

EL DEVENIR *QUEER* DE CLEOPATRA EN *LA VIRGEN CABEZA* DE GABRIELA CABEZÓN CÁMARA

Juan Martínez Gil
Universitat de Barcelona

RESUMEN

Con la publicación de *La Virgen Cabeza* en 2009, Gabriela Cabezón Cámara irrumpió en el panorama literario de la Nueva Narrativa Argentina con una propuesta innovadora que continuó desarrollando en sus novelas posteriores. Diversos investigadores han calificado su literatura como *queer* en base a las líneas teóricas desarrolladas por los estudios de género en relación con las identidades LGTBI. En el presente artículo nos proponemos analizar cómo se desarrolla esta apuesta *queer* en su primera novela a través de uno de sus personajes principales, Cleopatra. Partiendo de la estética *neobarrosa* de Néstor Perlongher, que se recrea en la acumulación *kitsch* de diferentes narrativas e imaginarios sociales, el personaje de Cleopatra explora diversas posiciones con respecto a su sexo y a su sexualidad sin seguir una secuencia o un orden fijo.

PALABRAS CLAVE: estudios *queer*, Nueva Narrativa Argentina, *neobarroso*, Gabriela Cabezón Cámara, estudios trans.

THE BECOMING QUEER OF CLEOPATRA IN GABRIELA CABEZÓN CÁMARA'S *SLUM VIRGIN*

ABSTRACT

After publishing *La Virgen Cabeza* in 2009, Gabriela Cabezón Cámara bursted into the literary critical panorama of Argentinian New Narrative with an innovative proposal which the author kept on developing in the following novels. Different authors have described this proposal as «queer» based on theories developed by Gender Studies talking about LGTBI identities. This work offers an analysis of how this queer proposal works in her first novel through one of the main characters, Cleopatra. From Néstor Perlongher's *neobarroso* aesthetics, which recreates kitsch accumulation of different narratives and social imageries, the character of Cleopatra explores various sexual and gender positions, not following a sequence or fixed order, thus representing what different authors have named *queer*.

KEYWORDS: Queer Studies, Argentinian New Narrative, *Neobarroso*, Gabriela Cabezón Cámara, Trans Studies.



0. UN APUNTE QUEER EN LA NUEVA NARRATIVA ARGENTINA

Gabriela Cabezón Cámara (San Isidro, Buenos Aires, 1968) es una de las escritoras argentinas contemporáneas más valoradas por la crítica. Desde que en 2009 viera la luz *La Virgen Cabeza*, ha sido considerada de forma unánime como una de las mayores representantes de literatura *queer* (Ruiz), aunque también es ubicada en corrientes propias de la literatura argentina como «la novísima novela argentina» (Gallego), la «Nueva Narrativa Argentina» (Ponze), o más genéricamente en la «literatura social» (Tozzi).

Entre estas clasificaciones, es la que usa Alberto Ponze la que tiene más impacto en la historiografía literaria argentina contemporánea, así como la que más se ajusta, a mi parecer, a la producción de esta autora. «Nueva Narrativa Argentina» (NNA) es el término que acuñó Elsa Drucaroff para designar las novelas argentinas escritas desde los años 80 hasta la actualidad y que tienen como características básicas la impronta autobiográfica, los temas sociales y la figura del narrador como observador de aquella parte de la sociedad que permanece oculta, sin representación o con una representación demonizada. Alberto Ponze interpreta el papel del escritor como recuperador de la voz subalterna, pues trata siempre de reflejar estratos de la sociedad sin voz en los *mass media* o en el discurso hegemónico. En las obras de Gabriela Cabezón Cámara encontraremos esta intencionalidad a través de un ejercicio de empoderamiento narrativo que otorga voz a las travestis de las villas miseria (en *La Virgen Cabeza*, 2009), a las mujeres víctimas de trata (en *Le viste la cara a Dios*, 2012 / *Beya*, 2013), a lxs desahuciadxs (en *Romance de la Negra Rubia*, 2014), a las víctimas de la represión institucional en Argentina, Túnez o Siria (en *Y su despojo fue una muchedumbre*, 2015) y a las «chinas» de la Pampa decimonónica (en *Las aventuras de la China Iron*, 2017)¹.

Siguiendo la estela de Drucaroff y Ponze, resulta muy interesante la aproximación que realiza Guadalupe Maradei a las obras de Gabriela Cabezón Cámara como «ficciones postdictadura», en especial la denominada por la crítica como «Trilogía oscura», formada por *La Virgen Cabeza*, *Beya* (*Le viste la cara a Dios*) y el *Romance de la Negra Rubia*. Estas «ficciones postdictadura» hacen visible la extensión del control sobre cuerpos y poder de la última dictadura argentina (1976-1982) originada por el golpe de Estado del general Videla en 1976 y a la que siguió una polémica transición política. En el caso de Gabriela Cabezón Cámara, este control se representa a través de sus temáticas sociales y de la condición de *supervivientes* de sus protagonistas –las voces subalternas de las que hablábamos–. Para esta investigadora, las producciones de Gabriela Cabezón Cámara reflejan «de qué va sobrevivir en las democracias del capitalismo neoliberal»².

¹ Tanto *Beya* como *Y su despojo fue una muchedumbre* son novelas gráficas en coautoría con el ilustrador Iñaki Echeverría. *Beya* es una adaptación de su novela corta *Le viste la cara a Dios*.

² G. MARADEI. «Ficciones postdictadura: la trilogía oscura de Gabriela Cabezón Cámara», en D. INGENSCHAY (ed.), *Eventos del deseo: sexualidades minoritarias en las culturas-literaturas de*

No obstante, el presente artículo pretende profundizar en la concepción de la obra de nuestra autora como representante de una «propuesta de discurso *queer*» (Cabezón Cámara, *Cabecita loca*). En un primer acercamiento, el concepto de discurso o identidad *queer* no resulta en absoluto fácil de definir y ha sido problematizado por diferentes autores. David Córdoba, por ejemplo, define *queer* en términos de carácter radical, conflictivo, abierto y contingente, siendo necesaria su reivindicación como identidad, pero a la vez imposible, pues el sexo y la sexualidad tienen un carácter performativo y no esencial. A pesar de ello, precisamente este aspecto posibilita la subversión y reapropiación de enunciados diferentes que adoptan nuevos significados según el contexto.

También Paul B. Preciado establece una serie de políticas que caracterizan a los sujetos *queer* a partir de lecturas como Foucault, Deleuze y Guattari o Wittig. En «Multitudes *queer*» este autor ofrece una definición de *queer* que remarca su condición colectiva y propone cuatro políticas que practican estos cuerpos, que parten de lo que llama la «desterritorialización» de la heterosexualidad: la «desidentificación», las «identidades estratégicas», la «reconversión de las tecnologías del cuerpo» y la «desontologización de la práctica sexual». Como ocurre en el caso de Córdoba, Preciado también incide en la ambivalencia de la cuestión de la identidad, de forma que sus multitudes *queer* «responden con estrategias a la vez hiper-identitarias y post-identitarias y hacen un uso radical de los recursos políticos de producción performativa de las identidades desviadas»³.

Estas estrategias «postidentitarias» que explicita Preciado están muy relacionadas con el carácter interseccional que Javier Sáez, por su parte, insiste en reivindicar dentro del concepto de *queer*: «Los cuestionamientos [...] por grupos que incorporaban la cuestión racial, de clase, la discapacidad o relativas a lo decolonial (entre otras), como factores clave para entender el sexo, el género y la diversidad sexual»⁴. Por lo tanto, no solo podemos concebir un «discurso *queer*» de forma homogénea como una identidad o una no identidad LGTB, sino que también debemos incidir en cómo reivindica cualquier posición no normativa o no binómica más allá del sexo-género-sexualidad, de forma que no hay una sola manera de pensar o de devenir lo *queer*.

Brad Epps ofrece una interesante reflexión sobre la significación de *queer* directamente aplicada a la narrativa de Gabriela Cabezón Cámara, pues si *queer* implica huir de esencialismos y normalizaciones, el concepto entabla una proble-

España y Latinoamérica a fines del siglo XX, Madrid-Fránkfort: Iberoamericana-Vervuert, 2018, pp. 123-140, p. 136.

³ P.B. PRECIADO. «Multitudes *queer*». *Nombres. Revista de filosofía*, vol. xv, núm. 19 (2005), pp. 157-166, p. 162.

⁴ J. SÁEZ. «Queer», en R. LUCAS PLATERO, M. ROSÓN y E. ORTEGA (eds.), *Barbarismos queer y otras esdrújulas*, Barcelona: Bellaterra, 2017, pp. 381-388, p. 382.



mática relación con categorías esencialistas como son gay, lesbiana e incluso –aunque con algunos matices⁵– trans:

Es precisamente en la apuesta por la volatización de todo fundamento y naturalización de toda esencia que lo *queer* pretende apartarse de lo *gay*, lésbico e incluso de lo trans, volcados, al menos en su formulación contradictoriamente mayoritaria, a la estabilización de identidades, comunidades y proyectos políticos⁶.

La hipótesis de la que partimos reside en que la narrativa de Gabriela Cabezón Cámara expresa precisamente esta subversión que implica lo *queer* a través de una creación que va más allá de los parámetros LGTB. En sus novelas se articulan una serie de discursos que reconstruyen y superponen «lenguajes, géneros y problemas»⁷, al igual que sucede con los diferentes tipos de identidad sexual que acumulan sus personajes. Mediante su escritura, Gabriela Cabezón Cámara consigue crear productos narrativos muy innovadores especialmente dentro de una posible «apuesta *queer*» que no está exenta de polémica o revisión.

El propósito de esta autora parece partir de que para narrar un mundo en el que las identidades alienadas y deconstruidas de la norma heteropatriarcal puedan vivir –y no meramente sobrevivir–, debe existir un mundo igualmente deconstruido. En ese sentido es indispensable el apunte de Guadalupe Maradei: si un elemento caracteriza los finales de Gabriela Cabezón Cámara, este es precisamente su ilusión de realidad, es decir, su irrealidad. En la generación de su mundo ficcional, trata de ofrecer un reflejo de la situación argentina actual o pasada, pero un reflejo ilusorio. El final de *La Virgen Cabeza* o de *Le viste la cara a Dios* evidencia precisamente este espejismo de realidad en el acto de huida, a Madrid y a Miami respectivamente, tan idílico como imposible.

Repasaremos cómo la autora desarma la heteronormatividad en la figura protagonista de la primera de sus cuatro novelas: el personaje de Cleopatra en *La Virgen Cabeza*. Hemos decidido no incluir el resto de su producción –que hemos enumerado anteriormente– en el presente análisis debido al espacio que aquí nos limita, aunque en ellas también se observan muestras de este discurso *queer*. En el *Romance de la Negra Rubia*, por ejemplo, la protagonista queda desfigurada tras quemarse a lo bonzo para evitar un desahucio y es expuesta más tarde por el Gobierno bonaerense como una *performance* artística; este sino la lleva a conocer a una aristócrata austriaca con la que entabla una relación lésbica y poliamorosa. También en *Las aventuras de la China Iron*, donde la china sin nombre madre de los hijos del

⁵ Considero que Brad Epps resulta poco preciso o poco afortunado al usar la expresión «trans». Lo «trans» no tendría, a mi parecer, ningún tipo de relación con respecto a posiciones hegemónicas, como sí podrían llegar a ostentar identidades «transexuales» o «transgénero». Algunxs autorxs como Jack Halberstam o Lucas R. Platero despejan esta ambigüedad añadiendo un asterisco («trans*»), como veremos más adelante.

⁶ B. EPPS. «Los fráxitos de la disidencia sexual», en D. INGENSCHAY (ed.), *Eventos del deseo...*, pp. 9-26, p. 17.

⁷ G. MARADEI. «Ficciones postdictadura: la trilogía oscura...», p. 138.

Martín Fierro en el poema fundacional de José Hernández, *El gaucho Martín Fierro* (1872), tomará su voz como narradora para adoptar diferentes posiciones discursivas en relación con el sexo-género a lo largo de las peripecias de su viaje.

1. IMAGINARIOS POPULARES EN *LA VIRGEN CABEZA*: CLEOPATRA Y EL NEOBARROSO

En *La Virgen Cabeza*, una travesti villera de la periferia bonaerense, Cleopatra, genera un culto religioso en torno a su figura tras una revelación mariana. Gracias a ello, consigue organizar la villa miseria de El Poso para mejorar la calidad de vida de sus habitantes. Qüity, una cronista de la ciudad, se interesa por el caso y se traslada a la villa para cubrir un reportaje. Finalmente acaba enamorándose de Cleopatra y formando una familia con ella tras la destrucción total de El Poso por parte de los poderes inmobiliarios, que pretenden especular con los terrenos. La novela está dividida en veinticinco capítulos y un epílogo, y presenta dos narradoras: por un lado, la voz de Qüity narra veinte de ellos en un tono a medio camino entre la crónica periodística, la novela criminal y el género testimonial; y por otro, la misma Cleopatra (Cleo), en apenas cinco capítulos intercalados, presenta su propia visión de la historia a modo de contrapunto. Cleo nos ofrece su versión de la misma forma en la que aparecen sus intervenciones en el conjunto de la obra, usando el lenguaje de los pibes chorros de las villas miseria.

De esta forma, durante la novela asistimos a un juego narrativo que permite conocer la identidad del personaje de Cleopatra a través de dos discursos: el suyo propio, y mayormente el de Qüity. Esta voz doble tendrá una justificación diegética, pues se plantea una historia marco: tras las traumáticas vivencias experimentadas en la villa miseria, Qüity se ha propuesto plasmar estos sucesos desde el exilio en una novela —que es, dentro de la ficción, la que estamos leyendo—. No obstante, Cleo decide intervenir para exponer su punto de vista de los acontecimientos a través de cintas orales que después Qüity transcribe e incluye en el texto. En sus intervenciones, Cleo se va a rebelar contra la autoridad discursiva que supone Qüity, reivindicándose como sujeto experiencial, autorizando sus creencias y su visión frente al descrédito de esta, y creando un diálogo entre ambas voces narrativas.

La primera descripción de Cleopatra en la novela proviene de la voz de Qüity, que la describe en el presente de la enunciación —es decir, desde el exilio y tras la destrucción de la villa—: «Bella y parlante como es [...] Toda hogar [...] ella es pura alegría blanca y radiante y maricona y devota y enamorada y está siempre como entre boleros de novia camino al altar»⁸. La definición condensa muy acertadamente los rasgos fundamentales de Cleo mediante diferentes adjetivos como «alegre», «radiante», «maricona» y «devota». Más tarde, en su primera inclusión narra-

⁸ G. CABEZÓN CÁMARA. *La Virgen Cabeza*, Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009, p. 15.



tiva, Cleopatra va a aventurarse en su autodefinición, afirmándose como «médium» de la Virgen y como «no macho»:

No, no sé por qué, tal vez la cansemos sus médiums, somos todas unas minas, seremos chusmas. Que los chongos también son chusmas. Sí, ya lo sé. Bueno, seré machista yo también, Qüity, aunque haya renunciado a ser un macho según decís vos [...] La verdad es que nunca fui un macho, querida mía (22).

Cleopatra confirma dos de los rasgos —«maricona» y «devota»— que ha proporcionado la descripción de Qüity, pero matizándolos —«aunque haya renunciado a ser un macho según decís vos». Además, añade un elemento decisivo: es «chusma», es villera⁹, se sitúa en la periferia social, cultural y territorial de la urbe. En esta línea, durante el momento previo a su primer encuentro, Qüity se aventura a definir a Cleopatra como «una travesti que organiza una villa gracias a su comunicación con la madre celestial, una niña Lourdes chupapijas, una santa puta y con verga» (31). Estas definiciones resultan de gran interés porque destacan el conjunto de narrativas que se cruzan en el discurso identitario del personaje, que acumula religión («médium», «devota», «santa», «niña Lourdes»), sexualidad («travesti», «maricona», «chupapijas», «no macho», «puta» «con verga», «chongo») y estrato social («chusma», «villa»).

La estética de acumulación de narrativas y discursos que presenta la novela ha sido identificada como *neobarroso*¹⁰ por varios críticos (TozziI, Maradei) que toman prestada la terminología de Néstor Perlongher en «Caribe transplatino» (2008), para aquella escritura que hace de la heterogeneidad su punto de anclaje compositivo y lingüístico: un barroco combativo que permite en su acumulación la desarticulación del significado. Gabriela Cabezón Cámara escoge diferentes narrativas y discursos populares y los tritura, los deforma y aúna para crear, en este preciso acto de reapropiación, su arma beligerante. En *La Virgen Cabeza*, Cleopatra hablará como una villera y cantará *reaggeton*, pero con la letra de un cancionero antiguo; citará referentes de la alta cultura desde la *Odisea* (17), Alfonso X (88) o Petrarca (101) hasta la poesía gauchesca —en la cumbia elegiaca a Torito (100)—. Las descripciones de Cleopatra evidencian esta heterogeneidad de discursos que son reconocibles como *neobarroso*.

Dentro de esta propuesta estética, el uso de elementos de la cultura popular ostenta un papel fundamental para construir nuevos discursos híbridos. En la obra de Gabriela Cabezón Cámara este proceso se concretiza en la identidad de Cleopatra, ya que se muestra todo un entramado de referencias heterogéneas que configuran un universo *kitsch* sobre el que se construye el personaje. La primera de estas

⁹ Las villas miseria argentinas, al igual que las favelas brasileñas o las chabolas españolas, son espacios de crecimiento desordenado, sin planificación urbanística, y definidos por la marginalidad económica y social, en este caso respecto a Buenos Aires.

¹⁰ Podemos identificar algunos de los rasgos del *neobarroso* con otras fórmulas estéticas apuntadas por la crítica, como Carolina Ruiz, que utiliza «lo pobre lindo», o Alberto Ponze, que habla de «neocultura». En cualquier caso, la mayor acogida crítica la ostenta el concepto de *neobarroso*.

referencias es la imitación de una de las presentadoras de televisión argentinas más conocidas, Susana Giménez, por parte de la Cleopatra adolescente:

Tenía doce años, todavía se llamaba Carlos Guillermo y su padre casi la había matado a trompadas «por puto del orto» según le explicó al periodista de Crónica que tituló: «Barbarie homofóbica. Casi mata a su hijo mayor porque el nene quiere ser como Susana». Fueron a entrevistarla al hospital, la diva se conmovió cuando supo cuánto le adoraba el nene, lo invitó a su programa y ahí Carlos Guillermo decididamente se transformó en Kleo, todavía en muletas, pero bailando encantada con boas que la diva le puso en el cuello (34).

Esta imitación y reproducción de los roles de género es enfatizada por algunas de las principales pensadoras de la teoría *queer* como Teresa de Lauretis en «Las tecnologías del género» (1989) o Judith Butler en *El género en disputa* (1990) por ser clave para exponer la estructura binaria del género. De esta manera, la imitación de la feminidad –en este caso, identificada en el referente concreto de Susana Giménez– por parte de un sujeto al que se le ha asignado el género masculino –el propio Carlos Guillermo– desnaturaliza la normatividad del binomio hombre/mujer. Se crea así un espacio de disidencia donde pretende situarse la noción de *queer* que trabajaremos de forma más desarrollada en el siguiente apartado, y además se destaca la violencia estructural y física que se desata sobre el sujeto disidente¹¹.

Por otro lado, Cleo también interpreta, en diferentes momentos, una *performance* del personaje histórico de Eva Perón: «Adoptó, después de que Dios le habló, un look Eva Perón» (33); «si Evita viviera ¿llevaría a Cleo a trabajar con ella codo con codo a la Fundación?» (87). Mediante la apropiación de esta figura del imaginario cultural argentino, Cleopatra va a usar su contacto divino para ayudar a El Poso, va a ser el motor de cambio de la miseria en que está sumida la villa resignificándose como un mito para sus habitantes. La Eva Perón que ayudaba a los pobres, la Eva Perón santa, se posiciona ahora en la periferia del discurso peronista como una Eva Perón travestida¹². Como en el caso de Susana Giménez, una figura que

¹¹ En este punto resulta imprescindible la referencia a las novelas de Manuel Puig en la tradición literaria argentina. En ellas, los personajes principales reproducen sus vivencias y su aprendizaje en torno a las grandes divas de las superproducciones de Hollywood de los años 40 y 50. Realizan así un cortocircuito en la posición del binomio de género que les ha sido asignado: hombres que viven como mujeres –no exactamente *trans*–, que se performativizan como tal y que se enfrentan de esta forma a la estructura heteropatriarcal a partir de uno de sus medios de reproducción más potentes, la tecnología del género que supone el cine. En este punto el personaje de Cleopatra podría guardar cierta similitud con el Molina de *El beso de la mujer araña* (1976) o el joven Toto en *La traición de Rita Hayworth* (1968), pero desviando el objeto de imitación de las grandes divas de Hollywood hacia las tertulianas y presentadoras de la televisión de masas argentina; y cambiando el contexto social de la clase media provinciana a los habitantes de las villas miseria.

¹² El dramaturgo Copi ya trabajó este motivo en una de sus obras de teatro, *Eva Perón* (1969), donde un actor travestido interpreta a Evita y finge su muerte para poder liberarse del cúmulo de significaciones en las que había desembocado su figura. Para ello, mata a su enfermera, fiel peronista, y usa el cadáver para simular el suyo propio. Tal y como indica Patricio Pron, el papel de Eva



el imaginario cultural cultiva como idealmente femenina queda apropiada por un personaje que se siente en la periferia del binomio de género.

En la misma línea, Cleopatra realiza un ejercicio de usurpación del discurso religioso. En su conexión con la madre celestial, este personaje toma a la Virgen María como una diva más en su repertorio, como Susana Giménez o Evita: «No, la Virgen no dice nada. A ella que es una estrella hace dos mil años te imaginarás que la fama precedera no le interesa» (14). En la escena del milagro, como si de un pasaje bíblico se tratara, se narra cómo tras ser violada y apaleada por los policías, Cleo es «resucitada» por la Virgen. Los policías quedan atónitos y la noticia se expande por la villa: «Le pegaron y se la cogieron entre todos, incluidos los presos [...] la Virgen [...] me sentó en sus rodillas y me dijo que no me preocupe, que ella me iba a cuidar» (35).

A partir de esta escena, los habitantes de la villa comienzan a profesar culto a la llamada Virgen Cabeza –realizada sobre un bloque de cemento y con una cabeza de grandes dimensiones– y van a seguir las órdenes de Cleo para mejorar sus condiciones de vida: crean un estanque de carpas para tener qué comer o instalan cámaras de seguridad para reducir la delincuencia. En el capítulo VII se relata una procesión de las figuras de la Virgen Cabeza y de otros santos exacerbados hasta la parodia –Qüity los tilda de «extraterrestres» (55)– que sin embargo han generado la esperanza en el pueblo. La voz narradora de Qüity realiza una interesante relación entre esta deformidad y el vínculo comunitario:

La desproporción era necesaria para expresar la esperanza de los pobres, tan ofendidos, tan golpeados y tan humillados y sin embargo tan dispuestos a creer en que hay una salvación para ellos: el escultor, las travestis, las pibas, las gordas desdentadas, los pibes chorros, los albañiles, estaban todos reunidos ahí en El Poso convencidos de que la Virgen iba a protegerlos (57).

Este acercamiento de las figuras religiosas a los habitantes de la villa queda reflejado también lingüísticamente. Cleopatra hace hablar a la Virgen de Luján en el lenguaje de los villeros y los pibes chorros, afirmando, por ejemplo, que la Virgen es una «forra violada por una paloma» (129); que le ha propuesto un matrimonio con su hijo: «Que me case con su hijo» (35); o le narrará sus dolores en el parto: «Algo así como cagar una sandía dice que fue» (66)¹³. Todo ello configura un universo religioso cuya lectura resulta un acto de parodia con respecto al discurso ofi-

Perón como una imagen para el régimen peronista posibilita su juego en la lectura trans: una imagen (travesti) se encuentra representando –realizando la *performance*– de otra imagen (Eva Perón), reflexionando así sobre la identidad y el compromiso de la figura histórica.

¹³ En este sentido recomiendo la lectura de Guadalupe Maradei, que realiza una genealogía del adjetivo «Cabeza» y su implicación en esta «villerización» de la Virgen. Esta investigadora explica cómo hace referencia al nombre «cabeza negra», que se usaba de forma despectiva para designar a los migrantes de ascendencia indígena que llegaban a la capital argentina en el periodo de industrialización peronista de los años 40. Pervive en la actualidad en las clases medias y altas para designar a sujetos de clase trabajadora y tez oscura. Junto a este significado ha surgido un segundo uso para referirse a

cial caracterizado por la rigidez, que Cleo subvierte escatológicamente –o más bien *neobarrosamente*–, como si la Virgen fuera una villera más cantando una cumbia.

A propósito del lenguaje y del género musical de la cumbia villera, De Gori explica cómo la cumbia es un lenguaje en los límites, enunciado desde sujetos desposeídos que revitalizan y reivindican una cultura propia. Este género musical produce un efecto de desagrado, incluso de parodia, para todo aquel que no esté familiarizado con su código. Determinados capítulos de la obra comienzan con fragmentos de cumbia que acompañan al uso del lenguaje que se da en ella: «Todo empezó con los canas / que me rompieron la cara / ahí vino Santa María / que me la dejó bien sana / y dijo que no quería / que yo ande chupando pijas / como crazy todo el día» (33). Al utilizar este código, Cleopatra y el resto de villeros introducen al lector en el mundo de estos desposeídos urbanos que se afirman «positivamente constituyendo una identidad y un movimiento cultural opuesto a la riqueza y a la ausencia de posesión de bienes materiales y culturales» (De Gori 366).

2. CLEOPATRA COMO SUJETO *QUEER*

Estas fugas de contenido y resignificaciones múltiples que difunden las barreras entre estratos sociales, lenguajes y culturas, y que representan la estética *neobarrosa* en la novela, también van a darse con respecto a las categorías sexuales tradicionales. De esta forma, escapando del esencialismo de los movimientos identitarios LGTB, *La Virgen Cabeza* propone una «apuesta de discurso *queer*» como comentábamos al inicio del presente trabajo. El personaje de Cleopatra va a posicionarse en varios puntos de la obra encarnando diferentes identidades LGTB, no con un orden temporal que podría sugerir una evolución o un «progreso» en su identidad, sino de una forma aleatoria que provoca más bien un efecto de indefinición o mestizaje.

En el inicio de la historia de Cleopatra, se dice que es *puto*: «Su padre casi lo había matado a trompicones por “puto del orto”» (Cabezón Cámara, *Virgen* 34). Se remite así a su infancia/juventud, en la que con el nombre de Carlos Guillermo realizaba conductas asociadas a la homosexualidad y tenía vivencias relacionadas con esta: imitar a Susana Giménez, ser apalizado por su padre como respuesta a su feminidad o ser violado por el guía espiritual de la villa, el padre Julio. Esta identidad es definida no por su propia voz, sino por otros personajes, de forma que incluso cuando parece haberla abandonado los canas de la villa continúan concibiéndola así: «Al grito de “marica de mierda ahora vas a ver lo que es un macho” la pegaron y se la cogieron entre todos» (35). Uno de los aspectos más curiosos respecto a esta identidad como «puto»/«marica» reside en que, junto a los discursos de odio que se le imponen, como en el caso de su hermano –«Antes decía boludeces tipo “en esta familia seremos faloperos pero putos no”» (61) o «tiene que ser el puto del orto de

una persona mal vestida, desagradable, que no responde a los cánones de la cultura dominante. Para Maradei este nuevo uso no hace sino actualizar los efectos de discurso sobre la raza del uso anterior.



mi hermano Carlos Guillermo» (61)—, encontramos también en personajes como Qüity estos vocablos para referirse a ella. Resulta interesante recordar que para lo que Cleopatra define como «no macho», su compañera sentimental usa la expresión «maricona» (15), al igual que los ya citados discursos de odio —pero con la diferencia, bastante significativa, de cambiar su género gramatical al femenino—.

Tras el relato de la paliza que su padre le propina, se dice que es invitado al *show* de Susana Giménez y allí «Carlos Guillermo decididamente se transformó en Kleo» (34). En un primer momento, podemos pensar que a partir de este suceso pasa a representar una identidad transgénero en la que se identifica como mujer. Esta idea se repite a lo largo de la narración tanto desde la voz autorial de Qüity: «Mi *mujer* es la elegida de la Virgen» (115) como por la de la misma Cleo: «Y ya ves, te conseguistes la mejor historia, la mejor *mina*» (78); «nunca hacían esos “trabajos de chongo que le arruinan el cuerpo a cualquier *chica*” como me explicó Cleo» (55) o «Yo me los imaginaba, a veces *cuando ya era una chica*, ligándose un peluche por cada negro muerto» (91).

De esta manera, su posible posición como sujeto *mujer* va tomando fuerza para el lector a lo largo de la obra. Ejemplo de ello resulta la anécdota donde menciona su intervención quirúrgica para tener implantes mamarios: «Además, me enseñó las cosas de Dios y a leer bien y me mandó a la escuela nocturna y me pagó estas tetas a los diecisiete» (37). De esta conversión a Cleopatra Qüity afirma que, a modo de meta, alcanza la plasmación legislativa en su identificación: «Cleo logró uno de sus sueños más difíciles: tener su nombre en los documentos. Desde entonces, por fin y para siempre se llama Cleopatra Lobos» (19). No obstante, este hecho, que se reconoce como reivindicación colectiva de las mujeres transgénero, queda rechazado por la misma Cleo más adelante, contradiciendo la aseveración anterior de Qüity: «Y no estamos hablando de que nos pongan nuestros nombres de mujer en los documentos, total nadie tenía documentos allá, estábamos hablando del derecho a vivir aunque nos dijeran Guillermo, Jonathan o Ramón» (93).

Quizás esta contradicción conduce a repensar la identidad supuestamente transgénero de la protagonista, pues al fin y al cabo nunca se explicita como «transgénero» en la narración, sino que esta interpretación se reduce a un efecto de sentido que provoca en el lector, desprendido de sus propias categorías previas en cuanto a identidades LGTB se refiere. De esta manera, la categoría *mujer* pronto se problematiza al encontrar episodios en los que Cleopatra resalta orgullosa que mantiene «la poronga más grande del conurbano bonaerense...» (78) o en los que se define a sí misma como travesti «como si no supieras que antes de la Virgen yo era puta ¿De qué mierdas te creés que vivimos las travestis, mi amor?» (75). Precisamente este término, «travesti»¹⁴, es el que emplean ambas voces narrativas para hacer referencia en

¹⁴ La inclinación hacia el término «travesti» puede tener explicación en el contexto argentino dentro de los movimientos activistas de personas trans, que han usado y usan con frecuencia esta denominación de forma reivindicativa, como se muestra en M.S. CUTULI y S.J. INSAUSTI. «Cabarets, corsos y teatros de revista: espacios de transgresión y celebración en la memoria *marica*»,





varias ocasiones tanto a la identidad de Cleopatra como a la del resto de sus compañeras de la villa: «La “travesti santa”, rodeada por una corte de chongos, putas, nenes y otras travestis, predicaba abrazada a la estatua de la Virgen que un albañil agradecido le había hecho en el potrero de la villa» (34); «Las “hermanitas”, ex compañeras de trabajo de Cleopatra, iban y venían presurosas llevando basura, trayendo caballetes y tablones, todo en la espalda como buenas, industriosas y maquilladísimas hormiguitas travestis» (52) o «Y no te creas que por travesti le vas a poder bajar la caña: mi tía, tan señorita como la ves, te va a dar con un tronco. Antes de ser famosa por la Virgen, ya era famosa por la anaconda que tiene» (118).

Por otro lado, a pesar de que Qüity en su narración identifica a Cleopatra como «travesti» de forma genérica, marca un matiz entre la Cleopatra transgénero/travesti y la Kleo prostituta que se anuncia en páginas de prostitución: «Cleopatra, Kleo cuando anunciaba en el rubro 59» (33). Aunque esta contracción de su nombre con variante ortográfica incluida pueda sencillamente atribuirse a un nombre artístico —una disociación muy común, por otra parte, en el universo travesti y no tanto en el transgénero—, no deja de plantear una disyuntiva más en su identidad: el significativo «Cleopatra» es asociado a su vida diaria como mujer transgénero/travesti, y el significativo «Kleo» a su actividad laboral como prostituta travesti. Se disparan aún más, si cabe, las posibles lecturas sobre su identidad y su posible pertenencia a determinadas categorías que oscilan entre Carlos Guillermo como puto, Cleopatra como transgénero/travesti y Kleo como nombre artístico travesti.

La identidad en este punto puede ser mejor entendida con el término «trans», que permite oscilar al personaje entre diferentes categorías (transgénero, transexual, travesti) que tienen en común la oposición al concepto de cisgénero —o conforme con el género asignado—. En referencia al término «trans», algunos teóricos como Jack Halberstam proponen su uso con asterisco, asociando el término «trans» a identidades fijas y estables, y proponiendo así incidir aún más en las posibilidades de la variabilidad de género mediante un «trans*» más abierto y divergente:

He seleccionado el término «trans*» para este libro, precisamente para abrir el término a un despliegue de categorías de organización que no se limiten a la variación de género. Como veremos, el asterisco modifica el significado de transitividad al negarse a situar la transición en relación con un destino, con una forma específica o con una configuración establecida de deseo e identidad [...] convierte a las personas trans* en autoras de su propia categorización¹⁵.

En relación con este «trans*», la identidad que presenta el personaje de Cleopatra responde muy bien a su nuevo significado, ya que se aleja de la idea de transición hacia un destino. El desorden discursivo con el que la novela presenta los dife-

en R.M. MÉRIDA JIMÉNEZ y J.L. PERALTA (eds.), *Memorias, identidades y experiencias trans (in)visibilidades entre Argentina y España*, Buenos Aires: Biblios, 2016, pp. 12-31.

¹⁵ J. HALBERSTAM. *Trans*. Una guía rápida y peculiar de la variabilidad de género*. Madrid-Barcelona: Egales, 2018, pp. 36-37.

rentes términos con los que Cleopatra evidencia una historia de vida no se sitúan en el tradicional camino niño>marica>transición>mujer trans>mujer completa, sino que desde el principio se habla de Cleopatra como «mujer», «puto» o «travesti» de forma intermitente, desordenada y por parte de diferentes voces discursivas. Además, en ningún momento el personaje plantea realizarse una cirugía de las denominadas «cambio de sexo» o «reasignación», sino que incluso utiliza sus órganos genitales masculinos de forma satisfactoria: «Me acomodó con las piernas abiertas sobre su falda y se la levantó apenas y me entró en la concha con ese porongón que tiene y que me pareció a medida para mí» (141).

Al final de la novela, después de la tragedia de la villa y de tener las relaciones sexuales con Qüity que muestra el anterior fragmento, Cleo adoptará una nueva identidad LGTB respecto a su orientación sexual, se identificará como «lesbiana» (no como heterosexual o bisexual): «Ves mi amor, que Dios existe. Es como si ayer hubiera muerto un poco cuando me enterraron y hubiera resucitado distinta. Lesbiana resucité, me parece» (141). ¿Deja Cleopatra de ser el «puto» al que su padre apalizaba por asumirse lesbiana? ¿Puede Kleo ser travesti y al mismo tiempo conseguir la plasmación legal de su identidad «mujer» en su pasaporte? Ante tal amalgama de identidades que presenta el personaje, no se puede sino asumir que Cleopatra no representa de forma esencial ninguna de ellas, y que las deviene en diferentes momentos o incluso al mismo tiempo¹⁶.

No en vano, al comienzo de la novela la voz narrativa de Qüity afirma, casi a modo de reflexión teórica, que de las dos Cleopatra es «la más *queer*» (17). El hecho de que el calificativo provenga del personaje que representa su gran contrapunto en la narración y su actual pareja sentimental en el presente de la enunciación nos invita a pensar en Cleopatra como sujeto *queer* de la forma más explícita posible. Gabriela Cabezón Cámara asume en este punto la no identidad de la que hablábamos al inicio de este trabajo y la expone de una forma integral: en el acto de lectura eliminamos así toda posibilidad de concebir a Cleopatra de una forma esencial, presocial o innata. Qüity expone la inefabilidad identitaria de su compañera en un acto metareflexivo, y por ello decide *queer* para definir –o indefinir–, con una sola palabra, sus continuos devenires: el puto, la lesbiana, el hombre, la mujer, la trans (la travesti, la transgénero).

Paul B. Preciado en sus «Multitudes *queer*» enumera precisamente como una política *queer* la «desontologización de la práctica sexual». Los tipos de sujetos anor-

¹⁶ El desorden narrativo en relación con las identidades de Cleopatra puede ser entendido como una concepción *queer* de las relaciones temporales (*Queer time*) del modo en que lo trabaja Jack Halberstam: «I suggest new ways of understanding the nonnormative logics and organization of community, sexual identity, embodiment, and activity in space and time. “Queer time” is a term for those specific models of temporality that emerge within postmodernism once one leaves the temporal frames of bourgeois reproduction and family, longevity, risk/safety, and inheritance» (J. HALBERSTAM. *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies Subcultural Lives*. Nueva York-Londres: New York University Press, p. 6).



males que enuncia este autor en su ensayo incluirían a las «trans-maricas sin polla»¹⁷. Sin duda podríamos aquí entender también como sujeto central –o más bien, permanentemente periférico– de las multitudes *queer* a la «transbollera sin coño» que, usando el lenguaje de Preciado, es Cleopatra –aunque no olvidemos que para Qüity es, al mismo tiempo, «maricona». Al coincidir en términos tan contradictorios como ser al mismo tiempo «maricona» y «lesbiana» –al menos, en el sentido estricto–, el personaje redundante en otra de las políticas que enumera Preciado: la «desidentificación», precisamente a partir de la hiperidentificación.

Este sabotaje de las identidades esencialistas LGTB no es sino una más entre las múltiples reinterpretaciones de discursos, hegemonías e imaginarios que deshace la novela. Como si de una trituradora se tratara, Gabriela Cabezón Cámara destruye y reconstruye a su antojo para reapropiarse de ellos después, en un acto de empoderamiento narrativo. Justamente a esto mismo se refiere Guadalupe Maradei cuando, en su análisis sobre el uso de la religión en la obra, afirma que resulta

una provocación, entonces, porque una corporalidad travesti generizada, racializada, subalternizada es erigida como interlocutora y médium de una figura sacra [...] Obra en este sentido un trabajo con la lengua que se constituye como marca distintiva de la escritura de Cabezón Cámara: la exhibición del poder del mito a través de la usurpación de su lenguaje¹⁸.

Según indica Maradei, la provocación no solo opera en el plano de las identidades sexuales y de género, sino también de la exclusión económica, social o racial. En este sentido resulta evidente la insistencia de la crítica en remarcar el resto de aspectos que definen a Cleopatra como sujeto excluido (Maristany, Ponze). Esta es precisamente la «propuesta *queer*» que presenta el texto, aquella que mediante el *neobarroso* tritura discursos y los engulle para hacerlos suyos, enorgullecendo los populares, vejados o subalternos, y bajando los oficiales y hegemónicos a su mismo nivel. A colación viene la definición de *queer* de Javier Sáez que hemos citado y que reivindicaba precisamente esta solidaridad de alteridades. Una disidencia sexual que se recrea en la acumulación como arma de desarticulación del patriarcado, y sobre todo –como indica Maradei– de *supervivencia*.

3. CONCLUSIONES. HACIA UNA UTOPIA QUEER

A modo de conclusión, resulta interesante atender a las palabras de Gabriela Cabezón Cámara en una entrevista –tras la aparición de *La Virgen Cabeza* en 2009– donde la periodista Paula Jiménez pregunta a nuestra autora: «La mezcla de culturas en tu novela, ¿puede pensarse también como una apuesta *queer*»? Gabriela Cabezón Cámara responde:

¹⁷ P.B. PRECIADO. «Multitudes queer», p. 163.

¹⁸ G. MARADEI. «Ficciones postdictadura: la trilogía oscura...», p. 135.



Sí. La diferencia entre la alta y la baja cultura está disuelta. Esto puede considerarse como una apuesta de lo que una quisiera que sucediera con las identidades en la sociedad. Que se mezcle la travesti con el presidente de la nación, no en una relación prostibularia sino en una igualitaria, en un ámbito público, por ejemplo. Que cada uno se mezcle con lo que le dé las ganas de mezclarse¹⁹.

Ante la imposibilidad de que esta mezcla se produzca en la realidad, al menos por el momento, Gabriela Cabezón Cámara propone ficciones donde la hace posible. Tanto en la novela que acabamos de analizar como en el resto de su obra, se evidencia esta voluntad de empoderamiento que nos hace soñar en última instancia, y como sugiere Maristany, en una utopía tanto en el terreno corporal y sexual como en el orden de lo económico. Una utopía para ser *queer*. Una utopía tal y como se muestra en el final de su última novela, *Las aventuras de la China Iron*, en la que los protagonistas y los indios mapuches crean su propia patria sin géneros ni sexualidades preestablecidas en el delta del Paraná. Es el utópico nacimiento de otra Argentina posible, la nación postcolonial y travesti de la que Qüity y Cleo son, contradictoriamente según la cronología ficcional, sus fundadoras.

RECIBIDO: abril de 2019. ACEPTADO: mayo de 2019



¹⁹ G. CABEZÓN CÁMARA. «Cabecita loca». *Página 12*, 15 de julio de 2009. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-861-2009-07-15.html>. Consultado el 14 de febrero de 2019.

BIBLIOGRAFÍA

- BUTLER, Judith. *El género en disputa*. Barcelona: Paidós, 2007.
- CABEZÓN CÁMARA, Gabriela. *La Virgen Cabeza*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.
- CABEZÓN CÁMARA, Gabriela. «Cabeca loca». *Página 12*, 15 de julio de 2009, Web consultada el 14 de febrero de 2019, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-861-2009-07-15.html>.
- CABEZÓN CÁMARA, Gabriela. *Le viste la cara a Dios*. Buenos Aires: La isla de la luna, 2011.
- CABEZÓN CÁMARA, Gabriela. *Romance de la Negra Rubia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.
- CABEZÓN CÁMARA, Gabriela. *Las aventuras de la China Iron*. Buenos Aires: Random House, 2017.
- CABEZÓN CÁMARA, Gabriela e Iñaki ECHEVERRÍA. *Beya. Le viste la cara a Dios*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.
- CABEZÓN CÁMARA, Gabriela e Iñaki ECHEVERRÍA. *Y su despojo fue una muchedumbre*. Buenos Aires: Cazador de ratas, 2015.
- CÓRDOBA, David. «Teoría queer: Reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad», en David CÓRDOBA, Javier SÁEZ y Francisco VIDARTE (eds.), *Teoría queer. Políticas bollera, maricas, trans, mestizas*, Barcelona-Madrid: Egales, 2005, pp. 21-66.
- CUTULI, María Soledad y Santiago Joaquín INSAUSTI. «Cabarets, corsos y teatros de revista: espacios de transgresión y celebración en la memoria *marica*», en Rafael M. MÉRIDA JIMÉNEZ y Jorge Luis PERALTA (eds.), *Memorias, identidades y experiencias trans (in)visibilidades entre Argentina y España*, Buenos Aires: Biblios, 2016, pp. 12-31.
- DE GORI, Esteban. «Notas sociológicas sobre la cumbia villera. Lectura del Drama Social Urbano». *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, vol. 12 (2005), pp. 353-372.
- DE LAURETIS, Teresa. «La tecnología del género», Web consultada el 16 de febrero de 2019, http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2013/12/tecnologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf.
- DRUCAROFF, Elsa. *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la Postdictadura*. Buenos Aires: Emecé, 2011.
- EPPS, Brad. «Los fráxitos de la disidencia sexual», en Dieter INGENSCHAY (ed.), *Eventos del deseo: sexualidades minoritarias en las culturas-literaturas de España y Latinoamérica a fines del siglo XX*, Madrid-Fránkfort: Iberoamericana-Vervuert, 2018, pp. 9-26.
- GALLEGRO, Ana. «Comienzos de la novísima novela argentina (2001-2011)». *Hispanoamérica. Revista de literatura* 130 (2015), pp. 3-14.
- HALBERSTAM, J. Jack. *In a QueerTime and Place. Transgender Bodies Subcultural Lives*. Nueva York-Londres: New York University Press, 2005.
- HALBERSTAM, J. Jack. *Trans*. Una guía rápida y peculiar de la variabilidad de género*. Madrid-Barcelona: Egales, 2018.
- HERNÁNDEZ, José. *Martín Fierro*. Madrid: Cátedra, 2015.
- MARADEI, Guadalupe. «Ficciones postdictadura: la trilogía oscura de Gabriela Cabezón Cámara», en Dieter INGENSCHAY (ed.), *Eventos del deseo: sexualidades minoritarias en las culturas-literaturas de España y Latinoamérica a fines del siglo XX*, Madrid-Fránkfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2018, pp. 123-140.



- MARISTANY, Javier. «Usos de la voz subalterna. Lesbianas y travestis en dos novelas argentinas». *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, vol. 45 (2016), pp. 116-129.
- PLATERO, R. Lucas. «Trans* (con asterisco)», en R. LUCAS PLATERO, María ROSÓN y Esther ORTEGA (eds.), *Barbarismos queer y otras esdrújulas*, Barcelona: Bellaterra, 2017, pp. 409-415.
- PERLONGHER, Néstor. *Prosa Plebeya. Ensayos 1980-1992*. Selección y prólogo de Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria. Buenos Aires: CoLihue, 2008.
- PONZE, Alberto. «La virgen Cabeza: las voces de la villa y de las diversidades sexuales». *Antares: Letras e Humanidades*, vol. 9, núm. 17 (2017), pp. 32-49.
- PUIG, Manuel. *La traición de Rita Hayworth*. Barcelona: Seix Barral, 1971.
- PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral, 1976.
- PRECIADO, Paul B. «Multitudes queer». *Nombres. Revista de filosofía*, vol. xv, núm. 19 (2005), pp. 157-166.
- PRON, Patricio. «Un argumento sobre su excepción: acerca del travestismo de Eva Perón en la pieza teatral de Copi». *Anales de literatura hispanoamericana*, vol. 36 (2007), pp. 269-281.
- RUIZ, Carolina. «Cuerpos y literatura disidente. *La Virgen Cabeza*, de Gabriela Cabezón Cámara». *Badebec*, vol. 6, núm. 12 (2017), pp. 352-365.
- SÁEZ, Javier. «Queer», en R. LUCAS PLATERO, María ROSÓN y Esther ORTEGA (eds.), *Barbarismos queer y otras esdrújulas*, Barcelona: Bellaterra, 2017, pp. 381-388.
- TOZZI, Liliana. «Representaciones del espacio urbano y configuraciones identitarias en la literatura argentina del siglo XXI». *Vistas al patio*, vol. 17 (2017), pp. 69-87.



TRATAMIENTOS DEL TEMA SÁFICO EN ALGUNAS PIEZAS DE TEATRO MEXICANO

Hugo Salcedo Larios

Universidad Iberoamericana Ciudad de México

RESUMEN

En México son menos conocidos los materiales dramáticos que se refieren al asunto lésbico, sean o no escritos por mujeres. Si bien la comunidad diversa ha ido logrando espacios de manifestación cultural y de visibilidad, en el teatro todavía prevalece una baja cuota de exposiciones cuyo asunto privilegie las presencias sáficas. Existe en este sentido un *continuum lesbiano* desconocido, oculto o intencionalmente desplazado como consecuencia también de una marginación social y política pero también cultural. En este artículo se revisan algunos textos teatrales en donde la personaje sáfica privilegia su presencia encarando prioritariamente los roles protagónicos, con el fin de explicitar los tratamientos, las técnicas y estrategias de exposición utilizadas por sus autores.

PALABRAS CLAVE: análisis de textos, teatro mexicano, diversidad sexual, dramaturgia lésbica.

THE SAPPHIC ISSUE IN SOME THEATRICAL PIECES OF MEXICAN DRAMA

ABSTRACT

In Mexico the dramatic materials dealing with the issue of lesbianism, whether or not written by women, are not well known. While the diverse community has achieved spaces of cultural manifestation and visibility, in the theatre a low share of exhibitions emphasizing «Sapphic presences» still prevails. There is in this sense a *lesbian continuum* unknown, hidden or intentionally displaced as a consequence of a social, political as well as cultural marginalization. This article reviews some theatrical texts where the Sapphic character favors her presence dealing primarily with the starring roles, in order to explain treatments, techniques and exhibition strategies used by their authors.

KEYWORDS: text analysis, Mexican Theatre, sexual diversity, lesbian drama.



0. INTRODUCCIÓN

En contrapartida a las numerosas piezas dramáticas de corte homoerótico donde se privilegian las variantes de relaciones afectivas y sexuales entre varones, se conoce mucho menos material dramático que se refiera –o tan solo infiera– el asunto lésbico, razón por la cual llevar a cabo un estudio de esta naturaleza encuentra su sentido, a la vez que permite refrendar la postura imperante de su desplazamiento, colocando a esta producción literaria en un lugar –permítase la expresión– a las orillas de la marginalidad.

La pretensión de este artículo no es de reivindicación ni militancia porque el hecho literario o estético no requiere de factura de aprobación. Se intenta por tanto –y solamente– proponer un esquema de aproximación que considere algunas visibilidades del asunto sáfico aparecido en un corpus de textos del teatro de México, sabedor de que toda anotación habrá de resultar incompleta. Esta cualidad ha de comprometer, en un tiempo cercano, la realización de una pesquisa más amplia e insistente.

Para elaborar el estudio se consideraron los textos publicados y en algunos casos también algunas peculiaridades de sus puestas en escena. Las piezas para teatro se leen intentando hacer un recorrido cronológico pero, ante todo, con la intención de proponer un diálogo entre sus argumentos y estrategias, a fin de considerar un esquema más de semejanzas que de drásticas oposiciones en sus tratamientos.

El tema sáfico en el teatro, como puede desprenderse de lo anterior, es una manifestación muy atractiva para la inmersión y su descubrimiento. En las aproximaciones se utilizan algunas ideas hermenéuticas para la interpretación de los textos, considerando a su vez claves de Anne Ubersfeld y José-Luis García Barrientos para el comentario de los dramas. También se toman en cuenta ciertos conceptos de autores como Foucault y Leticia Sabsay, que aportan nociones de la vigilancia y el castigo, la performatividad de los géneros y la presencia de las diversidades sexuales.

1. LOS AÑOS CINCUENTA: REVUELTAS Y CASTELLANOS

Cuando comienza la década de los años cincuenta, se asomaba tímidamente en el escenario de la ciudad de México un joven personaje homosexual dentro de la obra *Los signos del Zodiaco* de Sergio Magaña (1924-1990), pieza que fuera estrenada en el Palacio de Bellas Artes en 1951. Sin embargo, justo un año antes, en 1950, se habría adelantado José Revueltas (1914-1976) con su texto dramático *El cuadrante de la soledad*, estrenado en el Teatro Arbeau (ubicado en la actual sede de la Asamblea Legislativa del gobierno de la capital del país) con diseños escenográficos del afamado Diego Rivera, en donde tiene lugar una revelación de índole lésbica. En esta pieza, la joven Piedad relata a «el Parches», su padrino ciego, un suceso del que se percató durante su pasada estancia en la Correccional para mujeres: «Una noche descubrí a dos muchachas, en el salón de inodoros, cuando ya todo mundo dormía... Allí, esa clase de relaciones se castiga sin mise-



ricordia... Al verse descubiertas, me suplicaron de rodillas, con lágrimas en los ojos, que no las denunciara [...]»¹.

Puede observarse en este pasaje la poquedad de la expresión de Piedad, donde los silencios marcados por los puntos suspensivos dejan incompleta su descripción, esbozando a su vez un acto inconcluso que incentiva la imaginación de su padrino y la construcción del dibujo léxico que de forma tan concreta da cuenta del espacio, lugar y tiempo de esa realización vedada. Lugar: área de los retretes; tiempo: por la noche; circunstancia: cuando todo el mundo duerme.

La naturaleza del drama, explica José-Luis García Barrientos, «implica la orientación oral del diálogo dramático, cuya condición mínima será que, aunque haya sido escrito previamente, pueda ser dicho»², es decir, pronunciado. Sin embargo, en el fragmento arriba anotado, los puntos suspensivos son indicios del acto reprochable que Piedad observó en la cárcel. Esta modalidad detona en la apreciación del lector/espectador y permite la construcción de la expectativa que provoca el interés por el discurso. En otras palabras, lo no dicho y solo sugerido resulta todavía más revelador.

Por su parte, vale mencionar que el panóptico foucaultiano procede a marcar la imposición de la disciplina. La Correccional es el inmejorable espacio de la anatomía política confiada a la reclusión como un castigo para las transgresoras. Sin embargo, como en la película silente de Jean Genet *Un chant d'amor* (*Una canción de amor*), filmada también en el año de 1950, donde los presos se erotizan hasta con el humo del cigarro que va de una a otra de las celdas a través del muro, el reclusorio no podrá detener la función erótica de las presidiarias: una y la otra buscan lugar, tiempo y modo para relacionarse sexualmente; la torre central de control se derrumba y no puede percatarse de lo visible, la vigilancia se fractura mediante el ingenio y la necesidad. El procedimiento disciplinario se rompe.

Foucault describe la prisión como el «espacio cerrado, recortado, vigilado en todos sus puntos [...] en el que los menores movimientos se hallan controlados»³; sin embargo, frente a la máquina que aparentemente todo lo registra, la exigencia corporal y la agudeza de estas dos mujeres celadas se suman para buscarse un espacio –aunque fugaz– para llevar a cabo el trance amoroso.

En razón del tono directo del lenguaje en *El cuadrante de la soledad*, la fuerza de las acciones y la resolución dialógica, la experiencia de su montaje escénico, señala Alessandro Rocco, «alcanzó un éxito de público extraordinario y provocó varias polémicas en la prensa de la época»⁴.

¹ J. REVUELTAS. *El cuadrante de la soledad*, en *Obra reunida IV. El cuadrante de la soledad y dos obras de teatro*, México: Era/Centro Nacional de las Artes/Gobierno del Estado de Durango, 2014, pp. 393-452.

² J.L. GARCÍA BARRIENTOS. *Cómo se comenta una obra de teatro*. México: Secretaría de Cultura DF/Paso de gato, 2012.

³ M. FOUCAULT. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, México. Siglo XXI, 2003.

⁴ A. ROCCO. «José Revueltas dramaturgo y guionista: la obra teatral *El cuadrante de la soledad*, características cinematográficas y relaciones intertextuales con algunos guiones cinematográficos».





Dicho lo anterior, se pretende enseguida solo un brevísimo cotejo entre estas dos obras dramáticas mexicanas, tanto por la cercanía temporal entre sus respectivos estrenos como por la coincidencia en el aspecto de la diversidad sexual que —aunque de soslayo— se anuncia. Las piezas, además, circunscriben la peculiaridad de que ambas se desarrollan con la participación de un abundante número de personajes que evolucionan en un ambiente urbano de la pujante ciudad de México en la mitad del siglo pasado.

Tanto en *Los signos del Zodiaco* como en *El cuadrante de la soledad* intervienen más de una docena de interlocutores que llevan roles, si bien no protagónicos en sentido estricto, sí necesarios para la comprensión de las tramas, a los que además se suman numerosos caracteres de orquestación: paseantes, miembros de la policía, músicos, clientes, etcétera; la amalgama que se construye a partir de la participación de esta cantidad de personajes produce que sus historias funcionen «como fragmentos de una trama general que incluye a todos. Luego la manera de entrelazarse entre sí de estas pequeñas tramas justifica el recurso [en ambos casos] del escenario múltiple, que funciona como mecanismo técnico para articular el montaje narrativo de la obra»⁵. Ambas piezas realizan la descripción de un ambiente decadentista y sórdido de aislamiento, y con capacidades muy limitadas de supervivencia donde la sexualidad descentrada de la heteronormatividad resulta punitiva.

El ritmo de las obras está marcado por la sucesión encadenada de escenas de inflexión melodramática que instalan en perspectiva las historias entrelazadas para el eficaz desarrollo de las acciones múltiples. El tono del melodrama se alcanza mediante el desarrollo del suspenso y la exaltación del sentimiento que descansa en la exploración del carácter en una contraposición constante entre los personajes.

Es también relevante el recurso de la iluminación, cuya focalización se dirige hacia los distintos espacios físicos que a manera de caleidoscopio van mostrando los rasgos de pauperización y miseria espiritual que asfixian las aspiraciones de sus personajes.

En ese ámbito, Piedad, haciendo alusión a su nombre, se compadece de sus compañeras carcelarias prometiendo guardarles el secreto de su intimidad descubierta; sin embargo, una de ellas, incrédula ante el silencio prometido y agobiada por el castigo físico como consecuencia de la probable revelación a las autoridades, intenta suicidarse cortándose las venas, ya que la muchacha, azotada por los golpes en su vida, no alcanza a creer en la bondad de nadie. Esta acción límite de autoinmolación conmueve hondamente a Piedad; luego entonces ella misma se enrola sexualmente activa con la pareja para asegurarles la discreción y secrecía: «Entonces yo tomé el único camino que me quedaba... [...] Les... les demostré... ¿comprendes?

ficos». *Graffylia*, 13 de mayo de 2014, recuperado de http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/filosofia/recursos/PDFContent/1159/02.pdf. Consultado el 27/06/2017.

⁵ *Ibidem*.

Les demostré sin que les cupiera duda, que yo también podía practicar *eso...* que yo también era una de sus iguales...»⁶.

A pesar de los lazos de complicidad establecidos mediante la práctica de Piedad con las reclusas, es imposible que ella pueda dar nombre a su acción; el «pecado nefando» al que se refieren las crónicas de los conquistadores se presenta encarnizado contra la figura femenina. En *El cuadrante de la soledad* esta secuencia confesional de Piedad con su padrino «no presenta ulteriores desarrollos, ya que los dos personajes [el Parches y su ahijada] no vuelven a aparecer en escena, su inserción [entonces] responde [no a una intencionalidad de género u exposición de selección sexual, sino al mero] objetivo estructural de la pieza de alternar situaciones autónomas, pero interconectadas entre sí»⁷.

Por su parte, Rosario Castellanos (1925-1974) publicó en 1952 *Tablero de damas*. Esta obra coloca la cuestión lésbica mediante una estrategia diseminada, también muy discreta, aunque en este caso diríase hasta elegante. No se trata del asunto principal de la pieza sino como una línea que conecta la relación afectiva y personal entre Victoria Benavides, secretaria, y Matilde Casanova, su jefa, la protagonista. Ambas son señoras solteras. La primera se empeña fervorosamente por cumplir con sus tareas como eficiente empleada de la poetisa Matilde, premio Nobel de Literatura que ahora se encuentra de visita en Acapulco. En la obra se reúne a un muy selecto grupo de mujeres escritoras de diversas edades y estados civiles que harán notar, como menciona Laura Guerrero: «La ironía, los juegos de palabras, la mimesis analógica y el humor [que] llegan hasta el sarcasmo: en el teatro prevalecen los diálogos, el recurso de los géneros de la oralidad cotidiana; las protagonistas cuentan, platican, chismean, se chotean, se secretean, cuchichean»⁸.

Reunidas ellas en este singular *Tablero* de tensiones, esperan impacientes la aparición de la premio Nobel, a quien todas admiran. Las «cultas damas», escritoras ellas que, como apunta Eduardo Mejía, ejercen el oficio más por búsqueda de una posición en la escala social que por auténtica convicción⁹, pasarán una peculiar velada en la lujosa *suite* con vista a la playa mexicana más glamorosa de la época que retrata. Mediante un juego belicoso de confesiones e indiscreciones en donde «se mezclan lo útil y lo agradable»¹⁰, las mujeres escudriñan ociosas en la vida privada de la(s) anfitriona(s):

ESPERANZA: ¿Estás segura de que aquí no hay nada raro?

EUNICE: Naturalmente que sí. Matilde.

⁶ J. REVUELTAS. «El cuadrante de la soledad», p. 410.

⁷ A. ROCCO. «José Revueltas dramaturgo y guionista...», p. 12.

⁸ L. GUERRERO. «La obra oculta de Rosario Castellanos». *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, año XV, vol. 42, núm. 16 (julio-septiembre de 2009), pp. 7-17.

⁹ R. CASTELLANOS. «El eterno femenino», en E. MEJÍA (comp. y notas), *Obras II. Poesía, teatro y ensayo*, México: Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 363-454.

¹⁰ R. CASTELLANOS. «Tablero de damas», en E. MEJÍA (comp. y notas), *Obras II. Poesía, teatro y ensayo*, México: Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 279-319.



PATRICIA: Matilde no es rara: es poetisa.
ESPERANZA: ¿Y Victoria?
AURORA: Victoria es un monstruo.
ESPERANZA: ¿Y las relaciones entre ambas?
EUNICE: (*Con fruición.*) ¿Tú crees que son sospechosas?¹¹.

La suspicacia de los ingeniosos comentarios cruzados de las asistentes deja entrever una cadena de relaciones hirientes, señales de fracasos, vocaciones truncas, soledades, logros medianos o hasta mediocres, necesidades y aspiraciones inalcanzables.

Sin embargo, hacia el final de la pieza, la dependencia enfermiza de Victoria hacia su jefa muestra el tan guardado recelo por la indiferencia que ha sufrido por años: «Estoy segura –le dice a Matilde– que nunca me has mirado con más atención de lo que miras esa mesa»¹². Matilde confiesa que el crecimiento de su profesión tan laureada la condujo al involuntario desapego del mundo, a la soledad y finalmente a su renuncia al amor: «Era como un río oscuro moviéndose dentro de mí. Y su rumor era el único que podía escuchar. Para lo demás estaba sorda. Todos empezaron a abandonarme. [...] Y aunque quisiera crisar las manos sobre lo que amaba, mis manos se abrían y dejaban escapar su presa»¹³.

Matilde reconoce al fin el amor silencioso que Victoria le ha profesado desde hace más de una década, que inclusive la llevó a abandonar sus propias aspiraciones de poeta: «¡Tanta abnegación, tanta ternura, tanto sacrificio equivocados!»¹⁴. La actitud de dedicación y generosidad no fue desinteresada sino fincada en la búsqueda inútil de la correspondencia amorosa:

MATILDE: [...] ¡Pobre Victoria! ¿Qué podría yo hacer para ayudarte?
VICTORIA: Nada. Ya tengo dinero de sobra.
MATILDE: Pero tú no querías eso, querías algo que no he sabido darte.
VICTORIA: No hablemos más. Ya no tiene importancia¹⁵.

La secretaria decide renunciar a su trabajo, que efectuó al lado de su figura idílica, y abandona el exclusivo hotel con la intención de forjarse una nueva vida. Matilde se sabe cansada, algo enferma, vieja y sola, pero no aceptará la ayuda de la joven Aurora quien se ofrece a ocupar el puesto que ha quedado vacante, porque reconoce su forma egoísta, cuya única posibilidad es la de entablar una relación pragmática y fría, sin una auténtica correspondencia confidencial y, todavía menos, de naturaleza íntima.

¹¹ *Ibidem*, p. 302.

¹² *Ibidem*, p. 311.

¹³ *Ibidem*, p. 312.

¹⁴ *Ibidem*, p. 313.

¹⁵ *Ibidem*.

Hacia el final de esta obra en tres actos, Matilde razona con serenidad: «Por lo menos procuremos no ser animales, tan humanos como para tropezar dos veces en la misma piedra»¹⁶.

Si bien la pieza de teatro fue silenciada en su época, se debió probablemente –le confesó Dolores Castro¹⁷ a Laura Guerrero– «porque ciertas poetisas reconocidas en el ámbito cultural mexicano se sintieron aludidas, y alguna hubo que buscó a la autora con pistola en mano para vengarse»¹⁸.

También es de Rosario Castellanos la estudiada pieza *El eterno femenino*, de 1975. La obra está construida a partir de pasajes en donde intervienen personajes históricos (Maximiliano, Carlota o la Corregidora) que conviven con otros de tipo alegórico (Eva, Adán o la Serpiente) y algunos más que resultan comunes, propios de las clases media y baja, para proponer en sumatoria una visión de la condición femenina en México. Éste es el marco donde la estatua de sor Juana cobra vida y se le presenta a Lupita, la joven casadera, para hablarle de su contexto virreinal, y acusarse con rudeza por la vanidad, la pereza y la ignorancia.

Lo interesante en este pasaje es que la quinceañera Juana Inés, como simbólicos actos de vindicación, se corta el pelo y se trasviste hasta lograr, según reza la acotación, «un aspecto inequívoco de efebo, en el cual se complace»¹⁹.

Sin embargo, para efecto de este ensayo, no es menester detenerse en el travestismo ya resentido en alguna obra dramática de la poeta y dramaturga mexicana (*Los empeños de una casa*, por ejemplo, cuyo recurso es tan propio de la comedia española de su época) y referido también en este otro texto de Castellanos. Lo que sí vale destacar es el atrevido diálogo que bajo una fórmula metateatral Juana entabla con Celia, mientras sostienen movimientos acompasados y armoniosos tramando entre las dos una danza de matices sensuales de gran elocuencia:

CELIA: Fortuna es
tenerte entre las sábanas,
y sacrificar a Venus
hasta que la luz del alba
viene a darnos una tregua
... o a establecer más batalla.
JUANA: ¿Y me trocarías por otro?
CELIA: ¿Se trueca el oro por plata?

¹⁶ *Ibidem*, p. 318.

¹⁷ Dolores Castro (1923) es ensayista, narradora y poeta mexicana, en cuya obra «aborda el tema amoroso con gran diversidad de matices, va del amor fraterno al erotismo sutil; también es un canto a la desolación, a la muerte y al dolor compartido». A. OCAMPO. *Diccionario de escritores mexicanos, tomo I A-Ch*. México: UNAM, 1988.

¹⁸ L. GUERRERO. *La ironía en la obra temprana de Rosario Castellanos*. México: Universidad Iberoamericana/Eón, 2005.

¹⁹ R. CASTELLANOS. «El eterno femenino», pp. 363-454.



¿Se cambia el rumbo del astro?
¿Vuelve la flecha a su aljaba?²⁰

Es evidente y perfectamente logrado el tono erótico de estos versos. Elogian la posibilidad dispuesta a mano de un cuerpo femenino complementario en la larga noche de amor que ya se advierte; y más aún: este lance amatorio puede continuar con el día ya amanecido, si es que la necesidad persiste.

Después de un intenso crecimiento dramático de la escena, viene enseguida la represión de los cuerpos que deben renunciar a su deseo; el clamor para que la muerte llegue no como un castigo a la acción réproba ante el ojo común y castigador, sino por la inevitable despedida de la mocedad:

JUANA: [...] Adiós, adiós juventud,
adiós atmósfera clara
de la música y los números,
de la amistad conversada,
adiós a lo que no fui,
a lo que fui y me sobra²¹.

Luego de contemplarse ambas –Celia y Juana– por un momento, la frágil esfera poética se despedaza con un tosco rompimiento que da lugar a la reflexión donde Juana sostiene una breve conversación con Lupita, la chica que está a punto de casarse. La novia, conmovida por el momento definitivo de su boda, que ya se prepara, pregunta acerca de la (im)posibilidad, y los límites o alcances del amor auténtico; Juana con su lucidez característica le refiere no solo el impedimento del amor sáfico que acaba de quebrarse sino por extensión entiende que toda idea de amor es insostenible y que llegado el momento, hay lugar solamente al acto reproductivo básico: «JUANA.- En principio, todo amor es imposible: una idea obsesiva que se apodera de los espíritus solitarios. Los demás no se enamoran: se ayuntan»²².

En el drama de Castellanos las amantes preparan la consumación del acto sexual de una forma tan ardiente como intensa, razón que podría colocar a la «real» monja mexicana como de filiación homoerótica pero cuyo intrínquilis rebasa las intenciones de este trabajo. Lo destacado, en todo caso, es que «desde el siglo pasado en que se le reivindicó [en México a sor Juana] junto con todo el barroco, sus poemas se han leído como fundacionales y paradigmáticos del lesbianismo»²³.

En la obra de Rosario Castellanos, como se ha visto, no hay espacio para la ambigüedad, pues Celia reclama ardientemente mientras Juana duda por momentos entre la huida y la entrega corporal, decidiéndose finalmente por el sitio «Adonde

²⁰ *Ibidem*, p. 405.

²¹ *Ibidem*, p. 406.

²² *Ibidem*.

²³ S. TÉLLEZ-PONS. *La síntesis rara de un siglo loco*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 2017.



es / la inteligencia soledad en llamas»²⁴, inclinándose en consecuencia hacia el entendimiento y la razón aunque su propio cuerpo sea un fuego que incendia. En su elección por el estudio, la monja mexicana sacrifica el desfogue vital de su sexo.

2. MANIFESTACIONES SÁFICAS A FINES DEL SIGLO PASADO

Será hasta las décadas de los setenta y los ochenta del siglo veinte cuando se muestran amplias y decididas recurrencias, frecuencias y variedad en los tratamientos de la sexualidad diversa en la dramaturgia mexicana, pero éstos serán mayoritariamente de manifestaciones eróticas y de travestismo entre los varones.

Es a nuestro comprender que las piezas de Hugo Argüelles (1932-2000) son punteras en vista de la violencia exacerbada, ya implícita o explícita, que propone en su carpeta dramática. En sus piezas aflora el humor impertinente, la ocurrencia anecdótica, los inusitados giros dramáticos y el desbocamiento de conductas lamentables que expresan el lado oscuro, impío e hipócrita de la sociedad mexicana. Este autor estuvo interesado en el escrutinio de personajes masculinos homoeróticos con obras como, por ejemplo, *Los gallos salvajes* o *Escarabajos*, o bien apartándose más todavía del realismo en *El cocodrilo solitario del panteón rococó*, donde hace una rápida alusión al convivio lésbico de dos personajes que celebran su descubrimiento sexual y toman venganza contra el hombre socarrón que las comparte:

SOLVEIG: [...] ¡Cómo será, que hasta ya prefiero dormir contigo!

ROSAMUNDA: Por mí... no te agüites.

SOLVEIG: (*Sorprendida.*) ¿No te disgusta?

ROSAMUNDA: Si me disgustara, no te hubiera dejado. Lo que pasa es que yo creo que ya me está gustando todo.

SOLVEIG: Nos estamos volviendo reterreras con esta clase de vida, ¿verdad?²⁵

Como puede advertirse, los personajes actúan desenfadados, se expresan con soltura y disfrutan sin tapujos del intercambio sexual entre ellas, que les permite gozar de la libertad de sus preferencias.

Por otro lado, menciona Vicente Leñero la irrupción en la escena de toda una generación de autores que abrirían el abanico de posibilidades expresivas: «A finales de los años setenta y principios de los ochenta, en una época en que el espectáculo del teatro suponía una alternativa frente a una dramaturgia supuestamente agotada, en plena polémica de directores contra dramaturgos [...], surgió en México una

²⁴ R. CASTELLANOS. *El eterno femenino*, p. 406.

²⁵ H. ARGÜELLES. *El cocodrilo solitario del panteón rococó*, en *Obras premiadas II*, México: UNAM, 1995, pp. 13-106.



generación de autores dramáticos a quienes se agrupó bajo un membrete cómodo, pero convencional: Nueva Dramaturgia Mexicana»²⁶.

Se trató del lanzamiento editorial y escénico de un amplio número de jóvenes escritores procedentes de diversos talleres y formaciones que hicieron uso de un lenguaje fresco, algunos con la influencia dinámica del cine mediante cortes anecdóticos, espaciales o temporales, y la trepidante evolución de la trama. Con sus tratamientos casi siempre violentos, hicieron también uso de temáticas de variaciones sexuales, ya como una referencia de fondo o como centro de su exposición. Este grupo, conformado más por dramaturgos que por dramaturgas, abordó el tópico homoerótico entre varones, siempre cargado de violencia y situaciones limítrofes que incluso solo se resuelven en muchos de los casos con el asesinato.

Perteneció a esta generación Óscar Liera (1946-1990), seudónimo de Jesús Cabanillas Flores, quien escribió celebrados dramas como *Dulces compañías*, cuya trama tiene lugar en unos departamentos contiguos de la ciudad, en los que hace su aparición el *chichifo* que asesina a dos incautos clientes, un hombre mayor y una mujer, que lo han ligado en dos distintas ocasiones en la calle. Liera es autor también de una breve pieza, *Los camaleones*, que coloca el lesbianismo de la protagonista como un tema no resuelto con su familia. Laura, en la soledad de su apartamento, ensaya la declaración que quisiera hacer a su padre, decirle que siempre le han gustado las mujeres, que como un camaleón ella se ha vuelto mimética jugando roles que no le agradan, que ha roto hace una semana con su chica... De la facilidad de palabra pasa al sarcasmo, se burla de la heteronormatividad y de sus ceremoniales que concluyen con el sometimiento de la mujer por parte del macho:

Asquerosamente penetrada por un hombre, con un sexo extraño al de ella, un sexo que ni siquiera se le asemeja, un falo vomitante y duro como un hierro que sin piel rompe membranas y se va introduciendo sin clemencia entre las carnes más blandas y el macho ruge de placer, el macho posee «su cosa» y casi la estrangula con sus gritos y su baba. Y cuando el naciente gozo de la mujer aparece, el macho canta triunfal su himno eyaculatorio, se limpia la boca y se voltea de nalgas²⁷.

Años más tarde, la escritora Gilda Salinas (1949) experimentará en su escritura con el tema lésbico y los impedimentos para la solución afortunada de las protagonistas. En su obra *Primera mudanza* marca el señalamiento acusatorio de la madre de una de ellas que reacciona violentamente al enfrentarse a las preferencias de su hija: «Yo estaba cenando, llegó por detrás, me jaló el pelo y sin darme tiempo a nada dijo que dónde había dejado a mi media tortilla, que qué bonito, que nada

²⁶ V. LEÑERO. «Introducción», en *La nueva dramaturgia mexicana*, México: Ediciones El Milagro/CNCA, 1996, pp. 9-39.

²⁷ Ó. LIERA. *Los camaleones*, en *La Piña y la Manzana. Viejos juegos en la dramática*, México: UNAM, 1982, pp. 37-43.



más eso le faltaba: una manflora en la familia, pero que de su cuenta corría quitarme esas cochinas de la cabeza [...]»²⁸.

Lilia, la chica, trae a cuenta el conflicto generacional muy explicitado en los tópicos de la mencionada «Nueva Dramaturgia», al marcar un abismo en cuanto a intereses dispares y posturas vitales de los personajes. La rebeldía se considera aquí como un acto reprochable por parte de los progenitores. Se trata a su vez de acciones de autodefinición por parte de las jóvenes a quienes se les considera desordenadas y hasta disolutas cuando entran en pugna con sus familiares por las elecciones de orden sexual.

La *Primera mudanza* muestra el lado hostil que las jóvenes tienen que afrontar para llevar a cabo el proyecto de vida en pareja. Lilia expresa la urgencia por literalmente huir de la ciudad de México y estar lejos de la influencia de la madre, a quien se refiere con temor. Sin embargo, con este recelo manifiesto hacia la progenitora, se advierte que toda aspiración estará condenada al fracaso, puesto que la urgencia tan necesaria de cambiarse de lugar para vivir difícilmente solidifica un plan adecuado. Por eso Lilia intenta convencer a Isa para que abandone la Universidad a pesar de que fue tan difícil su ingreso.

En esta pieza de Salinas, la joven pareja repite modelos de imposición aprendidos del contexto machista que las rodea y los hace elocuentes, como cuando Lilia le recrimina a Isa su forma de comportamiento: «Me choca que no me digas las cosas, eres como los hombres, igual que mi papi, puras mentiras para teparle los cuernos a la Gorda»²⁹; y más adelante, ofendida le confiesa: «... a lo mejor tú eres como los hombres, nada más querías germe y ya»³⁰.

En la radio se escucha la melodía *Amor prohibido* interpretada por Selena y su grupo Los Dinos, convirtiéndose en una marca del señalamiento inculpador hacia el acto sáfico y la reacción intrépida de sus aludidas.

Luego de pasar la noche juntas, el día siguiente, que se aventura como el inicio de esta nueva vida, la madre de Lilia aparece en el cuarto de azotea, lanzando ofensas y provocaciones a la joven pareja. La violencia verbal y hasta física le impide a su hija llevar a cabo su objetivo de partir a Veracruz. A rastras se la llevan con la advertencia cruel que la señora dirige a Isa, quien sorprendida ve la escena: «¡Y no se te ocurra buscarla, manflora asquerosa, porque juro que te hago pedazos con mis propias manos!»³¹. Esta intromisión, empero, permite a Isa recuperar la ruta de su vida estudiantil y apresurarse para tener un exitoso cierre de semestre.

En un vuelco con respecto al tratamiento del lesbianismo en el teatro, *Inseminación artificial* de Tomás Urtusástegui (1933), como su nombre precisa, hace referencia al proceso de concepción a partir de un donante. Beatriz y Luisa celebran toda vez que el médico les ha confirmado su embarazo. Ellas son dos mujeres pro-

²⁸ G. SALINAS. *Primera mudanza*, en *Más teatro gay*, México: Pax, 2002, pp. 103-124.

²⁹ *Ibidem*, p. 110.

³⁰ *Ibidem*, p. 114.

³¹ *Ibidem*, p. 123.



fesionistas, sensatas y determinadas a llevar a cabo su objetivo de vida en pareja que con orgullo ostentan, y que se advierte por ejemplo en el dicho de Beatriz al final de la breve pieza dramática: «Me vale una y dos con sal que las leyes mexicanas no permitan el matrimonio entre mujeres»³².

Tanto esta última obra como la de Gilda Salinas fueron publicadas en volúmenes distintos en el mismo año de 2002. Esta acción editorial marcó clara postura política en torno a la discusión que en aquellos momentos se vivía desde el esquema legislativo del país: Editorial Pax México publicaba sus dos volúmenes *Teatro gay* y *Más teatro gay* marcando de esta forma un hito en la historia mexicana de las dramaturgias homoeróticas. En su prólogo, titulado «El teatro sale el clóset», el propio Urtusástegui señala con certeza que después de algunas obra de Salvador Novo y Xavier Villaurrutia³³, el «armario» se abrió definitivamente a partir de la segunda mitad del siglo pasado, ya que «jamás de los jamases, un homosexual podía ser protagonista, y menos aún, un personaje heroico. Eso en cuanto al personaje gay, [ya que] las lesbianas no aparecían ni aun en esos roles secundarios; ni para reír de ellas ni para despreciarlas; sencillamente no existían»³⁴.

2.1. SELENA, LA REINA DEL TEX-MEX

Como sucede con Victoria en *Tablero de damas* de Rosario Castellanos, la secreta devoción que invita a trazar una directa cercanía con la amada mediante la práctica servil va a encontrarse también en el texto dramático *Selena, la reina del tex-mex* (1999) de Hugo Salcedo (1964), y que retoma el suceso acerca de la popular cantante asesinada a quemarropa en 1995 en la ciudad texana de Corpus Christi, por Yolanda Saldívar, quien primero fuera la presidenta del club de admiradoras y después su acompañante personal.

Durante el convivio laboral y cotidiano que ambas mujeres acuerdan (Selena de 23 años y Yolanda de 35), la asistenta va agrandando el aprecio por Selena, quien a su vez la llega a considerar como una segunda figura materna, manera que usará también cuando se dirija a ella de forma cariñosa. La intimidad de ambas, en apariencia escondida, se descubre abiertamente cuando —en la ficción— el padre de la cantante (Abraham Quintanilla) estalla furioso porque su hija se niega a presentarse en uno de los conciertos musicales acordados:

YOLANDA: Si me permite, señor Quintanilla [...].

ABRAHAM: A ti nadie te permite dar opiniones.

SELENA: Yo sí lo permito. Es mi asistenta y tiene todo el derecho.

³² T. URTUSÁSTEGUI. *Inseminación artificial*, en VV. AA., *Teatro gay*, México: Pax, 2002, pp. 79-90.

³³ Se refiere a *El tercer Fausto* (1934) de Novo (1904-1974) e *Invitación a la muerte* (1944) de Villaurrutia (1903-1950).

³⁴ T. URTUSÁSTEGUI. «Prólogo. El teatro sale del clóset», en VV. AA., *Teatro gay*, p. vi.



ABRAHAM: ¡Y la defiendes, desvergonzada! ¡Contranaturales! Y yo que imaginaba este tipo de maldición pero lejos, en otras familias menos decorosas. Y resulta que el mal está más cerca de lo que creo. [...] Llegaste a corromper con tu cáncer a mi hija. Me la cambiaste, no es la misma, y ahora quisiera desconocerla [...]»³⁵.

De este pasaje se desprenden varias cuestiones que resumen la hostilidad del trato familiar cuya auténtica relación está fincada solo en tanto es parte de un acto mercantil o comercial, y el ambiente demarcado por la postura agresiva, de tradición machista y heteronormativa del sistema que se representa en el padre. En un primer momento él excluye a Yolanda por ser una empleada y no parte de la familia; pero cuando Selena pretende darle voz, Abraham define a ambas como practicantes del «pecado nefando» y «contranatural» que va a entender como un castigo para él y su estirpe. No es que el padre no supiera de la existencia de esta práctica, sino que en su posición de macho-varón y cabeza de familia, prefería dirigir su mirada hacia otro punto, más preocupado quizá por los dividendos económicos que por las elecciones de tipo sexual de la hija.

Ante la actitud desobediente, el lesbianismo será entonces considerado por el progenitor como una perversión o enfermedad de contagio. En su examen, Yolanda llegó para transmitir su fetidez y a corromper la castidad de su hija. Esta consideración –aunada a la acusación de robo y malos manejos publicitarios– será determinante para apoyar el desenlace funesto que bien se refleja en la obra. Hacia el final de la pieza, en el interior de la habitación 158 del Days Inn, Selena y Yolanda sostienen una conversación sincera y tirante, que prevé ya el rompimiento definitivo: «SELENA: No te enojas, madre. Lo que menos quiero es que te enojas conmigo. Tú me enseñaste las cosas más bonitas de la vida. [...] Te necesito. Tú entiendes a lo que me refiero»³⁶.

Esa dependencia permite que la cantante se dibuje como un personaje de endeble carácter y un tanto enfermiza, razón por la que pudo ser de fácil manipulación primero por su propio padre y después por su representante. Entre ellas se ha establecido la fórmula de una comunicación indirecta que debe apreciarse entre líneas como un código particular y secreto. La fórmula dramática apoyada en el hecho de no decirlo todo, no explicitarlo completamente o no revelar de forma directa la información privilegia la cimentación del suspenso a partir del subtexto que apela a estrategias de interpretación infinitas; lo no dicho del discurso, dice Anne Ubersfeld, es lo que condiciona y revela la posición de los personajes en la trama, abriendo la expectativa en el espectador hacia «el inventario de lo *propuesto*»³⁷.

Es, sin embargo, este tipo de forma conversacional en *Selena* lo que coloca a sus interlocutoras como víctimas de un estado social discriminatorio, pues, aun

³⁵ H. SALCEDO. *Selena, la reina del tex-mex*, México: Universidad Autónoma de Nuevo León, 1999.

³⁶ H. SALCEDO. *Selena...* p. 24.

³⁷ A. UBERSFELD. *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra/Universidad de Murcia, 1989.



en la más privada instancia, ellas deben mantener la obligada moderación de sus formas de comunicarse.

Ambos personajes son la parte complementaria de una relación viciada de protectora-protégida que, como se decía antes, resulta no ya solo una sospecha sino la confirmación de los comportamientos «indecentes» que les echa en cara el propio padre. Cuando la intérprete sutilmente enfrenta a su protectora para reclamarle las compras a escondidas de artículos de lujo para su uso personal, ésta reacciona indignada; pero Selena, más noble, intenta componer la situación: «Yo sé cómo contentarte», le dice. Y como una muestra de complicidad entre ambas declara: «Nosotras somos distintas. Qué importan las cosas que dice mi papá [...]»³⁸. Sin embargo, Yolanda, quien se sabe descubierta y cercada, determina asesinar a tiros allí mismo a su propio ídolo.

Amor prohibido, que también sería uno de los auténticos éxitos musicales de Selena y su conjunto musical en los años noventa, es la melodía que lejanamente se deja escuchar en la escena del crimen perpetrado: «Amor prohibido murmuran por las calles/ Porque somos de distintas sociedades/ Amor prohibido nos dice todo el mundo...»³⁹.

3. EL TEMA SÁFICO EN EL SIGLO VEINTIUNO

La narradora y dramaturga Gabriela Yncán (1948) fue alumna de Hugo Argüelles en sus talleres de composición. Ella ha escrito interesada en demarcar la función de la mujer en la sociedad mexicana para exponer su rostro hipócrita y machista. Yncán da voz a los marginados exponiendo «con verdad, honestidad y decoro la diversidad de género y la diversidad sexual»⁴⁰. Esta autora, en cuya obra resuenan los ecos de la producción literaria de otras mexicanas como Inés Arredondo o Elena Garro, arma historias de violencia contra las mujeres y esquemas de impunidad y colusión entre las fuerzas de poder.

Aunque en su obra *Casa de adobe* el tema central es el narcotráfico como un padecimiento resentido y enquistado en este tiempo mexicano, hay en el texto «amores de fondo incestuoso, intolerancia machista y lésbica»⁴¹. El mundo de la cultura purépecha se presenta no solamente con la expresión en su lengua, a la que aluden algunos de sus personajes, sino también con arraigo hacia las creencias y costumbres de ese pueblo mexicano. En el contexto de intimidación y zozobra, Concha y Julia se expresan sus mutuas predilecciones conscientes de que esas prácticas deben ser guardadas como un secreto.

³⁸ H. SALCEDO. *Selena...*, p. 24.

³⁹ S. QUINTANILLA-PÉREZ. *Amor prohibido* (2 de febrero de 2012). <https://www.youtube.com/watch?v=dvfZ95ueOcQ>. Consultado el 30/06/2017.

⁴⁰ G. VALDÉS MEDELLÍN. «Prólogo. Gabriela Yncán: En el corazón mismo de nuestras raigambres», en *Mujeres de tierra y fuego*, México, Ariadna, 2016, pp. 9-14.

⁴¹ *Ibidem*, p. 14.



De igual manera y como se ha señalado, a la secrecía que es resultado de la acción que se advierte como pecaminosa se suma aquí el intento de escape del esquema agobiante, pendenciero y machista. Se presiente la posibilidad de un cambio si se alcanza a realizar el atrevimiento de la huida: «JULIA: [...]. Vámonos, chiquita, yo también puedo darte muchas cosas y sin riesgos. Te juro que no vas a extrañar nada, nada»⁴².

En esta obra, sin embargo, el deseo de las mujeres va a ser descubierto por el prometido de una de ellas y a su vez hermano de la otra. El varón se siente ofendido por partida triple, tanto por el engaño propiamente como por la razón de que éste se realice en el cuerpo de una mujer, y que a su vez ella sea de su propia familia: «¡Si me ibas a cambiar lo hubieras hecho por otro cabrón, bien macho, no por mi hermanita!»⁴³.

Como producto del nivel de tensión que se ha edificado, esta pieza no puede concluir sino con un final trágico en medio de toda la confusión del descubrimiento lésbico, y en contraste enmarcado por la celebración que se lleva a cabo en el pueblo. El ruido de los cohetones va a confundirse con el disparo que proviene de la casa de adobe y que acabará con la vida del ofendido Boni.

Para cerrar esta parte, se indica la respuesta creativa a los señalamientos acusatorios para los/las practicantes de la sexualidad diversa. Artistas como Jesusa Rodríguez (1955) y Liliana Felipe (1954) van a desplegar su ingenio mordaz y originalidad de forma hilarante, subversiva y con un agradecible descaro en numerosos espectáculos de cabaret.

La dupla Rodríguez-Felipe entró también con el apoyo de recursos del *performance* a las cuestiones referentes a las diversidades y predilecciones sexuales. En 2001, por ejemplo, en plena discusión de la Ley llamada como Sociedad en Convivencia en el antes Distrito Federal e impulsada por la diputada y activista Enoé Uranga, estas artistas, que forman pareja en la vida real, decidieron «casarse» públicamente en una acción celebrada en plena calle frente al Palacio de Bellas Artes en el centro de la ciudad de México, y secundada por otras treinta parejas homosexuales que realizaron allí sus respectivos contratos civiles.

Con este acto, Jesusa y Liliana se hacían solidarias a las decisiones de las y los contrayentes, pero a su vez realizaban mofa de la imposición o «legitimidad» promulgada por la Iglesia católica vaticana. Al respecto, Jesusa Rodríguez declaró de forma irónica en una entrevista: «Es evidente que nuestra relación ha sido siempre tan pública que casarnos era un acto nada más de cumplir moralmente con la religión católica porque nos sentíamos en pecado»⁴⁴.

Con la utilización de estrategias performativas afincadas en la disidencia política antiasimilacionista y la crítica a la ideología religiosa enajenante, se realizan

⁴² G. YNCLÁN. *Casa de adobe*, en *Mujeres de tierra y fuego*, pp. 75-102.

⁴³ *Ibidem*, p. 101.

⁴⁴ M. RAMÍREZ-CANCIO y C. CROSBY. *Entrevista a Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe* (23 de agosto de 2001). <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/hidvl-profiles/item/1598-habito-int-jesusa-lili>. Consultado el 28/09/2015.

confrontaciones públicas como eficaz alegato acusatorio que plantean un estrecho contacto con el observador que a veces hace también de participante. Ya no será suficiente entonces, como menciona Leticia Sabsay, «mostrar la diversidad sexual cultural si la misma no es capaz de intervenir y cuestionar las estrategias fundamentales en las que esa epistemología se sustenta»⁴⁵.

Por la naturaleza de su complejidad representacional y el atractivo esquema de exposición, la *performance* va a ser un camino idóneo para manifestar no solamente ya asuntos de género, sino que también será un catálogo vivo de las modalidades sexuales divergentes.

3.1. GUIOCHÍNS, ESCALANTE, BERMAN

Otras estrategias dramatúrgicas con referencia lésbica en el teatro mexicano, y quizá más afortunadas en cuanto a la concepción, el tratamiento y las resoluciones textuales, son las que se advierten en algunas piezas que aparecieron ya entrado el siglo veintiuno y que fueron escritas por mujeres. Conocedoras ellas de la naturaleza femenina al escribir desde sus propias condiciones (y en alguno de los casos, diríamos hasta convicciones), las plumas de Elena Guiochíns (1969), Ximena Escalante (1964) y Sabina Berman (1955) han demostrado solvencia y cualidades dramáticas de importancia.

De la primera de este grupo, hay una pieza que tuvo éxito notable durante su estancia en el escenario. *Bellas atroces* de Guiochíns es una obra que tiene –al menos– dos ediciones distintas: la primera de 2002 y la segunda revisada por su autora en 2011 pero publicada en 2014. Según Antoine Rodríguez: «Es una obra escrita desde una postura asumida como lésbica que pone en escena las relaciones lésbicas de tres personajes mujeres cuyos nombres remiten a un subtexto cultural católico (Eva, María, Lilith) y una mujer que las observa»⁴⁶.

La obra abreva de la tradición cultural y literaria para proponer una serie de cuadros que muestran la amistad romántica y el ejercicio del amor entre féminas, en un trayecto temporal que cubre, a saltos, desde la época victoriana del siglo diecinueve hasta fechas más cercanas. Vale mencionar que aquel periodo, marcado por la consolidación del poder colonial y la industrialización de Inglaterra, demarcó la defensa del puritanismo, el moralismo y la disciplina que condujo a férreos castigos para los insubordinados, como se aprecia –por ejemplo– en la condena por sodomía que llevó a Wilde a dos años de trabajos forzados. En contrapartida, aunque las mujeres no tenían cabal derecho al sufragio, sí ganaron el derecho a la propiedad después del matrimonio, el derecho a divorciarse y el derecho a luchar por

⁴⁵ L. SABSAY. «IV. Políticas queer, ciudadanía sexual y decolonización», en D. FALCONÍ TRÁVEZ, S. CASTELLANOS y M.A. VITERI (eds.). *Resentir lo queer en América Latina: diálogos desde / con el Sur*, Barcelona-Madrid: Egaless, 2014, pp. 45-58.

⁴⁶ A. RODRÍGUEZ. «Indecentes y disidentes obras queer de teatro latinoamericano». *Tramoya*, vol. 120, (2014), pp. 5-12.

la custodia de los hijos tras la separación con sus maridos; época de contrastes, de hipocresía y doble moral: del desarrollo de un mundo subterráneo como frecuente mercado de sexo, los fumaderos de opio y la explotación infantil.

Guiochíns, la autora, define con puntualidad su ejercicio en el prólogo que hace acompañar su texto dramático en la edición de 2002: «*Bellas Atroces* aborda [...] las actitudes acerca de la sexualidad que iniciaron el proceso de cambio. Las convicciones sexuales han tomado a lo largo de la historia como punto de referencia una doble moral partiendo de la supremacía del hombre como principio fundamental»⁴⁷. Y más adelante: «*Bellas Atroces* ofrece una peculiar interpretación de la identidad e imagen femenina; aquel tipo de mujer que tanto inquieta a la sociedad, en oposición a la mujer *natural* (esposa-madre)»⁴⁸.

Esta visión binaria y polarizada de la mujer se alimenta también de la fantasía de corte mitológico que incorpora tres personajes que permiten la visualización de la pulsación sexual femenina mediante los roles que las identifican: Eva, la mujer creada o derivada de la figura masculina de Adán, y a su vez la mujer que ha sucumbido a la tentación y que mediante esta falla arrastrará a su pareja y a toda la progenie a la vida mortal; María, la inmaculada virgen por excelencia y elegida para ser la madre del hijo de Dios; y Lilith, la insumisa y primera rebelde. Ellas, dice Guiochíns, «encarnan los orígenes y circunstancias de estos sentimientos –orígenes de la sexofobia– en una trama de emociones contradictorias y polarizadas que oscilan entre la fascinación y el aborrecimiento, entre la atracción sexual y el pánico al abismo»⁴⁹.

En el principio de esta pieza se muestra a dos mujeres que bailan (Eva y María) marcando con la música el compás que se hará presente en todo el texto: evoluciones de los personajes, el mutuo acompañamiento, el ritmo, la exposición pausada pero continua de mujeres que hablan de mujeres en un tiempo actual donde hacerlo es estar a la moda, estar *in*, ya que se trata de hacer uso y a la vez ser parte del dilatado proyecto de amenidades de la mercadotecnia como las barras de programas en televisión, las revistas dirigidas a las lectoras, los ciclos académicos y culturales que las incluyen de manera privilegiada, los *talk shows*, etcétera. En la obra se marca la paradoja de que ante tantos espacios de visibilidad, las mujeres tienen que seguir haciendo inaudibles sus preferencias sexuales e invisibles sus acciones íntimas.

El recorrido histórico de la condición lésbica se expone en la pieza mediante el texto pronunciado pero también encarnando a otras mujeres como a la excéntrica poeta estadounidense Emily Dickinson o su propia cuñada, la esposa de su hermano mayor, con quien ella tuvo una relación profunda y confidente. Se da presencia también a las inglesas Vita Sackville-West, «la honorable señora Nicolson», abiertamente bisexual, y Virginia Woolf (Adeline Virgine Stephen), que fueron integrantes del reconocido grupo de Bloomsbury y quienes sostuvieron un romance real que decantó hacia la escritura:

⁴⁷ E. GUIOCHÍNS. *Bellas atroces*. México: Anónimo Drama, 2002.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 5.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 8.



MARÍA-VIRGINIA: «Son los trajes los que nos usan, y no nosotros los que usamos los trajes», Vita querida.

EVA-VITA: «Los trajes siguen siendo varones o mujeres», y yo soy tu Orlando, Virginia mía⁵⁰.

En la escena intitulada «Boston Marriage», se da razón del significado de este término que fue utilizado en Nueva Inglaterra, EE. UU., para describir una relación monógama y duradera entre dos mujeres respetables, financieramente independientes o con estudios profesionales, que no se habían casado. Mujeres con perfiles feministas, autosuficientes y emancipadas que entre ambas construyen poderosos vínculos emocionales y que podían –por supuesto– incluir la práctica sexual:

LA INVITADA: Matrimonio bostoniano: mujeres profesionales que no tenían necesidad de un marido.

MARÍA: Pero sí gran necesidad de una esposa.

LILITH: Una necesidad mutua⁵¹.

A merced de la consideración de los rondines históricos como el que esta pieza propone y la consideración de las teorías feministas, el siglo veinte exhibe la presencia de la postura feminista y su exposición extendida: los usos y alcances del «disfraz» performativo estudiado por J. Butler y las abiertas formas de sexualidad entre las mujeres. Ellas, como personajes, colocan disfraz sobre disfraz y complejizan sus relaciones interpersonales marcando por un lado un esquema de liberación, pero a la vez una pérdida de identidad donde el terror moderno y poderoso va a ser la sexualidad practicada entre mujeres: «EVA: No me gusta que me guste una mujer que se disfraza de hombre. [...]. Cambió mi percepción del mundo. Ahora la fiesta de disfraces está allá afuera»⁵².

La sociedad heteronormativa insiste en marcar con su dedo inquisidor las prácticas descentradas. Desde el otro lado de la interlocución, complementaria a la persistencia de Liera en *Los camaleones*, Eva (en el rol de madre) va a quejarse del comportamiento de su hija y aprovecha para mostrar el repudio hacia la configuración masculina de su hija:

Mi hija es extraña. No la entiendo, nunca ha tenido novio, vive sola y siempre sale con amigas. Me intrigan pero no me gustan. Mi hija es una pesadilla [...]. No la conozco. Me saca de quicio. La admiro y la detesto al mismo tiempo. Admiro su independencia, envidio su libertad, aborrezco su corte de pelo, su indumentaria posmoderna, sus ademanes de macho⁵³.

⁵⁰ E. GUIOCHÍNS. *Bellas atroces. Tramoya*, vol. 120 (2014), pp. 77-108.

⁵¹ *Ibidem*, pp. 86-87.

⁵² *Ibidem*, p. 91.

⁵³ *Ibidem*, p. 89.

La práctica sáfica no podrá aquí desprenderse del prejuicio de «inversión abyecta» o «trastorno» como la consideró en 1869 el psiquiatra alemán Carl von Westphal, etiquetando de «asexuales» o «semi-mujeres» a quienes desprecian la domesticación, considerándolas inclusive como «una amenaza potencial para el orden social»⁵⁴.

Al igual que en algunos tratamientos homoeróticos de los varones en la dramaturgia mexicana, la «salida del clóset» va a ser triunfal, digna de celebración en donde aparecen juegos de palabras ingeniosas y ocurrentes como cuando Lilith invita a María al festejo: «Alesbiánate, mujer», le grita. Y más adelante, sardónica, le pregunta por la invitada que acaba de entrar al baño: «¿Así que ese es tu clitoris platónico?»⁵⁵.

Por su parte, la escritora Ximena Escalante muestra su interés reflexionando en torno a los procesos de creación y la escritura, el metadiscursio y los juegos de probabilidades dispuestos en el teatro. Ha escrito algunas de sus piezas considerando como personajes a figuras de la literatura, la ficción literaria, el mundo del teatro y el espectáculo. En el corpus de su obra hay muestra de interés por la figura de la notable escritora, periodista y actriz Sidonie-Gabrielle Colette (1873-1954), quizá en parte debido a sus deterioradas condiciones de trabajo, que le fueron impuestas y que la dramaturga misma señala:

Colette fue obligada a escribir, encerrada en un cuarto en el que, según ella misma relata, solo había una mesa, una silla, un cuaderno y un lápiz. Su marido cerraba con llave la cárcel creativa por horas, hasta conseguir un material interesante. Ella descubrió que sus aventuras en la escuela secundaria podrían ser ese buen material, y las aventuras de Claudine le dieron mucho más que fama: una crisis de ceguera que determinó su identidad como escritora. El marido opresor y la soledad obligada permitieron a Colette conocer la escritura, su más fiel compañía a lo largo de una vida exaltada y caótica⁵⁶.

La ficción se construye a partir del *flash back* que se coloca al inicio la obra: Colette, siendo ya anciana, atiende un elegante salón de belleza que le permite de esta manera combinar la sofisticación y la confección de apariencias, acaso como parte de una teatralidad de la que no quiere desprenderse, pero sobre todo para sobrevivir económicamente luego de su retiro de la farándula. A merced de la visita de una clienta y mientras prepara los tintes para el pelo, ella recupera paisajes de su memoria que se van corporeizando mientras trabaja.

En *Colette*, la pieza de Escalante, van a estar, ya presentidos o explícitos, los tópicos de la sexualidad, el erotismo y la perversión como directa alusión a las circunstancias que rodearon la vida de la escritora con Willy (Henry Gautier-Villars), su marido, y el mundo del teatro de la *belle époque* que vivieron. La traza vital solo

⁵⁴ *Ibidem*, p. 93.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 99.

⁵⁶ X. ESCALANTE. *Colette*, en *Encierro, pasión y desesperación*, México: El Milagro/UANL/CONACULTA, 2013, pp. 21-99.



se va a entender a partir de la experiencia del sexo de los personajes, los intercambios de parejas, el voyerismo, la sodomía, y aun con todo ello la insatisfacción de la carne, como expresa con fastidio Colette a alguno de sus actores-amantes mientras lo rechaza, o cuando reclama a Willy, quien solamente la escucha sin articular palabra:

COLETTE: No sé quién soy en tu vida, no sé qué hago aquí ni por qué hago por ti todo lo que hago. [...]. Me usas. Me explotas. Me exprimes. [...] ... no soporto cuando estamos solos, se siente todo tan...

WILLY: ...

COLETTE: ... Como...

WILLY: ...

COLETTE: ... Tan vacío⁵⁷.

Este sentimiento de banalidad recurrente es el que empuja a la protagonista para que busque satisfacción en otras fórmulas sexuales que le proporcionen un sentido de realización a su vida. Quizá por eso mismo su apertura hacia la práctica sexual lésbica que cumple sin apuro, como cuando es invitada a enrolarse en un nuevo proyecto que combina el arte del mimo, la actuación y la acrobacia:

COLETTE: Me gustan tus ideas.

MUJER: Sí, te gustan.

COLETTE: ... Tienen sentido...

MUJER: ... Me gustan tus labios...

COLETTE: ... Tienen...

MUJER: ... Besos...

COLETTE: ... Ajá...

MUJER: ... Esperándome...

COLETTE: ...

(*La Mujer la besa.*) ... (*Se deja.*)

MUJER: ... Y me gusta tu cuerpo...⁵⁸.

El intercambio dialógico a partir de conversaciones de tan breve extensión puntualiza e intensifica la situación dramática; dinamiza la acción y provoca el crecimiento de expectativa. El afán de las mujeres se expresa mediante el mínimo de voces apenas susurradas y entre los puntos suspensivos que imprimen un ritmo elegante, sugerente y atrevido.

A pesar de que Willy tiene amoríos explícitos con algunas actrices de su compañía, es capaz de reprobar el comportamiento de su esposa: «¿Cómo puede gustarte una mujer?»⁵⁹, le reprocha; cree que Colette lo hace solo como una venganza y no por un genuino sentimiento de plenitud hacia otra de su mismo sexo. De esta manera, él rechaza la idea del encuentro sáfico como placentero debido a la deses-

⁵⁷ *Ibidem*, p. 64.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 67.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 69.

tabilización que le provoca y la transfiere: «Tu novia te está complicando la creatividad...»⁶⁰, le espeta a Colette cuando ella no se siente satisfecha con el ensayo de la escena que acaban de presenciar.

Este ambiente de tiranía doméstica y profesional será motivo para intentar escapar del círculo viciado que la envuelve, le proporciona energía para afanarse en su escritura y finalmente le dará el impulso para ser otra persona, más llena y libre. Ella determina abandonar a su marido. Y como último esfuerzo, Willy intenta disuadirla pero con posturas homofóbicas que poco ayudarán en su objetivo: «Entiende –le dice–: las novias no son sanas... a menos que seas hombre, claro»⁶¹; y más adelante: «... No estabas así antes de que llegara tu novia fea... [...]. Fea y además lesbiana...»⁶².

Como lo mencionan Marina López Martínez y Mercedes Sanz, los personajes concebidos por la escritora Colette «expresan su liberación interna a golpe de palabra, fuente fluida donde anidan deseos y roces»⁶³. Esas cualidades que se asocian al realismo vital e intenso van a ser referencia para la edificación del plano pausado y fresco de la pieza de Ximena Escalante. Las angustias, miedos, certezas y dudas se reflejan tanto en los propios tratamientos de la escritora Colette acerca de la mujer como en la pieza dramática de mismo nombre y en donde la práctica sáfica es evidente a partir del estado de cosas que convergen alrededor del personaje y que opera a su vez como una estrategia de liberación.

Interesa hacer notar que en este drama, al igual que en la producción literaria de la Colette «real», se plantea una postura no androcéntrica y alejada de los estereotipos o lugares comunes, más enfocada a la exploración y libre elección, que considera la sexualidad diversa de la mujer, la demencia de la opresión patriarcal que va a conducir a sus protagonistas hacia la búsqueda de la auténtica identidad, y finalmente –y con ello mismo– la liberación pensada en su sentido más amplio.

La auténtica escritora francesa concibió a *Claudine* como una chica rebelde, colegiala impetuosa, brillante, con una sexualidad abierta que muestra sin inconvenientes sus preferencias, y a *Mme. René Néré*, quien ha sido «educada tradicionalmente, casada muy joven con un hombre mayor que, lejos de cuidarla y protegerla, la tiene a su lado como una presa, como una más de sus conquistas»⁶⁴ y que posee un mayor ejercicio de autorreflexión para hacer un análisis de sí misma y de la tiranía a que está sometida por el marido. En consecuencia, el personaje Colette de la pieza dramática aquí referida va a estar armado considerando una selectiva reunión de ambas caracterologías, logrando crear de esta manera a una protagonista de alto registro que si bien da muestras de una perversión inducida y de un deterioro físico

⁶⁰ *Ibidem*, p. 72.

⁶¹ *Ibidem*, p. 79.

⁶² *Ibidem*, p. 88.

⁶³ M. LÓPEZ MARTÍNEZ y M. SANZ GIL. «El teatro de Colette o cómo conseguir un buen partido: *Gigi*». *Dossiers Feministes 4: Platós/Platees*, núm. 4 (12 de noviembre de 2000). Recuperado de <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/dossiers/article/view/767/667>. Consultado el 11/07/2017.

⁶⁴ M.C. GARCÍA AGUILAR. «Gabrielle Colette y la novela feminista». *Graffylia* (3 de febrero de 2016). <http://www.filosofia.buap.mx/Graffylia/1/71.pdf>. Consultado el 11/07/2017.



a merced de la transmisión de la enfermedad venérea, clama por la libertad y la auto-determinación como fines más preciados.

Quiero mencionar final y brevemente el caso de Sabina Berman, quien va a hacer alguna referencia hacia la experiencia sexual entre mujeres, que aparece específicamente en su pieza dramática *Testosterona*, publicada en 2013, como parte de la bisexualidad que practica el personaje femenino.

Esta obra desarrolla un enfrentamiento verbal y agresivo entre Antonio, el director de una importante compañía periodística quien busca con urgencia su reemplazo ante su inminente retiro, y Miky, la sagaz subdirectora de investigación que ambiciona esa posición que en breve quedará vacante. Sin embargo, la competencia por la plaza, que es el motor mismo de la pieza, va a ser salvaje: «El líder más fuerte ocupará la dirección y el otro recogerá las cosas de su escritorio y tendrá que irse»⁶⁵, le aclara Antonio en entrevista a la aspirante.

La pieza posee manejos muy eficaces del lenguaje y giros insospechados que mantienen la tensión de las escenas, que van a encaminarse en este caso para describir el mundo laboral sexista de nuestro tiempo, el poder y las férreas posiciones machistas y misóginas. El asunto sexual será aquí un tópico constante e intenso: en la brevedad que marca el tiempo de la acción, los dos personajes desenmascaran sus miedos y recelos velados, aventurándose incluso a sostener un encuentro íntimo que permitirá tensar todavía más las situaciones que la obra plantea.

Durante el desvelamiento de intimidades, trampas y secretos, Miky posiciona su práctica como una mujer bisexual que tiene sexo casual los fines de semana, y aclara: «No soy lesbiana. [...]. Además, detesto la palabra lesbiana. Prefiero homosexual. Homo: igual, que no hombre. Sexual: relativo al sexo»⁶⁶. Sin ninguna carga moralizante en la obra, la experiencia lésbica se expresa disfrutable, abierta aunque todavía morbosa para las esferas del poder. Puesto que no es éste el tema de la pieza, la obra planea de manera indirecta colocar las prácticas sexuales entre mujeres dentro de la normalización y apoyar el rompimiento de la mirada hegemónica.

Sabina Berman, dramaturga y periodista declara: «Lo gay me encanta porque significa alegría; me parece fantástico y tiene una larga tradición en el lenguaje»⁶⁷.

4. CONCLUSIONES

En este estudio se pudo advertir que desde la década de los años cincuenta del siglo pasado con algunas piezas específicas de José Revueltas y Rosario Castellanos, se da presencia a los temas lésbicos en el teatro de México, aunque mediante fórmulas sutiles, tibias y que no son frontales en su desvelamiento. Esta cualidad se

⁶⁵ S. BERMAN. *Testosterona*, en *El narco negocia con Dios*. México: El Milagro/LATR Books/CONACULTA, 2013, pp.105-187.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 124-125.

⁶⁷ A. BERTRÁN. *Damas y adamados. Conversaciones con protagonistas de la diversidad sexual*. México: Ediciones B, 2017.

atribuye tanto a las fórmulas de exposición imperantes como también al marcado nacionalismo preconizado desde el gobierno de ese país, tan en boga en la temporalidad a que pertenecen las producciones en cuestión.

Por otro lado, a pesar de la carpeta de textos dramáticos cuya anécdota está cimentada en la práctica homoerótica entre varones, no será hasta finales de la centuria cuando el tópico sáfico se extienda de manera pronunciada. Las piezas lésbicas dan cuenta, sobre todo, de lo pecaminoso de la preferencia diversa ante la mirada de la sociedad heteronormativa, y la repetición o imitación de algunas actitudes machistas que imperan en el desarrollo de las situaciones.

Las elecciones sexuales en muchos de los casos, y como se ha revisado, deben guardarse como un secreto, propiciando el desasosiego y la infelicidad de los personajes atraídos por otras mujeres, pues el señalamiento acusador habrá de resultar todavía más elocuente. Sin embargo, en textos más recientes en el tiempo, se advierten exposiciones en las que la vida para las protagonistas se hace más disfrutable; inclusive hay espacio para realizar lecturas hasta sardónicas de la heteronormatividad y el patriarcado, a partir también de la práctica performativa que abandona el formato escénico tradicional y se aventura a hacer intervenciones en la vida cotidiana.

El recorrido de este estudio culmina con el trabajo de las escritoras Elena Guiochíns, Ximena Escalante y Sabina Berman, quienes construyen sus propios espacios expositivos no solo ya como puntales dentro de la dramaturgia mexicana contemporánea sino que, a partir de sus propuestas enunciadas, visibilizan las complejas relaciones sexuales y de convivio entre mujeres. Las tres piezas que cierran el artículo abonan, cada una con su particular impronta, en el campo cada vez más visible de las diversidades sexuales.

RECIBIDO: noviembre de 2018. ACEPTADO: abril de 2019



BIBLIOGRAFÍA

- ARGÜELLES, Hugo. *El cocodrilo solitario del panteón rococó*, en *Obras premiadas II*, México: UNAM, 1995, pp. 13-106.
- BERMAN, Sabina. *Testosterona*, en *El narco negocia con Dios*, México: El Milagro- LATR Books-CO-NACULTA, 2013, pp. 105-187.
- BERTRÁN, Antonio. *Damas y adamados. Conversaciones con protagonistas de la diversidad sexual*. México: Ediciones B, 2017.
- CASTELLANOS, Rosario. *El eterno femenino*, en Eduardo MEJÍA (comp. y notas), *Obras II. Poesía, teatro y ensayo*, México: Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 363-454.
- CASTELLANOS, Rosario. *Tablero de damas*, en Eduardo MEJÍA (comp. y notas), *Obras II. Poesía, teatro y ensayo*, México: Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 279-319.
- ESCALANTE, Ximena. *Colette*, en *Encierro, pasión y desesperación*, México: El Milagro-UANL-CO-NACULTA, 2013, pp. 21-99.
- FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI, 2003.
- GARCÍA AGUILAR, María del Carmen. «Gabrielle Colette y la novela feminista». *Graffylia* (3 febrero 2016). <http://www.filosofia.buap.mx/Graffylia/1/71.pdf>. Consultado el 11/07/2017.
- GARCÍA BARRIENTOS, José-Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro*. México: Secretaría de Cultura DF/Paso de gato, 2012.
- GUERRERO GUADARRAMA, Laura. *La ironía en la obra temprana de Rosario Castellanos*. México: Universidad Iberoamericana/Eón, 2005.
- GUERRERO GUADARRAMA, Laura. «La obra oculta de Rosario Castellanos». *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, vol. 42, núm. 16 (2009), pp. 7-17.
- GUIOCHÍNS, Elena. *Bellas atroces*. México: Anónimo Drama, 2002.
- GUIOCHÍNS, Elena. *Bellas atroces. Tramoya*, vol. 120 (2014), pp. 77-108.
- LEÑERO, Vicente. «Introducción», en *La nueva dramaturgia mexicana*, México: El Milagro/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996, pp. 9-39.
- LIERA, Óscar. *Los camaleones*, en *La Piña y la Manzana. Viejos juegos en la dramática*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982, pp. 37-43.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, Marina y Mercedes SANZ GIL. «El teatro de Colette o cómo conseguir un buen partido: *Gigi*». *Dossiers Feministes 4: Platós/Platees*, vol. 4 (12 de noviembre de 2000). <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/dossiers/article/view/767/667>. Consultado el 11/07/2017.
- MAGAÑA, Sergio. *Los signos del Zodiaco* (24 de septiembre de 2002). <http://www.dramavirtual.com/2014/11/los-signos-del-zodiaco-sergio-magana.html> noviembre 28 de 2014. Consultado el 27/06/2016.
- OCAMPO, Aurora M. *Diccionario de escritores mexicanos, tomo I A-Ch*, México: UNAM, 1988.
- QUINTANILLA-PÉREZ, Selena. *Amor prohibido* (2 de febrero de 2012). <https://www.youtube.com/watch?v=dvFZ95ueOcQ>. Consultado el 30/06/2017.
- RAMÍREZ-CANCIO, Marlene y Clara. *Entrevista a Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe*. 23 de agosto de 2001. <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/hidvl-profiles/item/1598-habito-int-jesusa-lili>. Consultado el 28/09/2015.



- REVUELTAS, José. *El cuadrante de la soledad*, en *Obra reunida IV. El cuadrante de la soledad y dos obras de teatro*, México: Era/Centro Nacional de las Artes/Gobierno del Estado de Durango, 2014, pp. 393-452.
- ROCCO, Alessandro. «José Revueltas dramaturgo y guionista: la obra teatral *El cuadrante de la soledad*, características cinematográficas y relaciones intertextuales con algunos guiones cinematográficos». *Graffylia*, vol. 19 (13 mayo 2014). http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/filosofia/resources/PDFContent/1159/02.pdf. Consultado el 27/06/2017.
- RODRÍGUEZ, Antoine. «Indecentes y disidentes obras queer de teatro latinoamericano». *Tramoya*, vol. 120 (2014), pp. 5-12.
- SABSAY, Leticia. «IV. Políticas queer, ciudadanías sexuales y decolonización», en Diego FALCONÍ TRÁVEZ, Santiago CASTELLANOS y María Amelia VITERI (eds.). *Resentir lo queer en América Latina: diálogos desde / con el Sur*, Barcelona-Madrid: Egales, 2014, pp. 45-58.
- SALCEDO, Hugo. *Selena, la reina del tex-mex*. México: Universidad Autónoma de Nuevo León, 1999.
- SALINAS, Gilda. *Primera mudanza*, en *Más teatro gay*, México: Pax, 2002, pp. 103-124.
- TÉLLEZ-PONS, Sergio. *La síntesis rara de un siglo loco*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 2017.
- UBERSFELD, Anne. *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra/Universidad de Murcia, 1989.
- URTUSÁSTEGUI, Tomás. *Inseminación artificial*, en VV. AA., *Teatro gay*, México: Pax, 2002, pp. 79-90.
- URTUSÁSTEGUI, Tomás. «Prólogo. El teatro sale del clóset», en VV. AA., *Teatro gay*, México: Pax, 2002, pp. v-vii.
- VALDÉS MEDELLÍN, Gonzalo. «Prólogo. Gabriela Ynclán: En el corazón mismo de nuestras raigambres», en *Mujeres de tierra y fuego*, México: Ariadna, 2016, pp. 9-14.
- YNCLÁN, Gabriela. *Casa de adobe*, en *Mujeres de tierra y fuego*, México: Ariadna, 2016, pp. 75-102.



LAS «TROVADORAS» DE CRISTINA PERI ROSSI EN «PRIMER AMOR»

Estrella Díaz Fernández
Universitat de Barcelona

RESUMEN

«Primer amor», de Cristina Peri Rossi, apareció en 1996 en el volumen *Madres e hijas*, editado por Laura Freixas. Este libro de relatos breves aborda las relaciones materno-filiales, aunque Cristina Peri Rossi va más allá, pues su cuento no solo refleja su cariño y admiración hacia su progenitora, sino que se convierte en un texto de denuncia contra las leyes que prohibían el matrimonio entre dos mujeres. Uno de los elementos que emplea la autora hispano-uruguayana reiteradamente a lo largo de la narración es la remisión subversiva a las «trovadoras» provenzales, una pequeña élite de poetisas medievales enmarcadas en la corriente literaria del amor cortés que trastocaron el sujeto/objeto del discurso poético en la Romania. Su inclusión en el relato logra desestabilizar el discurso hegemónico.

PALABRAS CLAVE: trovadoras provenzales, relaciones materno-filiales, cuentos escritos por mujeres, reivindicación matrimonio igualitario.

CRISTINA PERI ROSSI'S «TROUBADOURS»
IN «PRIMER AMOR»

ABSTRACT

«Primer amor» (1996), by Cristina Peri Rossi, was included in the volume *Madres e hijas*, edited by Laura Freixas. This book of short stories deals with relationships between mothers and daughters. Peri Rossi not only reflects her affection and admiration for her mother, but turns the text into one of denunciation against the laws prohibiting marriage between two women. One of the elements that the Spanish-Uruguayan author uses repeatedly throughout the narrative is the subversive recall and reference to the female Provençal “troubadours”, a small elite of medieval poetesses framed in the literary movement of courtly love who changed the subject/object of poetic discourse in the romance language countries. By including them in the story the Peri Rossi manages to destabilize the hegemonic discourse.

KEYWORDS: Provençal troubadours, mother-daughter relationships, stories written by women, same sex marriage demand.





El objetivo del presente trabajo¹ es analizar las referencias al universo de las primeras poetas medievales en el cuento «Primer amor», de Cristina Peri Rossi, y reflexionar sobre sus significaciones estéticas e ideológicas. Este relato fue escrito expresamente para la antología *Madres e hijas*, editada para Anagrama por la escritora Laura Freixas en 1996, quien la elaboró tras constatar la carencia de obras literarias que trataran las relaciones maternofiliales –en contraposición a las que se ocupaban de los vínculos entre padre-hijo, madre-hijo o padre-hija²–. Una de las características más relevantes de este volumen es que recoge exclusivamente cuentos de escritoras: se trata de una circunstancia que, como ella misma alegaba en su prólogo, podía ser objeto de crítica, al considerarse «sexista», aunque, a pesar de que la irrupción de las mujeres en las letras españolas haya sido notable desde la década de los años cuarenta del siglo xx, está muy lejos de ser paritaria con la de los hombres. Los datos que aportaba la editora resultaban muy elocuentes, tanto en número de publicaciones como de representación en la Real Academia Española o en la nómina de los grandes premios institucionales; incluso es notable su ausencia en la historiografía de nuestra literatura, en la cual son ignoradas o rebajadas sistemáticamente³.

De este modo, a fin de abarcar un espectro generacional amplio, por este volumen transitan escritoras de muy diversas generaciones, empezando con Rosa Chacel (1898-1994) y acabando con Luisa Castro (1966-)⁴. Los enfoques y puntos de vista de los cuentos son dispares, pues no todos idealizan la relación; así, mientras que algunos retratan las difíciles intimidades maternofiliales –como los de Ana María Matute, Esther Tusquets, Soledad Puértolas o Almudena Grandes–, otros se revelan como un homenaje a la figura materna –los de Carmen Martín Gaité, Josefina Aldecoa, Clara Sánchez o Luisa Castro–. Entre estos últimos se encuentra el de Cristina Peri Rossi, aunque nuestra escritora vaya más allá, pues este relato no solo refleja el cariño y admiración hacia su progenitora, sino que se convierte en un texto feminista de denuncia contra las leyes que prohibían el matrimonio entre personas del mismo sexo, además de trazar una genealogía de mujeres escritoras a partir de la inclusión de las trovadoras medievales. En este sentido, Peri Rossi parece anticiparse a la argumentación que Laura Freixas introdujo en el prólogo de una antología posterior⁵, titulada *Cuentos de amigas*:

¹ Este trabajo forma parte del proyecto «Diversidad de género, masculinidad y cultura en España, Argentina y México» (FEM2015-69863-P MINECO-FEDER).

² Resulta oportuno destacar que este relato no se ha incluido en la mayoría de recopilaciones de cuentos de nuestra autora, razón por la cual apenas ha sido estudiado.

³ L. FREIXAS. *Madres e hijas*. Barcelona: Anagrama, 1996.

⁴ La nómina completa la conforman, en orden de aparición y cronológico, Rosa Chacel, Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité, Ana M.^a Matute, Josefina R. Aldecoa, Esther Tusquets, Cristina Peri Rossi, Ana María Moix, Soledad Puértolas, Clara Sánchez, Paloma Díaz-Mas, Mercedes Soriano, Almudena Grandes y Luisa Castro.

⁵ En esta segunda antología, también participaba Peri Rossi con el relato titulado «La semana más maravillosa de nuestras vidas», publicado en el volumen *Desastres íntimos* (1994).

Yo considero que existe una literatura femenina con características propias; pero no quiero decir con ello que todas las mujeres escriban igual, ni que sus obras sean radicalmente distintas de las de los varones. Lo que tienen en común es su punto de partida: la falta de una tradición de mujeres autoras, y el papel limitado, accesorio, más que objeto –de los deseos y fantasías masculinas– que de sujeto, que les ha otorgado la literatura escrita por hombres. Es comprensible que lo primero que hayan hecho, y sigan haciendo, las escritoras sea crear personajes de mujer más ricos y diversos, menos centrados en sus relaciones con el sexo opuesto, más sujetos de su propia historia y más implicados en la relación con otras mujeres, que los recibidos de la tradición⁶.

La trayectoria vital y literaria de nuestra escritora resulta, por esta razón también, de indudable interés: nacida en Montevideo en 1941, debió exiliarse de su país en 1972 a causa de la dictadura militar. Una vez en Barcelona, se le denegó la nacionalidad uruguaya y, puesto que durante la dictadura franquista no estaba contemplado el derecho de asilo, se vio forzada a trasladarse a París en 1974, a lo que ella llamó «su segundo exilio». Elena Poniatowska señalaba que, sin duda, fueron años difíciles para Peri Rossi, pues en cuanto pudo regresó legalmente a Barcelona, ciudad en la que sigue residiendo⁷. Su carrera literaria ha sido y es valorada como una de las más originales de las letras hispanoamericanas de las últimas décadas. Publicó su primer libro en 1963 y obtuvo los premios más importantes de Uruguay, pero su obra fue prohibida, así como la mención de su nombre en los medios de comunicación, durante la dictadura militar que gobernó el país entre 1973 y 1985. Cabe destacar que es la única autora que suele vincularse al *boom* latinoamericano, fenómeno editorial de los años 60 y 70 que dio a conocer en España la obra de autores como Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa y Carlos Fuentes, entre otros. Según constata Jesús Gómez de Tejada⁸, en la introducción a un reciente volumen de estudios sobre su obra, Peri Rossi «se configura como una de las autoras más significativas del siglo xx y comienzos de la actual centuria en el ámbito hispánico». Esta importancia se revalida en su diversidad: «La calidad de su dilatada trayectoria como creadora en muy diversos registros (de la poesía lírica, el relato breve o la novela, al ensayo el artículo de prensa y la traducción) ha propiciado que sus obras hayan sido editadas en varias lenguas y países⁹. Pero, aunque haya cultivado todos estos géneros literarios, el registro poético es el más extenso,

⁶ L. FREIXAS. *Cuentos de amigas*. Barcelona: Anagrama, 2009.

⁷ E. PONIATOWSKA. «Presentación», en C. PERI ROSSI. *El pulso del mundo. Artículos periodísticos: 1978-2002*, México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2005, pp. 13-22.

⁸ J. GÓMEZ DE TEJADA. «Cristina Peri Rossi: voces para atisbar la eternidad», en J. GÓMEZ DE TEJADA (COORD.). *Erotismo, transgresión y exilio: las voces de Cristina Peri Rossi*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017, pp. 15-20.

⁹ R.M. MÉRIDA JIMÉNEZ. «Cristina Peri Rossi en *Triunfo*: género y sexualidad en la prensa de la Transición española». *Cuadernos de investigación filológica*, vol. 41 (2015), pp. 129-139.



en el que destacan los volúmenes *Evohé* (1971), *Lingüística general* (1979), *Otra vez Eros* (1994), *Estados de exilio* (2003), *Playstation* (2009) o *Las replicantes* (2016)¹⁰.

«Primer amor»¹¹ se inicia con una sorprendente declaración: «La primera vez que me declaré a mi madre tenía tres años». A continuación, la voz narrativa rememora por qué quería casarse con ella y emplea el recurso de la comparación para contraponer la relación entre ambas y la que tenía su madre con su padre. Así, el lector descubre que el matrimonio había sido un fracaso, marcado por una relación tormentosa en la que abundaban los reproches y disputas con un marido que apenas estaba en casa: «Aparecer y desaparecer sin aviso era una forma de poder»¹². La sorpresa que una afirmación como esta pueda provocar entre los lectores poco conocedores de la obra de nuestra autora bien puede ser mayúscula; no así entre los más avezados, pues, por ejemplo, Julia González Calderón ha destacado que «son numerosas las narraciones de Cristina Peri Rossi en que los niños cumplen con un papel protagonista. La historia de estos niños son historias de rebeldía, de asalto contra las formas arcaicas, osificadas y tiránicas de poder»¹³. Por otra parte, nuestra autora ha reflexionado en diversas ocasiones en torno a su voluntad transgresora. Así, en un texto reciente, afirmaba que «siempre he querido escribir sobre los deseos reprimidos, apenas esbozados, sobre el conflicto entre el deseo y las normas sociales, sobre lo que soñamos y no podemos realizar porque la interdicción moral lo impide. Me parece el gran tema del arte, y excita mi imaginación»¹⁴.

Según Ana Corbalán, en «Primer amor» se percibe «una desestabilización de la institución familiar patriarcal y una crítica ante este modelo tradicional. [...] Esta estructura patriarcal ha contribuido a reforzar la imposición del modelo falocéntrico como el icono representativo de lo que comúnmente se considera la familia normal. Mediante la presentación y denuncia de la disfuncionalidad de esta configuración familiar, Peri Rossi efectúa una llamada a la conciencia del lector»¹⁵. En cambio, ambas, a juicio de la narradora, forman «una pareja perfecta»¹⁶, pues aman la música clásica, los cuentos tradicionales, la poesía y la ciencia, comparten juegos, emociones, alegrías y temores; también saben negociar cuando surge algún conflicto, se aprecian y valoran y entre ellas hay amor, ternura, complicidad y felicidad: «Creo que se sintió halagada. El desgraciado matrimonio con mi padre la hacía sentirse muy desdichada, y necesitaba ser amada tiernamente, respetada, admirada; comprendió

¹⁰ Para una más completa nómina de su producción literaria, véase <http://cristinaperi-rossi.es/web/>.

¹¹ C. PERI ROSSI. «Primer amor», en L. FREIXAS (ed.), *Madres e hijas*, Barcelona: Anagrama, 1996, pp. 95-106.

¹² *Ibidem*, p. 97.

¹³ J. GONZÁLEZ CALDERÓN. «Matar al padre: simbolismo y psicoanálisis en algunas narraciones de Cristina Peri Rossi», en J. GÓMEZ DE TEJADA (coord.), *Erotismo, transgresión y exilio...*, pp. 173-190, p. 173.

¹⁴ C. PERI ROSSI. «Detente, instante, eres tan bello», *ibidem*, pp. 21-34, p. 33.

¹⁵ A. CORBALÁN. «Questionando la tradición patriarcal: la narrativa breve de Cristina Peri Rossi». *Chasqui*, vol. 37, núm. 2 (2008), pp. 3-14, p. 6.

¹⁶ C. PERI ROSSI. «Primer amor», p. 97.



que todos esos sentimientos (más un fuerte deseo de reparación) yo se los ofrecía de manera generosa y desprendida, como una *trovadora* medieval»¹⁷ (la cursiva es mía).

Esta descripción de los sentimientos de la niña hacia su madre queda reforzada por la pregunta retórica «¿qué más podía pedirse a una pareja?», la cual aparece dos veces en el texto (pp. 97 y 99). La respuesta de la madre, cuando la niña tiene tres años, es que ella es aún muy pequeña para casarse:

Siempre le agradeceré a mi madre que me hubiera dado esa respuesta. No desestimó mi proposición, no me decepcionó, sino que estableció un motivo razonable y justo para posponer nuestra boda. Además, me estimuló a crecer [...] Mientras crecía (más lentamente de lo que yo hubiera deseado), renovaba, cada tanto, la promesa de matrimonio que le había hecho a mi madre. No sabía aún que los *trovadores* tenían una sola dama (lejana), pero intuía que debía ser así. Un amor eterno, delicado, fiel y cortés¹⁸.

Cuando la niña debe ir a la escuela (y en las disputas entre sus progenitores empieza a planear la palabra «divorcio»), vuelve a realizar su proposición, aunque en esta ocasión la explicación es distinta, puesto que es de tipo legal: «Del mismo modo que la ley exigía que yo fuera a la escuela, contra mi voluntad, la ley prohibía que una hija se casara con su madre»¹⁹. A continuación, la madre explica cuál es el proceso para poder cambiar las leyes y cómo, tras la elaboración de un proyecto, este tiene que pasar por el Parlamento y el Senado antes de que llegue, si no ha sido desestimado antes, al Poder Ejecutivo, el cual también tiene derecho de veto y puede suspender eternamente la promulgación de la ley.

La interpretación que ofrece Ana Corbalán sería que «la autora presenta el deseo lésbico como razón de ser y como transgresión explícita ante la prohibición social del incesto»²⁰; también señala que «la infracción que se observa en “Primer amor” del tabú tan arraigado en nuestra sociedad sobre el incesto constituye una de las más impactantes para el lector»²¹. A mi juicio, si bien el cuento logra desestabilizar el discurso hegemónico y reivindicar una relación lésbica, no se trataría en última instancia de un incesto, sino que estaría aludiendo claramente al «continuum lesbiano» propuesto por Adrienne Rich²², quien sostuvo que este concepto «incluye una gama de experiencia identificada con mujeres –en la vida de cada mujer y a lo largo de la historia–, no simplemente el hecho de que una mujer haya tenido o deseado conscientemente una experiencia sexual genital con otra mujer». Es decir, la poeta y ensayista estadounidense apostaba por una identificación entre mujeres, incluyendo a la criatura que mama del pecho de su madre, a la madre que experimenta sensaciones orgásmicas dando de mamar a su bebé o a la mujer de noventa

¹⁷ *Ibidem*, p. 98.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 98-99. La cursiva es mía.

¹⁹ *Ibidem*, p. 103.

²⁰ A. CORBALÁN. «Cuestionando la tradición patriarcal...», p. 7.

²¹ *Ibidem*, p. 8.

²² A. RICH. *Sangre, pan y poesía. Prosa escogida 1979-1985*. Barcelona: Icaria, 2001, p. 66.



años que muere atendida por mujeres²³. Esta propuesta se complementa con la relativa a la «existencia lesbiana» como una forma de rechazo al patriarcado, como un acto de resistencia²⁴. En este sentido, Inmaculada Pertusa Seva²⁵ ha podido iluminar la obra poética de nuestra autora de la mano de las teorías de Rich, Luce Irigaray y Hélène Cixous, o Elena Castro²⁶ a partir de los estudios lésbicos y *queer*.

La remisión a las «trovadoras» tiene el objetivo de reivindicar una genealogía de mujeres poetas, pues las *trobairitz* en lengua occitana fueron una pequeña élite de creadoras medievales que trastocaron el sujeto/objeto del discurso poético en la Romania: ellas eran las amantes en lugar de las amadas. A pesar de la relevancia cuantitativa y cualitativa de los hombres «trovadores» —poetas-músicos del sur de Francia que escribieron entre los siglos XII y XIII, quienes crearon un código de comportamientos que fue bautizado como «amor cortés»—, cabe destacar que también hubo mujeres que vivieron y escribieron en el mismo periodo y que son los testimonios inaugurales escritos por mujeres en lengua románica²⁷. Los temas que trataban estos poetas, y que son el ingrediente principal del «amor cortés», eran la humillación ante de la dama y el deseo como vía de perfeccionamiento material y espiritual, dirigido exclusivamente a mujeres casadas de un rango superior. Sus poesías, ambiguas y cautas, han favorecido interpretaciones diversas: algunos eruditos sugieren que se trata de un amor platónico, mientras que otros señalan que encubren adulterios y otros apuestan por una alegoría religiosa. En contraposición, la poesía de las trovadoras estaría orientada hacia el reconocimiento de la libertad del deseo, revelando sus propias experiencias y emociones más íntimas, separándose, así, de la lírica de los trovadores, según han investigado William D. Paden²⁸ e Isabel de Riquer²⁹.

Otro elemento diferenciador reside en que la crítica considera que las mujeres escribían más por razones personales que profesionales, un hecho que favorecería que pudieran romper o ignorar la crítica más ritualizada de los varones. De este modo, observamos que las trovadoras no tenían interés alguno por ser veneradas ni adoradas, sino que intentan seducir al amado, o discutir con él para atraer su atención³⁰. Como vemos, la genealogía en la que se está enmarcando Cristina Peri Rossi al reivindicar y visibilizar la figura en «Primer amor» ya es subversiva de por sí, más aún si tenemos en cuenta que, como advierte Michela Pereira:

²³ *Ibidem*, p. 68.

²⁴ *Ibidem*, p. 66.

²⁵ I. PERTUSA SEVA. *La salida del armario. Lecturas desde la otra acera: Esther Tusquets, Carme Riera, Sylvia Molloy, Cristina Peri Rossi*. Gijón: Libros del Peixe, pp. 105-157.

²⁶ E. CASTRO. *Poesía lesbiana queer. Cuerpos y sujetos inadecuados*. Barcelona: Icaria, pp. 99-114.

²⁷ La edición filológica más relevante para el estudio de las trovadoras en lengua occitana es la preparada por Angelica Rieger (1991).

²⁸ W.D. PADEN (ed.). *The Voice of the Trobairitz. Perspectives on the Women Troubadours*. Filadelfia: University of Pennsylvania, 1989.

²⁹ I. DE RIQUER. «Las trobairitz», en I.M. ZAVALA (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua catalana, gallega y vasca)*, Barcelona: Anthropos, 2000, pp. 27-39.

³⁰ M. BOGIN. *Les trobairitz. Poetes occitanes del segle XII*. Barcelona: LaSal, 1983, pp. 74-75.



En las poesías de las *trobairitz* destaca la capacidad de expresar el deseo femenino sin sublimarlo pero también sin reducirlo a exceso informe, capacidad que nace también o quizá sobre todo de su posibilidad de formar y afinar su pensamiento en un ámbito de relaciones entre mujeres [...] Las *trobairitz* vuelven así a hablarnos [...] y las descubrimos como antepasadas en la historia de una creatividad femenina capaz de no renegar de la libertad de su deseo y a la vez de enfrentarse con la alteridad que ponen en juego en todas sus relaciones³¹.

Por su parte, Magda Bogin³² señala que una de las figuras más «misteriosas» entre las trovadoras provenzales fue Bieiris de Romans, cuya canción «Na Maria, pretz e fina valors» («Doña María, dama de gran valor») está dirigida a otra mujer, aunque los estudiosos, como apunta esta investigadora, hayan recurrido a los argumentos más ingeniosos para evitar la conclusión de que se trata de una mujer que compone una canción amorosa dirigida a otra. No cabe duda que «de aceptar el lesbianismo de esta *trobairitz* nos encontraríamos con el único testimonio en lengua románica de todo el Medioevo en donde se expresaría en primera persona el deseo amoroso entre dos mujeres»³³.

Además, Cristina Peri Rossi, por su implicación con el movimiento feminista en Barcelona tenía conocimiento del estudio de Bogin, publicado en 1983 en LaSal. Esta fue una editorial feminista fundada en 1978 por Mari Chordà, Mariló Fernández, Isabel Martínez e Isabel Monteagudo cuyo objetivo fue el de

... difundir escritos de mujeres que reflexionaban sobre el lenguaje, reconociendo su rol fundamental dentro de la estructura cultural patriarcal. [...] Asimismo se pretendía dar visibilidad a escritoras españolas del pasado, olvidadas, y a libros de mujeres y de teoría feminista, difundiendo puntos de vista diferentes, tanto europeos como latinoamericanos, que normalmente se quedaban fuera del circuito de distribución³⁴.

La editorial nació como un proyecto posterior del local LaSal³⁵; emplazado en el Raval de Barcelona, fue creado como un espacio de mujeres y para las mujeres y era un híbrido entre un bar y un espacio artístico, cultural y político donde «se

³¹ M. PEREIRA. «Introducción», en M. MARTINENGO. *Las Trovadoras. Poetisas del amor cortés (Textos provenzales con traducción castellana)*, Madrid: Horas y Horas, 1996, pp. 5-11, p. 11.

³² M. BOGIN. *Les trobairitz...*, p. 102.

³³ R.M. MÉRIDA JIMÉNEZ. «Teorías presentes, amores medievales. En torno al estudio del homoerotismo en el Occidente medieval». *Revista de poética medieval*, vol. 4 (2000), pp. 51-98, p. 89.

³⁴ K. ALMERINI. «LaSal, bar-biblioteca feminista en Barcelona. Empoderamiento femenino y cultura visual». *Boletín de Arte*, vol. 35 (2014), pp. 83-100, p. 89.

³⁵ Según recuerda M. OTERO VIDAL («Patchwork lesbic», en M. TORRAS (ed.). *Accions i reinvençions. Cultures lèsbiques a la Catalunya del tombant de segle XX-XXI*, Barcelona: UOC, 2011, pp. 41-46, p. 43), «una conseqüència de l'efervescència feminista dels anys setanta va ser la implantació a Barcelona de la Llibreria de les dones del carrer Lledó, núm. 10. No sé què se n'ha fet de les dones que la portaven i m'agradaria donar-los les gràcies, perquè certament per a mi era un goig anar-hi a trobar llibres ja seleccionats de lesbianisme».



celebraban también debates sobre las cuestiones más sensibles para las feministas como la autogestión, las relaciones personales y los grupos, la maternidad, el lesbianismo, la doble militancia»³⁶. Así, no es extraño que la editorial se ocupara en una de sus primeras publicaciones de las trovadoras, pues «en esta figura se podría quizá reconocer una síntesis cultural alternativa a la que confeccionó el pensamiento escolástico medieval, que tuvo entre sus fundamentos la exclusión material y simbólica de las mujeres y de lo femenino de la vida intelectual»³⁷.

Desde esta encrucijada, podemos considerar la subversión feminista que deriva de la inclusión de las trovadoras en lengua occitana en el cuento y cómo, a partir de ellas, la autora logra no solo desestabilizar el discurso hegemónico, sino también denunciar las leyes que prohibían –y siguen prohibiendo en tantos países– el matrimonio entre dos mujeres. Es así, también, como comprendemos la reflexión de una escritora que tanto ha luchado contra las dictaduras, a favor del feminismo y de los derechos de las minorías sexuales:

Muchos años después, reflexionando sobre este episodio de mi vida, le agradecí mucho a mi madre que no me explicara entonces, cuando tenía tan pocos años, que no podíamos casarnos porque ambas éramos del mismo sexo. [...] me hizo crecer con la convicción de que, a los efectos del amor, el sexo de los que se aman no tiene ninguna importancia. Como no la tienen el color de la piel, la edad, la escala social o la geografía³⁸.

En este sentido, por consiguiente, podría afirmarse que en «Primer amor» confluirían diversos vectores de indudable importancia en la trayectoria literaria de nuestra autora: un claro compromiso feminista que defiende la autonomía y el empoderamiento de las mujeres, la expresión del deseo lésbico, la representación alternativa de masculinidades y feminidades, la transgresión de temas y formas narrativas heredados de la tradición patriarcal o la vindicación de una genealogía secular de creadoras³⁹.

RECIBIDO: febrero de 2019. ACEPTADO: marzo de 2019

³⁶ K. ALMERINI. «LaSal, bar-biblioteca feminista...».

³⁷ M. PEREIRA. «Introducción», en M. MARTINENGO (ed.), *Las Trovadoras...*, p. 6.

³⁸ C. PERI ROSSI. «Primer amor», p. 105.

³⁹ Se trata, además, de un cuento que se proyecta sobre obras posteriores, según ha estudiado M. TORRAS. «Trabajos de amor (re)vividos. Afectos y efectos en *Los amores equivocados* (2015)», en J. GÓMEZ DE TEJADA (coord.), *Erotismo, transgresión y exilio...*, pp. 259-279, pp. 276-278.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMERINI, Katia. «LaSal, bar-biblioteca feminista en Barcelona. Empoderamiento femenino y cultura visual». *Boletín de Arte*, vol. 35 (2014), pp. 83-100.
- BOGIN, Magda. *Les trobairitz. Poetes occitanes del segle XII*. Trad. de Montserrat Abelló. Barcelona: LaSal, 1983.
- CASTRO, Elena. *Poesía lesbiana queer. Cuerpos y sujetos inadecuados*. Barcelona: Icaria, 2014.
- CORBALÁN, Ana. «Cuestionando la tradición patriarcal: la narrativa breve de Cristina Peri Rossi». *Chasqui*, vol. 37, núm. 2 (2008), pp. 3-14.
- FREIXAS, Laura (ed.). *Madres e hijas*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- FREIXAS, Laura (ed.). *Cuentos de amigas*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- GÓMEZ DE TEJADA, Jesús. «Cristina Peri Rossi: voces para atisbar la eternidad», en Jesús GÓMEZ DE TEJADA (coord.). *Erotismo, transgresión y exilio: las voces de Cristina Peri Rossi*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017, pp. 15-20.
- GONZÁLEZ CALDERÓN, Julia. «Matar al padre: simbolismo y psicoanálisis en algunas narraciones de Cristina Peri Rossi», en Jesús GÓMEZ DE TEJADA (coord.), *Erotismo, transgresión y exilio: las voces de Cristina Peri Rossi*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017, pp. 173-190.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. «Teorías presentes, amores medievales. En torno al estudio del homoeerotismo en el Occidente medieval». *Revista de poética medieval*, vol. 4 (2000), pp. 51-98.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. «Cristina Peri Rossi en *Triunfo*: género y sexualidad en la prensa de la Transición española». *Cuadernos de investigación filológica*, vol. 41 (2015), pp. 129-139.
- OTERO VIDAL, Mercè. «Patchwork lèsbic», en Meri TORRAS (ed.), *Accions i reinversions. Cultures lèsbiques a la Catalunya del tombant de segle XX-XXI*, Barcelona: UOC, 2011, pp. 41-46.
- PADEN, William D. (ed.). *The Voice of the Trobairitz. Perspectives on the Women Troubadours*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1989.
- PEREIRA, Michela. «Introducción», en Marirí MARTINENGO (ed.), *Las Trovadoras. Poetisas del amor cortés. Textos provenzales con traducción castellana*. Trad. poética de Ana Mañeru Méndez; trad. en prosa de María-Milagros Rivera Garretas, Madrid: Horas y Horas, 1997, pp. 5-11.
- PERI ROSSI, Cristina. «Primer amor», en Laura FREIXAS (ed.), *Madres e hijas*, Barcelona: Anagrama, 1996, pp. 95-106.
- PERI ROSSI, Cristina. «Detente, instante, eres tan bello», en Jesús GÓMEZ DE TEJADA (coord.), *Erotismo, transgresión y exilio: las voces de Cristina Peri Rossi*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017, pp. 21-34.
- PERTUSA SEVA, Inmaculada. *La salida del armario. Lecturas desde la otra acera: Esther Tusquets, Carme Riera, Sylvia Molloy, Cristina Peri Rossi*. Gijón: Libros del Peixe, 2005.
- PONIATOWSKA, Elena. «Presentación», en Cristina PERI ROSSI, *El pulso del mundo. Artículos periodísticos: 1978-2002*, México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2005, pp. 13-22.
- RICH, Adrienne. *Sangre, pan y poesía. Prosa escogida 1979-1985*. Trad. M.ª Soledad Sánchez Gómez. Barcelona: Icaria, 2001.
- RIEGER, Angelica. *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus*. Tübinga: Max Niemeyer, 1991.



- RÍQUER, Isabel de. «Las *trobairitz*», en Iris M. ZAVALA (coord.). *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua catalana, gallega y vasca)*, Barcelona: Anthropos, 2000, pp. 27-39.
- TORRAS, Meri (ed.). *Accions i reinencions. Cultures lèsbiques a la Catalunya del tombant de segle XX-XXI*. Barcelona: UOC, 2011.
- TORRAS, Meri. «Trabajos de amor (re)vividos. Afectos y efectos en *Los amores equivocados* (2015)», en Jesús GÓMEZ DE TEJADA (coord.). *Erotismo, transgresión y exilio: las voces de Cristina Peri Rossi*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017, pp. 259-279.



MASCULINIDAD FEMENINA EN *SANDRA*,
SECRETO AMOR (2001) DE REYNA BARRERA
Y «¡PANTERA! ¡PANTERA!» (2010) DE ELENA MADRIGAL

Alejandra Márquez
University of North Carolina at Chapel Hill

RESUMEN

Este trabajo se enfoca en la novela de Reyna Barrera *Sandra, secreto amor* (2001) y el cuento «¡Pantera! ¡Pantera!», de la colección *Contarte en lésbico* (2010) de Elena Madrigal. Analizo la forma en que la masculinidad femenina en ambas obras puede servir para crear masculinidades propias que socavan las ideas normativas sobre género y sexualidad en la sociedad mexicana. Mi argumento se basa en la idea de Adrienne Rich sobre el «continuo lésbico» para, así, pensar no sólo en la sexualidad sino también en el género como parte de un continuo y no como algo binario y estático.

PALABRAS CLAVE: lesbianismo, masculinidad, feminidad, homosexualidad.

FEMALE MASCULINITY IN REYNA BARRERA'S *SANDRA, SECRETO AMOR* (2001)
AND ELENA MADRIGAL'S «¡PANTERA! ¡PANTERA!» (2010)

ABSTRACT

My work focuses on Reyna Barrera's novel *Sandra, secreto amor* (2001), and Elena Madrigal's short story «¡Pantera! ¡Pantera!» from the collection *Contarte en lésbico* (2010). I analyze how female masculinity can serve to create dissident masculinities that undermine normative ideas regarding sexuality and gender in Mexican society. My argument is based on Adrienne Rich's idea of the lesbian continuum in order to think, not only about sexuality, but also about gender as a spectrum and not as something static.

KEYWORDS: lesbianism, masculinity, femininity, homosexuality.



Si a partir de la llegada del siglo xx y con la redada de los 41, la sociedad mexicana comienza a preocuparse por el concepto de homosexualidad masculina y por el supuesto afeminamiento que conlleva¹, la masculinidad femenina como parte del lesbianismo es un tema menos explorado. Asimismo, muchas de las representaciones lésbicas en la literatura suelen darse entre mujeres con características estereotípicamente femeninas. Por ello, mi trabajo abreva del concepto de masculinidad femenina elaborado por Jack Halberstam para analizar la obra de Reyna Barrera *Sandra, secreto amor* (2001), y el cuento «¡Pantera! ¡Pantera!» (2010) de Elena Madrigal, debido a que éstos incluyen personajes lésbicos que construyen una masculinidad propia.

El concepto de la mujer «masculinizada» no es nuevo en México. Héctor Domínguez Ruvalcaba explica que este tipo de personaje llegó a ser común en las narrativas de la Revolución². De acuerdo con Robert Irwin, tal es el caso de novelas como *La negra Angustias* (1944) de Francisco Rojas González o la película *La cucaracha* (1958) de Ismael Rodríguez, cuyas protagonistas asumen roles y atavíos masculinos para poder sobrellevar sus circunstancias³. Especial mención merece la novela de Salvador Quevedo y Zubieta *México marimacho* (1933). Ésta narra la historia de dos mujeres, Eutimia y Guadalupe, quienes, además de tener atributos masculinos, mantienen una relación íntima. A pesar de ser más tardía, la obra tiene un enorme parecido con la novela de Eduardo A. Castrejón *Los cuarenta y uno: una novela crítico-social* (1906): ambas acentúan la transgresión de género que acompaña la homosexualidad de sus personajes, al mismo tiempo que culpan a la élite y las ideas extranjeras de que esto suceda. Al igual que la novela de Castrejón, *México marimacho* contiene un prólogo con reflexiones del autor, donde Quevedo y Zubieta narra un encuentro que tuvo con dos jovencitas masculinas y nota «la transformación varonil de nuestras antiguas mujercitas»⁴. Quizás una de las mayores diferencias sea que en *Los cuarenta y uno*, uno de los personajes se redime volviéndose heterosexual, mientras que en la obra de Quevedo y Zubieta tanto Eutimia como Guadalupe mueren a pesar de sus esfuerzos por convertirse en esposas y madres heterosexuales, mostrando que en México sólo hay espacio para la masculinidad entre los hombres. En su análisis sobre la obra, Sofía Ruiz-Alfaro expone que, a pesar de la fama de las adelitas y las coronelas durante la Revolución, así como de la apertura social que conllevó el caos de la guerra, era inconcebible la posibilidad de una masculinidad femenina dentro del mundo heteronormativo y homofóbico posrevolucionario; esto por miedo a que tal categoría, además de amenazar tanto el papel

¹ R. IRWIN. *Mexican Masculinities*. Mineápolis: University of Minnesota Press, 2003.

² H. DOMÍNGUEZ RUVALCABA. *Modernity and the Nation in Mexican Representations of Masculinity: From Sensuality to Bloodshed*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2007.

³ R. IRWIN. *Mexican Masculinities*, p. 44.

⁴ S. QUEVEDO y ZUBIETA. *México Marimacho: Novela Histórica Revolucionaria*. México, D.F.: Ediciones Botas, 1933.

de la mujer sumisa como el del macho, pudiera llevar consigo algo tan inimaginable como el lesbianismo⁵.

Esta tendencia a denostar la masculinidad femenina continuó en la década de 1920 cuando, influenciadas por las *flappers* en Estados Unidos, las mujeres de las clases altas mexicanas comenzaron a cambiar su forma de vestir y a cortarse el cabello, ganándose el apodo de «las pelonas». Este grupo de mujeres causó tanto rechazo que, en 1928, varias de ellas fueron atacadas y rapadas por hombres. Sobre las razones que llevaron a esta hostilidad, Anne Rubenstein explica que su estilo andrógino amenazaba con borrar las diferencias visuales entre los géneros⁶. Si bien «las pelonas» no fueron atacadas por un supuesto lesbianismo, al decir de Rubenstein, parte de los chistes y quejas sobre ellas se basaban en que se pensaba que se habían vuelto menos atractivas o poco disponibles para los hombres⁷. Esto se relaciona con los postulados de Adrienne Rich sobre el lesbianismo como un acto de resistencia al restringir el acceso de los hombres a ciertas mujeres, y va más allá al posicionarlas dentro de un continuo de género que socava las estructuras heteropatriarcales⁸. Halberstam arguye algo similar cuando explica que la lesbiana *butch* amenaza al hombre heterosexual con la imagen de la mujer no castrada que rehúsa participar de las ideas heterosexuales que ven a la mujer femenina como débil e inofensiva⁹. En diálogo con Halberstam, Raquel (Lucas) Platero estudia cómo «tradicionalmente la masculinidad en las biomujeres se ha identificado con un espacio de fealdad que la identifica como indeseable. Indeseable para los varones y la heterosexualidad»¹⁰. De aquí parte Halberstam al pensar en las representaciones de mujeres masculinas o *butch*. Gayle Rubin define esta última como una categoría lésbica de género que se constituye por el uso de códigos y símbolos masculinos¹¹. Halberstam comienza su discusión sobre lo *butch* en *The Queer Art of Failure*, tomando como punto de referencia la popular serie de televisión *The L Word* (2004-2009) y la manera en que articula un «nuevo» lesbianismo deseable que cabe dentro de los modelos visuales heterosexuales. Para su desarrollo se debe dejar a un lado a la *butch*, quien representa

⁵ S. RUIZ-ALFARO. «A threat to the nation: México marimacho and female masculinities in postrevolutionary Mexico». *Hispanic Review*, vol. 81 (2013), pp. 41-62.

⁶ A. RUBENSTEIN. «The war on 'Las Pelonas'. Modern women and their enemies, Mexico City, 1924», en J. OLCOTT, M.K. VAUGHAN y C. CANO (eds.). *Sex in Revolution. Gender, Politics, and Power in Modern Mexico*, Durham: Duke University Press, 2006, pp. 57-80.

⁷ *Ibidem*, p. 63.

⁸ A. RICH. *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*. Londres: Only Women Press Ltd, 1980.

⁹ J. HALBERSTAM. *The Queer Art of Failure*. Durham: Duke University Press, 2011.

¹⁰ R. PLATERO. «La masculinidad de las biomujeres: marimachos, chicasos, camioneras y otras disidentes», en *Jornadas Estatales Feministas de Granada. Mesa Redonda: Cuerpos, sexualidades y políticas feministas*, Granada, 2009. http://www.caladona.org/grups/uploads/2010/03/la_masculinidad_de_las_biomujeres-raquel-platero.pdf.

¹¹ G. RUBIN. «Of catamites and kings: Reflections on butch, gender, and boundaries», en J. NESTLE (ed.), *Persistent Desire. A Femme-Butch Reader*, Boston: Alyson Publications, 1992, pp. 466-82.





una feminidad fallida y que pareciera anacrónica ante el surgimiento del estereotipo positivo¹². Ann M. Ciasullo analiza cómo los medios producen y reproducen una imagen de la mujer homosexual al mismo tiempo que rechazan otra tan legítima como lo es la mujer masculina. La crítica sostiene la importancia de diferenciar entre lo que denomina «imaginario cultural (*cultural imagination*)» y «entorno cultural (*cultural landscape*)». Mientras que el primero se refiere, como su nombre lo indica, al imaginario de la sociedad, el segundo es la manera en que se representan distintos personajes. Es decir, si bien la lesbiana masculina es parte del imaginario cultural, su representación tiende a ser precaria¹³. Esto ocurre debido a que la lesbiana femenina es un objeto de consumo mediático; es deseada por el hombre heterosexual porque su apariencia no la marca como lesbiana y las mujeres heterosexuales se identifican con ella. La masculina, por su parte, no puede desasociarse de su lesbianismo¹⁴. Algo similar ocurre con la literatura en México en cuanto a la representación lésbica. Existen ejemplos de mujeres lesbianas con características masculinas en esta narrativa, mas las obras pioneras como *Amora* (1989) de Rosamaría Roffiel o *Dos mujeres* (1990) de Sara Levi-Calderón se alejan de esta figura en pos de una lesbiana femenina. En el caso de Roffiel, María Elena Olivera Córdova arguye que «evitó a las mujeres masculinizadas en nombre de una feminidad transgresora, contraria a la introducida por Radcliff [sic] 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?»¹⁵.

Me interesa destacar a las personajes lésbicas con características masculinas, debido a que ignorarlas deja fuera múltiples posibilidades en las que éstas socavan las normas heteropatriarcales. En su trabajo sobre representaciones de lesbianismo a principios del siglo xx, Irwin recalca su precariedad¹⁶. Para ello, entra en diálogo con Terry Castle, quien en *The Apparitional Lesbian* (1993) articula cómo la cultura occidental ha borrado de la historia el papel de las lesbianas¹⁷. Al decir de Elena Madrigal:

Cual sucede en los mundos no ficcionales, las personajes necesitan de los Otros para insertarse en los imaginarios colectivos en los que la masculinidad se evidencia mediante los mismos recursos que significan poder. El sistema de género funciona más allá de la voluntad de las personajes; por el contrario, les es impuesto, ya que

¹² J. HALBERSTAM. *The Queer Art of Failure*, p. 95.

¹³ A. CIASULLO. «Making her (in)visible: Cultural representations of lesbianism and the lesbian body in the 1990s». *Feminist Studies*, vol. 27 (2001), pp. 577-608.

¹⁴ *Ibidem*, p. 604.

¹⁵ M.E. OLIVERA CÓRDOVA. *Entre amoras. Lesbianismo en la narrativa mexicana*. México, D.F.: CEIICH-UNAM, 2009.

¹⁶ R. IRWIN. «“Las inseparables” and other early traces of modern Mexican lesbianism». *Confluencia*, vol. 20 (2005), pp. 98-111.

¹⁷ T. CASTLE. *The Apparitional Lesbian: Female Homosexuality and Modern Culture*. Nueva York: Columbia University Press, 1993.

la idea de la «inmutabilidad» del cuerpo es axial para la cultura del género y sus sobreentendidos heteronormativos¹⁸.

Por su parte, Valeria Flores explica que «la sociedad me lee/interpreta, me ve, como una “mujer”, de acuerdo al sistema genérico/sexual imperante, por lo tanto, me heterosexualiza. Pone en juego lo que se ha llamado el dispositivo de feminización, el cual comprende la heterosexualización de las mujeres»¹⁹. Si bien Flores tiene razón, su estudio deja fuera a las mujeres masculinas que no son automáticamente heterosexualizadas por la sociedad. Éstas tienen la visibilidad de la que sus contrapartes femeninas muchas veces carecen. Esta transgresión y la importancia de la masculinidad femenina para la comunidad lésbica son las razones por las que el tema resulta imprescindible en un estudio sobre representaciones de lesbianismo.

La novela de Barrera cuenta la historia de un grupo de amigos, Luis, Arcelia y Eurídice. Ésta narra la historia de amor entre Arcelia y su novio, Armando, pero las historias de Luis y Eurídice tienen mayor peso en la trama. Esta última se enamora de Sandra, una joven con una novia posesiva de nombre Ramona, descrita como masculina. Olivera Córdova explica que «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»²⁰. El acto de sólo llamar a Ramona lesbiana por ser masculina y mostrar a Sandra y Eurídice como el arquetipo de la lesbiana femenina favorable crea espacios exclusivos y separados. Esto se relaciona con lo articulado por Gabriela Cano, quien sostiene que a pesar de que el término «lesbianismo» no es sinónimo de masculinización, éste no excluye la identificación masculina; sin embargo, explica que las categorías de identidad son flexibles y no espacios herméticamente cerrados²¹. Así, es posible pensar en la masculinidad como un continuo, en el que cada mujer tiene, en mayor o menor medida, ciertas características o comportamientos masculinos. Los personajes en la novela rechazan a Ramona debido a que se encuentra en una posición muy lejana a la de las protagonistas en el continuo.

Desde el comienzo de la obra, Luis reflexiona sobre la personaje al describirla como «Ramona, una lesbiana insoportable, sobre todo porque caminaba como un tanque de guerra, bufando»²². Salta a la vista que se le llame insoportable y se le compare con un objeto. Esta deshumanización de la personaje se relaciona con lo

¹⁸ E. MADRIGAL RODRÍGUEZ. «La masculinidad desvestida: atuendo y accesorios masculinos en cuatro personajes femeninos de la literatura hispana», en R.M. MÉRIDA JIMÉNEZ y J.L. PERALTA (eds.), *Las masculinidades en la Transición*, Barcelona: Egales, 2015, pp. 103-22.

¹⁹ V. FLORES. *Notas Lesbianas. Reflexiones desde la disidencia sexual*. Rosario: Hipólita Ediciones, 2005.

²⁰ M.E. OLIVERA CÓRDOVA. *Entre amoras. Lesbianismo en la narrativa mexicana*, p. 141.

²¹ G. CANO. «Unconcealable realities of desire. Amelio Robles's (transgender) masculinity in the Mexican Revolution», en J. OLCOTT, M.K. VAUGHAN y C. CANO (eds.). *Sex in Revolution*, pp. 35-56.

²² R. BARRERA. *Sandra Secreto Amor*. México, D.F.: Plaza y Valdés, 2001.



estudiado por Judith Butler, quien sostiene que «los géneros diferenciados son una parte de lo que “humaniza” a los individuos dentro de la cultura actual; en realidad, sancionamos constantemente a quienes no representan bien su género»²³. Luis no menciona la masculinidad de Ramona en un principio, pero sí la compara con un tanque, equiparándola a un instrumento de guerra. Compararla con un instrumento relacionado con lo masculino va en contra de las nociones de feminidad imperantes por la asociación de las mujeres con la pasividad y la maternidad. Si se muestra a Ramona como una «lesbiana insoportable», el rechazo hacia ella continúa a lo largo de la novela. Olivera Córdova explica que «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, paciente, amorosa, respetuosa de la intimidad y libertad de Sandra»²⁴.

La constante representación negativa de Ramona es un arma de doble filo puesto que muestra el apego a las normas heterosexuales que ven la feminidad como parte inseparable de las mujeres, validando los roles patriarcales. Denostar a Ramona y mostrarla como indeseable muestra la incomodidad que personajes como ella provocan en un sistema de género binario y, por lo tanto, su capacidad de socavarlo.

Aunque Deborah Shaw estudia las obras de Roffiel y Levi-Calderón, su argumento cabe dentro del análisis de *Sandra, secreto amor*, porque explica que las mujeres gais, como algunas prefieren ser llamadas, enfatizan su feminidad y rechazan las imágenes masculinas, en parte para distanciarse de la negatividad asociada con el estereotipo de la lesbiana *butch*²⁵. Mientras Eurídice es descrita como amorosa y tierna, Ramona es retratada como violenta y masculina y es repudiada por las demás mujeres al asociársele con la violencia patriarcal. Su masculinidad, más allá de oponerse a Eurídice e incluso a Sandra, le brinda acceso a espacios masculinos de forma intermitente. Barrera escribe que «casi se volvió antisocial. Si vestía como muchacho, las adolescentes la rechazaban; pero ellos la adoptaban de inmediato como un camarada más para completar el equipo de béisbol, por ejemplo»²⁶. Ser aceptada como «un camarada más» la separa del resto de las mujeres y así penetra los círculos masculinos. Es significativo que esto se dé en el contexto de los deportes porque, como postula Bourdieu, éstos son «adecuados para producir los signos visibles de la masculinidad, y para manifestar y experimentar las cualidades llamadas viriles»²⁷. Ramona es rechazada por las demás mujeres al asociársele con la violencia patriarcal, como si su masculinidad la volviera cómplice de estos mecanismos. En un episodio donde Eurídice cuestiona la posibilidad de desarrollar una relación con Sandra, debido a los celos de Ramona, ésta reflexiona: «El carácter de Romy era un obstáculo, se trataba de una mujer de armas tomar. Se imaginaba perseguida por

²³ J. BUTLER. *El género en disputa*. Barcelona: Paidós, 1999.

²⁴ R. BARRERA. *Sandra Secreto Amor*. México: Plaza y Valdés, 2001, p. 53.

²⁵ D. SHAW. «Erotic or political: Literary representations of Mexican lesbians». *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 5 (1996), pp. 51-63.

²⁶ R. BARRERA. *Sandra Secreto Amor*, p. 53.

²⁷ P. BOURDIEU. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 1998.



Ramona a bordo de su automóvil a lo largo del periférico, pistola en mano, disparándole a plena luz del día como hizo con Maquis, una dizque rival de amores»²⁸. Esto dialoga con lo estipulado por Pierre Bourdieu sobre cómo la violencia forma parte de los atributos que se relacionan con la virilidad, y muestra a Ramona como cómplice de la violencia hacia las mujeres por atacar a Maquis²⁹. A pesar de que se le coloca en el mismo plano que los hombres que ejercen violencia, cuando es confundida con un hombre por un policía, Ramona se enoja todavía más: «¡Cómo carajos me pide usted a mí una cartilla de servicio militar, pendejo! ¿No ve que soy mujer?— al tiempo que hacía un disparo al aire»³⁰. Esto muestra que Ramona, a pesar de seguir los modelos patriarcales machistas, es consciente de su género. Más allá de la masculinidad de Ramona, ser mujer y saberlo la posiciona como una «mujer liberada». Monsiváis explica: «En una sociedad sexista, para sobrevivir, la “mujer liberada” debe machificarse. Quien es femenina en demasía o en redundancia, estará perdida, cosificada, un Glorioso Objeto en el mejor de los casos»³¹. La masculinidad de Ramona no necesariamente parte de su búsqueda de liberación, pero sí es transgresora y desafía las expectativas de sumisión de la mujer femenina. Este arquetipo articulado por Monsiváis se basa en la figura de la actriz y cantante Irma Serrano, y el culturólogo mexicano lo analiza de la siguiente forma:

Si la mujer quiere personalizarse, conseguir la individualización, puede probar el Método Serrano: la «mujer liberada» debe aliar la agresividad sexual femenina y la arrogancia social del hombre; será arquetípica, la Hembra de Pelo en Pecho [...]. En el mismo sentido que el personaje cinematográfico de María Félix pero en un orden cultural ya distinto, la Serrano es lo hombruno: en las transacciones comerciales la femineidad es un estorbo³².

Ramona no utiliza la agresividad sexual, pero es descrita como hombruna y ve la femineidad como algo que no necesita. El personaje está lejos de ser comparable a Irma Serrano porque la actriz es visiblemente femenina y heterosexual. No obstante, estos arquetipos que entrecruzan lo femenino y lo masculino se desplazan dentro del continuo de masculinidad en el contexto mexicano. La novela de Barrera, al rechazar por completo a personajes como Ramona, se apega a las normas impositivas heteropatriarcales que ven a este tipo de mujer como una amenaza a su poder.

El que las protagonistas de la novela se apeguen a la lesbiana favorable articulada por Halberstam muestra un rechazo a las diferentes expresiones de género que existen en los sujetos lésbicos. De acuerdo con el crítico, a pesar de que la masculinidad femenina y el lesbianismo no son sinónimos, es importante recalcar que, históricamente, la primera ha tenido un papel importante dentro de la homose-

²⁸ R. BARRERA. *Sandra Secreto Amor*, p. 77.

²⁹ P. BOURDIEU. *La dominación masculina*, p. 68.

³⁰ R. BARRERA. *Sandra Secreto Amor*, p. 63.

³¹ C. MONSIVÁIS. *Amor perdido*. México, D.F.: Ediciones Era, 1977.

³² C. MONSIVÁIS. *Amor perdido*, p. 309.



xualidad femenina. Halberstam explica que la *butch* ha sido, en muchas ocasiones, lo que define la versión estereotípica de la lesbiana, brindándole así visibilidad y legibilidad como una confluencia de la ruptura de las normas de género y orientación sexual³³. A pesar de que la ideología patriarcal y la violencia simbólica tienden a reproducirse, incluso entre mujeres, equiparar a una mujer como Ramona a los hombres que pertenecen a la masculinidad dominante resulta problemático. Por ésta me refiero al tipo de masculinidad que, de acuerdo con R.W. Connell, se encuentra en la cima de una jerarquía que subordina otros tipos de masculinidad (como la homosexual, la negra, la indígena y, en este caso, la femenina)³⁴. Esto es porque la personaje no goza de los mismos privilegios que este grupo. De acuerdo con Halberstam, la masculinidad femenina es, en muchos casos, vista como una imitación de lo que califica como *maleness*³⁵. Irwin define el concepto de *maleness* como una serie de características compartidas por los hombres biológicos, es decir, una cualidad vista como absoluta, mientras que la masculinidad se divide en distintos roles a través de un continuo³⁶. No obstante, Halberstam apunta que la idea de que la masculinidad femenina es una imitación de la hegemónica resulta poco productiva, ya que el crítico la estudia como un tipo de masculinidad creada por y para las mujeres³⁷. De esta forma, arguye que lo que conocemos como masculinidad femenina es en realidad una multiplicidad de masculinidades y que, mientras más formas se identifican, éstas tienden a multiplicarse³⁸. Por lo tanto, el que los personajes vean a Ramona como casi un hombre es una simplificación que ignora las posibilidades dentro del continuo. Shane Phelan cree que el tratar la masculinidad femenina como una forma de copiar a la imperante equivale a no reconocer las identidades y experiencias *butch* como modos válidos de vida que no son sólo parte de una *performance*, sino modos complejos de percepción, deseo y subjetividad³⁹.

Por otro lado, la exaltación de la lesbiana favorable por parte de los personajes en la novela tiene sus propias contradicciones por apegarse a una feminidad que proviene de los sistemas de pensamiento patriarcales. La atracción de Sandra por Eurídice se debe a que ésta es lo opuesto a Ramona. Si bien no es problemático que la mujer desee estar con otra tan femenina como ella, sí lo es el encasillar y, por tanto, limitar a la lesbiana masculina. Sobre la feminidad como parte de un sistema patriarcal, Margarita Pisano arguye que

el diálogo desde *lo femenino* como parte subordinada de una estructura fija, no puede entablar un diálogo fuera de la masculinidad, ya que vive dentro de ella, es

³³ J. HALBERSTAM. *Female Masculinity*. Durham: Duke University Press, 1998.

³⁴ R.W. CONNELL. *Masculinities*. Berkeley: University of California Press, 1995.

³⁵ J. HALBERSTAM. *Female Masculinity*, p. 1.

³⁶ R. IRWIN. *Mexican Masculinities*, p. xvii-xviii.

³⁷ J. HALBERSTAM. *Female Masculinity*, p. 15.

³⁸ *Ibidem*, p. 46.

³⁹ S. PHELAN. «Public discourse and the closeting of butch lesbians», en S. MUNT (ed.). *Butchfemme. Inside Lesbian Gender*, Londres: Cassell, 1998, pp. 191-99.

su medio, su límite, allí se acomoda una y otra vez, por tanto, no puede crearse independientemente como referente a sí misma. No lograremos desmontar la cultura masculinista, sin desmontar la feminidad⁴⁰.

Si bien no intento decir que la feminidad sea algo negativo en las personajes lésbicas, su exaltación sí debe ser cuestionada, y el hecho de que los demás la vean como la única configuración deseable acentúa los valores heteropatriarcales que critica la obra de Barrera. El abandono de la feminidad de Ramona la hace la personaje más transgresora en la novela. La mujer masculina se mantiene en un espacio de resistencia ante las normas heteropatriarcales al no redimir su expresión de género ni su sexualidad. Por eso la obra de Barrera muestra la forma en que la masculinidad femenina, aunada al lesbianismo, sirve como un espacio contestatario que socava los roles e identidades de género y sexualidad existentes en el México contemporáneo.

En su libro de cuentos *Contarte en lésbico* (2010), Elena Madrigal ofrece una rica gama de historias sobre la homosexualidad femenina. Me enfoco en el cuento «¡Pantera! ¡Pantera!», el cual presenta la historia de Pantera, una lesbiana masculina que es luchadora, así como su relación con una mujer femenina. El cuento está narrado en primera persona por esta última y ofrece un vistazo a la Pantera en el *ring* y cómo difiere de la Pantera en su relación amorosa. Si bien los aspectos masculinos de la protagonista son similares a los de Ramona, en el cuento de Madrigal no se le rechaza. A diferencia de Ramona, en «¡Pantera! ¡Pantera!» la narradora muestra las interacciones íntimas entre las dos mujeres, en las cuales Pantera es más vulnerable y tímida, dejando a un lado su masculinidad agresiva y la figura que encarna en el *ring*.

La lucha libre ha formado parte importante de la cultura popular mexicana desde la década de los 30⁴¹. Si durante la Época de Oro actores como Pedro Infante y Jorge Negrete encarnaron el ideal masculino mexicano, a partir de 1952, con películas como *El enmascarado de plata*, surge un *boom* de las películas cuyos héroes serían interpretados por los luchadores del momento, dando así proyección a la lucha libre⁴². Más allá de las cintas de luchadores que reproducen los roles de género, la década de los 60 vio un aumento en las películas protagonizadas por luchadoras. Con la incursión de las mujeres en el campo laboral, el cine mexicano abrió paso a estos personajes, cuyo heroísmo fue comparable al de los luchadores y bien aceptado entre el público⁴³. Esta apertura en cuestiones de género en el cine se trasladaría al *ring*. Tanto Pereda y Murrieta-Torres como Heather Levi destacan

⁴⁰ M. PISANO. *El triunfo de la masculinidad*. San Cristóbal de Las Casas: Ediciones Pirata, 2000.

⁴¹ J. PEREDA y P. MURRIETA-TORRES. «The Role of Lucha Libre in the Construction of Mexican Male Identity». *Networking Knowledge: Journal of MeCCSA Postgraduate Network*, vol. 4 (2011), pp. 1-19, p. 2, datan los comienzos de la lucha libre en México en 1933 y destacan cómo ésta integra elementos de la cultura y la mitología mexicanas a lo teatral para crear una forma de entretenimiento cuya popularidad ha ido en aumento desde su fundación.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*, p. 10.





no sólo la participación de mujeres, sino la de los luchadores conocidos como «exóticos». Éstos realizan una *performance* de la homosexualidad afeminada por medio de la cual subvierten la masculinidad hegemónica. Esta homosexualidad sirve como un arma durante las luchas, donde los exóticos pelean contra personajes que se presentan como homofóbicos⁴⁴. Levi destaca los postulados de Paz en *El laberinto de la soledad* en cuanto al chingón y la chingada (que retomaré más adelante), así como sobre el albur, y los compara con el acto físico de inmovilizar y humillar al oponente en la lucha libre⁴⁵. Concluye que los exóticos socavan las expectativas masculinas del homosexual como el ser que es penetrado y humillado, y empoderan a aquéllos que no se adhieren a las normas heteronormativas⁴⁶. Si me he detenido a hablar sobre los exóticos es para recalcar que, aunque es fácil pensar en la lucha libre como un deporte masculino y patriarcal, ésta pone en marcha mecanismos mucho más complejos. Este deporte funge como un espacio de experimentación de género donde construcciones no hegemónicas de feminidad y masculinidad pueden llevarse a cabo ante un público⁴⁷.

La personaje del cuento de Madrigal pertenece a un espacio intermedio; es masculina y dominante en el *ring*, mas también es dulce y tímida. Al describirla, la narradora anota: «Miré de reojo y noté bajo una manga corta unos bíceps deliciosos y una melena oscura, brillante»⁴⁸. Antes de darse cuenta de que se trata de una mujer, la narradora se refiere a ella como «un tipo». Al decir de Halberstam, el género ambiguo es muchas veces visto como un tercer espacio genérico o como una visión borrosa que no define si se trata de un hombre o una mujer⁴⁹. A diferencia de la hostilidad que esto desata, como observamos en la novela de Barrera en torno a Ramona, la narradora de «¡Pantera! ¡Pantera!» se siente aliviada cuando se da cuenta de que Pantera es mujer. Cuando ésta le da un folleto y la invita a las luchas, la mujer, pensando que se trata de un hombre, busca excusas para rechazarla. Esto cambia cuando nota que no lo es, «pero al notar el brillo entre dulce y pícaro de sus ojos, el lustre de su piel y el escote en el que sus senos se dibujaban apenas, ya tranquila, sólo farfullé un “¿de veras?”»⁵⁰. Entonces nos damos cuenta de que en Pantera convergen tanto lo masculino como lo femenino, a pesar de que su exterior hace que se le confunda con un hombre.

En el espacio del *ring*, Pantera se muestra fuerte y lista para enfrentar a su contrincante. Madrigal le deja saber muy poco al lector sobre la mujer y su vida en el *ring*, mas es evidente que la Pantera de las luchas se diferencia de su papel en la

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 11-12.

⁴⁵ H. LEVI. *The World of Lucha Libre. Secrets, Revelations, and Mexican National Identity*. Durham: Duke University Press, 2008.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 276.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 170.

⁴⁸ E. MADRIGAL. «¡Pantera! ¡Pantera!», en *Contarte en lésbico*, Montréal, Québec: Éditions Alondras, 2010.

⁴⁹ J. HALBERSTAM. *Female Masculinity*, p. 20.

⁵⁰ E. MADRIGAL. «¡Pantera! ¡Pantera!», pp. 110-111.



intimidad. Su personaje de la lucha libre es una especie de *performance*, pues, de acuerdo con Levi, a pesar de que muchos luchadores describen la lucha libre como un deporte competitivo, están de acuerdo en que la función primaria de ésta es entretener al público⁵¹. Esta *performance* que se da en el espacio del *ring*, tan propicio para jugar y subvertir el género, exalta la masculinidad con la que se desenvuelve y la coloca en una posición de poder al derrotar a sus adversarias. Su masculinidad y su lesbianismo la alejan del discurso que permite la aceptación de las mujeres en la lucha libre. Al decir de Levi, las luchadoras, más allá de la división entre rudas y técnicas, tienden a defender su participación basándose en que se trata de trabajo. Al mismo tiempo, tienen cuidado en cómo se presentan y muchas veces, en entrevistas, resaltan el rol de madre. Incluso las luchadoras que no tienen hijos defienden la participación de las mujeres en la lucha libre argumentando que muchas son madres⁵². Tampoco existe un equivalente femenino a los exóticos que permita una *performance* del lesbianismo o la masculinidad femenina. Si el *ring* le da la libertad de jugar con los roles de género, Pantera no encaja del todo con las luchadoras a nivel general debido a su masculinidad y al hecho de que no existe por su parte ningún tipo de mención o exaltación de la maternidad.

En su vida diaria, sabemos que Pantera es confundida con un hombre y que viste ropa masculina. Por eso, pienso en la personaje como *butch*, al igual que lo hice al analizar a Ramona en *Sandra, secreto amor*. Por su parte, Halberstam estudia la figura de la *stone butch*, popularizada por la novela de Leslie Feinberg *Stone Butch Blues* (1993), pero cuya existencia se remonta a la década de 1930 en el contexto estadounidense. Halberstam define a la *stone butch* como una lesbiana masculina que no deja que su pareja la toque al tener relaciones sexuales; se define por lo que no hace⁵³. La personaje de Madrigal no podría ser considerada una *stone butch* debido a que no tiene un papel dominante en sus relaciones sexuales con la narradora, pero es posible tener este arquetipo en mente al pensar en la conexión entre su papel como luchadora y el que adopta al estar con su amante.

Ya he mencionado el paralelismo recalcado por Levi entre la lucha libre y los arquetipos de Paz. A pesar de que Pantera, al estar en el *ring*, busca dominar a su rival y así proteger su identidad y orgullo como luchadora, al estar con su amante, esta última asume control de la situación:

Pantera... Que te lleves las manos a la nuca mientras desato tu cinturón hebillado y bajo tu pantalón de hombre [...] ¡Retuércete de gozo, gime, ábrete a mi lengua que mueve tus pliegues y estalla! ¡Estalla cuando mis labios que besan y rebesan el centro de tu sexo y esta diminuta yema te deja exhausta, vuelta toda una carcajada! Pantera... ¿De veras crees que tus zarpazos pueden impedir mis mordiscos en tu cintura?⁵⁴.

⁵¹ H. LEVI. *The World of Lucha Libre*, p. 277.

⁵² *Ibidem*, p. 168-169.

⁵³ J. HALBERSTAM. *Female Masculinity*, p. 123.

⁵⁴ E. MADRIGAL. «¡Pantera! ¡Pantera!», pp. 113-114.

Si retomamos el paralelismo que establece Levi entre las dinámicas de la lucha libre y los postulados de Paz, parece contradictorio que sea Pantera, una mujer luchadora, que además es masculina, quien es dominada por su amante, mucho más femenina que ella. Paz arguye que «lo chingado es lo pasivo, lo inerte y abierto, por oposición a lo que chinga, que es activo, agresivo y cerrado. El chingón es el macho, el que abre. La chingada, la hembra, la pasividad pura, inerte ante el exterior»⁵⁵. El crítico hace referencia a chingar como un verbo violento, y a pesar de que en este caso no existe una violencia como tal entre las mujeres, queda claro que la amante de Pantera tiene el poder y le pide que se abra. Esto cambia cuando el cuento concluye con la narradora pensando: «Pantera... cuídate: tengo perfectamente tramada tu tercera y última caída»⁵⁶. No queda claro a qué se refiere, pero la separación entre la Pantera luchadora y la del espacio íntimo es borrada por su amante al utilizar la lucha libre como metáfora de lo que podrían ser sus intenciones, ya sea de someterla sexualmente o lastimarla de manera emocional. Esto recalca la vulnerabilidad de Pantera ante su amante. Paz realizó su estudio hace más de seis décadas, pero su análisis sobre cómo tienden a observarse los roles sexuales sigue estando vigente, sobre todo cuando pensamos en la homosexualidad en México. Sobre esto, Héctor Domínguez Ruvalcaba sostiene que en cuanto a las relaciones entre hombres, existe la figura del «mayate», es decir, el que penetra y que se resiste a identificarse como homosexual por asociarse con lo masculino al ser el penetrador⁵⁷. Esta asociación entre el penetrador y el penetrado como símbolo de poder y sexualidad es destacada por Cherríe Moraga en *Loving in the War Years* (1983). La escritora explica su propia renuencia, como lesbiana, a ser penetrada o tocada por miedo a ser vista como la chingada, y apunta a su ascendencia mexicana como la fuente de este temor (1983: 109)⁵⁸. Moraga articula:

I was forced to confront how, in all my sexual relationships, I had resisted, at all costs, feeling la chingada –which, in effect, meant that I had resisted fully feeling sex at all. *Nobody wants to be made to feel the turtle with its underside all exposed, just pink and folded flesh*. In the effort to avoid embodying la chingada, I became the chingón. In the effort not to feel fucked, I became the fucker, even with women. In the effort not to feel pain or desire, I grew a callous around my heart and imagined I felt nothing at all⁵⁹.

Así, vemos cómo a pesar de haberse desarrollado en la década de los 50, las ideas de Paz revelan una tendencia de pensamiento en la sociedad mexicana que

⁵⁵ O. PAZ. *El laberinto de la soledad*. Barcelona: Penguin Books, 1950.

⁵⁶ E. MADRIGAL. «¡Pantera! ¡Pantera!», p. 114.

⁵⁷ H. DOMÍNGUEZ RUVALCABA. *Modernity and the Nation in Mexican Representations of Masculinity: From Sensuality to Bloodshed*, 2007, p. 131.

⁵⁸ C. MORAGA. *Loving in the War Years. Lo que nunca pasó por sus labios*. Cambridge: South End Press, 1983.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 115.

sigue teniendo vigencia y nos ayuda a analizar el comportamiento sexual de la lesbiana masculina.

Para Sally Munt, esta impenetrabilidad sexual no es un requisito para la *butch*, ya que si desea abandonar los roles que se le adscriben y ser penetrada, puede abrir sus fronteras masculinas; para la lesbiana masculina, el acto sexual es el momento en el que le es posible reconfigurar su identidad y permitirse placer⁶⁰. Rubin coincide con esto y analiza cómo la idea de que las mujeres masculinas sólo se sienten atraídas por las femeninas o que siempre son quienes penetran a la otra durante los encuentros sexuales son estereotipos que esconden la variedad existente en la experiencia erótica *butch*⁶¹. Pantera se diferencia de la *stone butch* por su papel en las relaciones sexuales y el hecho de que la narradora tiene el control de sus encuentros, cosa que no invalida su identidad *butch*. Este tipo de masculinidad revela una variedad en el continuo genérico que socava la estabilidad de los sistemas binarios⁶². Más allá de ofrecernos un vistazo a la lesbiana masculina, Pantera muestra cómo las categorías de género y sexualidad que se salen de la heteronormatividad son mucho más complejas.

Las personajes que he analizado se ubican dentro de lo que llamo un continuo de masculinidad femenina que revela, como arguye Halberstam, que ésta no es estática y se manifiesta de diversas formas. Son pocas las personajes lésbicas masculinas presentes en la literatura mexicana contemporánea, mas merecen ser destacadas porque ofrecen nuevas formas de socavar, no sólo un sistema de género y sexualidad binarios, sino también la hegemonía heteropatriarcal en México. Finalmente, nos permiten ver la riqueza y diversidad existente en la comunidad lésbica mexicana.

RECIBIDO: octubre de 2018. ACEPTADO: abril de 2019

⁶⁰ S.R. MUNT. «Introduction», en S. MUNT (ed.). *Butch/femme. Inside Lesbian Gender*, Londres: Cassell, 1998, pp. 1-11.

⁶¹ G. RUBIN. «Of catamites and kings», p. 471.

⁶² J. HALBERSTAM. *Female Masculinity*, p. 139.



BIBLIOGRAFÍA

- BARRERA, Reyna. *Sandra Secreto Amor*. México D.F.: Plaza y Valdés, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- BUTLER, Judith. *El género en disputa*. Barcelona: Paidós, 1999.
- CANO, Gabriela. «Unconcealable Realities of Desire. Amelio Robles's (Transgender) Masculinity in the Mexican Revolution», en Jocelyn OLCOTT, Mary Kay VAUGHAN y Gabriela CANO (eds.), *Sex in Revolution. Gender, Politics, and Power in Modern Mexico*, Durham: Duke UP, 2006, pp. 35-56.
- CASTAÑEDA, Marina. *La experiencia homosexual*. México D.F.: Paidós, 1999.
- CASTLE, Terry. *The Apparitional Lesbian: Female Homosexuality and Modern Culture*. Nueva York: Columbia University Press, 1993.
- CIASULLO, Ann M. «Making her (in)visible: Cultural representations of lesbianism and the lesbian body in the 1990s». *Feminist Studies*, vol. 27 (2001), pp. 577-608.
- CONNELL, R.W. *Masculinities*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- DOMÍNGUEZ RUVALCABA, Héctor. *Modernity and the Nation in Mexican Representations of Masculinity: From Sensuality to Bloodshed*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2007.
- FLORES, Valeria. *Notas Lesbianas. Reflexiones desde la disidencia sexual*. Rosario: Hipólita Ediciones, 2005.
- HALBERSTAM, J. *Female Masculinity*. Durham: Duke University Press, 1998.
- HALBERSTAM, J. *The Queer Art of Failure*. Durham: Duke University Press, 2011.
- IRWIN, Robert McKee. «“Las inseparables” and other early traces of modern Mexican lesbianism». *Confluencia*, vol. 20 (2005), pp. 98-111.
- IRWIN, Robert McKee. *Mexican Masculinities*. Mineápolis: University of Minnesota Press, 2003.
- LEVI, Heather. *The World of Lucha Libre. Secrets, Revelations, and Mexican National Identity*. Durham: Duke University Press, 2008.
- LEVI, Heather (1998). «Lean mean fighting queens: Drag in the world of Mexican professional wrestling». *Sexualities*, vol. 1 (1998), pp. 275-85.
- MADRIGAL RODRÍGUEZ, Elena. «La masculinidad desvestida: atuendo y accesorios masculinos en cuatro personajes femeninos de la literatura hispana», en Rafael M. MÉRIDA JIMÉNEZ y Jorge Luis PERALTA (eds.), *Las masculinidades en la Transición*, Barcelona: Egales, 2015, pp. 103-22.
- MADRIGAL, Elena. «¡Pantera! ¡Pantera!», en *Contarte en lésbico*. Montréal, Québec: Éditions Alondras, 2010.
- MONSIVÁIS, Carlos. *Amor perdido*. México D.F.: Ediciones Era, 1977.
- MORAGA, Cherríe L. *Loving in the War Years. Lo que nunca pasó por sus labios*. Cambridge: South End Press, 1983.
- MUNT, Sally R. «Introduction» en Sally MUNT (ed.), *Butch/femme. Inside Lesbian Gender*, Londres: Cassell, 1998, pp. 1-11.
- OLIVERA CÓRDOVA, María Elena. *Entre amoras. Lesbianismo en la narrativa mexicana*. México D.F.: CEIICH-UNAM, 2009.
- PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Barcelona: Penguin Books, 1950.



- PEREDA, Javier y Patricia MURRIETA-FLORES. «The role of *lucha libre* in the construction of Mexican male identity». *Networking Knowledge: Journal of MeCCSA Postgraduate Network*, vol. 4 (2011), pp. 1-19.
- PHELAN, Shane. «Public discourse and the closeting of butch lesbians», en Sally MUNT (ed.). *Butch/femme. Inside Lesbian Gender*, Londres: Cassell, 1998, pp. 191-99.
- PISANO, Margarita. *El triunfo de la masculinidad*. San Cristóbal de Las Casas: Ediciones Pirata, 2000.
- PLATERO, Raquel (Lucas). «La masculinidad de las biomujeres: marimachos, chicanos, camioneras y otras disidentes». *Jornadas Estatales Feministas de Granada. Mesa Redonda: Cuerpos, sexualidades y políticas feministas*, Granada, 2009. http://www.caladona.org/grups/uploads/2010/03/la_masculinidad_de_las_biomujeres-raquel-platero.pdf.
- QUEVEDO Y ZUBIETA, Salvador. *México marimacho: novela histórica revolucionaria*. México, D.F.: Ediciones Botas, 1933.
- RICH, Adrienne. *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*. Londres: Only Women Press Ltd., 1980.
- RUBENSTEIN, Anne. «The War on 'Las Pelonas'. Modern Women and Their Enemies, Mexico City, 1924», en Jocelyn OLCOTT, Mary Kay VAUGHAN y Gabriela CANO (eds.). *Sex in Revolution. Gender, Politics, and Power in Modern Mexico*, Durham: Duke University Press, 2006, pp. 57-80.
- RUIZ-ALFARO, Sofía. «A Threat to the Nation: México Marimacho and Female Masculinities in Postrevolutionary Mexico». *Hispanic Review*, vol. 81 (2013), pp. 41-62.
- RUBIN, Gayle. «Of catamites and kings: Reflections on butch, gender, and boundaries», en Joan NESTLE (ed.), *Persistent Desire. A Femme-Butch Reader*, Boston: Alyson Publications, 1992, pp. 466-82.
- SHAW, Deborah. «Erotic or political: Literary representations of Mexican lesbians». *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 5 (1996), pp. 51-63.



SPANISH WOMEN ARTISTS AND THEIR ECONOMIC ACTIVITY: PRECARIOUS WORK IN TIMES OF RECESSION. ANALYSIS AND COMPARISON FROM A GLOBAL STUDY

Marta Pérez Ibáñez e Isidro López-Aparicio Pérez
Invest. independiente; Universidad de Granada

ABSTRACT

This paper describes the activity of Spanish women artists, based on the results of the research carried out by the authors at a national scale. It includes data provided by more than 1100 artists, first in-depth analysis on the sector of visual artists in Spain, about their professional activity, economic and work circumstances, relationship with the art market, and its historical evolution during the last decades. The authors have segmented the group of women artists, 52% of the total, analyzing their circumstances and comparing them to men and to global data, and contextualizing it within the current economic circumstances. Thus, along with general aspects of female creation in Spain and its relationship with the market, we provide data on the precariousness and inequality in which Spanish women artists live and work.

KEYWORDS: artist, woman, art market, precariousness, crisis.

LAS ARTISTAS EN ESPAÑA Y SU ACTIVIDAD ECONÓMICA:
PRECARIEDAD LABORAL EN TIEMPOS DE CRISIS.
ANÁLISIS Y COMPARATIVA A PARTIR DE UN ESTUDIO GLOBAL

RESUMEN

Este artículo describe la actividad de las artistas españolas, partiendo de los resultados del estudio realizado por los autores a nivel nacional con datos aportados por más de 1100 artistas, primer análisis en profundidad sobre el sector de los/las artistas plásticos y visuales en España, su actividad profesional y circunstancias económicas y laborales, su relación con los agentes del mercado del arte y la evolución histórica de las últimas décadas. Se ha segmentado al colectivo de mujeres artistas, 52% del total, analizando sus circunstancias y comparándolas con los hombres y con los datos globales, y contextualizándolo dentro de la actual coyuntura económica. Así, junto a aspectos generales de la creación femenina en España y su relación con el mercado, aportamos datos sobre la precariedad y desigualdad en la que viven y trabajan las artistas españolas.

PALABRAS CLAVE: artista, mujer, mercado del arte, precariedad, crisis.



0. INTRODUCTION

The need to know in depth the current economic situation in which the work of the artists in Spain unfolds, the conditions in which they establish relations with the system and the art market, the necessary adaptation to a habitual situation of precariousness that has been aggravated by the current crisis¹, are reasons that led the authors to develop a research project that was first published in February 2017², with a second extended and revised edition in 2018. This primary source, with data provided by more than 1100 Spanish artists through a comprehensive survey, from which 52% are women, is a milestone in the knowledge of the artistic sector in our country, the first study in depth and, above all, first analysis of how the current economic recession is affecting artists. The data provided by this research have contributed to the writing of a new Spanish Statute of the Artist in 2018, which was recently approved by the Spanish Congress of Deputies.

This study aims to defend the rights of a sector in a permanent precarious situation, equate them with the rest of workers and professionals in our country, and recognize the importance of artistic production in the Spanish cultural development. The segmentation of the 569 women artists exceeds any previous study conducted in our country, and sheds light on very specific details of their activity and the differences with global and male data.

1. THEORETICAL FRAMEWORK

From the first publication of *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* in 1981³, the work of Rozsika Parker and Griselda Pollock, a fundamental reference in criticism about art and gender, until its reissue in 2013 after Parker's death, many things had changed. The attempt initiated in the early seventies mainly by Linda Nochlin was the first approach to art history from a nonexistent feminist point of view, primarily based on the recovery of forgotten names of women who

¹ We agree with other sources to set the cut-off point in relation to the start of the current economic crisis in 2008, the date of Lehman Brothers' fall, while sources from the Anglo-Saxon area (C. WALTER, *Arts Management: An Entrepreneurial Approach*. New York: Routledge, 2015, p. 235) place their start in the previous year, 2007. Regarding the situation in our country, Dr. C. McANDREW in her study on the Spanish art market (*El mercado español del arte en 2012*, Barcelona: Fundación Arte y Mecenazgo, 2012, p. 11), refers to the «two years of market contraction, from 2007 to 2009». Therefore, we take that reference and place in our analysis the year 2008 as a turning point from which the general situation of the market in Spain changes.

² M. PÉREZ IBÁÑEZ e I. LÓPEZ-APARICIO. *La actividad económica de los/las artistas en España*. Granada: Fundación Nebrija-Universidad de Granada, 2017; revised edition, *El contexto profesional y económico del artista en España. Resiliencia ante nuevos paradigmas en el mercado del arte*, Granada: Editorial Universidad de Granada, 2018.

³ R. PARKER and G. POLLOCK. *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970-1985*, London: Pandora, 1987.



claimed their space. It also sought the necessary verification of the negative impact of institutional sexism throughout history by denying those artists the place they deserved, preventing them from receiving an artistic education at the same level as men, relegating them to a place of amateurism and domestic practice, denying even that the genius could come from a woman.

In the history of art, the masculine-western-white model has proved inadequate, as Nochlin⁴ argues, not only for its moral, ethical or elitist character, but mainly for intellectual reasons. When considering a system of values hitherto unrecognized, by incorporating an element outside the system into historical research, the failure of this paradigm, its presumption, its *naïveté*, demonstrates a subjective masculine white supremacy that proved not to be so, in confrontation with a new social order that is truly fair, inclusive and plural, more adequate and historically accurate. Nochlin's question «Why have not there been great female artists?» may become a catalyzer, an intellectual instrument, for traditionally accepted assumptions, covering other disciplines. That question presumes a false reality and hides a malicious response, implying that no female artist is capable or worthy of greatness at the same level as a man. But one cannot speak of a «feminine» art, there are no categories that distinguish the work of artists and artists, neither in the themes nor in the technique nor in the materials, as Hustvedt⁵ also exposes. The problem does not lie in that conception of art in terms of femininity, but in the naive, socially accepted idea that art is the direct and personal expression of individual emotional experience. Art implies a conscious act of free creation, subject or not to conventions, schemes or pre-established systems, developed through teaching, learning or individual practice, both by men and women. The difference does not lie in the artistic practice itself, neither in its formation nor in its development. As Nochlin stated: «The fault [...] lies not in our stars, our hormones, our menstrual cycles or our empty internal spaces, but in our institutions and our education –education understood to include everything that happens to us from the moment we enter this world of meaningful symbols, signs and signals»⁶.

Pollock and Parker proposed a paradigm shift in the line initiated by Nochlin, surpassing the restrictive formalism that had impoverished and reduced art. They posed a question and gave an answer: «In reality, does it matter what people see and know in museums, art galleries, art history books, university courses?»⁷. Their response was that it really matters, that a segregated, limited culture, where women or ethnic or social minorities are marginalized, offers society a partial, unreal, mutilated image of their own identity, lacking a plural and integrating vision of a

⁴ L. NOCHLIN. «Why have there been no great women artists?», in L. NOCHLIN. *Women, Art, and Power and Other Essays*, New York: Routledge, 1988, pp. 147-158.

⁵ S. HUSTVEDT. *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres. Ensayo sobre feminismo, arte y ciencia*. Barcelona: Seix Barral, 2017.

⁶ V. GORNICK & B.K. MORAN. *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*. New York: Basic Books, 1971, p. 483.

⁷ R. PARKER, R. and G. POLLOCK. *Old Mistresses...*, p. XXVII.



varied and singular society, that society that we all build together. In Spain, the widespread discourse in the art system, according to Méndez⁸, the canon that causes an under-representation of women in the programming of institutions and galleries, is not solved with quotas or with positive discrimination that would hardly solve the problem, whose quantitative consequences have a qualitative hard core, coinciding with the approach of Parker and Pollock: «The generations are marked by what we show and tell, and by what we do not show and do not count», says Pollock⁹.

The problem when analyzing the place of women in art, especially in contemporary art, transcends visibility and recognition, and connects with the notable labor differences between men and women that are still evident today. It goes beyond, also, the identification of women in the social context¹⁰. As Acereda¹¹ argues, the right to work has ceased to be a recognition mainly assigned to men with family responsibilities and has been extended to the whole society equally, involving a large number of women in the labor market. Currently, women's employment has stopped responding to reasons of strict survival to fulfill a role of professional and personal fulfillment, a vital project linked to creation in the case of artists, and a way to maintain a certain life level. In the family economy, the existence of two sources of income has been generalized, as it is increasingly common for women to maintain the weight of single-parent families, single women with dependent children or dependent elderly, although the problem of work-life balance is still associated with women and their employment situation¹². Also, the evolution of female labor models in recent decades, the passage of working mothers to working daughters as Acereda¹³ suggests, also implies that in the most advanced age groups, as fewer working women are active, we can expect to find fewer active artists, as we will corroborate later in our research. The opting-out option¹⁴ has marked the work of many women who began their artistic activity in past decades, leaving it for economic or family reasons. Another effect of the crisis on the Spanish labor economy, caused

⁸ L. MÉNDEZ. «Artistas singulares, obras plurales: las complejas relaciones entre arte y feminismo», in O. BARRIOS HERRERO (ed.). *La mujer en las artes visuales y escénicas. Transgresión, pluralidad y compromiso social*, Madrid: Fundamentos, 2010, pp. 23-63.

⁹ R. PARKER, R. and G. POLLOCK. *Old Mistresses...*, p. xxvii.

¹⁰ M. NASH (ed.). *Feminidades y masculinidades: arquetipos y prácticas de género*, Madrid: Alianza Editorial, 2014; *Mujeres en el mundo. Historia, retos y movimientos*. Madrid: Alianza Editorial, 2012; C. MARTÍNEZ LÓPEZ (ed.). *Feminismo, ciencia y transformación social*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1995.

¹¹ A. ACEREDA. «La incorporación de la mujer al mundo laboral: dificultades y obstáculos asociados», en A. ACEREDA EXTREMIANA (coord.). *La mujer incansable. Barreras y retos laborales*, Madrid: Síntesis, 2015, pp. 29-38.

¹² C. BATTERSBY. *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*. London: The Women's Press, 1989; A. VAN DEN BOSCH. «Women artists' careers: Public policy and the market», in A. BEALE and A. VAN DEN BOSCH. *Ghosts in the Machine: Women and Cultural Policy in Canada and Australia*, Toronto: Garamond Press, 1998, pp. 211-29.

¹³ A. ACEREDA. «La incorporación de la mujer al mundo laboral...», p. 43 & ss.

¹⁴ A. LÓPEZ PUIG. «Por qué las mujeres dejan su trabajo: causas y consecuencias del *opting out*», en *La mujer incansable. Barreras y retos laborales*, Madrid: Síntesis, 2015, pp. 119-38, p. 119 & ss.

by the increase in unemployment and the search for alternatives, is the increase in part-time work. According to data provided by Viejo¹⁵ based on reports from the EPA Active Population Survey and the National Institute of Statistics INE (2017), almost two out of every three people with a part-time job is a woman. Thus, the differences in the female work context, the difficulties also in the artistic sector have led us to analyze those points where inequality is most striking.

In general terms, the current labor situation of cultural workers presents clear signs of precariousness for both men and women, and especially in the case of plastic and visual artists: high levels of self-employment, low pay, instability, low affiliation rate for Social Security systems in different countries, closely related to the concept of «precariat» and the «artistic biotope»¹⁶. In the last years and due to the growing global economic crisis that significantly affects the art market, artists must deal with self-management, communication and professional promotion duties that must be combined with artistic production, although they nevertheless show a high level of acceptance of their situation and identity as artists¹⁷ and a positive vision of their work, despite the precariousness. In some countries, like Spain and as we shall see below, the special virulence of the crisis that began in 2008 resulted in the closure of numerous galleries between 2010 and 2012, and the income source of many artists from the commercialization of the work was seriously impaired¹⁸. Furthermore, at the work level, we face the absence of an institutional professional recognition of artists in Spain, the lack of a statute that regulates their activity¹⁹, of a census that quantifies the number of professionals in this sector and the conditions in which they work, their relatively low affiliation to professional associations as the only structure of labor protection. All this, together with the virulence with which the crisis has affected the entire network of the art system, makes it essential to provide an in-depth study of the situation of the sector, which allows to venture into ways of acting and medium and long-term resource optimization. Thus, our research offers a fundamental source to know the current reality of artists in Spain and the evolution that their relations with the rest of the art system agents have suffered in

¹⁵ X. VIEJO VICENTE. «Las mujeres y el mercado de trabajo. Efectos diferenciales de la crisis económica actual», en *La mujer incansable. Barreras y retos laborales*. Madrid: Síntesis, 2015, pp. 101-118, p. 105.

¹⁶ G. STANDING. *El precariado. Una nueva clase social*. Barcelona: Pasado & Presente, 2013; P. GIELEN, *El murmullo de la multitud artística: arte global, política y posfordismo*. Madrid: Brumaria, 2014.

¹⁷ R. ZAFRA. *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Anagrama, 2017; L. STEINER & L. SCHNEIDER. «The happy artist: an empirical application of the work-preference model». *Journal of Cultural Economics*, vol. 37, n. 2 (2013), pp. 225-246; R. MITCHELL & S. KARTTUNEN. «Why and how to define an artist», in R. TOWSE *et al.* (eds.), *Cultural economics*. Berlín: Springer, 1992, pp. 175-185.

¹⁸ C. McANDREW. *El mercado español del arte en 2012*, p. 11.

¹⁹ As we have mentioned before, the data provided by this research have contributed to the writing of a new Spanish Statute of the Artist in 2018, which was recently approved by the Spanish Congress of Deputies.



the last years, and how this has affected their economic and labor situation. It also allows us to segment the data referring to certain groups of artists, either at the local, generational or gender level, or according to the characteristics of their activity and the economic performance derived from it.

The case of women artists in Spain shares many of these features of precariousness, but also of defining their professional identity as an artist²⁰. We can consider that artistic creation, like other occupations related to culture or education, are considered «feminized professions»²¹, with higher percentages of female presence. During the last decades, the female presence in the Spanish Fine Arts schools stands around 70%²². Likewise, according to our study, the presence of women is the majority in the youngest age groups (see fig. 1), while it decreases as the age of the artists participating in the survey grows. However, as shown by the reports of Women in Visual Arts MAV²³, the presence of women artists in art fairs is significantly lower. Likewise, the artists represented by the art galleries are usually a minority, although a detailed study of this fact has not yet been made. It also highlights the fact that, within the Spanish art market, there is also a kind of

²⁰ D. APOSTOLOS-CAPPADONA and L. EBERSOLE. *Women, Creativity, and the Arts: Critical and Autobiographical Perspectives*. New York: Continuum, 1995; A. BAIN. «Constructing an artistic identity», *Work, employment and society*, vol. 19, n. 1 (2005), pp. 25-46 & «Female Artistic Identity in Place: The Studio». *Social and Cultural Geography*, vol. 5 (2004), pp. 171-193; O. BARRIOS. *La mujer en las artes visuales y escénicas. Transgresión, pluralidad y compromiso social*. Madrid: Fundamentos, 2010; M. MCCALL. «The sociology of female artists, studies in symbolic interaction 1», en L. McDOWELL. *apital Culture: Gender at Work in the City*. Oxford: Blackwell, 1978, pp. 289-318; T. DEKEL. «At (art) work value: Gendered aspects of income and livelihood, the case of women artists in Israel». *Hagar*, vol. 11, n. 2 (2014), pp. 79-104; G.J. FEIST. «The Influence of Personality on Artistic and Scientific Creativity», in R.J. STERNBERG. *Handbook of Creativity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pp. 273-96.

²¹ A. LÓPEZ PUIG. «Por qué las mujeres dejan su trabajo: causas y consecuencias del *opting out*», en *La mujer incansable. Barreras y retos laborales*. Madrid: Síntesis, 2015, pp. 119-38; MCVL, *Muestra Continua de Vidas Laborales* (2017). Madrid: Ministerio de Trabajo y Seguridad Social. <http://www.seg-social.es/prdi00/groups/public/documents/binario/190489.pdf>.

²² Data extracted from the report Data and figures of the Spanish university system. Course 2015-2016, Ministry of Education, Culture and Sports, Technical General Secretariat, Madrid, 2016.

²³ MAV. *Informe ARCO 2018*, Mujeres en las Artes Visuales MAV <https://mav.org.es/noticias/noticias-junta/informe-mav-18-presencia-de-mujeres-artistas-en-arco-madrid-art-madrid-hybrid-y-justmad-2018/>; MAV. *Informe ARTMADRID 2018*, Mujeres en las Artes Visuales MAV <https://mav.org.es/noticias/noticias-junta/informe-mav-18-presencia-de-mujeres-artistas-en-arco-madrid-art-madrid-hybrid-y-justmad-2018/>; MAV. *Informe JUSTMAD 2018*, Mujeres en las Artes Visuales MAV <https://mav.org.es/noticias/noticias-junta/informe-mav-18-presencia-de-mujeres-artistas-en-arco-madrid-art-madrid-hybrid-y-justmad-2018/>; MAV. *Informe HYBRID 2018*, Mujeres en las Artes Visuales MAV <https://mav.org.es/noticias/noticias-junta/informe-mav-18-presencia-de-mujeres-artistas-en-arco-madrid-art-madrid-hybrid-y-justmad-2018/>; M.J. BERÁSTEGUI-SAMPEDRO & V. MIRANDA. *Informe ARCO 2017*, en *Mujeres en las Artes Visuales MAV* [en línea], Madrid, MAV, 2017. <http://mav.org.es/documentacion/informes/informe-mav-16-presencia-de-mujeres-artistas-en-arco-madrid-art-madrid-hybrid-y-justmad-2017>.

«vertical segregation», as López Puig²⁴ mentions, a sector where women's work it is a majority, but where men tend to occupy the positions of greatest responsibility.

The economic crisis that has affected Spain since 2008, the aforementioned closing of galleries and the consequent decrease in income for their artists, also affect more negatively the Spanish women artists. The EPA Active Population Survey showed that, in the years prior to the crisis, the female activity rate has increased notably, from 34.5% in 1990 to 48.9% in 2007. However, this increased activity has been accompanied by aspects of clear precariousness, such as more short-term, part-time and lower-paid jobs, lower categories, segregation according to occupations, double shifts combining paid work and domestic work, etc.²⁵. Such issues will be analyzed in our research.

2. MEN AND WOMEN ARTISTS, AS PROFESSIONAL WORKERS

Unlike other sectors in which official records, union sources or professional associations allow a census of workers in a specific activity, in the case of artists this does not exist in Spain. The main reason is the difficulty to define professional artist regarding the reality of the context and including the different forms of artistic development. In our research, we have started from the numerous studies that since the 80s analyze professional artistic activity. Many of them define the artist according to Frey and Pommerehne's²⁶ categorization in eight criteria, namely, the time devoted to creative activity, the income obtained, the reputation before the public, the recognition of other artists, the quality of the work produced, membership in professional associations or associations, artistic training and self-recognition as such. Other theorists, such as Lena and Lindemann²⁷, propose five areas of approach to the concept of «artist» that define not so much what or who is an artist, but consider it a unit of analysis in itself, in its relationship with the environment and with broader study objectives, being the social, cultural, economic and political context also involved in the artist's activity and consideration. These areas are human capital, censuses and registers of the active population, creative industries, the creative environment and self-legitimization.

Thus, we find that, on a global level, the concept of professional artist is extended and adapted according to the artistic activity itself, its economic results and its relationship with the environment and society. Aware of the particularities of Spain in the way of considering the activity of men and women artists in the

²⁴ A. LÓPEZ PUIG. «Por qué las mujeres dejan su trabajo: causas y consecuencias del *opting out*».

²⁵ X. VIEJO VICENTE. «Las mujeres y el mercado de trabajo...», p. 101.

²⁶ B. FREY & R. POMMEREHNE. «On the rate of return in the art market: Survey and evaluation», *European Economic Review*, vol. 39, n. 3-4 (1995), pp. 528-37.

²⁷ J. LENA & D. LINDEMANN. «Who is an artist? New data for an old question». *Poetics*, vol. 43, n. 1 (2014), pp. 70-85.



current socio-political situation, we evaluated three main factors, according to which we have designed our approach strategy:

- Their artistic activity, creation, exhibition and relationship with the market,
- The relationship between this activity and the income received, in order to know what dimension it represents in the artist's economy,
- Their linkage with professional associations and with the art sector as a whole.

Therefore, the profile of the artist who has participated in our research represents closely the current situation of this sector, of all ages and both sexes, from very young artists at the beginning of his career to consecrated, from artists outside the art market even those with continuous exhibition and commercial activity. In the case of women, as we will see, we will find all the possible options, a plural and realistic example of today's Spanish women artists.

3. METHODOLOGY

The systematic observation we have carried out from within the system in recent years, the role of the artist as a structural support of artistic activity in Spain, and the evolution experienced during the last decade, has allowed us to appreciate how, in the current socio-economic situation in our country, the artist adopts a new role linked to all agents of the system, and a different dimension that needs to be analyzed. In our process, this first contact with the general situation had to be endorsed with data provided by the artists themselves in a survey, the fundamental source of this research.

In Spain, in fiscal or tax terms, the concept of professional artist is complex in its definition and implications. There are different classification systems in this country that encompass the creators, but there is no uniform criterion that allows delimiting the sector of visual arts creation, and analyzing their professional and economic activity through these registers, as we will see, so the data they provide us are relatively useful. However, they have all been taken into account for our study. Thus, given the difficulty of quantifying the population object of our study in the absence of a census that provides specific data on the number of plastic and visual artists with professional activity in Spain, we have counted for our research primarily with the existing literature already mentioned²⁸, combining it with the data provided by the aforementioned registries that in our country encompass the artists for their fiscal or tax activity (Tax Agency, Social Security, National Employment Institute), as well as the databases of the numerous professional associations of artists in Spain, and various online registration platforms for active artists. All this has led

²⁸ C. McANDREW. *El mercado español del arte en 2012*. Barcelona: Fundación Arte y Mece-nazgo, 2012.

us to determine that the total number of professional and active plastic and visual artists in our country can be located around the 25 000 individuals.

Considering these data as the size of our population, based on the Arkin and Colton table (1962), and using a confidence level of 95% with a maximum error of 3%, the size of our sample should not be less than 1064 individuals. We are aware of the risk that this implies in a matter as complex as this, but we are also aware of the need to provide a rigorous figure on which we could analyze the reality of the sector.

In order to obtain the data, after defining the research questions and formulating the corresponding hypotheses, a comprehensive survey of 42 questions divided into three major groups was designed: «About the artist», «On the artist's economy» and «On the relation of artist with the market». After a period of test and evaluation of the survey with different professionals in the sector, we open the period of data collection between May and September 2016.

Since the aim of this research phase was to obtain a representative number of artists that minimized the sample bias, we chose to issue an online survey, a prevailing method according to recent research²⁹, that has left obsolete the previous in-person survey system, and that would guarantee us versatility, ease of use in different devices, viral ability to adapt to the chosen snowball sampling, and mainly the respect of anonymity, essential for the sensitivity of the data. The format chosen was the Google Forms application due to its versatility in configuration, adaptability to different devices and browsers thanks to the improvements of the Computer Assisted Web Interviewing (CAWI) systems, ease of viralization and exhaustive operational analytics, real-time reports, self-generated graphics and summaries of responses. The final sample exceeded the expected number of responses, gathering data from 1164 artists. Of these, 5.3% were excluded from this study, either due to incoherence or errors in the data provided, or because they did not complete the survey completely. The remaining 94.7%, a total of 1105 individuals, turned out to be the final sample on which our study was based. Thus, according to the aforementioned Arkin and Colton table, we guarantee a confidence level of 95% with a maximum error of 3% and, therefore, a high degree of accuracy.

Regarding the degree of internal control that we would apply as a research strategy, we opted for a selective research design based on the different decisions to be made in the process: variable operation, sample establishment, conditions and period of data collection, etc. The selective design and the later segmentation of the women artist's data allowed us to describe the reality of our study sector based on the data obtained, to identify the regularities in those data and predictions of risk or causal relationships where one or more variables could be considered as a precedent for others, as in effect occurred. Thus, we took into account the reality of the sector

²⁹ M. CALEGARO, K. MANFREDA, and V. VEHOVAR. *Web Survey Methodology*. Thousand Oaks, CA: Sage, 2015.





Fig. 1. Gender of participating artists.

at the gender level, the labor, economic and social implications of women's work in the arts, and compared them with the data provided by men.

4. THE RESULTS OF OUR RESEARCH

The sex ratio among the artists in our study is very balanced, with 51.7% women and 48.3% men. This balance, however, does not stay in the relationship between sex and age, since among younger artists, women are a very large majority (fig. 1): under 20 years of age, women are 84.6% of the total, and between 21 and 30 years the figure stands at 62.5%. However, this proportion is progressively decreasing until the age group over 70 years old only found 23.8% of women. The massive female incorporation to the visual arts, the majority of around 70% in Fine Arts students in recent decades, as we have already mentioned, is directly proportional to the smaller number of women artists in older ages. Similarly, in many other aspects of the activity of men and women artists, there may be noticeable differences between both sexes, as we will analyze throughout this article, such as fewer years of contributions to Social Security, lower general income level, etc., leaving record of the problems that women artists in our country must overcome to maintain their activity in the current circumstances.

The geographical distribution of our artists in the national territory is similar to the one detected in the global data of our research (fig. 3). There is a high concentration of artists, both men and women, in certain autonomous regions such as Madrid (29.7%), Andalusia (14.4%) or Catalonia (10.6%), which is decreasing in the rest of the geographical areas, with few proportional variations in the sex of the participating artists.



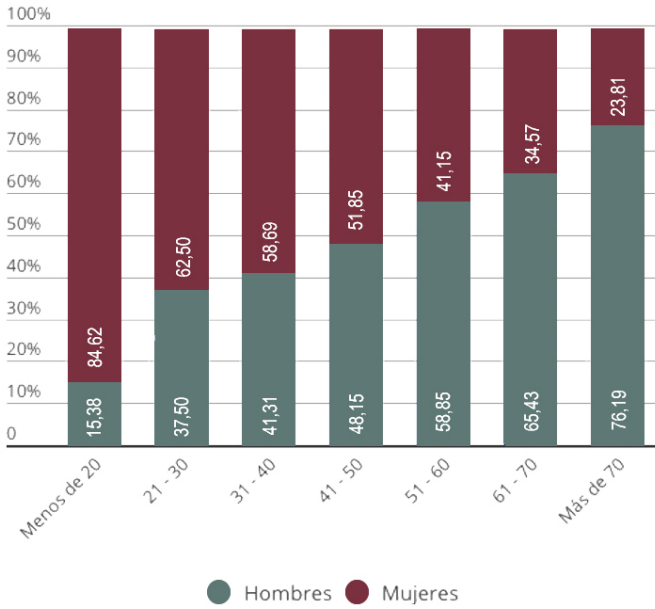


Fig. 2. Relationship between gender and age.

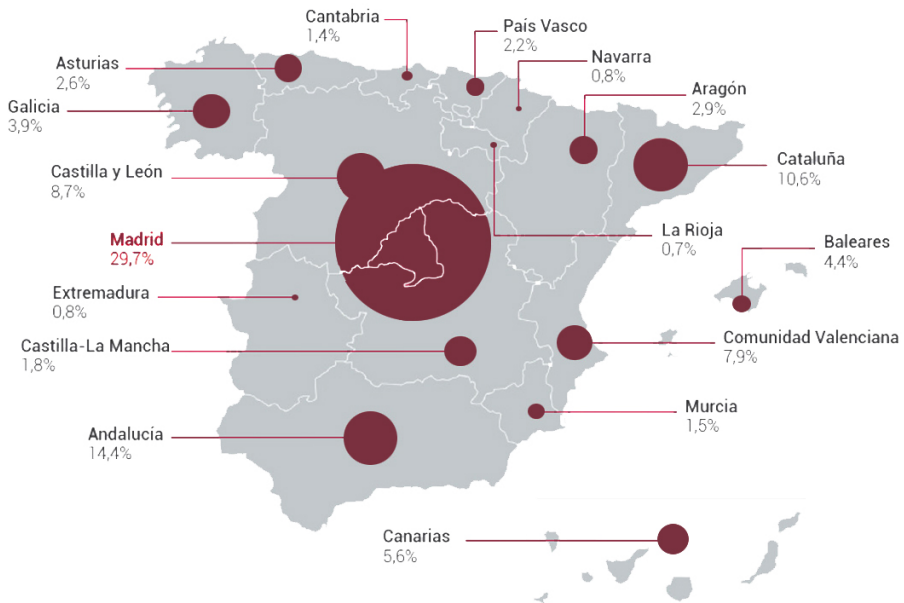


Fig. 3. Geographical distribution.



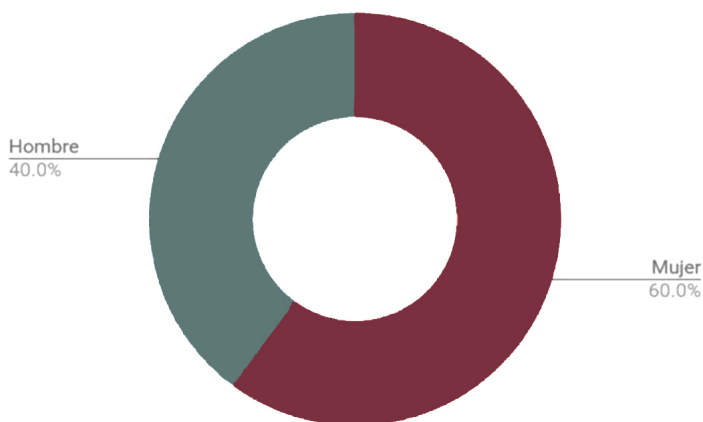


Fig. 4. Artists living out of Spain.

Likewise, we included in our study the data of 60 artists temporarily settled in other countries, a small 5.4% of the total of respondents. They showed differences in age, education and origins with respect to the global data, which indicates not only a generational change, a greater mobility in artists under 40 and with higher education, but also the result of certain policies to promote training abroad thanks to grants and scholarships, policies that differ according to the autonomous communities and that determine the fact that artists from these communities have more external presence. But the fact that surprised us at this point is that, among Spanish artists in foreign countries, the majority is female, 60% of the total, compared to 40% of men residing outside Spain (fig. 4). When concentrating our analysis on the group of artists working outside our country, while the general data of women in our study places them at 51.7% of the total, the artists displaced abroad represent 60% of the total of Spanish artists outside of our country. When analyzing the profile of Spanish artists living in other countries, the age figure is also surprising: 75%, she is less than 40 years old, a young group of mainly emerging women artists developing their career outside of Spain.

Besides, analyzing the level of global income of artists living outside of Spain, it is also interesting to see how it differs with respect to the general data in our study. While in the total of the survey, 46.9% declare to perceive income below € 8000.00 per year, in the case of artists settled abroad, this figure drops to 37.3%, and the group of artists with incomes over € 50 000.00 per year it rises from 1.4% to 6.8%. It seems that, with no doubt, one of the reasons for our artists to settle in other countries is that the performance of their work is higher. According to our study, Spanish artists who live outside our country show, indeed, a slightly higher purchasing power, decreasing the group that receives less than € 8000.00 per year up to 42.5% and increasing that of those with income above 50 000.00 € up to



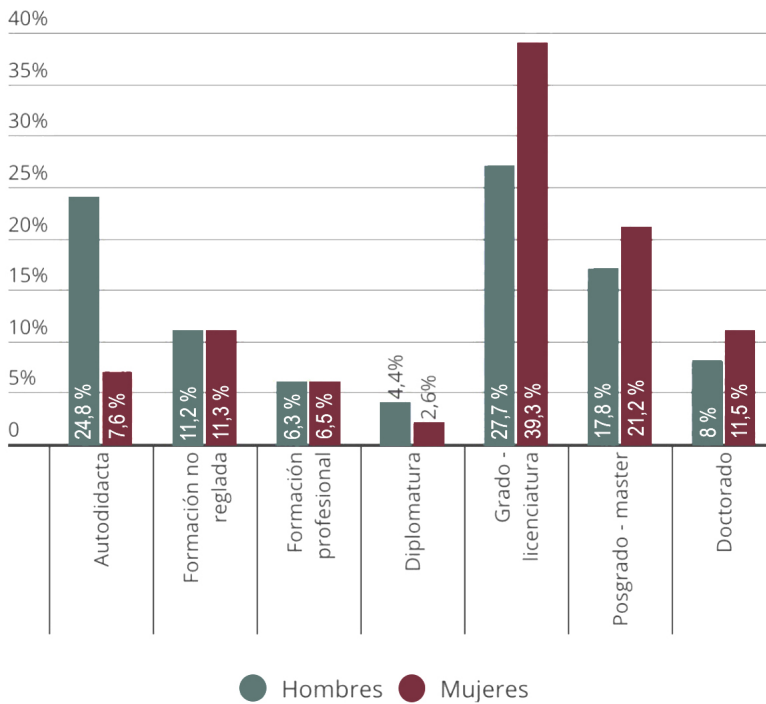


Fig. 5. Artistic education.

5%, which is significant, considering that in the global data, the total of artists with incomes above 50 000.00 € does not reach 1.5%.

The education data in our study also allowed us to discover how art education has consolidated in recent years (fig. 5). The relationship between men and women in terms of artistic training follows the same pattern as in other disciplines, with greater access for women to higher education, where the female graduates represent 58.5% graduates and 56.2% postgraduates. In our study, 72% of the women surveyed stated that they had completed higher studies in art, compared to 53.6% of men. If we extrapolate the gender difference between the artists who study abroad, we see how the majority, 57.7% are men, compared to 42.7% of women. However, among Spanish artists settled in foreign countries, the majority is female, 6.4% of the total, compared to 4.5% of men living out of Spain.

The participation in artistic collectives and common projects of creation also marks differences, albeit slight, that show a greater tendency of women to organize and create in common projects. 72% of women are or have been linked to co-creation groups, compared to 69.1% of men (fig. 6).

The question about the membership in professional associations led us to analyze not only the role that these should play in favor of the sector, as a hinge



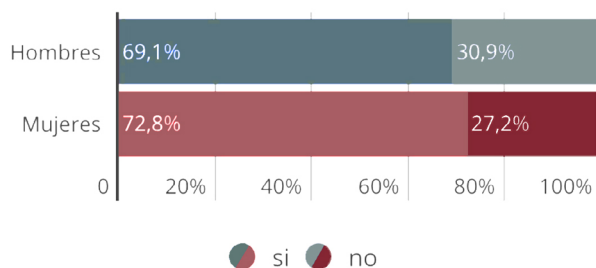


Fig. 6. Participation in artistic collectives.

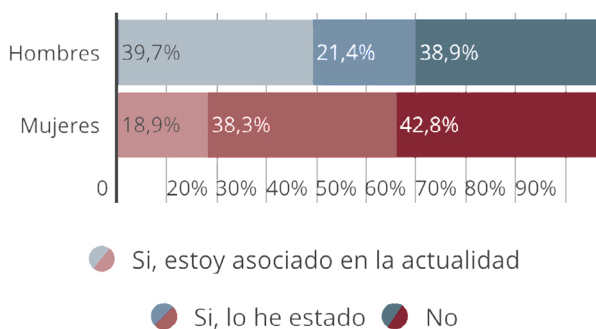


Fig. 7. Participation in professional artistic associations.

between the creators and the rest of the actors of the art system, but also how it is appreciated by the artists themselves such work, if they are really communicating their message of support and protection of the rights of the creators, or if this message is lost or is not perceived as such by those they are related to (fig. 7). In this sense, we see that the proportion between both sexes is fairly even, although the number of women who have never been associated is slightly higher than that of men.

In both cases, however, that percentage close to 40% of skeptic men and women regarding associations has caught our attention. Possibly, a more in-depth study would provide us with the necessary data to know how artists understand their work, especially if they are aware of the results of their management and how they can contribute to the development of the associated artists' activity. In Spain there is a certain lack of historical tradition of professional associationism, compared to other countries where it is much more common, especially in the artistic sector³⁰.

³⁰ The article by Lola L. Muñoz points out the decline in membership levels and the loss in the percentages of representation of the two major unions in Spain in recent years, and the great

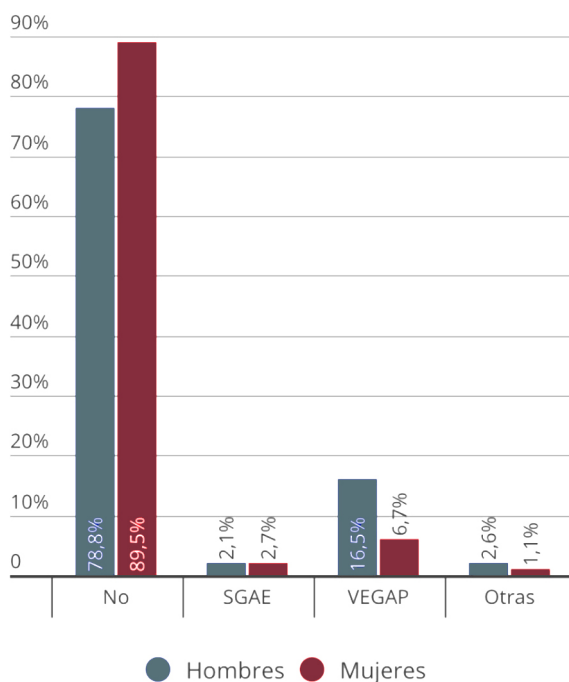


Fig. 8. Participation in author rights management entities.

This fact, together with the lack of a national structure that supports and encourages it, makes a weak Spanish association tissue, which depends almost exclusively on the associates themselves and their management.

Also, the relationship of the artists in our study with the rights management entities shows differences, maintaining in both cases the detachment from these entities. While 78.8% of men are not associated, women go up to 89.5%. VEGAP continues to be the entity with the most acceptance among our artists, but also with notable differences: 16.5% of those associated with VEGAP are men, while only 6.7% are women (fig. 8). Less than half of the artists who put VEGAP in charge of the management of their intellectual property rights are women.

difference compared to other countries in our European environment. Denmark, Finland, Sweden and Norway have the highest membership rates in the European Union. In contrast to the 16% of the Spanish case, 80% of the Danish workers are affiliated to a union, 74% in the case of the Finns, 78% of the Swedes and 53% of the Norwegians. And in the Nordic countries, a system other than the Spanish one prevails: the agreements negotiated by the unions only affect their members. See L.L. MUÑOZ. «Los sindicatos en España: baja afiliación, poca representatividad». *Los Replicantes*, 11 July, 2016. <https://www.losreplicantes.com/articulos/sindicatos-baja-afiliacion-poca-representatividad/>.



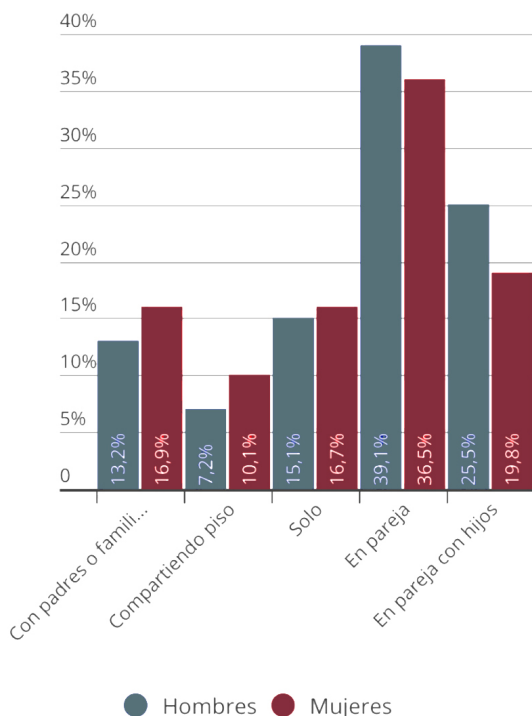


Fig. 9. Residence formulas.

When analyzing the different forms of residence of the artists, we see how women who live in single-parent family units predominate, usually with relatives under their care, whether they are children or parents. Also, artists who live alone and those who share a flat with other people predominate, while among men it is more common for them to live as a couple, with or without children (fig. 9).

As for the contribution of the artists to the expenses of the family unit, it is also worth noting that women show greater dependence on the income of other people, being always a minority in the percentage of expenses borne (fig. 10).

The proportion of women who declare having a home in property is also a minority (fig. 11) as well as those who state having been able to acquire it with income from their artistic activity (fig. 12).

One of the most important issues for our research was to know the total annual income and what part of them comes from artistic activities, which gave us a very useful context for the final objective of this survey (fig. 13). According to the overall results of our study, almost half of the artists surveyed, 46.9%, stated that their total annual income, counting all their professional activities, whether artistic or not, is equal to or less than 8000.00 € per year. This figure, considered

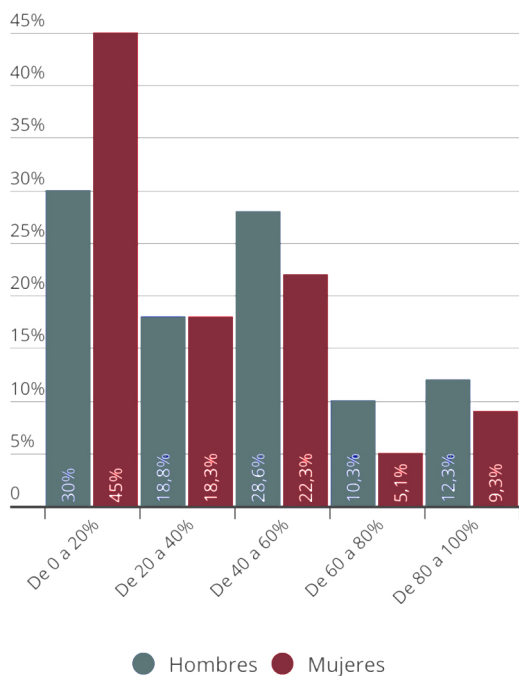


Fig. 10. Economic participation in housing expenses.

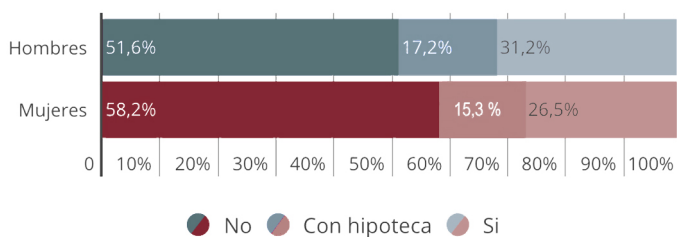


Fig. 11. Housing property.

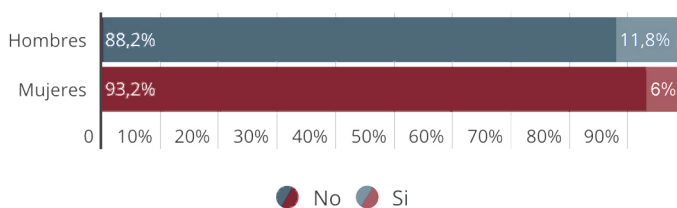


Fig. 12. Artists who have bought their housing with income from artistic activities.



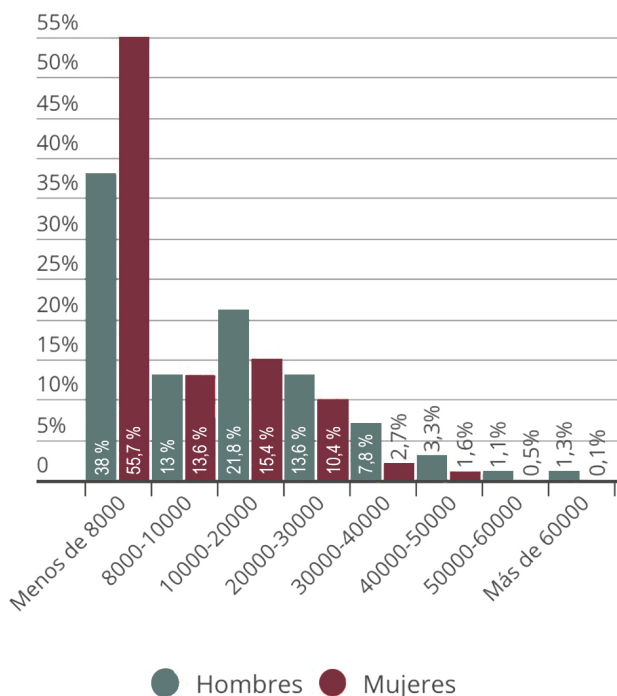


Fig. 13. General yearly income level (all activities included).

as the threshold of the minimum interprofessional salary in Spain³¹, is significant, since it gives us a first piece of information about the precariousness of the work of artists in our country. However, even more significant is the fact of income among Spanish artists and their relation to the income received by men: if 38% of men

³¹ The Spanish Ministry of Labor and Social Security, in Royal Decree 1171/2015, of December 29 (*BOE* n.º 312, of December 30, 2015), set the minimum interprofessional salary for 2016, «for both permanent and temporary workers, as well as for domestic employees», at 655.20 euros per month, which applied to 12 months gives a total of 7862.04 € / year. Hence our approach to 8000.00 € / year as a cut-off point from which to analyze the income level of artists in Spain. The ministry mentions that salary supplements, incentives to production and extra payments will be added to said salary, «without in any case an annual amount lower than 9172.80 euros». Given that most of the artists surveyed, as we will see later, declare to work as self-employed, and given that there is no minimum interprofessional salary for this collective, our threshold of 8000.00 € / year has seemed the best approach to salary minimum of other workers employed. Taking into account that, according to the Labor Force Survey of the third quarter of 2016, employed workers in Spain accounted for 16.8% of the total employed population, the data provided by our study on the income of Spanish artists it seems very significant.

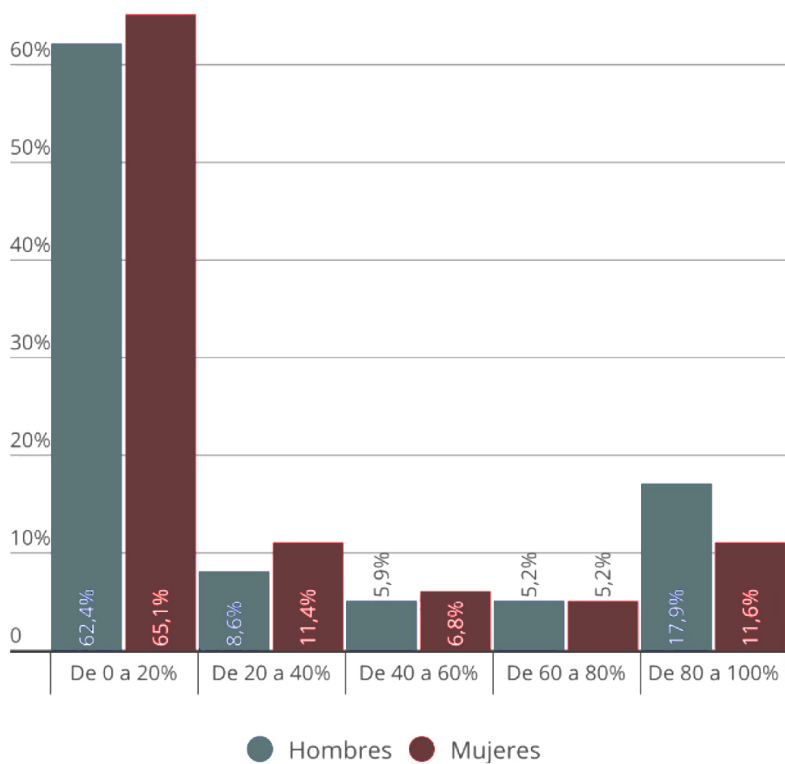


Fig. 14. Yearly income from artistic activities.

claim to receive less than € 8000 per year, in the case of women the percentage rises to 55.7%, and only 4.9% declare to perceive more than 30 000.00 € per year.

But the question about the proportion of income from artistic activities within the annual income of each artist surveyed, shows even more interesting data for our study. Among men, 62.4% declare that their income from artistic activities accounts for between 0 and 20% of their total income, that is, they cannot financially survive only on their activity as artists. Among women, this percentage rises to 65.1%. If we focus on artists who live exclusively or almost on their artistic activity, that is, for whom income from art represents between 80 and 100% of their total income, we also see an inequality between men and women, being them 17.9% and they 11.6% (fig. 14). Again, these data speak of greater precariousness among women artists with respect to men.

The number of years dedicated to artistic activities concurs with the relationship between age and sex of the artists of our study: the number of women dedicated to creation for less than 15 years is highly significant, being equal the group of men and women dedicated to art between 16 and 25 years, and significantly



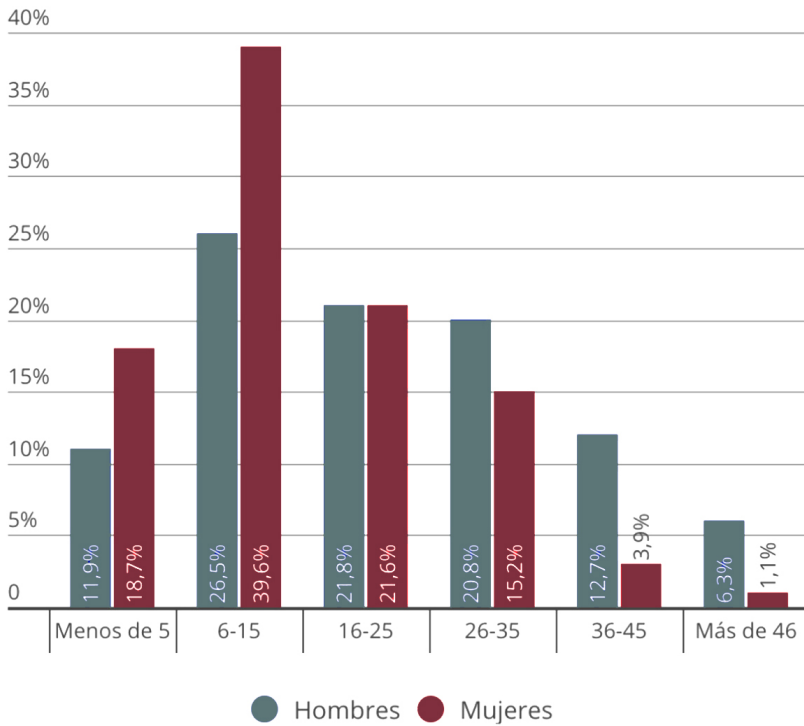


Fig. 15. Years dedicated to artistic activities.

decreasing women artists with more than 26 years of artistic career (fig 15). Once again we are shown a generation of young women artists highly active professionally.

However, the years of contribution to Social Security are, in proportion, much less in the case of women, being almost non-existent the group of women who have contributed more than 35 years (fig. 16). The youth of female artists in our study seems to indicate that both the time of dedication and the years of contribution are especially low in the case of women.

The tax status of men and women in our study is also quite unequal. The number of unemployed and hired women workers significantly increases, and the number of self-employed women decreases. The number of retired women workers is also much lower, which is consistent with the imbalance in the sex-age relationship that we discussed in figure 2: the lower the number of women in the more mature age groups, the fewer the number of retired artists. The values of civil servants and public workers, entrepreneurs and people on sick leave are more similar between men and women (fig. 17).

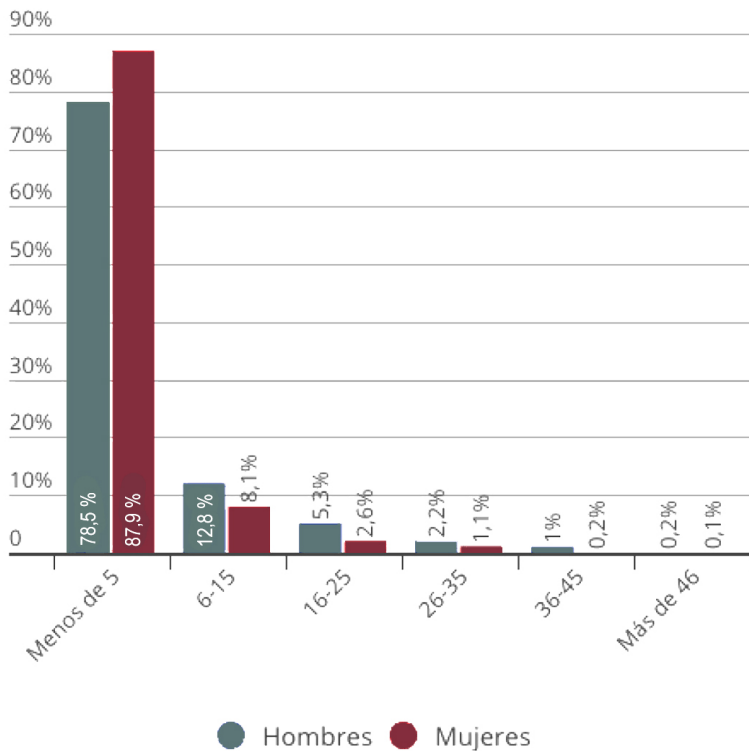


Fig. 16. Years of contribution to the Social Security system.

Likewise, when quoting as a self-employed worker, precariousness becomes evident again, since most of the artists who declare themselves as such can only face the monthly payment in the periods with income due to their artistic activity. In this case, also the situation of women is weaker than that of men in similar circumstances, being only 6%, less than half that of men, women who can face the self-employed worker quota permanently (fig. 18).

The exhibiting activity of the artists is one fundamental factor to determine the level of professionalization of our object of study. Thus, the high participation of respondents in exhibitions of all kinds, from those carried out in alternative spaces or in their own ateliers to institutional ones, in museums or galleries, has been the general trend. In our data segmentation, women artists are slightly more active than men when it comes to exhibiting their work, although the values are very similar (fig. 19).

The proportion of men and women artists who have sold works in their exhibitions during the last years remains very similar. However, the average price



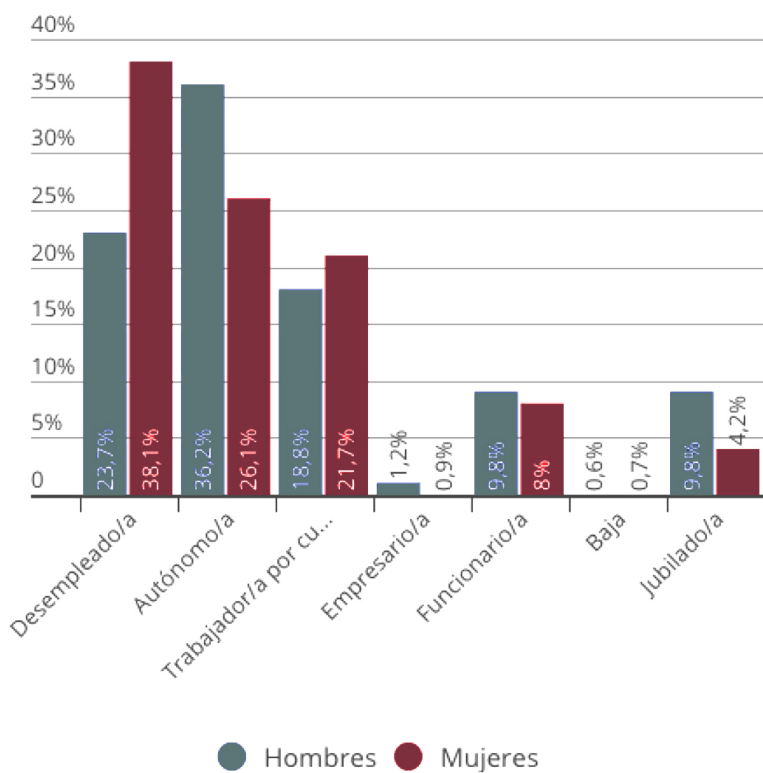


Fig. 17. Tax situation.

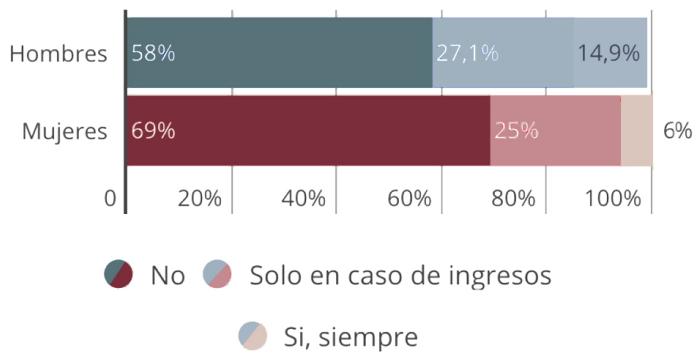


Fig. 18. Artists who pay Social Security quotas with artistic activities.

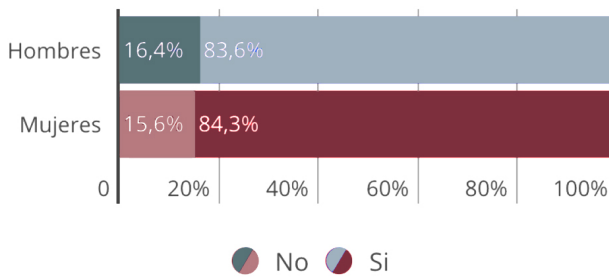


Fig. 19. Artists participating in exhibition in the last two years.

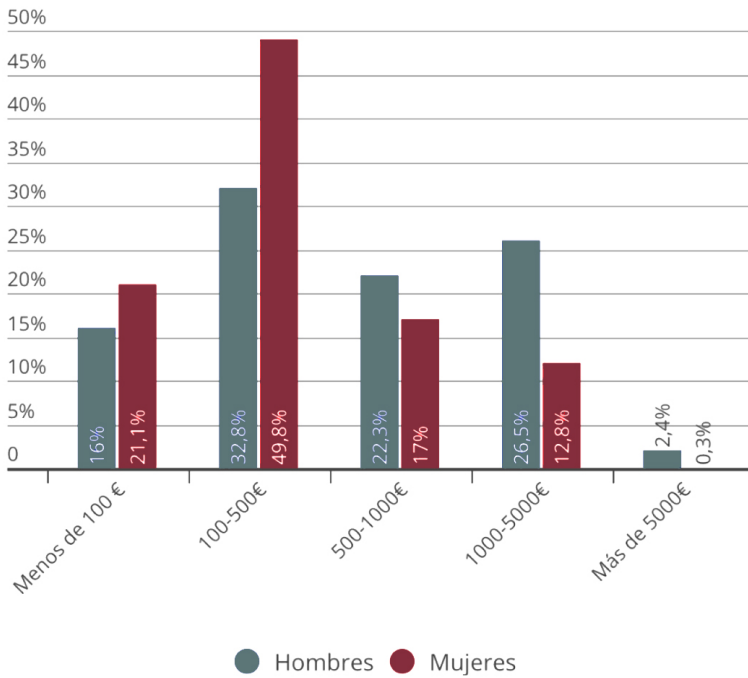


Fig. 20. Average price of sold artworks.

of works sold by women is significantly lower than that of men. Almost 88% of women sell their works below € 1000.00, while among men this group decreases to 71.1%. The proportion of women who sell their works with average prices above € 5000.00 is around 0.3%, compared to 2.4% of men (fig. 20).

Stable relationships with galleries or dealers during the last years also show differences. 36.6% of men maintain them compared to 27% of women, but in

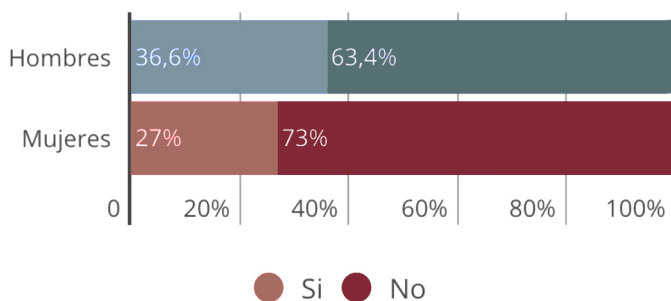


Fig. 21. Artists with stable relationship with galleries and/or art dealers (since 2008).

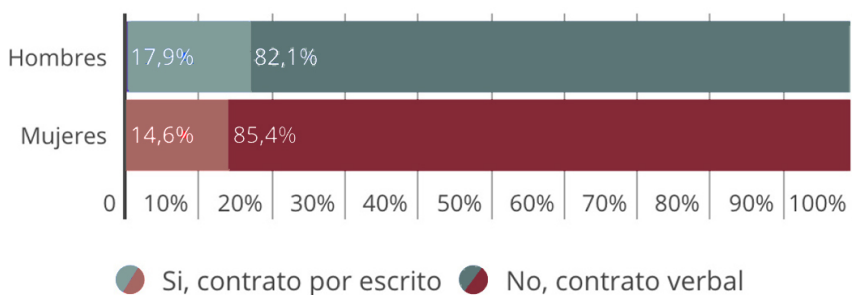


Fig. 22. Type of contracts between artists and galleries and/or art dealers.

both cases it is clear that the crisis that began in 2008 has significantly reduced the stability in the link between artists and galleries (fig. 21).

The contracts that link artists and galleries also slightly benefit men, with 17.9% of men writing contracts with their reference galleries, compared to 14.6% of women. In this case, once again, it is evident the need to raise the awareness, among both artists and galleries, to protect the rights and obligations of both parties through written agreements to which the working conditions established between them are adhered to (fig. 22).

The answer about the personal appreciation of male and female artists regarding their relationship with the market is also striking. Given that the percentage of women linked to galleries is lower than that of men, the answers that show permanent or punctual relationships with galleries are mostly male. There is also a smaller number of women who self-manage their careers independently and satisfactorily, the group of men and women whose sporadic relationship with galleries is unsatisfactory being very similar, but visibly increasing the percentage of

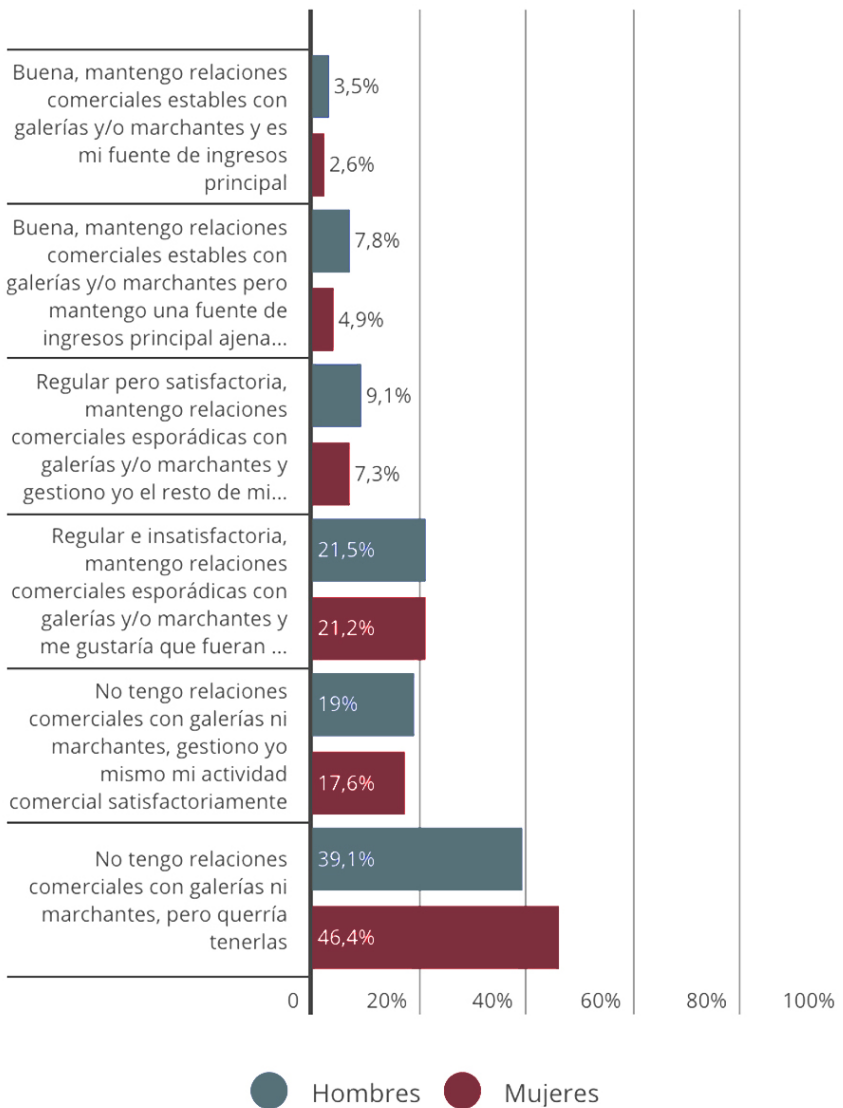


Fig. 23. Artists' appreciation of their situation towards the art market.

women artists not related to galleries but who would like to have them. Once again, it is evident from the overall results of our study, how the idea of a link with art galleries remains a goal to be followed for the majority of women artists. The fact that artists with higher income are those who maintain stable relationships with art dealers is perceived by artists as an added value to which they dedicate their efforts.

5. CONCLUSIONS

The inequalities between men and women in the current system of contemporary Spanish art are evident and do not only affect exhibition criteria, both in galleries and fairs, but also in museums, and transcend all the activity of the artists. The data provided by MAV studies on the visibility of artists in our system make clear this inequality, difficult to tackle when the criteria governing galleries, curators or museum directors are based on the quality of the work and the career of the artist and not on their sex. However, as we see through the data provided by our research, the number of women active in artistic creation being much greater, their activity and economic performance are far from being equal to those of men. A lower contribution to Social Security, caused by more irregular and less predictable income, which is also lower than that of men; greater number of women with a family burden, either in single-parent families with children or with elderly dependents, but also greater economic dependence within the family unit; a tax status that is also more precarious, with a significantly higher number of unemployed women, which explains the lower contribution to Social Security; fewer women with stable relationships with art galleries, which leads artists to look for alternative exhibition and sale spaces, and also leads to significantly lower sales prices than average prices for men; in short, an alarming situation that must be corrected.

We hope and trust that studies such as ours will lead to a general reflection of society and public stratum, and that the next generation of artists, gallerists, curators, collectors and managers, in whom the development of the future art ecosystem will rest, will demonstrate that social and labor equalization involves recognizing the work of artists at the same level, and taking the necessary measures to avoid this gap. Today we cannot understand a world outside the art produced by women, in which the voice of the artist is not heard, because women are half of our society, and it is time to reverse this inequality.

RECIBIDO: octubre de 2018. ACEPTADO: febrero de 2019



REFERENCES

- ACEREDA EXTREMIANA, Amparo. «La incorporación de la mujer al mundo laboral: dificultades y obstáculos asociados», en Amparo ACEREDA EXTREMIANA (coord.). *La mujer incansable. Barreras y retos laborales*, Madrid: Síntesis, 2015, pp. 29-38.
- APOSTOLOS-CAPPADONA, Diane and Lucinda EBERSOLE. *Women, Creativity, and the Arts: Critical and Autobiographical Perspectives*. New York: Continuum, 1995.
- BAIN, Alison L. «Constructing an artistic identity». *Work, employment and society*, vol. 19, n. 1 (2005), pp. 25-46.
- BAIN, Alison L. «Female Artistic Identity in Place: The Studio». *Social and Cultural Geography*, vol. 5 (2004), pp. 171-193.
- BARRIOS HERRERO, Olga. *La mujer en las artes visuales y escénicas. Transgresión, pluralidad y compromiso social*. Madrid: Fundamentos, 2010.
- BATTERSBY, Christine. *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*. London: The Women's Press, 1989.
- BERÁSTEGUI-SAMPEDRO, M.J. y MIRANDA, V. *Informe ARCO 2017*, en Mujeres en las Artes Visuales MAV [en línea], Madrid, MAV, 2017. <http://mav.org.es/documentacion/informes/informe-mav-16-presencia-de-mujeres-artistas-en-arco-madrid-art-madrid-hybrid-y-justmad-2017/>.
- CALEGARO, Mario, Katja Loza MANFREDA, and Vasja VEHOVAR. *Web Survey Methodology*. Thousand Oaks, CA: Sage, 2015.
- DEKEL, Tal. «At (art) work value: gendered aspects of income and livelihood, the case of women artists in Israel». *Hagar*, vol. 11, n. 2 (2014), pp. 79-104.
- FEIST, G.J. «The Influence of Personality on Artistic and Scientific Creativity», in R.J. STERNBERG (ed.). *Handbook of Creativity*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pp. 273-96.
- FREY, Bruno & Werner POMMERHNE. «On the rate of return in the art market: Survey and evaluation». *European Economic Review*, vol. 39, n. 3-4 (1995), pp. 528-37.
- GIELEN, Pascal. *El murmullo de la multitud artística: arte global, política y posfordismo*. Madrid: Bru-maria, 2014.
- GIMENO, María. «Queridas Viejas», 2018. <https://www.mariagimeno.com/QUERIDAS-VIEJAS-PROYECTO>.
- GORNICK, Vivian & Barbara K. MORAN. *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*. New York: Basic Books, 1971.
- HUSTVEDT, Siri, *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres. Ensayo sobre feminismo, arte y ciencia*. Barcelona: Seix Barral, 2017.
- IAC (s.f.). *Propuestas del grupo de trabajo para la ampliación del Documento de Buenas Prácticas en Museos y Centros de Arte*. Documento provisional e inédito.
- INE. *Mujeres y hombres en España*, 2017. http://www.ine.es/ss/Satellite?L=es_ES&c=INEPublicacion_C&cid=1259924822888&p=1254735110672&pagename=ProductosYServicios%2FPYS-Layout¶m1=PYSDetalleGratis.
- LENA Jennife & Danielle LINDEMANN. «Who is an artist? New data for an old question». *Poetics*, vol. 43, n. 1 (2014), pp. 70-85.





- LÓPEZ PUIG, Anna. «Por qué las mujeres dejan su trabajo: causas y consecuencias del *opting out*», in Amparo ACEREDA EXTREMIANA (coord.), *La mujer incansable. Barreras y retos laborales*, Madrid: Síntesis, 2015, pp. 119-38.
- MAV. *Informe ARCO 2018*, Mujeres en las Artes Visuales MAV <https://mav.org.es/noticias/noticias-junta/informe-mav-18-presencia-de-mujeres-artistas-en-arco-madrid-art-madrid-hybrid-y-justmad-2018/>.
- MAV. *Informe ARTMADRID 2018*, Mujeres en las Artes Visuales MAV <https://mav.org.es/noticias/noticias-junta/informe-mav-18-presencia-de-mujeres-artistas-en-arco-madrid-art-madrid-hybrid-y-justmad-2018/>.
- MAV. *Informe JUSTMAD 2018*, Mujeres en las Artes Visuales MAV <https://mav.org.es/noticias/noticias-junta/informe-mav-18-presencia-de-mujeres-artistas-en-arco-madrid-art-madrid-hybrid-y-justmad-2018/>.
- MAV. *Informe HYBRID 2018*, Mujeres en las Artes Visuales MAV <https://mav.org.es/noticias/noticias-junta/informe-mav-18-presencia-de-mujeres-artistas-en-arco-madrid-art-madrid-hybrid-y-justmad-2018/>.
- MCVL. *Muestra Continua de Vidas Laborales* (2017). Madrid: Ministerio de Trabajo y Seguridad Social. <http://www.seg-social.es/prdi00/groups/public/documents/binario/190489.pdf>.
- MCCALL, Michal. «The sociology of female artists, studies in symbolic interaction 1», in L. McDOWELL (ed.), *Capital Culture: Gender at Work in the City*, Oxford: Blackwell, 1978, pp. 289-318.
- MCANDREW, Clare. *El mercado español del arte en 2012*. Barcelona: Fundación Arte y Mecenazgo, 2012.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, Cándida (ed.). *Feminismo, ciencia y transformación social*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1995.
- MÉNDEZ, Lourdes. «Artistas singulares, obras plurales: las complejas relaciones entre arte y feminismo», en Olga BARRIOS HERRERO (ed.), *La mujer en las artes visuales y escénicas. Transgresión, pluralidad y compromiso social*, Madrid: Fundamentos, 2010, pp. 23-63.
- MITCHELL, Ritva, & Sari KARTTUNEN. «Why and how to define an artist», in R. TOWSE *et al.* (eds.), *Cultural Economics*, Berlín: Springer, 1992, pp. 175-185.
- MUÑOZ, L.L. *Los sindicatos en España: baja afiliación, poca representatividad*. En Los Replicantes (11 July, 2016). <https://www.losreplicantes.com/articulos/sindicatos-baja-afiliacion-poca-representatividad/>.
- NASH, Mary (ed.). *Feminidades y masculinidades: arquetipos y prácticas de género*. Madrid: Alianza Editorial, 2014.
- NASH, Mary. *Mujeres en el mundo. Historia, retos y movimientos*. Madrid: Alianza Editorial, 2012.
- NOCHLIN, Linda. «Why Have There Been No Great Women Artists?», en L. NOCHLIN. *Women, Art, and Power and Other Essays*, New York: Routledge, 1988, pp. 147-158.
- PARKER, Rozsika and Griselda POLLOCK. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. London: Tauris, 2013.
- PARKER, Rozsika and Griselda POLLOCK, G. *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970-1985*. London: Pandora, 1987.
- PÉREZ IBÁÑEZ, Marta. *El contexto profesional y económico del artista en España. Resiliencia ante nuevos paradigmas en el mercado del arte*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2018.

- PÉREZ IBÁÑEZ, Marta. «Artistas y resiliencia: la evolución de las relaciones comerciales entre artistas españoles y galerías de arte», en *VII Workshop on Cultural Economics Management*. Oporto: Porto Design Factory, 2015.
- POLLOCK, Griselda. *Differencing the Canon: Feminism and the Writing of Art's Histories*. London: Routledge, 2013.
- RODOVALHO, C. *El precio del arte en femenino. La situación de las artistas en el mercado español del arte*. Trabajo de fin de máster inédito. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2018.
- STANDING, Guy. *El precariado. Una nueva clase social*. Barcelona: Pasado & Presente, 2013.
- STEINER, Lasse, & Lucian SCHNEIDER. «The happy artist: an empirical application of the work-preference model». *Journal of Cultural Economics*, vol. 37, n. 2 (2013), pp. 225-246.
- TORRENT ESCLAPÉS, Rosalía. «Pistolas, rifles y cuchillos. ¿Contra quién se arman las mujeres artistas?». *Asparkia*, vol. 31 (2017), pp. 99-111.
- VAN DEN BOSCH, A. «Women artists' careers: Public policy and the market», en Alison BEALE and Annette VAN DEN BOSCH. *Ghosts in the Machine: Women and Cultural Policy in Canada and Australia*, Toronto: Garamond Press, 1998, pp. 211-29.
- VIEJO VICENTE, X. «Las mujeres y el mercado de trabajo. Efectos diferenciales de la crisis económica actual», en Amparo ACEREDA EXTREMIANA (coord.). *La mujer incansable. Barreras y retos laborales*. Madrid: Síntesis, 2015, pp. 101-118.
- WALTER, Carla. *Arts Management: An Entrepreneurial Approach*. New York: Routledge, 2015.
- ZAFRA, Remedios. *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Anagrama, 2017.



JUAN

Nunca olvidarás el beso que diste por primera vez,
cantan en el radio,
qué va, pienso, no me acuerdo ni a quién se lo di.
Lunas, Sabina Berman

Te llamabas días en que fui feliz.
Yo ya no vivo aquí, Cristina Rivera Garza

Pero tú no *te llamabas días en que fui feliz* y yo era sólo una *reciénllegada*.
Te recuerdo irrumpiendo por la puerta de la cocina que daba al patio.
Entraste mostrando a todas tus caderas y preguntando si tus jeans estaban demasiado ajustados.

Te gustaban las apariciones triunfales, intempestivas, las dicciones perfectas.
Te llamabas Juan, pero podías también haberte llamado Johan o Johanna o Johannesburgo o Johannes Kepler.

Te llamabas Nunca-sabrás-mi-nombre-verdadero, Las-noches-son-invitaciones-a-viajar-al-pasado-de-planetas-que-inventamos-para-no-morir-de-tristeza, No-pertenezco-al-presente-y-me-exilio-desde-ahora-de-tu-futuro, Mi-infancia-es-una-coladera-una-lengua-que-apaga-colillas-de-cigarro, Mi-memoria-un-boquete-un-cúmulo-un-relámpago-una-herida-imposible-de-suturar-un-desierto-deveras-desierto.

[¿De esto se trata? ¿Quiero contar la historia de cómo una mujer llamada Juan me besó por primera vez en mi vida?

Se trata de escribir un poema lésbico. ¿Pero qué cosa es un poema lésbico?

¿Cómo se escribe?

En todo caso, un poema cuir [*Google* ¿será que ahora sí voy a tener suerte?]:

poemas de amor de mujer a mujer

poemas de amor entre dos mujeres

poemas lésbicos de amor cortos

poemas de una chica para otra chica

poemas de una mujer a otra mujer

poemas de chicas para chicas

poemas de amor para una lesbiana [sic]

poemas de amor de una mujer a otra mujer.

Era 1996 y tú te mudaste apenas dos semanas después de que yo me instalara en una casa de asistencia del puerto.

Sí, todo esto sucede frente a un mar.

Traías *Dos horas de sol* bajo el brazo y *El corazón del tártaro* en la maleta. Como el infortunio o como el amor llegaste con callados pies de trapo [*Rosa Montero dixit*].



Yo tenía diecisiete y tú diez años más la primera noche que entraste a mi habitación. Pusiste, teatralmente, tu índice en tus labios. Mi compañera de cuarto roncaba. Fuimos de puntillas por toda la casa a oscuras. En la sala, frente a un enorme espejo, nos vi pasar hechas dos sombras que, a hurtadillas, se escabullían del mundo.

Ahí estaban el tintineo farabeufesco, las monedas girando sobre una mesa invisible, las suelas de nuestras sandalias chocando con los escalones, tu mano o la mía sobre el picaporte. Ahí yo, mirándonos huir, como si mi espalda o mi nuca tuviesen ojos, como si no fuera yo la que salía de aquella casa, de madrugada, contigo, hacia quién sabe dónde.

Así que no me digas
que no sabes cómo
ha pasado el tiempo.

Nos encontramos una década después y ahora eres una mujer que se llama Johanna. Te has casado y tienes un hijo, además de un marido y un amante. Pasas dos horas hablándome de una arruga que te ha salido en la frente y yo sólo puedo pensar en lo insoportable que es oírte hablar así. No me digas

que no te das cuenta
que no somos las mismas.

Que no sabes cómo las que fuimos no existen más.

La primera vez que entraste en mí, enmudecí. [Esto no es una metáfora, literalmente enmudecí]. Primero tus dedos en mi boca y después, húmedos, abriéndose paso en mi sexo. No sentí nada. No supe lo que quería de ti sino mucho después, cuando ya era imposible, cuando te habías marchado a otro país, a otro idioma, cuando dejaste de ser Juan para ser Johanna. Una comedia de equivocaciones. Eras una mujer o una mujer y yo nada sabía acerca de besar a otras mujeres, de coger con otras mujeres. Yo tenía diecisiete años¹ y no sabía nada de los cuerpos. Por eso enmudecí.

[O sea que la que escribe esto, la enunciante, miente. *Las enunciantes siempre mienten*, te dices a ti misma mientras recuerdas cómo algo sí sabías de los cuerpos y en específico de los cuerpos desnudos de dos mujeres. ¿Tiene sentido aclarar si esas mujeres eran reales o ficticias? En todo caso, tendría que acotar que tú y yo no éramos la Mariana y María Inés garciaponcescas de mis lecturas adolescentes. Que nunca nos desnudamos una a otra mientras

¹ [*que si eso es el amor
que si eso es el amor
que si eso es el amor
que si eso es el amor*]

bailábamos. Que nunca hubo vestidos
negros que resbalaran de nuestras
piernas perfectas hasta el piso ni
tocadiscos ni copas de vino tinto ni
lluviosas tardes en calles arboladas de
suburbios clasemedieros
aspiracionales].

Lo que podría ver si yo fuera una espectadora en una máquina del tiempo que hubiese viajado al pasado: sales del baño en ropa interior y con una toalla en la cabeza. Yo estoy en la cama viendo cómo te maquillas y te secas el pelo. Al mismo tiempo estoy viéndome verte. Estoy oliendo tu perfume mientras pienso que jamás olvidaré ese instante. Pero todo esto es ficción, lo sabes, ¿cierto? La memoria no puede recordar jamás todos los detalles de lo que en verdad sucedió. Lo que ocurre entonces es que nos invento. Este poema nos inventa. Pero sí existimos, me dice una voz que funge como tuya en mi cabeza: sí estuvimos esa noche en mi habitación y yo bebí cerveza y comí palomitas hasta que me fui quedando un poco dormida. En realidad, estabas borracha, te digo. Estabas un poco ebria y habías fumado mucho. Hiciste que nos recostáramos en la cama y me abrazaste. Insistías una y otra vez en que me quitara las botas, pero yo no quise. Cuando empezaste a girar tu cabeza supe que unos segundos después tu boca estaría en la mía. Tus labios eran muy delgados y sabías a ceniza. Es mentira, no sabes a qué sabían mis labios. Es mentira, sí, pero eran muy delgados. ¿Puedes, en verdad, recordar ese beso? No, ¿y tú? Yo menos. Yo sólo soy una voz en una cabeza que recrea ficcionalmente a la que fui.

Te llamabas Alaska Braslova y era agosto de 1996.
Lo que tu carta dice: *Te amo y no soy lesbiana. Me pregunto
¿qué me habrás escrito? ¿Cómo me habrás mandado al
diablo?*

Pero fuiste tú la que me mandó al diablo doce años después.
¿O fui yo? Eso qué importancia tiene, dice la voz que te presta
voz en mi cabeza. Yo sólo quería escribir un poema para
contar cómo la primera mujer que me besó
se llamaba Juan².

Sara URIBE

² [Lo que te cuento: en realidad quería escribir un poema lésbico que no fuera cursi en el que no necesariamente hubiera erotismo en el que pasaran otras cosas aparte de la trama lésbica en torno a dos mujeres. Un poema lésbico en el que, si había sexo, hubiera dildos.]
Lo que no quería: escribir un poema lésbico que fuera desde siempre una obra negra un ensayo un borrador un fracaso anticipado.



HALBERTAM, Jack, *Trans*: A Quick and Quirky Account of Gender Variability*. Oakland: University of California Press, 2018. ISBN: 978-05-2029-269-7.

Los procesos de publicación en el ámbito académico suelen dificultar que la teoría mantenga el ritmo de la realidad. «American Studies», la serie editorial a la que pertenece *Trans**, nace para superar este obstáculo y ofrecer guías breves escritas en un tono personal sobre temas que, debido a que aún están siendo vividos por sus protagonistas, se resisten a fijarse en papel. En el caso del volumen que nos concierne, se trata de siete capítulos cortos sobre la naturaleza variable del género que, centrado en la experiencia *trans** y escrita por un hombre *trans**, cubre los aspectos históricos, culturales y sociales que conforman unas realidades sobre las que el autor ha sentido la necesidad de colocar un signo ortográfico (*) con la intención de captar nuestra atención y aprovechar una obra que se pretendía divulgativa, para cuestionar los conceptos con los que nombramos las expresiones corporales del género desde la academia y las realidades que promovemos —o no— al hacerlo.

Precisamente desde esta dificultad de cristalizar experiencias en palabras arranca Jack Halberstam su obra, utilizando ya en el título el concepto *trans**. Con el añadido del asterisco, el autor promete multiplicar en todas direcciones la raíz del sustantivo «transición»; habitualmente pensado en relación con un destino, a una forma fija o con una configuración específica del deseo y la identidad. De este modo, plantea también una pregunta a la raíz de lo *transgénero* a medida que este concepto trata de representar el abanico de posibles variaciones del género y del sexo que resultan hoy día aceptables.

De acuerdo a esta obra, en esta explosión de significados que señala el término *trans**, la posibilidad de certeza queda castrada y, al dificultar el diagnóstico de una u otra forma de género, la persona *trans** se estaría reservando el derecho a categorizarse constantemente a sí mismx. Sin embargo, este intento de señalar la insuficiencia de los sistemas de clasificación actuales no es nuevo en los estudios de género y resuena con los objetivos de lo *queer* y lo transfeminista. Para evitar dar preferencia de forma irreflexiva a este nuevo concepto para la crítica del sistema género-sexo cabe preguntarse cuál es la aportación del término *trans** al objetivo común de los estudios de género. De lo contrario, estaríamos de nuevo moviéndonos en las lógicas capitalistas; idolatrando el último concepto disponible para la crítica y tratando además de lanzarnos a abrazar un término que, como las puntas del asterisco que lo caracterizan, no se extiende con la intención de abrazar, sino con la de señalar y tocar en todas direcciones.

De acuerdo a Halberstam, *trans** se diferencia de lo *queer* en que no plantea una política sexual y de género que exceda lo identitario, su objetivo es desestabilizar las identidades en sí mismas y apuntar a los momentos en los que diferencia e identidad han sido utilizadas para mantener un cierto *statu quo*. La aplicación más clara y controvertida de la utilidad del concepto *trans** que ofrece se encuentra en su reflexión sobre las infancias *trans**, uno de los temas de actualidad que trata. Halberstam parte de la asunción de que lxs niñxs *trans** de después de los 2000 se inician en sus experimentaciones a través de internet o asistidos por los medios de comunicación, donde sus referentes son personas como Caitlyn Jenner, miembro del imperio Kardashian, y en





la mayoría de los casos se trata de niñxs de clase media, blancxs, y con padres que lxs convertirán en el signo irrefutable de su propia tolerancia liberal. Será esta pareja de padres blancos heterosexuales quienes acompañarán a su hijx, junto con los doctores y psicólogos, en su proceso de transición. Y es exactamente ahí, en el momento en el que toda la experiencia transexual pierde su carácter disruptivo y es mostrada y tutelada con orgullo, hacia donde Halberstam dirige sus preguntas y donde siente la necesidad de colocar el asterisco.

El asterisco apuntaría entonces al riesgo de que tanto los padres como el resto de profesionales que aconsejan al niñx sean en su mayoría personas inmersas en el sistema de género-sexo binario que, con la mejor intención hacia el niñx, le ofrezcan prematuramente medios para transitar de un lugar a otro, de transformar su cuerpo hacia una nueva forma definitiva sin necesidad de entrar en contacto con las redes de pensamiento y activismo *trans** que le preceden. Esto es algo que, a los ojos de Halberstam, privará a lxs niñxs *trans** de poder seguir ejerciendo su derecho a experimentar con su propio cuerpo y a considerarse un proyecto en constante desarrollo. Lo que parece subyacer a este ejemplo de la infancia *trans** y a otros tantos referidos en el libro es, por lo tanto, la sospecha de que el liberalismo y las políticas identitarias están borrando la historia del activismo y generando en su lugar una narración de la diferencia dirigida y supeeditada al cisheterocentrismo liberal blanco. Es importante subrayar que, además de una cierta romantización de la figura del activista disruptor como experiencia de vida modélica, Halberstam cuando trata el tema de la infancia *trans** deja sin responder la cuestión de cómo y quién debería decidir qué momento es demasiado pronto o demasiado tarde para empezar a transitar.

En definitiva, Halberstam ofrece un mapa relativamente accesible que nos sitúa a las disi-

dencias *trans** de después del 2000 –con dudas, críticas y esperanzas– en relación con la memoria del movimiento para ayudar a entender cómo hemos llegado hasta aquí. Aunque el título promete hacer de esto una explicación rápida, se trata a todos los efectos de una obra teórica que, sin embargo, ofrece una escritura cercana; algo a lo que este tipo de autores nos tiene desacostumbradxs. La vitalidad y cercanía del texto se consigue en gran medida a través de testimonios personales del autor, como su propia cirugía de pecho, y las referencias a lo cotidiano y lo extravagante (*quirky*); que van desde Facebook, David Bowie, Catalina de Erauso (1592-1650) o *Buscando a Nemo* y llegan hasta las piezas de Lego y su potencial en la imaginación de mundos utópicos. Esta frescura en el texto y su brevedad serían la diferencia más sustancial con otras publicaciones que, en el aspecto histórico, sociológico y antropológico detallan la historia de lo *trans** de forma más rigurosa, como es el caso de *Historia de lo Trans*, escrito por Susan Stryker en 2017 y prologado por Lucas Platero en su traducción al español (Madrid: Continta Me Tienes, 2017). Cabría discutir si, en el contexto activista español, esta obra que ya ha sido traducida a nuestro idioma por Javier Sáez (Barcelona/Madrid: Egales, 2018) alcanza su objetivo de ir pareja a la actualidad del activismo y de despertar en él una conciencia que revalorice lo disruptivo de lo *trans** o si, una vez más, la teoría ha surgido con posterioridad y desde una práctica ya existente. En cualquier caso, este formato más accesible y conciso de crítica a la regulación de los procesos transgénero es útil para el público no académico y cumple con su cometido de ofrecer un texto divulgativo sin perder el compromiso activista de continuar ejercitando la imaginación hacia un futuro de géneros extraños.

Alberto POZA POYATOS

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.clepsydra.2018.17.07>

MARISTANY, José J. y Jorge L. PERALTA (comps.), *Cuerpos minados. Masculinidades en Argentina*. La Plata: EDULP, 2017. 310 pp. ISBN: 978-98-7412-719-8.

¿Es posible pensar un modelo hegemónico de masculinidad en Argentina? ¿Aún perviven resabios de las figuraciones del compadrito que permeó los tangos durante las primeras décadas del siglo xx? ¿O el modelo dominante entró en crisis y hoy se podrían vincular con algunas figuraciones presentes en la obra de Manuel Puig? ¿Cómo tensionan en las relaciones laborales los cuerpos que no responden al cisgénero? Esas y otras preguntas circulan a lo largo de la compilación realizada por José Maristany y Jorge Peralta en una propuesta que gira en torno a poner en evidencia el quiebre del binarismo y el movimiento estallado del modelo de masculinidad en Argentina. *Cuerpos minados* es el resultado de un trabajo mayor que aúna la labor de universidades latinoamericanas e ibéricas en el proyecto de investigación «Diversidad de género, masculinidad y cultura en España, Argentina y México» (FEM 2015-69863-P MI-NECO-FEDER), dirigido por Rafael M. Mérida Jiménez.

En el prólogo, los compiladores parten de la premisa de que la masculinidad es un abanico amplio, complejo e inestable y por eso utilizan el término en plural («masculinidades»), que implica pensar cómo el «ser varón» cambia según el contexto histórico, cultural, económico, racial, etario, etc. Por lo tanto, este abordaje se inscribe en la perspectiva de género planteada por el feminismo y parte de la consideración de que son sujetos genéricos, esto es, que sus identidades, prácticas y relaciones como hombres son construcciones sociales y no hechos de la naturaleza, como los discursos dominantes han planteado por siglos. Desde esta mirada, no centran su estudio en las masculinidades o las femineidades, sino en las relaciones sociales e intersubjetivas entre los géneros, es decir, el funcionamiento del sistema sexo-género como constructo social que incluye estéticas, códigos de reconocimiento visual e, inclusive, convenciones psicológicas que funcionan de modo invisible. Estos son los «ideales reguladores» (Preciado 2008) de coerción de un modo de orientar el deseo y la práctica sexual.

Ante estas regulaciones, en la serie de artículos compilados por Maristany y Peralta se busca dar cuenta de los *Cuerpos minados*, es decir, las erosiones que produjeron los modelos contrahegemónico y disidentes, como la masculinidad femenina/lésbica o trans, esos cuerpos que rompen con los modelos tradicionales de lo masculino para dejar en evidencia otras masculinidades. Esta es la perspectiva teórica que enmarca el libro y que se abre, luego, en cada uno de los artículos al análisis de la configuración de las masculinidades en Argentina durante los últimos cincuenta años, desde una mirada interdisciplinaria que pone en diálogo la crítica literaria, el psicoanálisis, la antropología, el cine, el activismo, la historia, la pedagogía y la sociología.

El primer apartado, «Contextos», comienza con el artículo «¡Éramos tan diferentes y nos parecemos tanto! Cambios en las masculinidades hétero y homosexuales durante las últimas cuatro décadas en Argentina», de Pablo Ben y Joaquín Insausti, quienes realizan un estudio demográfico para explicar los cambios en las masculinidades hetero- y homosexuales. En su recorrido demuestran cómo las transformaciones culturales e identitarias se vinculan con un contexto histórico, es decir, cómo las variaciones en la masculinidad están estrechamente relacionadas con las transformaciones globales del capitalismo y el modo en que afectaron al país; por eso el planteo de Carolina Rocha (2012) les permite relacionar estos cambios con las dificultades crecientes que tienen los varones para cumplir con su rol tradicional de proveedores económicos. También analizan cómo en los años ochenta los homosexuales encuentran que la masculinidad podría ser una vía para evitar la patologización y la criminalización asociada al afeminamiento y empiezan a reivindicarse masculinos y, progresivamente, exigen que la elección del objeto sexual no impugne su masculinidad. A partir de estudios demográficos, la hipótesis fuerte que sostiene el artículo es que, a partir de la década de los ochenta, los modos de relación hetero- u homosexual comienzan a converger en la elección por lo que llaman «la monogamia serial».

El segundo apartado, «Activismos», está formado por dos ensayos elaborados a partir de la experiencia de sus autorxs. En «Apuntes





de una maestra prófuga», Valeria Flores¹, profesora de primaria en Neuquén (capital de una provincia de la Patagonia argentina), narra su experiencia como docente que asume su masculinidad lésbica y se erige como una fugitiva del «género» que busca habitar de otro modo la identidad docente que históricamente ha sido feminizada. Este artículo es uno de los más sugestivos del volumen, no sólo por la trama vivencial que lo atraviesa sino también por la forma que Flores elige para narrar: como apuntes borroneados de una «facultad chonga» (52), como notas que revisan la propia biografía para ir más allá y conceptualizar el activismo para que su experiencia tienda puentes a otras subjetividades que atraviesen por esa situación. Luego Federico Abib y Emanuel Demagistris narran su experiencia como integrantes del Colectivo de Varones Antipatriarcales de la Ciudad de Rosario desde finales de 2013 hasta mediados de 2016. En un ejercicio que busca teorizar la práctica, los autores se preguntan por la posibilidad (o no) de pensar(se) feministas y revisan cómo, desde esta militancia, se dinamita la categoría de varón para, en cambio, poner en evidencia que funciona como insignia de privilegios patriarcales.

«Discursos» se centra en el análisis de obras literarias, porque subyace la idea de que allí se encuentran pistas significativas para comprender las modificaciones de actitudes y costumbres. Alberto Mira se detiene en *La traición de Rita Hayworth* (1968), de Manuel Puig, para analizar cómo la figura de Toto construye una infancia *queer* arquetípica en la que reaparecen, de algún modo, figuraciones del «niño marica» creadas por otros autores. Mira deja entrever que, en su primera novela, Puig revisa su propia infancia. En «Escribir después del hombre. Masculinidades desarmadas y derrotas políticas», Marcos Zangrandi estudia las configuraciones de la masculinidad en distintas obras de David Viñas y advierte el paso de una construcción

edificante de la masculinidad en torno al poder y la palabra (en consonancia con su militancia en la izquierda) en su primera novela, *Cayó sobre su rostro* (1955), para luego observar otros recorridos en su producción tardía, como *Prontuarios* (1993) y *Claudia conversa* (1995). A partir del diálogo entre el análisis de las obras y entrevistas realizadas a Viñas, Zangrandi observa un giro en el que las mujeres adquieren un rol protagónico en las luchas emancipatorias. Luego, en «Despecho macho», José Amícola propone dos lecturas. En primer lugar, revisa el *lazo homosocial* (en términos de Eve Sedgwick, 1985) entre Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, en particular, a partir de *Borges*, el libro de memorias que publica su amigo. A Amícola le interesa señalar el insistente desprecio (machacón) de los disidentes sexuales e incluso hipotetiza provocativamente que «Borges utilizó compadritos orilleros y gauchos malos para crear una pantalla detrás de la cual ocultar una personalidad real hecha al cotorreo y a la susceptibilidad “casi femenina”» (140). En segundo lugar, analiza las torsiones genéricas en *Ladrillero* (2013), de Selva Almada, una joven escritora argentina a quien Amícola posiciona en la tradición de Manuel Puig en tanto que considera que *El beso de la mujer araña* (1976) y esta novela de Almada implicarían distintos caminos de denuncia de la homofobia. Por último, José Antonio Ramos Arteaga encuentra en la tetralogía de Rafael Spregelburd reunida en *Los verbos irregulares* (2008) no sólo una renovación de la creación escénica contemporánea, sino también un cuestionamiento de las masculinidades hegemónicas. El objetivo del trabajo es establecer los mecanismos mediante los cuales el dramaturgo problematiza y deconstruye esa masculinidad.

El apartado «Imágenes» está dedicado a la fotografía, el cine y los medios gráficos. En primer lugar, Ariel Sánchez realiza un sugerente análisis del ensayo fotográfico «Malvinas. Retratos y paisajes de guerra» (2008), de Juan Travnik, para demostrar ciertas ligazones entre la construcción de la masculinidad y de la nación, así como ciertas aperturas cuando se muestra la fragilidad excluida de la norma heterosexual. Dice Travnik que «en el pasaje entre rostro-héroe y la destrucción, que no hace más que “desrostrificar”, podemos encontrar gestos que permi-

¹ El nombre y el apellido están con minúscula en el original. Ni en el artículo ni en el prólogo se especifica la razón, pero entiendo que la elección no es casual sino política; por eso decidí mantenerla.

tan establecer nuevas conexiones e invenciones» (192). En «La masculinidad en la punta de sus manos. *Eroticón* y la configuración de los imaginarios sexuales en la década del ochenta», Fermín Acosta y Lucas Morgan Disalvo analizan la publicación pornográfico-humorística fundada en Argentina en 1984 con el objetivo de revisar las formas de encarnación masculina desajustada del orden cisheteronormado en la década de los ochenta y principios de los noventa, durante el período conocido como «destape», en la apertura democrática después de la última dictadura militar. Luego Carolina Rocha, con un sustento argumentativo sólido, estudia dos películas de Adolfo Aristarain que tuvieron mucho éxito en Argentina: *Martín (H)* (1992) y *Un lugar en el mundo* (1996). Le interesa demostrar cómo no sólo pusieron en evidencia el impacto del nuevo modelo socioeconómico neoliberal, sino también el fin de un tipo de masculinidad asociada al Estado paternalista en el que los «letrados» (en términos de Ángel Rama) tuvieron un rol central. Rocha revisa en estas películas las contradicciones que exhibe la figura paterna que ya no responde a una versión patriarcal y hegemónica de masculinidad, sino que los padres impotentes de Aristarain ponen en evidencia las transformaciones del rol paterno en sintonía con los cambios que afectaron al Estado argentino. Luego, Lucas Martinelli también analiza cómo se deshacen los caminos de la masculinidad en *La León* (2006), de Santiago Otheguy. El objetivo que atraviesa el artículo es revisar cómo algunas películas ambientadas en la topografía del Litoral argentino retrataron el vínculo entre el mundo del trabajo y la violencia para luego centrarse en los modos de desarticulación de estas formas que operan en la ficción de Otheguy. Por último, en «Masculinidades, violencia y nuevas homofobias en el cine gay argentino: el caso de *Solo*», Alfredo Martínez Expósito se detiene en el análisis del film *queer* de Marcelo Briem Stamm (2013) para poner en el eje de análisis la situación de la homofobia en un país como Argentina, que en la última década ha tenido grandes avances en el reconocimiento de los derechos de los grupos LGTBI (en 2010 se aprobó la Ley de Matrimonio Igualitario). La película termina con el asesinato de un homosexual que el crítico lee en su ambigüedad: como un regreso

a la tradición homofóbica, pero también como un paso adelante en el proceso de normalización cultural de la homosexualidad.

Cierra el libro el apartado «Imaginarios» con dos artículos que aportan una mirada desde el psicoanálisis. En «Masculinidades hegemónicas corporativas. La actualidad de la dominación social masculina» Irene Meler sostiene que la inserción ocupacional se vincula con las relaciones de intimidad, o sea, la sexualidad, las relaciones amorosas y los lazos familiares. Para demostrar su hipótesis analiza algunas situaciones que observó en la clínica actual o en investigaciones cualitativas que le permiten entender el estado de las relaciones entre los géneros y cómo en los circuitos académicos se observan masculinidades en proceso de «desgenerización», es decir, de disminución de la polaridad moderna entre los géneros que considera un modo incipiente de cambios sociales. Luego Norberto Gómez, en «Una masculinidad “no automorfa”», toma los aportes de Michel Foucault respecto de la conceptualización del «régimen soberano» para realizar un recorrido que muestra la multiplicidad de masculinidades que los saberes dominantes heteronormativos excluyen y que, lejos de la inexistencia que se les pretende aplicar, están presentes en la vida cotidiana. Para demostrar esto toma un caso que en Argentina adquirió notoriedad pública: el embarazo de Alexis, un transexual que en 2013 tuvo una niña con su pareja trans. Desde una lectura lacaniana, el tratamiento que este caso tuvo en los medios masivos de comunicación le permite hipotetizar un futuro en el que las diferencias dentro de los modos de vivir la masculinidad no se encasillen en la psicosis.

Este breve recorrido permite advertir que uno de los aspectos más sugestivos del libro es el trabajo de una temática como las masculinidades a partir del diálogo enriquecedor de los estudios interdisciplinarios. Este aspecto se ve enriquecido porque el entramado discursivo del libro está sostenido por una argumentación teórica sólida pero construido sobre un entramado discursivo que permite realizar una lectura dinámica y accesible para un público amplio; aspecto interesante para un texto que es el resultado de un trabajo enmarcado en el seno de la academia (recordemos que es el resultado de un proyecto de investigación y





que está editado por la Universidad de La Plata). Además, no se presenta como un tema acabado, sino que invita a continuar el recorrido e incluso se hace hincapié en aquellos ejes sobre los que habría que seguir indagando. Es un libro que se nutre, dialoga, pone en funcionamiento experiencias comunitarias y que no presupone un debate cerrado sino que, por el contrario, ya desde el prólogo deja el espacio abierto a las preguntas, a las dudas, a las experiencias por (des)armar. En este sentido, Maristany y Peralta reconocen que el abordaje no es tan amplio e inclusivo como hubieran deseado porque la mayoría de los trabajos se ocupan de masculinidades asociadas a cuerpos de varones y sólo los trabajos de Valeria Flores y Norberto Gómez proponen otras corporalidades, por eso dejan la puerta abierta para realizar nuevos recorridos.

Para cerrar, retomo el prólogo, en el que los compiladores citan, sugestivamente, unos versos de «Malevaje» de Enrique Santos Discépolo, publicados en 1928: «Decí, por Dios, ¿qué me has dao,/que estoy tan cambio?/¡No sé más quién soy!». Esa imagen del modelo de macho violento, pelador, que no llora, un macho capaz de matar y que, ante la pérdida del amor o ante el enamoramiento, cambia, se «feminiza»: llora, corre para no pelear. Esa figuración también se puede vincular o contraponer con otro mito de origen para pensar la construcción de lo nacional en Argentina: me refiero al gaucho Martín Fierro que también encarna la representación de la virilidad, la «hombría». Una u otra representan

masculinidades hegemónicas que la literatura argentina de las últimas décadas ha fracturado con obras como la de Osvaldo Lamborghini (*El fiord*, 1969), hasta más cercanas en el tiempo, Copi (*Cachafaz*, 2010), Martín Kohan («El amor», 2011) o Gabriela Cabezón Cámara (*Las aventuras de la China Iron*, 2017) con personajes marginales que constituyen subjetividades disidentes de la heteronormatividad. *Cuerpos minados* también habilita la pregunta por el presente, es decir, invita a pensar si estos desvíos, estas fugas, estas torsiones que se pueden ver en distintos discursos se corresponden o no con cambios y giros en lo social en Argentina, un país en el que ha habido notables avances en términos de derechos (en 2010 se aprueba la Ley 26618 de Matrimonio Igualitario; en 2012, la Ley 26473 de Identidad de Género), pero en el que también persisten las desigualdades y ciertas prácticas homofóbicas. Por eso, las preguntas que despliega cada uno de los artículos, como un caleidoscopio, ponen en primer plano una arista de las figuraciones de «lo real» y, según cómo decidamos girarlo, ofrecen un modo de pensar las rupturas con la masculinidad hegemónica, pero al mismo tiempo los cristales se vuelven a desarmar y sólo queda el lector, que vuelve a girar el objeto para generar nuevas preguntas que permitan desarmar la complejidad de la temática puesta en cuestión.

María VIRGINIA GONZÁLEZ

Universidad Nacional de La Pampa

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.clepsydra.2018.17.08>

MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (ed.), *Masculinidades disidentes*. Barcelona: Icaria, 2016. 254 pp. ISBN: 978-84-9888-732-7.

The collection of essays edited by the renowned gender and queer studies scholar Rafael M. Mérida Jiménez offers an interdisciplinary survey on dissident masculinities in contemporary Spain. Among the contributors, there are representatives of different disciplines, such as Sociology, Anthropology, Art, Film, and Literature Studies, as well as authors who successfully combine academic work with LGBTQ activism. Nonetheless, this variety of perspectives does not, in any negative way, affect the coherence of the book. On the contrary, all ten papers examine discursive practices on non-hegemonic masculinities in the latest three decades and help to understand how power relations perpetuate patriarchal biases connected with the notion of «masculinity» –both in the Spanish society and the LGBTQ community itself.

The opening essay, co-written by Óscar Guasch Andreu and Jordi Caïs Fontanella, is a diachronic study of male prostitution in Spain. The authors examine how the phenomenon has changed since the times of Franco's dictatorship. They distinguish between three different stages or patterns of behaviour: the outdoor model (1950-1975), the indoor model (1975-2000), and the online one (2000-2015), in which masculinity becomes more fluid and negotiable to satisfy clients' particular needs. The second paper, by Jordi Mas Grau, covers the topic of the construction of trans masculinity and the role of institutions aimed to help in the process of transition. The author criticises state hospital units for following sex stereotypes and for their lack of flexibility when it comes to their patients' individual needs. Medical issues are also present in Fernando Villaamil's text on the differences between HIV prevention campaigns conducted in Spain in the 1990s, 2000s and 2010s. The author describes various aspects, such as connotations of male bodies on posters, gender stereotypes in the context of passive and active sex roles, and also stigmatization of PrEP users. The problem of discrimination in the gay community is also analysed by Jose Antonio Langarita Adiego, who

focuses on the Spanish emancipation movement and the negative consequences of its success, namely the emergence of gay normalisation that excludes the Other on political, economic and/or ethnic grounds. This article, advocating for a more inclusive sexual liberation movement, closes the first part of the book –although it is not formally divided into sections.

The following five essays are devoted to the representations of non-normative masculinities in a variety of artistic expressions. Juan Vicente Aliaga invites the reader to have a closer look at the works of those Spanish queer artists who treated the human body as «a new battlefield». On the one hand, Aliaga is interested in sculptures of Jesús Martínez Oliva and photographs of Álex Francés showing passive masculinities, and on the other hand, he describes the productive activity of lesbian artistic groups, such as LSD or O.R.G.I.A., and their play with the image of *macho ibérico* in drag performances. The tensions between the hypermasculinity and effeminacy as a means of expression of gay identity in Spanish films are analysed by Jorge Luis Peralta, who scrutinised an impressive number of films. The paper by José Antonio Ramos Arteaga brings an overview of four theatre plays that evoke the traditional model of male bonding between the *erastes* and the *eromenos*, as known in Greek pedagogy. The motif of growing up of a queer child is also commented upon by Alberto Mira, who studies Terenci Moix's memoirs, *El peso de la paja*. The scholar argues that the figure of Ramón as a «protohomosexual», highly ambiguous child can provide a better insight into the specificity of dissident masculinities in Francoist Spain. As we can learn from the essay of Alfredo Martínez Expósito, the traditional masculinity, imposed by the dictatorship, had a significant impact on Álvaro Pombo's narrative. The novelist portrays the male homosexual identity through the lens of existential philosophy and phenomenology. Martínez Expósito argues that without considering both the historical and the philosophical backgrounds of Pombo's oeuvre, it is impossible to understand this writer's view on «homosexual authenticity» in postmodern times. Finally, R. Lucas Platero Méndez presents a case study of a notorious transphobic hate crime committed



in Madrid in 2007. The scholar scrutinises both the media coverage and the legal context of the case to reveal the ambivalence of the Spanish state towards LGBTQ civil rights and non-binary gender expressions. According to Platero Méndez, the Spanish legislation fails to protect sexual minorities when it comes to different types of domestic violence since the regulations focus almost exclusively on men's acts of aggression against their female partners. Thus, the paper invites to rethink a variety of aspects that contribute to trans people's vulnerability.

Masculinidades disidentes is, without doubt, one of the essential collections of essays on non-normative masculinities in Spain. It can be

considered as a continuation of previous studies such as *Minorías sexuales en España (1970-1995). Textos y representaciones* (Mérida, 2013), *Hispanic (LGT) Masculinities in Transition* (Mérida, 2014) and *Las masculinidades en la Transición* (Mérida and Peralta, 2015), which covered the earlier years of the Spanish democracy. This volume is highly recommendable to those readers who are interested both in Spain's recent past and its current representations of non-hegemonic masculinities.

Lukasz SMUGA

University of Wrocław

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.clepsydra.2018.17.09>

