como salud, educación o contra la violencia, y en la legitimación académica y política de la perspectiva de género; es preciso señalar también la sensibilización de una clase política que se esfuerza (incluso los más conservadores), entre otras cosas, por transformar su lenguaje [Serret 2000]. Pero el gran logro político ha sido precisamente la exigencia de derechos, el enfrentamiento al sexismo por parte de las mujeres “comunes y corrientes”. En palabras de Monsiváis este éxito consiste en que las tesis del feminismo ya están presentes en la conducta de las mujeres [citado por Lamas 2002].

Los grupos lésbicos

Como vimos, el surgimiento de los grupos homosexuales en México tuvo un importante impulso de la nueva ola feminista; como ésta, tenía tras de sí el movimiento estudiantil del 68 (tanto nacional como en otros países), el movimiento contracultural norteamericano, la revolución cubana, los nuevos conceptos de libertad sexual y los feminismos surgidos en Europa y en EU. Tanto en las organizaciones feministas como en las homosexuales (que en un principio fueron mixtas), se incubó el surgimiento de los grupos propiamente lésbicos, los que, para poder crecer, tuvieron que independizarse, dado que en su generalización se difuminaban las demandas de las lesbianas.

La cara pública del Frente de Liberación Homosexual, creado en 1971, fue Nancy Cárdenas quien, tras un escándalo de discriminación

homosexual en EU, fue entrevistada por Jacobo Zabłudowski en su noticiario, lo que le dio difusión nacional al tema de la situación legal, la falta de derechos, la represión y persecución policiaca de los homosexuales en México.

Me hizo una imagen nacional en quince minutos... nadie se me acercó para agredirme, todo lo que recibí fueron felicitaciones... pero nadie me dio trabajo, por ejemplo, o las amigas que se atrevían a salir conmigo disminuyeron a la mitad o a la cuarta parte... [Entrevista a Nancy Cárdenas, citada en Mogrovejo 2000: 65].

En 1975 de manera casi accidental, la participación de la australiana Lauria Bewington (de la Unión de Estudiantes Australianas), y de una norteamericana, contra la marginación de las lesbianas en la Conferencia Mundial del Año Internacional de la Mujer, provocó la organización de las lesbianas mexicanas asistentes, quienes pidieron a Nancy Cárdenas su participación y juntas presentaron la *Declaración de las lesbianas de México* [Mogrovejo 2000, Hinojosa 2002a].

Si bien muchas actividades y expresiones de las feministas mexicanas fueron ignoradas por los medios de comunicación, la participación de las lesbianas causó revuelo en la prensa escrita, la que en términos generales dio voz a la lesbofobia;¹⁸ sin embargo, se abrió de nuevo el canal de difusión nacional al debate de los derechos homosexuales.

En este primer manifiesto las lesbianas expresaron “que sus sentimientos son naturales, normales, dignos y justos..., que las disposiciones legales que puede aplicar un juez por faltas a la moral y apología de un vicio podrían ser de hasta seis años de cárcel sin derecho a libertad bajo palabra” y que “la liberación de los homosexuales es una forma más de liberación social” [Mogrovejo 2000: 67].

En este evento se aplicó por primera vez, públicamente, el término lesbianismo. En el documento presentado fue necesario precisar y distinguir a las mujeres homosexuales como lesbianas.

Desde 1971, Nancy Cárdenas había intentado formar un grupo de mujeres homosexuales, por el conflicto que había entre hombres y mujeres en el FALH, pero éste no tuvo éxito. Fue hasta mediados de los años setenta que surgió, de las filas del movimiento feminista, el primer gru-

¹⁸ Norma Mogrovejo [2000] y Claudia Hinojosa [2002] hacen referencia a diarios como *Novedades* y *Excelsior*.

po propiamente lésbico llamado Ácratas, relacionado con el movimiento separatista lésbico internacional y con el movimiento feminista radical-anarquista europeo y estadounidense. En 1977 surgió Lesbos de carácter lésbico-feminista y poco después Oikabeth, con objetivos políticos y orientación lésbico feminista y socialista, estos dos últimos iniciados por Yan María Castro [Castro: 2004].

Con el fin de terminar con los prejuicios de feministas que temían ser identificadas como homosexuales se realizaron encuentros de estudio entre ellas y grupos de lesbianas. El GAMU organizó el segundo de ellos con resultados inesperados:

Sucedió un fenómeno muy curioso con el acercamiento que tuvieron las feministas heterosexuales, algunas ya eran lesbianas pero no se abrían al grupo, entonces empezó el desclosetamiento y a otras que ni siquiera se les hubiera ocurrido empezaron a tener inquietudes y otras que tenían inquietudes sin haberse declarado, pues se declararon y se definieron lesbianas. Se empezó a manejar la idea de que uno de los procesos para llegar a ser lesbiana era la decisión política, llegar a ser lesbiana a partir del movimiento feminista... Muchas le entraron a nivel de un acostón, de una pasioncilla de tres meses, otras le entraron con una relación seria fuerte, pero cuando tronaron regresaron a la heterosexualidad y otras se quedaron así como lesbianas, otras se declaraban bisexuales. Creo que desaprovechamos aquel eslogan “saca la lesbiana que tienes dentro”, porque sí, efectivamente la gente se daba cuenta que traía una lesbiana dentro [entrevista con Gina Fratti en Mogrovejo 2000: 151].

En 1979 tuvo lugar la primera marcha homosexual en México (un gran paso hacia la toma del espacio público en la Ciudad de México y ahora también en distintos estados de la República), y en los primeros años de la década de los ochenta se inició de manera importante la incursión de la comunidad, con el estandarte homosexual, en la cultura y en la política partidista. En 1982 comenzó la tradición de celebrar una Semana Cultural Lésbico-Gay (las cuales se han diversificado), en el mismo año el Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) lanzó candidaturas lésbico-gays para las elecciones de diputados federales y parte de la comunidad formó un comité de lucha homosexual en apoyo a Rosario Ibarra (CLHARI) candidata de dicho partido a la presidencia.

A fines de los ochenta se realizó en México el Primer Encuentro de Lesbianas Latinoamericanas y del Caribe y se formó la Coordinadora

Nacional de Lesbianas Feministas (la VI versión del evento se realizó nuevamente en este país en 2004). Y a partir de los noventa miembros de la comunidad homosexual han creado y participado en programas radiofónicos como “Medianoche en Babilonia” de Tito Vasconcelos, revistas como *LeSVOZ*, *Las Amantes de la Luna* o *Del Otro Lado* (publicación del Colectivo Sol para prevenir el SIDA) y organizan festivales de cine y video.

En estos años también, dos lesbianas lograron una curul: Patria Jiménez como diputada federal por el PRD y Enoé Uranga, diputada de la Asamblea Legislativa del Distrito Federal por el Partido Democracia Social (PDS); esta última encabezó en 2001 los trabajos para la aprobación de la iniciativa de ley de Sociedades de Convivencia en la ALDF (la cual se aceptó con algunos cambios hasta el 2006). Aunque con muchos problemas y discrepancias entre los distintos grupos, en 2003 se realizó la primera Marcha Lésbica, como un acto de visibilización independiente de la Marcha del Orgullo, con la participación de más de mil mujeres, cifra que no se volvería a repetir por desacuerdos ideológicos. Los y las homosexuales participan cada vez más en la cultura y en la política, lo mismo en la Convención Nacional Democrática del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, en los trabajos realizados recientemente como apoyo al Frente Amplio Progresista (aún no hay noticias de algún grupo LGBTTC promovido o promotor de alguna coalición de derecha), en eventos del Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación, Amnistía Internacional, y en la promoción de eventos culturales de música, literatura, pintura, teatro, cabaret, etcétera.

En los setenta (y aún en algunos grupos) privaba entre las feministas y lesbianas feministas la idea de que dialogar y construir alianzas con las autoridades era perder la autonomía y someterse al poder político dominante, aun cuando percibían una totalidad política que abarcaba lo personal, negaron su propio empoderamiento frente a otras instancias e incluso la conveniencia de tener caras visibles que representarían públicamente la lucha de todas. Esto con miras a evitar un reformismo e intentar una revolución (radicalidad) sin líderes, sino por una acción e identidad comunitaria. De esta manera no pudieron “traducir sus propuestas al lenguaje de las transacciones políticas” [Lamas 2002].

Estas tendencias separatistas de los años setenta fueron en principio un importante motor tanto de feministas como de lesbianas. No obstante, los malos entendidos, el desconocimiento y en ocasiones las radicalidades generaron en el transcurso del tiempo aversiones que hi-

cieron que muchas mujeres renegaran de dichas corrientes (que juzgaban antihombres) en los años ochenta y noventa.

En el segundo lustro de los ochenta se inició la formación de grupos lésbicos con intereses muy distintos fuera y dentro del DF. Surgieron grupos como Cuarto Creciente, Oasis, Patlatonalli, Grupo de Madres Lesbianas, por mencionar algunos y otros con intereses meramente de socialización. De la misma manera que el terremoto de 1985 afectó a los grupos feministas transformándolos en grupos asistenciales, varios de los lésbicos se vieron desde entonces interviniendo en movimientos populares.

Tanto el feminismo como el movimiento lésbico se diversificaron en distintas posturas, e incluso surgieron “las independientes”, quienes sin pertenecer a algún grupo trabajan desde su perspectiva y hacen aportaciones en pos de la concientización, de la transformación social y de la incorporación de derechos por medio de las ONG, de actividades académicas, culturales, laborales y de manera importante por la vía legislativa: desde los años ochenta, integrantes del movimiento LGBTTT se han sumado a los partidos de izquierda, desde donde se han obtenido algunos avances como la Ley de Sociedad de Convivencia (2006), que por ahora sólo se ha logrado establecer en el DF. Con todo, actualmente, especialmente la gente joven se deslinda de estos movimientos, si bien en su vida han incorporado, sin apenas notarlo, varias de las tesis tanto feministas como de la diversidad.

Otras expresiones contraculturales

Desde los años cincuenta las autoridades gubernamentales cometían todo tipo de vejaciones con tal de acallar el descontento manifiesto en distintos sectores sociales, ante tal represión se había iniciado ya una expresión contracultural que buscaba difundir los atropellos que la población sufría, más que en la capital, en el interior de la República Mexicana. Judith Reyes fue una cantora que aunque tuvo la oportunidad de inscribirse en el ámbito comercial prefirió dedicarse al apoyo de los movimientos sociales de los años cincuenta e involucrarse con la lucha estudiantil del 68; para ello retomó el poder comunicativo del corrido mexicano y compuso su música en torno a las injusticias sociales, no le interesaba la vigencia de las canciones, sus corridos requerían sólo de tres acordes de guitarra y su interés era ser directa y sencilla, la función

de su canción era la del panfleto [García 2007]. “En ella, algunas demandas reivindicadoras de la mujer como igualdad de género, equidad política, condiciones democráticas en la participación de decisiones (desde la familia hasta la sociedad), son el resultado de una práctica” [Ismael Colmenares citado por García 2007: 161]. Aportaciones como la suya, llevarían en los setenta a la conformación, por ejemplo, del rock mexicano. En otros ámbitos del arte también había malestares previos al movimiento del 68, pero éste fue el detonador de expresiones diversas en la plástica y la pintura de los años setenta con el despliegue de creatividad planteada en la movilización y en la propaganda. “Los mimeógrafos, los talleres de serigrafía y grabado, las pintas, los mítines relámpago y las monumentales marchas fueron vivencias y experiencias que se marcaron a fuego en las nuevas generaciones de artistas” [Espinoza y Zúñiga 2002: 46], en la música activistas sociales se unieron para difundir su obra, y en la plástica artistas de izquierda como Felipe Ehrenberg promovieron el Frente Mexicano de Grupos de Trabajadores de la Cultura, el que se pronunciaba por la solidaridad y la vinculación con los movimientos populares y proletarios [Espinoza y Zúñiga 2002: 47], los jóvenes que conformaron el frente se proclamaban por una producción alternativa al mercado de arte y a la cultura oficial.

En la literatura surgieron jóvenes que confrontaron a las instituciones culturales y a los escritores de prestigio con su lenguaje, los contenidos de sus obras y alusiones directas en artículos y ensayos. Como manifestación contestataria había surgido también la revista *Piedra Rodante*, en donde algunos de ellos publicaron; aunque su fuerte era el rock, deslizaba en sus espacios temas de política “poniendo a prueba la palabra del presidente de la República, quien había prometido ‘una apertura democrática’” [Cabrera 2006: 186]. La revista dejó de existir debido a una campaña en los medios de comunicación y por asociaciones de padres de familia, en que se acusaba a dicha publicación de promover el consumo de drogas y las conductas “maricas” y lesbianas, entre otras cosas.¹⁹ No obstante las alusiones homofóbicas como pretexto para la desaparición de *Piedra Rodante*, la narrativa homosexual tuvo un importante desarrollo a partir de los años setenta.

¹⁹ Sobre este punto consultar el libro de Patricia Cabrera, *Una inquietud de amanecer: Literatura y política en México 1962-1987* [2006].

La homosexualidad en la literatura mexicana

Aunque en general la obra de los Contemporáneos fue tildada de femenina, la homosexualidad masculina apareció en la literatura, como tal, con la publicación del libro de poemas *Nuevo amor* (1933) de Salvador Novo, con “Nocturno de los ángeles” (1936) de Xavier Villaurrutia y, en forma más velada, con el poema “Hora de junio” (1937) de Carlos Pellicer. Asimismo, *El tercer Fausto* (1934), de Novo, es considerada la primera obra teatral de tema homosexual y la segunda, *Invitación a la muerte* (1943) de Xavier Villaurrutia.

Como ya se dijo antes, Guadalupe Marín abordó el asunto de la homosexualidad masculina en *Un día patrio* (1941) refiriéndose precisamente a uno de los Contemporáneos, y en el mismo año Revueltas consideró la homosexualidad femenina en *Los muros de agua*. Más tarde en 1951 Sergio Magaña configuró, en *Signos del Zodiaco*, un personaje secundario homosexual. En 1955, Luis G. Basurto en *Cada quien su vida* creó de manera explícita a un homosexual suicida. En 1959, Guadalupe Amor, en *Galería de Títeres*, publicó un relato en torno a la homosexualidad masculina y otro de la femenina: “El casado” y “Raquel Rivadeneira”, respectivamente.

Para Luis Mario Schneider, Manuel Barbachano Ponce escribió la primera novela homosexual en México en 1962: *El diario de José Toledo*, que apareció como edición del autor en 1964 [Schneider 1997: 73]. Sin embargo, en este mismo año, Juan García Ponce publicó con la homosexualidad femenina como tema central *Figura de paja*, novela corta a la que bien se le podría adjudicar la primicia. En 1969, José Ceballos Maldonado incursionó en el tema con *Después de todo* y en 1974 con un libro de cuentos, *Del amor y otras intoxicaciones*. René Avilés Fabila publicó en 1970 “El viento de la ciudad”, con el tema de la homosexualidad femenina, en su libro de cuentos, *La lluvia no mata las flores*.

Abordaron el tema, de manera más o menos importante, Juan Vicente Melo, Sergio Pitol, Inés Arredondo y Rosario Castellanos (“Domingo” y “Cabecita blanca” en *Álbum de familia*, y en el poema “Kinsey Report”). Sin embargo, Luis Zapata ha sido oficialmente reconocido como el iniciador de la novela homosexual por *El vampiro de la colonia Roma* en 1979. Antes había escrito *Hasta en las mejores familias* en 1975, y otras posteriores del mismo asunto: *Melodrama*, 1983, *De amor es mi negra pena*, 1983, *En jirones*, 1985, *El amor que hasta ayer nos quemaba*, 1989.

Alberto Dallal publicó *Las ínsulas extrañas* (1970), *Mocambo* (1976) y *Todo el hilo* (1986); Rodríguez Cetina, *El desconocido* (1977) y *Flashback* (1982); Luis González de Alba, *El vino de los Bravos* de 1981, *Agapi mu (amor mío)*, 1993 y *Jacobo el suplantador*, 1988; Jorge Arturo Ojeda, *Octavio* (1982); Carlos Eduardo Turón, *Sobre esta Piedra* (1981); José Rafael Calva, *Parte del Horizonte* (1982) y *Utopía gay* (1982); Bosco Alvarado, *El atardecer de los viejos faunos*; en 1983 José Joaquín Blanco publicó *Las púberes canéforas*, en el mismo año Arturo César Rojasbajo, *Xeródnnny. Donde el gran sueño se enraíza*; Isaías Carballo, *Gay. Un amor sin barreras*, y en 1995, Gonzalo Valdés, *A tu intocable persona* [Tornero 2000: 206-208].

A partir de 1979, con el cuento “Las dulces” de Beatriz Espejo, se inició la publicación de una narrativa erótico amorosa entre mujeres con una perspectiva distinta a la de las primeras obras sobre el tema.

Erotismo y homosexualidad en la narrativa de mujeres

Sólo a partir del reconocimiento social del deseo femenino pudo constituirse una literatura erótica cuyas personajes tuvieran derecho a manifestar su sexualidad. Si bien en los primeros años del siglo XX ya era una inquietud de países europeos y de Estados Unidos, fue hasta los años sesenta, al renacer la revolución sexual, que se consideró el derecho de las mujeres de ejercer su sexualidad sin fines reproductivos. El ámbito de prefiguración de las narraciones de escritoras y escritores a partir de los años ochenta está constituido, entre otros hechos sociales, por la permeabilidad del pensamiento feminista en la vida cotidiana de las mujeres mexicanas y por la incursión creciente de las lesbianas en los espacios públicos, culturales y políticos. No fue necesario que escritoras y escritores hayan conocido con detalle la historia lesbicofeminista en la vida pública de la sociedad, de la misma manera que los derechos de las mujeres van quedando inscritos en la atmósfera social, los de las lesbianas comenzaron a ser reconocidos, primero por las propias lesbianas y luego en círculos sociales cada vez más amplios.

Así como los años setenta fueron testigos de un florecimiento del feminismo, también se dejó constancia en ellos de una proliferación de escritoras que, sin asumirse necesariamente feministas, trataron asuntos sobre las mujeres y lo oculto de sus vidas cotidianas. Seymour Menton, en un ensayo titulado “Las cuentistas mexicanas en la época feminista 1970-1988” [1990], dice que la cantidad relativamente grande de escri-

toras ha sido estimulada obviamente por el movimiento internacional pro-liberación de la mujer, por la lucha pro-trato igual en la educación, en el trabajo, en el matrimonio y en las relaciones sexuales. Menton agrupa entre las escritoras que publicaron cuento en los setenta y ochenta (aunque algunas venían publicando años atrás) a Rosario Castellanos, Elena Garro, Amparo Dávila, Inés Arredondo, María Luisa Mendoza, Elena Poniatowska, María Luisa Puga, Esther Seligson, Ethel Krauze y Beatriz Espejo.

El erotismo logró desprenderse del pudor literario porfiriano sólo después del medio siglo²⁰ en que “la literatura y el feminismo logran tomarse de la mano”, ocurrió antes en la poesía que en la narrativa, y concretamente desde el punto de vista de la autonomía sexual del cuerpo femenino con *Las vírgenes terrestres* (1950) de Enriqueta Ochoa. Rosario Castellanos fue la primera escritora que abordó en la narrativa el tema de la sexualidad femenina en “Lección de cocina” contenido en *Álbum de familia* (1971). A Rosario Castellanos se le considera integrante de las escritoras de la segunda ola feminista, en su obra hace constantes reflexiones en torno a la situación de las mujeres mexicanas, tanto en poesía como en narrativa. En el poema “Kinsey Report” contenido en el libro *Poesía no eres tú*, presenta distintas perspectivas de mujeres tal como Kinsey organizó su informe: la casada, la divorciada, la soltera pero no virgen, la monja, la lesbiana y la solterona, pero ella les imprime aspectos cualitativos (no cuantitativos) de la vida de las mujeres mexicanas. En la parte V, concretamente se refiere a la mujer lesbiana:

A los indispensables (como ellos se creen)
los puede usted echar a la basura,
como hicimos nosotras.

Mi amiga y yo nos entendemos bien.
Y la que manda es tierna, como compensación;
así como también, la que obedece,
es coqueta y se toma sus revanchas.

²⁰ De hecho este despegue se inicia con la llamada generación del medio siglo: Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Rosario Castellanos, Elena Poniatowska, Inés Arredondo, entre otros [Cadena 2005]. En la poesía dicho despegue lo habían anunciado José Juan Tablada y Efrén Rebolledo.

Vamos a muchas fiestas, viajamos a menudo
y en el hotel pedimos
un solo cuarto y una sola cama.

Se burlan de nosotras pero también nosotras
nos burlamos de ellos y quedamos a mano.

Cuando nos aburramos de estar solas
alguna de las dos irá a agenciarse un hijo.
¡No, no de esa manera! En el laboratorio
de la inseminación artificial.

Castellanos comprendió bien la situación de las mujeres heterosexuales, pero no del todo a las homosexuales. En el poema queda una visión superficial, nunca trató la cuestión con mayor profundidad.

Después, Inés Arredondo trató el tema de la sexualidad femenina con “La sunamita” del libro *La señal* (1975), y en fragmentos también lo hicieron Elena Poniatowska y Amparo Dávila [Cadena 2005: 2]. Además de la sexualidad en términos de lo que incita y causa el placer o el displacer de las mujeres, en los textos eróticos femeninos de esta generación predominan la fantasía, los símbolos, las sensaciones; en los masculinos, los actos.²¹ Llama la atención, como dice Agustín Cadena, que en años posteriores la exploración del tema haya sido retomado por un grupo de narradoras de ascendencia judía: Esther Seligson, Margo Glantz, Sara Sefchovich, Ethel Krauze, Rosa Nissán y Sara Levi Calderón. Esta última, junto con Rosamaría Roffiel, es una de las primeras autoras de novela sobre la disidencia sexogenérica femenina.

En los años ochenta e inicios de los noventa surgen las obras que confieren al fin a las personajes homosexuales su derecho a hablar, a ser narradoras de sus historias, y a la práctica erótico-sexual a partir de su propio deseo (femenino). Un par de novelas dan un nuevo giro (después de “Las dulces”) a la narrativa de amor entre mujeres: *Amora* y *Dos mujeres*, ambas erótico-amorosas, con intención de dar a conocer experiencias lésbicas desde su propia realidad, frente a historias de ambientes degradantes y/o ligados al irremediable destino fatal como *Cada quien para su santo* (1983) de Rafael Gaona, *Los nombres del aire* (1987) de Alberto Ruy Sánchez, y “Sonatina” (1990) de Rosina Conde.

²¹ Laura Freixas, citada por Agustín Cadena [2005].

Quizá en correspondencia con la creciente atomización ideológica de feministas y lesbianas, desde los años noventa las novelas del ámbito lésbico han tendido a la introspección más que a la mirada optimista dirigida al mundo exterior; es decir, privilegian lo individual por encima de lo comunitario. Esto porque entre las activistas más radicales no ha surgido una cultura literaria que las represente. No obstante, escritoras como Rosamaría Roffiel y Victoria Enríquez en este periodo retoman aspectos de las comunidades de mujeres en algunos de sus cuentos.

A partir de los noventa, escritoras como Victoria Enríquez, Ethel Krauze, Eve Gil, Reyna Barrera, Aline Pettersson, Josefina Estrada, Ana Klein, Elena Madrigal, Artemisa Téllez, Francesca Gargallo, Norma Mogrovejo y Odette Alonso²² se insertan en el campo literario con propuestas estéticas, que incorporan la perspectiva feminista y el erotismo femenino. Ninguna se dedica exclusivamente a la escritura: algunas estudian y compilan literatura creada por mujeres, sus vidas y puntos de vista, a manera de conformar la historia que ha estado oculta por un rigor canónico heteropatriarcal. La incorporación a la literatura del cuestionamiento a la tradición sexogenérica por medio de la manifestación del deseo y del ejercicio de la sexualidad a partir del cuerpo propio, entrecruzamiento de política y sexualidad desde la perspectiva de Liliana Trevizan [1997], representa un hito feminista compartido por la narrativa de la disidencia sexogenérica femenina, como derecho legítimo, desde la aparición de “Las dulces” y *Amora* hasta textos de publicación reciente.

La narrativa de los años ochenta y un acercamiento a los años recientes

Para poder conformar un panorama general de la narrativa de los años ochenta hay que volver la mirada a la narrativa contracultural nacida en los sesenta e impulsada por el movimiento estudiantil y la masacre de 1968, que le daría vida, no obstante los esfuerzos gubernamentales y de

²² Aunque Gargallo (italiana), Mogrovejo (peruana) y Alonso (cubana) tienen la nacionalidad mexicana, sus cuentos no son considerados aquí dado que su fuerte contenido de hibridación nacional requeriría de un análisis diferente al propuesto, que diera cuenta de su contextualización; no obstante, incorporé sus obras en la bibliografía de narrativa lésbica mexicana anexada en las páginas finales.

elites literarias por combatirla [José Agustín 1992: 35, 202 y 204], durante las dos décadas siguientes. Esta literatura, llamada de onda por Margo Glantz en desacuerdo con sus creadores,²³ podría situarse a partir de la segunda mitad de los sesenta con la aparición de *Gazapo* (1965) de Gustavo Sáinz y *De perfil* (1966) de José Agustín. Estas novelas comenzaron a hablar del mundo de los jóvenes desde la perspectiva de los jóvenes. Cargada de irreverencia, esta narrativa se manifiesta contra todo tipo de ataduras, contra las instituciones, las generaciones pasadas, incluso contra manifestaciones artísticas tradicionales a partir de un lenguaje desenfadado, de expresiones no admitidas antes en la cultura literaria que delimitan el territorio de la juventud [Pereira 2000: 201 y 202].

La corriente contracultural que se manifestó en las artes, también fue el preludio del movimiento estudiantil, y tras la masacre de Tlatelolco no sólo surgió la literatura sobre el 68, sino que la novela volvió con énfasis a la preocupación política y social ahora para relatar “aspectos como la protesta callejera, la militancia política izquierdista, las manifestaciones que se consideraron subversivas y desembocaron en la masacre del 2 de octubre” [Pereira 2000: 200]. En los ochenta, aunque en menor número, continuó esta producción literaria y se trató el tema aunque fuera de manera tangencial, como en la novela *Crónica de la intervención* (1982) de Juan García Ponce.

La necesidad de expresión que se despertó durante los años setenta, dio lugar a la proliferación de talleres literarios (tendencia que perdura), escuelas y grupos independientes en todo el país, y el incremento presupuestal en las instituciones estatales, gracias al endeudamiento gubernamental, dio lugar a que éstas pudieran abrir dependencias culturales, lo que condujo a la creación de la especialidad de “promotor cultural” [José Agustín: 1992]. La creación literaria se popularizó; inspirados en los narradores contraculturales, otros autores comenzaron a explorar estilos semejantes conservando formas irreverentes del idioma y recreando la vida urbana para introducirse ahora en los mundos sórdidos de la urbe, los barrios y los suburbios de la metrópoli; tal es el

²³ “El término era erróneo ya que esta narrativa no era una representación de la onda, sino un fenómeno literario y contracultural que abarcaba niveles mucho más complejos [...] el término reductivista y folclorizante sirvió para que el *establishment cultural* en México emprendiese una vigorosa campaña, claramente neolitista, para desalentar a los jóvenes, que a través de ella habían recibido un fuerte estímulo para expresarse artísticamente.” [José Agustín 1992: 35].

caso de Armando Ramírez, promotor también de la corriente artística Tepito: Arte Acá. Como contraparte fue evidente una vertiente neELITISTA que quería volver a las tendencias intelectuales de inicios de los sesenta. John Brushwood y Sara Sefchovich coinciden en que la característica que predominó en la novela mexicana de la década de los setenta fue la metaficción (de preocupación sólo estética según Sefchovich) [Brushwood 1992: 105, Sefchovich 1987: 207 y 209]. Sin embargo, Patricia Cabrera precisa que Brushwood también acepta que las novelas puramente autorreferenciales “fueron escasas, pues la mayoría se refería también a temas identificables con la realidad social” [Cabrera 2004: 268].

En la década de los ochenta la narrativa dio un vuelco hacia el realismo, y los temas del mito y lo mágico disminuyeron [Manzo-Robledo 2004]; se difundió la novela de tema urbano, cuya línea fue la del contenido social y los fines de denuncia [Pereira 2000: 215]; la novela histórica se transformó en novela de las historias, cuestionando con ello la existencia de una sola, y se incrementaron las narraciones de mujeres y las que ficcionalizaban la experiencia homosexual; en términos generales la novela de los setenta y ochenta se politizó [Pereira 2000: 215], y se inscribió principalmente en el pensamiento social de izquierda. Al respecto dice Patricia Cabrera: “De mediados de los años setenta a mediados de los ochenta se publicó abundante narrativa de izquierda, más de cien títulos que amparaban novelas, cuentos o relatos breves, biografías, crónicas o textos transgenéricos.” [2006: 31].

En los años ochenta y noventa, según Ignacio Sánchez-Prado [2006], la literatura articula los discursos de transición política y sociedad civil; la urgencia de los últimos gobiernos priístas (y ahora de los panistas) de inscribirse en la entonces naciente globalidad y en el neoliberalismo, llevó en 1988 al colapso de un ya caduco nacionalismo revolucionario, por lo que la bandera de defensa de lo nacional se ha ido convirtiendo en instrumento de lucha de la izquierda tanto política como intelectual. La característica principal de estas décadas, dice Sánchez-Prado, ha sido la “dispersión multitudinaria”, la multiplicación de las propuestas estéticas ante la creciente imposibilidad de articulaciones narrativas literarias que den cuenta de una sola comunidad imaginada alterna. Dispersión que tiene que ver con la fragmentación de identidades nacionales como resultado de la emergencia de nuevas subjetividades políticas (entre ellas los y las homosexuales, las mujeres y la población de la frontera norte, elementos marginados por el discurso hegemónico) y

de la revisión crítica de la historia nacional (que niega la existencia de una historia lineal y única, y que incorpora en ella la narración de la cotidianidad).²⁴

A esta diversificación de la literatura urbana, apunta el *Diccionario de Literatura Mexicana*, se suma el género ciudadano por excelencia: la crónica, que si bien fue inaugurada en México por Manuel Gutiérrez Nájera, cobra importancia en los primeros años del siglo XX con Salvador Novo, a quien José Agustín dice seguir los pasos para la creación de sus tres tomos de *Tragicomedia mexicana*. Otros escritores de crónica actuales son : Gonzalo Celorio, Carlos Monsiváis, Elena Poniatowska, José Joaquín Blanco, Emiliano Pérez Cruz y Vicente Leñero [Pereira 2000].

Para Sánchez-Prado en los setenta, ochenta y noventa la crónica es cultivada como alternativa a la insuficiencia de herramientas teóricas para el análisis de circunstancias políticas y culturales de la nación, por un pensamiento generalmente de izquierda, y da cuenta de la necesidad de ampliar el abanico de posibilidades así narradas, para integrar no sólo lo histórico, sino lo social, cultural, popular, anecdótico, cotidiano, etcétera, en un panorama que dé una idea más completa de los sucesos vividos individual y colectivamente, pero que, no obstante, se sabe siempre inacabado. En los años que nos ocupan la crónica se fue revalorando, a partir de los trabajos de Carlos Monsiváis, como un género híbrido; la confusión que provoca, dice L. Egan,

puede deberse a la vecindad que establece con el ensayo, la noticia, el testimonio y el cuento, lo que ha creado la variedad de nombres que se usan en su sinonimia como ficción documental, cronovela, meta-periodismo, relato no ficcional, periodismo interpretativo, neocostumbrismo, *no[crónica]vela*, literatura testimonial. [citado por Karam 2006]

Como en todo proceso, la narrativa mexicana más reciente se ha movido sin rupturas bruscas con las características de los años anteriores; ha diversificado sus tematizaciones y la manera de abordarlas (con preocupación por equilibrar las historias con lo literario, aun con la hibridación de los géneros), la realidad sigue vigente en sus contenidos pero también se advierte un interés por matizarla, por cuestionar su

²⁴ La política, dice Sefchovich, ya no está sólo en el poder institucionalizado, sino que ahora abarca hasta la vida cotidiana [1987: 221].

unicidad y univocidad, por hacer manifiesto hasta lo que de subjetivo-fantástico tiene; pero los críticos literarios, prudentemente, aún no aventuran un panorama, ante la cercanía temporal, y hacen semblanzas y comentarios de las novelas recientes, en espera de la coyuntura que haga evidente el rumbo que va tomando nuestra literatura del siglo XXI.

LAS ABUELAS DE AMORA



Los textos que analizaremos aquí son configuraciones que a la vez se inscriben en el ámbito de prefiguración de las disidentes sexogénicas en la narrativa, hablan de la homosexualidad femenina aunque no sea su motivo principal; si bien la mayoría fueron escritos a partir del medio siglo, no son contemporáneos entre sí, y han sido creados bajo distintos espíritus epocales, los que han quedado impresos en las narraciones; tal vez por lo mismo, los temas (y la manera de abordarlos) son distintos, pero además, como iremos viendo al analizar los textos de este capítulo, esta transformación en los marcos epistémicos, resulta también en la transformación de las perspectivas a partir de las que se construyen las personajes lesbianas y sus mundos, que van del franco prejuicio homofóbico al homoerotismo como alternativa positiva de vida.

La aparición de personajes homosexuales en la narrativa mexicana estuvo a cargo de la escritura de varones y se dio en un campo prefigurativo que presentaba modelos estereotipados de mujer frente a los primeros asomos de feminismo, como parte del ámbito urbano en el que mujeres comenzaban a criticar dichos modelos y a dar voz a figuras literarias femeninas (más en la poesía que en la narrativa), a luchar por su derecho al desarrollo y por derechos políticos y sociales, en franca pugna con el conservadurismo social dominante, prefiguración influida también por corrientes y autores internacionales de una mayor apertura moral hacia la diferencia. Resulta sorprendente, pues, que los inicios del feminismo (y algún escándalo lésbico) se encuentren, junto con otros hechos importantes, en el ámbito de prefiguración de *Santa*, novela que recrea por primera vez una personaje secundaria homosexual aunque en su configuración dicha recreación queda plasmada como una conducta repulsiva y en la refiguración, de la cual soy responsable, como un acto lesbofóbico y

adverso al incipiente feminismo de la época.¹ En adelante, los contextos de prefiguración en torno al desarrollo de las mujeres se transforman, como vimos en el capítulo anterior, primero lentamente y a partir de los sesenta de manera más acelerada; las configuraciones de personajes lesbianas y sus mundos van cambiando también, en principio todavía con rasgos lesbofóbicos o con una mirada de reprobación en textos de José Revueltas (*Los Muros de agua*, *Los días terrenales* y *El apando*),² Guadalupe Amor (“Raquel Rivadeneira”), Juan García Ponce (*Figura de paja*) y René Avilés Fabila (“El viento de la ciudad”) y a finales de los setenta, en la efervescencia de la “segunda ola”, con una nueva perspectiva en “Las dulces” de Beatriz Espejo.

La Gaditana³

Federico Gamboa (1864-1939) fue escritor porfirista y luego ministro de Relaciones Exteriores del gobierno de Victoriano Huerta, por lo que se le sitúa entre los contrarrevolucionarios del país. Recreó el pensamiento positivista y científico del siglo XIX, confrontó la moral de su tiempo aun cuando sus textos se adhirieron a un naturalismo muy matizado, y aunque, como apunta Nemesio García Naranjo [1964], “Ni la Clemencia de Altamirano, ni Rosario la de Acuña han entrado como Santa en las profundidades del alma nacional”, no ha sido considerado de manera importante entre los escritores nacionalistas o los conformadores de la cultura nacional, quizá precisamente por su inclinación política. Desde la perspectiva de Brushwood, la posición estilística de Gamboa se contrapone al llamado de Altamirano a la conformación de lo mexicano mediante la educación, ya que, “en contra absolutamente de la proposición de que el individuo puede mejorar su situación [planteada desde la que es considerada la primera novela mexicana: *El periquillo Sarniento*, de José Joaquín Fernández de Lizardi], Gamboa

¹ Si bien al interpretar las obras la refiguración es mi responsabilidad, en la configuración queda articulada una parte de la ideología prefigurativa a manera de perspectiva del autor implícito al cual, entonces, le podemos atribuir la lesbofobia y el rechazo al incipiente feminismo de la época en que se escribió *Santa*.

² En este texto se analiza *Los muros de agua*, en donde la personaje homosexual tiene un papel más importante.

³ En este apartado sólo se analiza el fragmento que se refiere a *La Gaditana*, por ser el que representa interés en cuanto al tema de este trabajo.

describe a una protagonista cuyo mejoramiento sólo podía efectuarse mediante un cambio en las circunstancias que la rodean” [Brushwood 1992: 234], ya que la corrupción moral es una enfermedad social.⁴

Podemos considerar como parte del ámbito prefigurativo de Gamboa, junto con la obra de sus antecesores nacionalistas, el positivismo imperante y el surgimiento del modernismo. Sara Sefchovich señala que en esos años los novelistas querían mejorar la sociedad pero no cambiarla

En el porfiriato, el país se siente cosmopolita [tiene] una poesía afrancesada y vanguardista que sólo se interesa por sí misma y por oponerse burguesamente a las costumbres aristocratizantes de la sociedad. Sólo la novela se mantiene como conciencia crítica, si bien paternalista, que acusa de todos los males al carácter del pobre más que al carácter del sistema [...] el país era eso, apariencia de modernidad montada sobre la explotación y la pobreza [Sefchovich 1987: 2].

[La de novelistas como Gamboa] es una prosa sin excesos que tiene por un lado las enseñanzas de Lizardi y el medio siglo y por otro, lecturas de los maestros españoles y franceses. Pero no pudieron concebir otra idea, que el orden para el progreso, el positivismo para la sociedad [...] Lo mismo que la dictadura, la literatura es afán de conciliación, de reforma, de novedad sin ruptura profunda [Sefchovich 1987: 69].

Gamboa —seguidor, entre otros, de los hermanos Goncourt⁵ y de Daudet— toma como referencia prefigurativa concreta *Naná* de Emile Zolá (1880);⁶ este último, a su vez, fue admirador de Baudelaire (traducido a fines del siglo XIX para ser publicado en la *Revista Azul*);⁷ Gamboa hace la versión mexicana de la vida femenina disipada y en momentos glamorosa de una prostituta favorecida por su belleza y juventud. Mien-

⁴ Ver “Santa: el cuerpo social enfermo” [Ruiz 2003].

⁵ De hecho cita al inicio de la novela, a manera de epígrafe, un fragmento de *La fille Elisa*, de Edmond de Goncourt. [García Barragán 1980: 290].

⁶ Emile Zolá desarrolló una literatura de análisis basada en las teorías de H. Taine de Claude Bernard cuyo método consistía en la objetividad y minuciosidad, rigor científico aplicado a la descripción de los hechos humanos y sociales. Su idea fue escribir un ciclo novelístico cuyo modelo era la *Comedia humana* de Balzac, con la aplicación de las leyes de la herencia y la fisiología de las pasiones propuestas por los doctores Lucas y Letourneau. El naturalismo propone un determinismo fundamentado en el avance de las ciencias biológicas y de la irrupción del sociologismo positivista.

⁷ En 1859 Baudelaire publicó *Las flores del mal*, texto por el que se le hizo un proceso penal por publicación obscena. En las obras de Baudelaire se contempla ya la primera poesía urbana del siglo y la semilla de la del siglo venidero.

tras Naná, convertida en prostituta callejera, vive una relación homosexual con la *Satin*, Gamboa prefiere una Santa que se mantiene aparentemente ingenua en contraste con el medio que la rodea, recurso erótico voyeurista en una sociedad en la que el disfrute es un privilegio de los varones.

La primera configuración de una personaje homosexual en la narrativa mexicana se remonta a 1903, cuando en un afán de exposición detallada, que escandalizó y sedujo a un tiempo a la sociedad finisecular, Federico Gamboa dio cuenta de la conducta considerada en aquel entonces patológica de *La Geditana*, compañera de oficio y enamorada de la protagonista. Con esta novela el autor confrontó a quienes creían que la literatura no debía contener temas que exacerbaban la sensualidad y cuya falta de moralidad pudiera llevar a la perdición de las almas; como escritor influido por el naturalismo y el decadentismo, buscó representar a los personajes más sórdidos y contrastantes como metáfora de la sociedad.

El tema de *Santa* se centra en la prostitución, y el argumento aduce que la parte enferma de la sociedad conduce a jóvenes como Santa al pecado, a la prostitución y a la muerte. En el fragmento que nos ocupa, a partir de la perspectiva de la trama, es notorio que, aunque secundaria, *La Geditana* es uno de esos personajes sórdidos a los que Gamboa dio relevancia en *Santa*. El *tempo narrativo* (relación entre la duración de los acontecimientos en la diégesis y el espacio textual que se le asigna) da cuenta de ello; la conversación entre Santa e Hipólito en que se define la conducta de *La Geditana* se desarrolla en una *escena*, la cual da la ilusión de isocronía en su duración [Pimentel 2002: 48]. El segmento (en el capítulo V de la primera parte)⁸ que narra la conducta de dicha personaje es corto en comparación con el resto del libro, pero tiene un peso importante si tomamos en cuenta que el autor implícito dedica ese espacio a una personaje apenas mencionada en la historia, definida por un solo tema descriptor, por su hacer, desde una voz que no es suya, por lo que además está impedida a modificar su acción. En este fragmento el papel de *La Geditana*, no obstante ser ambas prostitutas, se define por oposición al de la protagonista. Si bien dicha escena podría ser eliminada sin menoscabo del argumento, su inclusión en la trama, que vista así podría parecer gratuita, es estilística, tiene una doble intención: como parte de la retórica de la ficción inmanente en el texto (estructura per-

⁸ El libro consta de dos partes, cada una de cinco capítulos.

suasiva de la configuración) y como característica del naturalismo al que quiere inscribirse el autor, se trata de una denuncia social para dar a conocer a los lectores algunos comportamientos que, argumenta en el plano o punto de vista ideológico, son propios de la vida prostibular. Pero, además, en cuanto a la tematización ética, en la diégesis establece un límite a la conducta lasciva de Santa, dando a conocer acciones en las que ella no incurriría. En realidad el segmento sólo es relevante para la configuración de Santa como personaje, el hecho de que la sociedad de la época considere la heterosexualidad inmanente al género, perspectiva ético-ideológica oculta en la narración, haría innecesaria tal delimitación para la comprensión de la historia.

La perspectiva estilística de la trama de esta escena se conforma de contrastes con los que se quiere convencer al lector de los lindes de la conducta de la personaje principal; los nombres, por ejemplo, son referenciales y en el caso de la protagonista, irónico: una *Santa* dedicada a la prostitución. *Gaditana*, en cambio, refiere el gentilicio de las personas nacidas en Cádiz, España, dicho sobrenombre redondea la tematización ideológico-espacial en el relato: los otros personajes del mundo prostibular, secundarios asimismo, aunque de mayor jerarquía narrativa, también son españoles,⁹ Elvira, la dueña de la casa; Pepa, la administradora, y *el Jarameño*, cliente y amante de Santa; se establece, así, una escala de corrupciones que coloca a España por encima de México, y a las ciudades más corruptas que las zonas rurales, como si a mayor progreso correspondiera mayor perversión, o como si las urbes modernas fueran preferentemente cuna de prostitución y de “amores desviados”.¹⁰

Hay en el positivismo mexicano algo de poco racional, algo de fatalidad. El destino está dado y no se le puede cambiar [...] Hay en ese acusar a la ciudad de mala y en ese reivindicar a la buena provincia [...] una celebración de la ciudad y su vida [Sefchovich 1987: 69].

La narración se realiza en analepsis, la acción se ubica en el prostíbulo sin situar la acción en un tiempo pasado específico, a manera de pausas y diálogo, y su justificación en la diégesis es hablar de los celos

⁹ En el relato se señala que la mayoría de “las de la casa” también son españolas, no obstante son personajes totalmente desdibujadas a cuyos nombres ni siquiera se hace referencia.

¹⁰ A dichos amores “desviados”, en 1903 todavía no se les definía como homosexualidad.

de Hipólito, de la rabia desmedida que le provoca *el Jarameño* en contraste con la risa que le produce la pasión por Santa de *La Geditana*, lo que corresponde a una tematización afectiva-perceptual. En sentido estricto, la escena ocurre en la reflexión de Hipólito, desde su perspectiva, a manera de monólogo interior. Aunque la narración es introducida por el narrador (heterodiegético y omnisciente), la voz en realidad pertenece a Hipólito.

El narrador interviene en este punto para explicar que la pasión de *La Geditana* no es un secreto para las de la casa ni para Hipólito, y en el siguiente momento, Santa inicia un diálogo en el que cuenta el hacer de *La Geditana*. La narración de Santa se interrumpe de nuevo con la intervención del narrador, quien informa de la exigencia de unos clientes por un buen servicio en vez de charla y en una digresión explica que comportamientos como el de *La Geditana* de “preferencia crece[n] en el prostíbulo” (lo que representa una tematización ética ligada a la espacial) y que Santa no caería en ese vicio; el mundo lésbico es, pues, el mismo de la prostitución, caer o no en la homosexualidad es sólo un matiz. Aquí es donde expresa su desacuerdo con la forma de vida de los personajes involucrados (no obstante que Santa no sea “tan” corrupta). Con la intervención del narrador y el uso del diálogo el tiempo del fragmento se distiende y aun cuando éste y los dos personajes principales están de acuerdo en los juicios homófobos, abundan en el mismo sentido negativo del amor entre mujeres con lo que el segmento se alarga lo más posible.

Volviendo a la tematización ideológica de la trama, Santa es configurada desde una voz narrativa masculina, a partir de la degradación a la que ha sido sometida por el engaño de hombres inescrupulosos, de la que se responsabiliza, no obstante, a ella misma, cual ha ocurrido en el devenir del sistema patriarcal. En cambio, la obsesión lesboerótica de *La Geditana* es narrada con reiteración morbosa y malicioso detenimiento por una supuesta voz femenina, por Santa, quien aduce no entender de qué se trata, revestida de una dudosa pero atractiva ingenuidad, que pareciera dar cuenta de un oculto placer.¹¹

Hasta después de dos páginas y media de la narración de Santa y la intervención del narrador, Hipólito entra en el diálogo atendiendo a

¹¹ Las heroínas decadentes presentan una ambigüedad moral y sexual. También puede considerarse característica del decadentismo una voz narrativa enfáticamente erótica en una voz femenina ingenua [Pineda 2001].

la función que le corresponde en la novela: ser el pretexto para que Santa se exprese, aconsejarla e instruirla en los códigos de la vida galante, además de ser su secreto enamorado; por él la protagonista se entera de que el de *La Geditana* es un amor indecente, al compararlo con los amores de Safo.

La narración de la escena tiene un triple efecto, por una parte, desde el plano perceptual de Santa, el regodeo erótico en la descripción, por otra, desde el plano ético-ideológico del narrador y de Hipólito, la descalificación de la conducta de *La Geditana* (prostituta, homosexual y peleonera) y finalmente, en el mismo plano ético, la delimitación de la decadencia moral de Santa, no tan grave como la de *La Geditana*. Se produce así una ambivalencia que da cuenta de una doble moral cuyo correlato se encuentra en la sociedad de la época: un efecto seductor y erótico fundado en lo prohibido (provocado por la idea de una joven ingenua en el mundolésbico prostibular), y a la vez una manifestación lesbófoba (tematización ético-ideológica), expresada desde un principio en el hecho ya referido de la gracia que le causa a Hipólito tal pasión.

Ante la secularización del Estado consolidada por Juárez, volviendo brevemente a la prefiguración, la ciencia, poseedora de la razón, tomó el papel de analista y calificadora de las conductas humanas. En el siglo XIX y principios del XX, medicina y escritura tuvieron una relación íntima, y los tipos literarios fueron clasificados taxonómicamente y moralmente de acuerdo con sus características físicas, las cuales podrían determinar su disposición a la maldad. “La preocupación por las malas conductas morales se había vuelto asunto de Estado por la idea de que la inmoralidad conlleva delincuencia, desorden y acaba por volverse problema de salud pública” [Munguía 2005: 388]. Como parte de la tematización cognitiva-ética-ideológica, tanto el narrador como Hipólito dejan en claro que la homosexualidad es una enfermedad propia de las prostitutas, Hipólito además informa que los “amores sanos” son los aprobados y registrados ante las leyes civiles y eclesiásticas (biopoder), en otro párrafo deja en claro que esta conducta al ser repetitiva se convierte en vicio y entonces se torna incurable:

era el vicio contra la naturaleza; el vicio anatematizado e incurable, precisamente porque es vicio el que ardía en las venas de *La Geditana* impeliéndola con voluptuosa fuerza a Santa, que lo ignoraba todavía, que quizá no lo practicaría nunca, contentándose, si acaso, con probarlo,

escupir y enjuagarse, según escupimos y nos enjuagamos cuando por curiosidad inexplicable y poderosa probamos un manjar que nos repugna [Gamboa 1979 (1903): 146].

Finalmente, en voz de Hipólito, el autor implícito relaciona este supuesto vicio con un amor horripilante y defectuoso, concretamente con la práctica amorosa de Safo, haciendo alusión a la escena del suicidio imaginada por Ovidio.

No todos los amores ni todas las criaturas nacen lo mismo [...] Vea usted los nenes que nacen con veinte mil dedos o con las patas torcidas o con las cabezas rellenas de agua, ¿atroces, eh?... lo propio acontece con los amores: unos nacen sanotes y derechos, para con el juez y con el cura; otros medio tuertos, acarrear llantos, desdichas y engaños [...] y otros son los monstruos, como ése de *La Gaditana*, por ejemplo.

— ¿Amor, Hipo, se llama amor?...

— Sí Santita, así le dicen los inteligentes... pregúnteselo usted a ese borrachín que nos visita y que hace versos; amor de nombre y apelativo [...] el de una señora que se tiró al mar hace muchos años, como cinco mil [...] [Gamboa 1979 (1903): 144-147].

Con todo, persiste la percepción, tanto en Hipólito como en el narrador, de que las relaciones entre mujeres no tienen mayor importancia, son inocuas, no causan “daño”, no hay posibilidad de violación, no definen propiedad a diferencia de la sexualidad falocéntrica, de manera que la homosexualidad femenina conlleva cierta indulgencia. No se concibe, además, una posibilidad bisexual, como si homosexualidad y heterosexualidad fueran excluyentes. A Hipólito, celoso de los hombres que rondan a Santa, no le preocupa un posible entendimiento entre las mujeres; desde su perspectiva, de tematización perceptual-ideológica, el amor entre mujeres no tiene valor.

En la perspectiva de la trama, se funden las voces de Santa, Hipólito y del narrador en un erotismo que sólo puede tener sentido en función de la excitación varonil, y en una evocación de la manifestación lesbófoba de la sociedad del siglo XIX y principios del XX. Al expresar juicios de valor extradiegéticos la perspectiva del narrador se confunde constantemente con la del autor implícito de la obra, considerado el responsable de todas las ideas y voces vertidas en el texto, ambos presentan prostitución y homosexualidad femeninas como partes de un mismo entorno decadente y seductor ante la mirada masculina; ambas mujeres

son proscritas, aunque *La Gaditana* doblemente despreciada, por su condición de prostituta y su retorcida forma de amar.

Soledad

A José Revueltas (1914-1976) se le considera un escritor preocupado por la condición humana, por la complejidad de las conductas afectivas y reflexivas; condición humana “a la que ve aplastada por la maquinaria capitalista” [Sefchovich 1987: 3]. En su personalidad y en su pensamiento quedaron las marcas de haber sido apresado en varias ocasiones por su activismo político, la primera a los 14 años; en dos ocasiones fue recluido en las islas Marías (1932 y 1934), condenado luego por su participación en el movimiento ferrocarrilero y más adelante por su intervención en el movimiento estudiantil de 1968. Desde 1928 militó en diversos grupos comunistas, y de varios de ellos fue expulsado por su afán crítico, entre dichos grupos destaca el Partido Comunista, al que se afilió en 1932 [Musacchio 1989].

Para Sefchovich, en el alemanismo (1946-1952) las novelas fueron críticas, buscaron oponer su voz al discurso oficial; se quería mostrar el nuevo país que se gestaba, en el marco de una preocupación por definir lo mexicano, lo nacional, desde Samuel Ramos en los años treinta, hasta Uranga, en los cincuenta; pensamiento que en 1950 sintetiza Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*. En este contexto —coincide Sefchovich con Evodio Escalante— Paz y Revueltas conformaron los extremos de la transición, la marcha del país por la vía de la modernidad dejando atrás a los indígenas, los campesinos, los pueblos y la revolución [Sefchovich 1987: 111-140], y buscando lo mexicano no sólo por la vía colectiva, sino también por la interior [Sefchovich 1987: 135].

La de Paz es una obra, un pensamiento de gran coherencia pero fuera de la historia. El de Revueltas es en cambio un pensamiento profundamente histórico y político, que se quiere enfrentar al cambio e incluso criticar a quienes luchan por él —a la izquierda [...]. Una es escritura compleja pulida para decir el mito, el poema. Otra es escritura sencilla [...] para tocar fondo en los problemas humanos de un México cuya perspectiva no se da desde la burguesía [Sefchovich 1987: 131].

A decir de Ignacio Sánchez-Prado, durante los periodos presidenciales de Ávila Camacho y Miguel Alemán se llevó a cabo la exclusión de

la izquierda socialista del proyecto nacional. En este contexto, para Revueltas “lo mexicano” significaba una forma de conciencia histórica que no había emergido aún, debido al hecho de que ese proceso de emergencia de la conciencia histórica siempre había sido aplazado por las configuraciones institucionales de los movimientos políticos [Sánchez-Prado 2006: 277].

Con *Los muros de agua*, su primera novela, inició su llamada obra carcelaria. Su narrativa se inscribe, según el propio Revueltas, en el realismo dialéctico-materialista [Revueltas 1997a], tras ser cuestionado como escritor del realismo socialista por la carencia de un aliento esperanzador en sus obras:

[*El Popular*, órgano del Partido Popular], foro de la izquierda mexicana cuyo sistema de preferencias era el realismo socialista, contrapuso [1950] las figuras de Neruda y de Revueltas, conforme al esquema del escritor “bueno” y el “malo” [...] El texto de Ramírez Ramírez, “Sobre una literatura de extravío”, pone en evidencia que el realismo socialista tuvo algunas similitudes con el nacionalismo. Una de ellas es un optimismo básico, que no podía sino escandalizarse con el desfile de personajes de *Los días terrenales* [...] El mismo periódico anunció a ocho columnas, en su edición del 16 de junio de 1950, que Revueltas decidía “revisar profundamente su obra literaria” [...] Revueltas escribió seis años más tarde *En algún valle de lágrimas*, donde sigue las normas en cuanto se refiere a la crítica a un personaje típico de la vida capitalista mexicana, pero tampoco entonces sus compañeros de militancia parecen haberse entusiasmado. [...] En una entrevista aparecida en *Novedades*, [Revueltas] sugiere la existencia de un realismo distinto del socialista [Vital 1994: 230-231].

Este realismo dialéctico-materialista buscaba que la realidad fuera ordenada, discriminada, armonizada dentro de una composición sometida al modo en que la realidad se deja seleccionar: “donde la realidad obedece a un devenir sujeto a leyes, en que los elementos contrarios se impenetran y la acumulación cuantitativa se transforma cualitativamente” [Revueltas 1997a: 19]. “Por eso, su narrativa subraya el enfrentamiento de los personajes entre sí y consigo mismos, dentro de las condiciones sociales específicas” [Mejía 1982]. Para este autor “la realidad, no obstante su abyección, es modificable, puede ser distinta a condición de comprenderla, de captarla, de sentirla” [Fuentes 1999].

Después de Gamboa, Revueltas configuró en *Los muros de agua* (1941) una personaje homosexual, en el mismo año que Guadalupe Marín publicó *Un día patrio*, obra en la que hace referencia a la posible homosexualidad masculina de un escritor de los llamados *Contemporáneos*.

Revueltas, militante de izquierda perseguido por sus ideas políticas, recrea (a partir de sus impresiones en presidio) la historia de Ernesto, Marcos, Prudencio, Santos y Rosario, militantes comunistas en el tiempo en que el comunismo era proscrito, quienes al ser apresados y llevados a las Islas Marías se miran inmersos en la mayor degradación humana, hacinados con delincuentes peligrosos, oprimidos por una estructura militar brutal y corrupta, y obligados a cargas extra de trabajo por su ideología. El tema de la novela es la vida carcelaria y el argumento es la diferenciación en el trato que dan a los presos políticos comunistas quienes, no obstante, se mantienen leales a sus principios.

En la perspectiva de la trama se configuran los elementos de la historia de tal forma que, en un plano de espacios limitados (el vagón de ferrocarril, la bodega y el camarote del barco “El Progreso” y la penitenciaría), se contraponen estilísticamente las impresiones y actitudes de “los políticos” con las de los delincuentes y los militares, para resaltar el punto de vista ético de los comunistas. En este peculiar espacio se exhibe un mayor maltrato a los presos políticos que a los delincuentes, y se contrastan las experiencias de las mujeres y de los hombres en el mismo espacio carcelario. En su configuración, la novela está relatada por un narrador heterodiegético omnisciente (focalización cero), plano cognitivo que le permite saber todas las historias de los personajes y focalizar uno u otro para relatarlas.

Los primeros capítulos se desarrollan en analepsis, cuyo presente corresponde al día de la llegada de “los políticos” o “los comunistas”, como les apodan, a las islas. En adelante la narración es lineal y alterna fragmentos de las historias de los hombres en general con los de Rosario, intentando guardar la correspondencia temporal. Desde su perspectiva, el autor implícito, por medio del narrador, destaca las historias personales de algunos delincuentes como Ramón, el Miles, el Marquesito, entre otros, y de manera menos profunda las de algunos de los presos políticos: Prudencio, Ernesto y Santos, en ese orden; y en cuanto a las mujeres privilegia la información en torno a Rosario, Soledad y Estrella, también en ese orden, en los capítulos IV, VIII, XI y XIII (Rosario aparece también en los primeros dos capítulos, con sus compañeros).

Esta inequidad en la información hace que se ponga más atención en la historia de Rosario, que está muy ligada a la de Soledad. Dentro de la historia principal hay otra, apenas enunciada, en el plano afectivo, y que amenaza con romper la solidaridad entre “los políticos”, la del amor inconfesado (e inconfesable) que Ernesto y Marcos sienten por Rosario, el punto de vista se torna ético-ideológico en el momento en que ambos, sin necesidad de ser explícitos, renuncian a la posibilidad amorosa por una lealtad, una fe y una doctrina [p. 175]. En este mismo plano ético-ideológico se plantea la tentación de Rosario de entregarse al Chato, en un momento en que “La sangre [activa y sucia] ocultaba los pensamientos” [p. 172]; la prueba es superada cuando el razonamiento le impide sucumbir a la pasión, al instinto animal (Ernesto, en cambio, sin menoscabo de su honra, cede a los encantos de Estrella); asimismo, desde la perspectiva ética del narrador se desarrolla como loable el amor solidario, distante y asexuado que Soledad manifiesta por Rosario, al constituirse en salvaguarda de la honra sexual de ésta (acosada y disputada por oficiales e internos con jerarquía).

La retórica de la ficción (la intención de la construcción en términos de Booth), en cuanto al tópico que nos interesa en este trabajo, está orientada a establecer como honorable el amor casto entre mujeres (“He aquí que por primera vez de una enfermedad brotaba el amor, reivindicando lo desviado, haciendo digno lo enfermo”, p. 145). El conflicto previo a la elección amorosa casta se presenta cuando encierran con Rosario, en el camarote de la embarcación que los lleva a presidio, a dos mujeres, una de ellas homosexual:

—¿Sabe usted? Esa está bien ahí... le gustan las mujeres y va a querernos molestar por la noche[...]

Rosario experimentó una viva cólera en contra de Estrella pues le pareció baja y estúpida su declaración, pero al mismo tiempo una ciega repugnancia se apoderó de su ser, como si Estrella no fuera ajena a las prácticas que condenaba y todo el mundo aquel de hampones y criminales, no fueran *también*¹² otra cosa que un mundo escondidamente monstruoso, subterráneamente anormal y desquiciado [Revueltas 1997b: 61].

De nuevo, como en el caso de *La Geditana* (en *Santa*), la personaje homosexual es secundaria, sirve estilísticamente como medio de con-

¹² Las cursivas son mías.

traste y de apoyo a la personaja principal, contribuye a la distinción de problemas de las mujeres y de los hombres en la embarcación y en el presidio (los de las mujeres son asedios sexuales, los de los hombres, castigos y dobles cargas de trabajo), y a establecer lo que Rosario no es y no conocía, pero que finalmente agradece porque su enamorada se torna en su protectora incondicional durante su estadía en las Islas Marías, este papel es el que da importancia a Soledad a lo largo de la novela; dicha personaja está definida por su hacer, tiene un solo papel temático y actancial lo que le impide sufrir modificaciones radicales; no obstante, se redime por su solidaridad con Rosario.

La personalidad y el hacer de Soledad están conformados, desde la tematización afectiva, en función de su amor por Rosario y, desde un punto de vista ideológico, en contraste con ella. Soledad y Estrella pertenecen a un estrato social bajo, no tienen educación ni conciencia de clase, son prostitutas y, a diferencia de *La Gaditana* de Gamboa, delincuentes; Rosario, en cambio, representa los valores encomiables de las mujeres militantes comunistas. La personaja homosexual, condenada a amar a Rosario de lejos, lleva en el nombre su estigma.

Rosario, presa política, parece respetar la orientación sexual de Soledad, mujer tímida y avergonzada, aunque percibe la homosexualidad como una de las anormalidades de todo ese mundo de delincuentes. El narrador, por su parte, hace constante alusión a lo pecaminoso y desviado del amor entre mujeres, el cual sólo adquiere un carácter de limpieza o pureza si es platónico:

Si sólo se le hubiese permitido estar siempre junto a ella, sin hablar, sin decir nada y hasta sin mirarla, Soledad se sentiría plenamente satisfecha, pues su amor participaba de todos los atributos de la adoración, alimentándose ya de cosas místicas y sin materia.

Rosario observaba a esta mujer [...] y dolíase de no poder ser mejor para ella y de que entre ambas se interpusiera todo un abismo orgánico imposible [...] mientras Soledad no encontró el amor en su vida, mientras sus pasiones y sus placeres fueron tan sólo un grito animal, y deforme, aquello no pasó del vicio. Más cuando sobre el caos, una llama distinta y sustantiva, un soplo de cosa singular, divino, lo anormal comenzó a desvestirse para formar nuevamente, haciéndose pureza [Revueltas 1997b: 114, 115].

El narrador en estos fragmentos parece recuperar las reflexiones de Hipólito respecto de *La Gaditana* en *Santa*, y como él, desde su perspectiva ética, clasifica como enfermedad y vicio la homosexualidad. A

diferencia del texto de tradición decimonónica, el narrador de *Los muros de agua*, confundido en juicios como éste con el autor implícito, profundiza en su percepción ética de la desexualización del amor entre mujeres como virtud, con lo que el vicio queda superado. *La Gaditana* se constituye protectora de Santa aunque en la obra de Gamboa no se le confiere relevancia al hecho; en cambio en la obra de Revueltas se expresa que mientras Soledad proteja a Rosario de la lascivia de los hombres y la ame sin pretender algún acercamiento físico como recompensa (ya que se considera orgánicamente imposible), adquiere un aire de santidad, y se transforma en una especie de ángel de la guarda.¹³ Dicha percepción adquiere tintes ideológicos en tanto sustenta la heteronormatividad obligatoria, lo que agrega a la observación de papeles tradicionales de género, la homofobia.

La historia así dispuesta en la trama, argumenta, en un plano ético-ideológico, que en el espacio opresivo carcelario las pasiones instintivas o enfermas (concretamente homosexuales), se constituyen como obstáculos para las virtudes y las convicciones político-sociales, a partir del plano ético-ideológico de la perspectiva de la trama. Tras pasar por las pruebas de la pasión, el vicio y la locura, los políticos se reúnen, finalmente, en una amistad solidaria y limpia.

Rosario, el narrador y el autor inmanente coinciden en su posición frente a la homosexualidad femenina. Narrador y autor implícito no sólo coinciden, además se confunden, pues tratándose de un narrador fuera de la diégesis y omnisciente, su función sería exclusivamente la de contar la historia, es decir, no es un personaje, pero al emitir juicios en torno a la homosexualidad su voz puede atribuirse también a la perspectiva del autor implícito.

Raquel Rivadeneira

Si bien Guadalupe Amor (1917-2000) destacó en la poesía, también es autora de algunas obras narrativas, que evitaron el melodrama de la

¹³ El caso contrario al de Soledad lo podemos encontrar en la actitud de las celadoras en *El apando* (1969), también de Revueltas; a diferencia de la primera a estas últimas sí se les llama lesbianas, de manera ofensiva, porque introducen los dedos en las vaginas de las parientes de los reclusos en busca de objetos prohibidos. En *Los muros de agua*, Rosario no corre riesgo con Soledad, en *El apando* Mercedes goza con la intrusión de las celadoras, pero se le disculpa (y no se le acusa de lesbiana) porque lo hace pensando en Albino [Manzo-Robledo 2000].

época, como *Yo soy mi casa* (versión en prosa) y *Galería de títeres*. Martha Robles [1985] y otros críticos la colocan entre la generación del medio siglo, aunque a decir verdad muchos de los artistas contemporáneos a ella la rechazaban por sus constantes transgresiones, escándalos e incluso dudaban de la autoría de sus obras. Perteneció a una familia de arraigambre porfirista, muy católica e interesada por la cultura, de manera que aunque fue una niña rebelde expulsada de los colegios en que estuvo y aunque abandonó la educación formal a temprana edad, tenía un gran conocimiento sobre poesía y las artes en general. Por medio de sus hermanas, quienes trabajaron en el ámbito del arte pictórico y dirigieron la Galería de Arte Mexicano, conoció en su juventud a pintores, artistas y gente de poder económico de la época, y posteriormente se vinculó con el grupo de los Contemporáneos. En alguna etapa, no obstante los discursos políticos que promovían un beneficio nacional de las mujeres en la promoción y cuidado de la familia, llevó una vida disipada y mantuvo relaciones con amantes sin hacer distinciones entre hombres o mujeres [Santillán 2008: 162], pero a partir de la muerte de su hijo comenzó a verse emocionalmente afectada, al grado de que en sus últimos años de vida perdió la cordura.

En los años del medio siglo, dice Martha Robles [1985: 69-71], se difundió la corriente existencialista, especialmente en la literatura, primero en las aulas universitarias y luego en el suplemento de *Novedades* “México en la Cultura” (bajo la dirección de Leopoldo Zea); fueron los años, dice Robles, en que se leía a Albert Camus y a Jean Paul Sartre, cuyas obras “propiciaron la tendencia de unos cuantos a ‘constituirse a sí mismos’: forma de aspirar a la ‘libertad necesaria’ en una situación enajenada y enajenante, abocada a la conciencia de la muerte y de la soledad” [Robles 1985: 69]. En este contexto, en 1959, Guadalupe Amor publicó *Galería de títeres*, libro en el que sus relatos giran en torno a la soledad, las relaciones efímeras, frívolas (el matrimonio para ocultar los amores homosexuales), y el envejecimiento del cuerpo, seres huecos, vacíos, en el ámbito burgués.

El texto “Raquel Rivadeneira” relata la historia de una mujer viuda, sin afectos, que se encuentra en ese momento ante la elección de sobrellevar una apariencia de bienestar en la línea de lo socialmente correcto para una divorciada que ha dejado atrás la juventud, o de aceptar una relación lésbica y sentirse acompañada, en contra de los prejuicios sociales y, sobre todo, los propios. El resultado, que corresponde al argumento del relato, es una constante indecisión, que hace a la protago-

nista cambiar continuamente su acción y actitud a manera pendular:

Juraron no abandonarse más, y al día siguiente Raquel tenía la casa tibia y aromada. Mientras duró la fragancia de las flores Raquel sonrió como una adolescente; pero volvieron el hastío y la repulsión como vuelven las temporadas de lluvia [...]

Sí, la soledad y la vejez sola o hasta la propia muerte, pero jamás reincidir en esa pantanosa relación; jamás volver a ver cerca de ella a esa mujer ajena a su sangre y henchida de deseo [...]

Pero el tiempo conspirador pasaba y Raquel volvía a amortajarse de soledades y, devastados sus principios, imploraba a su amiga que de nuevo viniese a visitarla [Amor 1959: 55].

Se trata, desde la perspectiva estilística de la trama, de un relato sencillo y lineal, en el que desde la individualidad subjetiva se exhiben los constantes estados de indefinición de la protagonista. En la construcción del mundo lésbico intervienen dos historias contrapuestas que corresponden al pasado y al presente de Raquel: la que inicia tras su divorcio, de glamour, vida con amigas irresponsables y amores que “iba cambiando tan caprichosamente como sus vestidos”; y la que surge en la melancolía por haber perdido su atractivo y juventud, al encontrar un nuevo admirador: una mujer masculina. Es el narrador o narradora (no se define) quien desde su punto de vista perceptual utiliza la palabra admirador y no admiradora, y luego aclara: “Era una mujer [...] a pesar de cuanto había hecho en sesenta años para disimularlo” [p. 82]. En el plano ideológico de la trama las dos historias corresponden a la contraposición de la vida heterosexual, aunque promiscua, aceptada, y a la de “amores equívocos”, desde el plano ético de la perspectiva del narrador o narradora. Quien narra permanece firme en sus ideas homófobas, en cambio Raquel se debate constantemente: “Al caer en cuenta del paso que había dado sintió repugnancia” [p. 82] pero, al agotarse el perfume obsequiado y marchitarse las flores, pensaba: “Después de todo ¿qué importaba que no fuese hombre? Era tan educada, sabía oírlo como nunca nadie lo hizo y tenía unas manos [...]” [p. 83].

En la trama las personajes están configuradas en rápidas y escasas pinceladas y, sin embargo, traslucen su sufrimiento. En el plano ideológico, resulta sorprendente que, no obstante la fatalidad de la situación, dichas personajes escapen a las ideas de instinto maternal en las heterosexuales, a las de incapacidad maternal de las homosexuales, imposibilidad sexual orgánica en las relaciones lésbicas, o a su adscrip-

ción prostibular y en la delincuencia; asimismo, resulta novedoso en este momento, que el relato reproduzca una de las situaciones socio-sexuales que suelen ocultarse en la sociedad y que con mayor vehemencia se han censurado en la literatura: ¡una mujer heterosexual que flaquea ante una posibilidad homosexual!; Santa, en la novela homónima, no llega a ser tan perversa como *La Geditana* (en su degradación o enfermedad, no ha caído tan bajo); Rosario, de *Los Muros de Agua*, es un ser intocado por los deseos sublimados de Soledad (¡pero por supuesto!, es la conducta que se espera de toda mujer comunista virtuosa), Raquel, en cambio, mucho más humana, vive en el infierno instalado entre el prejuicio, el deseo, la soledad y la indecisión.

En este cuento la personaje abiertamente homosexual de nuevo es secundaria, apenas bosquejada, y aparece menos definida aún que *La Geditana* (de Santa) y Soledad (de los *Muros de agua*), entre otras cosas, dicha personaje ni siquiera tiene un nombre; pero a diferencia de éstas, su configuración no tiene una función estilística ni ética, su participación en la historia es fundamental, Raquel la percibe como una opción para combatir su soledad, y el narrador o narradora la percibe como una humana que sufre, no por un rechazo tajante sino por el vaivén sentimental de Raquel, al que se somete.

La retórica de la ficción (como estructura con intención), en esta perspectiva de la trama, busca convencer de que la ambigüedad sexual de Raquel es un asunto psicológico que tiene su origen en lo insoportable que le resulta la soledad (asunto existencial que constituye el tema del relato), lo que queda explícito tanto en voz del o la narradora (heterodiegética con focalización en Rivadeneira) como de la personaje. Sin embargo, los sucesivos estados de placer y displacer de la protagonista en el relato, podrían interpretarse como miedo a la entrega por prejuicio social: “Siguiéronse tratando solapadamente, ya que Raquel exigió silencio y recato” [p. 82]. Este miedo y el ocultamiento dan cuenta de un mundo lésbico que no tiene un espacio propio y por tanto es construido y solapado dentro del ámbito de la heterosexualidad.

La perspectiva de la autora o autor implícito guarda cierta complejidad; por ejemplo, en el plano ideológico, el lesbianismo sigue teniendo una connotación negativa, como en la narrativa que le antecede, dicho punto de vista es adjudicable al narrador y a la protagonista, aunque ésta titubea, lo que hace que los puntos de vista no concuerden totalmente. Con esta práctica, la perspectiva del o la autora implícita, en el mismo sentido, no es fácilmente descubierta; podemos atribuirle,

no obstante, la elección de la historia (que es en sí una preselección), de hablar en ella del amor entre mujeres y de omitir las palabras homosexual o lesbiana, la conformación de la trama en dos historias que se contraponen, la configuración atormentada de Rivadeneira, el juego con la ambigüedad con que ha configurado a su personaje central y el acercamiento a la homosexualidad femenina desde un punto de vista diferente al de sus antecesores. Asimismo, dicho autor o autora, también desde un plano ideológico, agrega otros elementos a la configuración de narraciones “sociosexuales” y concretamente en torno al amor entre mujeres: la homosexualidad como opción entre mujeres mayores, a quienes el deseo sexual se les ha negado tanto por género como por edad, y desmiente la imposibilidad sexual orgánica entre mujeres, a la que se refiere Rosario en el texto de Revueltas.

Leonor y Teresa

Figura de paja (1964) es la primera novela que asume como protagonista a una personaje homosexual, el autor, Juan García Ponce (1932-2003), novelista, cuentista, dramaturgo, ensayista, traductor y crítico de arte, perteneció a la generación del medio siglo, cuyos miembros adoptaron, en su mayoría, una postura contraria al nacionalismo de los años cuarenta, cuestionaron los presupuestos de la revolución mexicana y postularon la apertura a la cultura universal. Algunos miembros de dicha generación, asimismo, adoptaron filosofías como la fenomenología o el existencialismo, se inscribieron en el escepticismo, el sentido de fatalidad e incertidumbre provocados tras la segunda guerra mundial [Pereira 2000]. García Ponce nació en Yucatán y radicó desde los trece años en el DF en donde conoció al pintor Manuel Felguérez, con quien compartió su interés por las artes plásticas. Estudió arte dramático en la Universidad Nacional Autónoma de México, fue profesor de literatura alemana, jefe de redacción en la *Revista de la Universidad de México* y formó parte de los consejos editoriales de la *Revista Mexicana de Literatura*, *México en la Cultura*, *Plural* y *Vuelta* (estas últimas, fundadas por Octavio Paz). Fue becario del Centro de Escritores Mexicanos y de la Fundación Rockefeller. Apunta Sefchovich [1987:3] que en la época del “milagro”, de modernización e industrialización mexicanas, ante la seguridad de los jóvenes escritores en sí mismos, lo social se va alejando y abre paso a las preocupaciones íntimas y personales, en contraste al auge económico, el signo

de los tiempos, dice, es la angustia existencial. Entre los cincuenta y sesenta, asimismo, se inició el impulso de cambios importantes en torno a la sexualidad, la familia y la identidad de las mujeres.

A García Ponce “lo obsesionan las relaciones humanas, el amor, el cuerpo y el sexo que son precisamente los temas característicos de los años sesenta” y las lecturas que lo guían son de la vanguardia intelectual que representan Klossowsky, Musil, Mann [Sefchovich 1987: 174]. Siguiendo a Ruffinelli, Sefchovich advierte dos periodos en la obra de García Ponce: en el primero mira la vida interna de sus personajes, sus conflictos, desde el exterior; en el segundo lo hace totalmente desde la subjetividad [Ruffinelli citado por Sefchovich 1987: 174].

Figura de paja es la primera novela de García Ponce (por tanto pertenece al primer periodo), en obras posteriores iría definiendo con mayor claridad la construcción de personajes como objetos sexuales al servicio del erotismo falocéntrico. El tema es la búsqueda de identidad y el argumento relata la dificultad para construir dicha identidad en términos aceptables para la sociedad tradicional, lo que conduce a la protagonista al suicidio; la historia nos revela la conformación de un triángulo amoroso y que tras de la elección de Teresa por el personaje masculino, Leonor decide acabar con su vida.

En la configuración de esta novela, desde la perspectiva estilística de la trama, la historia está narrada en primera persona por un personaje masculino, así, su función es tanto vocal como diegética; pero además, este narrador focaliza el relato, principalmente, en Leonor. El punto de vista, pues, es testimonial, el de un narrador masculino, heterosexual, homodiegético, cuya focalización es interna fija.

En sentido estricto, la historia relata un día en la vida de los tres personajes (Leonor, Teresa y el narrador, al que es difícil separar del personaje porque éste no tiene un nombre), no obstante, la trama es compleja, e incorpora varias analepsis entre el principio y el fin, los que se corresponden en una narración circular. El capítulo que introduce a la novela relata el regreso de Cuernavaca de los tres personajes en un auto conducido por el narrador, pasan a dejar a Leonor, y se introduce una analepsis para relatar los detalles de la estancia en Cuernavaca, el narrador retorna al tiempo original para contar la decisión de Teresa de quedarse con él. En el capítulo siguiente, nuevamente en una analepsis, se establecen los nexos de amistad del narrador con Leonor, la historia de ésta, cómo el que narra conoce a Teresa y cómo de un mero deseo sexual pasa a un apego sentimental. A partir de espacios

vacíos que debe llenar el lector se establecen señales del inicio de la relación amorosa entre Leonor y Teresa, y con ésta, la lucha del narrador por obtener los favores de esta última, finalmente, la invitación a Cuernavaca que culmina con el logro de su objetivo. La parte final se refiere al día siguiente al regreso, en que Teresa encuentra a Leonor agonizando.

En una tematización estilística, la historia así configurada y los espacios de indeterminación de la novela hacen posible, primero, el asombro al reconocer una relación amorosa entre Leonor y Teresa (que se descubre a mitad de la novela), y luego, la sorpresa del suicidio. Así, la perspectiva de la trama da énfasis a estos dos momentos los que adquieren un punto de vista ideológico ya que la extrañeza ante dicha relación amorosa encuentra su sustento en el hecho de que desde la perspectiva del autor implícito las relaciones heterosexuales se consideran como las únicas aceptadas, incluso desde la subjetividad individual, lo que queda reforzado con el suicidio de Leonor.

De la misma manera la trama privilegia la información sobre Leonor; desde el plano perceptual de la perspectiva del narrador queda claro que ella es la homosexual, aunque en el texto no se consigna ninguna palabra concreta que la defina. El narrador da a conocer aspectos de la educación religiosa de Leonor, su temprana curiosidad por la sexualidad, sus múltiples experiencias amorosas, su economía holgada gracias a la posición de la familia (con la que no guarda nexos afectivos), para finalmente introducir su posible homosexualidad:

Voy a contarte otra cosa que nunca le he dicho a nadie... Me pasó en Canadá. Pero tienes que entenderme. Ahí las monjas eran peor todavía que las de acá [...] Yo me pasé los tres años mirando a una muchacha [...] nunca hice nada, sólo mirarla y dejar que me mirara [...] El último día al despedirnos, pensé que había sido una idiota. Hubiera sido tan fácil... [p. 39].

El narrador ofrece a los y las lectoras la información necesaria para armar la historia sin aludir concretamente a lo que pudo pasar entre Teresa y Leonor; desde el punto de vista cognitivo, de su relación sólo sabemos lo que ellas cuentan al narrador y lo que él observa, por eso no conocemos a fondo cómo se desarrolla la experiencia homosexual femenina. Con estos datos, sin embargo, desde la perspectiva de la trama, es posible interpretar la razón del suicidio de Leonor: el enamoramiento

to, la imposibilidad de construir una identidad sexual positiva por su educación represiva y religiosa, su constante instalación en la duda, en el conflicto interior, en la indecisión (“Dice [Teresa] que pensó que me hacía falta y que podíamos ser realmente *amigas*;¹⁴ pero que yo he echado a perder la relación porque tengo miedo”, p. 21), y finalmente, el abandono de Teresa. En la trama esto constituye un punto de vista ético: a Leonor se le dificulta definirse porque su atracción por Teresa (y por las mujeres) le causa un conflicto moral y social, aunque no es la sociedad quien le recrimina, ella se autocensura previamente al malestar social que la homosexualidad pueda provocar.

Para Teresa (personaja nihilista, colocada en la incapacidad afectiva) el conflicto es otro, el de su vacío existencial, por eso cualquier cosa le da lo mismo, si no es con una (Leonor) es con el otro (el personaje-narrador), el que pueda proveerle lo necesario para subsistir.

En contraste con Leonor, desde el punto de vista ético, el personaje-narrador no tiene conflictos morales o emocionales, no se atormenta, y en tanto busca una relación heterosexual (no obstante la indefinición de Teresa) la toma de decisiones resulta fácil (decide, sin culpas, entre Alma y Teresa).

Lourdes y Yolanda

René Avilés Fabila (1940), licenciado en Relaciones Internacionales por la UNAM, con estudios de posgrado en la Sorbona. Fue miembro de la Juventud Comunista en los años setenta y del Partido Comunista Mexicano. Participó en la *Hoja Literaria de la Juventud Búsqueda* y junto con José Agustín, Gerardo de la Torre y Xorge del Campo en Mester, taller literario dirigido por Juan José Arreola [Cabrera 2006:107 y 146], asimismo fue becario del Centro Mexicano de Escritores. Tiene una amplia trayectoria en el periodismo, en la docencia universitaria y en cargos públicos relacionados con la cultura y el arte. Fundó en 1999 el *Universo del Búho* revista cultural de la cual es director.

Su primer libro *Los juegos* dejó profunda huella “por su implacable vivisección de la clase media mexicana, especialmente la de los escritores” [Pereira 2000] y no obstante el revuelo que causó “Avilés Fabila no encabezó entonces un proyecto grupal alternativo. Su estrategia más

¹⁴ Las cursivas son mías.

bien consistió en distinguirse como prolífico narrador político” [Cabre-
ra 2006: 148]. En su libro de relatos *La lluvia no mata las flores* (1970),
según el *Diccionario de Escritores Siglo XX*, domina la presencia del amor y
el sexo. En la contraportada del libro se lee:

Las historias que componen este libro pertenecen al mundo secreto de
las personas, a lo que avergüenza y trata de olvidarse o esconderse. Son
sucesos anormales de gente que posee prejuicios en público, de buenas
costumbres, convencional, en una palabra: *decente*. Casos anormales, sí,
pero también justificables porque sacaron a esos seres de la monotonía y
del aburrimiento para enfrentarlos a una realidad ineludible.

Así, se advierte en la preselección de las historias, correspondiente
a una parte de la perspectiva de la narrativa, un punto de vista ético
ideológico que juzga anormales las conductas referidas. Entre los rela-
tos del libro se encuentra “El viento de la ciudad”, escrito por Avilés
Fabila en 1969, un cuento urbano cuyo tema se centra en el desenfreno
de la intelectualidad juvenil; la historia relata una noche en la vida de
dichos personajes citadinos entre alcohol, drogas, sexo y cultura, el ar-
gumento revela que en esa vida de cultura y desenfreno se ocultan rela-
ciones anormales y tortuosas como el amor entre Lourdes y Yolanda. El
plano espacio-temporal, pues, es la urbe, la Ciudad de México, concre-
tamente la Zona Rosa, que a finales de los años sesenta era centro de
reunión de gente inmersa en el ámbito cultural.

Desde la perspectiva estilística de la trama el eje del cuento es la
historia configurada a partir de lo que no se dice en torno a la manera
en que Lourdes y Yolanda se relacionan, es decir, el lector debe cons-
truir esta historia central a partir de los espacios vacíos del relato.

En el plano cognitivo, el narrador ofrece información que aparenta
no tener importancia, y la dosifica con el fin de llevar al narratario o
narrataria a esclarecer la afinidad entre Lourdes y Yolanda sólo hasta el
sorpresivo final. Las pistas consisten en la creciente necesidad de Lourdes
por ubicar a Yolanda, primero en el bar donde se divierten con amigos,
cada una por su lado, y luego en su departamento donde continúa la
fiesta, y en su enojo porque Yolanda se acuesta con cualquiera y “se
desprestigia”; el punto de vista es ético ideológico porque presupone
un comportamiento sociosexual adecuado para las mujeres, heterosexual
y contrario a la promiscuidad, esta presuposición es la base sobre la que
se construye el efecto final.

El cuento está relatado por un narrador heterodiegético, omnisciente, indefinido en el texto en cuanto al género y a la orientación sexual, aunque por los juicios emitidos podríamos decir que es un narrador (varón) heterosexual. Éste cuenta la historia de manera lineal con algunas miradas en retrospectiva que definen a los personajes y la relación entre ellos. A la perspectiva del narrador se le pueden atribuir ciertos juicios, como las opiniones sobre los personajes, tales como el éxito literario logrado por Lourdes “de acuerdo con sus pocos años” o que Carrillín era genial colagista, o que Yimi era uno de los pocos buenos de la música moderna en México, es decir, en cuanto a la historia y sus personajes. Comparte, desde un plano ético-ideológico, con la perspectiva del autor implícito —que es el responsable de toda selección, organización e ideas manifiestas— la consideración de que los homosexuales no son hombres ni mujeres, el juego que se hace en el transcurso de la narración con diferentes nombres para el lugar en el que el grupo de amigos convive, como si fueran sinónimos: El Caballo Marica, El Caballo Homosexual, El Caballo Pederasta, El Caballo que es Yegua, El Caballo Puto, El Caballo Putín, El Caballo Impotente, El Caballo Invertido, El Caballo Degenerado. Sinónimos falsos que manifiestan desprecio por la homosexualidad (y la feminidad) al equipararla con adjetivos que no tienen relación. Al hacer el narrador juicios extradiegéticos visibiliza al autor implícito, cuyo punto de vista podemos definir, entonces, como masculino, no homosexual y homofóbico. Asimismo, narrador y autor implícito, privilegian la información sobre los antecedentes de Lourdes y Yolanda, con lo que les conceden un mayor peso en la trama que al resto de los personajes.

En contradicción con el desprecio manifiesto en los supuestos sinónimos del nombre del bar en el que se reúnen los amigos y con la desacreditación del homosexual como un ser con género o sexo biológico definido, al referirse a la historia de los tres amigos hippies, el narrador exalta la homosexualidad y la diversificación sexual (se sobreentiende que masculinas), sin embargo, al deslindar las ideas, visto el fragmento en el contexto del total de la narración da la impresión de que para el narrador y para el autor implícito se trata en realidad de una ironía, con lo que nuevamente manifiestan su punto de vista ético ideológico.

Al quedarse Tuko solo, es decir, sin los hippies que fueron deportados por drogadictos, conoció a Julio Antonio y a Carlos, ambos amantes amorosos. Tuko también había evolucionado en lo sexual y trabajaba

indiscriminadamente cualquier línea fuese masculina, fuese femenina [p. 63].

Los tres hippies eran de una inteligencia notable y sus vidas llevaban rumbos perfectos: en diez años más ellos y toda su generación formarían una comunidad ideal, ejemplo de la sociedad [p. 65].

Si para los hippies la renuncia a la heteronormatividad es tratada como una evolución sexual (no obstante la ironía), la conducta sociosexual de Lourdes y de Yolanda conlleva cierta condena: a Yolanda “nadie se le escapa” y Lourdes sólo es más discreta. Es en relación a los amantes de esta última que se invita al lector a la sospecha: “Es rara en sus relaciones sexuales. Y sus propios amantes se convencían luego de tenerla” [p. 72], y con ello se establece una jerarquía en el lesbianismo: la homosexual (o la más homosexual) es Lourdes, rara en sus relaciones con hombres. No obstante a las relaciones erótico-amorosas entre mujeres no se les da nombre. Siguiendo con el plano ético ideológico, en la narración la palabra homosexualidad sólo se refiere a la masculina, lo cual puede ser un recurso para reforzar la sorpresa final pero también, aunque la palabra lesbiana comenzó a tener uso concreto a partir de 1975, puede significar un rechazo a denominar como homosexuales (y placeras) las relaciones entre mujeres, y con ello preservar el mundo de prefiguración en donde dicho erotismo sólo tiene sentido si se configura al servicio masculino.

Las dulces

Beatriz Espejo (1939) es doctora en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México, investigadora en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, ha colaborado en diversas publicaciones periódicas, y ha publicado antologías, ensayos, una novela y, sobre todo, cuentos. Fue fundadora y directora de *El Rehilete* (1961), revista literaria que buscaba, en su primera etapa, dar oportunidad a los nuevos escritores; no obstante que el directorio de la publicación estuviera conformado sólo por mujeres, Espejo aclara que no era feminista en el sentido militante,

Se trataba de un feminismo intuido en el cual todavía creo, la preparación y superación académica de las mujeres, la remuneración económica (aunque nunca pudimos pagar colaboraciones, salvo en un par de núme-

ros antológicos sobre los pecados y las virtudes capitales), el éxito personal que conjugue el trabajo y la independencia... No la queja inútil ni el resentimiento, sino el logro [Carballo 2006: 37].

En su primer libro, *La otra hermana* (1958), reunió los cuentos producidos en el taller de Juan José Arreola, relatos que lindan con lo fantástico y con un tono íntimo que reprodujo en su segundo libro de cuentos: *Muros de azogue* (1979), que retrata historias de personajes de una clase social privilegiada [Pereira 2000: 123-124], cuya temática tiene que ver con mujeres en diferentes trances [Carballo 2006 37].

Espejo no asume ninguna corriente literaria específica, y en todo caso, dice que pertenecería al “realismo milagroso”, según ella misma [Gil 2006]. Coincidió en su época de estudiante en la Facultad de Filosofía y Letras con José Emilio Pacheco, Carlos Monsiváis, Gustavo Sáinz, José Agustín, Huberto Bátiz, Salvador Elizondo, José de la Colina, Alberto Dallal, Nancy Cárdenas y Miguel Sabido, entre otros, sin compartir con ellos un concepto generacional [Carballo 2006: 43].

La autora afirma que la temática de sus obras se relaciona con nociones como honor, prestigio, clase, pecado, culpa, destino,

conceptos éticos y sociales unidos a una clase retirada, agónica: la antigua burguesía mexicana, llena de prejuicios, con la conciencia del pecado sin el cual no existe el erotismo, con una vaga certidumbre de que se pertenece a un grupo selecto maltratado actualmente. El honor y la dignidad están fuera de moda, pero eso les confiere un leve prestigio heroico, enterecedor... [Carballo 2006: 64].

Le interesan en sus obras los temas ontológicos, admira y se adscribe al estilo y la manera femenina de mirar el mundo planteadas por Katherine Mansfield (escritora de relato corto neozelandesa, seguidora de Chejov, 1888-1923), quien además crea personajes que pueden jugar entre la realidad y la fantasía; asimismo se identifica con Katherine Anne Porter (escritora de relatos y novela corta estadounidense, 1890-1980) con quien comparte también puntos estéticos y sociales. En *Muros de Azogue* trató temas que, según ella misma, no habían sido tocados en la literatura mexicana hecha por mujeres: el lesbianismo, el divorcio, el modelaje [Carballo 2006: 63], y otras situaciones vividas sobre todo por mujeres de distintas épocas, descendientes de una familia veracruzana de abolengo venida a menos tras perder su hacienda en el movimiento agrarista de fines de los años veinte y principios de los treinta.

La autora, aunque no tiene relación con los activismos feministas o lésbicos, asume un feminismo “a su manera” [Gil 2006], desde su posición burguesa. Realiza su creación literaria a partir del punto de vista femenino y se ha preocupado (junto con Ethel Krauze) por antologar y estudiar a las escritoras mexicanas; admite la importante influencia de Rosario Castellanos [Gil 2006] y es heredera del desvelamiento producido por la apertura sociosexual de los setenta, lo que le permite asomarse desprejuiciadamente a esas otras miradas en sus escritos.

En los años setenta las agrupaciones de mujeres, feministas y de lesbianas tuvieron éxitos y fracasos, no siempre cuantificables en cuanto a la obtención de resultados de sus demandas, han habido otros efectos de sus organizaciones y de sus luchas “como la incidencia sobre el desarrollo de los propios actores sociales, sobre la dinámica del movimiento mismo, el grado de influencia sobre la sociedad en general, etcétera, [ninguno de ellos] cuantificables, pero visibles en cuanto a tendencias” [González 2001: 190].

En este contexto surge la primera personaje homosexual no prosaica, y configurada por una escritora: Lucero en “Las dulces”, cuento incluido en *Muros de azogue* que es la compilación de 21 textos seleccionados para este volumen de entre 60, no obstante, se advierte entre ellos, a manera de hilván, el relato de historias familiares de varias generaciones (al menos cuatro), sin un orden temporal, unos suceden en provincia; otros, los contemporáneos al momento de la escritura, en la ciudad. Lo que relaciona a un cuento con otro, es la referencia a un elemento de las otras historias en alguna parte del relato o por alguno de sus protagonistas, siempre algún familiar, aunque la compilación está llena de vacíos que no permiten establecer la estructura de dicha familia. Los cuentos son un muestrario de situaciones sobre la rigurosidad y el control patriarcal sobre una familia temerosa, las actitudes de mujeres atrapadas en la provincia tradicionalista y de las mujeres que escapan de ella para entretejer otros esquemas, las de antes y las de ahora (de los setenta), las que ni siquiera pensaron que podrían ser independientes, las que enviudan, las que se divorcian, las que no se casan; en el contexto de la época porfirista, entre los resentimientos provocados por la reforma agraria, alguna referencia a la guerra cristera, la mención de amores sexenales con políticos que dejan las arcas de nación vacías, etcétera.

Dispuestos así, los cuentos sirven como paratextos entre sí, de tal manera que la primera referencia a Lucero está en el cuento “El cofre”,

en él es considerada por su tía Emilia “la más odiada de los engendros [hijos pequeños de su hermana Luisa] que repartían gritos y cucharazos en las entrañas de la casa” [p. 20]. Es protagonista en “Las dulces”; en otro cuento se nos hace saber que Lucero era la hermana menor de Mercedes con quien siempre discutía por “conductas discrepantes” y que “era la tía solterona que en el momento oportuno dejó la provincia” [pp.149-150], y en “La coleccionista” se relata su muerte y se da a conocer que compartió los últimos quince años de su vida con una amiga.

“La dulces” tiene como tema la homosexualidad femenina, que en el argumento se presenta como una alternativa a la desdicha causada por la soledad y el apego a la religión; la historia está narrada de forma lineal y aparentemente sencilla; sin embargo, la trama va vinculando estilísticamente distintos elementos, de manera que a partir de espacios vacíos el o la lectora puede inferir una propuesta amorosa entre mujeres, sin que se mencione la homosexualidad, lo que se inscribe en una tematización ideológica. Asimismo, en el mismo plano, el o la lectora puede asumir el final como respuesta al “cómo ser feliz” planteado en un inicio.

Como parte del plano estilístico, la narradora no habla de amor entre Lucero y Pepa, ni de peticiones o rechazos explícitos, la posibilidad amorosa homosexual se sobreentiende, la narradora se vale de señales aparentemente inocentes que nos van indicando, aun antes de que Pepa declare que ha tenido amores con una mujer, el creciente interés de Lucero en ella. Estas señales constituyen la perspectiva afectiva, primero de la narradora y luego también de la protagonista, a partir de las imágenes de los ojos de Pepa a lo largo del relato: son negros, brillantes, embellecidos por segundos, hermosos, de niña desvalida, sensibles, y finalmente: “Al llegar a tu aula, al abrir la puerta, te sorprendiste porque tarareabas una canción mientras reconstruías en la memoria los ojos negros y melancólicos de Pepa... y tú te descubrías a ti misma, porque hasta ese momento jamás lo sospechaste” [p. 54].

Pepa es el motivo del despliegue de la información, la voz narrativa, en segunda persona, pertenece a una Lucero-narradora que reflexiona sobre sí misma, mientras reconstruye y se auto relata sus encuentros con Pepa. Es Lucero en dos tiempos: la Lucero-personaja que se va transformando a lo largo del relato y que sólo hasta el final comparte con la Lucero-narradora, fuera o en otro nivel temporal de la diégesis, el punto de vista perceptual, afectivo, ético e ideológico. En el plano estilístico de la trama, las perspectivas de Lucero-personaja y Lucero-narradora

se van entretejiendo. A la Lucero-personaja se le puede atribuir en el plano afectivo la sensación agobiadora de infortunio y desdicha ante la soledad de la que se hace conciente en una fastidiosa fiesta al iniciar el cuento. El punto de vista de las primeras miradas de Pepa (en la fiesta) corresponde a la narradora: “Mirándote con aquellos ojos suyos negros y brillantes embellecidos por segundos...”, “Pepa mantenía sus ojos negros y hermosos muy abiertos y fijos en ti”; pero hasta ese momento a Lucero-personaja sólo le agradan los rasgos de Pepa cuyas facciones percibe como de “niña inteligente y confundida, una combinación extraña”, dice [p. 51]; desde el plano ideológico la narradora, al irse organizando el segundo encuentro, le habla a la personaje de la litografía de los doce apóstoles que tiene colgada de la pared: “por tu gusto de solterona conservadora y tradicionalista” [p. 51]; en el segundo encuentro, desde un plano afectivo, Lucero-personaja ya percibe a Pepa “hermosa, con una hermosura distinta a la de otras mujeres” [p. 52], y se siente enternecida por ella; en tanto la narradora percibe a la personaje ingenua, a sus cuarenta años, por no comprender la petición sobreentendida de Pepa; cuando Lucero-personaja la comprende, se niega a escuchar, lo que constituye una tematización ética, “pues sólo aprendiste a comportarte de acuerdo a los ejemplos morales de esos parientes tuyos protectores de tu niñez provinciana”, y entonces contrapone el recuerdo de los ejercicios espirituales del padre Mercado para señoritas quedadas, quien indicaba que Dios las guiaba por “el casto destino del celibato respetable” con el momento en que “pusiste tus brazos sobre el vientre virgen y conociste una enorme piedad de ti misma” [p. 53], lo que desde un plano ideológico ya se va planteando como rebeldía al deber ser religioso y social; no obstante, todavía vacilante, Lucero-personaja, en un plano ético-ideológico, intenta explicarle a Pepa que “ella era una muchacha atractiva, capaz de elegir y amar a cualquier hombre” [p. 53]; la narradora reprocha a Lucero-personaja: “no acertaste a tomar una actitud inteligente” [p. 53], y sin embargo, en las últimas líneas del relato, ambas finalmente comparten sus perspectivas perceptuales, afectivas, éticas e ideológicas manifiestas en la inusitada alegría que Lucero expresa ante el reconocimiento de una capacidad distinta de amar, antes insospechada.

La perspectiva de la trama logra contrapuntear estilísticamente sin violencias el “tradicionalismo de solterona católica” de Lucero con el interés amoroso que le despierta Pepa, una ideología provinciana con una juvenil ideología urbana; la desdicha y soledad del inicio, con la

inusitada alegría y amabilidad al final. La elección está hecha, y la nueva actitud de Lucero confronta los valores heteronormativos establecidos; por eso en este cuento el final abierto da la impresión, tras la lectura, de ser el inicio de una disidencia sexogenérica, lo que le imprime a la historia un punto de vista ideológico. En otras palabras, esta solución simbólica a problemas reales, cifrada como dimensión antagónica a la sociedad heteronormativa, se inscribe en lo político; de la misma manera, la narradora y las personajes, que adquieren con su perspectiva afectiva-ideológica una posición subversiva, se tornan disidentes sexogenéricas.

La perspectiva de la autora implícita¹⁵ coincide en lo general con las perspectivas de la trama, de la narradora y de las personajes, pero tiene ciertos matices perceptuales. La autora implícita es la responsable de la preselección de la historia, de su entramado, de la selección de la narración interna fija —disonante en principio, consonante al final—, y de la configuración de las personajes en ella, del rumbo positivo de la transformación de Lucero y, en este caso, también de haber elegido este cuento de tema homosexual, de entre sesenta, para conformar *Muros de azogue*. Desde la perspectiva perceptual de la autora implícita Pepa representa la personaje abiertamente lesbiana, y la configura como una mujer joven con tribulaciones existenciales, urticaria nerviosa, fumadora, con problemas familiares, que tres años antes había tenido una experiencia amorosa con una amiga y todavía no se recuperaba, y con algún impedimento psicológico (¿o social?) para ser directa con respecto a su sexualidad. Omitir denominar la homosexualidad femenina, de ser un elemento estilístico, pasa a ser también un punto de vista ideológico; de cualquier manera a final de cuentas la autora implícita avala la transformación de Lucero, y narradora, personaje y autora implícita coinciden en su percepción general.

¹⁵ Considerada así por el punto de vista femenino que predomina en el conjunto de cuentos de *Muros de azogue*.

II

EL ARTE DE CONFIGURAR

AMORA COMO ACTO LITERARIO,
POLÍTICO Y SOCIAL



*Es para esto (tocar corazones y conciencias)
para lo cual escribo
Rosamaría Roffiel¹*

En los años ochenta, época de la publicación de *Amora*, predominaba en México la novela de tema urbano, de contenido social, con fines de denuncia; se habían incrementado las narraciones de mujeres y de la experiencia homosexual que cuestionaron la existencia de una sola historia social, junto con otros escritores que hicieron lo propio en cuanto a la historia política. Desde mediados de los años setenta, es decir antes de escribir su novela, Rosamaría Roffiel (1945) había participado activamente en grupos feministas y de apoyo a mujeres violadas, por lo que contaba con un cúmulo de reflexiones y experiencias qué contar, en un ambiente literario y social propicio para ello.

Roffiel ha escrito poesía, novela y cuento; como periodista y articulista colaboró en *Excelsior*, *Proceso* y *Fem*, en esta última, además, formó parte del comité editorial. Aunque en el campo literario en general su obra se ha menospreciado y difícilmente se le encuentra en historias de la literatura, ensayos o antologías, esta autora respondió con su poesía y su narrativa, a partir de los ochenta, a un público ávido de lecturas sobre homosexualidad femenina, cuya demanda ha quedado manifiesta en la gran reproducción de sus textos por vías diversas y por el tercer lugar en ventas que logró *Amora* en 1989, año de su publicación, “solo superada por *El general en su laberinto* y *Como agua para chocolate*” [Marquet 2001: 232]. *Amora*, considerada la primera novela lésbica en la literatura mexicana, ha sido publicada por diferentes editoriales; la primera edición en 1989 y su reimpresión en 1990 estuvieron a cargo de la Editorial Planeta; en la época en que dicha reimpresión permaneció embodegada por largo tiempo (¿censura?) pasó de mano en mano en la comunidad homosexual gracias a las fotocopias, posteriormente fue publicada por las editoriales Pax, Sentido Contrario y la española Horas y Horas.

¹ Entrevista con Morna Herzberg [2004: 163].

No obstante el inusitado éxito de su novela, ésta no fue lo primero que publicó, en 1986 Roffiel había editado la primera versión de *Corramos libres ahora* —cuaderno de poemas que confrontan las normas heterocentristas al hablar de forma directa del placer erótico-amoroso femenino, del cuerpo propio y del amor entre mujeres—, una segunda edición aumentada fue publicada por Ediciones Femsol en 1994 y recientemente apareció una nueva edición aumentada a cargo de LeSVOZ (2008). Asimismo, en 1987 había publicado también su libro testimonial *¡Hay Nicaragua, Nicaragiüita!*. Posteriormente, a pesar del descalabro emocional que le significaron los fuertes cuestionamientos a su novela por parte de algunos críticos literarios, en 1998 publicó *El para siempre dura una noche...*, libro de cuentos reeditado en 2003. El interés que ha provocado su obra, ha hecho que tanto poemas como cuentos y fragmentos de la novela de Roffiel hayan sido multicopiados en la reprografía tradicional, reproducidos en revistas feministas y homosexuales, en el espacio virtual, y que uno de sus cuentos haya sido compilado por Beatriz Espejo y Ethel Krauze en su libro de relatos eróticos *Atrapadas en la cama* [2002].

En torno a la prefiguración

Si bien, cuando Gamboa configuró a *La Geditana* aún no existían los términos homosexualidad y lesbianismo para las mujeres atraídas sexual y afectivamente por otras mujeres, a esta figura ya se le adjudicaban rasgos de identificación tales como la prostitución, perversión, vicio, carácter agresivo y deseo sexo-amoroso excesivo; en narraciones posteriores, a dichos rasgos se le fueron agregando otros como delincuencia, promiscuidad, personalidad tortuosa, identidad indefinida, inmadurez, relaciones destructivas, sentimientos de culpa, fracaso, infelicidad y suicidio. Incluso, en el ámbito internacional *El pozo de la soledad* de Marguerite Radclyffe Hall (1928), novela inglesa considerada un clásico del lesbianismo, relata una historia de amor imposible entre mujeres. Para mediados del siglo XX ya era conocido el término homosexual cargado en el imaginario social de prejuicio y de un sentido negativo. En la narrativa se aprovechó el estereotipo así creado de la lesbiana y el hecho de que la heterosexualidad fuera considerada la única posibilidad sexo amorosa socialmente válida, para contar historias en que dichas mujeres son reconstruidas de manera importante a partir de lo que no

se dice de ellas en los textos, de los espacios vacíos, para provocar el efecto de sorpresa y escándalo. Es necesario poner énfasis en que entre lo que se evita mencionar en esas obras está la palabra lesbiana o mujer homosexual.

Rosamaría Roffiel no partió de un ámbito neutral en su ficcionalización de la experiencia lésbica-feminista, tanto en el imaginario literario como en el social había una imagen prejuiciada de las mujeres homosexuales y de las emancipadas,² no había sido configurada aún una activista feminista como personaje protagónica —en un ambiente social en el que, además, las feministas temían ser identificadas con las lesbianas—, y no se había tratado literariamente el tema de la violación sexual desde el punto de vista de la lucha por la dignificación de las mujeres.

Ni la literatura nacionalista decimonónica ni la producida tras la revolución mexicana imaginaron papeles alternativos para las personajes, incluso la narrativa generada en el periodo cardenista conserva los estereotipos femeninos no obstante la conformación de grupos feministas auspiciados por el Estado y las propuestas culturales de izquierda que promovían el acercamiento a las clases sociales marginales. En dicho periodo las mujeres comenzaron a incidir en la literatura de manera importante y para el medio siglo proliferaron las escritoras, muchas de ellas con estudios universitarios y con propuestas literarias asimiladas a las corrientes en boga, para la lectura de ciertas elites intelectuales; ellas configuraron nuevas reflexiones en torno a las mujeres aunque entre dichas escritoras, incluso en las décadas posteriores, varias hayan renegado del feminismo y defiendan una postura universalista y andrógina. Roffiel, a diferencia de las escritoras mencionadas por Menton en su ensayo de cuentistas en la época del feminismo, fue militante del Movimiento de Liberación de la Mujer y participó especialmente en la atención a las mujeres violadas. *Amora*, incorpora episodios de esos años de militancia, es la conjunción de lo político y lo personal, que también es político, lo que ya era una postura del MLM.

Así pues, en el ámbito de prefiguración, los hitos más importantes para Roffiel eran en ese entonces su militancia feminista, la necesidad de acercamiento de las feministas a sectores sociales más amplios, la

² Aunque la imagen negativa de las mujeres emancipadas en la literatura comenzaba ya a difuminarse gracias a la narrativa de las escritoras que incorporaron nuevos puntos de vista de reivindicación femenina.

defensa de las mujeres violadas, su postura de izquierda, la cotidianidad lésbica (en contra los estereotipos sociales y literarios) y el reconocimiento a la diversidad femenina, hitos que buscó amalgamar en una novela en el contexto de una atmósfera de prejuicio que necesitaba contrarrestar; así sus personajes y sus mundos fueron creados a contracorriente del canon literario y del imaginario popular, al que habría que redirigir en un texto que no diera cabida a una interpretación que moviera al morbo masculino y a la pornografía³ (y en este sentido fuera antifeminista y homófoba) y en el que habría que llamar a las cosas por su nombre; por eso *Amora*, en su aparente sencillez, es un híbrido de lírica, narrativa y ensayo,⁴ que al análisis trasluce en la retórica de su ficción una diversidad de elementos estratégicos tanto en su estructura como en su contenido. Roffiel, resuelve la inercia en contra a partir de una intención abiertamente didáctica que busca inscribir paródica e irónicamente en una corriente estética que si bien sustenta su posición política de izquierda, también conforma su antítesis patriarcal: el realismo socialista, corriente artística soviética promovida por algunos sectores comunistas del México de los años treinta, y lo hace bajo un manto de simulada ingenuidad.

El retorno a dicha estética de los años treinta y cuarenta no es casual. Las corrientes feministas y lésbicas de los años setenta y ochenta se adscribieron o tendieron por lo regular al socialismo y buscaron contrarrestar los individualismos y los liderazgos a partir de acciones en co-

³ “[...] introduje muchos principios feministas de manera intencional. También intencionalmente, no incluí una escena erótica porque no quería alimentarles el morbo a los machos mexicanos. Hay un capítulo que se llama “Seguramente así aman las diosas”, que es un capítulo muy poético que se dispara completamente del estilo narrativo del resto de la novela. De hecho, algunas personas creen que no tiene nada que ver, pero en realidad, es el encuentro erótico de Claudia y de Guadalupe. Es un encuentro erótico a través de la mirada casi no se tocan. Justo en el momento en el que empiezan a hacer el amor, el capítulo se termina, y lo dejo a la imaginación de quien tenga la sensibilidad”. Ver entrevista con Clary Loisel [2002].

⁴ Esta ruptura en los géneros podría ser una influencia del conceptualismo al que Roffiel no fue ajena, no es casual que las personajes centrales de su novela, Guadalupe y Claudia, se conocieran en una exhibición de la obra de Felipe Ehrenberg. Esta corriente artística promovía la importancia de los conceptos, el sentido por encima de su forma plástica y el pensamiento implícito sobre la experiencia sensual. Habría que preguntarse, además, si de manera ecléctica *Amora* también tendría influencia del neomexicanismo, corriente que incorporó expresiones feministas, homosexuales y de minorías sociales, el asenso de lo popular en las formas artísticas cultas, considerado como kitsch, una nueva propuesta de lo nacional. El tema del arte y la literatura es amplio y constituye un buen material para un estudio posterior.

munidad, lo cual trascendió a la literatura en países como Estados Unidos e Inglaterra, y si bien Roffiel expresa su gusto por la narrativa de escritoras mexicanas que han configurado nuevas perspectivas sobre las mujeres, revela su lectura de las obras de José Revueltas⁵ y acepta haber sido marcada por la literatura de Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez, su militancia lésbico-feminista la llevó a inclinarse por los poemas, el teatro y la acción política de Nancy Cárdenas,⁶ novelas como *Mujeres* (1977) de la feminista norteamericana Marilyn French (que guarda alguna relación con *Amora* según la propia Roffiel),⁷ a leer a Audre Lorde, poeta lesbiana, negra, estadounidense y a Jeanette Winterson, escritora inglesa, autora de *Fruta prohibida* (1985); “Me identifico muchísimo más —dice Roffiel— con las escritoras chicanas, con las escritoras negras norteamericanas y con algunas escritoras latinas que viven en Estados Unidos” [Loisel 2002]. En México, antes de *Amora*, no hubo narrativa expresamente feminista y ni novela lésbica feminista, así que la influencia en Roffiel en este sentido proviene de la literatura extranjera, efecto que buscó amalgamar con su experiencia feminista en México. En *The Safe Sea of Women*, Bonnie Zimmerman, propone una forma de seguir los cambios de valores de la comunidad lesbiana entre 1969 y 1989 (época del florecimiento de la literatura lesbiana anglo-europea) a través de las novelas. El análisis muestra

a las feministas lesbianas de principios de los setenta unidas por el cálido resplandor de la solidaridad entre mujeres, de la sexualidad y de la comunidad, en tanto que en los ochenta esta comunidad se halla desmembrada por las disputas y diferencias. Mientras que en los setenta y a principios de los ochenta la palabra lesbiana tenía un profundo contenido político e ideológico feminista, a finales de esta década algunas lesbianas, incluidas numerosas novelistas, sustituyeron la amplia definición política de lesbianismo por una más específica definición sexual [citada en Jeffreys 1996: 259].

En México se advierten ciertas similitudes en cuanto a los cambios en los valores feministas y del movimiento lésbico que describe Zimmerman para la cultura anglo-europea, los cuales permiten que

⁵ Constantemente hace referencia a las obras de José Revueltas en las distintas entrevistas que le han hecho.

⁶ Incluso en su novela está presente en una de las personajes secundarias: “Canelita”.

⁷ Entrevista con Loisel [2002].

Amora se ubique en el espacio en que se redefinen los contenidos políticos lésbico-feministas nacionales e internacionales y en el marco de los debates estadounidenses e ingleses entre el heterofeminismo y el feminismo lesbiano (o el lesbianismo radical) de los años setenta, frente a los que la autora implícita de la obra fija su postura relativista, no sólo en las reflexiones sino en la estructura narrativa y en la historia amorosa misma.

La configuración

El tema de *Amora* es el amor entre mujeres, el argumento tiene como base la consigna de las feministas radicales de los años setenta: “toda mujer puede elegir ser lesbiana”, que en un sentido amplio da cuenta de que la orientación sexual corresponde a una variedad de opciones y a fin de cuentas a una elección (capacidad deteriorada por la heteronormatividad obligatoria) no a una cualidad dada por nacimiento y mucho menos del orden de lo valorado como natural en la humanidad. La historia se refiere a las dificultades que enfrenta Guadalupe por enamorarse y establecer relaciones con Claudia, una mujer en principio heterosexual; el resultado tras diversas vicisitudes es la transformación del pensamiento y la acción de esta última. A partir de esta preselección de elementos ya se marca la perspectiva ideológica que la autora implícita privilegia en la novela.

Perspectiva temporal y espacial de la trama

La trama se estructura de manera lineal con capítulos muy cortos que tienen un significado anecdótico tanto en sí mismos como en el conjunto. La historia de *Amora* está delimitada temporalmente por la relación amorosa entre Guadalupe y Claudia: se conocen, se enamoran, rompen y hay una reconciliación sugerida por un final abierto; historia principal a la que se entretajan las otras historias: episodios dialogados de la relación de la protagonista con sus amigas (que producen una impresión de isocronía), monólogos interiores, que relatan la vida personal de Guadalupe, la relación con su familia, la adquisición de su independencia, su iniciación en el mundo lésbico, su trabajo como periodista, su incursión en el feminismo, lo que, junto con las pausas digresivas, distiende la historia en el total de páginas de la novela (*rallentando*). Así,

pues, la trama tiene dos ejes en cuanto a la historia: el enamoramiento de Claudia y Guadalupe, y la vida de esta última, familiar, en el feminismo y en su descubrimiento sexual. Esta dualidad crea una doble velocidad en el texto: el relato de unos meses de amor, entre pausas digresivas y monólogos interiores, en el contexto de más de treinta años de la vida de Guadalupe, expuestos en resumen. Desde un punto de vista ideológico-afectivo, en la trama la retardación confiere a la historia amorosa una importancia central.

Otra perspectiva temporal-ideológica de la historia en la trama está representada por las preocupaciones de Vica (una de las compañeras del Grupo de Ayuda a Personas Violadas, GRAPAV), que son la posible invasión de Nicaragua⁸ por los Estados Unidos (1981-1982), la huelga de los trabajadores de la refresquera Pascual en el DF (1982-1984), y el caso de Elvira Luz Cruz, presunta filicida en un acto de desesperación (agosto de 1982), defendida por activistas feministas; del mismo periodo aunque con menor precisión dan cuenta los trabajos en el GRAPAV (en realidad Centro de Apoyo a Mujeres Violadas, CAMVAC) y la militancia de Guadalupe y algunas de sus amigas en el Movimiento de Liberación de las Mujeres, y los encuentros de mujeres en que las feministas descubrían lesbianas entre sus filas. En cambio el término de la historia queda marcado desde la perspectiva, también ideológica, de Guadalupe, en 1983, al inicio del gobierno de Miguel de la Madrid con su pretendida “renovación moral de la sociedad”,⁹ en un país con una profunda crisis económica, con la mayor deuda externa del mundo; en el que el movimiento feminista se iba transformando ante problemas internos y por la necesidad de una nueva adecuación a las demandas populares externas, no siempre de mujeres, y en medio de la aparición en el mundo del sida [Roffiel 1989: 159-160].

Los espacios en la diégesis guardan, asimismo, una posición ideológica, la historia se sucede en el DF, en el ámbito urbano, en lugares concretos que dan cuenta del origen social de clase media de las personajes: El Parque México, la colonia Nápoles, Sanborn's de Polanco y el de los Azulejos, rutas de autobuses Roma-Mérida y Mariscal-Sucre,

⁸ Entre los trabajos periodísticos de Rosamaría Roffiel figura el reportaje: “¡Ay Nicaragua, Nicaraguaüita!”, que da cuenta de la revolución sandinista entre 1979 y 1980.

⁹ Este hecho se refiere en la novela; sin embargo, también recorro a lo que recuerdo de esa época en que fueron removidas las esculturas de la avenida Miguel Ángel de Quevedo, por “inmorales”.

la casa de Marta Lamas, el Metro Chapultepec, el Museo Nacional de Arte, y sólo menciona su paso por lugares marginales al referirse al trabajo asistencial del GRAPAV. Así, los espacios son elementos esenciales en la novela, especialmente el departamento en la Condesa que Guadalupe comparte con dos amigas y en donde se hace reflexión constante en torno a los temas del feminismo, del lesbianismo y de los amores del grupo de amigas (homosexuales y heterosexuales).

En un plano estilístico-espacial la descripción del departamento se corresponde con características de las tres amigas que lo comparten, cada recámara está decorada de acuerdo con sus personalidades y los lugares comunes comparten los estilos: sala *art nouveau* con cuadros originales de pintores importantes, muebles antiguos y con adornos de colores chillantes, que corresponden también a la vestimenta de cada una: a Citlali, fotógrafa, le gusta vestir a la moda; Mariana viste pantalones de pana y suéteres de colores propios de una académica del Colmex (Colegio de México) y a Guadalupe le gusta la ropa hindú, atuendo propio de las feministas de los setenta [p. 32]. Cada una en su estilo, son tres mujeres cercanas a la cultura y al arte; las tres, lesbianas feministas. En ese espacio la autora implícita, desde un plano ideológico, concentra el sentido de solidaridad, sociosexualidad y de comunidad entre mujeres, que había prevalecido en la novela lésbica anglo europea de los años setenta [Zimmerman citada en Jeffreys 1996].

Este departamento compartido tiene un sentido muy importante en un plano espacial-estilístico-ideológico, ya que al contrastarlo con la casa de los padres de Claudia y con la casa donde las amigas se cuelan a una fiesta gay de gente rica, los espacios le sirven a la autora implícita para contraponer posiciones político-sociales, clase media y burguesía, feministas y antifeministas, la comunidad gay de clase media y lo que llama el gay-set. Por otra parte, es el espacio en donde se configura una comunidad femenina diversa (a manera de personaje colectivo), en cuyas conversaciones se diferencian constantemente las varias formas de pensar, de amar y de vivir de las mujeres heterosexuales y homosexuales.

De la narradora y las personajes

La historia está contada por una narradora autodiegética, es decir, es una narradora homodiegética, que narra en primera persona y que es la protagonista, su perspectiva perceptual y cognitiva está limitada por su

propia mirada. Los constantes monólogos interiores y los capítulos dramatizados entremezclados con doxa y digresiones hacen difícil separar a la personaje de la narradora y de la autora implícita, las cuales coinciden en sus puntos de vista, es decir, la narración es interna consonante.

Los vínculos y las separaciones en la trama son los instrumentos que sirven para la conformación de ambientes contrastantes, y también para la configuración de las personajes. Por ejemplo, en un plano ético-ideológico, la autora implícita dota a la personaje protagónica de un nombre irónico: Guadalupe, que alude al símbolo religioso asexuado más importante en México, pero que también da cuenta de la abundancia de lesbianas que existen, personas tan comunes y normales como las “Guadalupes”.¹⁰ Asimismo, las personalidades esquematizadas de Vica y Norma, sirven para dar a conocer las características de la personalidad de Guadalupe. A Vica le preocupa y “le duele” el mundo, de manera que sufre dolencias y depresiones motivadas por su activismo; en contraste, Guadalupe es sensible y sufre, pero no se deja vencer. Norma, haciendo honor a su apelativo, constituye una especie de superyó lesbico, es una feminista lesbiana radical que confronta constantemente las acciones de la protagonista, que se ha dejado llevar por el enamoramiento, con la racionalización proporcionada por la militancia y la experiencia. Pero además, en su radicalidad, detracta a los hombres en general, lo que sirve a Guadalupe para defender su punto de vista perceptual-ideológico, y marcar culpas y justificaciones de la actuación machista que, matiza, no es general a todos los hombres (aunque sea difícil encontrar uno que se comporte de manera distinta).

Asimismo, Claudia representa en alguna medida la antítesis del pensamiento ideológico de Guadalupe, proviene de una familia pequeñoburguesa, es estudiante de la Universidad Iberoamericana y no cree en la monogamia; de manera ambigua, aunque desde su percepción los galanes perfectos son de dos clases: “los plásticos y los intelectuales de izquierda” [p. 14], éstos son exactamente iguales; en general, afirma, “Los hombres son una subcategoría” [p. 13], definidos así por tener “cero comunicación, pésimo sexo, narcisismo galopante de su parte y desgaste paulatino de la mía” [p. 14], sin embargo, se somete sexual y afectivamente a dos de ellos, porque, dice, “Hay subcategorías que me encantan” [p. 14]; Guadalupe es periodista autodidacta, intelectual de izquierda, comprometida con el feminismo (pero no tan radical como

¹⁰ Observación de Elena Madrigal.

para aceptar la no monogamia) y con la lucha por la justicia para las mujeres violadas; si bien, la autora implícita tiende a la creación de una protagonista o heroína modelo:¹¹ feminista, centrada, de madurez emocional, no celosa, no controladora, comprensiva, de buen carácter, no explosiva, con disposición para el apoyo social no remunerado, compartida y solidaria, logra humanizarla a partir de las indecisiones e incluso de las elecciones que de antemano sabe le provocarán sufrimiento.

Guadalupe y Claudia se van enamorando sin hablar de homosexualidad, y una vez que Claudia se ve confrontada por *lo otro*, es decir, lo diferente a su heteronormatividad, representado por Guadalupe, se permite explorar otras posibilidades amorosas. En un plano perceptual-ideológico, común a la narradora, la personaje y la autora implícita, se define buga como la “Mujer que, *en apariencia*,¹² se relaciona sólo con hombres” [p. 17], esta percepción es constante en el texto, por eso las mujeres pueden elegir ser lesbianas, y por eso es que en la novela la única personaje que se transforma es Claudia.

El centro de la historia está constituido por las dificultades que una lesbiana tiene por enamorarse y establecer relaciones con una mujer en principio heterosexual. Desde el inicio, Guadalupe recuerda los inconvenientes que surgieran en una relación semejante anterior y las amigas le piden: “¡no más bugas por favor!” [p. 15], en un plano ético (el deber ser) del lesbianismo. Lupe quebranta el límite, y aunque sufre varios inconvenientes por la indefinición e inseguridad de Claudia, el resultado final por la transgresión es la transformación de esta última.

Entre doxa, doctrina y formación

A partir de un plano ideológico, la trama guarda una triple intención: doxal, formativa y doctrinaria presente en las digresiones y los monólo-

¹¹ “Una de mis intenciones con *Amora* es compartir con la gente el hecho de poder amar a una mujer y al mismo tiempo ser absolutamente ‘normal’: ser una buena hija, buena amiga, buena trabajadora, buena militante política, inclusive una buena católica, buena budista o lo que quieras... que amar a otra mujer no significa, como cree la gente, ser una depravada, una maldita, la mala de la historia” [entrevista con Vega 1989].

¹² Las cursivas son mías. De hecho, es Claudia quien coquetea y se le insinúa a Guadalupe, no obstante ser “la heterosexual”.

gos de la protagonista, reforzada con las opiniones de las personajes en algunos diálogos; los motivos principales de ese terceto son el abandramiento feminista y el deber ser lésbico,¹³ con el fin de dar una ética sexogenérica a lectores feministas o no, homosexuales o heterosexuales, de izquierda o de una izquierda matizada.

La definición de buga comentada en el apartado anterior es un claro ejemplo del sentido doxal contenido en la novela, muy vinculado a la hipótesis sostenida de que toda mujer puede elegir ser lesbiana. Dicha definición se ve complementada por la perspectiva perceptual que comparten Guadalupe, Graciela y Citlai en el capítulo “¿Y que me cuentan de esas mujeres que...?”, en él se comentan actitudes de mujeres que coquetean desde su *aparente* heterosexualidad e intentan seducir a mujeres declaradamente homosexuales:

[...] Cogen con los tipos, no tienen orgasmos, les molesta la penetración y se sienten vacías, pero eso sí, les conflictúa andar con una porque, aunque les súpermovemos el tapete, resulta que ellas sí están muy definidas [...] [p. 111].

—¿Y qué me dicen de esas que de plano te sueltan que como están inquietas por tener una experiencia lésbica, han pensado que una podría iniciarlas en el asunto?

—Eso por la idea de que las lesbianas somos como machos que mujer que vemos, mujer que nos cogemos...

—Admitamos que hay unas así.

—Ah, pero esas no son lesbianas sino machinas con vagina [p.112].

La intención es criticar ambas actitudes (la de heterosexuales y la de homosexuales), en eso consiste su intención formativa y doctrinaria. De la misma manera Guadalupe y Vica intercambian opiniones en torno a si puede haber relación entre el feminismo de izquierda y la espiritualidad (“¿Se puede creer en Marx y en dios al mismo tiempo? [...] se puede estar de parte de la justicia social y creer en el dios que cada uno tiene dentro...” [p. 115]) y en torno a que la poligamia es defendida tanto por izquierdistas que abogan por la abolición de la propiedad privada, como por capitalistas estadounidenses (“¡hasta clubes tienen!” [p. 117]), a fin de cuentas algunas personas no tienen la capacidad de mantener más

¹³ Un tercer motivo, en este caso de intención formativa, de tematización ética-ideológica y desde lo que doxal significa para Pierre Bordieu, estaría constituido por la vida ejemplar de Guadalupe, que da cuenta de “la buena lesbiana”.

de una relación al mismo tiempo, como algunas no creen en la monogamia y ambos puntos de vista son válidos, dice Vica (lo que significa una transgresión al deber ser lésbico según la opinión de Norma).

Asimismo, desde su perspectiva ético-perceptual Guadalupe define a las lesbianas como “mujeres comunes y silvestres, de todos colores, edades, nacionalidades y profesiones que simplemente aman a otras mujeres en lugar de amar a los hombres”, y agrega que “la relación física entre dos seres que se aman o que se gustan —sea del sexo que sean— es algo bueno, es la forma de expresar nuestros sentimientos y nuestras emociones” [p. 101].

Entre las opiniones vertidas en torno al feminismo, desde la perspectiva ideológica y doctrinaria de la narradora, las feministas son constructoras de una nueva sociedad:

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, independientes, a correr riesgos, a negarnos a ser objetos sexuales, a enfrentarnos con una nueva mentalidad a una sociedad secular y patriarcal.

[...] Cada vez queda más claro: somos la fuerza del futuro, el motor de la próxima historia [...] Los que estén dispuestos a renunciar a sus privilegios serán los que construyan la nueva sociedad a nuestro lado [p. 42].

Entremezclados en los diálogos se dejan ver los objetivos de las feministas, desde el punto de vista de las personajes (de manera colectiva) en frases como: “Pues, para eso somos feministas, para tratar cambiar las cosas” [p. 43]. Hay otras opiniones que complementan el pensamiento del feminismo, por ejemplo las que surgen al reflexionar sobre la violación. En el plano perceptual, denuncia la narradora:

¿qué podría 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 las leyes son unos prepotentes y, algunos de ellos, violadores también, que la policía, que el Ministerio Público, que los jueces...? [p. 29].

Y desde la perspectiva cognitiva de Norma:

Desde que entré al Grupo me han caído varios veintes como ese de que existen otras formas de violación: cómo nos miran, cómo nos manosean,

cómo nos infunden temor. Yo estoy de acuerdo con lo que dijeron las psicólogas que dieron la plática en la universidad: todos los hombres son violadores en potencia [p. 44].

A partir de las opiniones sobre el feminismo, también se debate en torno a las características de los hombres y desde la perspectiva perceptual-ideológica, tanto de la narradora como de Guadalupe, se intenta matizar la opinión:

Para mí, descubrir que podía amar a las mujeres fue tan importante como para Colón descubrir América. Y no es que tuviera mala relación con los hombres. ¡Al contrario! Me tocaron hombres lindísimos que, para mis veintitantos años todavía me alcanzaban [...] Pero entre más me conocía yo, más me desconocían ellos [...] [p. 34].

En primer lugar, hay que diferenciar entre hombres y machos, y, en segundo, sí hay cuates buena onda, iy punto! [p. 41].

Tenemos la tendencia a culpar a los hombres y a nuestras madres de todo lo que nos pasa. Eso me molesta a veces. Piensa que tampoco es fácil para ellos, sobre todo desde que las mujeres empezamos a salir de las cuatro paredes del hogar. Los hemos dejado atrás, se sienten inseguros, solos. [p. 43].

Ya sabes que es puro condicionamiento [y no biología] por hacerlos machos les castran sus emociones, los obligan a controlar sus sentimientos, a perder contacto con su yo profundo. Fíjate cómo les cuesta mantener una conversación de tipo íntimo. Te hablan de su trabajo, de coches, fútbol, política y —entre ellos mismos— hasta de mujeres. Pero no conocen nada de sí mismos [...] [p. 44].

A partir del feminismo, incluso a manera de crítica, se ofrecen opiniones en torno al lesbianismo

Para muchos, feminista es sinónimo de lesbiana. Pero ni todas las feministas son lesbianas, ni —desafortunadamente— todas las lesbianas son feministas. Si supieran qué lucha tan ardua para que muchas “compañeras feministas” aceptaran lesbianas dentro de sus propios grupos. No fuera que las confundieran [...] Para ellas fue un alivio cuando se organizó el Movimiento de Liberación Homosexual en México. De todas formas, la gente sigue con la idea [p. 32-33].

Y sí, algunas feministas somos lesbianas, o sea, somos mujeres que amamos a otras mujeres, o sea que también somos personas, uno de los dos géneros que conforman la humanidad [...] [p. 33].

Luego, tomando posición frente al mundo heteropatriarcal con el que también dialoga, en el rubro de las prácticas homoeróticas distingue a las perpetuadoras del sistema

Y es cierto que —igualito que ustedes— a veces nos aventamos unos amores que son verdaderas tragedias en varios actos [...] que por más feminismo, libertad y buenas intenciones, estamos retacadas de clichés, de conductas aprendidas, de trampas, autosabotajes, limitaciones [...] [p. 33].

En un afán doctrinario-formativo más claro, la narradora invita a las lesbianas a cambiar las conductas negativas, lo que conlleva un punto de vista ideológico-ético autocrítico.

amemos diferente, sin cortarnos las venas, sin amenazar con tirarnos desde un puente en el periférico, terminar vomitando en Garibaldi o bajándole la novia a la amiga nada más para que vean qué chingona vengo este año [...] no amemos así como dicen que amamos las lesbianas [p. 33-34].

La autora implícita, por medio del discurso de Guadalupe que reconoce la diversidad de cuerpos sexuados y la multiplicidad de sus placeres como elemento manifiesto de disidencia sexogenérica,¹⁴ toma el camino propuesto por Foucault [2002], ya iniciado en “Las dulces” de Beatriz Espejo, hacia la enunciación de la relación *cuerpo-placer* como liberación y no del discurso inducido y multiplicado desde el cristianismo medieval sobre sexo (género)-deseo que a fin de cuentas ha desembocado en la reafirmación de la heteronormatividad. A partir de su perspectiva perceptual-cognitiva dice Guadalupe:

No es cuestión de sexos sino de seres humanos [...] 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 [...] La homosexualidad ha existido siempre [...] Además, ¿qué es natural hoy en día? ¿Viajar en avión, respirar smog, ponerte calzones de nailon? [p. 76-77].

—¿De veras crees que todos somos seres sexuados como tú les llamas?

—Deveritas. Lo que te condiciona la piel y los sentimientos es la educación. Si desde chiquitita te dicen que de quienes tienes que sentir

¹⁴ Roffiel no usa el término disidencia sexogenérica.

es de los hombres, pues hacia allá diriges todo tu ser, y te cancelas otras posibilidades [p. 77].

[...] Te propongo que dejemos fluir el sentimiento, que no caigamos en el miedo a atrevernos [p. 78].

Elementos que la trama combina estilísticamente con secuencias de introspección o de reflexión y un optimismo volcado hacia el exterior, que se puede identificar, por otro lado, con la esperanza de transformación social que el realismo artístico mexicano manifestó en los años treinta y cuarenta [Morales 1992: 9-10].

Perspectiva estilística-ideológica de la trama

En México, por influencia del realismo socialista soviético, se dio un realismo cuya expresión artística se vio animada por una disposición crítica y transformadora. José Revueltas, en desacuerdo con los lineamientos y ataduras gubernamentales al arte soviético, había propuesto un realismo dialéctico que no estuviera limitado, en este caso, por alineaciones partidistas.

Los creadores mexicanos adscritos a esta línea tuvieron el influjo de la revolución mexicana y la revolución de octubre y se conducían por el principio de que “la realidad, no obstante su abyección, es modificable, puede ser distinta a condición de comprenderla, de captarla, de sentirla” [Fuentes 1999].

En la perspectiva de la trama hay dos ejes paródicos que corresponden al punto de vista estilístico-ideológico: el del discurso del realismo socialista y el de los motivos del relato amoroso y parlamentos que asemejan al amor cortés.

no toda época posee un estilo, puesto que ese estilo presupone la existencia de puntos de vista y valoraciones autoritarias ideológicamente establecidas [...] Cuando no existe una forma adecuada para una expresión inmediata de las ideas del autor, es necesario echar mano de la refracción de estas ideas en la palabra ajena [Bajtín 1986].

Si bien Bajtín marca una diferencia tajante entre discurso ajeno convergente y discurso ajeno divergente, se puede considerar que *Amora* se orienta al discurso ajeno (el del realismo socialista) en dos sentidos: la estilización bivocal de una sola orientación (o convergente) y a la orien-

tación múltiple (o divergente) a manera de narración paródica. La orientación convergente del discurso del realismo socialista en la novela consiste en la asimilación a un estilo que permite a la autora implícita un objetivo doctrinario de su narrativa, un compromiso explícito y reivindicación de valores ideológico-políticos, la convicción y el entusiasmo para luchar por un futuro mejor que el presente; en cambio, la orientación divergente (o paródica) se refiere a que dicho compromiso no es con el partido proletario, el futuro no es el socialismo como tal (más bien un feminismo de izquierda), ni el emisor es masculino.

Desde la perspectiva de la trama *Amora* hace una propuesta estilística-ideológica (según la tematización propuesta por Pimentel) al compartir y transgredir al mismo tiempo las características del realismo socialista. Comparte con dicha corriente, en cuanto a la estilización en términos de Bajtín, una temática al servicio de la denuncia social y un objetivo ideológico-político doctrinario,¹⁵ su narrativa es comprometida, pone énfasis en los términos históricos, escribe contra visiones erróneas de la realidad, muestra las contradicciones entre las personas y sus relaciones, y expone las condiciones bajo las que se desarrollan; muestra interés en la transformación de la sociedad; a partir de su punto de vista trata de fortalecer un impulso antiburgués (relaciona lo burgués con el antifeminismo), la historia se desarrolla en espacios y tiempos

¹⁵ Algunas de sus características coinciden con las que Bertolt Brecht enuncia para el realismo socialista: 1. El arte realista es arte combativo. Lucha contra visiones erróneas de la realidad e impulsos que se oponen a los intereses reales de la humanidad. Hace posibles formas correctas de pensar y potencia los impulsos productivos. 2. Los artistas realistas enfatizan lo sensitivo, lo “terrenal”, lo típico, entendido en sentido amplio (lo importante en términos históricos). 3. Los artistas realistas hacen hincapié en el momento de formación y extinción. En todas sus obras piensan históricamente. 4. Los artistas realistas muestran sus contradicciones entre el ser humano y sus relaciones, y muestran las condiciones bajo las cuales aquellas se desarrollan. 5. Los artistas realistas están interesados en las transformaciones que se dan en las personas y en las circunstancias, tanto en los cambios constantes como en los repentinos, en que se convierten los constantes. 6. Los artistas realistas reflejan el poder de las ideas y el fundamento material de las ideas. 7. Los artistas del realismo socialista son humanos, es decir, filantrópicos, y muestran las relaciones entre las personas de tal manera que se fortalecen los impulsos socialistas. Se fortalecen mediante análisis útiles de la maquinaria social y por el hecho de que los impulsos se convierten en disfrute. 8. Los artistas del realismo socialista no sólo tienen una visión realista de sus temas, sino también de su público. 9. Los artistas del realismo socialista tienen en cuenta el grado de formación y la pertenencia social de su público, así como el estado de la lucha de clases. 10. Los artistas del realismo socialista tratan la realidad desde el punto de vista de la población trabajadora y de los intelectuales aliados con ella y que están a favor del socialismo [Brecht 2004: 149].

reducidos, el argumento es lineal, la exposición sencilla y el lenguaje coloquial, aunque tiene como base un constante juego de tesis y antítesis; el texto toma en cuenta a los lectores y lectoras a quienes va dirigido y por ello se presenta de manera accesible.¹⁶

La novela, al parodiar, constituye el develamiento de problemas y formas de vida que habían quedado ocultos en un pretendido realismo, de manera que en la trama la autora implícita ofrece su percepción en torno a la opresión, no del proletariado, sino de las mujeres, de la sociosexualidad femenina, del amor lésbico, el desarrollo feminista y sus logros, y se vincula con la tarea de transformación ideológica y adquisición de conciencia de las mujeres. A diferencia del realismo socialista cuyo enunciador es masculino y que exalta al héroe, en busca del *hombre nuevo*, la perspectiva paródica de la trama (estilística, ética, ideológica), propone una protagonista-narradora (heroína) que se desempeña, de manera “ejemplar” (*¿la mujer nueva?*), en una comunidad femenina, y resalta el amor entre mujeres, considerando ante todo el ejercicio de la sexualidad (la orientación del placer femenino) como una elección. Tal vez a la propuesta de Roffiel la podríamos llamar realismo sociosexual o literatura de compromiso sociosexual.

En cuanto al segundo eje paródico (es decir, orientado al discurso ajeno múltiple), *Amora* significa un enaltecimiento del amor para el que la trama propone un código ético en el que hay asomos de idealización de la amada, en principio inaccesible, pero sobre todo cortesía en el cortejo, si bien el amor cortés (siglo XI) es el que inaugura dicho cortejo, que se reproduciría en obras literarias de tiempos posteriores, como las del romanticismo, éste se refiere a una cortesía para con la mujer por parte del hombre, la parodia consiste en que esta ética, en cambio, se establece para el amor entre mujeres.

De las intertextualidades

Entre las novelas que representaron un sentido negativo de la experiencia lésbica en la literatura, Rosamaría Roffiel ha mencionado en artícu-

¹⁶ La cantidad de libros editados y la reproducción por fotocopias dan cuenta de la necesidad de un texto como éste entre los lectores y las lectoras homosexuales, pero además, en la contraportada se invita a la lectura de todo público, puesto que el texto intenta dialogar con la sociedad heteronormativa para desmentir los comportamientos homosexuales estereotipados.

los y entrevistas: *El pozo de la soledad* (1928) de Radclyffe Hall, *Santa* (1903) de Federico Gamboa, *Los días terrenales* (1949) de José Revueltas y *Figura de paja* (1964) de Juan García Ponce [Vega 1989, Loisel 2002, Herzberg 2004: 155-161]. Dicho sentido negativo, que seguía afectando también el tema de la sexualidad y la imagen de las mujeres emancipadas, estaba presente en la narrativa mexicana anterior a “Las dulces” y se presenta como la primera intertextualidad en *Amora*, manifiesta como la intención (incluso didáctica) de

Permitir que la sociedad mexicana pudiera tener un vislumbre de lo que era (a principios de la década de 1980) el mundo feminista y el mundo lésbico (o por lo menos una parte de esos dos mundo tan amplios y tan satanizados). Además, era importante que tuvieran este acercamiento a través de la vida de verdaderas feministas y verdaderas lesbianas, no de escritores o escritoras heterosexuales que generalmente deforman o trivializan estas realidades, utilizando meros estereotipos [Herzberg 2004: 162].

Sin embargo, Roffiel no sólo dialoga con los textos mencionados, como veremos enseguida.

a) *El vampiro de la colonia Roma, la primera novela homosexual*

En 1975 *El vampiro de la colonia Roma* fue denominada la primera novela homosexual y por ella Luis Zapata recibió el Premio Nacional de Novela Juan Grijalbo en 1978. La historia de Zapata es la de un *chichifo*, joven homosexual que se prostituye por gusto y para sobrevivir, en un ambiente de drogas, bebidas alcohólicas y relaciones amorosas fugaces. El protagonista está configurado a la manera de un antihéroe, un pícaro que relata sus aventuras frente a una grabadora en una aparente entrevista, aunque a diferencia de la picaresca, este personaje no presenta un cambio de actitud o una reflexión moralizante, y se presenta como un ser que goza de sus andanzas y del poder que descubre en su cuerpo. El autor busca reactualizar la picaresca y con ello, a juicio de Rafael Hernández Rodríguez, “establece una crítica a la sociedad burguesa que valora la heterosexualidad como la única norma de conducta sexual válida” [Hernández 2005: 11], sin embargo, aunque es una res-

puesta fictiva a hechos cotidianos acallados por la sociedad, a la consideración del cuerpo como instrumento eminentemente reproductivo y a cánones literarios tradicionales que consideran como lector ideal el masculino, maduro y heterosexual, constituye, a la vez, el relato de un gay marginado no conciente de su opresión; según Luis Mario Schneider “su único interés es una afirmación del poder del cuerpo [...] es un pícaro moderno que cree explotar, pero, en realidad, sin darse cuenta —a no ser ocasionalmente—, es gozado y explotado por otro poder [...]”; la toma de conciencia que implica una postura en contra de la relación prostitución-homosexualidad, contra la marginación, un posicionamiento político, sociosexual, tanto de la protagonista como de la novela y el carácter disidente de personajes y narrativa, son las diferencias más evidentes entre la primera novela lésbica y *El vampiro de la colonia Roma*, pero a la vez, justamente lo que las vincula. Para Zapata la respuesta a cómo configurar estéticamente la experiencia homosexual estaba en parodiar la picaresca, para Roffiel en hacer lo propio a partir del realismo socialista.

El efecto de la grabadora de *El vampiro de la colonia Roma*, de reproducción “fiel” de una entrevista a manera de historia oral, le da un carácter de interés social al mostrar con veracidad aspectos desconocidos de la vida de seres marginales urbanos. Algunas novelas como *Cada quién para su santo* (1983) de Rafael Gaona y *¿Qué fue de Bonita Malacón?* (2007) de José Dimayuga, a partir de esta influencia, apuntan hacia un interés de construcción sociológica, en ambas se presenta el mismo recurso, aunque en estas últimas novelas las voces que enuncian se multiplican, el efecto es el de la desaparición aparente del narrador, y la ruptura del nexo con la picaresca, no obstante que se relatan “las aventuras”, de promiscuidad y violencia, de mujeres lesbianas. Ambas, sin embargo, se ocupan igualmente de seres urbanos decadentes sin posibilidad de una vida mejor. “Sonatina” de Conde, también incorpora esta visión social, y aunque la protagonista logra ver claramente su situación, no tiene deseos de salir de ella. *Amora* y *Dos mujeres* cambian totalmente el panorama, en ellas las protagonistas luchan por su libertad, su derecho al erotismo, a la homosexualidad, a ser narradoras de sus propias historias aunque desde dos posiciones económicas y político-sociales distintas.

b) Mujeres, una novela feminista

*Para Marilyn French el feminismo
es una filosofía de vida y, como tal,
ha inundado su obra literaria.
Alicia V. [1994]*

En 1977, Marilyn French publicó en Estados Unidos su obra *The Women's Room*, traducido al español como *Mujeres*. Se trata de una novela abiertamente feminista en que se relata la vida de Mira, desde la infancia hasta la edad adulta, con énfasis en los años cincuenta, sesenta y setenta. La narración intercala episodios de la vida de la protagonista a partir de una narradora que a veces parece dialogar con otras personas y sólo hasta el final sabemos que es la propia Mira, y lo sabemos hasta entonces porque a lo largo de la novela la narradora habla de Mira en tercera persona,¹⁷ pero en ocasiones se adentra en la diégesis como narradora. Es una novela larga (492 páginas), de pequeños capítulos anecdóticos, en que se advierte una ficcionalización de la biografía de la autora. Como dije al principio de este capítulo, Roffiel ha confirmado la relación de la novela de French con *Amora*, entre las semejanzas, *Mujeres* cuenta también en su historia con dos ejes: uno que nos hace notar la vida de opresión de Mira (y de las mujeres en general), desde la infancia hasta que su marido le pide el divorcio (de los años treinta a los sesenta), y otro que inicia a partir de este hecho que conduce a Mira a concluir sus estudios en la Universidad de Harvard (de fines de los sesenta a principios de los setenta) en donde, gracias a sus amigas, en especial de Val, adquiere un pensamiento feminista y pacifista. Ambas novelas buscan la contextualización histórica de los sucesos por medio de la mención de personalidades públicas del momento (cantantes, presidentes, actores...), de sucesos históricos (la muerte de Luther King, de Kennedy...) o de aspectos culturales y populares. Si bien la protagonista de *Mujeres* no es activista, es feminista y está cerca del activismo pacifista. Ambas protagonistas son de tendencia de izquierda y relatan las vicisitudes de las mujeres a partir de su condición de clase media. En ambas novelas se advierte la necesidad de mencionar y hablar de temas como la masturbación, la menstruación, el embarazo (deseado o no deseado) o la decisión de no tener hijos (impensable en la época de Mira), métodos

¹⁷ Otra forma similar de narración auto reflexiva la encontramos en el cuento "Las dulces" de Beatriz Espejo, relatado en segunda persona del singular.

anticonceptivos (molestos muchas veces para las mujeres y falibles), y la violación. Ambas obras privilegian los diálogos y reflexiones entre grupos de amigas (Mira, Kyla, Vale, Isolde, Clarissa, Grete en *Mujeres*, y Guadalupe, Norma, Vica, Citlali, Mariana, Graciela, Susana... en *Amora*), e introducen capítulos donde meditan sobre ciertos asuntos (el lesbianismo, la sexualidad, la condición de las mujeres, de los obreros, la discriminación, las comunas, la sociedad ideal, las condiciones de sus respectivos países, la guerra de Vietnam, etcétera), asimismo, de una personalidad subdividen y crean tres personajes con funciones específicas: la narradora, Mira (que resultan la misma persona) y Val en la obra de French, y Guadalupe, Vica y Norma en la de Roffiel. Val (en *Mujeres*) y Norma (en *Amora*) son las activistas radicales que cumplen una especie de papel superyóico y confrontan constantemente la posición relativista de las protagonistas.

Por otra parte, además de ser un acto literario y de posicionamiento político disidente frente a la heteronormatividad patriarcal, como *Mujeres* de French, *Amora* es un ejercicio de autocrítica lesbiana y feminista; en ella Roffiel intenta conciliar la teoría y la práctica, no sólo a partir de relatos de la vida cotidiana, sino en el acto creativo mismo.

Tanto French como Roffiel escriben desde una posición abiertamente disidente de los cánones sociales y literarios masculinos, y tanto las personajes feministas de *Amora* como las de *Mujeres* están configuradas como disidentes sexogenéricas. Si bien French privilegia la historia heterosexual de sus personajes, incorpora entre ellas a una lesbiana: Isolde; Roffiel responde a esta postura con una novela en que la mayor parte de las personajes son homosexuales. Las características de los textos de French y Roffiel fueron claras y marcaron la configuración de las personajes disidentes sexogenéricas, ambas autoras querían expresar, además, que en sus obras no terminaba la conformación de personajes feministas o lesbianas; los finales de ambas novelas son abiertos porque sus historias, como la historia de las mujeres, no han terminado, tienen una dosis de esperanza al ser verosímilmente positivos, y se plantean como el inicio, como la provocación para contar otras historias. Tan evidente es la postura proselitista de ambas autoras en sus novelas, que las dos fueron tildadas de antihombres por una parte de la crítica en su momento.¹⁸

¹⁸ Lo que además no debía ser una sorpresa, en la novela Guadalupe al ingresar a las filas del feminismo, acepta el estigma de "*Bola de viejas locas, guangas, desocupadas. Bola de lesbianas, antihombres, bola de feas y amargadas*". (Cursivas de la autora) [Roffiel 1989: 32].

Refiguraciones de otros

No obstante el éxito en ventas, el contenido explícitamente político, social y didáctico de la novela de Roffiel no gustó a algunos críticos literarios, quienes argumentaban que las verdaderas novelas eran necesariamente otra cosa. Ignacio Trejo Fuentes en *Unomásuno* [1989] criticó los descuidos formales, deslices técnicos y la falta de oficio de la escritora, y aunque en su artículo apuntaba que los asuntos manejados “son en verdad importantes”, puso especial énfasis en denunciar el texto de Roffiel como el subtítulo de su artículo: “Panfleto, panfleto, panfleto”: “es en esencia un manifiesto feminista, un panfleto ‘lesbiánico’”. Trejo Fuentes publicó dos artículos más sobre *Amora*, en los que fue comprendiendo, a la distancia de manera distinta la obra: “Sobre el buró” en *La Afición* 1990 y “Rosamaría Roffiel: *Amora*”, en *Tema y variaciones en literatura. Literatura gay* [2001], en este último dice:

[...] es una obra bien hecha, a secas, decorosa, llevada con amenidad, con un ritmo cercano a lo periodístico, y por eso se lee con agrado (dejando de lado el interés y el impacto propios de su materia prima). Su deficiencia sería, sin duda alguna, la excesiva carga retórica, el acopio de discursos en pro de lo que nutre al libro, su constante llevar agua al propio molino. Esto es, si se hubiese diluido con mayor eficacia el *rollo* ideológico, si se hubieran presentado hechos más que ideas, *Amora* sería un libro de primerísima categoría. [p. 187].

En 1990, Antonio Marquet [2001], en un artículo titulado “La pasión según Roffiel” publicado en la *Revista de la Universidad de México*, en un vaivén de más defectos que virtudes decía que

Amora es un acto de rebeldía contra el pudor que la sociedad impone a la mujer” [p. 232] y, más adelante, que “*Amora* es una novela con propósitos de denuncia social, con un deseo de mostrar que las lesbianas también ‘comen tacos’. Sin embargo, es una obra de la que es evidente la ausencia de motivaciones literarias, de una voluntad de estilo [...] Esta novela-testimonio [...] hubiera ganado mucho como novela corta. Extirpando divagaciones y algunos capítulos, sus propósitos originales tendrían mayor fuerza [p. 232].

Sin embargo, en nota a pie de página agregaba que dicho argumento constituye un acto fallido ya que: “esta afirmación que activa la

imagen de la vagina dentada —siendo el taco símbolo del pene—, nos lleva al universo de la castración [...]” [p. 232].

Si bien ambos críticos aluden a deficiencias literarias, los dos confieren un gran peso negativo a ideas y doctrinas plasmadas, sin caer en cuenta del debate ético-ideológico que el texto quiere establecer en voz de sus personajes y en los contrastes presentados; se trata de un ensayo en que se presenta como falta de oficio de la escritora, la intención¹⁹ abiertamente doctrinaria y educativa a partir de estrategias que aluden y parodian un también denostado realismo socialista, y que tienen como base una necesidad, como se indica al inicio del capítulo, de abatir abiertamente y sin disimulo un triple prejuicio (mujer, feminista y homosexual) de más de ochenta años de antigüedad en la narrativa mexicana, y con ello un erotismo al servicio masculino, identidades que no han tenido correspondencia con los personajes homosexuales masculinos.

Otros artículos y ensayos han sido más benévolos con *Amora*, de entre ellos destaca por su formalidad crítica, “Una profesión de fe: el amor. Recuperación de la escuela sáfica y otros alientos” de Aralia López [2000]. En él, López sustenta:

En el ensayo feminista “La risa de la Medusa”, de la psicoanalista Hélène Cixous, la autora insta a las mujeres a que se escriban ellas mismas, a que escriban sobre mujeres, a que se instalen en la escritura de la que han sido expulsadas tan violentamente como han sido de sus propios cuerpos [...] Sin duda, la estética sáfica recuperada por Roffiel coincide con la convocatoria de Cixous [2000: 300].

La modalidad de relato de la obra puede clasificarse como novela testimonial. En la misma se presentan los hechos articulados con la ficción en un juego entre lo individual y lo colectivo cuya tendencia realista hace coincidir la vida cotidiana de la protagonista con un grupo de mujeres y con la narración misma... es un texto fundacional en cuanto al tema y el compromiso feminista en la narrativa mexicana, y posee un fuerte componente documental [...] Su expresión híbrida mezcla el lenguaje narrativo, lírico y dramático. Asimismo, la acción interior y exterior se ve continuamente asaltada por un discurrir reflexivo-ensayístico de tipo histórico, sociológico, psicológico y feminista que se asocia también a recuerdos y memorias [...] El propósito esencial del gesto narrativo es la comunicación y la información más que la expresión lírica e intimista [...]

¹⁹ De esta intención da cuenta Roffiel en diversas entrevistas y en la diferencia de la novela con la estructura de sus cuentos publicados en *El para siempre dura una noche...*

La experiencia vivida y el reconocimiento de la realidad sustentan la elaboración literaria [...] De múltiples formas, el yo autobiográfico de la narradora se diluye en un “nosotras” testimonial [...] de mujeres comunes y corrientes [2000: 302-3004].

Amora es una novela cargada de intención política, social y doctrinaria, un ensayo no muy exitoso (para algunos críticos) de vinculación literaria, cotidianidad femenina y activismo feminista-lésbico, necesario para satisfacer a un público de lectores y sobre todo lectoras ávidas de textos con los que pudieran identificarse, pero sobre todo un texto que enfrentó la configuración de sus personajes lesbianas y la ficcionalización de sus experiencias a un canon social y literario intolerante, con lo que abrió la puerta a nuevas configuraciones disidentes y, más recientemente, a un debate que busca un equilibrio entre creación literaria y activismo, cuyo centro de discusión tiene que ver con una perspectiva ética homosexual.

LA DISIDENCIA SEXOGENÉRICA DESPUÉS DE *AMORA*



En los años noventa se incrementaron las historias de lesbianas en la narrativa mexicana, pero varias, aun con la incorporación ya común en estos años de ideas feministas tanto en la vida cotidiana como en la literatura, siguieron reproduciendo las imágenes estereotipadas de las mujeres homosexuales o incorporando un sentido de frustración o fatalista en sus historias, entre ellas *Infinita* (1992) de Ethel Krauze, *La muerte alquila un cuarto* (1991) de Gabriela Rábago Palafox, *Te seguiré buscando* (2003) de Josefina Estrada, *Casa de la Magnolia* (2004) de Pedro Ángel Palou y *¿Qué fue de Bonita Malacón?* (2007) de José Dimayuga. *Amora* fue el inicio de las configuraciones literarias de personajes e historias de disidencia sexogenérica, después de Roffiel autoras como Sara Levi Calderón, Victoria Enríquez, Eve Gil, Reyna Barrera, Aline Pettersson, Ana Klein, Artemisa Téllez y Elena Madrigal,¹ han configurado de diversas maneras la disidencia sexogenérica, sin los rasgos de activismo y adoctrinamiento de su antecesora y con propuestas literarias distintas. No ha sido necesario que estas escritoras hayan conocido con detalle la incursión lésbico feminista en la vida pública de la sociedad, pues así como los derechos de las mujeres van quedando inscritos en la atmósfera social, los de las lesbianas han comenzado a ser reconocidos.

No obstante la diversificación de experiencias ficcionalizadas y de subjetividades lesbianas que se han producido en la narrativa literaria a partir de los años noventa, podemos señalar rasgos en común, sin que ello signifique que los textos tengan todas las características enunciadas. El primer vínculo de las novelas que pueden adscribirse en la disi-

¹ Estas dos últimas escritoras han comenzado a descentrar la homosexualidad femenina de la narración como propuesta estilística que dirige la disidencia por los caminos de la simulación y la utopía (como si los mundos lésbicos tuvieran existencia indiferenciada de los heterosexuales). Preferí dejar sus textos para un estudio posterior, que seguramente habrá de incorporar el debate ético- ideológico homosexual que ahora preocupa a la narrativa de disidencia sexogenérica.

dencia sexogenérica es que esta narrativa ha sido escrita por mujeres, la mayoría lesbianas (sin pretender argumentar que los escritores varones no lo puedan hacer, sólo que hasta ahora tienen otra perspectiva con respecto a los siguientes vínculos). El segundo, es la configuración positiva y humana de las protagonistas lesbianas; el tercero, la adscripción al feminismo o a ideas promovidas por éste, si bien ya no volvería a haber una activista feminista como personaje central de las novelas, los textos exponen la vida de diversas mujeres en la opresión y en la libertad, los personajes masculinos, si los hay, son circunstanciales, y de manera no tan evidente como en la obra de Roffiel, los discursos conforman reflexiones feministas de la situación lésbica. Cuarto, sin ser doctrinarias, constituyen una crítica a los arquetipos, estereotipos e imágenes prejuiciadas de las lesbianas así como a las conductas machistas de algunas mujeres homosexuales, pugnan por la desacralización de personalidades (como la virgen de Guadalupe, Sor Juana Inés de la Cruz, la figura de la madre, del padre y los hombres en general), de entidades sociales institucionalizadas (como la familia) y se erigen como una literatura que increpa a la sociedad tradicional en cuanto al ejercicio de la sexualidad y las conductas de género, y al proponer la orientación sexual como elección, sin necesidad de autojustificaciones. El quinto vínculo es la referencia a espacios urbanos reales (mexicanos), contemporáneos, a ambientes cercanos a la vida cotidiana de las mujeres mexicanas del ámbito sociocultural medio y alto, y por último, con base en todos los vínculos anteriores, son construcciones estético literarias (muy lejanas ya a la propuesta paródica de *Amora*) que aluden a la posibilidad de una biopolítica diferente a la promovida por el Estado.

Las novelas

Dos mujeres

Sara Levi Calderón (1942) es el seudónimo de la escritora de *Dos mujeres* (1990) quien después de publicar esta novela tuvo que huir del país ante el acoso de su familia. No obstante su anonimato se sabe que el contexto de prefiguración de la autora incluye, además de la trayectoria del desarrollo sociocultural de las mujeres mexicanas, la historia de las familias judías que emigraron a México huyendo de Hitler, y concretamente de la propia, procedente de Lituania [Martínez 2005], con una

fuerte tradición de poder patriarcal y sumisión femenina. El tema de la novela es el amor entre mujeres, el argumento se refiere a la opresión (y luego persecución) que sobre una mujer judía ejerce su poderosa y conocida familia para obligarla a cumplir los papeles que le han sido socialmente designados.

Al inicio, el epígrafe, paratexto de la obra, comienza a dar cuenta de la perspectiva ideológica de la autora implícita, éste se refiere al rey Demetrio, que abandonado por los macedonios “con ropajes muy simples huyó. A la manera de un actor que cuando la representación ha terminado cambia de disfraz y se va”;² lo que alude al exilio de Valeria, la personaje central, tras romper con su familia.

La configuración de la trama, desde un punto de vista estilístico-ideológico, tiene como eje principal la historia de amor entre Valeria y Genovesa, dos mujeres judías de posición acomodada, que provoca la ira y la represión familiar contra Valeria; con esa historia se entrelazan, mediante analepsis, las de opresión y violencia que Valeria sufre desde niña por su condición de mujer en una familia en la que éstas sólo tienen sentido en función del hogar, de los hijos y de un marido, y en la que le son vedadas la elección y goce de su sexualidad y la felicidad; la autora implícita propone otra estructura narrativa que le permite esgrimir dos finales: en las últimas páginas de la novela nos damos cuenta que la historia principal a la vez es una analepsis, y que se trata de la obra que la protagonista se ha propuesto escribir, es decir, la historia con que inicia la novela es una metaficción. Tras el final de la novela escrita por Valeria-protagonista-narradora, Genovesa la encuentra muerta. Valeria-autora (ahora narradora) toma la palabra para hacernos saber que realidad y ficción se confunden, la muerte a que su familia la condena es más fuerte, y las amenazas de venganza y contra su vida la hacen exiliarse.³ En este juego estilístico de metaficción hay, asimismo, dos tipos de narradora, una autodiegética y otra heterodiegética (que al final se torna autodiegética también).

En la trama, la autora implícita privilegia la información en torno a la relación de Genovesa y Valeria, asimismo da gran importancia al

² *El Rey Demetrio*, Constantino Cavafis.

³ Con esta estrategia Sara Levi crea en la narración tres niveles distintos en una historia que comparten (con algunas variantes) Valeria-protagonista-autora, Valeria-autora y luego protagonista también, y Sara Levi, que al ser un pseudónimo específico para esta obra nos remite a la autora implícita.

contenido erótico lésbico. La novela consta de tres capítulos, cada uno de ellos tiene entre 18 y 28 apartados. Levi destina 22 para relatar 39 años de la vida de Valeria, desde su infancia hasta el momento en que se inicia el discurso narrativo (todo el capítulo segundo), y 34 para contar la relación entre Valeria y Genovesa (entre cuatro y siete años en la historia), de ellos, siete apartados relatan abiertamente las relaciones sexuales entre las mujeres, el deseo y el juego erótico son un reconocimiento ideológico fundamental de las relaciones femeninas en la trama.

Desde el primer apartado, en esta misma perspectiva ideológica de la trama, se comienza a dibujar un malestar social y familiar, un conflicto interno de Valeria (la protagonista), más fuerte que el que pueda causarle una relación homosexual, por la necesidad de libertad, de autosuficiencia, de independencia; la percepción que tiene de Morena, su joven y pobre amiga, es el detonante, ella es para la protagonista un símbolo de libertad. Para no hacerlos evidentes, los signos de su opresión, son dosificados y diluidos en la trama, y el primero de ellos, que le hace adquirir conciencia, es el juicio y maltrato de sus hijos, visible en su mal comportamiento con ella y con sus amistades “raras” a quienes los dos hijos consideran socialmente inferiores: “Tienes razón —dice a Morena— el problema es ideológico” [p. 13]. En el segundo capítulo, desde un punto de vista ético-ideológico, nos percatamos de que este control está relacionado con una veneración a las tradiciones y los ancestros judíos, con la estructura de la familia nuclear en la que incluso la madre vela por la observación de los valores masculinos, y que se extiende a la vida con su nueva familia tras el matrimonio (que incorpora a la suya, la de su esposo); en ese capítulo nos enteramos de la violencia física de la que ha sido objeto por violar las normas patriarcales.

La transformación de Valeria en la trama se percibe, desde un plano ideológico, como un proceso lento que tiene que ver con el inicio de terapia psicoanalítica, que la motiva a terminar la preparatoria y a estudiar sociología en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM; su matrimonio ha sido por conveniencia y entonces se atreve a tener amantes, primero un chileno “con conciencia política”, dice él, que resulta igual que los burgueses, dice ella, y luego se hace amante de Sandra, una antigua compañera de escuela, judía. El hecho de ser descubiertas sirve a la trama para introducir, también en el plano ideológico, puntos de vista prejuiciados con respecto a la homosexualidad femenina, la necesidad social de que se cumplan papeles masculinos o femeninos en ella: “Lo que más le interesaba [a su esposo] era saber quién le hacía de

hombre y quién de mujer [...] ¡Claro! [dice él], Sandra es el hombre” [p. 166], y tras llegar a la conclusión de que se trata de una enfermedad, él afirma que la ayudará a curarse. Es importante hacer notar que la autora implícita no hace ninguna valoración ética del suceso, y en cambio privilegia el punto de vista ideológico.

La incorporación de Genovesa, mujer judía de 25 años, da un nuevo giro a la trama, al momento de conocerse ambas son divorciadas y han tenido experiencias homosexuales, y si bien es Vanesa quien busca conquistarla, nuevamente en un plano ideológico, no hay juicios por la diferencia de edades ni se constituye una jerarquía de homosexualidad, es una cuestión de personalidades: “Yo era abierta, ella escondía sus misterios bajo veladuras delicadas. Se entretenía en el detalle, yo veía mejor el conjunto” [p. 57].

Desde la perspectiva ideológica (y no ética) la protagonista percibe que “No es fácil hacer añicos los fantasmas genitores [...] Lo nuestro significa romper con los símbolos más antiguos: símbolos aprendidos desde antes de nacer” [p. 59-60], y aunque a ambas les preocupa el asunto, siguen adelante el enamoramiento cuyas manifestaciones trascienden los espacios privados a los públicos. Lo que detona la ruptura familiar, no obstante, no es el amor entre las mujeres, sino la negación de Valeria a asumir “sus obligaciones” judeofemeninas: casarse de nuevo, atender a sus hijos (ya mayores) y su casa, “Con la fuerza de una divinidad femenina me negué a ser usada como sirvienta”, dice Valeria [p. 198].

En la configuración de los personajes, el punto de vista ideológico de la autora implícita privilegió en cuanto a complejidad a Valeria y a Genovesa, en ese orden, el padre tiene un leve matiz entre su rigurosidad y el amor por Valeria, manifiesto sobre todo en su vejez, y en cambio su madre es dibujada francamente inflexible tras su disfraz de madre conciliadora. De su hermano se destaca la irascibilidad y la violencia contra Valeria (de niños y de adultos), del esposo y del posterior prometido se resaltan las características de machismo, y los hijos Albert y Ricky son apenas delineados, sin que haya distinción entre ellos, por su enojo con la madre y sus acciones de agresión encubiertas (a excepción de una vez, ejercen violencia sobre la madre sin dejarse ver).

Valeria es dual, desde su perspectiva autopercptual: “era las dos. La que me permitía gozar plenamente de la vida y la otra que me lo impedía” [p. 30]; desde la perspectiva de la trama también es un vaivén entre la educada y cortés, y la soberbia y caprichosa, la que quiere ser libre y la que no quiere perder sus privilegios económicos, la de con-

ciencia social y la burguesa; la que debe casarse con un hombre judío rico, antes de los cuarenta años, o quedarse con Genovesa; la que quiere su propio espacio pero quisiera vivir por siempre en su casona; la que al elegir a Genovesa es repudiada por su familia y desheredada, y eso la hace sufrir (por la pérdida de su identidad, dice), y la que aunque perdiera el amor de Genovesa, no se moriría (“ya sabes que aunque voy a llorar mares no voy a morirme” [p. 79]). Genovesa, en cambio, tiene miedo de entregarse a la relación con Valeria, pero lo hace, se debate entre ese amor o la vida con hijos y marido, a sus veinticinco años le preocupa su situación pero permanece con Valeria; no sin titubeos, es una joven mujer con madurez emocional.

En la novela la palabra lesbiana no se utiliza, lo que corresponde a una tematización ideológica de la perspectiva de la autora implícita, cuando se habla de homosexualidad es para referirse a la orientación del cineasta Fassbinder, es decir a la homosexualidad masculina. Sin embargo, por otra parte, el mundo lésbico configurado no es uno distinto del heterosexual; Valeria y Genovesa deciden vivir su amor abiertamente en él, ante dicha apertura reflexionan en que en la Alemania nazi “a nosotras nos hubiera ido mal por partida doble: una por judías y otra por amarnos...”.

Réquiem por una muñeca rota

Eve Gil (1968) es novelista, cuentista, poeta, ensayista y periodista cultural, ha sido becaria del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Sonora entre 1993 y 1994 y del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, en la categoría de Jóvenes Creadores, entre 1995 y 1996. Gusta de escribir géneros híbridos, de confrontar la hipocresía conservadora, de impulsar y dar a conocer la literatura escrita por mujeres; es feminista y considera que la sexualidad de cada uno o una, heterosexual u homosexual, es tan distinta como nuestras huellas dactilares, por ello la sexualidad de sus heroínas va de acuerdo con la personalidad e identidad de mujeres comunes y corrientes, su sexualidad resulta, por consiguiente, transgresora. Su actividad literaria la inició en Hermosillo, Sonora de donde decidió salir en 1998 por el revuelo y la ira que causaron sus primeras novelas, *Hombres necios*, que aborda el tema del movimiento estudiantil de 1971 —del cual, dice Gil, se derivó la liga 23 de septiembre— y que ganó en 1993 el concurso La Gran Novela Sonorense

(al que se inscribió clandestinamente), convocado por el Instituto Sonorense de Cultura, y *El suplicio de Adán* que ganó el Concurso del Libro Sonorense en 1996; en esa ocasión el director Juan Antonio Ruibal Corella (al parecer del *Opus Dei*, según Gil) al ver que la novela hablaba sobre la revuelta cristera, los caudillos sonorenses y que estaba protagonizada por un cura gigoló, mandó embodegarla durante todo un sexenio [entrevistas con Eve Gil, Méndez 2007 y 2008], en 2006 volvió a ganar dicho concurso con el libro de ensayos *Jardines repentinos en el desierto*.

Réquiem por una muñeca rota. Cuento para asustar al lobo (2000), es su tercera novela, se compone de una pequeña introducción y de catorce capítulos, pluritemáticos en los que, sin embargo, predomina la historia de la amistad de Moramay y Vanessa, entrelazada con las historias personales de las chicas, de sus padres y de la tía Lu. El texto está narrado de manera autodiegética por Moramay, en el momento de la acción, con constantes analepsis y algunas prolepsis que hablan de lo mal que terminan Vanessa y su hermanita, mucho después del tiempo que abarca la historia en la obra.

El tema de la novela es la iniciación sexual de las adolescentes; en el argumento intervienen las historias personales de las chicas que son las que las acercan afectivamente y las conducen a tener experiencias heterosexuales, imaginadas o reales, y homosexuales. Es la historia de dos adolescentes, Moramay y Vanesa, en busca de afecto e identidad, provenientes de familias disfuncionales que las han objetizado y que se han negado a reconocer en ellas personalidades y anhelos propios, las chicas empatizan desde que se conocen, comparten algunas aventuras como amigas y se enamoran, al notarlos sus padres las separan.

La perspectiva temporal de la historia en la trama se define con los títulos de los capítulos que se refieren a canciones de principios de los ochenta y por señales en el texto como la que indica que las acciones inician en “el año en que Mark Chapman nos arrebató a John Lennon” [p. 3], es decir, en 1983. El plano espacial está dado en la introducción, donde se establece la ubicación de la casa y los vecinos de Moramay, la protagonista, en la colonia Roma en la Ciudad de México, Vanessa, su amiga, tiene una mansión como de telenovela, en la Condesa, lo que nos permite saber, junto con otras señales en el texto, que las personajes son de una clase social media alta.

Desde la perspectiva del autor o autora implícita, se da especial importancia al enamoramiento de las chicas, sobre todo de Moramay,

evidente desde el primer capítulo en el que al conocerse ésta piensa que es “el momento más glorioso de mi vida” [p. 5], y al final del mismo se hace patente el surgimiento del deseo sexual: “la timidez me engarrotó y me humedeció el calzón [...] ¡Desde la primera vez que te vi lo supe... supe que eras la amiga de mis sueños!” [p. 11].

Las chicas tienen otras experiencias —más que amorosas, sexuales— con varones (reales o imaginadas), pero a fin de cuentas reconocen un amor entre ellas, hacen un pacto suicida (porque Moramay está condenada a volver a Sonora, por el rechazo paterno) y antes de morir tienen relaciones sexuales; no mueren, son rescatadas, pero las escandalizadas familias deciden separarlas. La perspectiva ideológica de la trama busca plantear la existencia de un deseo sexual tanto hetero como homoerótico en la adolescencia (reconocimiento del deseo sexual femenino) y cuestionar, en un plano ético-ideológico, la validez de la familia tradicional (basada en apariencias), de la sumisión de las mujeres y el machismo de los hombres (quienes, entre otras cosas, impiden el crecimiento educativo de Moramay), en favor de una familia no convencional como la de la tía Lu, quien resulta una madre más amorosa y comprometida con Moramay. En su perspectiva perceptual a Moramay la sociedad tradicional (representada por la familia y el colegio de monjas) le es adversa y opresora, e ideológicamente el erotismo y la sexualidad le sirven para rebelarse. Las personajes centrales logran expresarse en los resquicios del control al que están sometidas, el mundo en el que las personajes centrales se desenvuelven, no les pertenece.

Podemos considerar esta novela o cuento largo, como lo llama Gil, la narrativa del descubrimiento e iniciación sexual adolescente, como el cuento de Victoria Enríquez “Por qué no me gusta Julio Iglesias” y “La primera revelación” de Rosamaría Roffiel (de quienes se habla más adelante), lo importante es que el tema es tratado por estas autoras sin convertir a las adolescentes en “Lolitas” como en la novela de Nabokov, o en el cuento “Ninfeta” de García Ponce [2000]. Constituye, asimismo, desde la perspectiva del autor o autora implícita, una crítica ética a la familia y a los papeles tradicionales, se coloca ideológicamente dentro de la crítica feminista de la educación tradicional de las mujeres, y da relieve a la posibilidad de otro tipo de relaciones personales o familiares sólidas y amorosas.

Sandra, secreto amor

[...] *¿quién va andar haciendo
la revolución en el SIDA?*
Reyna Barrera⁴

Reyna Barrera (1939) es doctora en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, catedrática de Literatura dramática y teatro. Es poeta, narradora y ensayista, ha obtenido premios por su actividad literaria como el Premio Plural en ensayo (1987) y el Rubén Bonifaz Nuño, en poesía. Es crítica de teatro, presidenta de la Asociación Internacional de Críticos de Teatro, sección México.

Muy joven conoció a Emma Godoy en una escuela para señoritas, quien en su calidad de profesora, la acercó a la literatura y la filosofía, y con quien entabló amistad, la cual terminó cuando la maestra amenazó con denunciar a Barrera y una amiga de ella por conducta indebida (homosexual); “Después me enteré, veinticinco años después, que todo se debía a que mi amiga andaba con su amiga y se entendían muy bien” [entrevista, Hernández y Pérez 2000].

Barrera nació en el seno de una familia culta y politizada, su padre trabajó en Ferrocarriles Nacionales de México y su tío, Evaristo Barrera de la Rosa, fue fundador del sindicato de dicho sector, así fue como Reyna conoció el movimiento, y más tarde formó parte del grupo de líderes de la Escuela Nacional de Maestros que participó en la huelga de 1958. Asimismo, apoyó el movimiento estudiantil en 68 y en 71. Impartió clases en secundarias y en algunas preparatorias; fue maestra fundadora del Colegio de Ciencias y Humanidades, donde participó en la apertura de la educación e incluyó la homosexualidad como tema de discusión en literatura [entrevista, Hernández y Pérez 2000]. Finalmente ingresó a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM; fue en dicha Facultad en donde tuvo contacto por primera vez con la organización de los homosexuales:

[En] la Facultad tenía amigos y conocidos, y a la primera reunión que hicieron en casa de Nancy Cárdenas todos íbamos enmascarados, y nadie quería que se supiera quien era quien, nadie quería decir su nombre y [estaban] así como embozados, fue muy divertido, y asistí y vi que ahí se

⁴ “Entrevista con Reyna Barrera” [Hernández y Pérez 2000].

movían mejor algunos de mis amigos como Juan Jacobo Hernández, que de inmediato se distinguió. Pero yo era maestra, entonces me fui a un segundo plano tal vez a un tercer plano de pasar inadvertida. [Entrevista, Olivera 2008a]

Perteneció al grupo homosexual Lambda,⁵ en el que fue punto de unión de dicho grupo con el recién creado Sindicato de Trabajadores Universitarios de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Ya me sentía retirada del movimiento, lo sentía como algo que están haciendo los muchachos, los jóvenes, los otros, los niños, yo propuse talleres, les propuse cursos, les quise dar información de los homosexuales importantes de la historia en la literatura, en la política, los mitos, la importancia de los homosexuales, de las mujeres y nunca llegó nadie, yo llegaba con mi gis, con mi borrador, con mis fotocopias y nada, dos o tres desmañanadas que venían de la parranda, fue un fracaso eso. Con *Lambda* se organizaban seminarios, cursos de literatura, de análisis de los mitos de la mujer, sobre las relaciones lésbicas, las novelas con relación lésbica y con temas homosexuales. Ni quién, dos o tres, pero nunca eran los mismos, un día iban unos, otro día iban otros, entonces dije: ¡nos vemos! [Hernández y Pérez 2000].

Barrera se asume de izquierda aunque no está adscrita a partidos políticos ni “tiene credenciales” de pertenencia a grupos homosexuales o feministas, prefiere no ser etiquetada y esgrime la duda como posicionamiento: “participo pero casi siempre tengo muchas cuestiones de discusión en las que no estoy de acuerdo con esa masa, ese grupo, esas normas, esas reglas...” [entrevista, Olivera 2008a], característica que tiene en común con otras escritoras:

Yo creo que leímos el *Lobo estepario*, todas ellas [...] era una de las condiciones del intelectual de los sesenta, de los setenta, ser único, individual y solo, y la soledad era el común denominador para la creación, la soledad para la vida, la soledad para el aprendizaje, la soledad para el personal y único conocimiento interior, era una cosa muy especial. [Entrevista, Olivera 2008a].

⁵ “No era muy sólido aquello, había muchas discusiones, tenían muchas opiniones, y yo siempre fui disidente porque no aceptaba las definiciones ni las prácticas, las discutía” [entrevista, Olivera 2008a].

En la Facultad de Filosofía y Letras tuvo amistad con Rosario Castellanos, con Carlos Monsiváis, Nancy Cárdenas. Conoció a Salvador Novo y a Carlos Pellicer; por Emma Godoy conoció a Alfonso Reyes. Desde su perspectiva, el mundo cultural tiene un fuerte contenido homosexual

[...] los escritores, los pintores, el mundo cultural en México es de homosexuales de clóset, no de clóset, disfrazados, solteros, todos son homosexuales, aunque están en el clóset están gritando: “*Sí, sí hablen, digan, hagan*”. No hay un homosexual que no contribuya a la causa homosexual.

[...] Pues mira nosotros todavía somos descendientes de la educación [...] cercanos a generaciones importantes como la de los Contemporáneos. Yo conocí [...] gente que era homosexual, no tan abiertamente como todos suponían, sólo los homosexuales lo sabíamos y eran los que estaban haciendo la cultura del país. Conocí a Sergio Magaña, conocí a artistas, escritores, tuvimos maestros como Sergio Fernández, Paco de la Maza, Justino Fernández, bueno es una lista impresionante, todas las gentes eran homosexuales [...] De mujeres estaba Nancy Cárdenas, Juliana, Mercedes, Cristina Romo, las Galindo [...] [Hernández y Pérez 2000].

Para la autora, *Sandra, secreto amor* (2001), primera y hasta ahora su única novela, es una narración lúdica y cargada de humor:

[...] la ironía más fuerte es el título de la novela [...] todo mundo sabe que Sandra es mi compañera y que ha sido un gran amor; que no es secreto para nadie [...] Es esa manera de las parejas homosexuales que en un momento son éstos y al rato es éste con éste... y éste se quedó sólo y entonces éste se vino para acá, que ni te imaginabas, e hicieron pareja, es ese juego por una parte, y luego por otra lo que le da fundamento es toda la cultura y era uno de mis objetivos que fuera una novela en donde lector tuviera que tragarse una buena ración de cultura, porque si no, son iguales a todas, mira en España me ofrecieron que escribiera novelas, que me podían dar un contrato, pero no tiene caso, tomas todas esas novelas, de Editorial Cumbre por ejemplo, que a excepción de cinco, siete novelas muy buenas, todas las demás son comedias, se conocen se aman tienen algunos problemas pero acaban bien, se casan, en lugar de que sean ella y él son él y él o ella y ella... qué caso tiene, no sirven, no es nada, es basura... cómo entonces hacer una novela donde realmente sea el mundo *gay* o el mundo homosexual, porque ahí también tenemos problemas, entre *gay* y homosexual hay diferencias (no entremos a esas

discusiones)... ¿cómo demostrar ese mundo?, ese es otro mundo que nosotros vivimos. [Entrevista, Olivera 2008a].

Los temas de su novela son la muerte y el amor en el Festival Internacional Cervantino (FIC); en términos del argumento, Luis antes de suicidarse por haber contraído sida y por la muerte de John, su amante, pone en marcha una estrategia para encarrilar las relaciones amorosas de sus mejores amigas, cuyo punto culminante se da en dicho evento. La FIC, en la historia, es centro de reunión anual de amigos y amores, y es el lugar en donde se detonan los cambios, todos los personajes centrales se transforman a partir de su asistencia al evento.

La novela está estructurada, primero tiene una estructura en donde el tiempo avanza y retrocede, pero casi siempre está estático, la escena casi siempre es en presente, aunque recurre a los pasados para informar, y tiene algunas cosas como éstas: que el lector conoce lo que los personajes no saben y hay otros momentos en que los personajes saben algo que el lector desconoce, y entonces es como jugar con esa parte de información que no se da; esos no son vacíos, son momentos que el lector tiene que inferir, y es un juego además, un juego en que sólo tú sabes que se suicidó, ellos no saben, nunca supieron que se suicidó [...] hice una estructura, busqué tiempos, tonos ritmos y qué iba a suceder... fue muy cerebral [...] las partes poéticas las cuidé para que no fueran demasiadas [...] tiene música, pintura, escultura, arquitectura, todas las artes, y teatro... y la gente de Guanajuato también está presente. [Entrevista, Olivera 2008a].

Sandra, secreto amor es una novela que a manera de crónica narra sucesos de una edición de la FIC, probablemente de 1998, y describe el ambiente guanajuatense donde se reúnen, además de una masa diversa en busca de aventura, no necesariamente cultural, artistas, promotores, funcionarios, entre comentarios sobre los espectáculos, chismes de las compañías de actores, opiniones sobre libros y autores, y anécdotas con respecto a las artes escénicas, intérpretes y dramaturgos, críticas a la administración de las instituciones culturales, etcétera; y en medio de este mundo de farándula, al que pertenecen, van cristalizando también los anhelos o los planes de cada amiga y amigo. La intertextualidad también es un componente central en la novela, si bien hay pequeñas referencias que conectan con sucesos reales relatados en los periódicos guanajuatenses, las propuestas culturales del momento o la “verdadera

receta de los chiles en nogada” (que alude al libro *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel) el vínculo más importante es con *Don Quijote de la Mancha* personaje por demás presente en el Festival Cervantino:⁶

Luego otra situación es la de... no solamente lo oculto sino que está planeada sobre el tema de Cervantes, lo importante del Quijote: el amor por dulcinea, que es un amor imposible o no, un amor fantasioso o no, un amor aceptado o no, un anciano de setenta y tantos años con probablemente una joven, cuando se quiere decir Dulcinea de carne y hueso [...] ¿qué hay ahí...?, esa metáfora la mantuve y cada que hablo de amor es Dulcinea [...]. [Entrevista, Olivera 2008a].

En la trama se entrelazan las historias de amor de Eurídice, Sandra, Luis y Arcelia. Las historias están jerarquizadas por varios elementos: en la perspectiva de la autora implícita, primero, por el nombre de la novela y el epígrafe, que vuelven central la historia de amor entre Eurídice y Sandra, y en el plano estilístico, por el peso en el orden textual y por el dramatismo. Así, la historia del suicidio de Luis, ocupa el siguiente nivel y la del amor entre Arcelia y Armando, el último. Visto en otro ángulo, sin embargo, a partir de un plano ideológico de la trama, algunas personajes como Sandra, Arcelia y Ramona tienen más peso, ya que en analepsis se da cuenta de sus respectivas historias personales, desde la infancia hasta el momento en que se desarrolla la FIC; lo que guardan en común las tres es haber tenido, al menos alguna vez, experiencias lésbicas, lo que las diferencia es la forma en que las han asumido: Sandra, como la vida que le estaba mágicamente destinada, por lo que busca una madurez sentimental; Ramona como un papel masculino machista, y Arcelia como una feliz y ocasional experiencia sin culpas ni arrepentimientos, es necesario señalar que la palabra lesbiana sólo se utiliza en el texto para designar la homosexualidad de Ramona, lo que constituye un punto de vista ideológico de la autora o autor implícito, que relaciona la palabra con la conducta inapropiada de dicha personaje. Tomando en conjunto los elementos anteriores, podemos decir que en el plano ideológico la autora implícita privilegia no sólo la historia de amor entre Eurídice y Sandra, sino una mirada a las relaciones homosexuales femeninas, en torno a las que, a partir de un punto de vista

⁶ Para ampliar la mirada en torno a las intertextualidades y conocer otra lectura de la novela de Barrera ver Stoopan [2007].

ético-ideológico, las personajes centrales coinciden al expresar una crítica a las lesbianas violentas, que asumen papeles de control, de celos, de posesividad, de “don juanes invertidos”, o de competencia con los gays “felices de andar en la putería de fin de semana [...] como un deporte que llaman ‘faje’” [p. 164]. Por otra parte, en un plano estilístico-ideológico, la configuración de Ramona, como una lesbiana masculina y violenta (reproductora de los papeles heteronormativos más denigrantes), sirve a la autora implícita para configurar por contraste a Eurídice, su rival (nueva heroína al estilo de Guadalupe en *Amora*), paciente, amorosa, respetuosa de la intimidad y la libertad de Sandra.

Como el resto de los personajes centrales, Eurídice se transforma, de ser una mujer insegura de su sexualidad, cambia su perspectiva, en un plano afectivo-ético-ideológico, gracias a la negativa de Sandra de ocultar su orientación sexual y su amor por ella. La narradora refuerza la toma de posición en un discurso doxal: “¿Por qué las cosas no podían ser abiertas, exhibirse ante la sociedad, establecer una relación de pareja legal, tener un lugar de protección y derechos del cónyuge en los trabajos?” [p. 77]. Y Eurídice lo acepta al opinar, en monólogo interior: “Las tragedias no tratan de los amores homosexuales como un tema dramático debido a su normalidad. ¿Quién ve con malos ojos la pasión de Aquiles por Patroclo? ¿Los poemas de Safo? ¿Hasta cuándo la humanidad se humanizará?” [p. 77].

La novela consta de cinco capítulos, el lenguaje es variado, contiene tanto coloquialismos como términos cultos. El primer capítulo, en el plano estilístico, es una presentación de los personajes y sus historias que semejan los túneles sobre los que está asentado Guanajuato. Las tramas se entrelazan de manera compleja: el relato inicia con la última noche en que Eurídice, Arcelia y Luis están juntos, y la secuencia de los túneles y la llegada al hotel constituye el punto a partir del cual la narración se mueve en un antes y después para contar las acciones (a veces simultáneas) de cada personaje y personaje, de manera que en algunos puntos las historias confluyen en los momentos de encuentro casual en algún espectáculo o porque se han quedado de ver en algún lugar.

En el plano tempo-espacial de la trama la historia se desarrolla en el último fin de semana de la FIC, desde el jueves 2 de noviembre por la noche (día de muertos), hasta la clausura el domingo; hay algunas señales del periodo histórico en el que se inscriben, como las alusiones al expresidente mexicano Carlos Salinas de Gortari —al hacer una taxonomía de ladrones— y a la próxima llegada del año 2000 (por ello el

año de acción en la diégesis podría ser 1998), el tinte ideológico (¿irónico?) en el aspecto administrativo-cultural está dado por las críticas a las instituciones culturales federales en contraste con el beneplácito con que se participa en la nueva organización de la FIC y con el que se reciben los planes que se pondrán en marcha en el año 2000, en un Guanajuato panista, gobernado aún por Vicente Fox (quien más tarde sería presidente de México).⁷

La narración está hecha en tercera persona, por una narradora heterodiegética, quien cede la voz narrativa de vez en vez a los y las personajes. Pero además, en el plano estilístico de la trama, la historia se antoja una metadiegesis al enterarnos de que Eurídice hace apuntes (reseñas de espectáculos y bosquejos de algunas situaciones que vive con sus amigos y que están plasmados en el texto) porque piensa hacer quizá una novela⁸

que sus amigos leerían, unos contentos, otros preocupados y algunos otros hasta molestos por “el qué dirán”... Una novela que contuviera su propia estética al irse haciendo. Tendría que decidir sobre el aliento que imprimiría en ella, ¿oscura o solar? En la que lo mismo flotarían los coros operísticos de *La Traviata* con la inconfundible voz de María Callas, que *Orfeo y Eurídice* de Gluk, óperas empeñadas en mostrar los pliegues de la incertidumbre... Tendría que narrarse sola, de manera impersonal para

⁷ R: ...había ironías muy fuertes inclusive yo siento que me adelanté a las ironías con Fox... hubo una biblioteca que se cayó... lo escribí cuando él no era presidente y era de risa.

ME: Sí pero en un Guanajuato que ya estaba gobernado por el PAN.

R: Sí ya, y él era el gobernador y él inauguraba el Cervantino y hacía sus chistes, citaba a todo mundo a las siete de la mañana cantaban el himno y se inauguraba el Cervantino y yo me moría de risa.

ME: ¿Tú estuviste en ese Cervantino?

R: Sí, en muchos Cervantinos, por eso se conjuntan ahí todos [...]

ME: Entonces nada más era este ambiente de Guanajuato panista, en el que sí irónicamente se conjuntan los grupos homosexuales porque además la cultura como nos dices tiene una fuerte presencia homosexual y en donde a ver quien los reprime ni nada... en un Guanajuato panista...

R: Sí, así es... [entrevista con Barrera, Olivera 2008a]

⁸ ME: [...] Probablemente esta es la novela que escribió Eurídice...

R: Pero no es seguro, no la escribió nunca, por eso es de vanguardia, esos son los puntitos que podrían hablar de vanguardia; en el libro de *Mis putas tristes* [Gabriel García Márquez] el personaje no escribe la novela, nunca pasó...

ME: Digo que podría ser una metaficción...

R: Podría... [entrevista, Olivera 2008a].

marcar la distancia entre el yo protagónico y quien la escribe... Habría que relatar los hechos como mejor convinieran a la grandeza y hermosura de, por lo menos, una Dulcinea, ser incorpóreo, fantasmal e inexistente, como atroz símbolo amoroso [p. 25].

De esta manera, podemos considerar que la responsable de la configuración literaria es una autora implícita (mujer), y que hay dos niveles de narración: a partir de un narrador o narradora efectivamente heterodiegética (con focalización cero), cuya narración es consonante con la perspectiva de las y los personajes, y especialmente, con la de Eurídice-narradora homodiegética.

No obstante el peso que en el discurso narrativo tiene la historia de amor entre mujeres y la configuración de la homosexualidad femenina, la intención del texto o sentido de la retórica de la ficción, que constituye un punto de vista ideológico, apunta a señalar la existencia de una sociosexualidad diversa y disidente de la heteronormatividad en el ámbito cultural,⁹ en la que, no obstante, se perciben grupos e individualidades, que cuestionan entre sí su sentido ético, pero que sin embargo se solidarizan contra la homofobia. Si bien el autopoicionamiento de Eurídice como “sobreviviente del movimiento estudiantil del 68” resulta forzado (“recogió la experiencia de labios de sus profesoras de literatura [...] por ello se proclamaba sobreviviente”, p. 71), forma parte de una intención de colocar a los personajes en un ámbito de conciencia sociopolítica. En cambio, él y las personajes están sólidamente configurados como seres con conciencia social sexogénica, que confrontan al mundo heterosexual no sólo con su presencia en él sino organizando boicots a cadenas comerciales homofóbicas, y que se mueven en un mundo cultural en donde no son extraños, un mundo que simplemente “es así”.¹⁰ El erotismo dentro de la novela sirve, asimismo, como confrontación a la heteronormatividad, es una manifestación lúdica, poética y sensual de disidencia sexogénica, en que la autora quiere presentar “escenas lésbicas verdaderamente eróticas”:

⁹ R: [...] son maneras de vivir

ME: Maneras de ser. La homosexualidad es una diversidad también...

R: Pero además, en el fondo en el fondo está ahí: es mejor, eso está ahí guardado [...] si se nota, muy mal hecho, no se debe notar... [entrevista con Barrera, Olivera 2008a].

¹⁰ R: Como es el mundo, así, y el que yo deseo, el ideal que yo quisiera.

ME: Una utopía en ese sentido.

R: En parte, en parte es algo utópico y si lo haces lo puedes vivir. [Entrevista, Olivera 2008a]

ME: A las que muchas no se atreven...

R: Exacto. Y verdaderamente eróticas, además que no es el erotismo heterosexual que se conoce. Eso me costó un trabajal bárbaro [...] Es difícilísimo, por no recurrir a ninguna imagen gesto o movimiento que tu ves en cualquier película chafa de de tercera, de primera o de segunda heterosexual. Las mujeres cogen con zapatos de tacón... cómo las mueven, cómo las manosean... como los textos de Arreola: “Tomad en vuestros brazos a la mujer amada, ponerla sobre decúbito dorsal, amasadla y cuando esté a punto de turrón, bla bla bla”, eso no tiene objeto.

ME: No reproducir, incluso no alimentar el morbo masculino.

R: Exacto. Entonces, ¿cómo hacerlo?, eso me costó, ¿cómo decirlo?, porque es difícil, porque como no tiene contexto [en la heterosexualidad], no tiene validez, ¿cómo le haces?

Finalmente, hay que decir que si bien *Sandra, secreto amor* es una novela con objetivos y estructura claros, en donde confluyen una gran cantidad de elementos entramados, que vistos con detenimiento dan cuenta de cierta complejidad literaria, es al mismo tiempo una narración sencilla, de historias comunes, de fácil lectura, con humor, lo que fue otro de los objetivos de la configuración de Barrera.

No hay princesa sin dragón

[...] escribí ese libro porque una no puede escribir de lo que no ha vivido [...] creo que el verdadero arte lo encuentras en las entrañas mismas de la realidad, y mi realidad es que soy homosexual, pero no es toda mi realidad [...].

Ana Klein¹¹

Ana Klein (1947) es autora de las novelas: *Si me regreso me muero* (1984), *No hay princesa sin dragón* (2004) y *La princesa en las espirales de la luna* (2008). Las tres tienen como temática central la homosexualidad femenina, aunque la primera de manera velada (descubierta por Elena Poniatowska en el prólogo de la misma). En la entrevista con Klein se observan varias contradicciones involuntarias que tienen que ver con la

¹¹ Las palabras de Ana Klein reproducidas en este apartado corresponden a una entrevista que tuve con ella el 29 de agosto de 2008.

aceptación y la negación de la condición sexual, entre dichas ambigüedades Klein asegura:

no creo que tenga que haber una literatura gay o una literatura negra o judía [...] se me pudo ocurrir otro personaje de otra manera [...] Mis amigos grandes escritores me dicen que, por ejemplo, hay libros de los que tú mencionaste que para nada... el mío se salva... me dicen: bueno es que el tuyo no es una historia propiamente gay, es un libro donde cuentas un incidente gay, pero que sí es literatura, pero dicen que sí es el único que es literatura... [*No hay princesa sin dragón*] no es una obra propiamente gay, es una obra literaria [...].

Consideraciones que parecen estar en contradicción con el epígrafe que señala la condición del arte como realidad y con el contexto en que Klein dice que surgieron sus primeras novelas:

Me enamoré como loca, esto mis amigos escritores se enojan conmigo, no sabes cómo se pone Arturo González Cosío, y todos los demás escritores, Celio García Ramírez, los que conozco [...] “Es que eso no es literatura”... y digo, lo siento... yo me enamoré locamente y quise a través de un libro... y además el primer libro que escribí también fue en ese contexto, o sea el *Si me regreso me muero* fue: me enamoré locamente y entonces a la chica de la que me enamoré le mandé unas cartas y las rompí, entonces dije, no pues ahora lo vas a leer porque lo voy a publicar y lo publiqué... pero ha sido por emociones, es decir fundamentalmente ha sido un estado de gracia que es el estar enamorada y el querer comunicárselo a la persona amada, pero de una manera muy especial, incluso mi editora, que fue Julia Lafuente, lo sabía; me dice, “pero y por qué lo escribes”, y es que le dije..., se va a oír medio brusco, “porque quiero enamorar a una mujer, la quiero seducir de tal manera que no se me resista”, y no se me resistió, cuando leyó *princesa sin dragón* cayó verdaderamente fascinada al asunto, cuando se dio cuenta que era ella y era la historia, y es una gente que era buga.

Klein se considera feminista, y asume una posición de izquierda, comenta que participó de manera importante en el movimiento estudiantil de 1968. Entre otras cosas, estudió Historia y se especializó en Historia del Arte

AK: ...estudié filosofía, estudié letras en la UNAM y estudié psicología, como en dos o tres años estudié psicología, en la UNAM también, cuando

estaba en Filosofía y Letras; yo entré a los 14 años a meterme en la Universidad porque me aburrían las clases que me daban en la secundaria y desde entonces empecé a ir a la Universidad.

ME: Entonces, ¿eres más bien como autodidacta?

AK: Sí.

Roffiel¹² al configurar a sus personajes homosexuales evitó a las mujeres masculinizadas en nombre de una feminidad transgresora, contraria a la introducida en la literatura por Radclyff Hall, como una forma de anteponer una imagen que rompiera con la predominante en el imaginario de la sociedad: ¿cómo podrían ser lesbianas esas mujeres femeninas? Ana Klein, en cambio, en *No hay princesa sin dragón* retoma el derecho de las mujeres a transgredir el género cultural, al travestismo, en una historia mágica.

AK: Es que los hombres eran más libres, y eso es real, yo lo viví cuando era niña, yo me crié entre niños... yo los veía súper libres [...] Y mi mamá no era feminista, me decía: "tiéndele la cama a tu hermano, ¿y yo por qué?, porque tú eres mujer, ¡ah no!, entonces ya no quiero ser mujer [...]"; desde muy niña me di cuenta que los hombres tenían ventajas que las mujeres no tenían, fue más por una postura humana que por una postura erótica.

ME: Pero la historia revela un enamoramiento, que es una cuestión sexual.

AK: Es una cuestión sexual es cierto, pero lo esencial, lo importante es que quiero ser hombre no para cogerme a alguien sino para ser más libre, para tener al mundo porque yo sentía que los hombres tenían el mundo...

¹² ME: ¿Te influyó Rosamaría?

AK: No, para nada, no he leído su libro.

ME: Pero, conoces a Rosamaría...

AK: Sí, claro... fue mi compañera muchos años.

(Sin embargo, Klein en la entrevista hace referencias de manera tangencial a la obra de Roffiel: "El amor a mí se me dio con mujeres pero bien pudo haberseme dado también con hombres... yo no creo que sea maravilloso yo creo que Rosamaría es muy idealista... Porque no le gustó mi final, pero es real", "La güera idealiza... yo no lo idealizo", "la güera, por ejemplo, nunca fue una gente que tuviera crisis de su sexualidad es una gente que la vivió o que la ha vivido o la sigue viviendo muy plenamente... yo tampoco tuve crisis [...] no dije: "¡oh, que horror, soy lesbiana!"... la primera vez que tuve relaciones con una mujer fue maravilloso, me sentí plena, regocijada, feliz y quería salir a contárselo a todo el mundo", "una gente que me enseñó a no ocultarme fue Rosamaría [...]", entre otros comentarios).

La trama se configura estilísticamente a partir del realismo mágico;¹³ la historia central se desarrolla de manera lineal en un resumen que elide segmentos y resalta sólo ciertas etapas de la vida de Camila, las que desde la perspectiva ideológica del autor o autora implícita revisten más importancia: cuando la protagonista tiene siete años, anhela ser hombre y se enamora de Valentina Brichot; diez años después, cuando conoce a María Nepomuceno en el mitin del Zócalo del 27 de agosto durante el movimiento estudiantil del 68, en el que “ella se manifestaba porque quería emancipar el alma del oscurantismo medieval” [p. 61]; dos años después cuando se reencuentra con María y se enamoran, por miedo la aleja; tras una nueva represión a los estudiantes el 10 de junio de 1971, acepta su homosexualidad pero María ya no está. A los 47 años, de 1999, cuando se reencuentra con Valentina, a 2001 cuando ésta decide casarse y se da el atentado del 11 de septiembre que destruye las Torres Gemelas: “Te juro por la salvación de mi alma que yo no fui, Valentina. Le he mentado la madre muchas veces al imperialismo y me moriré mentándosela, pero los símbolos valen una puritita chingada ante el milagro mancillado de la vida” [p. 118].

Con esta historia central se entretrejen, en analepsis, las historias de los abuelos paternos y maternos, la de los padres y la del nacimiento de Camila. En el plano ideológico de la trama (y con ella de la autora o autor implícito) las historias se relacionan con momentos históricos en dos vertientes éticas: la Cristiada y la muerte de Obregón, que ponen a los antepasados al lado de la defensa de la religión y la moral tradicional, y el movimiento estudiantil de 1968, que promueve una revolución antiimperialista y la transformación de los valores sociales.

En la trama, el primer capítulo presenta el momento en que surge el conflicto, cuando Camila quiere ser hombre para poder ser marinero, las niñas no pueden porque eso es cosa de hombres, y se traviste con un trajecito que perteneció a su papá, como acto de rebeldía: “igno-

¹³ ME: ¿Por qué realismo mágico?

AK: Fíjate que me salió espontáneo... desde luego que adoro a García Márquez, ahí tengo una foto donde estoy con él, o sea lo quiero, lo quiero mucho... lo conozco personalmente... yo me negué a leer *Cien años de soledad*, porque cuando eres adolescente, cuando estás chavita eres muy soberbia, yo era muy soberbia, y era un libro que leía todo el mundo y yo decía: “pinche libro jodido que todo mundo lee, yo no lo voy a leer”, y cuando yo me voy a vivir a Barcelona un amigo que yo respeto mucho su intelecto me dijo no lo has leído, léelo... creo que el libro salió en 1967, yo leí hasta el 69 el libro, y enloquecí, me fascinó, me sacó de una depresión espeluznante, y caí fascinada con el realismo mágico, y luego empecé a leer a otros [...].

raba el alto precio que debía pagar [...] por el intento de ser como a uno le diera la gana” [p. 17]. En el plano estilístico el traje de marinerito representa para el padre, en su infancia, un atentado a su masculinidad, para Camila, en cambio, representa un rechazo a su feminidad. En este punto, en el plano estilístico, hay una contradicción entre las intenciones de Camila con las acciones narradas, desde la perspectiva de la protagonista “esta alquimia no fue inspirada por su sexualidad [...] sino por su pensamiento” [p. 17], pero justo entonces se enamora de Valentina, se corta el cabello y se vuelve popular entre las niñas de su colegio; en el plano ideológico esta contradicción comienza a plantear la dificultad que tendría Camila para asumir su homosexualidad: “Hay una parte de ti [...] que te impulsa a despojarte del traje de marinerito y vestirme de novia para no decepcionar a tu abuela Rosario [...]” [p. 82].

El tema de la novela es la homofobia, el miedo y el prejuicio; desde el argumento, los dragones que cada personaje lleva, incluso como homofobia internalizada, son los que no les dejan ser felices. Es la historia de Camila Caminos, travestida desde su infancia, quien rechaza en su juventud a María Nepomuceno por miedo a su sexualidad, y es rechazada en su madurez, por el mismo motivo, por Valentina Brichot. La novela está narrada por una narradora o narrador heterodiegético con focalización cero, aunque se privilegia la información sobre Camila Caminos.

La intención de la novela, de acuerdo con la retórica de la ficción, es establecer la sociosexualidad prevaleciente en los años cincuenta como fundamento del prejuicio y la homofobia que limita la felicidad de Camila Caminos. A partir de la perspectiva ética-ideológica del narrador o narradora:

Ser mujer en los cincuenta no significaba la mejor de las suertes para una niña de espíritu impetuoso que quería ir a la guerra, llegar a la luna y [...] hacerse a la mar [...] En el milenio pasado todos los prejuicios de la tierra se confabularon [p. 16].

Camila nació completita [...] Sin embargo, nació en los cincuenta y en esa época [...] una niña venía a este mundo sin la menor esperanza de llegar a las estrellas, lo cual no sólo decía la criada chismosa, sino todos los habitantes de la Tierra [p. 54].

La trama, en un plano ideológico, constituye una crítica a valores arcaicos que sostienen que lo relacionado con la sexualidad es pecado, que “Los hombres, hombres son. Las virtudes se hicieron nada más para

las mujeres” [p. 42], que el primogénito debía ser varón, que las mujeres no pueden aspirar a los privilegios masculinos, que las mujeres no pueden amar a las mujeres.

En el plano espacio temporal las acciones en la infancia de Camila se dan en la colonia Insurgentes Mixcoac, que entonces todavía tenía costumbres y tradiciones de pueblo, y otras colonias que aluden a la clase media alta de los personajes, el estatus cultural y educativo de las personajes centrales es alto, con un sentido de compromiso social. En la trama, las personajes lesbianas están configuradas, desde un punto de vista ideológico, por su ser y por su hacer: Camila y María por su rebeldía que las lleva a participar en el movimiento estudiantil, son amantes de la literatura, del conocimiento antropológico, de la cultura, “María Nepomuceno creía en la paz y en la razón; Camila, en cambio, creía en la locura y en la guerra” [p. 63]. Pero mientras María no tiene problemas con su sexualidad, Camila se define demasiado tarde. Valentina también comparte el gusto por la cultura, y a diferencia de Camila, quien se transforma en la historia, no logra despojarse de su propia homofobia. Por otra parte, en el plano estilístico de la trama, Concepción, la criada (la nana chismosa, mentirosa, prejuiciosa...) “que había sobrevivido todas las catástrofes de la humanidad”, representa el oscurantismo social, y acompaña a Camila en el transcurso de su vida, asustándola en la infancia, juzgándola cuando vive su homosexualidad. En cambio, en la edad adulta, la protagonista la confronta: “Camila la escuchó y le respondió como debió hacerlo a los diecisiete años de edad: —¡Déjame de estar jodiendo de una vez por todas y para siempre con tanta pendejada, nanita. Coger no es pecado, y menos con los alcatraces, carajo! [...]” [p. 112].

El amor no se logra, sin embargo, la protagonista transforma su pensamiento, lo hace coincidir con su acción y logra “derrotar a su dragón”:¹⁴ “Le había ganado una batalla a la parte oscura de sí misma y

¹⁴ ME: ¿Cuál es el dragón?

AK: Yo creo que el miedo de ciertas mujeres a vivir sus deseos y yo no creo que tengan que ser gay o tengan que ser bugas, yo creo que cuando te brota el deseo... si a mí me brotara el deseo por un hombre, que no ha sido el caso, yo lo viviría [...]

ME: [...] por esto del dragón, qué es el dragón...

AK: Es el prejuicio.

ME: Al final se va Camila con su tío y él le dice que hay que desquitarse... y ella dice no, ya no voy a tomar... y ahí te quedas... ¿no sería que este machismo que de pronto se genera en las lesbianas, también es otro dragón?

[...] desapareció de pronto la espantosa sensación de haber pisado una mariposa prehistórica” [p. 117].

Los cuentos

“*Con fugitivo paso...*”

Aunque nació en el DF, Victoria Enríquez (1945) creció y estudió en Chilpancingo, Guerrero. Estudió Sociología en la escuela de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Guerrero (UAG) y la especialidad de Lengua y Literatura en la Normal Superior. Es autora de tres novelas publicadas: *Linderos* (1989, UAG), *Adiós y nunca* (1992), y *Al abrigo del viento* (2008, Editorial Garrobo); una plaquette de cuentos: *Bajo el polvo de arroz* (1989, Ayuntamiento Municipal), un libro de cuentos: *Con fugitivo paso...* (1997), un ensayo: *Misoginia* (1998, Grupo Editorial Lama).¹⁵ Ha colaborado en publicaciones periódicas con poemas, ensayos y cuentos, entre ellas en la revista *El Nuevo Mal del Siglo*, editada por Juan Guillermo López, Luis Zapata, Arturo C. Rojas y Manuel Ballesteros, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM; en la *Revista de la UAG*, *El Diario de Guerrero*, la revista *Litoral del Sur* del Instituto Guerrerense de Cultura, revista *Amate*, en *Reflejos* y en *LeSVOZ* (revista lésbica feminista), de la que forma parte del Consejo Editorial.

Sus preocupaciones feministas han llevado a Enríquez a asistir a cursos, talleres, a escribir ensayos sobre su formación feminista y a formar parte del Colectivo Nosotras, grupo feminista por los derechos de los niños y las niñas. Fue en un foro lésbico feminista celebrado en Cuernavaca donde conoció a Rosamaría Roffiel (“ya había leído su novela *Amora*”),¹⁶ a Mariana Pérez Ocaña (editora de *Himen* y posterior-

AK: Claro. Deben ser muchos dragones... es la hidra que le cortas la cabeza y le sale otra... yo tuve una actitud machista en mi vida muchos años... no machismo feo, a mí me decían: tú haces el papel del hombre tierno, me decían algunas amigas, pero sí yo conozco un medio gay que es espantoso...

¹⁵ Entre la obra aún no publicada de Victoria Enríquez se encuentran una novela: *Desorden público*, dos poemarios: *Agua que sueña* y *La mirada secreta*, y un libro de cuentos: *Las palabras de la casa*.

¹⁶ Todos los comentarios de Victoria Enríquez aquí reproducidos son parte de un pequeño texto con el título “¿Mis influencias?”, que la propia autora me envió por correo electrónico el 10 de agosto de 2008.

mente de *LeSVOZ*), a Norma Mogrovejo (autora de *Un amor que se atrevió a decir su nombre. La lucha de las lesbianas y su relación con los movimientos homosexual y feminista en América Latina*), y a Yan María Castro¹⁷ (una de las primeras organizadoras del movimiento lésbico en México). Estas últimas la invitaron a participar en 1996 en las Jornadas Culturales de Escritoras y Artistas Plásticas “Coyolxahuqui articulada”, en el centro cultural El Juglar, eso motivó a Enríquez a publicar sus cuentos de amor entre mujeres.

Entre sus influencias literarias, la autora menciona a “William Faulkner, Julio Cortazar, Bruno Traven, Rosario Castellanos, Elena Garro que en su novela *Los recuerdos del porvenir* me mostró el camino a las libertades de la imaginación, de lo que llamaron lo real maravilloso de Alejo Carpentier”. Pero fueron sus conversaciones con Luis Zapata, cuando éste estaba escribiendo *El vampiro de la colonia Roma*, las que motivaron directamente a Enríquez a escribir los cuentos compilados en *Con fugitivo paso...*:

platicábamos sobre escribir cuentos con temas gay o lésbicos que no tuvieran un final horrible o con moralina. Creo que una de mis influencias fue Luis porque abordaba el tema gay en sus novelas con mucha naturalidad y yo comencé a escribir cuento entre una novela y el estudio porque estaba estudiando sociología en la Universidad Autónoma de Guerrero y Literatura en la Normal Superior y mi intención era que fueran cuentos gozosos, sabrosos, y que mostraran la vida cotidiana de las lesbianas, que no tenía siempre que ver con la sufridera. La gente, se enamora, hombre, mujer, animal o quimera, y ya anda en los idilios. No digo que no hubiera chavas que realmente se enfrentaran a su familia o a esta sociedad machista pero en general no se la pasaban mal a pesar de la rompedera de esquemas. Así que un día ya tenía como unos quince cuentos y decidí publicarlos yo, seleccioné ocho que me parecieron buenos y descubrí que habían agarrado una secuencia un poco histórica.

En el prólogo de *Con fugitivo paso...*, Luis Zapata afirma que “No se trata aquí, para los que gusten de las clasificaciones, de ‘literatura lésbica’, sino simple y llanamente de literatura” [Zapata 1997: 12], lo que confirma la autora cuando dice “Creo que no hay una literatura femenina o lésbica y otra masculina”, no obstante Enríquez ubica sus cuentos en la disidencia sexogenérica cuando agrega: “lo que hay es un

¹⁷ Autora de la pintura de la portada de *Con fugitivo paso...*

discurso desde la dominación de una sociedad paternalista y otro desde una visión feminista que resulta beligerante y político porque surge frente a esa dominación”.

Para Luis Zapata el principal mérito de *Con fugitivo paso...* es “la elaboración literaria su riqueza temática y estilística, que van más allá de lo inmediato y lo confesional” [Zapata 1997: 12]. Las historias que relata Victoria Enríquez, a diferencia de las novelas y cuentos que le anteceden cuyas personajes son homosexuales, suceden en espacios y tiempos distintos: en la ciudad, en el área rural, en un antro, una fiesta, en Guerrero, México; en la Grecia antigua, en la época prehispánica, en la Colonia, la revolución, en la segunda mitad del siglo XX..., y en cada espacio-tiempo reconstruye el habla y la cultura que les son propios. En la mayoría de los cuentos sólo hay dos o tres personajes y casi todos son femeninos.

De la misma manera, nos da una muestra de la diversidad de mujeres homosexuales, al romper con estereotipos y arquetipos. Las mujeres homosexuales no son iguales, manifiestan de diferente manera sus identidades: se visten de manera femenina o masculina, o no importa cómo se vistan (con hábito incluso), son fuertes o vulnerables, o tampoco importa, rectas, previsoras, prudentes, de mala cabeza, se enamoran o viven sólo el momento, lastiman a otras o son solidarias, en fin, tal y como diversa es la sociedad.

Los dos primeros cuentos del libro de Victoria Enríquez se constituyen como miradas nostálgicas a los ideales que dieron cohesión al movimiento feminista y al lésbico en los años setenta. Enríquez recrea la comunidad y solidaridad femeninas en “El día en que quedaron mudas las estrellas” y “La canción de la luna sobre la barda”, los que parecen volver la mirada, en un plano ideológico-feminista, a la utopía de la nación lesbiana al crear historias que hablan de un mítico matriarcado, de un poder femenino desplazado por la violencia masculina, y de la espera del momento preciso en que las guerreras, ahora perseguidas por sus intenciones subversivas, recuperarán las posiciones perdidas.

El descubrimiento y la iniciación, son dos temas de la narrativa sobre disidentes sexogenéricas que surgen con “Las dulces” de Beatriz Espejo y se van diversificando en cuentos y novelas posteriores. En los primeros textos se hablaba de descubrimiento en la edad adulta, pero a partir de “La primera revelación” de Roffiel, el tema ha ido cambiando. En el cuento “De un pestañazo” Enríquez menciona el descubrimiento que de niña hace el coronel Topiltzin (una mujer travestida), y a partir

de “Por qué no me gusta Julio Iglesias”, habla concretamente de la práctica sexual en las adolescentes. Por otra parte, en la línea de la diversificación temática, “No gracias mi amor” es un cuento breve que relata el equívoco que sucede cuando una chica homosexual intenta conquistar en un antro a una mujer muy hermosa que resulta ser transexual.

“Con fugitivo paso...” es el cuento más complejo y más largo del libro de Enríquez, a juicio de Luis Zapata, casi una novela corta. Está narrado en tercera persona de forma heterodiegética con focalización en Sor Juana Inés de la Cruz, en la época de su vida conventual. El tema es la ruptura de los muros temporales y sociales que da a Sor Juana y a Lysi libertad como mujeres y en el amor. El argumento habla de que Juana en sus continuas reflexiones, mientras escribe su “Primero Sueño”, que la mantienen entre el mundo de lo imaginado y el de lo real, descubre de manera científica un hoyo en el tiempo, y con él la manera de trascender las paredes del convento y de no separarse de la condesa de Paredes.

La trama se configura de manera lineal, lo que la hace compleja es la intertextualidad con la obra de la propia Sor Juana, y en menor medida con *La región más transparente* de Carlos Fuentes, alguna evocación disimulada a José Agustín,¹⁸ referencia a los ensayos de Patricia Cox, la música de Rafael Elizondo y las representaciones teatrales de Ofelia Medina, dicha intertextualidad sirve para tematizar ideológicamente la trama al dar una orientación lésbico-feminista a la obra de la monja. El espacio del cuento es el diegético y su correlato se encuentra en la vida de Sor Juana Inés de la Cruz; el tiempo diegético inicia poco antes de que la Condesa de Paredes saliera con su esposo de la Nueva España para radicar en España y finaliza cuando Sor Juana se encuentra postrada por enfermedad antes de morir. Según la historia, ante la inminente partida de la virreina, ambas deciden viajar por el hoyo en el tiempo continuo que Sor Juana ha encontrado en el quicio de la puerta de su habitación, dicho viaje transcurre durante la noche y se percibe como una pausa en el tiempo colonial. Las mujeres llegan a los años sesenta a una fiesta de disfraces, ahí conocen a Ixca Cienfuegos (personaje de la *Región más transparente* de Carlos Fuentes) y a la angélica Angélica (personaje que alude a la cantante Angélica María como mito

¹⁸ En la introducción de *Con fugitivo paso...* Luis Zapata relaciona la imagen de la angélica Angélica con la obra de José Agustín, sin embargo la autora, en conversación personal, me dijo que no existe tal vínculo. Incorporo la interpretación publicada de Zapata, de cualquier manera, porque el análisis se centra en una autora implícita y no en la real.

creado en la obra de José Agustín) [Zapata 1997: 11]. La autora implícita, desde una perspectiva ideológica, ubica a sus míticos personajes en el desparpajo juvenil de los años sesenta, en los que Juana y Lysi pueden vivir un feliz episodio amoroso junto al mar (“...y la luz de ese amor es la más cierta pues ya no sabe Juana si sueña lo que siente o está despierta”); la rebeldía hace disidentes a Juana y a Lysi, aunque haya que fugarse en el tiempo para lograr su amor.

Gracias a la intertextualidad, la autora implícita entreteje la trama, estilística e ideológicamente, con fragmentos o frases del “Primero Sueño”, algunos versos de otros poemas, reinversiones poéticas, diálogos rimados y la ficcionalización de la vida de Sor Juana, con ello la autora implícita desacraliza y humaniza la figura de la poeta y, de manera humorística (en cuanto al lenguaje y las situaciones), la ubica tanto en el tiempo colonial como en el reventón de los años sesenta, junto con otras figuras situadas entre la imaginación y el mito (tal es el carácter que han adquirido Ixca Cienfuegos y Angélica María). En un plano ético, la rebeldía de Juana y Lysi constituye una crítica a la represión conventual y a los papeles que como mujeres les toca representar en su época: la condesa de Paredes debe seguir a su marido a España y Sor Juana apearse a las reglas conventuales y religiosas. El amor de Juana y Lysi no produce culpas ni justificaciones; ambas buscan, ante lo inminente, la manera de poder seguirse viendo, como lo hacen, en la habitación de Juana, no obstante la mirada vigilante: “La puerta se abre bruscamente y la priora entra, obscura sombra bajo el blanco de la toca, reluce la mirada dura por más reprobatoria a la tierna mano que la condesa retira suavemente” [p. 38]. Las mujeres no se dejan intimidar: “la voz imperiosa la reprime con un molesto podíais haber tocado [...] debí controlar mi enojo, mi pobre Juana, vais a pagarlo muy caro” [p. 38]. No hay intención doctrinaria, las mujeres toman por propia mano su libertad, sin complicaciones; hay contraposición a la proposición dominante sin que ésta implique victimización o enfrentamiento violento. La intertextualidad permite a la autora implícita una reinterpretación ideológica de la obra literaria de Sor Juana y pone en voz de ésta cuestionamientos como el que hace a la obediencia patriarcal a partir de un fragmento (en plena creación) del Primero sueño: “¿Podéis imaginar Lysi, a las hijas de Mineos convertidas en murciélagos, *solo*¹⁹ por inobedientes?” [p. 37].

¹⁹ *Cursivas mías.*

Los personajes centrales son: Sor Juana Inés de la Cruz, María Luisa, condesa de Paredes y marquesa de la Laguna (también Lysi, Lizarda o Amarilis), Ixca Cienfuegos y la angélica Angélica. En la tematización ideológica de la configuración, Angélica conforma el símbolo sesentero mexicano, en cuanto a lenguaje, vestimenta, inclinación al desparpajo, la despreocupación, la banalidad (es la personaja güerita, festiva y alegre de las películas juveniles); Ixca Cienfuegos, como en *La región más transparente* de Carlos Fuentes, tiene la función de testigo:

Y éste cuyo fin en la vida es testimoniar, le cuenta de la guerra de Independencia, de la liberación de los criollos con la muy grande ayuda de los indios... y cómo él ha andado como loco de edad en edad observando esto y aquello [p. 53]

[...] otras veces soñado por mi maestro don Carlos, he logrado saltos increíbles por la región más transparente, más aún cuando estoy fuera del sueño [p. 57].

Hablaron del pirata Lorencillo... del mejicanito hijo de la condesa, de los temblores y el nuevo pirata que asolaba Veracruz: Juan Jaques, francés y enemigo de Lorencillo, del año 68 y los problemas estudiantiles, de la fama impercedera de la monja jerónima y ella se dolió de que la recordaran más por su geniecillo poético, ¡ah!, por su amor a Lysi... y sus rebeldías, que por su trabajo sobre el conocimiento y su fe en el desarrollo educativo de las mujeres [p. 59].

La autora implícita, ante la polémica figura de Sor Juana, toma posición al configurarla en la ficción como una mujer de literatura y de ciencia, que en su obra busca las imágenes femeninas y en su vida personal la libertad para expresarse, ser y amar a Lysi, a quien dedica varios de sus poemas amorosos; la figura de la condesa de Paredes está menos dibujada, comparte con Juana sus intereses, se confía a ella y se mueve en función de ella. En el cuento, Sor Juana es una mujer jovial de gran carisma: “Esa noche todas las monjas la amaron y algunas muy a su pesar tuvieron que admirarla por encima de su declarado odio y malevolencia, porque Juana es joven, hermosa y de gracia natural, porque expresa con elegancia el lenguaje y la sabiduría” [p. 45].

En la historia correspondiente a la aventura de Juana y Lysi en los años sesenta, en la fiesta, surge un personaje experto sorjuanista (entre otras voces anónimas que aportan datos) cuya función es confrontar y con ello exponer la polémica que causa la personalidad de la monja:

Qué paradoja, nadie era más silencioso que las mujeres en esa sociedad colonial y es precisamente la voz de una mujer la que se alza... ¿Quién era, después de todo esa monja presuntuosa, admirada en Europa, amiga íntima y acaso compañera sexual de la virreina? [...] pero ya las mujeres vestidas de murciélagos y otras que allí estaban habían comenzado a protestar por aquella duda... [p. 49].

Juana comprende que se trata de las apreciaciones de otra época y decide no intervenir para aclarar *la verdad*.

En la trasposición entre el “Primero Sueño” y la ficcionalización de la vida de Sor Juana, al describir las características de la protagonista, se había augurado el final de la monja: “Es otra vez la doncella de Lesbos, la inquietante Nictineme pero sin profanar el lecho de su padre, porque no tiene, no tuvo nunca padre, es ella la lechuza que acecha los resquicios de las sagradas puertas y llega sacrílega a la perenne luz del conocimiento que extinguirá su vida” [p. 37]. El augurio se cumple:

La puerta se abrió y la cara descompuesta de la feroz abadesa entró por la estancia, reconviendo a la musa por no aparecer, por lo menos, de vez en cuando en sus deberes religiosos... El estudio, os lo he dicho, es cosa del demonio... Yo os conmino a abandonar estas vanidades, por vuestro mayor bien, os las prohíbo [p. 61].

La monja enferma, pero no muere; la autora implícita cambia el fatídico final de esta historia de desarrollo femenino y amor entre mujeres (correspondientes a una tematización ideológica): a su lecho llegan Ixca y Lysi, quienes por fin han aprendido a viajar por el tiempo y el espacio, él inyecta un remedio a la monja y desde entonces van y vienen por el tiempo *con fugitivo paso*.

“*La primera revelación*”

El para siempre dura una noche (2001) es un libro de cuentos de Rosamaría Roffiel que incluye relatos escritos entre 1982 y 1984. Fue estructurado en 1998 pero tuvo problemas para su publicación, estuvo en espera dos años en Editorial Planeta y por conflictos internos no se publicó, estuvo un año en Editorial Océano antes de ser rechazado y, finalmente, fue publicado por Consuelo Sáizar en la colección Sentido Contrario de Hoja Casa Editorial.

Como se tardó más de cuatro años en que se publicara, me dio tiempo de incluir un pequeño relato [“La primera revelación”] que escribí en 1997 para un concurso literario que organizó un grupo lésbico en la Ciudad de México y en que me gané el primer lugar. Una de mis intenciones cuando escribo es... ayudar un poquito a crear conciencia de que existen otras formas de ser y otras formas de amar, como diría Rosario Castellanos... como *Amora* fue darle voz a las feministas y a las lesbianas, en este nuevo libro, trato de darle voz a otros seres marginales: una exiliada política, un enfermo de SIDA, un transgénero (un ser que nace con espíritu de mujer en un cuerpo de hombre), una mujer que es violada, una guerrillera urbana argentina. También, hay relatos lésbicos. Es un libro que me gusta. Siento que tiene más calidad literaria que *Amora*. También hay un relato en el que una tía le cuenta a un niño, que nació por inseminación artificial y que tiene dos madres lesbianas, cómo se conocieron sus mamás [en forma de cuento de hadas] [Loisel 2002].

Al momento de ser publicado había cambiado el partido político en el poder gubernamental en México y aún cuando la tendencia ideológica desde entonces es francamente contraria a la obtención de derechos homosexuales, Roffiel se mostraba optimista en no perder los derechos adquiridos pero además opinaba que

[México] es un país que está viviendo cambios muy profundos y que hay mucha gente que está haciendo su mejor esfuerzo. Siento que el terremoto de 85 fue una sacudida, no sólo de los edificios, sino de la conciencia de [...] un gran número de mexicanos. A partir de allí empezamos a ver que, si nos uníamos, no teníamos que esperar a que el gobierno nos resolviera las cosas, sino que nosotros podíamos lograr que México se transformara. Estas elecciones fueron un resultado de todo este proceso de cambio que sigue generándose y que ahorita inició una nueva etapa, un nuevo ciclo en el que muchos mexicanos [...] necesitamos creer [Loisel 2002].

Entre las narraciones lésbicas de su libro están: “Cuestión de destino”, “El para siempre dura una noche de luna llena”, “Te quiero mucho”, “Esas son cosas que sólo yo me cuento”, “¿Quieres que te lo cuente otra vez?” y “La primera revelación”. En ellos Roffiel diversifica la temática para hablar de un amor inesperado, no obstante haber sido anunciado por el tarot; los encuentros amorosos entre la antropología y lo mágico, el amor por una mujer casada, el enamoramiento no confesado por una psicoterapeuta, y un cuento infantil que da cuenta de la formación de una familia alternativa.

El tema de “La primera revelación” es el despertar lésbico adolescente. La historia cuenta cómo Guille, una chica de once años, al ir a comprar pan sorprende a dos mujeres besándose lo que le produce un gran gozo, el argumento parte del hecho de que a Guille no le atrae la idea de gustarle a los hombres, y al descubrir la posibilidad lésbica encuentra a dónde dirigir su ya existente deseo erótico-sexual.

La historia se desarrolla en el espacio urbano, en la ciudad de Veracruz, y el tiempo en la diégesis se establece en un pasado impreciso, al advertir que no había televisión y que existía la costumbre de hombres y mujeres de dar vueltas en la plaza para conocer una posible pareja. El relato lo hace una narradora heterodiegética con focalización en la protagonista, es decir, por dicha narradora sólo conocemos la perspectiva de Guille.

En el plano estilístico, la trama nos sugiere en las primeras líneas que Guille ha salido a comprar pan, aunque dicho inicio constituye parte de una pausa descriptiva que nos habla, en las dos páginas iniciales, de las vacaciones de la niña en Veracruz, de sus gustos y aversiones; esta pausa sirve para justificar la historia propiamente dicha la cual comienza en la tercera y última página del cuento.

En dicha pausa descriptiva, se nos informa que a Guille eso de tener busto (que aún es incipiente) no acaba de convencerla, y explica, desde un aparente punto de vista perceptual, que “Los hombres te miran de una manera que te hace sentir incómoda”, sin embargo, tal afirmación pertenece en realidad al punto de vista ideológico de la narradora, pues Guille aún no ha podido experimentar dicha incomodidad, de ahí la deducción de que el relato lo realiza una narradora y no un narrador, pero además, al tratarse de una opinión fuera de la diégesis, le podemos atribuir el juicio a una autora implícita.

En la perspectiva ideológica de la trama, se establecen convergencias y divergencias de Guille con sus primos y sus primas que sirven para dar cuenta de su singularidad, de su falta de interés por lo que se considera femenino. Con su apariencia infantil, la joven puede seguir jugando con sus primos sin que se hagan distinciones, pero, bajo un punto de vista perceptual de la protagonista, sus primas se ponían aburridas cuando empezaban a hablar de las ganas que tenían de cumplir los quince para pintarse los labios, usar tacones y tener novio. Asimismo, en esta misma perspectiva de la trama, se deja en claro que no es que la niña no haya despertado aún a la sexualidad: mientras sus primas dan vueltas en la plaza, ella imagina el agua de la fuente de las

ranas en el pecho “conteniendo el avance de las protuberancias que a veces le resultaban amenazantes, aunque en el fondo se sintiera emocionada al acariciárselas a solas por las noches...”, el autoerotismo en la trama evade la amenaza de convertirse en objeto sexual. En un plano estilístico de la trama, la pausa descriptiva sirve para dar énfasis al descubrimiento erótico de Guille.

En la continuación de la historia, en un plano ideológico perceptual, Guille mira en las sombras a una pareja y asume que son novios, el correlato externo de dicha percepción es la heteronormatividad vivida como lo normal, sin embargo, “ella nunca había visto mirarse de esa manera a nadie, como si chorros de luz les brotaran de las pupilas e iluminaran, por una fracción de segundo, la tétrica calle” [p. 17], lo que establece en un plano ideológico de la trama (y con ella de la autora implícita) que entre mujeres las miradas amorosas son más bellas. Nuevamente desde el punto de vista de Guille y con el correlato externo de heterosexualidad (contraste estilístico ideológico de la trama), se sorprende al descubrir que “Eran dos mujeres ¡y se habían dado un beso en la boca!” [p. 17]. La reacción de la adolescente ante el suceso sirve a la trama para establecer el descubrimiento (o la revelación) del sentido del deseo sexual de Guille: “Una descarga de energía le subió... desde el pubis a la cabeza”. La historia en la trama termina por afirmar el deseo lesboerótico adolescente y por darle un sentido ideológico positivo.

A partir de las elecciones en la configuración, responsabilidad de la autora implícita, se observa que si bien las características de las mujeres lesbianas son imprecisas, no hay posibilidad de confusión, Guille no duda de que sean mujeres, la configuración de dichas personajes les confiere características físicas femeninas, no hay rastros de masculinidad, lo que habla de una orientación ideológica (antimasculina) del punto de vista de dicha autora implícita. En este mismo sentido ideológico la experiencia lésbica se desarrolla en el espacio externo y público, no obstante que las amantes se besen aprovechando la obscuridad. La intención del cuento, respecto a la retórica de la ficción, es convencer de que las adolescentes también pueden elegir ser lesbianas.

III CONCLUSIONES

TODO HA SIDO REFIGURACIONES MÍAS



En la presentación de este trabajo propuse dos objetivos que aunque se expresan en orden sucesivo, no significa que uno sea más importante que el otro, no sólo eso, ambos objetivos están íntimamente enlazados en el propósito de analizar la disidencia sexogenérica (específicamente de las mujeres) en la narrativa, término relacionado con subversión que reúne política, sexualidad y literatura en un mismo concepto. Michel Foucault, al interrelacionar política y sexualidad, designó como biopoder a la ideología que convierte la vida en objeto administrable y por el cual el heteropatriarcado cobra sentido como poder organizativo “natural” de la sociedad; lo que ha hecho y sigue haciendo difícil desenmascarar dicho biopoder es esta pretendida naturaleza social. Cabría preguntarnos, entonces, dado que el biopoder tiene como alcance la totalidad de la vida (pública, privada, íntima, y sus expresiones creativas), ¿existe un bipoder implícito en los textos de ficción? El feminismo y la llamada revolución sexual, comenzaron a poner al descubierto la organización administrativa de los cuerpos y sus placeres, y con ello también se formularon nuevas formas de análisis en distintos ámbitos a partir, por ejemplo, de la crítica feminista, que se propuso develar la opresión de las mujeres en los textos, y la ginocrítica, que inició la revisión de la producción literaria de las mujeres, antes menospreciada por no pertenecer a las formas permitidas de expresión de los discursos sociosexuales.

Para la realización de este trabajo hubo que adaptar un método de análisis ante la falta de uno propio para el estudio de la narrativa literaria política y, en este caso, concretamente de disidencia sexogenérica, elegí la propuesta de los tres tiempos de la función mimética de Paul Ricoeur, prefiguración, configuración y refiguración, para analizar los textos a partir de los dos primeros tiempos, que me permitieron indagar tanto en lo externo como en lo interno de las obras, y plasmar mi interpretación en el ejercicio del tercer tiempo. En el ámbito de la

prefiguración, que establece un vínculo de la obra con el exterior (el nexo que pueda existir entre autor o autora real y autor o autora implícita), consideré el desarrollo socio cultural de las mujeres heterosexuales y homosexuales, feministas o no, y encontré que cuando se escribió la primera obra que incluyó una personaje homosexual (1903), iniciaba su existencia el feminismo en México y había ya una posición crítica de las mujeres en torno a la configuración de personajes estereotipadas. Asimismo, noté que dicho desarrollo se fue articulando de alguna manera en la narrativa que cada vez fue más permisiva en cuanto a la expresión del deseo sexual o amoroso de las mujeres. Para el análisis de la configuración eché mano de la narratología propuesta por Luz Aurora Pimentel, y de los elementos que conforman dicha configuración: el autor implícito o la autora implícita, que da cuenta de la propia configuración desde la perspectiva de los juicios y la ideología de las articulaciones narrativas, y la retórica de la ficción según Wayne C. Booth, que apunta a esclarecer la intención comunicativa del texto. Finalmente prefiguración y configuración fueron los ingredientes de mi interpretación refigurativa, en la que al hacer un examen de las primeras personajes en la literatura de escritores varones se estableció un prejuicio inicial en los textos y una configuración homófoba (a la manera que la crítica feminista develó los estereotipos de las mujeres en la literatura y con ello una posición misógina) y luego se destacaron las características de los textos escritos por mujeres, la mayoría homosexuales (a la manera de la ginocrítica), lo que fue posible porque son ellas quienes han configurado personajes disidentes sexogenéricas y sus mundos de acción. Para, finalmente, entrelazar algunas reflexiones en estas líneas.

Para recopilar el material que revisaría en este trabajo busqué textos que pudieran responder a la pregunta: ¿cómo se configura narrativamente la experiencia lésbica en la literatura mexicana? Ahora, después de analizarlos puedo decir a grandes rasgos que se conforma como un antes y un después de *Amora* de Rosamaría Roffiel,¹ en el que al inicio no había cabida para la configuración positiva de las personajes lesbianas y que después, aunque se siguen produciendo textos con esta

¹ En el antes de *Amora*, hay que considerar también, como ya se dijo en los capítulos precedentes, que fue necesario un proceso social y literario de configuración de la imágenes de las mujeres desde la mirada femenina y de reconocimiento a la producción literaria de las escritoras, para primero llegar a la construcción de personajes homosexuales y finalmente a la de disidentes sexogenéricas.

característica negativa, se erigió una vertiente que confronta las estructuras sexuales, sociales y literarias establecidas.

Si bien, Luz Aurora Pimentel apunta que la perspectiva de la historia preseleccionada, la de la trama, la del narrador y la de los personajes pueden diferir entre sí (en favor de una complejización de las obras), en los textos anteriores a *Amora*, en general, dichos puntos de vista son acordes y se complementan, con excepción, como veremos, del texto “Raquel Rivadeneira”, de Guadalupe Amor, no existe contradicción entre la articulación ideológica de la historia preseleccionada y la de su configuración (la perspectiva de la trama, del narrador y de las personajes). En esta consonancia de las perspectivas narrativas, en cada texto predominan las tematizaciones ideológicas, éticas y estilísticas.

En las primeras narraciones que incorporaron personajes homosexuales la finalidad de su visibilización correspondió a un plano estilístico y ético dirigido a resaltar las virtudes de las protagonistas a costa de denostar las conductas sexuales femeninas por placer (especialmente las homosexuales) y considerar ejemplares las relaciones afectivas asexuadas entre mujeres y entre *camaradas*, o las sexuadas, siempre y cuando estén legalizadas por las leyes civiles y católicas, y no se hable de ellas (lo que se sitúa a la vez en un plano ideológico). En tanto sustentan y argumentan en favor de la heteronormatividad obligatoria, podemos considerar que la perspectiva narrativa se sitúa en un plano ideológico lesbofóbico. En estos textos, desde un punto de vista espaciotemporal, el lesbianismo es una enfermedad contemporánea que se reproduce en los ambientes prostibulares y carcelarios.

Esos primeros textos y los que iniciaron la incorporación de las lesbianas como protagonistas constituyeron una crítica a la conducta femenina abiertamente sexuada. En estos últimos predominó la tematización ideológica de la trama, cuyo correlato evidente es la heterosexualidad vivida como la normalidad; desde dicha perspectiva este correlato sirve estilísticamente para provocar sorpresa en las lectoras y los lectores al reconocer el lesbianismo de las protagonistas. Estos textos corresponden a la época en que se comienzan a asumir los cambios que va generando la revolución sexual, y ante éstos se intenta dar una solución fictiva al tratar de definir nuevas formas femeninas

sociosexuales de ser, o al presentar las dificultades existenciales que eso representa. No obstante la subversión social y literaria que significa la incorporación del tema homosexual, la visibilización de los mundos lésbicos revela la incapacidad que aún prima para imaginar literariamente un sentido positivo del deseo sexual femenino placentero (sin fines reproductivos), alejado de los intereses eróticos masculinos. Esto queda manifiesto en la construcción de personajes lesbianas atormentadas (a diferencia de los personajes masculinos), promiscuas —con un sentido que las acerca a la prostitución—, y de sus ambientes de violencia, culpa y suicidio, ante un lugar que aún no encuentran en la sociedad (el desfase entre el surgimiento de nuevas formas de ser y de pensar, y su puesta en marcha en una sociedad tradicional).

“Raquel Rivadeneira”, de Guadalupe Amor, y “Las dulces” de Beatriz Espejo constituyen excepciones en cuanto al sentido de la tematización ideológica de la perspectiva narrativa, entre los antecedentes de *Amora*. El correlato nuevamente es la heterosexualidad y ambas experimentan también con la propuesta de nuevas formas femeninas sociosexuales de ser, pero el objetivo de la visibilización del deseo sexual femenino a partir de la ficcionalización de la experiencia lésbica es la confrontación de valores del heteropatriarcado al negar un sentido inmoral de la promiscuidad femenina, del deseo lésbico, al rechazar la imposibilidad sexual orgánica entre mujeres, al cuestionar el instinto maternal en las heterosexuales o la incapacidad también maternal en las homosexuales, etcétera (“Raquel Rivadeneira”), o al poner en tela de juicio la vida de resignación y asexuada como destino de las mujeres que no se casaron en la juventud (“Las dulces”). En “Raquel Rivadeneira”, a diferencia de los textos anteriores (y posteriores), las distintas perspectivas generan una polifonía ideológica, no obstante, prevalece el punto de vista de la autora implícita, su inclinación por tematizar ideológicamente los valores femeninos y la posibilidad homosexual, al conformar una personaje secundaria lesbiana (y una protagonista que aunque confundida, se siente atraída por ella) de manera éticamente imparcial.

La segunda ola del feminismo es una etapa que marcó el pensamiento de las mujeres a partir de los años setenta y un elemento sustancial en *Amora* de Roffiel. La tematización de la perspectiva narrativa de la novela, es, de manera indiscutible, predominantemente ideológica, la forma está subordinada al contenido, por eso su adscripción al realismo socialista, al que además parodia al configurar una heroína feminista y no un héroe obrero, asimismo, con la misma ironía, parodia el amor

cortés al tener éste como fin los amores entre mujeres. La intención de la novela es abiertamente dogmática, doctrinaria y formativa. La visibilización de la experiencia lésbica tiene la finalidad de dialogar con la heterosexualidad y demostrar sus condiciones de igualdad, y en este sentido se percibe una consonancia entre las perspectivas de las personajes, la narradora y la autora implícita, no obstante existe una polifonía entre narradora-personaje y otras personajes, que tienden, en la perspectiva ideológica de la trama (y con ella de la autora implícita), a demostrar el temple y la madurez de una militante feminista lesbiana, criticar el sistema heteropatriarcal, pero también a las lesbianas que reproducen conductas machistas.

Al inscribirse en el realismo socialista Roffiel ha querido entrar en los “cánones” de la literatura lésbica y en los del compromiso feminista-socialista, en una atmósfera del arte que planteaba rupturas con las instituciones artísticas, rompía con las fronteras de los géneros y que ponía los conceptos o las ideas por encima de las formas, el objeto de arte considerado como vehículo para la expresión; en el caso de la novela de Roffiel cabría preguntarse si esta expresión también iría en el sentido de proponer la integración de las identidades no heteronormativas como parte de “lo mexicano”.

La narrativa lesbiana involucra necesariamente la sexualidad, aunque sea de manera implícita; ésta, como ya ha dicho Michel Foucault,² se manifiesta en dos aspectos que aluden a comportamientos sociales: el cortejo y el acto sexual (en el que considero el placer erótico/autoerótico). Según Foucault, la experiencia homosexual moderna no tiene relación alguna con el cortejo. Esto, porque aunque desde la Edad Media la experiencia de la heterosexualidad ha estado formada por dos cuadros: el del cortejo, en el que un hombre seduce a una mujer, y el acto sexual mismo, la gran literatura heterosexual de Occidente se inclinó por ficcionalizar preferentemente el cuadro de cortejo amoroso, el paso previo al acto sexual, como expresión socialmente aceptada; “de ahí la escasa valoración literaria cultural y estética del acto sexual en sí”. Ante la imposibilidad de la elaboración de un sistema de cortejo homosexual, al estarles negada la expresión cultural necesaria para ello, surgieron “El guiño en la calle, la repentina decisión de ir al asunto, la rapidez con la que se consuman las relaciones homosexuales”, fenóme-

² En realidad él se refiere a la experiencia homosexual en general, ver la entrevista de James O'Higgins con Foucault [1982: 28-29]

nos que “tienen su origen en una prohibición” [O’Higgins 1982: 29].³ Sin embargo, aunque Foucault no lo considera, el caso de las mujeres fue distinto: al no significar apropiación las relaciones sexuales entre mujeres ante la mirada masculina, pero sí una provocación erótica a su servicio, el cortejo amoroso entre mujeres resignificó las relaciones lesboeróticas en la etapa feminista, y tal vez en esta misma línea la narración del acto sexual, del erotismo y del autoerotismo se ha manifestado como etapa posterior al cortejo y con la intención de dar a conocer “la posibilidad orgánica sexual” entre mujeres y la innecesaria participación masculina (sexualidad de auto consumo).⁴ Así, en la narrativa sobre mujeres disidentes sexogénéricas predominan, como tematización ideológica, las historias del cortejo. En *Dos mujeres*, *Réquiem por una muñeca rota* y en “La primera revelación” las relaciones sexuales o el placer erótico son explícitos, en *Amora y Sandra* el acto sexual se sublima o se elide y en *No hay princesa sin dragón* y “Con fugitivo paso” no los hay; en todas ellas, sin embargo, el cortejo tiene un peso importante.

Aunque en lo particular cada una de las obras tenga una intención manifiesta en la retórica de la ficción, en general el fin último de la tematización ideológica de la perspectiva narrativa del conjunto de narraciones que sucedieron a *Amora* es la visibilización positiva de la experiencia lésbica y la franca resistencia al orden heteropatriarcal. Las autoras de esos textos además tienen una clara intención de creación literaria separada del fin ideológico y político, evidente en la utilización de estrategias narrativas que promueven la participación imaginativa de las y los lectores. Por otra parte, el fin último ya no es el adoctrinamiento ni la militancia, no obstante conservan un impulso feminista. Novelas como *Dos mujeres*, *Sandra*, *secreto amor* y *No hay princesa sin dragón* tematizan aún éticamente en la historia narrada la conducta de las mujeres homosexuales, estas mismas y *Réquiem por una muñeca rota* dan ese mismo sentido a la denuncia de la falta de derechos. En los cuentos “La primera revelación” y “Con fugitivo paso”, en la tematización ideológica no interviene ya la ética, aunque las personajes no exhiben rasgos negativos, no se cuestiona el deber ser de la conducta lesbiana. En ambos, la

³ Dichas características las podemos observar efectivamente en *El vampiro de la colonia Roma* de Luis Zapata, por ejemplo.

⁴ La descripción explícita de las relaciones sexuales entre mujeres en este sentido se ha dado preferentemente en narraciones más recientes, como en los cuentos de Artemisa Téllez, Ivonne Cervantes, Elena Madrigal y Josefina Estrada.

perspectiva espacial incorpora los espacios abiertos y públicos como escenario de la homosexualidad femenina, y aluden a una transgresión de lo temporal.

Tras una lenta incorporación de personajes homosexuales a la narrativa mexicana, primero con papeles secundarios ligados a la prostitución, la delincuencia y la degradación humana, y luego como protagonistas, sin perder sus atributos negativos, *Amora* de Roffiel es la primera obra literaria de corte narrativo que constituye un acto simbólico de política antagónica al biopoder expresado cotidianamente en la tradición heteropatriarcal dominante, es decir, la primera sobre disidentes sexogenéricas. El cuento “Las dulces”, de Beatriz Espejo, pudo haber sido ese parteaguas, pero se quedó justo en el umbral, en el descubrimiento gozoso de una posibilidad distinta de felicidad, no obstante se manifiesta claramente como un texto en el que han permeado ideas feministas y que a partir de ellas confronta el “deber ser” de género, que tradicionalmente se asigna a las mujeres solteras. Después de estas primeras obras, las siguientes, experimentan con distintas conformaciones estéticas en las que se va profundizando en la diversidad de las disidentes, en el reconocimiento del deseo femenino (sin menoscabo de la edad y no necesariamente amoroso) y el ejercicio de la sexualidad (homosexualidad y/o heterosexualidad) como elección y no como imposición o como característica genética, libre de prejuicios. La experiencia lésbica se vinculó primero con personajes construidas negativamente en un ambiente que les es adverso, luego de *Amora* las personajes se configuran positivamente en un ámbito adverso y, en obras más recientes, la conformación de las personajes es positiva en un contexto que ya no se les opone. Configuraciones que, cada vez más, incorporan aspectos lúdicos y humorísticos en su construcción, lo que para Luis Mario Schneider es otra forma de crítica y subversión de este tipo de narrativa.

Las novelas y cuentos que tematizan la disidencia sexogenérica de las mujeres se inscriben en lo político en cuanto antagónicas al canon heteropatriarcal, y algunas de ellas en la política en cuanto confrontan la disposición legal del biopoder. Una de las características en común de estas obras sobre disidentes sexogenéricas, es que han sido escritas por mujeres (sin menoscabo de su elección sexual, aunque en su mayo-

ría homosexuales) y que en cuanto significan la ficcionalización de miradas femeninas en torno al deseo erótico-amoroso de las mujeres podemos considerar que albergan la posición de autoras implícitas (mujeres), aunque en lo particular sea diferente. Si tomamos en cuenta que el concepto propuesto en el primer apartado considera que una autora real puede producir varias obras con autoras implícitas diferentes y que una obra colectiva puede tener una sola autora implícita, tras el ejercicio de análisis realizado, cabría preguntarnos si pensando la narrativa sobre disidentes sexogénicas como obra colectiva podríamos hablar de una sola autora implícita. Al ponderar lo que en común tienen, creo que sí: las autoras implícitas son mujeres, adscritas a una postura feminista (tienen tras de sí el bagaje del desarrollo cultural y social de las mujeres heterosexuales y lesbianas), adscripción que también tienen sus personajes, y de igual manera, los relatos conforman reflexiones feministas de la situación lésbica; la retórica de la ficción de sus textos, en lo general, apunta a visibilizar y validar el deseo femenino y las relaciones sexo-amorosas entre mujeres; con su ficcionalización de la experiencia lésbica, dichas autoras implicadas confrontan al biopoder (con lo que acceden al campo de lo político) y con ello, evidentemente, son disidentes de la heteronormatividad, sus obras se desarrollan en espacios urbanos contemporáneos en México (es decir la lesbiana es un personaje eminentemente urbano), y constituyen una crítica a las imágenes prejuiciadas pero también a las conductas machistas de algunas mujeres, buscan trastocar instituciones como la familia y han construido su narrativa con un cierto grado de intertextualidad en propuestas que nos remiten de una manera u otra (por aproximación o diferencia) a la novela de Roffiel.⁵

Cuando las mujeres mexicanas se empeñaron en incidir en el campo literario desde la prensa periódica primero; en escribir, no obstante hacerlo “como mujeres”, con el agravante muchas veces de escribir para mujeres: desde la cotidianidad, lo local, lo privado, lo específico, y osaron criticar los modelos femeninos propuestos por la literatura a fines del siglo XIX, se convirtieron en disidentes del canon literario. Cuando incluyeron en sus textos publicados especificidades de su feminidad (para denunciar injusticias o comunicar anhelos), el deseo, la sexualidad y el

⁵ De manera general, y quizá por algunas críticas literarias despiadadas sobre *Amora*, las escritoras evitarían cualquier nexo con el adoctrinamiento evidente y buscarían formas distintas de exposición.

erotismo desde el punto de vista de las mujeres, agregaron a la literaria, la disidencia de género. Y cuando se posicionaron como seres sexuadas ajenas a los fines reproductivos (como necesidad) y al ser-para-los otros, dueñas de su cuerpo (y de las decisiones que le atañen); mujeres que pueden elegir amar a otras mujeres, eludiendo la normatividad heteropatriarcal obligatoria, y lo plasmaron en su literatura al configurar, además, personajes lesbianas, se convirtieron en disidentes sexogenéricas que configuraron, a su vez, sus personajes como disidentes sexogenéricas en la narrativa mexicana.

REFERENCIAS



- Alatorre, Antonio. 1986. "Sor Juana y los hombres". En *ESTUDIOS. filosofía-historia-letras*, núm. 7, invierno. México: Instituto Tecnológico Autónomo de México (ITAM). http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/estudio07/sec_3.html
- Altamirano, Manuel. 1872. *El Domingo*. México, 3, 10 y 31 de marzo y 7 de abril de 1872, documento compilado en *Obras Completas XIII. Escritos de literatura y arte*. Tomo II. México: SEP. 1988, pp. 42-69.
- Alvarado, Lourdes. 1991. *El feminismo ante el siglo XIX. Una visión positiva*. México, UNAM.
- Arizpe Schlosser, Lourdes. 2001. "Militante de las culturas". En Francisco Blanco Figueroa (dir.). *Mujeres mexicanas en el siglo XX. La otra revolución*. Tomo 4. México: Ed. Edicol, UAM, IPN, UNAM, UAEM, UANL, UAEMor, UACJ, pp. 182-183.
- _____. 2002. "El feminismo: del grito de los setenta a las estrategias del siglo XXI". En Griselda Gutiérrez Castañeda (coord.). *Feminismo en México. Revisión histórico-crítica del siglo que termina*. México: PUEG-UNAM.
- Bajtín, Mijail M. 1986. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Blanco Cano, Rosana. "Dislocamientos genéricos y nacionales en Infinita de Ethel Krauze". Tulane University. <http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v11/blancocano.html>
- Booth, Wayne. 1968. *La retórica de la ficción*. Barcelona: Boch
- Brecht, Bertolt. 2004. "Sobre el realismo socialista". En Gómez, Juan José (ed.). *Crítica, tendencia y propaganda. Textos sobre arte y comunismo (1917-1954)*. Sevilla: ISTPART, p. 149.
- Brushwood, J. S. 1992 [1966]. *México en su novela*. México: FCE.
- Cabrera López, Patricia. 2004. "Novelas políticas de los años setenta en México". En Patricia Cabrera López (coord.). *Pensamiento, cultura y literatura en América Latina*. México: CEIICH-UNAM, Plaza y Valdés (Debate y reflexión, 3), pp. 263-289.

- _____. 2006. *Una inquietud de amanecer. Literatura y política en México 1962-1987*. México: CEIICH-UNAM.
- Cadena, Agustín. 2005. "La literatura erótica escrita por mujeres en México". En *Letralia. Tierra de Letras*, año X, núm. 135. Cagua, Venezuela, p. 2.
- Carballo, Emmanuel (coord.). 2006. *Confiar en el milagro: entrevista con Beatriz Espejo*. Colima: Universidad de Colima.
- Careaga, Gloria. 2002. "La lucha por el placer. Crónica de un movimiento que continúa". En Griselda Gutiérrez Castañeda (coord.). *Feminismo en México. Revisión histórico crítica del siglo que termina*. México: PUEG-UNAM.
- Castro, Yan María. 2004. "El movimiento lésbico feminista en México, su independencia respecto a los movimientos feminista heterosexual y gay y su misión histórica". Ensayo completo presentado en el VI Encuentro de Lesbianas Feministas de Latinoamérica y el Caribe 2004. <http://www.mujeresdejuarez.org/movlesbico.html>
- Clavel, Ana. 2004. "Trasvestis literarios". En *Confabulario*, núm. 7, suplemento de *El Universal*, 13 de noviembre.
- Del Río Reyes, Marcela. 2005. "Ateneo Mexicano de Mujeres". *Revista Universo de El Búho*. Año 6, núm. 70, 18-22. <http://www.reneavilesfabila.com.mx/universodeelbuhoy70/70delrio.pdf>
- Díaz, Ana Ivonne. *El álbum de la mujer. Periodismo femenino: el primer paso hacia la modernidad y la ciudadanía*. <http://www.ciesas.edu.mx/Desacatos/03%20Indexado/Testimonios.pdf>
- Diccionario de termos literarios*. 1998. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Publicacións do Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.
- Domenella, Ana Rosa y Nora Pasternac (eds.). 1997 [1991]. *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX*. México: El Colegio de México.
- Enríquez, Victoria. 2008. "¿Mis influencias?". Comunicación escrita, 10 de agosto.
- Espejo, Beatriz. 2002. "Introducción". En Espejo, Beatriz y Ethel Krauze. *Atrapadas en la cama*. México: Alfaguara.
- Escalante, Evodio. 1988. *La intervención literaria*. México: Alebrije, Universidad Autónoma de Sinaloa, Universidad Autónoma de Zacatecas.
- Espinosa César y Araceli Zúñiga. 2002. *La Perra Brava. Arte, crisis y políticas culturales*. México: UNAM-STUNAM.

- Foucault, Michel. 2002 [1976]. *Historia de la sexualidad. Tomo I. La voluntad de saber*. México: Siglo XXI.
- Fuentes Morúa, Jorge. 1999. "Movimientos artísticos en los años treinta". En *Trabajadores*, año 3, septiembre-octubre, núm. 14. Universidad Obrera de México. Vicente Lombardo Toledano.
- Galeana, Patricia. 2007. "Lecciones de las mujeres de México en el siglo XIX". En *Mujeres, Derechos y Sociedad*, enero, año 3, núm. 5. <http://www.mdemujer.org.mx/femu/revista/0305/0303art04/art04pdf.pdf>
- García Barragán, Ma. Guadalupe. 1980. "Santa, de Federico Gamboa". En Evelin Rugg y Alan M. Gordon (coords.). *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*. Toronto: University of Toronto, Asociación Internacional de Hispanistas, pp. 290-292. http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/06/aih_06_1_075.pdf
- _____. 1993. *El naturalismo literario en México*. México: IIF-UNAM.
- García Naranjo, Nemesio. 1964. "Un gran señor de la existencia", Homenaje a don Federico Gamboa. En *Jueves de Excélsior*, México, 31 de diciembre.
- García Sánchez, Liliana. 2007. *Judith Reyes. Una mujer de canto revolucionario 1924/1988*. México: RedeZ: "Tejiendo la Utopía".
- Gil, Eve. 2006. "La humedad del milagro" (entrevista con Beatriz Espejo). En *La trenza de Sor Juana*, octubre 20. www.evetrenzas.blogspot.com
- González, Cristina. 2001. *Autonomía y alianzas. El movimiento feminista en la Ciudad de México, 1976-1986*. México: PUEG-UNAM.
- González Pérez, María de Jesús. 2005. "Marcha del orgullo por la diversidad sexual. Manifestación colectiva que desafía las políticas del cuerpo". En *El Cotidiano*, mayo-junio, año/vol. 20, núm. 131, Universidad Autónoma Metropolitana- Azcapotzalco, pp. 90-97.
- Hernández, Juan Jacobo y Cecilia Pérez. 2000. "Entrevista con Reyna Barrera". En *Nuevas identidades de género, procesos culturales y cambios socio-históricos. El movimiento gay en México (1970-1980) a través de la voz y la mirada de sus protagonistas. Archivo Histórico del Movimiento Homosexual en México 1978-1982*. Centro de Información y Documentación de las Homosexualidades en México "Ignacio Álvarez" (CD).
- Hernández Rodríguez, Rafael. 2005. "Notas para una generación perdida: literatura mexicana de finales del siglo XX". En *Aguhlha. Revista de Cultura*, núm. 4, Sao Paulo. <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag44rodriguez.htm>

- Herzberg, Morna. 2004. "Recepción y estudio de *Amora*, de Rosamaría Roffiel, una novela lesbica y feminista que nace en una sociedad patriarcal". Tesis para optar al grado de magister en Letras con mención en Literatura. Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Letras.
- Hinojosa, Claudia. 2002a. "Gritos y susurros. Una historia sobre la presencia pública de las feministas lesbianas". En Griselda Gutiérrez Castañeda (coord.). *Feminismo en México. Revisión histórico crítica del siglo que termina*. México: PUEG-UNAM.
- . 2002b. "La apropiación de los derechos". En suplemento *Letra S de La Jornada*, núm. 71.
- . 2007. "Historia sobre la presencia pública de las feministas lesbianas". <http://www.caladona.org/grups/uploads/2007/06/Historia%20sobre%20la%20presencia%20publica%20de%20las%20feministas%20lesbianas.doc>
- Jameson, Fredric. 1989. *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid: Fuenlabrada.
- Jeffreys, Sheila. 1996. *La herejía lesbiana. Una perspectiva feminista de la revolución sexual lesbiana*. Madrid: Cátedra.
- José Agustín. 1992. *Tragicomedia mexicana 2. La vida en México de 1970 a 1988*. México: Planeta.
- Karam Cárdenas, Tanius. 2006. "Acercamiento semiótico al estudio de la crónica testimonial en la obra de Elena Poniatowska". En *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 33. Universidad Complutense de Madrid. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/eleponia.html>
- Lamas, Marta. 2002. "Fragmentos de autocrítica". En Griselda Gutiérrez (coord.) *Feminismo en México. Revisión histórico artística del siglo que termina*. México: PUEG-UNAM.
- Lazzarato, Maurizio. 2000. "Del biopoder a la biopolítica". En *Multitudes*, núm. 1. Paris. http://multitudes.samizdat.net/spip.php?article298&var_recherche=biopoder%20a%20la%20biopol%EDtica
- Loisel, Clary. 2002. "Entrevista con Rosamaría Roffiel". *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, julio-septiembre, pp. 101-107. México: Ediciones y Gráficos Eón.
- López, Aralia. 2000. "Una profesión de fe: el amor. Recuperación de la escuela sáfica y otros alientos". En *Debate Feminista*, año 11, vol. 22, octubre, pp. 300-305.
- López, Irma M. 2005. *El boom de la narrativa femenina de México: su aporte social y sus rasgos literarios*. Cuadernos de la Corregidora 4 Octubre-

- Diciembre. Western Michigan University Kalamazoo, MI: Agrupación Política Nacional.
- Madrigal, Elena. 2007. "Ficcionalización de la experiencia lésbica en tres cuentos de autoras mexicanas". En *Fuentes Humanísticas*, núm. 34, Universidad Autónoma Metropolitana- Azcapotzalco, pp. 113-133.
- _____. 2009. "Cuerpo y sujeto lésbico en Luz bella, de Ivonne Cervantes". En *Destiempos.com*, año 4, núm. 19, <http://www.destiempos.com/n19/madrigal.htm>
- Manzo-Robledo, Francisco. 2000. Erotismo y homofobia en "El Apando" (1969) de José Revueltas. En *Mexican Studies/ Estudios Mexicanos*, vol. 16, núm 2, pp. 347-366. California: University of California. <http://www.jstor.org/stable/1052201>
- _____. 2004. "La última mitad del siglo XX: final (¿principio?) de una etapa en la narrativa mexicana". En *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 27. Universidad Complutense de Madrid. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/narramex.html>
- Marquet, Antonio. 2001. "La pasión según Roffiel". *Que se quede el infinito sin estrellas*. México: UAM-Azcapotzalco, pp. 229-232.
- Martínez Andrade, Marina. 2005. "Imágenes y transgresiones en *Dos mujeres*, siglos XIX y XX". Coloquio Internacional del Programa de Estudios de la Mujer de 2002, convocado por la Casa de las Américas. En *La Ventana*, Portal informativo de la Casa de las Américas La Habana, Cuba. <http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=2543>
- Martínez, José Luis. 1993. *La expresión nacional*. México: CNCA.
- Mata, Óscar. 1999. "La novela corta del modernismo". En *La novela corta mexicana del siglo XIX*. México: Coordinación de Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Mejía, Felipe. 1982. "Prólogo". En José Revueltas. *Dormir en Tierra*. México: Difusión Cultural UNAM (Colección Material de lectura). http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=17&Itemid=30&limit=1&limitstart=1
- Méndez, Elena. 2007. Eve Gil: la niña que jugaba con letras (entrevista). En *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 35. Universidad Complutense de Madrid. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/evetil.html>
- _____. 2008. La pasión se lleva por escrito: Eve Gil. En *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 39. Universidad Complutense de Madrid. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/evetil.html>

- Menton, Seymour. 1990. "Las cuentistas mexicanas de la época feminista 1970-1988". En *Hispania*, vol. 73, núm.2, University of California, Irvine, pp. 366-370
- Mogrovejo, Norma. 2000. *Un amor que se atrevió a decir su nombre. La lucha de las lesbianas y su relación con los movimientos homosexual y feminista en América Latina*. México: Plaza y Valdés.
- _____. 2006. "¿Literatura lésbica o lesboerotismo?". Ponencia presentada en el ciclo de conferencias "Mujeres y fronteras en la literatura" organizado por el Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México, 15 y 21 de febrero de 2006.
- Montero Sánchez, Susana A. 2002. *La construcción simbólica de las identidades sociales. Un análisis a través de la literatura mexicana del siglo XIX*. México: CCyDEL-UNAM, PUEG-UNAM, Plaza y Valdés.
- Morales, Laura. 1992. *Arturo García Bustos y el realismo de la Escuela Mexicana*. México: Universidad Iberoamericana.
- Mouffe, Chantal. 1999a. "Por una política de identidad democrática". Conferencia impartida en el Seminario Globalización y diferenciación cultural, 19 y 20 de marzo, MCCA-CCCB. *Antagonismos. Casos de Estudio*. http://www.macba.es/antagonismos/castellano/09_04.html
- _____. 1999b. *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Barcelona: Paidós.
- Munguía Zatarain, Martha Elena. 2005. "Fascinación y condena: La literatura que nace en el burdel". En *Decimonoveno Coloquio Internacional de Literatura Mexicana e Hispanoamericana. Memoria*. México: Universidad de Sonora.
- Musacchio, Humberto. 1989. *Diccionario enciclopédico de México*. México: Andrés León editor.
- Negri, Toni y Michael Hardt. 2002. "La producción biopolítica". En *Multitudes*, núm. 1. París. http://multitudes.samizdat.net/spip.php?article295&var_recherche=La%20producci%F3n%20biopol%EDtica
- O'Higgins, James. 1982. "Opción sexual y actos sexuales: una entrevista con Michel Foucault". En George Steiner y Robert Boyers (comps.). *Homosexualidad: literatura y política*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 16-37.
- Olivera, María Elena. 1998. "Esa herética hermosura del lenguaje". En Jorge Ruedas de la Serna (coord.). *De la perfecta expresión. Preceptistas iberoamericanos siglo XIX*. México: UNAM.

- _____. 2005a. "Apuntes teóricos y de método para el análisis de la narrativa lesboerótica mexicana". En *Memoria de las segundas Jornadas de investigación*, México: CEIICH, UNAM.
- _____. 2005b, "La narrativa mexicana de tema lesboerótico". Ponencia presentada en el *XX Coloquio Internacional de Literatura Mexicana e Hispanoamericana*. México: Universidad Autónoma de Sonora, del 8 al 11 de noviembre de 2005.
- _____. 2008a. Entrevista con Reyna Barrera, 5 de noviembre.
- _____. 2008b. Entrevista con Ana Klein, 29 de agosto.
- Pereira, Armando (coord.). 2000. *Diccionario de Literatura Mexicana Siglo XX*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Pertusa Seva, Inmaculada. 2005. *La salida del armario: lecturas desde la otra acera*. Gijón, España: Libros del Pexe.
- Perus, Françoise (comp.). 2001. "Introducción". *Historia y Literatura*. México: Instituto Mora.
- Pimentel, Luz Aurora. 2002. *El relato en perspectiva. Estudio de la teoría narrativa*. México: Siglo XXI.
- Pineda Franco, Adela E. 2001. "Positivismo y decadentismo. El doble discurso en Manuel Gutiérrez Nájera y su *Revista Azul*, 1894-1896". En *Modernidad, tradición y alteridad. La Ciudad de México en el cambio de siglo (XIX-XX)*. México: IIH-UNAM. http://www.iih.unam.mx/libros_electronicos/libro_modernidad.html
- Rall, Dietrich (Comp.). 1987. *En busca del texto, teoría de la recepción literaria*. México: UNAM. (Pensamiento Social).
- Revueltas, José. 1997a [1961]. "A propósito de Los muros de agua". En *Los muros de agua*. México: Era.
- Rich, Adrienne. 2000. "Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana". En Marysa Navarro y Catherine R. Stimpson (comps.). *Sexualidad, género y roles sexuales*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 159-211.
- Ricoeur, Paul. 1998. *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Presentación de la edición española por Manuel Maceiras. Siglo XXI Editores: México.
- _____. 2001. "Mundo del texto y mundo del lector". En Perus, Françoise (comp.). *Historia y Literatura*. México: Instituto Mora
- Robles, Martha. 1985. *La sombra fugitiva*, tomo I. México: Centro de Estudios Literarios, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.

- Rocha, Martha Eva. 2001. "Las mexicanas del siglo XX". En Francisco Blanco Figueroa (director). *Mujeres mexicanas del siglo XX. La otra revolución*. México: Edicol, UAM, IPN, UNAM, UAEMor, UANL, UAEM, UACJ.
- Roffiel, Rosamaría. 1987. "¿Existe o no la literatura gay?". En *Fem.* núm. 51, pp. 40-41.
- Ruiz Abreu, Álvaro. 2003. "Santa: El cuerpo social enfermo". *Revista Casa del Tiempo*, diciembre. México: Universidad Autónoma Metropolitana. <http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/dic2003/ruiz.html>
- Salinas Hernández, Héctor Miguel. S/f. "La tolerancia como valor necesario contra la discriminación". por motivos de orientación sexual". México: Comisión de Derechos Humanos del Distrito Federal. <http://www.cdhdh.org.mx/index.php?id=dfenen03tole>
- Sabat de Rivers, Georgina. 1985. "Octavio Paz ante Sor Juana Inés de la Cruz". En *Hispanic Issue*, MNL, vol. 100, núm. 2, pp.417-423. <http://www.jstor.org/pss/2905746>
- . 1995. "Veintiún sonetos de Sor Juana y su casuística de amor". En Sara Poot Herrera (ed.), *Sor Juana y su mundo. Una mirada actual*, México: Universidad del Claustro de Sor Juana, pp. 397-445.
- Sánchez-Prado, Ignacio M. 2006. "Naciones intelectuales: la modernidad literaria mexicana de la constitución a la frontera (1917-2000)". Tesis para obtener el Ph. D. en Hispanic Languages and Literatures. Pittsburgh: Faculty of Arts and Sciences, University of Pittsburgh.
- Santillán Esqueda, Martha. 2008. "El impacto de los procesos modernizadores de la primera mitad del siglo XX en la vida de mujeres escritoras en Argentina, Chile y México: Silvina Ocampo, María Luisa Bombal, Elena Garro y Guadalupe Amor". Tesis para obtener el grado de maestría por el Programa de Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Schneider, Luis Mario. 1997. *La novela mexicana entre el petróleo, la homosexualidad y la política*. México: Nueva Imagen.
- Sefchovich, Sara. 1987. *México: País de ideas, país de novelas. Una sociología de la literatura mexicana*. México: Grijalbo.
- Serret, Estela. 2000. El feminismo mexicano de cara al siglo XXI. En *El Cotidiano*, marzo-abril, año/vol. 16, núm. 1000. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco, pp. 42-51.

- Smart, Barry. 1989. "Sexualidad, ética y política en Foucault", *Política y Sociedad*, núm. 3. Madrid, pp. 115-119.
- Stoopen, María. 2007. "Reyna Barrera. *Sandra, secreto amor*". En *La experiencia literaria*, núm 14-15, México, pp. 194-196.
- Tornero, Angélica. 2000. "Literatura homosexual". En Armando Pereira (coord.). *Diccionario de Literatura Mexicana Siglo XX*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 206-208. [También en *Tema y variaciones en literatura. Literatura gay*, núm. 17, 2001, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, División de Ciencias Sociales.]
- Treviño, Blanca Estela. 2003. "Santa, millonésima en el dolor y en el placer". En *Los Universitarios*, núm. 28, México: UNAM, pp. 14-18. <http://www.ejournal.unam.mx/uni/028UNI02804.pdf>
- Trejo Fuentes, Ignacio. 1989. "Rosamaría Roffiel: *Amora*, Panfleto, panfleto, panfleto". En *Unomásuno*, 9 de diciembre, p. 12.
- _____. 1990. "Sobre el buró". En *La Afición*, 9 de diciembre.
- _____. 2001. "Rosamaría Roffiel: *Amora*". En *Tema y variaciones en literatura. Literatura gay*, núm. 17, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, División de Ciencias Sociales.
- Trevizan, Liliana. 1997. *Política/sexualidad. Nudo en la escritura de mujeres latinoamericanas*. Lanham, New York, Oxford: University Press of America, Inc.
- Tuñón, Julia. 2001. "Las mexicanas del siglo XIX. Entre el cuerpo y el ángel". En Francisco Blanco Figueroa. *Mujeres mexicanas del siglo XX. La otra revolución*. Tomo 4. México: Ed. Edicol, UAM, IPN, UNAM, UAEM, UANL, UAEMor, UACJ,
- _____. 2004. *Mujeres en México. Recordando una historia*. México: Conaculta.
- _____. 2006. "Nueve escritoras, una revista y un escenario: cuando se junta la oportunidad con el talento". En Elena Urrutia, *Nueve escritoras nacidas en la primera mitad del siglo XX y una revista*. México: Inmujeres, El Colegio de México.
- V. Alicia. 1994. "El feminismo como revolución" (*Nuestro padre*, Marilyn French). En *El Mundo*, sábado 17 de septiembre. Madrid. <http://www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1994/09/17/esfera/3834.html>
- Vega, Patricia. 1989. "Quiero ser la *Juan Gabriel* de la literatura: Roffiel". En *La Jornada*, 29 de septiembre, p. 20.
- Vital, Alberto. 1994. *El arriero en el Danubio*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.

- Welti Chanes, Carlos. 2003. "Política de población y desarrollo económico. Reducción del crecimiento demográfico sin desarrollo". En Demos, núm. 16. <http://www.ejournal.unam.mx/dms/no16/DMS01602.pdf>
- Zapata, Luis. 1997. "Prólogo". En Victoria Enríquez. Con fugitivo paso... Chilpancingo, Guerrero, México: edición de la autora.

Literatura citada

- Amor, Guadalupe. 1959. "Raquel Rivadeneira". En *Galería de Títeres*. México: Fondo de Cultura Económica (Colección Letras Mexicanas, 55).
- Avilés Favila, René. [1969] 1970. "El viento de la ciudad". En *La lluvia no mata las flores*. México: Joaquín Mortiz.
- Barrera, Reyna. 2001. *Sandra, secreto amor*. México: Plaza y Valdés.
- Castellanos, Rosario. 1972. "Kinsey Report". En *Poesía no eres tú, obra poética 1948-1971*. México: Fondo de Cultura Económica, Letras Mexicanas.
- Conde, Rosina. 1987 [1990]. "Sonatina". En *la tarima*. México: Desliz, Ariadna.
- Dimayuga, José. 2007. *¿Qué fue de Bonita Malacón?* México: Jus.
- Enríquez, Victoria. 1997. *Con fugitivo paso...* Chilpancingo, Guerrero, México: edición de la autora.
- Espejo, Beatriz. 1979. "Las dulces". *Muros de azogue*. México: Diógenes, SEP (Lecturas Mexicanas Segunda Serie, 40).
- Estrada, Josefina. 2003. *Te seguiré buscando*. México: Ediciones del Ermitaño.
- Gamboa, Federico. [1903] 1979. *Santa*. México: Grijalbo.
- Gaona, Rafael. 1983. *Cada quien para su santo*. México: Océano.
- García Ponce, Juan. 1964. *Figura de paja*. México: Joaquín Mortiz.
- . 2000. "Ninfeta". En *Cinco mujeres* México: Lectorum.
- Gil, Eve. 2000. *Réquiem por una muñeca rota. Cuento para asustar al lobo*. [Manuscrito original proporcionado por la autora, publicado en México: Fondo Editorial Tierra Adentro, CNCA].
- Klein, Ana. 2004. *No hay princesa sin dragón*. México: Sentido Contrario.
- Krauze, Ethel. 1992. *Infinita*. México: Joaquín Mortiz
- Levi Calderón, Sara. 1990. *Dos mujeres*. México: Diana.
- Marín, Guadalupe. 1941. *Un día patrio*. México: Editorial Jalisco.

-
- Palou, Pedro Ángel. 2004. *Casa de la Magnolia*. México: Editorial Sudamericana Narrativas.
- Rábago Palafox, Gabriela. 1991. *La muerte alquila un cuarto*. México: Planeta.
- Revueltas, José. 1949. *Los días terrenales*. México: Era
- . 1997b [1941]. *Los muros de agua*. México: Era.
- Roffiel, Rosamaría. 1989. *Amora*. México: Planeta
- . 2001. *El para siempre dura una noche*. México: Sentido Contrario.
- Ruy Sánchez, Alberto. 1996 [1987]. *Los nombres del aire*. México: Alfabara.
- Zapata, Luis. 1979. *El vampiro de la colonia Roma*. México: Grijalbo.

BIBLIOGRAFÍA DE NARRATIVA MEXICANA
EN TORNO A PERSONAJAS HOMOSEXUALES
Y DISIDENTES SEXOGENÉRICAS



(Registrada por título y en orden cronológico)

- Santa*. [1903] 1979. Federico Gamboa. México: Grijalbo.
- “Las inseparables”. 1915. Heriberto Frías. *Los piratas del boulevard (Desfile de zánganos y vívoras sociales y políticas en México)*. México: Andrés Botas, pp. 137-139).
- Los muros de agua*. 1941. José Revueltas. México: Era.
- Los días terrenales*. 1949. José Revueltas. México: Era.
- “Raquel Rivadeneira”. 1959. Guadalupe Amor. *Galería de Títeres*. México: Fondo de Cultura Económica (Colección Letras Mexicanas, 55).
- Figura de paja*. 1964. Juan García Ponce. México: Joaquín Mortiz.
- “El viento de la ciudad”. [1969] 1970. René Avilés Favila. *La lluvia no mata las flores*. México: Joaquín Mortiz.
- “Las dulces”. 1979. Beatriz Espejo. *Muros de Azogue*. México: Diógenes, SEP (Lecturas Mexicanas Segunda Serie, 40).
- Cada quien para su santo*. 1983. Rafael Gaona. México: Océano.
- En el campo*. 1983. Eugenio Aguirre. México: M. Casillas.
- Los nombres del aire*. [1987] 1996. Alberto Ruy Sánchez. México: Alaguara.
- Las sombras del “Safari”*. 1998. Gilda Salinas. México: Diana.
- “Sonatina”. 1987 [1990]. Rosina Conde. *En la tarima*. México: Desliz, Ariadna.

Amora. 1989. Rosamaría Roffiel. México: Planeta (La obra fue publicada también por Horas y Horas, en Madrid y por Sentido Contrario, en México).

Dos mujeres. 1990. Sara Levi Calderón. México: Diana.

La muerte alquila un cuarto. 1991. Gabriela Rábago Palafox. México: Planeta.

Infinita. 1992. Ethel Krauze. México: Joaquín Mortiz.

“La otra habitación”. 1994. Rosario San Miguel. En *El callejón de Sucre*. México: Ediciones del Azar, Conaculta.

Con fugitivo paso. 1997. Victoria Enríquez. Chilpancingo, Guerrero, México: edición de la autora.

“El día en que quedaron mudas las estrellas”

“La canción de la luna sobre la barda”

“Con fugitivo paso”

“De un pestañazo”

“Pinche Gloria!”

“No gracias mi amor”

“Por qué no me gusta Julio Iglesias”

“Dios dirá”.

“Luz Bella”, 1999, Ivonne Cervantes *Sobre un sillón de piel... los juegos*, México, Edivisión, pp. 151-157. (Cuento publicado también en *Las amantes de la luna*, núm. 1, año 2000, pp. 7-9.)

Réquiem por una muñeca rota. 2000. Eve Gil. México: Fondo Editorial Tierra Adentro, CNCA.

El para siempre dura una noche. 2001. Rosamaría Roffiel. México: Sentido Contrario.

“La primera revelación”

“Cuestión de destino”

“El para siempre dura una noche de luna llena”

“Te quiero mucho”

“Todas morimos un poco”

“Esas son cosas que sólo yo me cuento”

“¿Quieres que te lo cuente otra vez?”.

- “Coctel de frutas”. 2001. Norma Mogrovejo. Lestimonios: voces de mujeres lesbianas 1950-2000. México: Plaza y Valdés.
- Sandra, secreto amor*. 2001. Reyna Barrera. México: Plaza y Valdés.
- “Historia a cuatro manos”. 2002. Aline Pettersson. En Beatriz Espejo y Ethel Krauze. *Atrapadas en la cama*. México: Alfaguara.
- “La Isla”. 2002. Rosa Nisán. En Beatriz Espejo y Ethel Krauze. *Atrapadas en la cama*. México: Alfaguara.
- El rincón de las vírgenes de Safo*. 2002. Susana Quiroz, Inés Morales. México: Mujeres y Cultura Subterránea
- “Graffiti de amor”
- “Cristina y Maira”
- Antología. Voces de lunas. Cuentos y poemas “de mujeres para mujeres”*. 2003. Yolanda Duque Vidal (comp.). Montreal: Alondras.
- “Vidas paralelas” y “Rumores”. Alein Ortigón.
- “Dios castiga”, “Conseja” y “El suéter”. Elena Madrigal.
- “En dos instantes” y “La primera mañana sin su piel”. Martha Santillán.
- Te seguiré buscando*. 2003. Josefina Estrada. México: Ediciones del Ermitaño.
- No hay princesa sin dragón*. 2004. Ana Klein. México: Sentido Contrario.
- Casa de la Magnolia*. 2004. Pedro Ángel Palou. México: Editorial Sudamericana Narrativas.
- Voces, sueños y musas*. 2004. Antología Colectiva Lésbica. Aline Ortigón (comp.). México: Gobierno del Distrito Federal, Inmujeres, Closet de Sor Juana.
- “Un cuento para mi princesa rosa”. Ana Lourdes Abad.
- “Soledad”. Leo Amador.
- “Espejismo”. Livia Alexa.
- “El amanecer de los abismos”. Lizette Villanueva.
- “Veinte años resumidos en una noche”. Miriam Dávila Uribe.
- “Historias de media noche”. Sarasuadi Vargas.

Un encuentro y otros. 2005. Artemisa Téllez. México: Corporativo Cabaretito.

“Un encuentro”

“Antes”.

“B. Beatriz”

“Ronda Madrileña”

“Kilómetro 1012”.

Tengo una tía que no es monjita. 2004. Melisa Cardoza. Guadalajara, Jal., México: Patlatonalli.

Con la boca abierta. 2006. Odette Alonso. Madrid: Odissea.

El muro de los gentiles. 2006. Norma Mogrovejo. México: UCM.

“El príncipe”

“Entre la comidilla y el silencio”.

“El hijo del pueblo”. Elena Madrigal. En *Destiempos*, julio-agosto de 2007, núm. 9. http://www.destiempos.com/n9/elenamadrigal_n9.htm

¿Qué fue de Bonita Malacón? 2007. José Dimayuga. México: Jus.

“La tía”. 2008. Francesca Gargallo. En *Verano con lluvia*. México: Era.

Del destete al desempance. Cuentoslésbicos y un colado. 2008. Gilda Salinas. México: Trópico de Escorpión.

La princesa en las espirales de la luna. 2008. Ana Klein. (En prensa).

“Pensión de viudez”. 2008. Elena Madrigal. En Juanita Ramos. *Sinister Wisdom 74. Latina Lesbians*. Nueva York: *Sinister Wisdom*.

El beso de la virreina. 2008. José Luis Gómez. México: Planeta.

“Desde el pasado”. 2008. Odette Alonso. En Minerva Saldo (ed.) *Dos orillas. Voces en la narrativalésbica*. Madrid: Egales.

“Dicen”. 2008. Patricia Karina Vergara Sánchez. En *Mujeres transgresoras del género*. México: Secretaría de Cultura del Gobierno del Distrito Federal.

Espejo de tres cuerpos. 2009. Odette Alonso. México: Quimera.

Otros títulos publicados en la Colección
Debate y Reflexión

**La interdisciplina y las grandes
teorías del mundo moderno**

Julio Muñoz Rubio (coordinador)

El exilio latinoamericano en México
Carlos Véjar Pérez-Rubio (coordinador)

**El retorno de las brujas.
Incorporación, aportaciones y
críticas de las mujeres a la ciencia**

Norma Blazquez Graf

**Innovación y empresa.
Estudios históricos de México,
España y América Latina**
Guillermo Guajardo Soto (coordinador)

**Imágenes en la ciencia.
Ciencia en las imágenes**

Elke Köppen (coordinadora)

**La televisión encantada.
Publicidad política en México**

Julio Juárez Gámiz

**Encrucijadas estético-políticas
en el espacio andino**
Maya Aguiluz Ibarguen (coordinadora)

**Foro sobre la
despenalización del aborto.
Respuesta social frente a
las controversias constitucionales**

Javier Flores (editor)

**Contra el oscurantismo: defensa
de la laicidad, la educación sexual
y el evolucionismo**

Julio Muñoz Rubio (coordinador)

**En el centro de los prodigios.
Una historia cultural del juego, el suspenso
y lo extraordinario**

Mauricio Sánchez Menchero

Aunque la narrativa lésbica ha experimentado un auge en los últimos tres años, es un mundo aún desconocido; en cambio, la gente que gusta de la literatura seguramente conoce alguna novela o cuento que trata de la homosexualidad masculina. *Entre amoras* es un libro que nos dice que hay un desarrollo de la narrativa sobre mujeres no heteronormativas que ha pasado de la configuración de personajes homosexuales secundarios y decadentes o protagonistas dubitativos sobre el deber ser, a la creación de personajes en un sentido positivo y reivindicador; con una gran preocupación estética, sobre todo en las narraciones más recientes, y con un posicionamiento político manifiesto en la ficcionalización de la experiencia de la disidencia sexogenérica.

Esta obra relaciona la conformación de movimientos de mujeres, como el feminista o el lésbico, con el surgimiento de escritoras, de protagonistas en la ficción y de personajes lesbianas, historia que de alguna manera recoge la novela *Amora* de Rosamaría Roffiel, eje central o parteaguas en este proceso, que abrió las puertas a la búsqueda de mayor apego a la realidad vivida por las lesbianas como en las obras de Sara Levi Calderón, Reyna Barrera, Eve Gil, Ana Klein y Victoria Enríquez.



ISBN 978-607-02-6279-1



9 786070 262791