

FICCIONALIZACIÓN DE LA EXPERIENCIA LÉSBICA EN TRES CUENTOS DE AUTORAS MEXICANAS

Elena Madrigal*

*Haciendo para mi uso un alma / que cada
una ponga de su trama...*

En años recientes –y como parte de un fenómeno más general de apropiación de una materia artística que no conoce fronteras temáticas– algunas escritoras mexicanas han plasmado literariamente ciertos ángulos de la experiencia lésbica.¹ Al igual que toda escritura hecha por mujeres, el fenómeno constituye un reto a la interpretación crítica factible de ser interpelado mediante la metacrítica, la “gino-crítica”, el feminismo, lo *queer* o de manera análoga a algunos estudios ya existentes sobre literatura de erotismo entre varones.

* Profesora de Lenguas Extranjeras, UAM-Azcapotzalco e integrante del Grupo de Investigación en Lingüística Aplicada.

¹ Por “experiencia lésbica” provisoriamente entiendo aquellas vivencias que, como dice Lillian Faderman, describen “a relationship in which two women’s strongest emotions and affections are directed toward each other. Sexual contact may be a part of the relationship to a greater or lesser degree, or it may be entirely absent. By preference, the two women spend most of their time together and share most aspects of their lives with each other” (*Surpassing the love of men*, New York, Morrow, 1981, pp. 17-18). He recurrido al estudio de Faderman por considerarlo indispensable en el campo de la literatura de tema lésbico.

Sin embargo, la ausencia de acercamientos crítico-literarios² al tratamiento del tema lésbico en particular evidencia la necesidad de abrir brecha, por lo menos, a partir de consideraciones surgidas de las maneras de construcción textual, es decir, de los recursos con los que se logra dar cuenta estética de la naturaleza variopinta de la experiencia lésbica.

En este afán de ceñirme en lo posible al texto, recurro al cotejo (procedimiento filológico elemental) entre el tratamiento dado al tema lésbico por algunos autores y por las autoras cuyos cuentos constituyen el corpus que he integrado por considerar que el cuerpo femenino es el ancla de la experiencia lésbica, que la posibilidad exploratoria del tema por parte de una autora conlleva derroteros distintos³ y que

² Obviamente que me refiero al caso de México y excluyo reseñas.

³ En vista de que las autoras que he tenido oportunidad de leer se apegan a los géneros clásicos (poesía, novela y cuento) al tratar el tema lésbico, considero pertinente un acercamiento crítico igualmente genérico; de aquí que subsista la falta de un estudio del lesbianismo en la poesía y la novela. Dentro de la primera, la producción mexicana es nutrida y en ocasiones sobresaliente, como sucede con *Cuaderno de amor y desamor* (1968-1993), de Nancy Cárdenas (México, Sentido Contrario, 1994), *Lunas*, de Sabina

el texto de escritura femenina no es un conjunto semiótico aislado o autotélico. Sin embargo, aunque es cierto que la comparación resulta un buen punto de partida, también lo es su limitación para ahondar en las particularidades de cada texto.

Luego entonces, propongo complementar uno y otro procedimiento para desvelar, antes que nada, las estrategias con las que las autoras dan cuenta de la experiencia sexual y amorosa en cuestión. La coherencia del corpus se sustenta por género literario, contemporaneidad y sexo de las autoras, así como por la temática lésbica común. No pretendo señalar una esencia, sino una serie de prácticas de la diferencia y no necesariamente del binarismo masculino vs. femenino. Mi intención se orienta a exponer cómo lo femenino participa en el terreno literario mediante trasgresiones de ciertos órdenes —de ninguna manera absolutos— y mediante adopciones de figuras y (con)figuraciones textuales.

MIRADA MASCULINA

La comparación surgió porque en la búsqueda de afinidades y de antecedentes temáticos para los cuentos de autoría femenina hallé un par de constantes en los textos escritos por varones. Me refiero al silencio y a la mirada. Un primer ejem-

Bergman (México, Katún, 1988), *Dunas (Poemíseros)*, de Olivia Félix (México, SEP-Indautor, 1999). En el caso de la novela, el panorama es escaso y desalentador; véanse *Amora*, de Rosamaría Roffiel (México, Hoja, 1999 [1ª ed. 1989]); *Dos mujeres*, de Sara Levi Calderón (México, Diana, 1990); *Infinita*, de Ethel Krauze (México, Joaquín Mortiz, 1992); *Sandra secreto amor*, de Reyna Barrera (México, Plaza y Valdés, 2001).

plo es “El beso de Safo” (1916), de Efrén Rebolledo, donde la voz poética pertenece a un yo lírico voyeurista, que contempla el encuentro sexual entre dos mujeres escultóricas, pero mudas.⁴ El atrevimiento del soneto radica en la explicitud de la referencia a los pezones y a las caderas —que dota de innovadora connotación erótica a las menciones ya tradicionales a la piel, la cabellera o la boca— pero, sobre todo, en la alusión a dos órganos sexuales femeninos que experimentan un orgasmo. Llegado a este punto, el yo lírico, poseedor de la palabra, recurre a la tradicional imagen de la rosa virginal para referirse al clímax corporal y poético: “y en medio de los muslos enlazados, / dos rosas de capullos inviolados / destilan y confunden sus esencias”.⁵

⁴ Salvo “La iniciación de Cloe” y “Lesbianas en acción”, un par de cuentos anónimos (recopilados en *Los amorosos. Relatos eróticos mexicanos* (selecc. y pról. de Sergio González Rodríguez, México, Cal y Arena, 1993, pp. 386 y 396-397, respectivamente) y un pasaje de *Santa*, de Federico Gamboa, no he localizado mayor presencia de lesbianas en la narrativa anterior a la década del sesenta. Atribuyo la presencia predominante de las lesbianas en la poesía a que la exigencia metafórica del género permitía encubrir hechos que, de otro modo, hubieran sido causa de censura, de ocultación del nombre y del género del autor (o autora) así como de limitación en su circulación y pervivencia. El realismo de *Santa*, como ejemplo y contraste, hubiera exigido mayor explicitud en el pasaje donde Hipólito le explica a la protagonista que la Gaditana siente por ella “[un] amor contrahecho, deforme, indecente [...] práctica maldita [...] el vicio antiguo, el vicio ancestral y teratológico que de preferencia crece en el prostíbulo [...] el vicio contra la naturaleza; el vicio anatematizado e incurable” (*Santa*, México, Época, 2002, pp. 66-67). No abundo en detalles porque, al parecer, *Santa* no accede jamás a los requiebros de la Gaditana.

⁵ “El beso de Safo”, *Caro victrix*, México, Imprenta I. Escalante, 1918, pp. 11-12. Para un comentario crítico, véase José Francisco Conde Ortega, “El

Entre otros elementos, la alusión a la tradición clásica mediante el icono de Safo y los estereotipos de belleza desaparecen al virar hacia la narrativa más contemporánea,⁶ mas no la perspectiva.⁷ Como ejemplo, tomo dos pasajes de tema lésbico en un par de novelas escritas por varones. Se trata de *La feria* (1963) y de *El miedo a los animales* (1995), de Enrique Serna. En la primera (única novela de Juan José Arreola) las lesbianas aparecen en una de las “historias de unos cuantos de los treinta mil habitantes del pueblo” de Zapotlán el Grande provenientes de “voces y situaciones anónimas [...] pedazos de diálogo [...] rostros que alcanzan a percibirse cuando uno pasa caminando por una plaza llena de gente”.⁸

Dice la voz:

—¿Las mánfulas? Ésas la mera verdad me divierten. Los que las han visto dicen que son muy ardientes y desesperadas. A mí me gustan tanto las mujeres que

beso de Safo en el jardín de Venus”, en *Tema y Variaciones de Literatura*, 17, 2001, pp. 163-178.

⁶ No así en pasajes lésbicos escritos por algunas mujeres, donde todavía están presentes formas arcaizantes y ajadas, peor aún, sin el virtuosismo de Rebolledo; pongamos un caso: “Amazonas en veloz carrera [...] cabalgando en el mismo animal azuzado por gritos de doncellas [...] de senos excitados [...] Noche de Afroditas coronadas de laureles. Allí, fundidas en un solo beso, unánimes y absolutas entramadas en un ser idéntico [...] recuperado por fin en su esencia única de género” (Reyna Barrera, *Sandra secreto amor*, ed. cit., p. 74).

⁷ En la literatura greco-latina también es perceptible el apareamiento del placer y del misterio femeninos con la lírica y el de la mirada cómica y peyorativa con la narrativa (véase Elaine Marks, “Lesbian intertextuality”, en Wayne R. Dynes, ed., *Lesbianism*, vol. VII, New York & London, Garland, 1992, p. 361. En adelante Dynes, *Lesbianism*).

⁸ Felipe Garrido, Prólogo a Juan José Arreola (1997) *Narrativa completa*, México, Alfaguara, p. 16.

no les tomo a mal que se gusten unas a otras, se me hacen chistosas, y lo que es más, no lo creo. Son cuentos de la gente.⁹

Con ejemplar economía, la voz señala que su conocimiento de las lesbianas proviene de los voyeuristas, de “los que las han visto” en un contacto físico, y su distanciamiento de las personajes llega al extremo de dudar de su existencia. Obviamente, si como indica la voz narradora “las mánfulas” no existen, entonces no hablan, y son el parloteo y la fantasía de un colectivo masculino los espacios irreales donde estos entes se sustentan.¹⁰

El reconocimiento por la mirada y el mutismo también están presentes en *El miedo a los animales* cuando dos de las personajes, Perla Tinoco y Fabiola, tienen una experiencia sexual lésbica. Ese momento significa la conjunción de otro par de los “seres despreciables, [...] concebidos para despertar en el lector el más profundo rechazo”¹¹ y que pueblan la novela. Por una parte, al arribismo de Fabiola se le atribuye su aceptación de Perla:

Sin duda, Fabiola quería sacarle algo, pues era imposible que se acostara por gusto con una mujer que le doblaba la edad y el peso. ¿La estaría chichifeando por dinero? ¿Se había decepcionado de

⁹ *La feria*, en *Narrativa completa*, ed. cit., p. 411. El énfasis es mío.

¹⁰ Debo hacer notar que así como a la voz narradora de *La feria* las lesbianas se le hacen “chistosas”, a Hipólito, personaje de *Santa*, la idea de que la protagonista “diera [...] en la práctica maldita [...] producíale más bien indulgencia y risa” (*Santa*, ed. cit., p. 66).

¹¹ José Eduardo García Castillo (1999) “Juan Villoro y Enrique Serna, dos representantes de la narrativa mexicana de los noventa”, tesis de licenciatura, UAM-I, p. 69.

los hombres tras los descabros con Lima y Vilchis?¹²

Por la otra, Perla, “alias Perla Tinaco, la poetisa cincuentona y entrada en carnes que tenía un puestazo en el Conafoc!”¹³ abusa de su situación de poder. Además de ser representada como una cucaracha,¹⁴ en Perla se sintetiza una visión estereotípica, cómica y despectiva a la vez de la homoeroticidad femenina, por ejemplo cuando se le llama “lesbiana cadenera” o “feliz coronela”.¹⁵ Curiosamente, durante el encuentro sexual entre Perla y Fabiola, el “héroe” Evaristo se convierte en un mero “testigo, condenado a ver y callar”.¹⁶

A diferencia del par de textos que comenté anteriormente, en *El miedo a los animales* hay cabida para la reacción del voyeur,¹⁷ quien en una primera instancia admite y sanciona el goce que se proporcionan las personajes:

¹² Enrique Serna (1995) *El miedo a los animales*, México, Joaquín Mortiz, p. 117. En adelante: *El miedo*.

¹³ *Loc. cit.*

¹⁴ Así la visualiza Evaristo en su *delirium tremens*, antropomorfismo que García Castillo interpreta como la razón que da título a la novela: “el verdadero miedo a los animales” (*op. cit.*, p. 69).

¹⁵ *El miedo*, p. 115.

¹⁶ *Ibid.*, p. 118.

¹⁷ Véase Francisco Conde Ortega, *op. cit.*, pp. 172-174, para un comentario sobre el voyeur en *Las canciones de Bilitis* y en *Gamiani*. Para una breve revisión histórico-literaria del voyeur desde el punto de vista lésbico, véase Elaine Marks, “Lesbian intertextuality”, ed. cit., en particular las pp. 360-362. Gillian Whitlock también menciona la presencia del voyeur en la tradición francesa en “Everything is out of place”: Radclyffe Hall and the lesbian tradition” (en Dynes, *Lesbianism*, p. 576). Para un apunte sobre el voyeur desde la historia y el feminismo, véase Blanche Wiesen Cook, “Women alone stir my imagination”: lesbianism and the cultural tradition” (en Dynes, *Lesbianism*, especialmente la p. 58).

Fabiola se sentó a horcajadas sobre las piernas de la Tinoco, que atacó sus pezones como una golosa lactante, sin dejar en ningún momento de jugar con su clítoris [...] Por su expresión de beatitud, que dejaba traslucir un intenso placer, Evaristo dedujo que Perla le estaba haciendo un trabajo manual de alta escuela.¹⁸

El disfrute de la escena se ve empañado cuando se nos recuerda la vileza de Perla: “[Evaristo] oyó una especie de sorbo largo, como de niño malcriado que hace burbujas con un popote. ¿Era la infame y lenguaraz campeona del nixtamal en su faceta de lamecoños?”¹⁹ Sin embargo, la visión erótica desata el deseo del voyeur, a pesar de su “probidad”: “Por más que se concentraba en imágenes deprimentes, [Evaristo] no podía aplacar su erección ni quitarse del pensamiento la vulva de Fabiola, que veía ante su cara haciéndole guiños, abierta como una orquídea”.²⁰ La “integridad” y la “hombria” del personaje son los valores que le permitirán distanciarse de la apetencia y la ruindad: “Ante el reto que significaba el nuevo enigma, las vilezas de Fabiola pasaban a un segundo plano: eran la parte incidental y decorativa de la comedia, un entremés de pornografía barata que no debía distraerlo de su tarea deductiva”.²¹

La posibilidad de atracción o afecto entre Perla y Fabiola simplemente no existe, aunque sí entre Fabiola y Evaristo. O las motiva un interés “malsano” o la decepción por el género masculino. Si bien “El

¹⁸ *El miedo*, p. 118.

¹⁹ *Ibid.*, p. 119.

²⁰ *Loc. cit.*

²¹ *Ibid.*, pp. 121-122.

beso de Safo” o el pasaje de *La feria* no comparten este desdén de *El miedo a los animales*, en los tres textos sí es perceptible un distanciamiento de grados e intensidades variables con respecto al encuentro lésbico, retórica ajena a la mirada masculina:

We may see those others in rhetorics not our own; if we do, they are likely to seem whimsical, odd, uninformed, selfish, wrong, mad, even alien. Sometimes, of course, we don't see them all—they are outside our normality, beyond or beneath notice; they don't occur as humans.²²

MIRADA, POSIBILIDAD DE EXPERIENCIA Y VOZ FEMENINAS

Aunada a la ideología sustentadora del silenciamiento de las personajes femeninas en la literatura, considero que el cuerpo —considerado como medio de percepción del mundo— influye en gran medida la posición de los autores brevemente citados. Sin partir de la suposición de que ninguna de las autoras que a continuación comentaré haya experimentado una relación lésbica física, sí creo que el hecho de que ellas posean un cuerpo femenino abre la posibilidad de un acercamiento a la experiencia lesbiana “desde el interior” y de un otorgamiento de voz a las protagonistas. En otras palabras, considero que este segundo grupo de textos constituye un discurso dinamizado por el cuerpo, las posibilidades de experiencia y la persona autorial.

²² Jim W. Corder (1993) “From rhetoric into other studies”, en Theresa Enos, (coed.), *Defining the new rhetorics*, Newbury Park, SAGE, p. 98.

A partir de tales elementos, el espacio textual adquiere peculiaridades específicas según la autora que se trate, por lo que se hace imperativo un análisis de tratamiento del tema y la detección de algunas maneras de ficcionalización de cada uno de los cuatro cuentos. En general, el intento pretende desvelar algunos de los juegos lingüísticos mediante los cuales se ofrece a un posible lector o lectora la experiencia por la escritura de una faceta de las relaciones lésbicas entendidas como acto estético e ideológico.

El orden dado a los textos obedece al menor o mayor peso del aspecto corporal y va del encubrimiento del cuerpo femenino (“De un pestañazo”) a una explicitud de su apariencia y reacciones (“Luz Bella”). No es que exista una continuidad entre texto y cuerpo, sino que ambos elementos se inscriben en un conjunto más amplio de estrategias de enunciación donde no prevalece lo simbólico como asunción del sentido, sino como elemento demarcador, discreto. Casi coincidentemente, hay un orden cronológico (salvo entre “Isabel” y “Luz Bella”) pero, de ninguna manera, cabe la posibilidad de hablar de una “evolución” o de una “trasgresión” por tradición de lectura y escritura (es bastante improbable que las autoras se hayan leído o influenciado entre sí) ni por indicios de un creciente perfeccionamiento formal. Más bien estamos frente a la posibilidad de integrar un *corpus* novedoso y de abrir derroteros críticos.

EL AMOR TRIUNFANTE

Desde una óptica estrictamente técnica, “De un pestañazo”, de Victoria Enríquez,²³ adolece de fallas. Por ejemplo, el acierto de la ambigüedad del nombre de la protagonista (a ratos “Ansiedad”, en otros “Topiltzin”, que enmascara su género biológico femenino) pudiera ser aprovechado para jugar con las expectativas del lector o lectora, en lugar de anunciar el sexo de la protagonista desde las primeras anécdotas. También es de notar la falta de razón de ser de personajes como Cenobio o la inverosimilitud de pasajes como “el viejo piano que la compañera de Topiltzin fue desempolvando y hasta tocó un sin fin de mazurcas, valsés y sonatinas” (69),²⁴ amén de problemas léxicos –que desentonan con la preeminencia del artificio del campo semántico del español ranchero de México– así como de puntuación.

Sin embargo, el cuento resulta importante al inquirir sobre el tratamiento del tema lésbico porque el amor sáfico corola la lucha de Ansiedad Topiltzin de Santiago Apóstol, la protagonista, por conquistar un lugar en el microcosmos de los revolucionarios en la lucha armada de 1910 en México. La lealtad a una causa nacionalista, el arrojío y el travestismo de Ansiedad se abren paso y triunfan, antes que nada, al lograr el amor de la güera Carmelita.

²³ En su libro *Con fugitivo paso...*, Chilpancingo, Guerrero, Imprenta Candy (ed. de la autora), 1997, pp. 69-81. En adelante, citaré indicando únicamente el número de página entre paréntesis.

²⁴ En efecto, no hay indicio alguno que permita atisbar las habilidades musicales de Carmelita, como tampoco hay elementos suficientes para especular sobre su procedencia o lugar sociales antes del conflicto armado.

La táctica narrativa dominante de Enríquez es afín a la de la cinematografía de tema revolucionario en la que una mujer adopta un aspecto varonil para poder ingresar al mundo masculino, con sus prerrogativas y a pesar de sus desafíos, pero se distancia del final esperado, es decir, de la presencia de un hombre que revela el cuerpo y el deseo femeninos y devuelve a la protagonista a su condición tradicional (en este caso en particular, seguramente la incorporaría al grupo de las fieles “Adelitas” o la llevaría a vivir en una bucólica choza en lo alto de algún monte). Por el contrario, el travestismo de Ansiedad constituye la adjudicación de una apariencia y de un deseo físico y apasionado asociados, en el marco revolucionario, con la conducta masculina.

Al igual que en la narrativa cinematográfica, la descripción paisajística; la inserción de una copla de un corrido sobre la muerte de Zapata (80) (equivalente a la musicalización), el fenotipo estereotípico (Carmelita es güera, Ansiedad aindiada), la existencia del antagonista (el general Azoro, raptor de Carmelita), la defensa de valores tradicionales como la lealtad a una causa (la zapatista) y la defensa de la dama son elementos infaltables. Si bien el cuento saca partida del efecto de realidad que produce situar una escena dentro de pasaje tan manido de la historia mexicana, también enriquece la herencia cinematográfica al convertirlo en arena del feminismo. Así es como cobra presencia Elena, personaje pivote que eslabona el pasado revolucionario con el presente de reconocimiento y beneficio institucionalizado y el de la escritura, puesto que es ella quien recupera la existencia y la memoria de Ansiedad e intenta la actualización de su valía en la construcción del país. Asimismo,

la participación de la mujer en el movimiento armado supera la pintoresca versión de las “Adelitas”:

Las mujeres [...] eran las espías favoritas del coronel [...] inventaban formas sutiles de cortar el abastecimiento de los pueblos atacados o traficaban municiones entre la ropa de sus niños envueltos en rebozos. Se decía que habían aprendido del coronel las artes de convertirse en un enemigo invisible y aterrador (80).

La Nana Chingona disputa el espacio textual y mítico del Nagual al salvar dos veces a Ansiedad, en primer lugar, de dejar irresolutas sus preguntas sobre su preferencia: “No, Topiltzin, no. Lo que asté es, todavía tiene que aprenderlo de los dibujos del piso. No se apure, con el tiempo sabrá vivir con asté misma” (75) y, en segundo lugar, de sufrir la muerte - de Carmelita, su amada, a quien la Nana cura (80).

Pero la trasgresión mayor en esta reapropiación del héroe popular revolucionario, y los momentos de tensión del cuento, radican en el amor de Ansiedad y Carmelita, cuya referencia se apega a la citada narración cinematográfica. Ésta inicia con un cruce de miradas y prosigue con un encuentro romántico en medio un paraje natural idílico:

Nadó en el tibio líquido [...] abriendo la boca [...] Entonces percibió la mirada y se le erizaron los cabellitos de la nuca. Antes de que pudiera emitir el grito iracundo al Trino, la miró parada junto a su camisa mojada: tenía el rubio cabello suelto, cayendo sobre sus hombros y sus labios finos, apretados, conteniendo el asombro. En mangas de

corpiño y enagua blanca, sostenía en una mano la jícara con el jabón y en la otra un estropajo [...] La sangre se le subió galopando por los cachetes, cuando la mujer saltó desnuda por encima de su enagua y se lanzó de cabeza al agua salpicándola, para luego emerger junto a ella desde el fondo de la poza. Se detuvo y la miró [...] De pronto estiró la mano y tocó muy suavemente la cara de Ansiedad y sin más le plantó un beso en la boca (72-73).

Consecuente con el “pudor” de la narrativa cinematográfica, Carmelita “descubre” el cuerpo femenino del coronel Ansiedad mediado por el agua y sólo hay una mención a la desnudez y al beso. Párrafos adelante viene el acercamiento sexual, en lo alto de un campanario y al cobijo de la oscuridad, por lo que queda a la imaginación del lector o de la lectora complementar los detalles del suceso:

Despertó al tibio tacto de unas manos suaves que masajearan sus pies, a los que les habían quitado sus botines. Y una voz ligeramente ronca, escondida en la noche, dijo: que hace usted aquí tan solita mialma?, ¿qué no siente que se le está enfriando el cuerpo?... Y cuando aquel perfume de extraña fragancia estuvo tan cerca que se confundió con su aliento, se prendió como pudo de aquellos labios y todavía alcanzó a ver cómo la luna recomenzaba su ronda, antes de esconderse en la primera luz de la madrugada (76).

La relación de las personajes se sella con dos sucesos importantes. En primer lugar, la asunción del lesbianismo por parte de Ansiedad y que se da a conocer en un pasaje de autorreflexión no exenta de gracia:

[Ansiedad] volvió a oír la voz de su madre: “Es una muchachita rara”. Se oyó a sí misma decir: “¿Por qué amá?” [...] Para acabarla [...] estaba ese como encanto que ejercía sin buscarlo, sobre las mujeres, y eso mismo, la convertía en chepe, marimacha y en esa palabra que había pensado [cuando miró a] esa mujer de plumas y sombrero de frutero, que enseñaba las piernas en la cantina: *lesnobia* (74-75).²⁵

Y, en segundo término, con el enfrentamiento y la victoria de Ansiedad ante el general Azoro. Aunque hay un refugio en la técnica de narración dominante para velar la carga erótica de la relación, es de notar otro alejamiento. El amor de las protagonistas no cierra con un beso y el “Fin”, sino con un aislamiento prolongado de su núcleo social, puesto que “Ya no se supo más de ellas, nadie pero nadie volvió jamás a verlas” (80) y con un atisbo a su vida en pareja, cotidiana y hasta cierto punto convencional, hasta la ancianidad; vida que incluso lleva a Ansiedad a mirar con desdén un posible reconocimiento público por sus servicios prestados a la causa revolucionaria puesto que, para ella y para Carmelita, su privacidad, colmada de un amor ideal, es su verdadero triunfo.

²⁵ El aparejamiento de la búsqueda de la identidad y del/por el lenguaje se ha convertido en una constante de la literatura de tema lésbico en distintas épocas y lugares. Véanse, por ejemplo, los casos de *Orlando*, de Virginia Wolf; de *Gyn/Ecology*, de Mary Daly; de *The lesbian body*, de Monique Wittig o, en especial, de *The well of loneliness* que presenta Gillian Whitlock, “Everything is out of place”: Radclyffe Hall and the lesbian tradition” (en Dynes, *Lesbianism*). Para el caso quebequense, véase Elena Madrigal, “Nicole Brossard y su decir el cuerpo en lésbico”, *Fuentes Humanísticas*, núm. 27, 2003, pp. 37-47. Para la literatura que nos ocupa, véase nota 41 *infra*.

EL AMOR FUNDACIONAL

Con una estrategia distinta, “¿Quieres que te lo cuente otra vez?”, de Rosamaría Roffiel,²⁶ trata el amor lésbico mediante un cuento en *abísme*. Una nota paratextual guía a la lectura de un tema lésbico: “En esta infinidad de formas que ha tomado la familia, Sebastián y sus dos mamás son una casa llena de amor donde [...] uno que otro visitante [...] no logra ocultar su asombro cuando se entera de que la inseminación asistida existe”. La referencialidad constriñe la amplitud interpretativa del texto justamente porque el fenómeno motivo de la referencia supera, si no contradice, el primer argumento de la nota: la multiplicidad de conformaciones familiares que, incluso dentro de las lésbicas, no se reduce a una pareja que busca procrear por inseminación.²⁷ La primera línea del texto con su inequívoca frase “la historia de tus dos mamás” hace más innecesaria la referencialidad.²⁸

²⁶ En su libro *El para siempre dura una noche*, México, Sentido Contrario, 1999, pp. 129-136. En adelante, indicaré la procedencia de las citas mediante el número de página correspondiente, entre paréntesis.

²⁷ El costo del procedimiento conlleva una marca de clase presente en la obra de Roffiel y de las otras novelistas ya mencionadas (véase nota 2). Por tratarse de un elemento paratextual, por ahora conviene sólo apuntar esa señal ideológica del naciente corpus lésbico en la novela mexicana.

²⁸ Considero que este afán de remitir a una “realidad” constituye el punto más débil de la obra de Roffiel en general y que se traduce en un exceso de dedicatorias a mujeres en su poesía (pareciera que no basta la palabra de un yo lírico femenino dirigida a un objeto amoroso igualmente femenino, ambos descubiertos en la gramática y en imágenes clásicas como el caracol marino o la luna) o bien en la declaración feminista panfletaria de su novela. La referencialidad provoca que a esta última se le haya ta-

Pasado este escollo, el cuento va de acierto en acierto. Primeramente, son de notar los juegos de apelación logrados mediante la narración que hace la “tía” al hijo de la pareja lésbica antes de dormir. Por una parte, hay una aparente dialógica entre dos personajes pero que, en realidad, es una alternancia entre estilo directo e indirecto. Según se mire, “la tía” puede remitir a una idea convencional de tal parentesco o, para el lector o lectora que ha convivido con parejas lésbicas, “la tía” pudiera personificar a la amiga cercana a la relación y a su extensión –llámese mascota o hijo– o bien, en el plano meramente textual, constituir un desdoblamiento de la voz autorial.

Por lo que respecta a las intervenciones del niño son motivadas por la actitud característica de la infancia de preguntar constantemente pero, al ser puestas en estilo indirecto en voz de la tía, logran un efecto de realidad. Cuando Sebastián pregunta, el cuento se interrumpe con referencias al presente de la enunciación²⁹ y que se refuerzan, por ejemplo, con la mención a sucesos o situaciones urbanas, como sucede cuando la tía le dice a Sebastián: “Sí, tienes razón, las hadas viven casi siempre en los bosques, supongo que también en Chapultepec. Está bien, un día te llevo y las buscamos, sí, puedes invitar a tus primos” (133).

chado, por ejemplo, de “proselitista [...] excesivamente discursiva, argumentalmente débil y [carente] de motivaciones literarias” (Antonio Marquet, “La pasión según Roffiel”, en *iQue se quede el infinito sin estrellas!*, México, UAM-A, 2001, p. 231-232).

²⁹ Por ejemplo, cuando la tía dice: “El miedo es de los hechizos más terribles. Todas las brujas lo saben. ¡Sebastián, quítate esa almohada de la cara!” (p. 131).

Las irrupciones de Sebastián también funcionan como vehículo de manifestación de la curiosidad que despiertan las relaciones y las apariencias lésbicas y, en ese sentido, logran la intención pedagógica del cuento. Ejemplo de ello es la descripción del Hada, “no como las de los cuentos, con vestido ampón, gorro de punta y varita mágica, No, esta hada era distinta. Traía sudadera, pantalones de mezclilla y mocasines” (132). Vistas como un conjunto, las preguntas de Sebastián se vinculan irónicamente a la del título “¿Quieres que te lo cuente otra vez?” y abren la posibilidad de interpretarlas como un modo original de repetir incesante y ritualmente la existencia del amor lésbico hasta que Sebastián (y los lectores) hayan captado el mensaje.

Por lo que respecta al argumento de la pieza, se trata de la codificación de un encuentro amoroso entre mujeres. De acuerdo con los estereotipos del cuento, la Princesa y el Hada Terciopela³⁰ se ubican en una saga amorosa en la que deberán sortear vicisitudes para alcanzar la felicidad. Simbólicamente, para la Princesa, la travesía significa el proceso de conocimiento y de aceptación que debe llevar a cabo para que, al llegar al otro extremo del bosque –es decir, al “fondo de su propio corazón” (133)– se identifique plenamente como una amante lesbiana. En otras palabras, el viaje significa –al igual que en el viaje “clásico”, como el de Ulises– una transformación interior a la vez que el logro de un nuevo tipo de identidad para la personaje.

³⁰ Con miras a una posible apreciación de la obra de Roffiel en general, cabe señalar la intertextualidad que conlleva Terciopela, a quien están dedicados “De cara al horizonte” y “Promessa”, en el poemario *Corramos libres ahora* (México, Femsol, 1994, pp. 49-50 y 51, respectivamente).

A diferencia de la Princesa, el recorrido significa, para el Hada, el compartir e inventar un lenguaje para la construcción de un entorno amoroso: “[Juntas hacen] un viaje muuy largo en el que a ratos le cantaban a la luna para ahuyentar a los malos espíritus. También decían poemas, o se sentaban a descansar y entonces aprovechaban para contarse sus vidas” (134).³¹ Uno de los argumentos justificatorios para la publicación de libros como el de Marina Castañeda indica que las relaciones homosexuales se enfrentan a la exigencia de crear sus pautas y comportamientos, a diferencia de las heterosexuales, imbuidas en todo un sistema mundial de vida que funge como antecedente de aprendizaje.³² De ese modo, cual pareja primigenia,³³ la Princesa y el Hada se abren un camino propio sellado por el nombrar y el conocer, operaciones contiguas:

Se aprendieron el nombre de los árboles, las plantas y los pájaros que se encontraban a su paso. Aprendieron a distinguir entre el azul de la noche y el azul de la niebla, a disfrutar de la entrega, a reír hasta las lágrimas y a caminar sobre el musgo. También aprendieron la diferencia entre depender y amar, y supieron que la forma exterior es tan solo el instrumento a través el cual el amor se abre camino en el mundo (134).

³¹ La búsqueda de un lenguaje para dar cuenta de un amor lésbico es constante en otros escritos, por ejemplo en *Amora* o en *Dos mujeres* (eds. cit.).

³² Véase, por ejemplo, la introducción, donde la autora señala que cuando una persona “comienza a tener relaciones homosexuales, tiene que volver a aprender desde cero las reglas del amor, la amistad y la convivencia social” (*La experiencia homosexual*, México, Paidós, 1999, p. 22).

³³ Compárense el Adán bíblico, que nombra todas las cosas del cielo y de la tierra, o la Eva de Mark Twain (*El diario de Adán y Eva*), quien nombraba todo lo que hallaba a su paso.

La ficcionalización del amor lésbico sucede en un entorno mágico que envuelve tanto al *locus* o escenario como a las etapas de su desenvolvimiento, mismas que coinciden con las del cuento tradicional: el encuentro y el cortejo amorosos o presentación de personajes y situaciones; la prueba o la intervención maligna de la Bruja del Miedo y el final feliz, que sucede textualmente en un plano doble, el del cuento de hadas y el de la formación de una familia.³⁴

La idealización se acendra en el encuentro de las personajes, ya que se da en un sueño, en medio de notas hermosísimas. Las personajes no aciertan a decir palabra, pero este primer contacto se realiza por la mirada y el cuerpo, en un baile (133). Por lo que respecta al cortejo, éste corre a cargo del Hada, quien lo sublima al punto de decirle a la Princesa que el fruto de su encuentro es una estrella: “[Las] vibraciones [de las estrellas] tocan a aquellos seres que viven con el corazón en flor y, al tocarlos, los despiertan a nuevos destinos. Cada vez que dos esencias se encuentran y se aman, nace una estrella en el cielo” (134).

Otra tensión entre dos planos se establece en la derrota a la Bruja del Miedo. Por una parte, la Bruja representa a la antagonista del cuento infantil y, por la otra, el temor de la Princesa a aceptarse a sí misma. La interpretación de la Bruja es tarea compleja ya que, para evitar la realización amorosa, utiliza argumentos que

³⁴ En este sentido, es posible afiliar a “¿Quieres...?” en otros procedimientos de ficcionalización comunes a lo que Elaine Marks denomina “lesbian fairy tales”: “the stock characters and stock situations; the rude or blissful awakening of [a] sleeping beauty; the lesbian as good or bad fairy who is fate” (ed. cit., p. 186).

bien pueden entenderse como producto de la ponzoña de la personaje (por ejemplo cuando dice “¡Si le abres tu corazón [al Hada Terciopela], ella] lo llenará de dolor!” [134]) pero que también pudieran provenir de un feminismo radical donde el establecimiento de una pareja implica la pérdida de la autonomía o de la identidad: “¡Si vas [con el Hada], perderás tu libertad!” (133) o “¡Si le crees, te olvidarás de quién eres!” (135).

A esta personaje se le opone, en las primeras etapas del cuento, el Hada. Terziopela confronta a la Bruja e insta a la Princesa a atreverse a ser ella misma pero, llegado el momento del tránsito de la ignorancia al conocimiento y de la pasividad a la acción, la Princesa se yergue en heroína, a la par que el Hada, cuando arroja a la Bruja del miedo contra “unos arbustos de hierbas venenosas que desde entonces se llaman mala mujer” (135).

Como parte de la necesidad de nombrar y de llegar a ser por la palabra, la Princesa expresa su decisión de aceptar el amor del Hada cuando declara creerle, puesto que de lo contrario su “corazón seguir[ía] siendo un misterio” (135). A partir de ese instante, todo es felicidad en los dos planos narrativos –el del cuento de hadas y el del origen de Sebastián– por la indestructibilidad del amor:

[La Princesa le pide al Hada:] “Prométeme que me vas a recordar [mi acto de valentía] cada noche”. El Hada se lo prometió, y se lo ha cumplido. Sí, Sebastián, es por eso que duermen juntas. No, mi amor, no te preocupes, no se les va a olvidar nunca (136).

Los márgenes textuales de “¿Quieres que te lo cuente otra vez?” pudieran parecer

estrechos, nada ostentosos, por estar inscriptos en zonas limítrofes codificadas por la tradición, tales como el cuento tradicional, el periplo o la técnica en *abísme*.. Sin embargo, no es sólo por la pareja amorosa integrada por una princesa y un hada que el texto se constituye en subversivo, sino por otros motivos, entre lo que destaco tres. En primer lugar, señalo que la voz narradora –o la “tía”– adquiere una fluidez notable al ser portadora del ritmo, marcado por la alternancia de los dos registros del discurso; de las codificaciones del cortejo lésbico; de la palabra ritual y de la facultad de hacer pública la existencia de una familia alternativa.

En segundo término, en el plano de lo individual, la Princesa constituiría la identidad unitaria o ideal que ha asimilado el miedo, hasta aniquilarlo. La credibilidad inherente a la ficcionalización tal vez sea uno de los terrenos más fértiles para plantar este aspecto de la experiencia lésbica y hacerlo visible y posible, al otorgarle el rango de positivo, digno de pertenecer también al mundo de lo ficticio. “We need to, and we do, fantasize about the *possibility* of homosexual behaviour, before acting out our desires. Somewhere, we believe, there’s a place for us”.³⁵

Finalmente, Sebastián encarna no sólo la apropiación de un “privilegio o prerrogativa heterosexual” sino la perduración del amor entre el Hada y la Princesa, y el valor del periplo. La presencia de este personaje simboliza el premio en una historia de salida del clóset, a la vez que la posibilidad de inclusión en una red familiar extendida, con el consecuente triunfo

³⁵ Sally R. Munt (1998) *Heroic desire. Lesbian identity and cultural space*, London and Washington, Cassell, p. 174.

sobre la exclusión, al menos en el nivel doméstico. Como el cuento mismo, Sebastián, es hijo del amor fundacional.

DESEO Y FANTASÍA

“Isabel”³⁶ resulta impecable desde el punto de vista de la técnica narrativa. En una primera instancia, la anécdota se sitúa en temporalidad y espacio verosímiles –la época contemporánea, en una ciudad y en un ambiente de estudiantes universitarios– gracias a una atinada elección léxica. En cuanto al argumento, se avista otro ángulo de las relaciones lésbicas en tres grandes movimientos, que van del dominio de lo “concreto” hacia lo “fantástico” para culminar en una peculiar síntesis de planos, dirigidos por el *leitmotiv*: el cuerpo de la mujer que da título a la narración.

En el primer movimiento rítmico, materialidad y corporeidad se enlazan en tres instancias: en el culto contemporáneo al cuerpo, en la alianza entre Isabel y la narradora, y en el tránsito al deseo. Por una parte, Isabel es una “linda barbie morena”, lógicamente “alta y bien formada [con una] envidiable cintura de avispa”, que hace “cien sentadillas diarias [...] y posee un] abdomen plano y dos perfectas redondeces [...] talla 36” (¶¶ 1 y 2).³⁷ La

cosificación del cuerpo de Isabel se matiza por el momento en que, por la maternidad inesperada e interrumpida, las mujeres se amigan y rompen así con el aislamiento de la protagonista. Sin embargo –y congruentemente con el eje del cuento– el encuentro propiciado por el aborto se supedita a la constitución de Isabel en el objeto del deseo. De la envidia y admiración que despierta el cuerpo de Isabel en la mirada de la narradora hay un tránsito al deseo por el tacto, desatado cuando siente las “bolitas en el pecho” (¶ 2).

Sin apartarse del elemento corporal, el segundo gran movimiento rítmico del cuento se desarrolla en la tradicional oposición masculino/femenino manifiesta en la concreción del acto sexual con Mario y en la fantasía de la narradora, cada uno de ellos en un escenario congruente: “la biblioteca de un maestro” (¶ 3), para Mario, y la introspección, para la narradora. La toma de iniciativa masculina contrasta con la agencia limitada de la narradora en lo físico y lo verbal. Textualmente, la explicitud del proceder sexual del varón con la narradora, contrasta con la poeticidad del imaginado con Isabel. Por un lado, el pasaje correspondiente a Mario es directo e inequívocamente carnal:

[Mario] me fue empujando, entre besos y caricias, hasta el escritorio. Allí me sentó, me quitó los zapatos [...] y me pidió masturbarlo con [mis pies] mientras sus manos [...] se abrían camino por mi cuerpo [...] me recostó [...] e intentó penetrarme [...] me besó, me chupó, metió un dedo despacito, después la lengua [...] me volteó [...] lo tenía encima [...] desesperado por penetrarme (¶ 4).

³⁶ De *Nereida* (pseud.). Cito, entre paréntesis, por número de párrafo según el mecanoscrito de publicación próxima. Existe una versión anterior ganadora del Primer Concurso de Cuento Pornográfico de la revista *Ostraco* (8:15, enero de 2003, pp. 3-4).

³⁷ En la versión anterior las apreciaciones sobre Isabel resultaban un tanto despreciativas (por ejemplo, se le llamaba “barbie oxigenada”) y no daban cuenta del endiosamiento de la voz narradora por la personaje.

Por el otro lado, lo inasible tiñe el fragmento referido a Isabel, tanto por estar fundado en el recuerdo y la imaginación como por la subjetividad de la apreciación de la hermosura, además de por la presencia del lenguaje metafórico:

[recordé] el brillo de [los] ojos castaños [de Isabel]; sus preciosos pechos y su manera de lucirlos con el escote de su vestido favorito. Traté de imaginar el placer de besarla, abrazarla, recorrer cada centímetro de su hermoso cuerpo con la lengua y bañarnos mutuamente con nuestra saliva, cubrir la desnudez de una con las manos de la otra... sumergirme en su piel, navegar en las apacibles aguas de su cuerpo, beber de su boca, sentirla nadar en mis profundidades... (¶ 5).

Dos instancias agudizan la diferencia entre uno y otro segmento: las imágenes de penetración y el magisterio masculino. Respecto a la primera instancia (“sumergirme en su piel [...] sentirla nadar en mis profundidades”), la penetración es matizada por el lirismo del pasaje y por la reciprocidad en el cuidado amoroso de las amantes así como por la cadencia de las frases demoradas, en contraste con las oraciones breves utilizadas para describir el acto de posesión por parte de Mario.³⁸ En lo que respecta a la segunda instancia: el magisterio masculino, resulta notorio que una masculinidad estereotípica ha entrenado la mirada para ubicar determinadas zonas erógenas en el cuerpo (“los pechos de la diosa Barbie [...] la perfección de sus caderas, sus nalgas”, ¶¶ 4 y

³⁸ Coincidentemente, la escritora Violette Leduc (1907-1972) recurre también a esta estrategia para producir el efecto de disfrute del encuentro físico de sus personajes lésbicos (para un análisis somero, véase Elaine Marks, ed. cit., p. 202).

5).³⁹ A decir de una y otra cuestión, la narradora actúa por analogía con el deseo masculino –incluso al ubicar las posibilidades de contacto físico con Isabel en un grado platónicamente superior– marcado por la imaginación y la fantasía. Según Julia Creet,

both the charge of repression and the charge of replicating masculine desire [...] carry with them the symbolic weight of the father. The ambivalence in assuming the power of either of these positions has to do with the monopoly that men have held over them. We [...] collaps[e] into the very system from which we struggle to liberate ourselves.⁴⁰

Sin embargo, la apropiación de la mirada y el deseo masculinos y ciertos indicios de posesión del poder por parte de la narradora (por ejemplo cuando irónicamente se distancia de la excitación de su compañero o hasta siente ternura por él) no sólo hacen vislumbrar dos posibles resoluciones al cuento sino que también apuntan al desvelamiento de que “toda representación del género y su relación con el sexo [es mera imitación] de ideales fantaseados, por lo tanto [un disfraz] nunca [copia] de originales ni de simples fundamentos biológicos”.⁴¹

³⁹ En la versión anterior, la narradora no hace mención a las nalgas de Isabel. Es decir, hay un mayor deleite corporal en el relato posterior.

⁴⁰ Lianne Moyes (1994) *Writing subjects: Gertrude Stein, Djuna Barnes, Nicole Brossard and Lola Lemire Tostevin*, Ottawa, National Library of Canada, p. 138.

⁴¹ Biddy Martin (2002) “La práctica sexual y las identidades lésbicas en transformación”, en Michèle Barrett (comp.), *Desestabilizar la teoría*, México, Paidós-UNAM-PUEG, p. 117. En adelante, “La práctica sexual”.

De la borradura de la dicotomía masculino/femenino y de la resolución de lo concreto/fantástico da cuenta el tercer movimiento del cuento. Si bien es cierto que éste es propiciado por la voz masculina cuando Mario “[comienza] a decir “Isabel”” (¶ 4), la presencia de una imagen femenina en “la foto de una adolescente morena” (¶ 4) coincidentemente llamada Isabel, contribuye al impeler un desenlace también de estructuras binarias⁴². Por una parte, la síntesis sucede en un orgasmo físico -“una explosión de luces, fuegos artificiales” (¶ 6)- propiciado por el cuerpo de Mario pero que, en la interioridad de la narradora, es atribuible a “la mirada transparente y [a] los pechos de Isabel” (¶ 6).

Por la otra, la cualidad de agente, reservada a Mario, da un vuelco cuando la narradora salta de la imagen mental a la verbalización: “Tampoco sé en qué momento pasó, pero lo que nunca olvidaré es la expresión de sorpresa de Mario y cómo perdió instantáneamente la erección cuando me oyó gritar, jadeante, excitadísima y sudorosa, el nombre de Isabel” (¶ 7).

Con el grito --proveniente del cuerpo y de la mente-- la narradora se convierte en hacedora verbal de su deseo por otra mujer que ha sido experiencia táctil, imaginativa y, finalmente, nominal; por el *nomen* de la habitante de su fantasía es que la narradora trastorna definitivamente el control físico masculino. La narradora logra trasladar el papel dominante que ha representado en la imaginación al plano

carnal, en el momento en que por la voz provoca el desconcierto y la pérdida de la erección de Mario ante la revelación de un deseo homoerótico.

“Isabel” pudiera ser un cuento de bisexualidad, pero también lo es de deseos lésbicos en tanto prácticas problemáticas puesto que no corresponden a una “coincidencia” entre el cuerpo del compañero y la objeto del deseo. En esta liminalidad, la apropiación del nombre y del orgasmo por parte de la narradora pudiera constituir una liberación de “lo fálico” de su identificación con [el varón] y [de] “lo femenino” de su fusión con la mujer⁴³ así como también la desagregación del sexo, el género, la identidad sexual y los deseos.⁴⁴

Más allá de la anécdota en que la narradora describe ninguna resistencia a los avances de Mario, en la gramática del texto se halla un tornasol afín a una sujeto desagregada en paulatina transformación identitaria. Me refiero a las negaciones, recursos de interposición al deseo por la otra, represión que finalmente “estalla”, vía la imaginación, en el orgasmo corporal. La cadena de negaciones funge como proceso defensivo para la satisfacción “concreta” de un deseo mas no interfiere con la puesta en escena de un imaginario en el que la protagonista satisfaga tal deseo por medio de la fantasía.

La negación ejerce distintos efectos en el texto. Por implicar resistencia, funge como contrapunto a la continuidad de los tres grandes movimientos rítmicos, pero también apoya la excitación y el clímax

⁴² Dice la voz narradora: “No era Isabel, pero escuchar su nombre y ver esa imagen parecida a la suya, bastó para ayudarme y que todo fluyera” (“Isabel”, ¶ 4).

⁴³ “La práctica sexual”, p. 115.

⁴⁴ Argumento de Judith Butler (*Gender trouble: feminism and the subversion of identity*), retomado por Biddy Martin (“La práctica sexual”, p. 115).

narrados debido a que es utilizada en los momentos y con la frecuencia pertinentes (cuatro veces en el segundo párrafo, cuatro en el tercero, tres en el sexto y dos en séptimo).⁴⁵ Asimismo, la presencia o ausencia de las negaciones afecta la inclinación de la balanza de la narradora hacia el personaje masculino o hacia la fantasía femenina. Por una parte, el recurso atenúa los atributos positivos del personaje masculino⁴⁶ casi al punto de esfumarlos. Por la otra, el que la narradora alcance el orgasmo por la imagen femenina se ve apoyado por la ausencia de la negación en el primer párrafo –donde se presenta a las personajes– y en el quinto, el de la expresión poética e inequívoca del deseo homoerótico.

Finalmente, las negaciones contribuyen al efecto de verosimilitud de la edad de la narradora y de su exploración de la sexualidad. Ejemplo de ello es cuando expresa el desfase entre su decir y su sentir: “Yo sólo respondía “bien”, pero me sorprendía no compartir su excitación” (¶ 3). Otros indicios de su edad pudieran ser los relativos a la clandestinidad y el silencio que aún rodea al aborto, por ejemplo,

cuando la narradora dice –con otra negación– haber acompañado a Isabel “sin hacer preguntas” o se refiere al practicante del aborto con el eufemismo de “espantacigüeñas” (¶ 3).

La prosa cuidada de “Isabel” se enriquece con un sexteto de sujetos e imágenes (la narradora, Isabel, Mario, la Isabel de la mente de la narradora, la Isabel de la que habla Mario, y la adolescente de la fotografía) que se desdoblan y encadenan para hablar de un deseo cambiante. En primer lugar, nos hablan de una entrega dócil que se transforma en desdén y luego en triunfo sobre el placer masculino y ajeno. En segundo, nos hablan del hallazgo del deseo lésbico y del silencio irrumpido por el grito que lo revela. Si hemos de creer que los deseos “are never “utopian” in the derogatory sense of too distanced to be real [but] very real and [that they] express a yearning, a movement towards possibilities”,⁴⁷ el deseo lésbico de “Isabel”, como travesía vital en la fantasía y en el cuerpo, es posible.

CODA

Para tradiciones como la inglesa o la norteamericana, casi todo texto literario es producto de una “relación heterosexual”; es decir del legado de los textos producidos por escritores y escritoras, las “ambas herencias”.⁴⁸ En el caso de la literatura mexicana, el peso del texto del padre apenas comienza a ser contestado con relativa fuerza. Ante la falta de ante-

⁴⁵ ¶ 2 “No tenía muchas amigas”; “sin pensarlo mucho y sin hacer preguntas”; “cómo era posible que su brasier fuera talla 36 y no pareciera”; “entonces supe que lo que sentía no era envidia”. ¶ 3 “Mario no era el más guapo del grupo”; “cualquiera que anduviera con él no tendría queja”; “no recuerdo bien cómo empezó el juego”; “me sorprendía no compartir su excitación”. ¶ 4 “intentó penetrarme”; “no pudo”; “ni una gotita”; “a él no le gustó”; “sin decir nada, me volteó sobre el escritorio”; “sin poder moverme”; “no tuve miedo”; “no era Isabel”. ¶ 6 “No me daba cuenta”; “[Mario] gritaba no sé qué miles de cosas”; “yo no pelaba”. ¶ 7 “Tampoco sé en qué momento pasó, pero lo que nunca olvidaré”.

⁴⁶ Entre otros: “simpático y [...] buena onda”, “buen amante”, “bailaba bien”, “buen chico”, “buen estudiante”, “muy atractivo” (“Isabel”, ¶ 3).

⁴⁷ Sally R. Munt, *Heroic desire*, ed. cit., p. 178.

⁴⁸ Elaine Showalter (1999) “La crítica feminista en el desierto”, en Marina Fe (coord.), *Otramente: lectura y escritura feministas*, México, PUEG-FCE, p. 108.

cedentes del tratamiento del tema lésbico por parte de mujeres, las autoras del breve *corpus* aquí interpretado se constituyen en pioneras de un hacer que, si bien no se desprende radicalmente del padre-lenguaje, por lo menos interpela al texto paterno / patriarcal mediante tensiones de alejamiento y acercamiento. Entre los vasos comunicantes existentes entre mujeres que escriben y la sociedad que las conforma por afinidad u oposición, un elemento a destacar es el elemento biológico alrededor del cual aún se cimienta la diferenciación social (por muy cambiante que esta sea) y que, en un entramado difícil de dilucidar, contribuye a la percepción literaria por parte de las escritoras.⁴⁹

En otras palabras, al hablar de escritoras, también hablamos de un cuerpo poseedor de exclusividades, entre ellas la de la maternidad⁵⁰ y la posible vivencia lésbica. En otras palabras, en el terreno de lo autorial, el cuerpo femenino abre un espectro de posibilidades difíciles de vislumbrar para un escritor, y requiere de su estudio puntual y de reivindicación al igual que otras circunstancias de escritura en los planos genérico, cultural y social.

⁴⁹ Posible premisa para mi propuesta en el campo de lo literario la hallo en el paradigma del experiencialismo lingüístico en su relación con el pensamiento y el razonamiento humanos, según el cual todo lenguaje “grows out of the nature of the organism and all that contributes to its individual and collective experience: its genetic inheritance, the nature of the environment it lives in, the way it functions in that environment, the nature of its social functioning, and the like” (George Lakoff, *Women, fire, and dangerous things*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1987, p. xv. Sobre la relación entre los procesos categorización y su *encarnación*, véase en especial el segundo capítulo).

⁵⁰ Así lo señala repetidas veces Adrienne Rich, por ejemplo.

Por el momento, es de notar que los escritores padres han rehusado ceder la voz a las personajes lesbianas o, cuando mucho, las han ventriloquizado. Ante la aparición de textos donde la autoría femenina otorga la palabra a dichas personajes, surge también la necesidad de una crítica consecuente. Las tareas que se desprenden son innumerables y complejas dada la imposibilidad de un distanciamiento radical del texto y de la formación de las hacedoras de la crítica a partir de modelos igualmente parentales.

En primer lugar, surge el problema de la conformación de un *corpus*, con miras a establecer un canon –con su ineludible marca de tradición.⁵¹ Provisoriamente, salvé el problema al limitar el *corpus* a cuentos publicados, pero el punto de partida bien pudo haber sido cualquier otro que el del género literario y el de la relativa accesibilidad del material. Otro escollo a enfrentar fue la de las “fallas técnicas” de los textos, pero una observación de la crítica Bonnie Zimmerman me ayudó a repensar el asunto; dice Zimmerman: “in looking to writers for tradition, we need to recognize that the tradition may not always be a happy one”.⁵² Entonces, consideré que, a mi valoración aprendida, se podría anteponer una lectura animada por la necesidad de señalar “[our] images, stereotypes, and mythic presence [...] in fiction by or about lesbians”⁵³ y que estas primeras complicaciones conllevaban el

⁵¹ Con un énfasis en el carácter retrospectivo, factible en la literatura anglosajona, según lo señala Bonnie Zimmerman (“What has never been: an overview of lesbian feminist literary criticism”, en Dynes, *Lesbianism*, p. 353).

⁵² *Ibid.*, p. 352.

⁵³ *Ibid.*, p. 353.

cuestionamiento al acercamiento crítico, punto sobre el que volveré más adelante.

Más que clausuras, el cuento de tema lésbico de autoría femenina conlleva ponderaciones, mismas que, a partir del análisis de las maneras de ficcionalizar, he decidido agrupar en cuatro rubros: el del género literario, el de las personajes, el del confinamiento al silencio cuando del cuerpo se trata y el del confinamiento al espacio privado. Por lo que respecta al género cuentístico, nos encontramos, como ante toda idea de género, frente a la autoridad patriarcal del y sobre el texto. En el caso presente, las autoras lo han utilizado como un viejo molde para verter ingredientes en nuevas combinaciones. Los equilibrios entre realismo/anti-realismo, las etapas tradicionales o los personajes estereotípicos han sido reelaborados, sobre todo mediante la ironía, para subvertir el mito de la épica revolucionaria mexicana, el cuento de hadas o la satisfacción sexual masculina.

Los momentos del cuento han sido puestos al servicio de los tránsitos de identidad de las personajes –segundo rubro– que superan las tres consabidas pruebas (calificadora, principal y glorificante) para convertirse en sujetas deseantes, deseosas y deseables. Es así como “the lesbian is no longer the object of literary discourse seen from an outside point of view [but becomes] her own heroine”.⁵⁴

A pesar de que las autoras aprovechan la fórmula de la transformación del personaje para nuevos propósitos, queda un asunto en el aire: el del nombrar o el del silenciar el arribo a una categoría de identidad distinta de la antes poseída.

⁵⁴ Elaine Marks, “Lesbian intertextuality”, en Dynes, *Lesbianism*, p. 201.

Concretamente, me refiero a que Victoria Enríquez es la única de todas las autoras que escribe un “lesnabía”, en evidente juego con “lesbiana”. Las interpretaciones dentro del texto son múltiples. Enríquez bien pudiera velar o atenuar la crudeza del término mediante un lapsus justificable por la ignorancia o por la falta de familiaridad de la protagonista del cuento con el término. Pudiéramos estar ante un juego autorial de “una literatura [...] que aborda [el] tema [lésbico] con valentía, con disfrute, humor y creatividad”⁵⁵ y que mediante el ingenio fustiga a una sociedad revolucionaria mojigata que obligaba al silencio. Fuera del texto, el que las otras autoras no pongan una etiqueta de por medio podría significar una falta de necesidad de autodenominarse/autodefinirse (correspondencia entre *nomen* y *numen*) bien por la borrosidad de las fronteras identitarias, bien por el soslayo de una toma de postura tasada en función de declaraciones como las de Adrienne Rich:

Para nosotras [las lesbianas], el proceso de nombrar y definir no es un juego intelectual, sino una captación de nuestra experiencia y una llave para la acción. La palabra *lesbiana* debe ser confirmada porque descartarla es colaborar con el silencio y la mentira acerca de nuestra existencia misma, es hacernos caer en el juego de la clandestinidad y volver de nuevo a la creación de lo *inefable*.⁵⁶

⁵⁵ Luis Zapata, Prólogo a *Con fugitivo paso...*, ed. cit., p. 12.

⁵⁶ Adrienne Rich (1983) *Sobre mentiras, secretos y silencios*, Barcelona, Icaria, p. 239.

Un tercer punto teñido por la multiplicidad de sentidos es el del cuerpo. Desde la óptica de la relación género autorial/experiencia vital, el cuerpo constituye un elemento axial para la valoración del texto. Sin embargo, en el tema y su constitución textual su presencia queda, si no soterrada, por lo menos implícita en los tres cuentos analizados, incluso en el caso de "Isabel", donde hay un cuerpo femenino, pero el puntal es el deseo.

Esta tensión entre el impelente crítico y su presencia o ausencia en el texto objeto de la crítica me insta a atribuirle a una huella patriarcal que ha indicado qué parte o partes del cuerpo caben dentro de lo decible y de lo censurable y cómo ha de manifestarse el cuerpo. Tomemos como ejemplo el ojo que ha entrenado a Ansiedad, protagonista de "De un pestañazo", para mirarse –y comportarse– avoronada, o que ha adoctrinado a la narradora de "Isabel" sobre el cómo mirar a la objeto del deseo, o que conduce a una nueva puesta en escena del misterio mariano en el que el Padre está presente en la potencia biológica (en la inseminación, pues) y en la corporeidad de un hijo varón pero también en la impotencia evidenciada por la presencia de una segunda figura materna en "¿Quiéres...?"

La misma huella patriarcal es perceptible en un cuarto elemento: el espacio de la acción. A pesar de la épica, de las batallas identitarias ganadas que articulan los tres cuentos, los tres se quedan confinados en espacios cerrados, ya sean la casa campirana, la fantasía personal o el departamento en una ciudad. Si hemos de crear...

that we need to theorize spatial relations
as something we can ordinarily inhabit,
[we should] question the propensity to

romanticize these spatial metaphors to the point of meaninglessness, or to assign an unproblematic agency which has somehow been freed from the mechanics of rejection which constituted its originary moment.⁵⁷

El enclaustramiento de la pareja lésbica se desvela como el paraíso y la utopía, pero al constituirse asimismo en metaforización de la dialéctica de la clausura y de la libertad lleva a preguntarnos si no es sintomática de "a special perception of suffering and stigma"⁵⁸ y a llamar nuestra atención sobre el por qué ninguna de las personajes se ve inserta en una "comunidad", entendida como práctica socio-espacial,⁵⁹ aunque sus hacedoras se hagan de un sitio en la escritura publicada, se adueñen del lenguaje, su técnica y sus símbolos y lo desplacen progresivamente para expresar una experiencia "contestataria", como la lésbica.

Así como no es posible aclarar reflexiones tales, nada queda clausurado, ni los temas, ideas o imaginarios de cada uno de los textos. Quedan por revelar misterios como el de la presencia femenina que terea a las parejas: una Elena, una Bruja del Miedo o una foto de una adolescente del mismo nombre que la objeto del deseo, siguiendo el orden del análisis. ¿Se trata de la Madre? ¿Es que esta sujeto trinitaria mira, sanciona, interviene? ¿Cómo y para qué?⁶⁰

⁵⁷ Sally R. Munt, *Heroic desire*, ed. cit., p. 170.

⁵⁸ Bonnie Zimmerman, "What has never been...", en Dynes, *Lesbianism*, p. 360.

⁵⁹ Tal vez el único intento en este sentido se vislumbra en "De un pestañazo", donde en el pasado se construye una comunidad imaginaria femenina con las "Adelitas", proyecto histórico que sucumbe ante la feliz domesticidad de la pareja lésbica.

⁶⁰ Una pista pudiera hallarse en el comentario de Elaine Marks a la obra de Colette cuando señala

Un corpus abundante tal vez ayudara a detectar y a explicar marcas que apuntan a la pertenencia a una cultura “mexicana”, ya fuera en escenarios históricos como en el cuento de Enríquez, en escenarios espaciales ciudadanos como en el de Roffiel o en expresiones locales, como el “yo no pelaba”, de *Nereida*. Por fortuna, quedan textos por explorar, como el estupendo cuento “Luz Bella”,⁶¹ merecedor de un estudio particular donde no sólo hay un muy bien logrado intento de hablar del cuerpo en el sexo lésbico, una incursión en el espacio público (una iglesia), varias ligazones con elementos textuales de la literatura mexicana y también la presencia de la tercera fémina, entre otros componentes.

Quedan también la “trailer”, la “buchona”, la “fem”, la “closetera” y muchas otras personajes y experiencias lésbicas en espera de voz y de ficcionalización; “all these infinitely obscure lives remain to be recorded”.⁶² En el plano de la crítica, quedan en el tintero el completar un *corpus*; el cuestionamiento del androcentrismo introyectado—que comparto con las escritoras del corpus—; y “the creation of [a] language [for criticism] out of silence”⁶³ que ponga en tela de juicio las herramientas, los modos de apreciación y el problema de la valoración estética en relación con la ideología y el lenguaje. En

que la jerarquía femenina de la autora está dominada por una figura materna que “preside[s] over the sexual ritual, which without her presence is incomplete” (“Lesbian intertextuality”, Dynes, *Lesbianism*, p. 193).

⁶¹ De Ivonne Cervantes Corte, en su libro: *Sobre un sillón de piel...* México, Edivisión, 1999, pp. 151-157.

⁶² Virginia Woolf (1989) *A Room of One's Own*, Orlando, Florida, Harcourt, p. 89.

⁶³ Bonnie Zimmerman, “What has never been...”, en Dynes, *Lesbianism*, p. 349.

retribución surge, entre muchas, la posibilidad de un nuevo ámbito para la literatura comparada,⁶⁴ como en los ejemplos que he señalado en varias notas al pie a lo largo de este ensayo.

Dentro de proyectos más amplios, queda situar el tema lésbico en las prácticas culturales femeninas y ver cómo repercute en la ciudad letrada; desbrozar, en pocas palabras, las peculiaridades de la interacción entre escritoras excluidas escribiendo para un público de lectoras igualmente excluidas por una preferencia sexual. Pendiente queda la interacción entre la “existencia concreta” y la existencia por la ficcionalización, ámbito donde el texto ya no es sólo un objeto, sino una manifestación de la subjetividad de la autora ausente, de la “voz de otra mujer”⁶⁵ y de la presunción de que hay una experiencia detrás del texto (aunque vicaria, no importa). Puede aún dar más el filón de la creencia de que en la literatura se “textualiza” la subjetividad individual al extremo de que hablamos de los personajes ficticios como si fuesen nuestras vecinas y ello nos permite a las lectores-sujetos “reales” mirar ciertos aspectos de nuestra subjetividad en esos espejos.

Según Habermas, la ficción es un fino velo entre la realidad y la ilusión, y permite adentrarnos en un ámbito que no es el propio, nos permite convertirnos, al escribirnos, en “*subjects of fiction for themselves and the others*”.⁶⁶ ¿Será esta

⁶⁴ Véanse Gillian Whitlock (“Everything is out of place”...), en Dynes, *Lesbianism*), en particular la p. 337, y Bonnie Zimmerman, p. 358.

⁶⁵ Patrocinio P. Schweickart (1999) “Leyéndo(nos) nosotras mismas”, en *Otramente*, México, PUEG-FCE, p. 136.

⁶⁶ *The Structural Transformation of the Public Sphere*, Cambridge, Mass., MIT, 1993, p. 50.

textualización de las realidades el intento u oportunidad de mostrar cómo en nuestra calidad de sujetos lésbicas somos retóricas en construcción, territorios en proceso de delimitarse de acuerdo con estilos, ocasiones, recursos inventivos, estructuras y audiencias particulares? ¿O será, casi por el contrario, que nos convertiremos en habitantes “de nuestras propias ficciones”?⁶⁷ Por lo pronto, respondo a ambas preguntas con un par de versos que Alfonso Reyes (ah, la voz del Padre) pone en labios de Ifigenia cuando la sacerdotisa pide auxilio a las mujeres del coro, sus esencialmente iguales, para (re)componer su historia: *Haciendo para mi uso un alma / que cada una aporta de su trama...*■

BIBLIOGRAFÍA

- Anónimo, “La iniciación de Cloe”, Barcelona, Icaria, 1982, pp. 73-75, recopilado en *Los amorosos. Relatos eróticos mexicanos*, selección y prólogo de Sergio González Rodríguez (1993) México, Cal y Arena, p. 386.
- Anónimo, “Lesbianas en acción”, México, Publicaciones Colmex, s. f., pp. 5-16, recopilado en *Los amorosos...*, pp. 396-397.
- Arreola, Juan José (1997) *La feria, Narrativa completa*, México, Alfaguara.
- Bergman, Sabina (1988) *Lunas*, México, Katún.
- Cárdenas Nancy (1994) *Cuaderno de amor y desamor (1968-1993)*, México, Sentido Contrario.
- Cervantes Corte, Ivonne (1999) “Luz Bella”, en su libro: *Sobre un sillón de piel... Los juegos. Cuentos eróticos*, México, Edivisión, pp. 151-157.
- Conde Ortega, José Francisco (2001) “El beso de Safo en el jardín de Venus”, *Tema y Variaciones de Literatura*, 17, pp. 163-178.
- Cook, Blanche Wiesen, ““Women alone stir my imagination”: lesbianism and the cultural tradition”, en Dynes, Wayne R., *Lesbianism*, pp. 40-61.
- Corder, Jim W. (1993) “From Rhetoric Into Other Studies”, en Enos, Theresa and Stuart C. Brown (eds.), *Defining the new rhetorics*, Newbury Park, SAGE, pp. 95-105.
- Dynes, Wayne R. and Stephen Donaldson, eds. (1992) *Lesbianism*, vol. VII, New York & London, Garland.
- Enríquez, Victoria (1997) “De un pestañazo”, *Con fugitivo paso...*, Chilpancingo, Guerrero, Imprenta Candy (ed. de la autora), pp. 69-81.
- Faderman, Lillian (1981) *Surpassing the love of men: romantic friendship and love between women from the Renaissance to the Present*, New York, William Morrow.
- Félix, Olivia (1999) *Dunas (Poemíseros)*, México, SEP-Indautor.
- Gamboa, Federico (2002) *Santa*, México, Época.
- García Castillo, José Eduardo (1999) “Juan Villoro y Enrique Serna, dos representantes de la narrativa mexicana de los noventa”, tesis de licenciatura, UAM Iztapalapa.
- Habermas, Jürgen (1993) *The Structural Transformation of the Public Sphere. An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, trad. de Thomas Burger, Cambridge, Mass., MIT.

⁶⁷ Cual lo propone Sally Munt, ed. cit., p. 179.

- Lakoff, George (1987) *Women, fire, and dangerous things. What categories reveal about the mind*, Chicago and London, The University of Chicago Press.
- Madrigal, Elena (2003) "Nicole Brossard y su decir el cuerpo en lésbico", *Fuentes Humanísticas*, núm. 27, pp. 37-47.
- Marks, Elaine (1992) "Lesbian intertextuality", en Dynes, Wayne R., *Lesbianism*, pp. 181-205.
- Marquet, Antonio (2001) "La pasión según Roffiel", en *¡Que se quede el infinito sin estrellas! La cultura gay al final del milenio*, México, UAM Azcapotzalco, pp. 229-232.
- Martin, Biddy (2002) "La práctica sexual y las identidades lésbicas en transformación", en Michèle Barrett y Anne Phillips (comps.), *Desestabilizar la teoría. Debates feministas contemporáneos*, México, Paidós-UNAM-PUEG, pp. 107-131.
- Moyes, Lianne (1994) *Writing subjects: Gertrude Stein, Djuna Barnes, Nicole Brossard and Lola Lemire Tostevin*, Ottawa, National Library of Canada.
- Munt, Sally R. (1998) *Heroic desire. Lesbian identity and cultural space*, London and Washington, Cassell.
- Nereida [pseud.], "Isabel", *Ostraco*, año 8, núm. 15, pp. 3-4.
- _____. "Isabel", versión mecanoscrita.
- Phelan, Shane (1989) *Identity politics. Lesbian feminism and the limits of community*, Philadelphia, Temple University Press.
- Reyes, Alfonso (1959) "Ifigenia cruel", *Obras completas*, t. X "Constancia poética", México, FCE.
- Roffiel, Rosamaría (1999) "¿Quieres que te lo cuente otra vez?", en su libro *El para siempre dura una noche*, México, Sentido Contrario, pp. 129-136.
- _____. (1999) *Amora*, México, Hoja, [de la primera ed. de 1989].
- _____. (1994) *Corramos libres ahora*, México, Taller de publicidad Norma Flores, [versión aumentada a partir de la primera ed. de 1986].
- Rebolledo, Efrén (1918) "El beso de Saffo", *Caro victrix*, 2ª ed., México, Imprenta I. Escalante.
- Rich, Adrienne (1983) *Sobre mentiras, secretos y silencios*, trad. de Margarita Dalton, Barcelona, Icaria.
- Serna, Enrique (1995) *El miedo a los animales*, México, Joaquín Mortiz.
- Schweickart, Patrocínio P. (1999) "Le-yéndo(nos) nosotras mismas: hacia una teoría feminista de la lectura" (trad. de Claudia Lucotti), en Marina Fe (coord.), *Otramente: lectura y escritura feministas*, México, Programa Universitario de Estudios de Género-FCE, pp. 112-151.
- Showalter, Elaine (1999) "La crítica feminista en el desierto", trad. de Argentina Rodríguez, en Marina Fe (coord.), *Otramente: lectura y escritura feministas*, México, PUEG-FCE, pp. 75-111.
- Whitlock, Gillian, "'Everything is out of place': Radclyffe Hall and the lesbian tradition", en Dynes, Wayne R., *Lesbianism*, pp. 313-340.
- Woolf, Virginia (1989) *A Room of One's Own*, Orlando, Florida, Harcourt Brace Jovanovich.
- Zimmerman, Bonnie, "What has never been: an overview of lesbian feminist literary criticism", en Dynes, Wayne R. (sin año de edición) *Lesbianism*, pp. 341-365.