UNIVERSITY OF OKLAHOMA

GRADUATE COLLEGE

EL EROTISMO COMO VARIABLE *QUEER* EN ESCRITOS DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, MADRE CASTILLO, GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA, CRISTINA PERI ROSSI Y MAYRA MONTERO

A DISSERTATION

SUBMITTED TO THE GRADUATE FACULTY

in partial fulfillment of the requirements for the

Degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

By

MARTHA C. GALVÁN-MANDUJANO
Norman, Oklahoma
2015

Downloaded from SHAREOK. Persistent Handle URL: https://hdl.handle.net/11244/14614

EL EROTISMO COMO VARIABLE *QUEER* EN ESCRITOS DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, MADRE CASTILLO, GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA, CRISTINA PERI ROSSI Y MAYRA MONTERO

A DISSERTATION APPROVED FOR THE
DEPARTMENT OF MODERN LANGUAGES, LITERATURES, AND LINGUISTICS

BY

_____
Dr. Grady C. Wray, Chair

_____
Dr. Bruce A. Boggs

_____
Dr. José Juan Colín

_____
Dr. Nancy LaGreca

_____
Dr. Clemencia Rodríguez

© Copyright by MARTHA C. GALVÁN-MANDUJANO 2015
All Rights Reserved.

Le dedico este trabajo a toda mi familia biológica y a todas las familias que me han apoyado y adoptado durante mi vida. Principalmente, a mi madre Raquel Mandujano de Galván que desde muy joven me inculcó valores que me han ayudado a ser lo que soy. A mi padre de quien heredé ese espíritu luchador. A todas mis segundas madres y padres: a mi hermana Rebeca Galván-Mandujano y a Pepé Olivares y esas visitas a la gran hacienda para ver a la abuela "Flora" y don Víctor para apreciar la biblioteca familiar. A mi hermana Silvia Galván y esposo Jorge Salas Velazquez que me acogieron en su hogar a los nueve años de edad y me siguen apoyando incondicionalmente. A mi hermano Eduardo, quien me apoyó por muchos años. También a todos mis seres queridos que ya han fallecido: A mi querida hermana Angélica Galván de Loza que donde quiera que esté, sé que me dio fortaleza para siempre luchar para lograr mis metas y Adán Loza, quien me cuidó como a una hija. A mi abuela Consuelo Martínez Rico, quien me introdujo a la literatura a través de sus cuentos; a mi abuelo materno Refugio Mandujano Saavedra y José Salas Limón, quienes me cuidaron en mi niñez. Además, se la dedicó a la familia de León de León que me adoptó, y gracias a todas esas tertulias literarias amenas que me ilustraron mucho. A papá Santos, quien me enriqueció con sus historias revolucionarias. En sí le dedicó este proyecto tan importante de mi vida, a todos mis amigos y compañeros: Lourdes Yen, Margarita Peraza-Rugeley, Rokiatou Soumare y Miriam S. Romero que me apoyaron durante mis años en la Universidad de Oklahoma y a la familia Leake Tanner que me apoyaron al inicio de mi doctorado. Finalmente a todos mis hermanos y familiares que han estado a mi lado y me han brindado su ayuda incondicional.

Acknowledgements

I want to thank all the people who made it possible for me to write this project. I am grateful for all the support provided throughout these years by the College of Arts and Sciences, the Graduate College, and the Department of Modern Languages, Literatures, and Linguistics at the University of Oklahoma. I would also like to express my gratitude to all the Spanish faculty members and the numerous faculty members from the department of Women's and Gender Studies. I appreciate all the training I received in all the courses, which expanded my knowledge in many fields to be able to write this project.

I want to thank all my committee members from the University of Oklahoma: Dr. Bruce A. Boggs, Dr. José Juan Colín, Dr. Nancy LaGreca, and Dr. Clemencia Rodriguez. I am thankful for all your recommendations, comments, and criticism on this project. I appreciate all the support you provided during these years.

There are not words to express how grateful I am for my dissertation director, Dr. Grady C. Wray from the University of Oklahoma. This document would not have been possible without the numerous hours he devoted to this project and the long advising conversations physically and through skype during the writing process. I appreciate the prompt and detailed feedback he consistently offered me. I am thankful for the enthusiasm, criticism, and knowledge he provided in his courses. Most of all I am grateful that he accepted to be part of a project that embarked on a challenging journey through five centuries. I am immensely thankful for all the advice and help he has offered over all these years, his patience, and unconditional support.

I also wish to express sincere appreciation to Dr. JoAnn DiGeorgio from Texas

A&M University-Galveston and Dr. Maria LaMarque from Texas A&M University-Commerce, who encouraged me to pursue a doctoral degree and have been there to provide support all these years.

I am thankful for the patience and the constant encouragement from Dr. Jeannette Sanchez-Naranjo in these past months. I very much appreciate all her advice, training, and support in my teaching in order to finish this project and other projects.

I am grateful to all my family, most of all for my mother's unconditional love, patience, and her big heart. I deeply appreciate my friends and colleagues who have supported me in this journey.

Table of Contents

Acknowledgements……iv
Abstract……vii
Capítulo uno: Fondo teórico e histórico del erotismo, el homoerotismo y lo *queer* en la literatura latinoamericana escrita por mujeres……1

Capítulo dos: Los escritos místicos y eróticos de Sor Juana Inés de la Cruz (1648/1651-1695) y Madre Castillo de Tunja (1671-1742)……24

Capítulo tres: El aspecto *queer* en algunas obras de Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873)……62

Capítulo cuatro: Una lectura *queer* de *Desastres íntimos* (1997) de Cristina Peri Rossi (1941-)……98

Capítulo cinco: Del erotismo a la pornografía-erótica y pornografía-exótica en *Púrpura profundo* (2000) de Mayra Montero (1952-)……136

Capítulo seis: Conclusión……170

Notas……175

Bibliografía……177

Abstract

This dissertation uses contemporary *queer* theory to analyze women's writings from the XVIIth to the XXIst century. *Queer* theory opens a space for analysis that covers a variety of genres, characters, and topics. Women writers from these distinct periods were able to find a space in the literary field and present atypical topics; they went against the established norms and criticized restrictive practices. Although some of them suffered negative criticism, abuse by their confessors, estrangement, rejection and exile, they were able to leave a legacy for other women and male writers as well. They manifested their discontent and dissidence and confronted questions of sexuality, gender, and desire. Thus the main goal in this work is to analyze specific Latin-American women writers from the XVIIth to the XXIst century who broke with the paradigms of the heteronormative societies of their respective eras. The first chapter provides an overview of the history of eroticism and the theoretical framework on *queer* theory to understand how these chapters are constructed.

The second chapter presents how the Mexican Sor Juana Inés de la Cruz (1648/1651-1695) and the Colombian Madre Castillo de Tunja (1671-1742) used mysticism in order to depict eroticism. They entered the convent to escape matrimony, one of the main roles that was expected for women in the XVIIth and XVIIIth centuries. This chapter also analyzes how these women used other rhetorical discourses of the period such as *vidas conventuales*, or "convent life writings," to encode their experiences. This chapter in particular shows a *queer* stance where the writers express their desire as form of discontent and resistance to question the patriarchal system.

The third chapter examines the life of Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), a Cuban writer from the XIXth century, in order to observe how she was an atypical woman of her era. She broke with many parameters of her time and left Cuba at a young age. She refused to get married and had a baby out of wedlock. She used epistolary discourse to express her most intimate desires, and she maintained correspondence with her "friends" through letters that show her erotic desires as a *queer* individual who questions and resists the typical roles of women and women writers of the XIX century.

The fourth chapter presents a more abrupt and open transition in the writing from the XIXth to the XXth century. Readers can view more open homoerotic writings. The Uruguayan writer Cristina Peri Rossi (1941-) presents novels with female characters who reveal romantic and sexual interest in other women. Many of the characters analyzed in this chapter oppose the heteronormative system and binary categories of sexuality. At the same time Peri Rossi includes *queer* characters who do not want to have a fixed identity, as is the case with the protagonist in the short story from *Desastres íntimos* (*Intimate Disasters*) (1997), "Entrevista con el ángel" ("Interview with an Angel"). Another short story from the same collection, "El testigo" ("The Witness"), presents an overview of dissident topics such as incest and homoerotic relationships. This chapter in particular presents a very active political woman writer that resists fixed gender identities and shows her resistance against the apparatus of oppression of her time.

The fifth chapter illustrates how from the XXth to the XXIst century women writers begin to present more detailed examples of eroticism, homoeroticism,

sadomasochism, voyeurism, bestiality, etc. The Cuban writer Mayra Montero (1952-) in *Púrpura profundo* (2000) presents a protagonist and secondary characters who, through their conduct, show a *queer* identity. The analysis in this section focuses on how the main character uses writing to express his most intimate sexual relationships and desires and, in many cases, utilizes pornographic descriptions of these experiences. All of these encounters give him the opportunity to begin a book, thus writing continues to function as a creative form that narrates dissident conduct and resistance to the heteronormative norms of gender and sexuality.

Capítulo uno: Fondo teórico e histórico del erotismo, el homoerotismo y lo *queer* en la literatura latinoamericana escrita por mujeres

El erotismo ha estado presente en obras hispanoamericanas desde la época colonial hasta la contemporánea, pero la cantidad de estos textos escritos por mujeres es minoritaria. Por consecuencia, no existen muchos estudios críticos que exploren el erotismo en obras escritas por mujeres desde el siglo XVII hasta el XXI, y aún menos que examinen en particular el aspecto *queer*. Por eso, esta investigación se enfocará en exhibir cómo el erotismo y el homoerotismo funcionan como una variable *queer* a través de los siglos antes mencionados en textos escritos por mujeres. Estando consciente del contexto histórico, cultural y literario, se analizarán algunas obras de la novohispana Sor Juana Inés de la Cruz (1648/51-1695), la colombiana Francisca Josefa de Castillo y Guevara, conocida como la "Madre Castillo" (1671-1742), la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda y Arteaga (1814-1873), la uruguaya Cristina Peri Rossi (1941-) y la cubano-puertorriqueña Mayra Montero (1952-).

Para contextualizar el erotismo en la literatura latinoamericana, esta introducción repasa la obra crítica que ha empezado a definir cómo ha funcionado el erotismo a través de las épocas. Será evidente que los términos que se usan para explicar el erotismo cambian pero, aun así, los críticos siguen insistiendo en que el estudio del erotismo es una parte clave en el estudio de la literatura latinoamericana porque en la mayoría de los casos aumenta la explicación del contexto histórico, político, y cultural que ha querido resistir y cuestionar el estatus quo/el patriarcado. Después de examinar cómo la crítica histórica en general ha definido el erotismo, una explicación histórica de terminología será útil para entender cómo los términos erótico,

homoerótico, y *queer* se han desarrollado y cómo se utilizarán en esta tesis. Finalmente proporcionará un análisis de las teorías que más influyen este análisis y los aparatos críticos que se emplearán en los siguientes capítulos.

En un estudio como este, es pertinente mencionar que algunas investigaciones han señalado la importancia de la literatura erótica escrita en español. En *Erotismo en las letras hispánicas: Aspectos, modos y fronteras* (1995), Luce López-Baralt y Francisco Márquez Villanueva mencionan que "[e]l erotismo y la sensualidad son aspectos fundamentales en la amplia literatura de la conquista, desde las Malinches y las Guacoldas hasta las amargas denuncias de Guamán Poma. Los mestizajes no han acabado aún, ni en lo biológico ni en lo literario" (11). López-Baralt y Márquez siguen aludiendo a una tradición en la literatura peninsular de incluir el erotismo con ejemplos como *Las cántigas de escarnio y maldecir*, la cual se cree que fue escrita después de 1267, aunque no hay fecha exacta, escrita por Alfonso X el Sabio (1221-1284) y *El retrato de la lozana andaluza* (1528) de Francisco Delicado (1480-1535). Por otra parte en *Eros en escena: Erotismo en el teatro del Siglo de Oro* (2009), Esther Fernández Rodríguez observa que "[n]o fue hasta los años setenta del siglo XX que empezaron a aparecer recopilaciones de textos primarios y estudios sobre el erotismo literario que demuestran una larga tradición erótica peninsular" (23). Esta primera tradición erótica estaba presente en la lírica arábigo-andaluza.

La antología de López-Baralt y Márquez también incluye un análisis de la poética erótica en los capítulos "Eros de convento: poesía contra monjas del siglo de oro" de José María Díez Borque y "Del bueno y del mal amor en el siglo XVIII novohispano" de Pilar Gonzalbo Aizpuru. Los análisis examinan poética, manuscritos,

iconografía, cartas y novelas. Un aspecto que se distingue en algunos de los análisis es la poética sobre las monjas y el amor. La mayoría de las obras que se analizan son obras escritas por hombres, a excepción de un estudio sobre Sor Juana Inés de la Cruz titulado, "La razón de la fábrica: un ensayo de aproximación al mundo de Sor Juana" por Margo Glantz. Este único estudio muestra así la necesidad de investigar más a fondo las obras escritas por mujeres. López-Baralt y Márquez tampoco incluyen una referencia amplia del homoerotismo. Solamente hay un trabajo titulado, "Una temprana guía gay: *Granada (Guía emocional)* de Gregorio Martínez Sierra (1911)" por Daniel Eisenberg, y es importante indicarlo para mostrar que en las letras hispanas ya existe un espacio definido con otros términos en diferentes épocas para la literatura por escritores masculinos que incluye una dialéctica erótica y homoerótica.

En la antología *Amores prohibidos: la palabra condenada en el México de los virreyes: Antología de coplas y versos censurados por la Inquisición de México* (1997), George Baudot y María Águeda Méndez hacen hincapié en el erotismo desde un punto de vista satírico-burlesco que incluye bailes, jarabes, y sones. Todas estas obras provienen de una tradición oral. Por ejemplo, en el baile que proviene de Veracruz, México titulado *El chuchumbé*, la mayoría de las piezas fueron cantadas por gente de clase baja antes de pasar a la tradición literaria. Las personas que escuchaban o bailaban estos jarabes o sones eran sentenciados por la Inquisición, ya que algunos se burlaban de los religiosos y hacían referencias sexuales.

En los siglos XVII y XVIII ya se observa una poética erótica que se dedica a mujeres escrita por hombres. Pero no se ha encontrado una tradición erótica escrita por mujeres. Sin embargo, hay escritos de monjas donde hay material que se puede

considerar erótico. La estudiosa Stacey Schlau menciona en su obra *Spanish American's Women Use of the Word: Colonial through Contemporary Narratives* (2001) una investigación de monjas del siglo XVII que describen el éxtasis y sus experiencias místicas en detalle, como el caso de la monja colombiana Géronima Nava y Saavedra (1669-1727) (17).

También se han encontrado varios sermones donde se cita a mujeres para mostrar la preocupación de las tentaciones carnales entre el hombre y la mujer. Pilar Gonzalbo Aizpuru explica que se muestra una preocupación por poner "al amante por encima de las obligaciones divinas y humanas" (146). Gonzalbo proporciona un ejemplo del dominico fray Juan Amador, cuyo sermón de 1773, "[a]tacaba en primer término la prostitución y el adulterio, para continuar con los amancebamientos. Se refería al peligro de que se convirtieran en permanentes unas relaciones que estaban basadas en el amor y no en caprichos pasajeros" (145). Más tarde en su sermón el dominico relata el caso de una mujer agonizante para exponer esa preocupación por las tentaciones carnales:

> al recibir la extremaunción pidió que se le autorizase a recibir la visita de su compañero, a quien debería exponer su arrepentimiento; pero apenas lo vio, con sus últimas fuerzas, le dijo, "Amado mío, yo siempre te he amado de corazón, y ahora, en esta última hora, quiero darte muestra de mi mucho amor. Amado mío, yo bien conozco que derechamente me voi al infierno: pero no importa. Tú eres la causa de que yo no tema sus penas". (146)

Estos sermones no manifiestan una tradición literaria erótica escrita por mujeres, y

algunas de las investigaciones que se han hecho hasta ahora tampoco exponen obras eróticas *per se* escritas por mujeres antes del siglo XVII en Hispanoamérica. Sin embargo, se ha observado que en el género poético existen ejemplos con la temática erótica en los siglos XVII y XVIII. Es por ello que un estudio más a fondo de la obra poética de estos siglos probará que la poética erótica ha sido uno de los medios en que la mujer ha podido expresarse más abiertamente.

Entre otras investigaciones que han explorado el erotismo en escritoras hispanoamericanas existe *Femmenism and the Mexican Intellectual from Sor Juana to Poniatowska* (2010) por Emily Hind, donde hace un análisis más detallado sobre Sor Juana como arquetipo en la literatura mexicana, sobre La Malinche Queer, y la Virgen Queer. Rebecca L. McCrary analiza *El feminismo y el erotismo en las letras de Sor Juana Inés de la Cruz* (2001). Por otro lado, Diane E. Marting en *The Sexual Woman in Latin American Literature: Dangerous Desires* (2001), se enfoca en el análisis de la historia de la sexualidad femenina en obras latinoamericanas desde el inicio de los sesenta y presenta una perspectiva en las relaciones del poder y la sexualidad en las obras literarias por mujeres donde la mujer es el sujeto que desea y no el objeto deseado. Además, Marting proporciona una lista de otras escritoras como Delmira Agustini, Nira Etchenique y Luisa Valenzuela y su escritura disidente. Se encuentran otros estudios sobre escritoras del siglo XIX, entre ellas la obra de Tina Escaja que analiza a Delmira Agustini en *Salomé decapitada: Delmira Agustini y la estética finisecular de la fragmentación* (2001). Escaja incluye un resumen de algunas escritoras que fueron aceptadas por la crítica oficial del modernismo como la uruguaya María Eugenia Vaz Ferreira (1875-1920), la mexicana María Enriqueta (1872-1968), y la

cubana Juana Borrero (1877-1896). Otras escritoras posteriores como la argentina Alfonsina Storni (1892-1979) y la uruguaya Juana de Ibarbourou (1895-1979) aparecen tanto como la chilena Gabriela Mistral (1889-1957). Otro estudio, hecho por Robert J. Glickman, presenta temas sobre la mujer ideal, la emancipación de la mujer y el amor, en *Vestales del templo azul: Notas sobre el feminismo hispanoamericano en la época modernista* (1996).

Algunas obras de crítica literaria sobre escritoras latinoamericanas del XIX y XX explican que hay una vertiente erótica no solamente entre personajes heterosexuales, sino entre seres del mismo sexo. En el texto de Laura Hernández, *Escribir a oscuras: El erotismo en la literatura femenina latinoamericana* (2000), la autora menciona que la literatura erótica con trazos femeninos se logró en la segunda mitad del siglo XX, a través de la narrativa y la poesía con escritoras como Delmira Agustini (1886-1914), Juana de Ibarbourou (1895-1979) y Teresa de la Parra (1890-1936). Hernández explica que estas escritoras "causaron escándalo en las buenas conciencias con su lenguaje sensual y rebelde, que denunciaba la desigual condición intelectual y social femenina, regente de esa época" (36). Asimismo, en su análisis Hernández explica que hay otras escritoras mexicanas del siglo XX que se enfocan en una perspectiva de "elección y sujeción de su erotismo" como Rosario Castellanos (1925-1974) e Inés Arredondo (1928-1989). Hernández proporciona un breve análisis de la pasión carnal a la pasión divina.

En la literatura latinoamericana de principios del siglo XX, surgen escritoras como la cubana Gabriela Garbalosa (1896-1977) que alude al tema homoerótico en su obra *La gozadora del dolor* (1922). En la edición de este libro del 2007, Catharina

Vallejo expone en la introducción que Garbalosa publicó un poemario titulado, *La jugueterία del amor* (1920), el cual presenta la temática erótica, la pasión, el dolor, y la ternura, mostrando disidencia en la escritura de esta escritora cubana.

En *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes: A Bio-Critical Sourcebook* (1994), de David William Foster, y en el análisis de Laura Hernández se apunta a que en 1989 se publicó la primera novela mexicana homoerótica lesbiana *Amora* de Rosa María Roffiel. Otra obra de tema lesbiano en la literatura mexicana es la novela *Dos mujeres* (1990) de Sara Levi Calderón. En cuanto a la poética caribeña especialmente cubana y puertorriqueña, Foster menciona a las puertorriqueñas que residen en los Estados Unidos, Luz María Umpierre-Herrera (1947-) que publica *The Margarita Poems* (1987), cuyos poemas hacen referencia a lo homoerótico. También la escritora Frances Negrón-Muntaner (1966-) expresa el deseo homoerótico en su *Anatomía de una sonrisa*. Las cubanas Magali Alabau (1945-) y Achy Obejas (1956-) son mencionadas en el libro de Foster también. Obejas en su colección de poemas *This is What Happened in Our Other Life* (2007) explora sus relaciones sexuales con amantes mujeres y aborda el tema de la identidad, describiendo su vida y raíces. La estudiosa Patricia Valladares-Ruiz, en su libro crítico *Sexualidades descidentes en la narrativa cubana contemporánea* (2012), presenta un análisis de obras homoeróticas cubanas como *El monte de Venus* de Mercedes Santo Moray (1944-2011). Otras escritoras contemporáneas caribeñas con recientes trabajos eróticos incluyen a Odette Alonso (1964-), *Cob la boca abierta* (2006), colleción de historias eróticas.

La poética de escritoras guatemaltecas contemporáneas también versa sobre el erotismo como en la obra de Juan Fernando Cifuentes y Aida Toledo, *Rosa palpitante:*

Sexualidad y erotismo en la escritura de poetas guatemaltecas nacidas en el siglo XX (2005). Aquí se dan ejemplos de la poesía erótica, pero no hay ejemplos donde se alude a lo homoerótico. Ellos mismos sustentan que, "[h]ay algunas posturas feministas que denostan al macho más como consecuencia del despecho por el abandono, que por una postura lésbica, por ejemplo" (45). Además, en palabras de Cifuentes y Toledo: "A diferencia de la narrativa, en la poesía escrita por las mujeres guatemaltecas, casi todas las referencias están enmarcadas dentro de la heterosexualidad" (45). Uno de los más recientes estudios de la literatura lesbiana es de la autora Elina Norandi, *Ellas y nosotras: estudios lesbianos sobre la literatura escrita en castellano* (2009) donde explica que, "nuestra posición tiene más que ver con la necesidad de hablar de aquella escritura que nombra el deseo lesbiano, que lo hace simbólico y visible, sin entrar en cuestiones identitarias que limiten la potencia de ese deseo" (10). Esta obra incluye mayormente a escritoras españolas, pero presenta algunas escritoras latinoamericanas como la ya mencionada Cristina Peri Rossi, las peruanas Tania Agüero (1968-), *Route 66* (2008), y Andrea Cabel (1982-), *Las falsas actitudes del agua* (2007), y la chilena Paula Ilabaca (1979-), autora de dos libros de poemas *Completa* (2003) y *La ciudad lucía* (2006).

También ha habido una tradición de escritores contemporáneos latinoamericanos del siglo XX que presentan el homoerotismo en su obra, algunos en forma poética y otros en novela. Uno de los investigadores principales de escritores latinoamericanos en esta vertiente erótica es el ya mencionado David William Foster con su obra *Sexual Textualities: Essays on Queer-ing Latin American Writing* (1997). Otros estudios críticos mencionan autores como el poeta cubano José Lezama Lima (1910-1976) y su

obra *Paradiso* (1966), una obra neo-barroca en que se observan versos homoeróticos; su compatriota Reinaldo Arenas (1943-1990) también es conocido por sus obras homoeróticas como *Antes que anochezca* (1992), una colección de relatos sobre sus experiencias homoeróticas en el campo, la playa, y la cárcel. El escritor mexicano Luis Zapata (1951-) escribió la obra *El vampiro de la colonia Roma* (1979) en el que Adonis, protagonista homosexual, lleva al lector al mundo de la comunidad homosexual en México en los sesenta y setenta. Otro escritor, el argentino Héctor Bianciotti (1930-2012) y su obra *Lo que la noche le cuenta al día* (1993), presenta a un joven argentino que huye de su pobreza entrando a un seminario. En este lugar conoce el amor homosexual y heterosexual, descubre la música, amistades particulares y la traición. Foster también menciona al escritor peruano Jaime Bayly (1965-) que presenta la temática homoerótica en *No se lo digas a nadie* (1994) en que el protagonista, Joaquín Camino, confiesa su homosexualidad a su familia peruana y experimenta romances homosexuales. En otra obra de Bayly *La noche es virgen* (1997), Gabriel Barrios, joven de la burguesía, viaja a Miami para escaparse temporalmente de Lima, se va de compras y critica el gobierno de su país. Es homosexual y tiene que enfrentar la homofobia de la sociedad machista del Perú. Foster analiza también a Daniel Torres (1961-), autor puertorriqueño que expone lo homoerótico en *Cabronerías o historia de tres cuerpos* (1995). En este texto el homoerotismo es el eje en todos los relatos. En la obra del colombiano Fernando Vallejo (1942-), conocido por incorporar el tema de la homosexualidad, las drogas y la violencia, palpablemente se observan las experiencias del narrador como adolescente en Medellín y Bogotá en el mundo de las drogas y la homosexualidad en *El fuego secreto* (1987). Asimismo en *Los caminos a Roma* (1988),

el protagonista narra sus experiencias en Europa, principalmente en Italia como el título lo menciona. *Años de indulgencia* (1989) es un libro sobre sus experiencias en Nueva York, y *La virgen de los sicarios* (1994) cuenta la vida de un hombre mayor y su relación homoerótica con un adolescente sicario.

Al resumir todas las obras críticas esbozadas anteriormente, se ha observado que muchas de las escritoras latinoamericanas han tenido que hacer uso de una máscara para poder apropiarse o utilizar la temática erótica u homoerótica. La escritora chilena Lucía Guerra-Cunningham describe en su libro *Mujer y escritura: fundamentos teóricos de la crítica feminista* (2007) que aunque se han escrito estas obras, se ha observado un poco más de censura, "la escritura de la mujer requiere, por lo tanto, de un proceso de doblaje, de la utilización de la máscara del territorio ajeno para poder revelar, de manera breve y tangencial, una visión del mundo que no posee el discurso literario legítimo" (28). Como antes se había mencionado el cómo abarcar estas vertientes depende mucho del contexto histórico, político, cultural, social y literario.

En este repaso de la crítica y muchas obras eróticas, se puede observar que hay más estudios críticos sobre escritores masculinos. Sin embargo, empiezan a surgir nuevas investigaciones sobre escritoras aunque estos trabajos presentan casos en términos generales sobre el tema de la identidad o el lesbianismo, y solo en obras de los siglos XX y XXI. La carencia de proyectos que abarcan siglos anteriores con un énfasis en el aspecto *queer* deja un espacio que esta tesis pretende llenar. La terminología pertinente a este estudio ha cambiado a través de los siglos y sigue cambiando como se verá. Para comprender la evolución de términos y aclarar cómo se van a usar en esta tesis, un resumen de las definiciones atribuibles a varios siglos y la complejidad de

terminología se guiará a la decisión de utilizar el término *queer* y cómo ayuda a avanzar el proyecto.

Una de las primeras definiciones del erotismo se encuentra en *El diccionario de autoridades* (1782) que lo define como una "Pasión fuerte de amor" (545, 1). En ediciones contemporáneas de la Real Academia Española, el erotismo es descrito como "amor sensual", "carácter de lo que excita el amor sensual", o "exaltación del amor físico en el arte". Sin embargo, se ha observado una problemática y una evasiva al definir el erotismo. Dadas estas evasivas del erotismo, muchos críticos lo han dividido en varias categorías para facilitar la clasificación de las obras a través de los siglos. Por ejemplo, Maria Grazia Profeti ha dividido la obra erótica en cuatro categorías:

> a) Literatura amatoria: sublimación de la atracción del cuerpo; b) Literatura erótica: propuesta directa de la atracción del cuerpo; bi) Literatura pornográfica: propuesta comercial de atracción del cuerpo; c) Literatura caricaturesca-burlesca jocosa de la repulsión del cuerpo; d) Literatura obsceno-satírica: utilización moralista de la repulsión del cuerpo. (ctdo en Fernández Rodríguez 21)

Esther Fernández Rodríguez estudia particularmente el erotismo en el teatro del Siglo de Oro para clasificar sus obras y alude a la problemática de definir la literatura erótica, pero sugiere que no se debe evitar unos análisis de esta literatura porque:

> EN EL ESTADO ACTUAL de la investigación es innecesario argumentar que adentrarse en el campo del erotismo […] es una aventura peligrosa llena de retos para el crítico contemporáneo, empezando por la dificultad de llegar a una definición precisa del término erótico. (17)

La mención de una "aventura peligrosa llena de retos" enfatiza la problemática de utilizar una sola definición, y es por ello que existen tantas definiciones, entre ellas las del estudioso mexicano Octavio Paz. De acuerdo a Paz, "[e]l erotismo es sexualidad transfigurada: metáfora. El agente que mueve lo mismo al acto erótico que al poético es la imaginación. Es la potencia que transfigura al sexo en ceremonia y rito, al lenguaje en ritmo y metáfora" (*La llama doble* 10). Además, Paz acierta que:

> El erotismo se despliega en la sociedad, en la historia; es inseparable de ellas; como en todos los demás actos y obras de los hombres. Dentro de la historia (contra ella, por ella, en ella), el erotismo es una manifestación autónoma irreductible. Nace, vive, muere y renace en la historia; se funde pero no se confunde con ella. (*Un más allá erótico* 25)

De esta manera se puede decir que el erotismo nace en diferentes siglos, vive a la manera de cierta época y muere solamente para renacer después de otra forma, y así se presenta la dificultad de darle diferentes terminologías. El erotismo tiene que adaptarse a la época, el lugar y la cultura. Como Paz menciona, "[e]l erotismo tiene su historia o, más exactamente, él es también historia. Es la sexualidad socializada, sometida a las necesidades del grupo, fuerza vital expropiada por la sociedad" (*Un más allá erótico* 25).

El contexto histórico, geográfico y socio-cultural forma un papel importante en la manera en que se define el erotismo. El significado de erotismo cambia a través de los siglos a consecuencia de los contextos antes indicados. Las diferentes culturas no necesariamente tienen que coincidir en la misma definición, y así J. Ignacio Díez Fernández define el erotismo como una perspectiva cultural que va permutando a lo

largo del tiempo: "Conviene precisar que el concepto de erotismo, como otros conceptos culturales, ni permanece inalterable a lo largo del tiempo, ni tiene por qué coincidir en tradiciones culturales diversas" (17). Del mismo modo, Antonio Cerezo explica que el erotismo es una variable cultural en constante cambio:

> La realidad que sirve de base a este armazón teórico-el erotismo-no es un axioma científico, sino una variable cultural de múltiples y complejas implicaciones, es una inquietud humana universal y constante, pero siempre en continua mutación. Los estímulos, los mecanismos, los dispositivos de producción del deseo están íntimamente vinculados al sistema de valores-incluidos los literarios-de una sociedad en un momento histórico y es de esa perspectiva desde la que tenemos que analizar esa exudación del deseo que es la literatura erótica. (17)

Por otro lado, existe la definición del erotismo como aspecto interior. El teórico francés George Bataille describe el erotismo como:

> Uno de los aspectos de la vida interior del ser humano. En este punto solemos engañarnos, porque continuamente el hombre busca *fuera* un objeto del deseo. Ahora bien, ese objeto responde a la *interioridad* del deseo. La elección de un objeto depende siempre de los gustos personales del sujeto […]. (*Erotismo* 33)

De la misma manera, Bataille explica el erotismo como la ruptura de patrones, que son regulados por el orden social: "Eroticism always entails a breaking down of established patterns, the patterns, I repeat, of the regulated social order basic to our discontinuous mode of existence as defined and separate individuals" *(Eroticism* 18). De esta manera,

esta definición es importante para mostrar que el erotismo rompe con los patrones, por ello el objeto deseado puede no caber dentro de los parámetros establecidos.

En otros casos como la novela de la francesa Monique Wittig, *The Lesbian Body* (1973), la novela española *Las edades de Lulú* (1989) de Almudena Grandes, *Púrpura profundo* (2000) de Mayra Montero, y *Desastres íntimos* (1997) de Cristina Peri Rossi, se habla de un erotismo que ha prevalecido a través de los siglos, pero en el presente se ha enfocado más en el acto sexual. Según la historiadora mexicana, Laura Hernández, la poesía y prosa eróticas es "toda aquella escritura que toque temas con alusión sexual, habiendo gran diferencia entre lo sensual, lo erótico, epidérmico y genital. Siendo este último el que ha prevalecido en las autoras actuales" (33). Cuando Hernández hace hincapié en las autoras actuales, se refiere a escritoras hispanas del siglo XX. Hernández también resume la definición de erotismo de su compatriota mexicana, la poeta y ensayista Marianne Toussaint en su ensayo "Apuntes sobre la poesía erótica mexicana escrita por mujeres":

> […] lo erótico resume todos los sentimientos, incluyendo los negativos como la perversidad y la violencia pero todo al servicio de una búsqueda del deseo, a su encuentro, y éste, por otra parte, no siempre está fincado en lo sexual. (34)

Es decir que se puede desear, imaginar o soñar con ese objeto o sujeto. No necesariamente tiene que haber contacto físico. Peri Rossi, al igual que Octavio Paz, plantea que la imaginación es un aspecto importante en el erotismo, "una creación de la imaginación y del espíritu sobre el puro instinto, brutal, indeterminado y generalmente torpe" (*Fantasías eróticas* 40). Por otra parte, Toussaint describe más a fondo el

surgimiento del erotismo que no solamente se enfoca en lo sensual y genital, considerando que hay experiencia mística:

> En la vehemencia por el amor místico, o en el amor filial, o en el encuentro con la naturaleza llegando a la exaltación de los sentidos, en los desencuentros, surge el erotismo. Es algo más complejo que un recorrido por los deseos sensuales o por el cuerpo y sus funciones genitales. El erotismo es un ritual donde a través de *la trasgresión*, se entra en el reino de los sentidos: se borra al sujeto y sólo queda el deseo como objeto, alrededor del cual gira y se arriesga todo, perdiendo historia, pasado o futuro; el instante eternizado. Es un cúmulo de sentimientos y sensaciones lo que da paso al erotismo, no sólo el encuentro o ausencia sexual. (ctdo. en Hernández 34; énfasis mío)

Se refiere a la trasgresión en el sentido que quebranta los preceptos sociales que se le han otorgado por ser mujer: el rol de madre, la mujer sumisa, la mujer pasiva que reprime sus deseos sexuales. Al escribir libremente sus deseos, la mujer rompe conscientemente con los constructos establecidos sobre su rol como mujer conservadora y casta. Se convierte o muestra un carácter transgresor o subversivo. Esto es más propio en textos de escritoras del siglo XIX como Gertrudis Gómez de Avellaneda y Arteaga y Delmira Agustini entre otras ya nombradas anteriormente. Hernández enfatiza que:

> El erotismo es inherente al ser humano y a su historia, lo acompaña en todos sus ciclos de vida, y en cada manifestación cultural tiene un sitio prominente. Por eso en el encuentro de civilizaciones siempre hay un lugar común con diferente nombre relacionado con esta fuerza. (25)

Se puede resumir que el erotismo ha estado presente en la historia a través de la literatura, el cine, el arte, y otras formas que no necesariamente son tangibles como los sueños y la imaginación.

El erotismo, entonces, es el acto de describir, de plasmar los deseos sensuales o sexuales sobre un objeto o sujeto. Explicar el erotismo detalladamente puede ser un acto en el que se habla sobre el deseo, lo sueña, lo plasma en lienzo, lo experimenta o lo siente y comparte con otros de alguna manera. De esta manera, la literatura erótica abarca toda forma de escritura en la cual la voz poética, los escritores, y/o los protagonistas de las obras describen esos sentimientos interiores sobre el objeto o sujeto deseado.

Relacionado con el erotismo es el homoerotismo que, como ya se ha propuesto, se explorará en esta tesis desde términos *queer* en la literatura que empieza a romper los constructos tradicionales. Para lograr esto se utilizarán teóricos renombrados en la teoría *queer* y cómo definen lo *queer* como Michel Foucault, Gloria Anzaldúa, Teresa de Lauretis, Judith Butler, Eve Sedgwick, Michel Warner, David William Foster y Beatriz Suárez Briones. Por ejemplo, Michel Foucault, uno de los principales teóricos sobre la sexualidad, en *History of Sexuality* (1978) describe la relación de la sexualidad con el poder, el conocimiento y su relación en el entorno al cuerpo y la sexualidad humana. Para Gloria Anzaldúa la teoría *queer* se hace a partir del comentario del texto literario u obra literaria *per se*, dando una "facultad *queer*". Esto lo explica en su obra, "To(o) Queer the Writer – Loca, escritora chicana":

> […] to 'see into' and 'see through' unconscious falsifying disguises by penetrating the surface and reading underneath the words between the

> lines […] For me then it is a question of whether the individual reader is in possesion of a mode of reading that can read the subtext, and can introject her experiences into the gaps. Some conventionally trained readers do not have the flexibility (in identity) nor the patience in deciphering a 'strange,' that is, different text. (238)

No es por ello que la lectura de un texto *queer* sería vedado para los "lectores convencionales", sino que abre un espacio para que los lectores puedan hacer una lectura más afondo o decifrar el metatexto que está codificado entre líneas. Los lectores tienen que aprender a ir más allá de lo convencional.

Teresa de Lauretis opina que lo *queer* no es una lucha contra el patriarcado, sino un "agente de procesos sociales", donde al mismo tiempo se puede interactuar o resistir, ser participativo o distante, al reclamar un tiempo de igualdad y diferencia. Judith Butler en *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* define mejor su idea de *gender performativity*, cuando escribe que:

> The view that gender is performative sought to show that what we take to be an internal essence of gender is manufactured through a sustained set of acts, posited through the gendered stylization of the body. In this way it showed that what we take to be an "internal" feature of ourselves is one that we anticipate and produce through certain bodily acts, at an extreme, an hallucinatory effect of naturalized gestures. (xv)

Eve Kosofsky Sedgwick en *Epistemology of the Closet* (1990) se enfoca en el aspecto homosocial, y cómo las oposiciones binarias limitan la libertad y el entendimiento de la sexualidad. De acuerdo a Sedgwick limitar la homosexualidad o la

heterosexualidad en estructuras binarias de oposición es muy simplista; ella propone una lectura más a fondo donde el lenguaje juega un papel importante detrás de la sexualidad. Para Michel Warner en *Fear of a Queer Planet* (1993), la sexualidad *queer* "opposes society itself" y no solamente resiste "just the normal behaviour of the social but the *idea* of normal behaviour" (xxvii). Por lo general, se ha observado que al igual que el erotismo, es difícil definir el homoerotismo y lo *queer*. La cuestión se problematiza aun más cuando se intenta categorizar los términos dentro del contexto latinoamericano.

Una de las razones de esta dificultad de definir el homoerotismo y lo *queer*, según David William Foster, es que la experiencia cultural latinoamericana es diferente a la europea o a la estadounidense. Otros críticos, al igual que Foster, ya señalan la misma problemática para analizar el homoerotismo en obras literarias latinoamericanas. Foster ha observado que se presenta una visión:

> Principalmente sociocultural, de la homosexualidad que perdura hasta el presente, conectada a cuestiones más amplias del orden social patriarcal, en contraste con el énfasis que uno encuentra en los escritos norteamericanos sobre la cuestión de la identidad personal y de los procesos psicológicos internos. (*Producción* 72)

En Latinoamérica, lo *queer* fue, "entendido, en un principio como la 'homosexualidad' o como la manifestación de una vida fundamentada en el repudio del patriarcado heteronormativo" (Foster, *Ensayos* 19). Foster también propone llevar lo *queer* hacia una teorización cultural:

> Lo *queer* se fundamenta en una epistemología abierta que repudia las

> definiciones fijas sobre lo que se tensa en el patriarcado y sus definiciones de la sexualidad. Fijar la lengua, y de ahí fijar el mundo, siempre ha sido el sueño rector del patriarcado, y uno de los impulsos cruciales de lo *queer* es la subversión de este proyecto en aras de otras maneras de construir una epistemología de la experiencia y la subcategoría que de ella constituye la sexualidad. (*Producción* 20)

La experiencia latinoamericana sobre el homoerotismo literario es como una forma de trasgresión que rompe con las reglas o los preceptos de la sociedad, incluyendo los políticos. Foster sigue observando que cualquier conducta de resistencia como escritos de homosexualidad van de la mano contra las dictaduras militares:

> No es coincidencia que la aparición de numerosos escritos sobre la homosexualidad en América Latina vaya de la mano de la resistencia contra las dictaduras militares autoritarias, las cuales ven cualquier cosa en disidencia con la heterosexualidad monogámica, procreativa, matrimonial, como una amenaza contra la integridad de la sociedad. (*Producción* 73)

Esta resistencia directamente militante se obervará más afondo en el capítulo cuatro, donde se analiza a Cristina Peri Rossi que, por razones de una dictadura, es forzada a exiliarse en España por mostrar una actitud política de resistencia *queer*. Sin embargo, la relación entre el deseo y la acción política de disidencia o ruptura con las convenciones sociales está en el centro mismo de lo *queer*.

Las páginas anteriores han dado un breve resumen de cómo se ha teorizado el erotismo y el homoerotismo. Se ha incluido una descripción de lo *queer* y los aspectos y

las definiciones que se pueden usar para clasificar estas obras como *queer*. No se puede asignar una sola definición para el erotismo; es por ello que se propone una historia de los diferentes significados del erotismo u homoerotismo según la época de cada escritora. Se emplearán las definiciones y clasificaciones de lo erótico y homoerótico como variables de lo *queer*.

La literatura erótica u homoerótica muchas veces tiene en común con lo *queer* lo siguiente: el presentar o cuestionar las leyes, reglas tanto del ser mismo, como las leyes o constructos que ha inculcado la sociedad. Pero sobre todo lo que constituye *queer* es una actitud inconformista o disidente que se origina en la experiencia de sentir un deseo no legitimado por las convenciones sociales. Como Beatriz Suárez Briones explica: "Y por *queer* entiendo, en términos amplios, una actitud inconformista o disidente en torno a la sexualidad y el género" (149). Esta última definición es la que forma la base de esta tesis donde muestro que la escritura es una forma donde se desplaza el deseo, un deseo que a través de la escritura se convierte en un fenómeno cultural e histórico. Las escritoras, a través de sus textos, expresan los deseos sensuales y sexuales no convencionales ni enmarcados en una sexualidad heteronormativa por medio de su escritura, y tales deseos funcionan como elementos que activan en estas autoras actitudes, ideas o acciones que van en contra de lo establecido. Por eso nos permite clasificar su escritura como una escritura *queer*. Asimismo señalo que lo *queer* va cambiando la forma en que teorizamos. No se trata de lo *queer* como una forma de clasificar a la autora específica como lesbiana o heterosexual, sino como una forma de teorizar la escritura en su función de elemento de ruptura con lo heteronormativo, ya sea en la manera de expresarse, de escribir y/o de actuar. La escritura *queer* abre un espacio

donde el deseo ya sea físico o intelectual permite que la mujer rompa conscientemente con los constructos establecidos en su entorno. El carácter transgresor y subversivo del deseo de escribir, o del deseo por la sabiduría, o el deseo místico se puede teorizar en los textos de estas autoras como un deseo erótico que no solamente tiene que ser sexual—ni sexual heterosexual, ni sexual homosexual.

Analizo tanto el lenguaje, los personajes y la retórica para comprobar que lo *queer* ha estado presente desde el XVII-XXI y el por qué se pueden clasificar estos textos y sus autoras como *queer*. En el caso de Sor Juana Inés de la Cruz, ella expresa un deseo erótico pasional por la escritura y por la sabiduría que la lleva a romper con los valores que se esperaban de ella como monja y como mujer del siglo XVII. Por otra parte, la Madre Castillo en el siglo XVIII, hace uso de la "vida" para poder expresarse y aprovechar que sus confesores le piden que escriba sus experiencias místicas. De esta manera ella detalla minuciosamente sus experiencias que llegan a ser eróticas donde plasma sus deseos de esa unión con Dios, una especie de disolución erótica del ser individual con el ser divino—o una *petite morte* con Dios. Por otro lado analizo cómo Gertrudis Gómez de Avellaneda, al igual que Sor Juana y Madre Castillo, expresa una subversión de las convenciones tradicionales al incorporar lo erótico en su *Diario de amor* (1901) y poesías. Decide no aceptar el matrimonio arreglado ni las pautas del "ángel del hogar" que se esperaba en su época. Mantiene relaciones extramaritales e incluye en su escritura epistolar maneras no tradicionales de ser mujer. En el siglo XX, tanto en la narrativa como en la poesía, Cristina Peri Rossi, brinda temáticas tabúes en Latinoamérica como el homoerotismo entre dos mujeres que experimentan relaciones íntimas, el incesto y el fetichismo, temas que van en contra del sistema patriarcal y del

erotismo heterosexual. Sin embargo, analizo solo dos cuentos, "Entrevista con el ángel" y "El testigo", porque son los textos que más expresan el concepto de lo *queer* en la obra de Peri Rossi. Esta autora explora instancias donde los personajes de sus cuentos exploran varios tipos diferentes de deseo no heterosexual. Su actitud disidente aparece desde su juventud a través de la militancia en contra de la dictadura. Sin poder seguir viviendo como quiere se exilia a España. La obra *Púrpura profundo* de Mayra Montero presenta el cambio abrupto que empieza a ocurrir a principios del siglo XXI y examino ejemplos donde Montero explora variaciones del deseo no convencional/heterosexual que incluyen bestialidad, urofília, pornografía exótica y fetichismo para señalar que lo *queer* en la escritura también funciona como una postura política. La escritura de Montero exhibe que una escritora también puede adueñarse de las temáticas que fueron usualmente usadas solamente por escritores masculinos desde los siglos pasados para resistir las convenciones heterosexuales y para señalar que la sociedad tradicional también tiene sus elementos *queer*.

Lo *queer* entonces como explayo en esta tesis comprende una inconformidad y disidencia en contra de lo establecido por las instituciones sociales que se combina con el erotismo que es atraído por un objeto de deseo que no es sancionado por la sociedad heternormativa. Las obras analizadas de estas cinco autoras proveen el trasfondo para identificar lo *queer* a través de cinco siglos. Mi análisis abre un espacio que abarca una variedad de géneros, personajes y temas. Todas estas mujeres pudieron encontrar una manera dentro del campo literario para expresar un erotismo atípico. Actuaron en contra de las normas establecidas y criticaron prácticas restrictivas. Aunque experimentaron críticas negativas o fuerzas negativas como abuso por confesores, distanciamiento,

rechazo y exilio pudieron dejar un legado que expande las posibilidades no solo para sus contemporáneas y contemporáneos sino para los que vinieron después. Así, a través de un análisis propio de mujeres latinoamericanas de estos cinco siglos se ve que los paradigmas de las sociedades heteronormativas de las eras distintas pudieron romperse de una manera *queer*.

Capítulo dos: Los escritos místicos y eróticos de Sor Juana Inés de la Cruz (1648/1651-1695) y Madre Castillo de Tunja (1671-1742)

En siglos pasados muchas monjas escribieron de una forma secular o religiosa para expresar sus deseos o experiencias y para enseñarles a otros. En Europa y las Américas algunas de estas mujeres religiosas escribieron sobre sus experiencias místicas a través de la retórica de la época. Las grandes místicas españolas conocidas tanto en España como en las Américas fueron la Madre Teresa de Ávila (1515-1582) y Sor María de Jesús de Ágreda (1602-1665), monja conocida en los territorios de Nuevo México y Texas (por bilocación), es decir que se le vio a la vez en tierras americanas y España. La Madre Teresa de Ávila escribió *Camino a la perfección* (1564), *Castillo Interior o Las moradas* (1577) y otros documentos religiosos que sirvieron y han servido como ejemplos didácticos en la vida religiosa. Por otra parte, Sor María de Jesús de Ágreda escribió la *Mística ciudad de Dios* (1670) y otros escritos que también fueron usados en la época como ejemplos. Otras monjas que escribieron en la época colonial en las Américas fueron las monjas místicas: la mexicana Madre María de Jesús de Tomelín (1579-1637), la peruana Santa Rosa de Lima (1586-1617), conocida como la primera santa de América, la mexicana Madre María de San José (1687-1719) y la colombiana Madre Francisca Josefa de la Concepción de Castillo y Guevara (1671-1742), conocida como la Madre Castillo de Tunja. También la crítica ha estudiado a una de la grandes figuras literarias y religiosas de la Nueva España (México colonial) del siglo XVII, Sor Juana Inés de la Cruz (1648/51-1691), y aunque no es considerada mística, no hay duda que fue una gran erudita y que leyó a la Madre Teresa de Ávila y María de Jesús de Ágreda. Este capítulo se enfoca en dos de estas religiosas: Sor Juana

y Madre Castillo.

La crítica literaria se ha encargado de investigar a Sor Juana desde una perspectiva histórica, religiosa, literaria y feminista. Por otro lado, el enfoque de los estudios críticos sobre la Madre Castillo ha sido más en cuanto a la vida religiosa y sus experiencias místicas. Muy pocos la han estudiado desde una perspectiva feminista. Para muchos Sor Juana Inés de la Cruz ha sido considerada una de las primeras mujeres en presentar el erotismo y el homoerotismo en algunos de sus poemas. Por ejemplo, Amanda Powell, una de las críticas que más ha analizado y traducido la obra de Sor Juana, propone una lectura más allá de lo heteronormativo y nos induce a leer su obra desde la perspectiva *queer*: "These love poems invite, indeed requiere, *queer* readings, that is, the texts propose an alternative to the heterosexual-normative forms that they parody, creating an ironic instability that undermines seemingly immutable patriarcal values and icons" (209).[1] Otros críticos también plantean esta lectura, pero aún hay otros que en ocasiones se contradicen al describir que ciertos poemas de Sor Juana son homoeróticos. Por ejemplo, el escritor mexicano Octavio Paz los clasificó como homoeróticos pero más tarde se retractó. David William Foster ha notado que Paz, "es profundamente ambiguo y finalmente contradictorio […] Paz reconoce sentimientos homoeróticos, mientras que … parece desdeñar esos detalles como parte de la retórica amatoria del período" (*Ensayos* 86).

Otros estudios[2] sobre Sor Juana han sugerido un amor homoerótico por parte de Sor Juana con algunas mujeres de la corte de su época. Por ejemplo, le dedicó poemas a Doña Leonor Carreto (1616-1673), Marquesa de Mancera conocida como "Laura" en los poemas de Sor Juana. El nombre Laura se refiere a la amada del gran poeta italiano

Francesco Petrarca (1304-1374). También se ha descrito como homoerótica la conocida amistad con la virreina María Luisa Manrique de Lara, condesa de Paredes (1649-1721), esposa de Tomás Antonio Manuel Lorenzo de la Cerda y Aragón (1638-1692). La condesa Paredes es llamada "Lysi" en los poemas que le dedica Sor Juana. En el siglo XX y XXI se han usado algunos rasgos biográficos de Sor Juana para hacer adaptaciones homoeróticas cinematográficas, obras de teatro, y obras de ficción sobre ella. Por ejemplo, la película argentina dirigida por María Luisa Bemberg (1922-1995), *Yo, la peor de todas* (1990), hace hincapié en la relación estrecha entre Sor Juana y la condesa de Paredes. Este trabajo no pretende cuestionar si Sor Juana fue una monja lesbiana o no, sino mostrar cómo a través de la escritura pudo expresar lo *queer* por medio de los géneros religiosos establecidos en esa época.

Sor Juana y Madre Castillo estratégicamente hacen uso de la palabra o escritura de la época para subvertir el control del confesor tanto en la prosa como en la poesía religiosa para expresarse de una manera erótica, teológica o intelectual, es decir que se apoderaron de las retóricas establecidas y crearon un arma *queer*. Ya críticos como Alison Weber apuntan a que las monjas se aprovecharon de la retórica de la época para subvertir el sistema: "Some women were skilled writers who managed to subvert their confessors' control over their discourse by strategically conforming to stereotypes of female speech and submissive behavior" (35). La pregunta principal es, ¿Cómo lo hicieron Sor Juana y Madre Castillo? Para responder a esta pregunta es necesario saber más de su vida y la vida conventual en que se desenvolvieron y cuáles géneros y retóricas usaron las monjas en la época. Por esta razón primero se dará un resumen biográfico de ambas monjas. Además, se proporcionará un trasfondo histórico-social

para entender el por qué entraron a la vida conventual, cuál fue su percepción del matrimonio, cómo era la vida en estos conventos y finalmente cómo pudieron escribir en este ambiente. Principalmente se analizarán o se contrastarán ejemplos de la prosa de las dos monjas (la *Respuesta a Sor Filotea* de Sor Juana y *Su vida* y *Afectos espirituales* de Madre Castillo) y la poesía (*Romances* 56, 57 y 58 de Sor Juana y *Afecto 8* de Madre Castillo) con ejemplos específicos para observar cómo lograron trasgredir con las conductas que se esperaban de ellas como mujeres religiosas de la época. No se analizan los sonetos dedicados a la condesa Paredes porque el enfoque en este trabajo es más en la poética religiosa. Los siguientes rasgos biográficos ayudarán a entender un poco más sobre la vida secular y conventual de estas mujeres y cómo empezaron a escribir de una manera *queer* donde señalan en su dialéctica disidente una resistencia e inconformidad respecto a su sexualidad, género y deseo, en la sociedad colonial.

Biografía de Sor Juana Inés de la Cruz (1648/51-1695)

Juana Inés de Asbaje y Ramírez mejor conocida como Sor Juana Inés de la Cruz nació en San Miguel de Nepantla. Generalmente se da la fecha de nacimiento de 1651, aunque más y más la crítica pone 1648 por el acta de bautismo que presentó Alberto G. Salceda.[3] Su padre fue el vasco don Pedro Manuel de Asbaje y Vargas y su madre una criolla llamada Isabel Ramírez de Santillana. Sor Juana y sus dos hermanas fueron concebidas fuera del matrimonio. Ya a los tres o cinco/seis años de edad Sor Juana sabía leer. Además mostraba una gran pasión por la escritura; se pasaba mucho tiempo en la biblioteca de su abuelo leyendo. Se fue a la Ciudad de México a vivir con sus familiares, su tía materna María Ramírez en particular, alrededor de 1656. Sor Juana formó parte de la corte del Marqués de Mancera cuando contaba con aproximadamente

quince años; se hizo dama de compañía de la Marquesa de Mancera. Le dedicó sonetos a la Marquesa como ya se mencionó en la introducción de este capítulo y a otras figuras importantes de la época.[4] En 1667 entró al convento de las Carmelitas Descalzas. De acuerdo al texto *Women's Political and Social Thought: An Anthology*, "she left the Carmelite order after only a few months, but in 1669 she entered a less restrictive convent of the Order of St. Jerome" (Smith 83). Además la cronología de María Dolores Bravo Arriaga menciona que dejó la Orden Carmelita "el 18 de noviembre, por encontrar demasiada rígida la disciplina y por motivos de salud" (Juana 570). En el convento de San Jerónimo se quedó por el resto de su vida. Aunque vivió en este convento, tuvo la oportunidad de seguir escribiendo obras seculares por encargo. A ella se le pidió escribir, en 1689, el arco triunfal, el *Neptuno alegórico*, a la llegada de los Marqueses de la Laguna y Condes de Paredes. Sor Juana continuó escribiendo muchos villancicos, sonetos, décimas y más encargos seculares. Empezó una gran amistad con la Condesa de Paredes, y gracias a la condesa se publicó su primer libro en España conocido como *Inundación castálida* (1689). Su erudición le causó problemas al final de su vida; se le pide que se dedicara más a asuntos religiosos y no profanos. Al escribir la *Carta atenagórica* (1690), una crítica de un sermón sobre las finezas de Cristo del famoso teólogo portugués Antonio de Vieira (1608-1697) que había dado en décadas anteriores, provocó una serie de eventos que todavía no se han resuelto. Aunque probablemente se la pidió el obispo de Puebla Manuel Fernández de Santa Cruz y Sahagún (1637-1699), a Sor Juana se le atribuyó la absoluta autoría. Al final supuestamente vendió muchas de sus pertenencias, principalmente toda su biblioteca. En esa época muchos se habían infectado en su orden por la peste y el 17 de abril de

1695, en el convento de San Jerónimo, falleció a las tres de la mañana, víctima de la peste.

Biografía de Madre Francisca Josefa de la Concepción de Castillo Guevara, "Madre Castillo" (1671-1742)

La Madre Francisca Josefa de la Concepción de Castillo Guevara, conocida como la Madre Castillo de Tunja, nació en 1671 en Tunja, Nueva Granada, ahora conocida como Colombia. En el estudio liminar de la obra de Madre Castillo, *Su Vida: Escrita por ella misma por mandato de sus confesores* (1956), Darío Achury Valenzuela especifica que Francisca Josefa de Castillo y Guevara fue hija del licenciado y jurista Francisco Ventura de Castillo y Toledo que fue "oriundo de la villa de Illescas, circunscripción del Arzobispado de Toledo en Castilla la Nueva y de Doña María Guevara Niño y Rojas natural de Tunja" (7). Entre los 8 y 9 años la Madre Castillo aprendió a leer, comenzó a leer comedias y aprendió a tocar el órgano. Un allegado suyo le pidió matrimonio, pero no lo aceptó. A los 18 años ingresa al convento de Santa Clara de Tunja, y en 1690 empezó a escribir por orden de uno de sus confesores, Francisco Herrera (1668/9-1709). En sus años de novicia ya tenía visiones. Una de ellas fue la de San Francisco y sus estigmas. A los 23 años hizo su profesión de monja. El padre Francisco Herrera sigue como su confesor, pero el padre Juan de Tovar sirvió de su confesor por cinco años de 1696-1701. La Madre Castillo fue abadesa de su convento en tres ocasiones: la última y tercera en 1738 a los 67 años de edad. La Madre Castillo murió a la edad de 71 años en 1742. Ahora es necesario presentar la vida conventual y la concepción que Sor Juna y Madre Castillo tenían del matrimonio.

La concepción del matrimonio de estas monjas y la vida en el convento

La vida conventual tanto en Nueva España como Nueva Granada era similar, y esto abrió un espacio para que la mujer pudiese escribir en este sector privado. Durante la época colonial la mujer tenía muy pocas opciones relacionadas a cómo quería vivir en la sociedad. Las más conocidas eran casarse o entrar en la vida conventual. De acuerdo a Alma Montero Alarcón:

> las mujeres novohispanas ingresaban a los claustros conventuales por diversos motivos. Aunque muchas jóvenes estaban convencidas de su vocación religiosa, algunas otras carecían de ésta y en ocasiones eran presionadas por sus familiares que, de acuerdo a los valores religiosos de la época, consideraban motivo de orgullo o de prestigio social tener una hija en el convento; es probable que otras buscaran la tranquilidad de los conventos para desarrollar actividades como lectura, el canto y la escritura. (19)

Las mujeres que iban a los conventos no necesariamente se convertían en monjas. Muchas de ellas salían de éstos y contraían matrimonio. Uno de los requisitos para entrar al convento o contraer matrimonio era tener una dote. En algunos casos, cuando las jóvenes no tenían dinero los propios sacerdotes las ayudaban o tenían algún padrino, como fue el caso de Sor Juana, la cual tuvo de padrino a don Pedro Velásquez de la Cadena, un importante secretario de Gobernación y Guerra.[5]

Sor Juana y Madre Castillo tuvieron algo en común: no quisieron contraer matrimonio. Esto les permitió entrar al convento y así pudieron escribir, aunque Sor Juana tuvo más oportunidades de escribir y desarrollarse intelectualmente de una

manera secular por su relación con gente de la corte. Esto lo especifica Sor Juana en la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* (1691) cuando describe que:

> [e]ntréme religiosa, porque aunque conocía que tenía el estado cosas (de las accesorias hablo, no de las formales), muchas repugnantes a mi genio, con todo, para la total negación que tenía al matrimonio, era lo menos desproporcionado y lo más decente que podía elegir en materia de la seguridad que deseaba de mi salvación; a cuyo primer respeto (como al fin más importante) cedieron y sujetaron la cerviz todas las impertinencillas de mi genio, que eran de querer vivir sola; de no tener la ocupación obligatoria de embarazarse la libertad de mi estudio. (*Obras completas* 831)

Sor Juana se niega al matrimonio rotundamente y justifica el querer estudiar cuando menciona que debería imitar a grandes mujeres religiosas, como a la hija de San Jerónimo, Paula:

> [yo] debía profesar letras; y más siendo hija de un San Jerónimo y de una Santa Paula, que era degenerar de tan doctos padres ser idiota la hija…¿cómo vemos que la Iglesia ha permitido que escriba una Gertrudis, una Teresa, una Brígida, la monja de Ágreda y otras muchas? ... y ahora vemos que la Iglesia permite escribir a las mujeres santas y no santas, pues la de Ágreda y María de la Antigua no están canonizadas y corren sus escritos; y ni cuando Santa Teresa y las demás escribieron, lo estaban. (843)

En esta misma carta incluye los conocimientos que ha adquirido tanto en teología, pero

también de otras disciplinas como música, matemáticas, astronomía, química, etc. Sor Juana es un ejemplo de la monja que entra al convento y tiene conocimiento en varias disciplinas, uno de los motivos por el cual entraban mujeres a la vida conventual, como ya mencionó Montero-Alarcón.

En *Madres del Verbo*, Nina Scott dice que la Madre Castillo tampoco quería casarse al igual que Sor Juana: "She shared with Sor Juana a distinct aversion to marriage, but her family opposed her desire to enter a convent" (111). Aquí se observa un contraste de razones por las cuales estas mujeres entraron a la vida conventual, algunas rechazaron el matrimonio, otras tenían la devoción, y otras querían entrar para ilustrarse más. Además, la crítica Beatriz Ferrús Antón en *Discursos cautivos: Convento, vida y escritura* argumenta que la vida conventual también dio apertura a otras libertades como el vestirse a la moda y realizar otras tareas:

> La mujer se ve constreñida a la alternativa matrimonio/convento, sin embargo, es en el convento donde, paradójicamente, las mujeres se libran de los límites sociales, de la vigilancia masculina y contacto con el mundo exterior. Así el convento colonial se configuró como un espacio en el que las mujeres podían incluso vestir a la moda o recibir visitas de seglares de ambos sexos. Pero además, los conventos acabaron por ser fundamentales para la economía y la sociedad colonial lo que supuso que esas mujeres tuvieran un protagonismo político e intelectual que no hubieran podido siquiera soñar en una vida como mujer casada. (*Discursos* 452)

Creo que Ferrús Antón se equivoca al constatar que las mujeres se libran de la

vigilancia masculina. Las monjas siguen teniendo la vigilancia de los eclesiásticos y confesores. Además, había un lado negativo porque muchas de estas mujeres no tenían una vocación religiosa. El ambiente conventual para Sor Juana y para Madre Castillo tuvo algunas inconveniencias. Sor Juana explica en la *Respuesta* que algunas hermanas en el convento se dedicaron a los chismes, y ella prefirió el estudio. La Madre Castillo también describe los conflictos que tuvo con sus hermanas religiosas y de los abusos verbales y físicos por parte de éstas. En *Su vida* escribe que sus hermanas religiosas se ofendían de que fuese tan devota, letrada y con status social. La envidiaban por tener experiencias místicas con Dios y cuando las tenía la abadesa ordenaba esto: "darle unos cordeles bien fuertes, que hagan reventar […] ya que se está amolando muy bien un cuchillo para enviárselo que se lo meta, y le enviaré soga para que se ahorque" (ctdo. en Scott 123). Hay conflictos entre monjas, envidias y chismes. Sor Juana tuvo grandes amigos en la corte de Nueva España y grandes admiradores que le permitieron escribir obras seculares; sin embargo, su gran intelecto causó grandes envidias también. En el caso de la Madre Castillo fue por el hecho de tener más experiencias místicas. El convento en sí era un ambiente hostil muchas veces, pero les dio la oportunidad de poder liberarse del yugo matrimonial terrenal y poder dedicarse a escribir e ilustrarse. Una de las principales metas de la teoría *queer* es de no aceptar identidades fijas, "fixed identities". Sor Juana y Madre Castillo no quieren casarse, y no quieren aceptar que por el hecho de ser mujeres, tienen que contraer matrimonio. Por lo tanto, el matrimonio que tiene un aspecto heteronormativo es quebrantado y por consecuencia Sor Juana como la Madre Castillo presentan una postura *queer*, al no querer contraer matrimonio. Aunque, la opción de hacerse monja era aceptada en la época su aporte *queer* ocurre

cuando usan el espacio del convento para escribir e ilustrarse usando la retórica religiosa de la época y manipulando la escritura para poder describir sus experiencias tanto místicas como eróticas.

La escritura como arma *queer*

Sor Juana y la Madre Castillo escogieron la vida conventual y así pudieron escribir, pero sus escritos religiosos tenían que pasar por manos de los confesores porque este material podría ser leído por otros lectores. Por lo tanto muchos de sus escritos fueron censurados. De acuerdo a Jean Franco las mujeres de esa época no tenían derechos sobre sus escritos, y mucha de la información era "raw material" (3). La materia prima era usada por los confesores o sacerdotes, ya que ellos transcribían o escribían la biografía de las monjas. Asimismo, Franco menciona que el confesor era una figura central, el mediador en la época colonial. En la contrarreforma del siglo XVI, según Franco:

> The central figure in all this was the confessor. The confessional, which had grown in importance after the Counter-Reformation of the sixteenth century, was the axis of the Church's power and extended into every aspect of life, even into private thoughts. The confessor was far more than the mediator between the nun and the institutionalized church, he was in the words of Núñez Miranda, a "Celestial Oracle" who monopolized "the cure of souls" rather as psychoanalytic societies aspire to do in modern times. (6)

Franco sustenta que las notas o escritos de estas monjas servían para que después se escribieran las biografías de estas religiosas. Además, estos documentos pasaban a ser

hagiografías. Todo esto se hacía con el propósito de que se fuesen ejemplos para las otras religiosas: “This means that the life is first told chronologically and then broken down and recomposed into sets of anecdotes or examples to illustrate the virtues of poverty, chastity, and obedience” (13). De esta manera muchas monjas optaron por escribir, y sus escritos se pudieron usar como “vidas de monjas”, un género autográfico de la época.

Las “vidas de monja” incorporaron las enseñanzas de la Madre Teresa de Ávila, quien ha sido considerada y vista como un gran ejemplo a seguir en la vida religiosa. Alison Weber señala:

> Female-authored spiritual autobiographies provide a case in point. These texts were not self-celebratory autobiographies in the modern sense, but rather ‘autobiographies on command’-works written under the confessor's mandate. This was primarily, although not exclusively, a female genre. The *locus classicus* for this genre is Teresa of Ávila’s *Life* (written 1569-1565). (35)

Sor Juana y Madre Castillo habiendo leído a Santa Teresa la pudieron utilizar para justificar el escribir. De acuerdo a Kathryn McKnight en su estudio *The Mystic of Tunja: The Writings of Madre Castillo, 1671-1742*, estas son las características del género de vida que se observan:

> an alternating denigration and elevation of the self as either vile or divinely blessed, in response to the genre's demand on the author to judge herself and her life and the contrary desire for self-expression; the writing of the self into authorized hagiographical scripts, including those

> of mysticism, spiritually significant illness, and the lives of officially sanctioned foremothers; a self-conscious treatment of writing as anxiety producing, and as an act of obedience and martyrdom; repeated divine affirmation of the task of writing and of the subject's actions; the centrality of the Devil in establishing the authority to write and to name spiritual experiences; the key role of the confessor in authorizing the text; the elaboration of feminine figures of authority; and the frequently troublesome character of living in "this world". (55)

Sor Juana justificó el por qué quiere ilustrarse y escribir para lograr la perfección. De esta forma Sor Juana usa la "vida" como su arma *queer* para justificar porque debe escribir e ilustrarse. En la *Respuesta* cita a Santa Teresa:

> Dice la Santa Madre y madre mía Teresa, que después que vio la hermosura de Cristo quedó libre de poderse inclinar a criatura alguna, porque ninguna cosa veía que no fuese fealdad, comparada con aquella hermosura. Pues ¿cómo en los hombres hizo tan contrarios efectos? Y ya que como toscos y viles no tuvieran conocimiento ni estimación de sus perfecciones. (835)

Esto muestra que Sor Juana sabía que al citar a Santa Teresa le da poder porque cita no solo a una santa, sino a una teóloga conocida en las Américas. La monja novohispana está tratando de seguir los pasos de la gran monja española siempre y cuando sigan el modelo descrito de la vida, donde se menciona la vida de otras, la humildad, el caer enferma y la obediencia. La Madre Castillo también utiliza la retórica establecida por Santa Teresa, y en *Su vida* menciona la mortificación que le causaba el acto de escribir.

Cuando muchas monjas escribían caían enfermas puesto que habían tenido esas experiencias. Como ellas, muchas veces Madre Castillo cayó enferma también. Al escribir tanto y al trabajar intensamente en la escritura cae enferma físicamente, "Padecí en este tiempo enfermedades, trabajos y desconsuelos grandes" (ctdo. en Scott 125). Por ser monja, debe pasar por dolores como parte de su camino a la perfección. El mostrar dolor y sufrimiento es parte de la retórica religiosa de la época.

La vida monástica permitió que estas dos monjas como otras de la época colonial pudieran escribir siempre y cuando siguieran las pautas del género religioso en este caso la "vida de monjas". Pero esto abrió el espacio para que las monjas pudieran escribir no solo cosas religiosas. Ya que los confesores les pedían sus experiencias por escrito, les daban la oportunidad de transcribir la experiencia mística. Por ejemplo en *Su vida* (1817), la Madre Castillo explica que su confesor, el padre Francisco de Herrera, le obligaba a escribir: "El padre me trataba con severidad, y hacía que trabajara de manos lo más del día, y si alguna vez le pedía licencia para gastar medio día en oración, me la daba, con la condición que a la tarde doblara el trabajo" (120). En otra sección se vuelve a mencionar la obediencia de la escritura, "Otras muchas cosas entendí por entonces, que algunas cosas escribí, por mandármelo mi confesor. Andaba mi alma como una ligera pluma" (124). Más tarde, describe que quiere quemar estos papeles que escribe por obediencia: "Teníame yo ya por perdida, y que toda mi vida había sido engañada, y sólo andaba que me dejaran quemar aquellos papeles, que por obediencia había escrito" (126). Sor Juana también menciona que escribe por obediencia en la *Respuesta*, "Confieso desde luego mi ruindad y vileza; pero no juzgó que se habrá visto una copla mía indecente. Demás, que nunca he escrito cosa alguna por mi voluntad, sino ruegos y

precepciones ajenos; de tal manera que no me acuerdo haber escrito por mi gusto sino es un papelillo que llaman *El Sueño*" (845).

Aunque estas monjas escribieron por obediencia, lo importante es que tuvieron la oportunidad de expresarse aun dentro de los parámetros del permiso de los confesores. Al escribir las experiencias místicas, que eran autorizadas por los confesores, la Madre Castillo pudo describir detalladamente los deseos y experiencias íntimas que tenía con Dios. Muchos estudios han presentado que la experiencia mística es una experiencia eótica. El lenguaje de un místico al describir sus experiencias de la unión del alma con Dios, proporciona imágenes que son consideradas eróticas.

En el estudio *Wounds of Love: The Mystical Marriage of Saint Rose of Lima*, Frank Graziano presenta un punto importante de las experiencias místicas: "In my mind there is no doubt that the female mystical tradition to which Rose belongs-one that emphasizes union with a very human Christ as Bridegroom-is erotic" (10). Por otro lado existe la crítica que no considera la unión mística erótica.[6] Sin embargo, la mayoría de la critica que se encontró es similar a la de Graziano que argumenta que no se puede evitar el lenguaje cargado de erotismo en la unión mística:

> One would have to dismiss […] the insistent nuptial imagery of mystical marriage, including semi-naked Bridegroom who offers and receives caresses, the brides who forfeits their virginity to Christ's heavenly bedchamber, and the burning love described by mystics who incorporate Christ's body. (10)

Las imágenes que se han presentado de las nupcias del matrimonio místico son detalladas exactamente como las nupcias del matrimonio terrenal. Se tendría que negar

de la historia todas las experiencias místicas que han descrito muchas monjas si no se las pueden considerar eróticas. Como sigue diciendo Graziano:

> One would also have to ignore, neutralize, or apologize for the innumerable beatas, nuns, and female saints who report having kissed Christ on his mouth and body, who strip naked before the crucifux, who drink from Christ's wound as though it were a breast, who have lascivious and masturbation fantansies with Christ as their subject. (10)

No se puede negar que "[l]o erótico está tan inmediatamente encarnado en la religión,…Y en la religión la fuerza unificadora, el sublime goce por la vida, por el anhelo, se ha visto cuajar en una compacta dicha corporal o espiritual" (Andreas-Salomé 83). Otros críticos han descrito la unión mística como una forma de erotismo también. De acuerdo a Asunción Lavrin en *Brides of Christ: Conventual Life in Colonial Mexico* (2008), "[s]pirituality sometimes expressed itself in highly erotic terms" (212). Asimismo, George Bataille en su libro *El erotismo* cita a P. Louis Beirnaert que señala que "la semejanza que el lenguaje de los místicos introduce entre la experiencia del amor divino y la de la sensualidad, subraya 'la aptitud de la unión sexual para simbolizar una unión superior'" (229). En las siguientes secciones se puede observar esa semejanza entre el amor divino (espiritual) y el sensual (corporal). Primero se analizarán algunos versos de Sor Juana a su querida amiga y protectora la condesa de Paredes y luego los poemas místicos para mostrar la similitud entre ambos poemas para analizar cómo es un discurso *queer*, donde la autora muestra la escritura como una manera creativa para señalar sus más íntmos deseos de recibir ese intelecto y sabiduría a través de la unión mística.

El erotismo y misticismo en Sor Juana Inés de la Cruz

Sor Juana Inés de la Cruz dedicó poemas a varias mujeres de la corte como ya se explicó en la introducción de este capítulo. Uno de los sonetos muestra el gran amor de Sor Juana hacia la condesa de Paredes. En el soneto 195, "A la Excma. Sra. condesa de Paredes, Marquesa de la Laguna, enviándole estos papeles que su Excia. le pidió…", los versos simbólicamente representan que Sor Juana da a luz a sus hijos, o sea sus versos: "Así, Lysi divina, estos borrones / que hijos del alma son, partos del pecho, / será razón que a ti te restituya;" (Sor Juana, *Obra completa* 158). Más tarde escribe, "y no lo impidan sus imperfecciones, / pues vienen a ser tuyos de derecho / los conceptos de un alma que es tan tuya (Sor Juana, *Obra completa* 158). Sor Juana le envía estos versos endecasílabos a la condesa de Paredes, y en ellos le explica que el alma es la que ha dado fruto a estos versos. Son el fruto del amor que ella le tiene a la condesa y por derecho le pertenecen; además el alma es suya también. El alma es uno de los elementos más importantes en la unión mística.

Estos versos se han explicado para observar la importancia de la poética y la de la condesa Paredes en la vida de Sor Juana. En otros poemas se refiere a ella como una deidad, usa adjetivos religiosos para describirla: "Deidad os miro y os creo" (123), "Lysi divina, que en fe" (124) y "Lysi: a tus manos divinas" (125). En estos versos se ve que el vocabulario de la poética religiosa describe el amor, y Octavio Paz sugiere que la poesía religiosa/mística puede contener lo erótico, lo religioso o ambos: "Es imposible leer los poemas del místico español únicamente como textos eróticos o como textos religiosos. Son lo uno, lo otro y algo más, algo sin lo cual no serían lo que son: poesía" (*El llama doble*… 23). El místico español que se refiere Paz es San Juan de la

Cruz. El místico de esta manera al escribir poética mística puede encontrar un mensaje erótico no necesariamente un deseo sexual. En el caso de Sor Juana como poeta y religiosa busca la unión erótica mística para lograr la sabiduría.

Sor Juana se refiere a una unión mística en su *Romance 58* titulado, "Que califica de amorosas acciones todas las de Cristo para con las almas: En afectos amorosos a Cristo Sacramentado, día de Comunión." Aunque Sor Juana no es una mística,[7] usa la escritura para describir una unión mística. Uno de los términos que se encuentra en la poesía mística y en el título de este romance es "afecto", y para entender su uso, una definición del período del Diccionario de Autoridades (1726) es útil: "es Passión del alma, en fuerza de la qual se excita un interiór movimiento, con que nos inclinamos à amar, ò aborrecer, à tener compassión y misericórdia, à la ira, à la venganza, à la tristeza y otras afecciones y efectos proprios del hombre". En los siguientes versos se observan algunos de estos sentimientos:

> Amante dulce del alma
> Bien soberano a que aspiro;
> tú que sabes las ofensas
> castigar a beneficios;
> Divino Imán en que adoro
> hoy, que tan propicio os miro
> que me animáis la osadía
> de poder llamar mío; (78)

Estos ocho versos se refieren a Dios de varias maneras: "Amante dulce", "Bien soberano", y "Divino Imán". En el quinto verso se ejemplifica el acto de la unión; el

imán funciona como atracción entre dos. El "Imán divino" muestra esa atracción entre ambos, y es el resultado de una unión donde ambos se fusionan para formar uno, como el acto erótico en que dos cuerpos se unen y así logra esa sabiduría al disolverse con Dios. Este segmento termina cuando la voz poética claramente tiene la audacia y fuerza para poder llamar al "Divino Imán" suyo.

En los versos que siguen, la unión se representa otra vez:

> hoy que en unión amorosa
> pareció a vuestro cariño,
> que si no estabais en mí,
> era poco estar conmigo;

En esta estrofa la fusión de los dos cuerpos es el matrimonio místico que ejemplifica la unión erótica, pero además la voz poética explica, "el efecto con que os sirvo, / el corazón en persona / habéis entrado Vos mismo" (78). Ya Dios entró también al corazón de la persona, pero en los siguientes versos, la voz poética sigue queriendo que el "amante dulce" penetre su pecho y lo vea para que entre a las entrañas y sepa que al final tiene su amor:

> Luego no necesitabais
> para ver el pecho mío,
> si lo estáis mirando sabio,
> entrar a mirarlo fino. (78)

Más tarde en los versos "Luego es amor, no celos / lo que en Vos miro" (78), la voz poética describe que el amor que se tiene a Dios es verdadero amor y no celos. Aclara la diferencia entre dos sentimientos fuertes, los celos y el amor, porque muchas veces se

confunden en el ambiente terrenal. Los celos no representan un amor verdadero. Sor Juana quiere enfatizar que el amor de este poema es un amor divino y no sufre de las debilidades humanas de los celos. Sin embargo, como ser humano, los celos muchas veces son parte de una relación amorosa, y la separación entre dos seres que han experimentado una unión produce celos. Una de las personas involucradas en la relación puede sentir amenazada si siente que pierda al otro. Bataille acierta que: "Esencialmente, el amor eleva el gusto de un ser por otro a un grado de tensión en que la privación eventual de la posesión del otro-o la pérdida de su amor-no se resiente menos durante que una amenaza de muerte" (Bataille 246). Es por ello que en el ejemplo de Sor Juana la voz poética humana tiene que diferenciar entre el amor y los celos. Aunque Sor Juana describe la unión con el ser divino, el ser humano todavía siente celos al separarse.

En otro romance, el *Romance 56*, con el título "En que expresa los efectos del amor divino, y propone morir amante, a pesar de todo riesgo", Sor Juana también representa el amor erótico religioso que tiene hacia el Ser divino. Como toda una erudita del barroco da uso a las figuras retóricas y tropos literarios para expresar este erotismo. En los primeros versos Sor Juana explica:

Traigo conmigo un cuidado,
y tan esquivo que, creo
que aunque sé sentirlo tanto,
aun yo misma no lo siento.
Es amor; pero es amor
que, faltándole lo ciego,

los ojos que tiene, son

para darle más tormento.

El término no es *a quo*,

que causa el pesar, que veo:

que siendo el término el Bien,

todo el dolor es el miedo. (76)

En este caso el amor es tan grande que ya ni lo siente por tan grande que es. Al igual que el amor terrenal este amor que le tiene a Dios le va a dar más tormento. Tiene miedo a este dolor que es el afecto amoroso hacia el Ser divino. Sor Juana cuestiona por qué se le debe dar castigo por este cariño. Describe detalladamente que este amor a Dios es lícito y no debe ser olvidado:

Si es lícito, y aun debido

este cariño que tengo,

¿por qué me han de dar castigo

porque pago lo que debo? (76)

Se pregunta por qué se le da castigo por amar. La pregunta aquí es ¿qué es un amor tanto místico como erótico? Se sabe que al plasmar por escrito una experiencia mística no va a ser cuestionada, puesto que lo hace de acuerdo con las pautas del misticismo, no como un erotismo humano.[8]

¡Oh cuánta fineza, oh cuántos

cariños he visto tiernos!

Que amor que se tiene en Dios,

es calidad sin opuestos.

De lo lícito no puede

hacer contrarios conceptos,

con que es amor que al olvido

no puede vivir expuesto. (76)

Ya que es lícito amar a Dios, no se puede exponer al amor al olvido.

Yo me acuerdo ¡oh nunca fuera!

que he querido en otro tiempo

lo que pasó de locura

y lo que excedió de extremo.

Más como era amor bastardo,

y de contrarios compuesto,

fue fácil desvanecerse

de achaque de su ser mesmo.

Más ahora ¡ay de mí!, está

tan en su natural centro,

que la virtud y razón

son quien aviva su incendio.

Quien tal oyere dirá

que si es así ¿por qué peno?

Más mi corazón ansioso

dirá que por eso mesmo. (76)

Estos versos anteriores muestran que cuando hay esa unión mística divina, no se puede razonar. El ser humano ha logrado la unión y se enciende esa llama de pasión. Esto

también ocurre en la pasión terrenal. El corazón humano va a penar porque tiende a sufrir cuando se tiene un ser amado. Hay una ambigüedad de sentimientos. La pasión desbordante va a causar pena. Sor Juana menciona el centro, y en el misticismo la idea del centro, identificada con Dios, "es germinativa de una simbología universal. En este centro convergen todas las fuerzas espirituales y desaparecen todas las apetencias terrenales o materiales" (Galaz-Vivar 1520).

Aunque el ser humano está consiente de que el amor divino es puro, no puede desprenderse de las flaquezas terrenales que puede tener por ser humano. De esta manera el afecto puro todavía no sabe distinguir entre ambos amor carnal y espiritual:

¡Oh humana flaqueza nuestra,
adonde el más puro afecto
aun no sabe desnudarse
del natural sentimiento!
Tan precisa es la apetencia
que a ser amados tenemos,
que aun sabiendo que no sirve
nunca dejarla sabemos.
Que corresponda a mi amor,
nada añade; mas no puedo,
por más que lo solicito,
dejar yo de apetecerlo.
Si es delito, ya lo digo;
si es culpa, ya lo confieso,

mas no puedo arrepentirme

por más que hacerlo pretendo. (77)

En los versos anteriores la voz poética no puede negar esos deseos de apetecer ese amor. Aunque quiera impedirlo no puede eliminar esos deseos. Esto también se observa en la poética secular que Sor Juana dedica a una de sus amigas de la corte. Cuando Sor Juana le escribió la *Redondilla 91*, "Excusándome de un silencio, en ocasión de un precepto para que le rompa", usa las palabras similares cuando la voz poética está describiendo un amor terrenal en este caso dedicado a una mujer, la Marquesa de la Laguna:

Y si es culpable mi intento

será mi efecto precito;

porque es amarte un delito

de que nunca me arrepiento. (109)

Claramente en estos versos la voz poética muestra que es culpable por sentir ese deseo. El que entra en su interior sabe sus secretos y que ella ha sido la culpable de esos dolores que tiene. En el *Romance 56* Sor Juana explica también que ella es su propio verdugo por tener esos deseos o secretos eróticos en el fondo del pecho:

Bien ha visto quien penetra

lo interior de mis secretos

que yo misma estoy formando

los dolores que padezco.

Bien sabe que soy yo misma

verdugo de mis deseos,

pues muertos entre mis ansias,

tienen sepulcro en mi pecho. (77)

Todos los deseos que tiene le causan dolores, y describió esos mismos dolores porque son parte de su deseo de ilustrarse a través del estudio. Son parte del proceso de esa unión para lograr la sabiduría. A la vez, ese amor tan grande por la sabiduría le pueden causar una muerte simbólica o *petite morte*, una forma de orgasmo al disolucionarse con el saber. Lo que más quiere es aprender y esto la puede matar simbólicamente. Esto se observa en estos versos:

Muero ¿quién lo creerá?,

a manos de la cosa que más quiero,

y el motivo de matarme

es el amor que le tengo.

Así alimentando, triste,

la vida con el veneno,

la misma muerte que vivo,

es la vida con que muero. (77)

Su amor por el conocimiento es muy grande, Sor Juana sabe que esto le puede causar mucho tormentos, pero por eso la voz poética es un personaje *queer* que se resiste a no darse por vencida. No va a dejar ese amor que busca por su sabiduría. No le importa tener un tormento, al final este sacrificio vale la pena porque logrará lo que ama, la sabiduría:

Pero, valor, corazón;

porque en tan dulce tormento,

en medio de cualquier suerte

no dejar de amar protesto. (77)

En este romance, Sor Juana muestra lo erótico como un deseo *queer,* se resiste a las conveciones sociales tradicionales de que una mujer no debe estudiar tanto. Al usar a poesía mística puede presentar un meta-texto donde incluye un mensaje que le permite expresar su deseo por aprender, de esta manera ejemplifica lo *queer* que está plasmado en esos deseos de unión con Dios, como un deseo erótico místico. Sor Juana al final quiere el deseo de la sabiduría.

La misma voz poética continúa luchando para lograr la unión mística en el *Romance 57*, "Romance al mismo intento", en que la voz poética quiere llegar a esa unión mística y de este modo tener la sabiduría. Sin embargo, sus miserias la llevan a lo profundo y no llega a esa elevación por el gran peso de sus miserias:

Mientras la Gracia me excita

por elevarse a la Esfera,

más me abate a lo profundo

el peso de mis miserias. (77)

El conflicto entre el deseo de llegar al amor divino/los cielos (la Esfera) que representa la virtud está en conflicto con sus deseos más bajos. Utiliza la contradicción entre virtudes y costumbres para describir la lucha constante en el corazón. Por ello el corazón tiene que agonizar. Claramente la virtud es fuerte pero puede ser debilitada por la costumbre. "Virtud" en esa época se definió así: "Se llama también la disposición del alma, ò hábito honesto operativo de las acciones conformes à la recta razon, por las quales se hace laudable el que las executa" (Diccionario VI, 1739); y "costumbre"

como, “Moralmente se toma por inclinación y calidad que reside en algún sugeto: y assí se dice, es persona de buenas o malas costumbres" (Diccionario II, 1729). La lucha entre estas dos (virtud y costumbre) en el corazón se exhibe en los siguientes versos:

La virtud y la costumbre
en el corazón pelean y
el corazón agoniza
en tanto que lidian ellas.
Y aunque es la virtud tan fuerte,
temo que tal vez la venzan,
que es muy grande la costumbre
y está la virtud muy tierna. (77)

En los próximos versos la razón está a ciegas, y por lo tanto no hay quien le dé luz, esa luz de la sabiduría. La voz poética vive en su propia cárcel y no puede ser liberada. De esta manera la voz poética muestra a esa cárcel como una manera de opresión, por eso es necesario que haya luz y esa luz en el dicurso es la sabiduría:

Obscurécense el discurso
entre confusas tinieblas
pues ¿quién podrá darme luz
si está la razón a ciegas?
De mí misma soy verdugo
y soy cárcel de mí mesma.
¿Quién vio que pena y penante
una propia cosa sean? (77)

Cuando la institución no le quiere permiter que escriba o se ilustre más es una manera de cárcel de prohibirle estudiar. Por ellos se siente encarcelada. Por ello la *Respuesta a Sor Filotea*, es necesario tener mucho conocimiento y cita a tantas mujeres que tienen gran sabiduría para poder justificar el querer ilustrarse. De esta manera, muestra su inconformidad y la expresa. De acuerdo a Alicia Galaz-Vivar:

> La luz simboliza lo celestial y lo espiritual. El alma ha de pasar de la oscuridad a la luz, pues la luz es la sabiduría: la presencia divina. En San Juan de la Cruz, la noche del sentido trata del desasimiento de los goces materiales, de lo sensorial, de lo temporal y contingente, dejando abiertos los sentidos del espíritu al goce inefable de Dios. Las tinieblas y la oscuridad están asociadas al pecado con una fuerza bipolar en que sus contrarios -la luz, lo angelical, la santidad, lo divino-se contraponen. (156)

Por lo tanto Sor Juana busca la sabiduría en esa luz. La idea de oscuridad también está asociada con la cárcel. Galaz-Vivar sigue explicando: "La idea de oscuridad va asociada a la idea de cárcel. El alma yace en la cárcel del cuerpo, en la cárcel de los sentidos y desea ser liberada y volar hacia Dios" (156). Cuando el alma de Sor Juana es liberada hacia Dios, recibirá la sabiduría. De la misma manera, en su celda en las paredes del convento, si se le permite escribir y estudiar tanto obras seculares como religiosas, le permite no estar estrictamente bajo el yugo de los confesores que no le permiten escribir en ocasiones, el propósito final es el de seguir aprendiendo para lograr la sabiduría y asía con su obra religiosa puede describir un discurso *queer* escondido entre líneas.

La voz poética en el poema de Sor Juana ama a Dios, siente a Dios, pero en este amor se tiene que sufrir al final. El estudiar le dará dolo también, para lograr esa unión celestial que la llevara a la sabiduría tiene que pasar por penas:

Hago disgusto a lo mismo
que más agradar quisiera;
y del disgusto que doy,
en mí resulta la pena.
Amo a Dios y siento en Dios;
y hace mi voluntad mesma
de lo que es alivio, cruz,
del mismo puerto, tormenta. (77)

Concluye con un juego de palabras; no quiere sufrir ni penas ni culpas, puesto que lo único que quiere es amar:

Padezca, pues Dios lo manda;
mas de tal manera sea
que si son penas las culpas,
que no sean culpas las penas. (77)

Estos versos describen que no se le culpe por el querer aprender. Al final se le puede culpar por aprender. Se han analizado los romances 56, 57 y 58 de Sor Juana para ejemplificar cómo aunque no es considerada una mística utiliza el lenguaje poético místico para expresarse. La poesía le abre el espacio para poder describir detalladamente el erotismo y el misticismo que la llevará a la sabiduría total. De la misma manera, cuando describe a sus relaciones con la virreina utiliza un vocabulario

religioso que sirve para relatar sus pensamientos íntimos. Se puede decir que tanto en la poesía religiosa como secular Sor Juana puede expresar todo lo que quiere como un discurso *queer* en el que el deseo es descrito. Usa un lenguaje donde detalladamente explica la unión mística, aunque también hay un deseo erótico en otros poemas. Aunque con permiso de sus confesores pudo escribir una poética religiosa, paso desapercibida y puedo escribir obras que claramente ejemplifica lo erótico *queer*.

El misticismo en la Madre Castillo

En esta sección se analizará la prosa mística de la Madre Castillo para mostrar cómo sus experiencias místicas subrayan el erotismo. De esta manera el análisis es *queer,* puesto que estas experiencias tienen el elemento erótico, algo que no sería permitido escribirse ni expresar a un confesor si se describiese en términos erótico terrenales. Las monjas que expresan estos sentimientos tienen que utilizar la retórica cuidadosamente y justificar que sus experiencias son místicas.

La Madre Castillo puede aprovecharse de escribir en *Su vida* escenas muy descriptivas místicas. Le escribe el siguiente pasaje a su confesor el Padre Manuel Barros en 1694:

> Estando un día sintiendo esta llama de fuego que me abrazaba el pecho y el corazón no me cabía en él, y faltándome ya el aliento y las fuerzas del cuerpo para sufrir tanto incendio, pedí a Su Majestad apagar un poco la llama de su amor porque me faltaba ya la vida y en esto sentí que se llegaron a mí y me levantaron dos costillas de sobre el corazón y dieron una ensancha al pecho para que pudiera caber el corazón en él; y con esto desfogó y se desahogó mi corazón y me quedaron las costillas

> levantadas cuatro dedos de las demás. Esto sentí y lo vi viendo las dos manos, y esto que digo que me quedaron las dos costillas levantadas, las vi con vista corporal después de haber visto todo esto con vista interior y así quedaron levantadas. (41).

La Madre Castillo escribió esta experiencia mística y pasó a ser parte de la *vida.* Tuvo que utilizar la retórica mística de la época que le permite hablar de la unión, el dolor, el fuego, todo el sufrimiento, el desfallecer, etc.

También da uso de sus *Afectos espirituales* para mostrar lo místico. Escribe los *Afectos espirituales* para ejercer de teóloga y enseñar a otras monjas: "la mayor parte de monjas que escriben por mandato limitan su obra a la relación de vida, mientras que Sor Francisca atenta contra la relación mujer-saber en su tiempo, atreviéndose con el más prohibido de los saberes: la teología" (Ferrús Antón, *Mayor*… 39). Presenta una acción *queer* porque va en contra de lo establecido que dicta que las mujeres no se metan en la teología, y más aún no deben enseñarla. Madre Castillo empezó a escribir sus experiencias místicas en *Afectos espirituales* en 1690 y describe la unión mística que implica la vía purgativa, vía iluminativa y la vía unitiva. En la vía purgativa, trata de limpiar al alma de los apegos del cuerpo. En la iluminativa, ya se ha logrado superar las imperfecciones y logra percibir la iluminación divina. En la vía unitiva, el alma ya purificada logra la unión con Dios. La Madre Castillo quiere educar como una teóloga; quiere que otros se preparen para lograr esta unión mística y además presenta lo erótico. Los *Afectos espirituales* funcionan para educar a otros:

> La Madre Castillo elabora lecciones doctrinales, instruye al alma en el ejercicio de las virtudes y del seguimiento de Dios, glosa partes de la

> liturgia, recopila oraciones, describe la corrupción de la humanidad y la laxitud de la vida religiosa en la sociedad colonial. Todo ello con una vocación de enseñanza, a modo de legado para otras hermanas o, simplemente, otros fieles. Nueva forma de trasgresión que sitúa a la mujer en el espacio de la palabra pública, igualándola con un listado de mujeres excepcionales que, como Sor Juana Inés de la Cruz, se mueven entre los límites de la oposición hombre/mujer, público/privado. (Ferrús Antón, *Mayor*…39)

En el *Afecto 26*, "Conformidad con Cristo crucificado; fruto de la práctica de las virtudes teologales, y morales", la Madre Castillo emplea un registro imperativo que le instruye al lector:

> Levanta tus ojos a los montes, y mira que te resta gran camino. ¡Oh cuándo podrá tu torcimiento adecuar su rectitud! Mira la viveza y ejercicio de su fe, la firmeza de su esperanza, el ardor de su caridad, la longanimidad de su paciencia, la grande profundidad de su humildad, los ejemplos de obediencia, pureza y castidad, la caridad fraterna, la penitencia rígida, el silencio continuo, el retiro y desprecio del mundo, la continua humilde y fervorosa oración, la grandeza de sus trabajos, persecuciones y tormentos sufridos por amor del Sumo Bien. (98)

La Madre Castillo se dirige a su audiencia y pide que hagan esas acciones. Anteriormente la Madre Teresa de Ávila había enseñado los pasos que se deben hacer para lograr llegar al camino de perfección de Dios. La Madre Castillo quiere hacer lo mismo, y esto se convierte en una conducta *queer* puesto que la Madre Castillo está

actuando de teóloga.

En *Afecto 21* la Madre Castillo hace mención de la cárcel, del centro, de la oscuridad, la luz y el amor. Lo titula, "Vehemencia del amor de Jesús a la alma, y propensión de ésta al amor de Dios, que no la satisfacen otros objetos; y solo puede reposar amando y padeciendo". Uno de los párrafos describe esa luz, como hizo Sor Juana, y esa unión mística:

> Así el alma como la mariposa amante de la belleza, y resplandor de la Divina luz anda en torno de ella sin reposo, ni descanso, hasta ser abrasada y confundida en ella. El amor vence a todo dolor, y lo atropella; por el amor se abrazan los tormentos, y el amor los consume haciendo al alma que toda descanse sólo en el gusto, y la voluntad del amado; mas aquel lazo y la unión indisoluble, como no puede en ella llegar al entero descanso y reposo del alma. (*Afectos 21,* 52)

Esto describe el amor en el que se convierte en una unión indisoluble. De esta manera es la fusión total de ambos. El alma logra la unión al igual que el erotismo terrenal donde ambos cuerpos se unen para formar uno. Como antes se mencionó, una de las metas es lograr tener la luz, la sabiduría para la unión. En *Francisca Josefa del Castillo: Una mística del Nuevo Mundo*, Galaz-Vivar explica que "El cuerpo, los sentidos, como cárcel del alma, es una metáfora muy repetida en la literatura, en general, y en las literaturas místicas, en particular. La prisión del cuerpo tiende sus hierros terrestres hacia lo oscuro, es decir, hacia el pecado" (157). La Madre Castillo en sus *Afectos espirituales* una y otra vez hace referencia a esta idea, "El cuerpo que se corrompe agrava el alma…algunas veces parece que va a hundirse, no sabe el alma

adónde se le arme el lazo, dónde se le previene la traición, de dónde viene el dolor y quebranto, cómo caen sobre ella las tinieblas, ni cuándo ha de amanecer la luz" (*Afecto 21*, 53). La Madre de Castillo describe el amor místico, y al final pide que se le entregue el amor a Dios a cada instante.

El amor a Dios y la unión final es el propósito. Pero lo más importante que se ha observado, al igual que Ferrús Antón, es que la Madre Castillo usa la forma y género de la "vida de monjas" para poder dar una lección teológica, donde enseña a los demás. De esta manera su escritura trasgrede:

> Francisca Josefa desplaza la teología hacia el espacio de lo biográfico, extiende los límites de los «géneros menores» y con ello «hace pasar» una palabra sabia como palabra de mujer. Los profundos conocimientos de teología, ideología contrarreformista prácticas de oración mental son evidentes para cualquier lector, pero éstos no se exhiben, sino que se naturalizan, insertos en un relato que trata de pasar por vida espiritual. (Ferrús Antón 39)

La Madre Castillo hace uso de retórica de la época para describir sus experiencias y para educar a las monjas.

Se sabe que leyó a Santa Teresa de Ávila, a San Juan de la Cruz, y a la misma Sor Juana. Un caso en el que se pudo comprobar que Madre Castillo leyó a Sor Juana y fue influida por ella se dio cuando se encontraron varios versos donde se había dado autoría a la Madre Castillo. En realidad Sor Juana los había escrito. De esta manera se puede observar que la Madre Castillo, aunque fue una monja mística, mostró admiración hacia Sor Juana. Dilia Hernández Delgado, en su estudio de la poética de

Madre Castillo explica:

> Sor Juana Inés de la Cruz, a quien debió admirar mucho, ya que copió en "El cuaderno de Enciso" unos versos de la gran musa mexicana. Aclárese que en el referido cuaderno que había pertenecido a un cuñado apellidado Enciso, Sor Francisca copió unos poemas de Sor Juana que le fueron atribuidos a la misma Madre Castillo durante algún tiempo, hasta que un estudioso mexicano descubrió que dichos versos habían sido compuestos por Sor Juana Inés de la Cruz y no por la Madre Castillo, por lo que los reclamó para la autora original. Probablemente la Madre Castillo nunca intentó plagiar a Sor Juana sino que por simple admiración los había copiado. (116)

Es importante explicar esto para ver que Madre Castillo siendo mística también conocía la obra de monjas como Sor Juana Inés de la Cruz y que fueron de importancia para su poétuca ya que de alguna manera la influenció. Sor Juana llevó una vida de controversias y de todas maneras Madre Castillo opta por copiar parte de su poética.

El siguiente análisis muestra un análisis más a fondo de la poética en *Afectos espirituales*. El *Afecto 8*, "Necesidad de trabajar en tiempo, para gozar en la eternidad, Muerte amorosa y resurrección espiritual", la Madre Castillo incorpora el elemento *queer* que va ligado al erotismo. Al igual que Santa Teresa y Sor Juana, habla de la muerte amorosa. En *El erotismo*, Bataille se refiere a la muerte como un ejemplo del erotismo. De esta manera, estas monjas describen esa muerte:

> Este deseo de zozobrar, que embarga íntimamente a cualquier ser humano, difiere no obstante del deseo de morir por su ambigüedad: es

> sin duda deseo de morir, pero, al mismo tiempo, es deseo de vivir, en los límites de lo posible y de lo imposible, con una intensidad cada vez mayor. Es el deseo de vivir dejando de vivir o de morir sin dejar de vivir, el deseo de un estado extremo que quizá solo santa Teresa describió con bastante fuerza con estas palabras: "¡que muero porque no muero!". Pero la muerte no por morir precisamente no es muerte, sino el estado extremo de la vida… Santa Teresa zozobró pero en verdad no murió del deseo que tuvo de zozobrar realmente. Perdió pie, pero lo único que hizo fue vivir de una manera más violenta, tan violenta que pudo decir que estuvo al límite de morir, pero de una muerte que, exasperando la vida, no la hacía cesar. (Bataille, *Erotismo,* 245)

De forma similar la Madre Castillo explica:

> Fénix el alma se abrasa
> del Sacramento al ardor
> para que muriendo así,
> reviva a tan dulce sol.

Estos versos muestran el proceso del alma y ese ardor que se siente al llegar a la unión mística, donde se observa esa muerte que metafóricamente es el mismo sentimento de muerte en el orgamos. Una pequeña muerte simbólica. El revivir es explicado en los siguientes versos. Cuando el alma llega al Sacramento muere, vuelve a revivir:

> Cante la gloria si muere,
> pues en tan dulce dolor

descansa en paz, en quien es
centro ya del corazón.
Publique su muerte al mundo
en silencio de su voz,
para que viva en olvido
la memoria que murió.

Cerró los ojos el alma
a los rayos de este sol,
ya vive a mejor luz
después que desfalleció.

Hacen clamor los sentidos,
sentidos de su dolor,
porque ellos pierden la vida
que ella muriendo ganó. (5-20)

Esto ejemplifica ese erotismo místico. De esta manera Madre Castillo presenta una postura *queer* al expresar sus más intimos deseos, los cuales a través de su poética detalla la unión con Dios. Esta luz que logra es también la luz de la sabiduría, pero a la vez la via unitiva, donde está con Dios.

La Madre Castillo en la poética de su *Afecto 8*, y al estilo barroco, presenta esa unión mística y la logra en la muerte. De la misma forma experimenta el erotismo como señala Bataille: "la violencia del amor lleva a la ternura, que es la forma duradera del amor, pero introduce en el ansia de los corazones el mismo elemento de desorden, la misma sed de desfallecer y el mismo regusto de muerte que hallamos en el ansia de los

cuerpos" (246).

En conclusión, Sor Juana y la Madre Castillo pudieron escribir las experiencias que vivieron en el convento y la sociedad. El convento les dio el espacio de poder escribir sobre asuntos teológicos y místicos y cuestionar algunas conductas tradicionales como el casarse de esta manera mostraron una manera *queer* ya que cuestionaron este aspecto tan importante de la sociedad de su época. Sus escritos siguen la estructura retórica de la "vida de monjas" y la poesía mística. Estos dos géneros les dieron la oportunidad de apoderarse de la escritura. Sor Juana escribió tanto de una manera secular como religiosa, y aunque no es considerada mística, se ha comprobado que en algunos de sus poemas describe esa unión divina. También cuestionó el sistema patriarcal y a través de su escritura describió su deseo de ilustrarse aun metiéndose en la teología. Por otra parte, la Madre Castillo proporcionó sus experiencias místicas para mostrar actos eróticos dentro de la unión mística. Asimismo, la monja colombiana tomó el papel de teóloga con sus *Afectos espirituales* para educar a su lector, y como Sor Juana, asumió un papel que no era permitido para la mujer de la época: el de teóloga para con sus hermanas religiosas. De esta manera Madre Castillo ejemplificó una manera de resistencia contra las pautas que marcaba la religión de la época. A través de retóricas aceptadas, las dos monjas descritas en este capítulo presentan meta-narrativas que transgreden con los parámetros discursivos de sus épocas y funcionan como armas eróticas y por ende *queer*. De esta manera, su discurso *queer* permite un espacio para plasmar sus más íntimos deseos tanto eróticos como intelectuales.

Capítulo tres: El aspecto *queer* en algunas obras de Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873)

Gertrudis Gómez de Avellaneda representa una de las escritoras más conocidas del siglo XIX. También conocida como Tula, rompe con muchos patrones de la sociedad conservadora de su época tanto en Cuba como en España. Otras mujeres publican algunas obras en el siglo XIX; sin embargo, Avellaneda es una de las más reconocidas del siglo decimonónico español y cubano, y les abre la puerta al mundo literario a otras escritoras de esta época al ser editora. Aunque se conoce como una de las que mejor representa el Romanticismo, también se pueden observar elementos *queer,* o elementos que rompen con las normas heteronormativas de conducta de la mujer de su período. Aunque Avellaneda no es monja, en algunos momentos de su vida se ve el interés de la religión y el querer lograr tener esa unión como las místicas con Dios. Sin embargo, sigue amando a los hombres terrenales, y es aquí donde se analizará ese erotismo hacia sus pretendientes. Por lo tanto, en este capítulo se analizará el elemento *queer* desde una perspectiva en la que la escritora es considerada viril y monstruo por el simple hecho de escribir, y además cómo no cabe en la visión del ángel del hogar de la época por dedicarse a la escritura. De la misma manera se mostrará una lectura *queer* al hacer un análisis de su autobiografía y biografías que varios estudiosos han elaborado. El elemento principal que se analiza es la escritura *per se* como un arma transgresora ejemplificada en el *Diario de amor* (1901), obra inédita, la cual fue hecha con cartas dirigidas a su enamorado Ignacio Cepeda y Alcalde (1816-1906). Estas cartas muestran un erotismo terrenal, pero a la vez místico, representación o descripción del ser amado perfecto casi como un Dios. El acto de escribir funciona como una ruptura de

la mujer convencional de la época, esto se analizará minuciosamente al proporcionar su autografía. Además en este capítulo se examinarán algunas secciones de la revista *Álbum cubano de lo bueno y lo bello* (1860) editada por Avellaneda, principalmente la sección de Safo donde se observará la importancia de Safo y sus similitudes con Avellaneda. Finalmente se examinan otras cartas que le escribió a Antonio Romero Ortiz (1822-1884), las cuales cuentan como parte de su corpus prosaico y exponen cómo su aspecto amoroso tiene una función *queer*.

Avellaneda tuvo grandes éxitos en vida, pero otros méritos póstumos. Por ello es necesario proporcionar una biografía extensa y detallada de la autora y las personas importantes de su vida porque se relacionan con sus escritos más íntimos. Conjuntamente funcionan como un arma *queer* puesto que la mayor parte de estos datos biográficos fueron obtenidos de las cartas a algunos de sus enamorados como es el caso de Ignacio Cepeda y Antonio Romero Ortiz. La mayoría de estos datos biográficos han sido obtenidos de muchas obras inéditas, sin embargo estas cartas que nunca se habían publicado fueron encontradas en las pertenencias de Romero Ortiz, las cuales fueron coleccionadas y publicadas en un pequeño tomo llamado *Cartas inéditas existentes en el Museo del Ejército* (1975).

Biografía de Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873)

Gertrudis Gómez de Avellaneda nació en Puerto Príncipe, Cuba, actualmente la ciudad de Camagüey, el 23 de marzo de 1814.[9] Su padre era español y su madre criolla. De acuerdo a Luzmaría Jiménez Faro, los familiares del lado maternal de Tula se establecieron en la isla desde el siglo XVIII y eran conocidos en la región. Ya que sus familiares desde el siglo XVII eran conocidos por tener puestos importantes en esta

área, fueron fundadores de establecimientos públicos y contaban con riquezas. Avellaneda era la mayor de cinco hermanos. No hay mucha información sobre los otros hermanos solamente que murieron con la excepción de Manuel, tres años menor que ella. En su autobiografía Avellaneda narra que su madre no la quería tanto como a su hermano Manuel, "A Manuel sobre todo, siempre le ha querido con una especie de idolatría, y a mí lo bastante para no poder formar la menor queja" (ctdo en Catena 145). Sin embargo, era la favorita de su padre, pero esto no impidió a que amase a su hermano y su relación fuese estrecha. El matrimonio de sus padres duró solamente diez años porque su padre murió, y Mercedes Ballesteros señala en *Vida de la Avellaneda* (1949) que a la muerte de "D. Manuel sobrevivían sólo dos hijos del matrimonio: Gertrudis y Manuel" (13), dejándolos, a su hermano y a ella, huérfanos de padre a muy temprana edad.

Al poco tiempo de la muerte de su padre, su madre contrae matrimonio con Gaspar de Escalada y López de la Peña, también descrito como Isidoro de Escalada y López de la Peña. De acuerdo a Cotarelo y Mori:

> Escalada era un bizarro militar que había hecho parte de la guerra de la Independencia, y su familia originaria de las montañas de Burgos […] El matrimonio con doña Francisca de Arteaga se verificó el 12 de noviembre del mismo 1823, y de él procedieron tres hijos: don Felipe, doña Josefa y don Emilio. (10)

La relación entre hijastra y padrastro no fue muy armoniosa. Además, Avellaneda se mostró un poco triste y molesta con su madre porque se había casado a muy poco tiempo después de haber enviudado. La misma Avellaneda los describe en su cuaderno

o autobiografía:

> Mamá le amó acaso con sobrada ligereza, y antes de los 10 meses de haber quedado huérfanos, tuvimos un padrastro. Mi abuelo, mis tíos y toda la familia, llevó muy mal este matrimonio … Aunque niña, sentí herido de este golpe mi corazón; sin embargo, no eran consideraciones mezquinas de intereses las que me hicieron tan sensible a este casamiento: era el dolor de ver tan presto ocupado el lecho de mi padre y un presentimiento de las consecuencias de esta unión precipitada. (ctdo en Catena 144)

Poco después del matrimonio de su madre con Escalada, el padrastro tuvo que abandonar a la familia por cuestiones de trabajo e irse a otra ciudad. En su autografía Avellaneda explica que solamente estuvieron un año con su padrastro. Esta separación entre su madre y Escalada duró ocho años. Según Avellaneda, Escalada visitaba a su madre dos o tres veces por año, y así no tuvo una figura paternal que le obligase a llevar religiosamente sus tareas como mujer tradicional de esa época.

Desde joven la autora muestra una postura no convencional de las jóvenes del siglo XIX. Ella no sería considerada la mujer ángel, sino la mujer monstruo. Como en el siglo XVII y XVIII de Sor Juana y Madre Castillo, en el siglo XIX la mujer era estigmatizada al transgredir las normas sociales de la época. El simple hecho de escribir e integrarse en la literatura la estigmatizaba. En su juventud Avellaneda muestra un interés precoz por la literatura y la escritura, y a los ocho años de edad ya había escrito un cuento: "El gigante de las cien cabezas". La autora misma explica que con sus amistades y su prima se dedicaba a actividades intelectuales: "hablábamos de moda,

de bailes, de poesías, de amor y de amistad. Cuando Rosa, mi prima y yo estábamos solas, solíamos ocuparnos de objetos más serios y superiores a nuestra inteligencia" (ctdo en Catena 148). Avellaneda tuvo la gran ventaja de hacer tertulias en su hogar con jóvenes de su edad; esto le daba oportunidad de mezclarse con jóvenes muy talentosos. En este aspecto es similar a Sor Juana que se asociaba con personas de la clase alta que la visitaban en el locutorio de su convento. En este ejemplo Avellaneda también representa a la alta sociedad que tuvo más acceso a la transgresión:

> Nuestra tertulia, que se formó en casa, era brillantísima para el país: En ella se reunía la flor de la juventud del otro sexo y las jóvenes más sobresalientes. Todos los forasteros de distinción, que llegaban a Puerto Príncipe, solicitaban ser introducidos en nuestra sociedad, y nos llevábamos todas las atenciones en los paseos y los bailes. Atrajimos la envidia de las mujeres, pero gozábamos la preferencia de los hombres, y esto no lisonjeaba. (ctdo en Catena 148)

Avellaneda tuvo esa ventaja de poder relacionarse social e intelectualmente con jóvenes muy talentosos y de su edad. Sin embargo, se jactó y tuvo mejores experiencias con la literatura y otros temas que tenía con sus amigas íntimas y su prima:

> La lectura de novelas, poesías y comedias llegó a ser nuestra pasión dominante. Mamá nos reñía algunas veces de que siendo ya tan grandecitas descuidáramos tanto nuestros adornos, y huyésemos de la sociedad como salvajes. Porque nuestro mayor placer era estar encerradas en el cuarto de los libros, leyendo nuestras novelas favoritas y llorando las desgracias de aquellos héroes imaginarios a quienes tanto

queríamos. (Ballesteros 15)

Esto muestra que la madre misma, de acuerdo a la propia Avellaneda la describe como salvaje. No era común que a una adolescente de su época se dedicase demasiado a esas tareas literarias. De acuerdo a Virginia Woolf, la mujer para poder escribir debe "matar al ángel del hogar", y esta imagen de angél del hogar se le dio a la mujer desde hace muchos siglos. Sin embargo, Avellaneda opta por matar a ese ángel. Ramón Ruiz en *Consideraciones políticas sobre conducta entre marido y mujer* (1742) escribe:

> Si hay mugeres bellas y famosas por sus atractivos, y por el número de sus amantes; también las hay más ilustres todavía, por su castidad, por el amor conjugal, y principalmente, por sus sentimientos maternos. Estas buenas mugeres debían servir de modelo a las demás, en aquellas ocasiones difíciles en que se pudiesen ver y encontrar. (ix-x)

Ya desde su adolescencia empieza a mostrar el interés de conocer a jóvenes del sexo opuesto. Una de sus mejores amigas encuentra pareja y su prima también. Esto afecta el estado de ánimo de Avellaneda, ya que se llevaba muy bien con su amiga Lola Carmona y su prima:

> Ellas amaban y eran amadas con entusiasmo: yo era la confidenta de ambas. Entonces se operó en mí una mudanza repentina y extraña. Híceme uraña y caprichosa: Las diversiones y el estudio dejaron de tener atractivos para mí: Huía de la sociedad y aun de mis amigas; buscaba la soledad para llorar sin saber por qué, y sentía un abismo en mi corazón. (ctdo en Catena 149)

Al poco tiempo el padrastro de Avellaneda la compromete para el matrimonio con un

pariente suyo rico y mayor que ella. Ella lo acepta, pero el matrimonio nunca se lleva a cabo porque su primer amor fue Loynaz, solamente lo menciona por apellido. Él la visitaba en su casa aunque al principio la madre no lo aceptaba. Después de un tiempo, el joven ya no la pudo visitar y comenzó a pretender a una de sus amigas Carmona, aunque quería seguir comunicándose con Avellaneda. Por otro lado, Avellaneda en las vísperas del matrimonio a la que se le había comprometido se rehusó a tenerlo. Se ve forzada a abandonar su hogar y se va a vivir con el abuelo. Su decisión de no casarse e irse del hogar causó un gran escándalo en la sociedad de la época. Su familia se molestó con ella, y el abuelo muere tres meses después. Avellaneda queda sin herencia alguna, y la familia decide irse a España. Esta parte de su vida muestra ese espíritu rebelde. Avellaneda no acepta casarse y nuevamente rompe con las normas sociales que se esperaban de ella.

La familia zarpa el 9 de abril de 1836 en la fragata *Bellocham* de la Bahía de Santiago de Cuba y llega a la Coruña, España. Tula se enamora de Francisco Ricafort, pero no acepta casarse con él porque quería continuar su carrera literaria. Su hermano le explica que al casarse con Ricafort, "se habrían acabado para ella las glorias literarias, la independencia, la vida brillante, todo un porvenir que se le presentaba espléndido" (ctdo en Ballesteros 24). Huye de Ricafort y se va con su hermano a Lisboa. Ambos van a la casa de los Gómez de Avellaneda en Constantina de la Sierra. Al principio la familia del lado paternal los trató bien. Pero su pobreza los marcaba, "[f]ueron bien recibidos por D. Felipe Gómez de Avellaneda, su tío paterno, anciano sin hijos; pero, en cambio, su hermana Doña María […] no vio con buenos ojos la llegada de aquellos parientes pobres que podían disputarle su herencia" (Ballesteros 25). A los tres meses

Gertrudis, quien ya tenía veinticuatro años, y su hermano Manuel se van a residir a Sevilla donde la autora comienza a publicar en periódicos bajo el seudónimo de *La Peregrina* o *El Peregrino*. Tuvo varias relaciones sentimentales en su vida turbulentas: entabló una relación con Antonio Méndez Vigo, "un muchacho de apenas veintiún años, de temperamento exaltado" (Ballesteros 35). Al final Méndez Vigo dice que se va a suicidar porque la Tula ya no le correspondía, aunque ella le coqueteaba cuando le escribía. En Sevilla en 1838 conoce al gran amor de su vida, Ignacio Cepeda y Alcalde, un estudiante en derecho. Cepeda nunca acepta llevar una relación formal con ella aunque Avellaneda mantiene una relación por cartas con Cepeda, a quien le escribe su *Autobiografía* dando detalles de toda su vida. Las cartas que Avellaneda le enviaba a Cepeda quedaron archivadas y no fueron eliminadas como ella le había pedido. Al final Cepeda nunca tiene una relación formal con Avellaneda, y él se casa con María Córdova y Goventes que da las cartas para que se publiquen. Salen a la luz en 1907, ya muertos ambos Cepeda y Avellaneda. A través de estas cartas Avellaneda narra muchos acontecimientos importantes de su vida y se han usado estos documentos para realizar extensas biografías sobre la autora.

Ya establecida en Sevilla Avellaneda estrena su obra de teatro *Leoncia* en junio de 1840, pero se hace más famosa en Madrid donde pasa los años más prolíficos de su vida: "A la llegada de la Avellaneda, el Romanticismo en Madrid estaba en su apogeo. El pistoletazo de Larra y el estreno del *Don Álvaro* iluminaban como dos llamaradas aquel turbulento cielo de 1840" (Ballesteros 45), y otros escritores como José de Espronceda (1808-1842), Ángel de Saavedra, duque de Rivas (1791-1865), José Zorrilla y Moral (1817-1893), Bernardino Fernández de Velasco y Benavides (1783-

1851) “el Duque de Frías”, Juan Nicasio Gallego (1777-1853), Manuel José Quintana (1772-1857), Gabriel García Tassara (1817-1875) y Juan Eugenio Hartzenbusch (1806-1880), entre otros eran muy populares.

En esta época Avellaneda empieza a encontrar un espacio importante en los círculos literarios de Madrid, gracias a Don Alberto Lista (1775-1848) y Juan Nicasio Gallego. Se presentó ante Gallego con una carta de recomendación de Lista, un poeta español y educador sevillano. Más tarde Gallego le abre “las puertas de los círculos intelectuales. Pronto aquella pléyade de revolucionarios de las letras fueron los amigos y rendidos admiradores de Tula” (Ballesteros 49). Avellaneda tenía un gran talento y asombró a muchos incluyendo a Gallego; él la describió de esta manera: “¡Cuál fue, pues, nuestro asombro cuando nos encontramos con una señorita de veinticinco años, en extremo agraciada, viva y llena de atractivo!” (ctdo en Ballesteros 49). A estos hombres, quienes le ayudaron a tener un campo en la vida literaria española, les dedica sus dos primeras novelas y les mostró el gran agradecimiento que tenía Avellaneda ante ellos.

En 1841 edita *Poesías*, estrena algunos dramas y publica varias novelas, las más conocidas *Dos mujeres* y *Sab*. Le dedica *Sab* a Lista. *Sab* se enfoca en la naturaleza y el ambiente americano. De acuerdo a Ballesteros *Dos mujeres* se dedica a Gallego. También Ballesteros explica que “[e]l argumento plantea un conflicto (muy del estilo Jorge Sand) entre una mujer buena y otra mala y la tesis que encierra delata una tendencia contra el matrimonio” (52). Jorge Sand o George Sand fue el pseudónimo de la escritora francesa del siglo XIX, Amantine-Lucile-Aurore Dupin (1804-1876), quien tuvo relaciones con el poeta francés Alfred de Musset (1810-1849) y Frédréric Chopin

(1810-1849). También conocida por tener una amistad íntima con la actriz francesa Marie Dorval (1798-1849), hubo rumores que fueron amantes pero nunca se han confirmado. Avellaneda participa con la revista *El laberinto* de 1843-45 con escritoras como Carolina Coronado (1810-1911). En 1844 publica *Espantolino*, una obra basada en la vida de un bandido. Ese mismo año, el 13 de junio se estrenó su obra de teatro *Alfonso Munio* y fue de gran éxito. La gran admiración por la autora y su obra de teatro fue grande, y su autobiógrafo Pastor Díaz la describe como una de sus mejores obras:

> En Europa, en España, tuvo la ambición de escribir una tragedia para un público, para una escena, para una época en que la tragedia clásica estaba completamente caída. La señorita de Avellaneda la levantó: la representación de su *Alfonso Munio* no fue solamente la glorificación de la autora; fue un triunfo mayor para el arte. (xxi)

El 7 de octubre de 1844 se estrenó su obra *El Príncipe de Viana* con actores de gran calibre como el actor Latorre, admirado por el público madrileño en el Teatro Español. Ese mismo año comienza una relación con Gabriel García Tassara, un andaluz. Era un poeta lírico que, "[s]e caracterizaba por el tono social y profético […] Era guapo, de expresión inteligente" (Ballesteros 57). A los pocos meses de esta relación Avellaneda queda embarazada de Tassara. Antes del trágico final de esta relación con Tassara, tiene un gran triunfo profesional. A finales de 1844 la prensa se enfocaba en la condena de tres conspiradores que iban a ser fusilados:

> el médico Arilla, el coronel Rengifo y el capitán García. Íbase ya a cumplir la sentencia, cuando el anciano padre de Arilla consiguió ver a la reina, y en desgarradoras palabras le pidió que perdonase a los

> inculpados. El espectáculo de aquel padre desesperado conmovió profundamente a la joven reina que, sin pararse a pensar en conveniencias políticas, ni a consultar con sus ministros, exclamó simplemente: "Yo los perdono". (Ballesteros 59)

Después de este gran acontecimiento el Liceo de Madrid abrió un certamen poético donde se proponía un premio y un accésit a las dos mejores odas que se escribieran donde se celebrara la clemencia que había tenido la reina al haber perdonado a los reos. Cuando se dio a conocer la premiación uno de ellos era firmado por Gertrudis Gómez de Avellaneda. El primer lugar fue otorgado a uno que llevaba el nombre D. Felipe Escalada, un autor que era totalmente desconocido en los círculos literarios de ese tiempo. La sorpresa fue que Avellaneda les dijo a los jueces y al público que ella era la autora de la segunda composición que había usado el nombre de su medio hermano. Es muy acertado lo que Ballesteros cita al explicar lo que pasó al descubrir que Avellaneda había falsificado el nombre de su hermano:

> Como es de suponer, tal descubrimiento levantó un gran revuelo entre los miembros del Liceo madrileño. En este acto hubo partidarios de la Avellaneda y otros-mucho menos numerosos-que se opusieron a que le fuesen otorgados ambos premios. Finalmente triunfó la opinión de la mayoría que, por otra parte, era la más justa, y Gertrudis de Avellaneda apareció como exclusiva ganadora […] la ilustre poetisa recibió una corona de laurel y oro, que fue colocada sobre su frente por manos de su augusto admirador y amigo el infante D. Francisco de Paula, que representaba a la Reina. (60)

Al final Avellaneda es galardonada y termina con un gran triunfo literario. Sin embargo después de estos grandes triunfos literarios, Avellaneda vuelve a tener eventos dolorosos en su vida. Para evitar escándalos, Avellaneda embarazada se va fuera de Madrid para dar a luz a su hija. La niña nace en el mes de abril de 1845, una bebé muy delicada de salud a la que da el nombre de María, pero según Ballesteros la llamaba "Brenhilde". La niña "padece de ataques de eclampsia" (Jiménez 15). Avellaneda le pide a Tassara que conozca a su hija que pronto morirá:

> Venga usted, Tassara, de rodillas se lo pediré, si es preciso; para mí no hay nada fuera de mi niña, ni temo desprecios ni evito humillaciones; me arrojaré a los pies de usted para suplicarle dé una primera y última mirada a su pobre hija. Ella no es culpable de mis delitos, si usted me cree cargada de ellos. (ctdo en Ballesteros 65)

Tristemente Tassara no acepta ir a verla y la niña muere a tan siete meses de edad, el 8 de noviembre de 1845 sin nunca ser vista por su padre. La muerte de su hija y la desilusión y ruptura total de esa relación con Tassara no impidió su producción literaria. En 1846 en el *Heraldo* aparece la novela histórica *Guatimozín, último emperador de México*.

Avellaneda comienza una nueva relación y esta vez tiene un pretendiente dos años menor que ella. Pedro Sabater (1816-1846) es descrito como un buen partido, joven e inteligente, tenía treinta años, era de Valencia y tenía una gran carrera. Fue diputado a Cortés por Castellón de la Plana y Gobernador Civil de Madrid y su provincia. Sabater fue un hombre bien educado y le interesaba la literatura. De hecho el escribió también. De acuerdo a Ballesteros era muy duro ante sí mismo:

> Pedro Sabater era un crítico severo e imparcial de sus propias obras. Prueba de ellos es que, habiendo tenido un regular éxito, a los veintitrés años, con el estreno de su drama *Don Enrique el bastardo*, no sé dejó deslumbrar por los halagos y, juzgando que por el camino de la literatura no le esperaban grandes triunfos, ni sintiéndose dotado de genio creador, abandonó la pluma y se dedicó de lleno a la política. (Ballesteros 71)

Todas estas cualidades le encantaron a Avellaneda. Ella seguía escribiendo y en 1846 estrenó su obra *Egilona* y se casó ese año con Pedro de Sabater. Él estaba muy enamorado de Avellaneda. Desafortunadamente Sabater enfermó y a los dos meses de haberse casado, murió en Burdeos. Él tuvo una intervención quirúrgica en París e iba a regresar a España, pero no pudo regresar porque murió. Avellaneda decidió ingresar a un convento tras la muerte de su esposo, y se reclutó en el Convento de Nuestra Señora de Loreto en Burdeos. En este convento escribió muchas composiciones de tema religioso, un devocionario y algunos poemas. En el año 1847 solamente escribió el *Devocionario*, y desgraciadamente se perdió el manuscrito. Decidió volver a escribirlo en 1867.

En 1853 estrena su obra *La aventurera.* Ese mismo año sale en el teatro *Hortensia* que es aclamada, pero no tiene tanto éxito como *La hija de las flores*. Muere su gran amigo Nicasio Gallego y queda abierto un puesto en la Academia Real Española. Ella presenta la candidatura pero no logra ser aceptada por esta institución patriarcal. Se le rechaza y se especula que el motivo de su rechazo fue el ser mujer. Sin embargo después de este fracaso en su vida seguía siendo pretendida por hombres de gran carácter en este tiempo de lucha por su candidatura, “Su corazón seguía latiendo

siempre que un hombre atractivo, culto y enamorado se dirigía a ella: al tiempo que lucha por entrar a la Academia, una muy curiosa relación amorosa se anuda entre ella y el abogado, periodista y político gallego Antonio Romero Ortiz" (Catena 32). En 1854 Avellaneda vuelve a sufrir, ya que su madre se enferma. Ese año Cepeda recibe las últimas cartas de esa época de Avellaneda y contrae matrimonio con María de Córdova y Govantes. En 1854 se estrena su obra *Simpatía y antipatía* y *La hija de Rey René* que, "tuvo más éxito que la primera" (Ballesteros 105). En 1855 se vuelve a casar, y el afortunado fue don Domingo Verdugo Massieu (1819-1863), un coronel de infantería. Para Avellaneda los siguientes dos años en cuanto a su carrera literaria no son muy prolíficos y se dedica a su matrimonio: "La única actuación pública de la Avellaneda en aquella temporada fue en ocasión de la muerte de su venerable maestro, el poeta Quintana, ocurrida el 11 de marzo de 1857. Gertrudis leyó una poesía que convidó a todos los oyentes" (Ballesteros 109). En 1858 en el mes de marzo estrena su obra *Los tres amores*. También una de sus obras más conocidas, *Baltasar,* es representada por primera vez en el teatro Novedades en abril de ese mismo año. Domingo Verdugo sufre de una herida que le afecta el pulmón. Se van a Cuba pensando que el clima le ayudaría más a su salud. Durante su estancia en Cuba, Avellaneda edita y escribe su revista *Álbum cubano* en 1860. Un año después publica *El artista barquero*, *El aurora blanca* y *El cacique de Tumarqué*, "leyendas americanas de un fondo más o menos histórico" (Ballesteros 126). Lamentablemente, ya instalados en Cuba su esposo, Verdugo, muere el 28 de octubre de 1863. En 1864 redacta su testamento para la separación de sus bienes. Su hermano Manuel viene a Cuba y le pide que regrese a España y Avellaneda acepta:

> Viaja por Estados Unidos, antes de volver. Visita la tumba de Washington y conoce las cataratas del Niágara, que es una forma de rendir homenaje a los versos de su siempre admirado Heredia, quien les había dedicado un hermoso poema, publicado en Nueva York en 1825. (Jiménez 19)

En julio de 1864 llega a Inglaterra y luego se va a París. En agosto llega a España. En Sevilla se queda un tiempo donde hace nuevas amistades, entre ellas, su amistad con Cecilia Böhl de Faber (1796-1877), conocida como "Fernán Caballero". Avellaneda ya no se dedicaba mucho a producir obras; solamente corregía sus obras. En los veranos se iba fuera de Sevilla a los baños para ayudarle a su salud. En 1867 se imprimió su *Devocionario* que se había perdido muchos años atrás. Pensaba mudarse a París, pero su hermano Manuel muere en 1868. Su cuñada se va a vivir con ella a Madrid en 1870. Más tarde Julia Lajonchere, viuda de su hermano Manuel, se casa con el medio hermano de Avellaneda, Emilio Escalada y Arteaga. Ya en sus últimos meses de vida, se comunicaba con el padre Coloma para informarle de su salud.

En 1872 redacta un nuevo testamento. Empezaba a tener problemas de vista y "la diabetes se iba agudizando día por día y, aquella mujer valerosa que había padecido tantos dolores morales, hubo también de sufrir físicamente con igual entereza" (Ballesteros 133). Se agrava su salud a principios de 1873: "Le quedan pocos amigos y los sobrinos procuran alejar las visitas de su tía rica y casi ciega. Muere el día 1º de febrero de 1873, en el número 2 de la calle Ferraz. A su entierro solamente acuden seis amigos; entre ellos está don Juan Valera" (Jiménez 19). Así termina la vida de esta gran escritora, enferma y ciega en sus últimos días, alejada de ese mundo que tanto había

amado. Ahora es importante explicar un poco más el contexto social, histórico y literario en que Avellaneda se desenvolvió en Cuba y España.

Contexto social e histórico de la autora como ser *queer*

Durante el siglo XIX tanto la sociedad cubana y española se mostraban rígidas ante las mujeres que querían escribir y en general hacia todas las mujeres de la época. Aunque la sociedad decimonónica favorecía a los escritores hombres, esto no impidió que Avellaneda publicara y mostrara sus obras teatrales en España. Ya se han mencionado brevemente algunos problemas que tuvo en el círculo literario de su época, en su vida personal y en la academia por ser mujer. Es por ello que se puede describir a Avellaneda como un ser *queer* que rompe en muchos aspectos con las normas tradicionales de la época. Para otros es como un hombre. Como Sedgwick explica, muchas veces hay que interactuar como un ser homosocial. En este caso Avellaneda interactúa como los hombres de la época y de esta manera puede escribir de una manera más libre. Bien hizo Bretón de los Herrero en describirla como, "¡¡¡Es mucho hombre esta mujer!!!", ya que estuvo en los círculos literarios donde la mayoría de los escritores eran hombres, y muchas veces la forma de comunicarse tan directa con los hombres a través de sus cartas intimidaba a varios de ellos. Tuvo muchos admiradores, y entre ellos, José Zorrilla describió algunos de sus versos como "pensamientos varoniles, algo viril y fuerte". La misma autora se define como varonil en una carta que le escribe a Antonio Romero Ortiz. Además, Avellaneda siempre estuvo rodeada de personas importantes en la sociedad, en el mundo literario. No era muy común que las mujeres tuviesen la misma suerte que Avellaneda. Su fama y riqueza le ayudó mucho. Además como las mujeres de la época medieval, el siglo de oro y la época colonial había

maneras de subvertir el sistema, como el hecho de vestirse de hombre, cuestionar su papel de ángel del hogar, madre soltera, en general estar en contra de las convenciones sociales de su época la convierten en un ser *queer*:

> Mi posición es indudablemente la más libre y desembarazada que puede tener un individuo de mi sexo en nuestra actual sociedad. Viuda, poeta, independiente carácter, sin necesitar de nadie, ni nadie de mi, con hábitos varoniles en muchas cosas, y con edad bastante para que no pueda pensar el mundo que me hacen falta tutores, es evidente que estoy en la posición mas propia para hacer cuanto me dé gana. (*Cartas inéditas existentes en el museo del ejército* 31)

Aquí la autora vuelve a hablar de sus "hábitos varoniles". Ella sabe que se le considera muy varonil, y no le importa exhibir su postura *queer* y de *libertinaje* porque quiere hacer lo que quiera: ser libre para hacer lo que se le antoje. Ella misma se considera como varonil.

De acuerdo a Brígida Pastor, "Para la mujer, rebelarse en su vida privada contra los convencionalismos sociales en la Cuba del siglo XIX era muy difícil. Adherirse en público a lo que hoy llamamos feminismo era prácticamente imposible" (16). Como ya se había mencionado antes, muchos de sus escritos salieron a la luz póstumamente. Según Pastor, durante el siglo XIX:

> tanto la sociedad cubana como la española eran de carácter patriarcal y jerárquico, dependiendo así la posición de los hombres y las mujeres del estrato social al que pertenecían. La movilidad social era restringida y el carácter conservador de las normas sociales estaban reforzadas a través

> de la institución del matrimonio y la familia, y consolidadas por el poder de un catolicismo penetrante. (Pastor 19)

Los códigos sociales eran muy rígidos para las mujeres. Es por ello que la familia de Avellaneda se enfureció cuando no quiso contraer matrimonio cuando era muy joven. De esta manera mostró su resistencia *queer* por el matrimonio. Al principio ella aceptó, y fue así porque la mujer de esa época debía ser pasiva y hacía lo que los otros le ordenasen. Esto era común en la sociedad de su época. Según Luisa Hoberman la imagen típica de la mujer de clase media y alta en las sociedades hispano-cubanas eran de esta manera:

> She is passive, yielding to the wishes of others, and takes care of their needs before her own. She is clever and perceptive but incapable of abstract, disciplined thinking or writing. She is devoted to her home and family and cannot act in the name of, even conceive of, a broader goal. (ctdo en Pastor 19)

Por otro lado, las mujeres pertenecientes a grupos socio-económicos más bajos como en el caso de las campesinas y las esclavas, tenían una vida donde eran sometidas a trabajar mucho y vivir en condiciones muy malas. Esto era una interseccionalidad, es decir que los modelos de opresión por la raza, el género y la clase se interrelacionaban para oprimir. No solamente funcionaban independientemente. Sin embargo, esto no aseguraba que las mujeres criollas tuviesen todas las libertades del mundo por su raza, "las mujeres criollas y de origen peninsular, que pertenecían a clases más privilegiadas y adineradas, se encontraban asimismo sujetas a una serie de restricciones que las obligaban a desempeñar un papel puramente decorativo y doméstico" (Pastor 19).

Entonces la mujer seguía sufriendo una manera de opresión. En este caso ni la clase alta y criolla se salvaba de la opresión de los sistemas.

Ya desde muy joven Avellaneda leía literatura, creaba literatura y sabía otra lengua, en su caso el francés. Eso era típico en las jóvenes de su estatus social. Bien describe Pastor:

> El curriculum ideal para las jovencitas distinguidas y de buena posición debía contener un conocimiento algo extenso así de la religión y de moral, como de la lengua, historia y literatura nacionales […], alguna lengua o lenguas vivas a la elección de los padres con la literatura de la misma (el francés […] [parecía] indispensable), y principios de historia general antigua y moderna, geografía, mitología, música, dibujo y baile, sin que por eso se olvidasen las labores propias del sexo, … el cuidado y gobierno de una casa, asistencia de un enfermo, y hasta nociones de cocina y repostería. (Pastor 21)

Al igual que Sor Juana, Avellaneda tenía la gran ventaja de tener un estatus privilegiado, muchas mujeres como ella ignoraban el comportamiento socialmente aceptado que se esperaba en las mujeres de su clase y se rebelaban en contra de la sociedad que las discriminaba por su sexo. De acuerdo a Pastor, "estas mujeres de la élite cubana escogieron la escritura como la esperanza de que sus esfuerzos fuesen reconocidos y, por supuesto, como medio para expresar su rebeldía contra las normas restrictivas de la cultura patriarcal [en] que se encontraban inmersas" (24). De esta manera todas estas mujeres mostraban una conducta *queer*, puesto que no seguían las reglas sociales conencionales. Cuando Avellaneda decidió escribir y no dedicarse

solamente a las labores del "ángel del hogar" la excluyeron y fue vista como un monstruo. Ya los críticos observan este fenómeno de las categorías binarias, y es palpable en la sociedad. Otros autores masculinos han generado estas descripciones: "a woman writer must examine, assimilate and transcend the extreme images of 'angel' and 'monster' which male authors have generated for her" (Gilbert and Gubar 396). Sin embargo, Avellaneda se resiste esas imágenes y rompe con esas categorías.

Se comienza a ver en el siglo XIX una proliferación de escritoras que escribían trabajos por lo general dedicados a una audiencia femenina. Estas escritoras empezaron a publicar sus trabajos en revistas femeninas y literarias como es el caso de Avellaneda que editó su *Álbum de lo bello y lo bueno* (1860). El papel de la mujer cubana o española del siglo XIX era acatar con su rol de mujer sumisa y prepararse para el matrimonio. Muchas buscaban el matrimonio y querían encontrar al hombre ideal. Aunque Avellaneda se casó dos veces, varias veces rechazó el matrimonio. Esta escritora muestra un comportamiento complejo y a veces dual. Cuando pasa por eventos tristes se acerca más a Dios. Durante estos momentos tristes, su escritura muestra un carácter más religioso pero solo por plazos cortos y después comienza con el género epistolar y la poesía que le abren un espacion para expresarse más libremente. De esta forma, sus cartas expresan más sentimientos profundos y deseos amorosos y eróticos. sin importarle lo que se pudiese pensar de ella. Por otro lado, se puede observar como Avellaneda regresa a la religión y muestra una vocación desbordante cada vez que pasa por algún hecho triste en su vida. Así, se muestra a Avellaneda con una vocación de libertinaje, es decir que usa su gran talento para poder escribir; para dar a conocer los más ilícitos actos que hubiese querido hacer con uno de sus pretendientes. En algunas

de sus cartas, poemas y escritos se muestra una literatura *queer* que quiebra las normas en varios niveles. Marsella Althaus-Reid en *Queer God* (2004) sustenta que:

> "[i]n Queer literature there is in itself a libertine's evocation, an evocation of the Queer condition (and vocation) of *libertinaje.* *Libertinaje* is the Spainsh term for the condition of being a libertine but also in common speech of acting 'beyond freedom,' or taking advantage of freedom for illicit acts, which is also theological in its memory of the libertine's body, made up as it is of transcendental enigmas and transgression of the freedom of the flesh. (24)

Esto es lo que muestran las siguientes obras de Avellaneda. El primer escrito que se analizará es el *Diario del amor* en que la autora por medio de este libertinaje, un libertinaje positivo como una libertad de poder expresarse, transciende a un nivel literario y también físico al tener varios pretendientes a los cuales les describe detalladamente lo que siente.

Diario del amor* y el aspecto erótico-*queer

Por medio del "libertinaje" que menciona Althaus-Reid, Avellaneda va más allá de su libertad para expresar sus más íntimos deseos de escribir y de expresar lo que siente. Al querer hacer esto rompe con las normas sociales de su época: "the middle-class / bourgeois woman was required to lack animal passion, and women's uncontrolled sexual desires were seen as a threat to both the biological and social evolution of race, one solution was to simply deny that these desires existed" (Rich 513). Sin embargo, Avellaneda no lo hace. En estos ejemplos del *Diario del amor*, una recopilación de las cartas de Avellaneda a Ignacio Cepeda, muestra esos deseos que ella

tiene hacia él. Es importante mencionar que las cartas le dieron la oportunidad de expresar los más íntimos deseos porque era una manera privada de comunicarse. En la sección *Locuras de amante* la autora revela esas pasiones profundas:

> Te he dicho que soy un poco loca, y ya ves cómo te lo pruebo enviándote esta larga carta; y para que sepas que además de un poco loca soy loca por completo, acabo diciéndote que te amo y que te he mentido siempre que lo contrario haya dicho. Haz tú de este amor lo que quieras; hazlo un culto, una pasión loca o una amistad tierna; creo que puedes darle carácter a tu placer, y que yo siempre quedaré contenta con tal, que, ya me hagas tu amiga, ya tu amante, sepas comprender que soy exclusivista y exigente y que no tolero nada a medias. (163)

Avellaneda claramente escribe en esta Carta XIII, "haz tú de este amor lo que quieras". La autora quiere todo o nada, "no tolero nada a medias". Se observa que Avellaneda se está poniéndo en las manos de su amado y le está ofreciendo todo. Este lenguaje por parte de una mujer de la época es rechazado. Como ya se mencionó antes, la mujer no debía mostrar "pasiones carnales". Avellaneda se describe como loca. En la época la mujer "loca" era considerado algo negativo de la mujer, puesto que tenía que ser el ángel del hogar, y así ser considerada como la madre y la esposa ideal. Por otro lado, la mujer monstruo, loca o ángel caído era lo opuesto del ángel del hogar. La Avellaneda cabe dentro de estas categorías y por ello es considerada un personaje *queer*.

Otro ejemplo de la Carta XV de la misma sección *Locuras de amante* la autora vuelve a revelar ese deseo y presenta muchos ejemplos eróticos por parte de Avellaneda:

> Si dejase obrar a mi vanidad de mujer y a mi experiencia de filósofo, ni tu amor a esa que lloras, ni tu calma, ni tu hastío, ni nada te salvaría, a ti que quieres *salvarme*. Sí; yo te dominaría con mi cabeza fría; te subyugaría a mi placer; te volvería loco si se me antojase. ¡Oh! Guárdate de enfriar mi corazón y de excitar mi orgullo. Guárdate de despertar en mi voluntad un deseo que nadie ha resistido hasta hoy, porque yo puedo cuanto quiero; mi voluntad es de aquellas pocas que hallan en su fuerza una omnipotencia terrestre. Pero no, no tienes necesidad de guardarte, no. Al decir esto que acabo de decirte he dado una prueba de que no aspiro a lo que creo poder: me desarmo ante ti con la conciencia de la bondad de mis armas; en una palabra, quemo mis naves como Cortés. (172)

Avellaneda muestra que confiesa todo ese amor y esas pasiones que tiene hacia Cepeda, pero Cepeda nunca se casa con Avellaneda. Entablaron una relación por medio de cartas por mucho tiempo, pero él nunca aceptó a una mujer como ella, ya que no era la mujer típica de sus épocas. Además, le destraía en sus estudios el lenguaje que Avellaneda usaba en sus cartas, y él dice, "El lenguaje del corazón que usas me perturba mucho en mis estudios…" (ctdo. Bravo-Billasante 13). De acuerdo a Carmen Bravo-Billasante, "es interesante ver que a Cepeda la Avellaneda le interesa mucho, y entonces tiene lugar un juego de atracción y de rechazo, que va a reflejarse en estas cartas" (12). Cuando Cepeda y Avellaneda se enojan, se rechazan.

En la Carta IX, Avellaneda quiere demostrar que si ella quisiese podría amar como hombre y ejemplifica como debería de amarse a una mujer, "Una cosa

únicamente puedo asegurar, y es que si yo fuese hombre y encontrase en una mujer el alma que me anima, adoraría toda la vida a esa mujer" (132). En estas últimas palabras observamos que la autora describe el amor comprometido que deberían tener los hombres. La autora al referirse al alma, hace una comparación del alma que en la unión mística quiere esa disolución total. Por lo tanto es una metáfora del amor que tendría hacia Dios. Para ella sería lo perfecto esa unión como los místicos. Esto se analizará en una de las últimas secciones de este capítulo. La siguiente sección muestra a la mujer que llega a ser una gran mujer que le abre las puertas a otras mujeres para que puedan expresarse por medio de la escritura.

Álbum cubano de lo bueno y lo bello y algunos poemas

El *Álbum cubano de lo bueno y lo bello* (1860) se divide en cuatro secciones: 1. "Tradiciones y Leyendas", una sección de acuerdo a Susana Montero Sánchez que contiene "relatos del género recogidos por varios lugares de Europa y firmados en su mayoría por la Avellaneda" (4); 2. "Galería de mujeres célebres", que son biografías de mujeres notables de todo el mundo. Algunas de estas obras eran firmadas, otras eran anónimas, pero se puede percatar que fueron escritas por Avellaneda o como sustenta Montero, "puede advertirse la presencia de su pluma" (4); 3. "Revista de modas", que son "interesantes crónicas sociales de belleza firmadas por otras autoras" (4); y la última sección "El amor", que tiene una narrativa parecida a una novela. Muchas obras son firmadas por otros autores, pero la mayor parte de los trabajos lleva la firma de Avellaneda. De todas formas, el libro aparece bajo la edición de Avellaneda. Según Montero hay muchas razones de este hecho:

> Las razones abundan y las menciono de inmediato: El *Álbum cubano de*

> *lo bueno y lo bello* fue creación en más de un sentido. Ella lo concibió, lo fundó, lo dirigió. Junto a ella y bajo su influjo figuraron muchas de las más interesantes mentalidades femeninas y masculinas de la época, quienes compartieron el proyecto con muestras de respeto y de entusiasmo visibles muchas veces en aquellas páginas. (4)

El *Álbum cubano de lo bueno y lo bello* aparece entre febrero y agosto de 1860 y no ha sido muy investigado desde el aspecto *queer*, aunque sí, ha recibido crítica reciente como la de Nancy LaGreca en "The Sublime Corpse in Gertrudis Gómez de Avellaneda's Women's Journal *Álbum Cubano de lo Bueno y lo Bello* (1860). Montero Sánchez en el "Prólogo" de la obra, *Lo bueno y lo bello una estocada de género*, escribe que: "El *Álbum cubano de lo bueno y lo bello* ha sido analizado desde una manera estética" (4). Es por ello que se le ha dado la tarea de hacer un análisis en cuanto al contenido *queer*. Uno de los puntos más importantes es que Avellaneda dedica una sección a Safo. Esto ejemplifica un espejo de la vida de Avellaneda. Muchos de los detalles que describe Avellaneda de Safo, son acontecimientos similares que le pasaron en la vida de Avellaneda:

> Al considerar la gloria que el nombre de Safo ha llegado hasta nuestros días al cabo de tantos siglos, no puede uno menos de sentir vivos deseos de leer las poesías de aquella mujer ilustre. Muy alta idea de ella debieron tener los griegos, puesto que la llamaron su décima musa. (Montero Sánchez 84)

Las poesías y obras de Avellaneda atrajeron a una gran audiencia en España y Cuba. En la época de Safo también tuvo una vida muy prolífica. La autora presenta a este

personaje importante en la literatura para explicar el legado que dejo Safo. Es por ello que le dedica una sección en su obra. Para así presentar a una poeta griega disidente desde siglos antes de Cristo.Avellaneda detalla cómo se le describía a Safo:

> Los escritores célebres de la antigüedad han citado con entusiasmo y hasta el mismo Lougin, crítico imparcial y severo, la presenta como el modelo más perfecto en su género. Fácilmente se concibe hasta qué punto debía brillar. Dotada del alma más sensible y ardiente, la naturaleza no le dejó elección. (ctdo en Montero 84)

Como Safo, Avellaneda escribió muchos versos sobre el amor, la vida, el dolor, pero para Safo, según Avellaneda, "[e]l amor fue el único sentimiento que reinó en su corazón y en sus composiciones. Casada casi al salir de la infancia, tuvo una hija llamada Cleis, como su abuela" (83). Para hacer una comparación de Avellaneda y Safo, se muestran muchas características similares de estas dos escritoras. Avellaneda también se casó y tuvo una bebé, pero lamentablemente su hija murió muy pequeña. Por otra parte, Safo enviudó: "Una pronta viudez la constituyó en nueva situación que por su juventud, su gusto por la libertad y tal vez por su complexión, era para ella peligrosa" (Montero 83). Avellaneda quedó viuda dos veces, tuvo varias relaciones amorosas y cada vez que encontraba a un hombre que le atraía mantenía una relación. Del otro lado, Safo también abrió pasiones a muchas jóvenes:

> Muy pronto sus poesías excitaron a las jóvenes a los placeres, animándolas al mismo tiempo a disputar a los hombres el talento. Su fama fue tan brillante y rápida que ni la envidia la pudo alcanzar. Tuvo por discípulas a las mujeres más célebres de la Grecia y entre ellas a la

joven Erinna que lo fue casi tanto como su maestra. (83)

El propósito de haber presentado muchos detalles biográficos de Avellaneda fue para mostrar que Safo muestra una gran similitud con la autora. El hecho de dedicarle un apartado en su revista da a conocer la gran admiración de parte de Avellaneda hacia Safo. La fama de Avellaneda fue tan grandiosa como Safo. Fue una de las mujeres que más obras dramáticas escribió en España. Avellaneda explica que Safo ayudó o le dio fama a otras mujeres: "Muchas mujeres adquirieron fama por haber sido sus amigas" (*Álbum…* 84). Avellaneda también le dio oportunidad a muchas mujeres al incluirlas en su revista. Por ejemplo, a Fernán Caballero (Cecilia Francisca Josefa Böhl de Faber), una escritora famosa, pero no tanto como Avellaneda, le dio la oportunidad de colaborar con ella, y en su última estancia en Sevilla, Caballero (Böhl de Faber) se convirtió en su gran amiga.

En la vida de Safo "corrían los hermosos días de su vida, gozando de los homenajes halagüeños de ambos sexos y del doble placer de reinar por el amor y la admiración" (ctdo en Montero 84). Avellaneda fue alabada por ambos sexos también. En la edición de Catena hay un ejemplo de esa admiración de una mujer hacia ella. En su Romance, *Contestando a otro de una señorita* escribe:

No soy *maga* ni *sirena*
Ni *querub* ni *pitonisa*,
Como en tus versos galanos
Me llamas hoy, bella niña.
Gertrudis tengo por nombre,
Cual recibo en la pila;

Me dice *Tula* mi madre,

Y mis amigos la imitan.

Prescinde, pues, te lo ruego,

De las *Safos* y *Corinas*,

Y simplemente me nombra

Gertrudis, Tula o amiga. (95)

La autora no quiere que se le compare con Safo. Se puede decir que el hecho de que la incluya en su *Álbum*, muestra admiración hacia Safo. De esta manera muestra humildad como escritora. Para muchos Avellaneda tiene un gran talento y la llegan a comparar con ella.

Modera, pues, tu alabanza,

Y de mi frente retira

la inmarchitable corona

Que tu amor me pronostica.

Premiando nobles esfuerzos,

Sienes más heroicas ciña;

Que yo al cantar solo cumplo

La condición de mi vida. (73-80)

Ya en estos versos hay una alusión a Safo. No quiere que una de sus admiradoras la compare a una Safo o Corina, grandes poetas griegas. Esto es también una manera de la época de mostrar humildad en cuanto a su escritura.

Avellaneda describe: "Safo apareció entonces más admirable que nunca en su corazón destrozado no se hallaba más sentimiento que el de un amor verdaderamente

heroico aunque mal colocado, y en todos sus admirables versos recordaba sin cesar el nombre de Faón" (ctdo en Montero 85). Safo sufrió un " amor verdaderamente heroico", al igual Avellaneda lo experimentó con Ignacio Cepeda. El amor de la Avellaneda nunca fue correspondido, ni el de la gran escritora Safo. Al final la Avellaneda y Cepeda nunca vivieron juntos. Avellaneda hace referencia a Safo en varias obras, y esa admiración y hasta cierto punto similitud en ambas escritoras enfatiza el deseo de no vivir a las pautas de la sociedad heteronormativa. En la siguiente sección se observa como la Avellaneda, vuelve a dar uso del género epistolar con otros de sus pretendientes y se observa el deseo *queer.* En estas cartas Avellaneda hace referencia de Safo como lo hizo en su obra poética y en otras obras, y de esta forma presenta una postura *queer.* Avellaneda expresa una subversión de las convenciones tradicionales al incorporar lo erótico en su *Diario de amor* (1901), *Cartas inéditas existentes en el Museo del Ejército* y poesías. Además no acepta el papel de "ángel del hogar" que se esperaba en su época. Mantiene relaciones extramaritales e incluye en su escritura epistolar maneras no tradicionales de ser mujer.

Las cartas a Antonio Romero Ortiz y algunas poesías liricas a Dios

En esta sección examinamos cómo Avellaneda hace uso de cartas para expresar sus pasiones por Antonio Romero Ortiz. En sus cartas a Romero, acostumbraba a mencionar cuándo estaba escribiendo alguna obra o cuando iba a estrenar alguna de sus obras, etc. Además incorpora partes de sus poesías en muchas ocasiones como es el caso de aludir a Safo tanto en su obras epistolares como en su poesía. Avellaneda tuvo una relación con Romero, pero en sus biografías que se han leído no relatan o escriben mucho sobre esta relación. Según José Priego Fernández del Campo, Romero Ortiz

había reunido un museo y en éste había una colección de 55 cartas firmadas por Gertrudis Gómez de Avellaneda. Al morir Romero Ortiz, todas estas cartas fueron heredadas a su sobrina; ésta las legó a la Academia de Infantería de Toledo donde se trasladó por fin al Museo del Ejército" (5). En una Carpeta Reservada se encontraban 45 cartas dirigidas por parte de Avellaneda a Antonio en la primavera de 1853. Ese mismo año murió el amigo de Avellaneda, Nicasio Gallego, y además pidió la candidatura para ser parte de la Academia Real Española. De acuerdo a Fernández del Campo, "Son cartas de amor, cuya lectura permite conocer más a fondo el concepto de amor un tanto platónico de la autora, gozar de su estilo epistolar, y aportan un sinfín de datos para su biografía" (5). Estas cartas también ayudaron a recolectar más datos de Avellaneda, puesto que ella da muchos detalles de su vida y obras. Al igual que las contribuciones que dieron las cartas dirigidas a Ignacio Cepeda, todas éstas han aportado grandes detalles sobre la vida de Avellaneda. En las *Cartas inéditas existentes en el Museo del Ejército,* se encuentran cinco cartas que son fechadas entre 1859 y 1871. También hay cinco cartas más que van dirigidas a otras personas.

La relación que inicia con Romero Ortiz, como la de Cepeda, es a través de las cartas. En esta correspondencia entre los enamorados se describe un amor desbordante, pero cuando hay discordia Avellaneda muestra un lenguaje frío y calculador. Cuando inicia esta correspondencia con Romero Ortiz opta por usar otro nombre Armando Carrel. En la carta del 28 de abril, donde ya se dirige a Armando como Antonio, le explica:

> Estoy combatida, estoy vacilante, estoy medrosa; esta es la verdad. Me agradas, te amo, pero no sé todavía si es justo y racional que te ame: no

> oso tener confianza ni en mi propio corazón que tanto se ha engañado antes, ni el corazón tuyo que es todavía para mí una región nueva apenas entrevista. (Avellaneda, *Cartas inéditas* 36).

Aquí la autora tiene duda de su amor hacia Antonio, pero ya sustenta "te amo". Avellaneda en esta carta puede expresar lo que no puede hacer en público. Aquí de manera privada y a través de este género epistolar puede expresar lo que siente. Ofreciendo una postura *queer*, donde la autora explica su deseo.

Antonio le está ofreciendo su corazón, pero Avellaneda está consiente de su reputación en cuanto a algunas relaciones que ha tenido. Sin embargo, directamente sabe que "desea poseer ese corazón":

> Me preguntas si admito tu corazón. Oh Antonio! Demasiado has comprendido que yo deseo poseerlo. Pero te pregunto yo a ti-¿Me lo das con confianza entera de que yo lo merezco, y de que él es digno de alta estima que yo puedo darle? ¿Estás seguro de que no obras ligero al ofrecérmelo, ni yo al aceptarlo?... (Avellaneda, *Cartas inéditas* 36)

Avellaneda confiesa que no es un ángel. Estas líneas declaran que es capaz de entregarse completamente. Esto ejemplifica, el deseo que tiene de estar con Antonio. Nuevamente, una mujer de su época no debía expresarse de esa manera pero ella lo hace, menciona que no es poderoso refiriéndose a Romero Ortiz en esos sentidos. La autora sabe que no es un ángel, en este sentido una mujer casta, pura como se debía ser considerada en la época, y como ser humano tiene debilidades:

> No soy ángel, pobre de mí! No soy ni tan poderoso como tú te pintas sobre tus sentidos. Ninguna mujer te diría lo que yo voy a decirte; pero

> yo sí. Escucha: creo, siento que más tarde o más temprano llegará un momento en que toda la pureza de mi amor no sea bastante a hacer insensible a mi cuerpo; que habrá un momento en que ni sepa ni quiera negar nada a mi corazón ni al tuyo: un momento fatal que solo quiera unirme a ti de todos modos, sin pensar en más. (Avellaneda, *Cartas inéditas* 37)

La propia Avellaneda sustenta que "ninguna mujer diría lo que voy a decirte". Es por ello que esto se puede considerar *queer* ya que rompe con las conductas que se esperaban de una mujer de su época. También expresa que quiere unirse a él "de todos modos, sin pensar en más" que sugiere el erotismo sexual que reitera una ruptura *queer* con lo establecido. Cuando se ve con Antonio, lo hace en casa de una amiga; no en la casa de su madre. Avellaneda está consiente que no está actuando como una mujer de su época. Sabe que debe respetar el hogar donde vive su madre, o la sociedad la tacharía o apuntaría como monstruo o ángel caído:

> mi madre debe estar admirada que sólo cuando falta de casa vienes tú a ella. Yo te he dicho 'no quiero que conozcan en mi casa mi amor por ti' […] Estoy mal a los ojos de mi familia; mal a los ojos de Eloisa, que, por poco que me importe, es una mujer y debe comprender que lo que es un amor digno y decoroso. (Avellaneda, *Cartas inéditas* 65)

Avellaneda se ve a escondidas con Romero Ortiz en casa de su amiga Eloísa. Esto también sucede que cuando la madre no está en casa. Romero se presenta, y Avellaneda vive su propia novela Romántica en que los personajes se ven a escondidas y se cuidan del "que dirán" en la sociedad. Pero sin embargo, no frena al escribir sus deseos a

Romero Ortiz:

> Ahora bien, de ti dependerá todo. Tú puedes ser *mi ángel, el esposo de mi alma*; y puedes ser mi *amante* el esposo de mi cuerpo.- Tú escogerás, y yo te anuncio desde hoy el resultado final: es éste. –Tu completo triunfo sería la ruina de tu dominación en la región elevada de mi ser. Tu renuncia de ciertos derechos te asegurará la soberanía sobre mi alma; pero si la haces has de hacerla de veras, invariable, completa. Completa, Antonio, porque a la naturaleza no se le debe dar algo cuando no se le puede dar todo: porque nos mataríamos con estériles besos. (*Cartas inéditas* 37)

Avellaneda también le pide el todo al igual que a Cepeda, si quiere ser su amante. Se observa esta variable en sus cartas tanto a Cepeda como a Romero Ortiz. Ella quiere que la relación sea completo. Pero un gran punto que se observa en estas oraciones es que Avellaneda le da la oportunidad de que sea amante terrenal o amante celestial, es decir que sea una relación que sacie los deseos carnales o el de las almas que sería un erotismo místico en el que quiere que las almas se unan y no los cuerpos.

En su poesía lírica, Avellaneda llega a comparar a Antonio como a Dios ya que quiere que se unan sus almas, como antes ha prometido ser esposa de Dios, donde quiere lograr esa unión con Dios. En la poesía lírica llamada "A Dios", la autora escribe estos versos, "Tú eres el fiel esposo / Que guarda sus promesas, / Y el buen pastor que corre / Tras la perdida oveja" (338). Aquí se refiere a Dios; sin embargo, a Romero Ortiz también le pide la unión de sus almas si así lo desea. Pero, también le especifica que la relación puede ser otra, en este caso saciarían sus deseos carnales.

Avellaneda escribe todo lo que siente en sus cartas como se ve en este ejemplo: "Oh Dios! que cosas te digo…! Que mujer se atrevería a firmar esta carta?...yo, Antonio, yo que soy siempre tu leal y franca" (*Cartas inéditas* 37). En la carta del 5 de mayo se ve esa lucha entre la razón y el corazón. En este caso la lucha de Avellaneda con sus deseos más íntimos ya muestra unos deseos muy fuertes. En esta parte es donde hace referencia a Safo. Le contesta a una pregunta de Antonio:

> ¿Quieres saber cómo te amo? …Como tú quieras: esta es la verdad. Con un efecto que no puede darte ninguna otra mujer; con una ternura y un idealismo infinito; con una felicidad íntima y duradera…y también puedo amarte como Safo a Faón: también puedo decir como ella. Ante mis ojos desparece el mundo / y por mis venas circular ligero / el fuego siento de placer profundo… / Trémula, en vano resistirse quiero, / de ardiente mi mejilla inundo, / deliro, gozo, te bendigo, y muero! (43)

Estos versos fueron tomados de su soneto "Imitando una oda de Safo": "Trémula, en vano resistirte quiero... / De ardiente llanto mi mejilla inundo, / ¡Deliro, gozo, te bendigo y muero!" Los últimos cuatro versos expresan los deseos de una pasión. Las palabras que utiliza son muy profundas para describir ese deseo carnal hacia otro ser. El último puede ser interpretado como el proceso de la relación íntima, el delirar, gozar y bendecir a aquel con el cual se está teniendo la relación. Finalmente, "muero" la *petite morte* u orgasmo.

Se puede observar que Avellaneda da uso a la poesía para expresar sus deseos más profundos, pero a la vez da uso del género epistolar para expresar esa lucha con lo que siente y lo que razona. Usa poemas dentro de sus cartas y ambos funcionan como

armas de destrucción de los parámetros de la época. Al final de su vida, muchas de sus obras rompen con conductas conservadoras de esa era tanto al nivel profesional como en su vida personal, presentando una literatura *queer.* Tuvo mucha fama; sin embargo, también sufrió burlas por parte de la propaganda o prensa de esos tiempos. En este capítulo expliqué como Avellaneda fue una gran poeta y mujer que describió sus deseos. Su gran talento y sus actitudes no convencionales muchas veces le causaron la mofa de otros autores. Irónicamente, la llamaron Safo pero en un sentido de burla. Gastón Baquero menciona, "Por aquellos días la escritora se convirtió en la figura más comentada del ambiente literario madrileño, lo que dio lugar a la aparición de una multitud de sátiras, artículos y poesías en torno suyo" (31). Aunque tuvo mucha fama, no se salvó de las burlas. Baquero describe una de las poesías que fueron hechas con mala intención para burlarse de Avellaneda:

> Yo, doña Safo segunda,
> entre avellanada y fresca,
> musa que sopla a las nueve
> y hago vientos a los poetas… (31).

Estas palabras fueron escritas por Don Luis Fernández Guerra, hermano de Aureliano, hombre conocido por su oposición a Avellaneda al querer tomar el puesto de la Real Academia. Según Cotarelo y Mori el grupo enemigo de Avellaneda la llama la Doña Safo, haciendo referencia a la sátira de Fernández ya que causó para ellos mucha gracia. Al final también no se le permitió ser parte de la Real Academia española. Aunque fue una autora muy importante del Romanticismo español. No se salvó de las burlas de otros, ya que era una mujer atípica de su época.

La gran escritora considerada una de las más famosas dramaturgas del siglo XIX español presentó escenas eróticas donde a través de la escritura palpa los más internos deseos que tiene sobre sus pretendientes en el *Diario de amor*, que contiene su correspondencia con Ignacio Cepeda, y en la colección de cartas inéditas que le escribió a Antonio Romero Ortiz. También le abrió las puertas al mundo literario a otras escritoras en su *Álbum cubano de lo bueno y lo bello* donde se aprovecha de otra escritora *queer* Safo. Sus obras muestran una ruptura en la conducta o la manera de explayar sus deseos más íntimos. Fue un personaje *queer* en el sentido de que escribió desde sus sentidos más profundos, y el espacio de la escritura le dio la oportunidad de crear y expresar ideas que no se aceptaban abiertamente en la sociedad. Se dedicó a la creatividad y, de una manera, fue en contra de la opresión de las entidades tradicionales de la época. Al usar la palabra despertó a sus demonios o monstruos, y se convirtió en un personaje *queer* de la época.

Capítulo cuatro: Una lectura *queer* de *Desastres íntimos* (1997) de Cristina Peri Rossi (1941-)

En los capítulos anteriores se ha observado cómo las mujeres que vivieron en los siglos XVII al XIX se apropiaron de discursos establecidos como la poesía mística, la "vida", en los casos de Sor Juana y Madre Castillo, y la correspondencia epistolar y la poesía, en el caso de Avellaneda, para modificarlos y utilizarlos como armas *queer*. Sus escritos cuestionan el papel tradicional de las mujeres en cada una de sus épocas. En este capítulo se nota un cambio drástico en donde una escritora usa una temática abiertamente (homo)erótica como arma *queer*. Cristina Peri Rossi rompe y cuestiona muchos parámetros tradicionales con su lenguaje y las conductas de los personajes en su obra. Hace hincapié en escenas homoeróticas muy detalladas para cuestionar el sistema heteronormativo. El período histórico en que vivió en Uruguay juega un papel muy importante en la formación de Peri Rossi, y sus obras produjeron escándalos. Se analizarán dos relatos de su obra *Desastres íntimos* (1997): "Entrevista con el ángel" y "El testigo". Estos relatos muestran una temática erótica, homoerótica, y en uno de ellos hastsa el tabú, cuando trata el incesto. Por medio de los personajes protagónicos se puede observar lo *queer*, y a través del análisis del lenguaje en los monólogos, los diálogos y las descripciones es posible determinar y visualizar la construcción de los personajes *queer*. Algunos personajes no quieren ser encajonados en las categorías binarias de género que les ha otorgado la sociedad, y las teorías sobre "perfomativity" de Judith Butler serán muy útiles en el análisis del primer relato titulado "Entrevista con el ángel". En el segundo relato, "El testigo", las teorías de Michel Foucault sobre la sexulidad dan la base interpretativa. En este capítulo explico como Peri Rossi es un

personaje *queer* que presenta personajes en su obra narrativa para demostrar que su resistencia hacia las entidades normativas de su época, no lograron que expresara sus más deseos eróticos, la escritura le dio el espacio para poder seguir con la lucha política de resistencia en contra de la dictatura de la época. A través de la lectura *queer* de sus personjes también demuestro que todos estos seres no pueden ser encajondos en las categorías binarias y que también no respetan muchas reglas pautadas por la sociedad.

Biografía de Cristina Peri Rossi (1941-)

En *Cristina Peri Rossi: Escritora del exilio,* Parizad Tamara Dejbord logra obtener una entrevista el 17 de abril de 1993 en Washington, DC con la escritora uruguaya. En esta entrevista, Peri Rossi describe que nació el 12 de noviembre de 1941 en Montevideo. Además, "sus abuelos, por la línea materna, eran inmigrantes italianos, genoveses, que se establecieron en Uruguay en el siglo pasado. La escritora ha señalado, anecdóticamente, que su abuela materna fue concebida en un barco, en la travesía de Génova a Montevideo que duraba tres meses. Sus parientes por la línea paterna eran de ascendencia vasca y canaria" (Dejbord 53).

El padre de Peri Rossi, Ambrosio Peri trabajó en los textiles. Su madre Julieta Rossi fue maestra y vio el gran talento literario que tenía su hija a muy temprana edad. A los seis años de edad dijo que iba a ser escritora. Muchos de sus parientes se rieron de ella cuando dijo esto, pero su madre siempre creyó en ella, y fue una gran influencia. Algunos familiares creían que la mujer no debería escribir. Éste fue el caso de un tío que dijo "la mujer no escribe, y cuando escribe comete suicidio". Se podría decir que se lo dijo por las trágicas muertes de escritoras como la argentina Alfonsina Storni, quien se suicidó en 1937, y la poeta Delmira Agustini, quien fue asesinada por su ex esposo

Enrique Job Reyes en 1917. Pero Peri Rossi logró lo que había dicho en su niñez: ser escritora. La enciclopedia editada por Cynthia Tompkins y David W. Foster, *Notable Twentieth-Century Latin American Women: A Biographical Dictionary*, describe que Peri Rossi publicó su primera obra *Viviendo* en 1963 e "ignored her family's disapproval of publishing her first book" (224).

Peri Rossi, en *Escribir como trasgresión* (1995), sustenta que la escritura es una forma de trasgresión y como consecuencia para muchas escritoras fue el precio de su muerte:

> Como toda transgresión, portaba el fantasma del castigo: Safo se suicidó, igual que Virginia Woolf, Alfonsina Storni, Sylvia Plath, Alejandra Pizarnik, Marta Lynch, etc. El suicidio parecía el castigo inevitable para aquellas que habían osado romper la norma no escrita, implícita, de que el verbo escrito es territorio del varón, no de la mujer. (3)

Ella logra escribir en este territorio de varones, pero también tiene que afrontar lo homofóbico de la sociedad uruguaya. En una entrevista con Gema Pérez-Sánchez, describe el ambiente homofóbico que experimentó en la capital uruguaya; asimismo confiesa su relación con otra mujer a los diecinueve años:

> Cuando me fui a vivir por primera vez con una mujer, que fue cuando yo tenía diecinueve años, Montevideo, a pesar de tener una fama de ser una sociedad liberal, social-demócrata toda la vida, con leyes muy avanzadas de protección de la mujer, era homofóbico. Tan homofóbico como Buenos Aires y como el resto de América Latina. Sobre todo muy homofóbico porque está muy sicoanalizado y, entonces, el propio

> fantasma lo ponen afuera….Entonces claro, allí fue una lucha horrorosa. (61)

En la misma entrevista de Pérez Sánchez con Peri Rossi explica que cuando enseñaba en la universidad se cuidaba mucho al impartir sus clases: "Yo daba clases en la Universidad y, por ejemplo, siempre tenía muchísimo cuidado porque en cualquier momento me iba a caer un sumario" (61).[10] Este temor de recibir un sumario por parte de la universidad era principalmente debido a su preferencia sexual. También, Peri Rossi le cuenta a Pérez-Sánchez que en su trabajo le pidieron que se sicoanalizara:

> En una ocasión me pidieron por favor me sicoanalizara. Duré seis meses con sicoanálisis. Mi obsesión era: "No me toquen esto." Es decir, porque la escritura y el lesbianismo para mí va ligado. Yo nunca podía explicarme por qué para mí iban tan estrechamente ligados. Evidentemente, era otra manera de ser mujer. Yo no encontraba modelos a mi alrededor, pero me parecía que vale la pena más ser lo que uno quiere ser contra el mundo, que neurotizarse, reprimirse, sobre todo cuando yo considero que yo no le hacía daño a nadie. Soy muy racional yo, aparte de muy apasionada. (61)

Aparte de que Peri Rossi tenía problemas con la sociedad homofóbica en que vivía, su país natal enfrentaba una recesión económica, actividad guerrillera y agitación civil. Además, era una época en que el gobierno, "prosiguió clausurando diarios definitivamente, prohibiendo libros, obras teatrales, autores, canciones, compositores e intérpretes, para mencionar algunas de las áreas que fueron sometidas al escrutinio meticuloso de aquellos que protegían la 'paz nacional'" (Rowinsky 51). Había

discordias por parte de un grupo guerrillero conocido como los Tupamaros, un movimiento de guerrilla conocido como MLN (Movimiento de Liberación Nacional). Martin Weinstein en su obra *Uruguay: Democracy at the Crossroads* (1988), explica que el MLN fue formado en 1963, "around a nucleus of disenchanted members of the socialist party" (39). El movimiento se dio a conocer al público en 1967. Los Tupamaros temporalmente cesaron al fuego en 1971 cuando se eligió al presidente Juan María Bordaberry como presidente. Esto disminuyó un poco el descontento de los Tupamaros y le dieron apoyo a un nuevo partido, el Frente Amplio, "[a]n electoral coalition of left-wing parties (including Communists and Socialists, but also some defectors from the two main parties, Blancos and Colorados), which ran under the legal designation of the Christian Democratic party, the Frente Amplio was formed in 1970" (Tompkins y Foster 225). El presidente Bordaberry era del partido Colorado y había ganado las elecciones. Sin embargo, el partido Frente Amplio, el cual era la oposición, había ganado el treinta por ciento del voto en Montevideo, esto significaba una amenaza para el gobierno en poder. Por lo tanto, Bordaberry y su gobierno empezó a perseguir al Frente Amplio: "Soon with the brutal escalation of guerilla activity in 1972, the government found an excuse it needed to declare 'a state of internal war' and to justify kidnappings and tortures" (Weinstein 46).

En este ambiente vivía Peri Rossi y ella pertenecía al Frente Amplio como independiente. Por esa razón, se le empezó a perseguir porque pertenecía al grupo de oposición al gobierno de ese tiempo:

> Although she never officially militated in either of the two main leftist parties-Socialist and Communist-Peri Rossi belonged to the Frente

> Amplio as an independent and was thus suspect. Peri Rossi also assiduously wrote for *Marcha*, a progressive publication that became target of governmental persecution, Peri Rossi was the youngest of a group composed mostly of fifty- and sixty-year-olds and one of very few women. (Tompkins y Foster 225)

Ya para estas fechas Peri Rossi era famosa, revolucionaria y de izquierda, y pensó que la publicación de su poemario *Evohé* (1971) sería aceptado con más facilidad, sin causar un escándalo por la temática, ya que era una obra homoerótica. Era un llamado a "the baccanalia celebrating erotic passion and transgression, liberating the most hidden impulses, the most secret desires, in which the beloved is a female" (Tompkins y Foster 224). Sin embargo ese no fue el caso; Peri Rossi describe cómo causó un escándalo:

> Yo me jugué la ilusión de que si uno pagaba su peaje revolucionario, a lo mejor sería admitido a pesar de su homosexualidad: *error cras.* Al contrario: peor. Los "defectos"-entre comillas- de los revolucionarios, la revolución los castiga más que los de su enemigo. Entonces publiqué *Evohé*: gran escándalo. Escándalo por parte de la derecha y por parte de la izquierda. Es decir: yo era una pequeña burguesa, dado que ese era un libro de poemas eróticos en medio de la revolución, ¡cuando ellos pasaron los mejores orgasmos de su vida en la clandestinidad! Pero si yo estoy de acuerdo que en la clandestinidad hay unos orgasmos fabulosos: ¡amor y muerte! Es decir, todo esto es fruto de la ignorancia, de los prejuicios, del miedo a sí mismo y de esa tendencia homogeneizadora

> que tiene el poder siempre, sea cual sea. (Pérez Sánchez 61)

Al año siguiente de este escándalo Peri Rossi se va al exilio, aunque ya estuviese establecida como gran escritora, porque su vida corría peligro:

> In addition, for three months, Peri Rossi harbored in her house a young, leftist student of hers who was associated with the Tupamaros. On October 4, 1972 when her life was in danger, Peri Rossi reluctantly went into exile. Within twenty-four hours she had borded an Italian ship and departed for Barcelona, Spain, where she has lived ever since. (Tompkins y Foster 225).

Antes de irse al exilio Peri Rossi, ya había publicado varias obras. Claire Lindsay, en *Locating Latin Women Writers* (2003), menciona que:

> In Uruguay, she had successfully established herself as a writer, having published five works of poetry and a narrative fiction: the collections of short fiction; *Viviendo* (1963), and *Los museos abandonados* (1968) which later won the Arca prize; a novel, *El libro de mis primos* (1962); a third collection of short stories, *Indicios pánicos* (1970); and a volume of poetry, *Evohé* (1971). (21)

Un año después de su exilio, Juan María Bordaberry presidió el golpe de estado en Uruguay, el 27 de junio de 1973. Bordaberry disolvió el parlamento, suprimió las libertades civiles, y los militares comenzaron a tener cargos en el gobierno. El Consejo de Estado fue el que se hizo cargo como poder legislativo de 1973-1985. En 1974, ya estando en exilio en España, a Peri Rossi se le vence el pasaporte. El gobierno uruguayo le negó la renovación de su pasaporte. España estaba todavía bajo el régimen dictatorial

de Franco y no recibió protección de España. Por lo contrario el gobierno español estaba ayudando a las autoridades uruguayas. El escritor Julio Cortázar le ayudó a huir a París, y a finales de 1974 regresó a España con ciudadanía española que obtuvo al casarse con un español. Hasta 1985 pudo recuperar su ciudadanía uruguaya, al terminar la dictadura militar.

En Barcelona ha publicado varias obras poéticas.[11] Las novelas que ha publicado son: *La nave de los locos* (1984), *Solitario de amor* (1988), *La última noche de Dostoievski* (1992), *El amor es una droga dura* (1999), y *Mi querido Cronopio* (2003). Algunos de sus libros de cuentos reunidos son: *La tarde del dinosaurio* (1976), *La rebelión de los niños* (1980), *El museo de los esfuerzos inútiles* (1983), *Una pasión prohibida* (1986), *Cosmoagonías* (1988), *La ciudad de Luzbel y otros relatos* (1992), *Por fin solos* (1994), *Desastres íntimos* (1997), *Te adoro y otros relatos* (2000), *Cuentos Reunidos* (2007), y *Habitaciones privadas* (2012). Entre sus libros de ensayos abarcan *Fantasías eróticas* (1989), *Acerca de la escritura* (1991), *Julio Cortázar* (2001), *Cuando fumar era un placer* (2003), *El pulso del mundo: artículos periodísticos 1978-2002* (2004). Ha traducido *Lazos de familia* (1988) y *Silencio* (1995) de la escritora brasileña Clarice Lispector.

Análisis interpretativo de "Entrevista con el ángel" y "El testigo"

El análisis que se realiza de los relatos de Cristina Peri Rossi son presentados de acuerdo con un discurso *queer*. Es decir que rompen con las identidades fijas que la sociedad ha asignado a los seres humanos. Contienen voces poéticas y personajes andróginos, asexuados y personajes multifacéticos, algunos sin nombre. Del mismo modo, se observa una ruptura de temáticas que por lo general son cuestionadas por la

sociedad como el incesto. Primero, se rechazan las categorías binarias de género: homosexualidad, heterosexualidad, lesbianismo, etc. Cabe mencionar que la autora misma en su libro *Fantasías eróticas* (1991), describe el deseo homoerótico, utilizando el término homosexualidad como lo siguiente:

> Lo que caracteriza a la homosexualidad humana, en cambio es justamente la búsqueda y hallazgo de objeto erótico singular, tan singular y especial que estadísticamente es un comportamiento minoritario. Dicho de otro modo, el objeto de deseo homosexual es tan subjetivo, tan erótico que trasgrede la norma. (52)

Esto es precisamente lo que ella describe en los relatos que se analizarán en este capítulo. Una de las mejores armas para poder expresar todo tipo de deseos es la escritura *per se*. De acuerdo a Peri Rossi la literatura es un espacio donde se puede presenciar el erotismo, "el erotismo es intensamente subjetivo, tiene un lugar preferente en el arte y en la literatura, que son los espacios de configuración de los sueños, de los deseos reprimidos, de las fantasías irracionales" (*Fantasías* 53). Los deseos reprimidos, los sueños y las fantasías irracionales son analizados en los relatos.

"Entrevista con el ángel" es un ejemplo de cómo por ser de cierto sexo se asumen ciertas características o patrones en las conductas de los individuos como resultado de constructos formados por normas sociales. Este cuento, como su título hace referencia, es una entrevista del protagonista masculino con un ángel travesti. Le comienza a interrogar para poder entender por qué su esposa lo ha abandonado. El ángel que entabla la conversación con el hombre puede actuar de muchas maneras y no solamente lo que ha determinado sus genes, haciéndole un personaje *queer* para este

análisis. El protagonista ha sido abandonado por su mujer que ha decidido empezar una relación amorosa con otra mujer. Se observa la frustración por parte del hombre abandonado que se va a beber y termina en un bar gay donde conoce al ángel travesti.

El protagonista piensa que su mujer lo debería haber abandonado por otro hombre. Para él es más difícil aceptar que su mujer lo haya abandonado por otra mujer. El poder de la sociedad y las expectativas sociales afectan la forma en que el individuo piensa y asume cómo los otros deben comportarse. El narrador comienza a relatar cómo conoció al ángel travesti:

> Conocí al ángel en un bar de homosexuales del centro. El bar se llamaba Wilde's y en las paredes había fotografías de travestis famosos a quienes yo no conocía ni había visto jamás, pero sin duda eran figuras muy apreciadas en el ambiente. También aprendí que la palabra "ambiente" designaba precisamente esos lugares, donde se reunían hombres y mujeres para tomar una copa, reír sufrir o ligar. El Wilde's era mixto y la fauna de aquella noche de julio tenía un aspecto muy variado. (157)

En el espacio del bar de ambiente, Wilde's, ocurre todo el relato o la entrevista entre el ángel travesti y el narrador.

El narrador principal inicia su charla con el ángel porque se siente frustrado por el abandono de su mujer. Está consiente que a la esposa no acepta que se le nombre, "mi mujer". Esto muestra que su ex-esposa no acepta ese adjetivo de posesión ni ser nombrada así por un hombre, ya que crea una relación de poder, donde la mujer es el ser inferior; "Creo que se trataba de un viernes, y mi mujer acababa de abandonarme.

Ella no soporta que yo diga 'mi mujer', porque cuando se refiere a mí no dice 'mi hombre', pero me siento ridículo si digo 'mi compañera', y 'mi esposa' sólo lo uso para casos oficiales" (157). Se puede observar que el protagonista está consiente que "esposa" es de uso oficial y lo ha sido por muchos siglos. La mujer o esposa en el matrimonio monógamo es un término que se acuñó por el sistema patriarcal desde hace mucho tiempo. Por lo tanto la mujer del protagonista rechaza ese término heteronormativo que se le ha otorgado al casarse con este hombre. En *Origin of the Family, Private Property and the State* (1884), Friedrich Engels, define que el matrimonio monógamo como la primera forma familiar fue basada no en condiciones naturales sino en intereses económicos. Desde el tiempo de los griegos, ya se observaba la opresión patriarcal del estado, poniendo al hombre como el ser supremo de la familia para poder propagar sus bienes a sus futuros herederos, es decir hijos:

> This is the origin of monogamy as far as we can trace it back among the most civilized and highly developed people of antiquity… marriages remained as before marriages of convenience. It was the first form of the family to be based, not on natural, but on economic conditions – on the victory of private property over primitive, natural communal property. The Greeks themselves put the matter quite frankly: the sole exclusive aims of monogamous marriage were to make the man supreme in the family, and to propagate, as the future heirs to his wealth, children indisputably his own. (128)

Este tipo de vocabulario y conductas han sido determinados por categorías binarias de género, han sido impuestos por parte de la sociedad patriarcal. Además, por ser mujer

u hombre, se han esperado ciertas conductas. De la misma manera, si se es lesbiana o gay se cree que hay ciertos estereotipos en cuanto a la apariencia y la conducta de estas personas.

El protagonista explica cómo era la otra mujer con quien se fue su esposa. El protagonista ha creado un estereotipo de las lesbianas porque ha sido influenciado por ese afán de categorizar y asignar estereotipos:

> La amante de mi mujer se llamaba Irma, era decoradora y bastante guapa. Ésta fue mi primera sorpresa, tenía entendido, o me hicieron creer, que las lesbianas eran todas feas, hombrunas y fracasadas, y resulta que mi mujer se había topado con una lesbiana guapa, con profesión y sin compromisos. Seguramente me lo habían contado mal, o ésta era una excepción (158).

Al igual de categorizar a las lesbianas, el protagonista quiere analizar al ángel travesti. El protagonista al ver al ángel en el bar lo analiza muy detalladamente porque el ángel tiene cierta ambigüedad por su forma de estar vestido:

> Los diez minutos siguientes los empleé en observar al ángel. Los travestis y éste seguramente lo era-tienen algo que me desagrada profundamente: la imitación del modelo ideal es tan exagerada que en lugar de una simulación lo que consiguen es una farsa. Los afeites, el maquillaje, los gestos se convierten en una parodia y los alejan más del original. (160)

En la descripción por el protagonista, se muestra un tono un tanto chocante porque el travesti está imitando un modelo. La sociedad ha creado conductas que debe asumir

cada persona. Por pertenecer a un género se deben seguir ciertos actos, como es el caso de este ángel que según el protagonista quiere imitar a "un modelo". El género no se puede describir como una identidad estable donde se esperan ciertos actos, Judith Butler explica:

> Gender ought not to be construed as a stable identity or locus of agency from which various acts follow; rather, gender is an identity tenuously constituted in time, instituted in an exterior space through a stylized repetition of acts. (179)

Para pertenecer a cierto género, el individuo tiene que asumir una manera de actuar. El individuo puede actuar de la manera que ambicione, y esto es lo que hace el ángel travesti.

Cuando el protagonista conoció a Irma, la amante de su mujer, tiene otra perspectiva de lo que es ser lesbiana. Además, siente un poco de alivio porque no ha sido abandonado para irse con otro hombre. Sin embargo, tiene miedo de que otros hombres sepan que lo ha dejado su esposa por una mujer, eso crea hasta cierto punto una castración. Es fácil decirle al ángel travesti lo que le ha ocurrido porque no sabe si el ángel es un hombre o una mujer:

> Le dije al ángel que mi mujer me había abandonado por otra. Era algo que seguramente no me animaba a confesarle a un hombre (hubiera sentido el menoscabo de mi virilidad), pero contándoselo al ángel me producía cierto alivio. El alivio de no saber si estaba hablando con un hombre o una mujer. (161)

El papel del ángel es muy importante porque es un personaje *queer*. Este travesti no mantiene una identidad fija, puede tomar varias decisiones y oponerse o vencer los planes de otros. No cabe dentro de las identidades fijas de género. Para saciar su deseo puede hacer lo que quiera. Ya Luce Irigaray ha descrito a ángeles que pueden realizar acciones multifacéticas, Irigaray en *An Ethics of Sexual Difference* (1993), explica:

> The angel is that which unceasingly *passes through the envelope(s)* or *container(s)*, goes from one side to another, reworking every deadline, changing every decision, thwarting all repetition. Angels destroy the monstrous, that which hampers the possibility of new age; they come to herald the arrival of a new birth a new morning. (15)

De esta manera, el ángel destruye lo monstruoso que previene la creación de algo nuevo. El nuevo renacimiento de este ángel travesti puede estar en un espacio que no es necesariamente el de las categorías binarias de género. Este espacio puede ser un espacio *queer* que rechaza las identidades fijas de sexualidad y género. El travesti de "Entrevista con el ángel" y muchos otros travestis pertenecen a un tercer espacio, es decir que no se le necesita categorizar como hombre o mujer. El travesti puede hacer lo que quiera y actuar como quiera. Los ángeles, como los travestis, ocupan un "third term" o "third sex" como lo denominan varios críticos como Marjorie Garber. Según Garber en *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety* (1992):

> The 'third' is that which questions binary thinking and introduces crisis- a crisis which is symptomatized by *both* the overestimation *and* the underestimation of cross-dressing. But what is crucial here-and I can hardly underscore this strongly enough- is that the 'third term' is *not a*

> *term*. Much less is a *sex*…The 'third' is a mode of articulation, a way of describing a space of possibility. Three puts in question the idea of one: of identity, self-sufficiency, self-knowledge. (11)

En este caso, el ángel no puede tener solo una identidad sexuada y ser encajonado. De esta manera cabe dentro de la terminología *queer,* la cual es "una epistemología abierta que repudia las definiciones fijas sobre lo que se tensa en el patriarcado y sus definiciones de la sexualidad" (Foster, *Producción* 20). Como personaje *queer*, en este caso como ángel travesti, tiene la ventaja de cuestionar lo binario, no solo debe asumir un rol, el de mujer u hombre. Garber sustenta que, "one of the most important aspects of cross-dressing is the way it offers a challenge to easy notions of binarity, putting into question the categories of "female" and "male," whether they are considered essential or constructed, biological or cultural" (10). Por lo tanto, el ángel puede tomar el papel de hombre o mujer. La estudiosa Clemencia Rodriguez también observa que el ángel descrito por Luce Irigaray, no es ni el uno ni el otro: "The angel/poet continually reconstitutes her own links, in ways that do not betray that which flows, that which is multiple yet one, that which stays yet fluctuates, that which exists in the in-betweens, that which is neither nor" (7). De esta manera, el ángel puede presentar diferentes maneras de actuar. Además el ángel puede actuar como le guste porque al final muchas conductas son como actos. Como explica Butler:

> Significantly, if gender is instituted through acts which are internally discontinuous, then the appearance of substance is precisely that, a constructed identity, a performative accomplishment which the mundane social audience, including the actors themselves, come to believe and to

perform in the mode of belief. (179)

El ángel puede actuar de ambas maneras como mujer u hombre. Además la mujer del protagonista puede actuar de la manera que desee. Ambos son personajes *queer* ya que quebrantan las categorías binarias de sexualidad. Sin embargo, para el protagonista es algo difícil de entender.

El protagonista trata de enfocarse en el aspecto biológico para justificar que su mujer no debe estar con una mujer. Proporciona una explicación de los cromosomas para explicar de una manera biológica lo que es ser un hombre o una mujer. Cuestiona cómo es posible que una XX esté con una XX. El ángel como personaje *queer*, explica que es lo menos que debe de importarles a las dos mujeres. A ellas no les importa la cuestión de los cromosomas, "Olvídate de los cromosomas-me aconsejó el ángel-. Seguramente a tu mujer y a la amiga de tu mujer es lo último que se les ocurre" (161). El protagonista cree que por tener el cromosoma Y, le da más poder, pero no le da ningún poder en este caso. El protagonista metafóricamente ve su pene como el cromosoma Y, pero sin ningún poder: "Ahí estaba mi cromosoma Y suelto, como un pene sin erección" (161). De esta manera, se puede concluir que no es esencial para la esposa estar satisfecha sexualmente con el miembro sexual masculino, pero el protagonista metafóricamente se siente castrado. El protagonista sigue mostrando enojo porque "su mujer" lo ha dejado por una mujer. El protagonista hace un enfoque en los pronombres personales, él dice "ella" porque este pronombre se utiliza para una mujer. La sociedades a través del lenguaje o nombramiento también se han otorgado clasificaciones, "-Soy XY–insistí-. Ella es XX-cuando dije 'ella' me refería a la amante de mi mujer, naturalmente" (161). La frustración del protagonista surge porque ahora

son dos "ellas", las que están juntas. Ambas se han convertido también en dos personajes *queer*. Estas dos mujeres han roto con conductas construidas por la sociedad.

El protagonista continúa resistiendo las categorías más allá de las binarias heteronormativas. Una de las frases más importantes del narrador-protagonista es cuando se pregunta, "¿Cuál es el sexo de los ángeles? Esa pregunta me había perseguido desde la infancia" (162). El protagonista muestra una conducta agresiva porque todas las conductas y constructos que conocía han sido quebrantados. Está acostumbrado a esas categorías binarias dadas por la sociedad; el ángel no cabe dentro de esas categorías:

> -¿Tú que eres? – le pregunté al ángel, con cierta agresividad. Me pongo agresivo cuando me siento confuso, y en los últimos tiempos casi todo me estaba confundiendo: mi mujer me engañaba con otra mujer, yo estaba en un bar de travestis y el tipo con el que estaba conversando o a lo mejor era un tipo o una tipa, tal era el desgraciado estado de la cuestión. (162)

El ángel como personaje *queer*, quien actúa como desee, responde de esta manera, "-Soy lo que tú quieras-me respondió el ángel con naturalidad-. Soy tu sueño –insistió-. Si me quieres mujer, seré mujer, si me deseas hombre, seré hombre" (162). Como antes se mencionó, para el ángel travesti es fácil hacer esto porque está en un tercer espacio donde no solo puede actuar como hombre o como mujer. Por otra parte, el ángel menciona que puede ser un sueño, y por medio de los sueños se puede desear y hacer lo que quiera. Este personaje puede optar por tomar cualquier rol que quiera el

protagonista. De esta manera, "gender proves to be performative-that is, constituing the identity it is purported to be. In this sense, gender is always a doing though not a doing by a subject who might be said to preexist the deed" (Butler 31).

Una y otra vez el ángel sustenta que puede ser ambos, de esta manera se enfatiza que el género es un acto de performance como lo indica Butler. El ángel puede ser lo que sea, si es el deseo del protagonista. En cada una de las repuestas del ángel se observa que el puede ser y actuar como se lo pide el protagonista, "–Y si quieres para contentarte del todo-agregó-seré un rato hombre y un rato mujer" (162). De esta manera el personaje *queer* puede ofrecer más de dos conductas contruidas: hombre o mujer.

Cuando el ángel le pregunta al protagonista qué quiere o desea, es más dificil reponder. "No hay cosa peor que preguntarle a alguien acerca de su deseo. Es una pregunta sin respuesta" (162). Esto puede representar que tal vez haya una posibilidad de que el protagonista quiera estar con el ángel. Sin embargo, esta dificultad se debe a que el protagonista no quiere escoger. Ha sido moldeado de una manera heteronormativa, "No hay nada peor que tener que perfilar un deseo, pensé. No sabía qué elegir. Es más, no quería elegir" (167). Esto es consecuencia de que tal vez el protagonista tiene miedo de confesar sus más intimos deseos. Sin embargo, para el ángel es fácil satisfacerse y ofrecer más de dos opciones.

En cuanto el relato va avanzando, el protagonista siente más curiosidad por saber lo que es el ángel. No sabe lo que es, un hombre o una mujer. También va más allá y quiere saber lo que tiene, en cuanto a su organo sexual, "Me pregunté que tendría el ángel" (163). El ángel le responde, "El tener es ilusorio, querido mío-apostrofó el

ángel-. Lo que tenemos los deciden los demás. Por eso te ofrezco el sueño-me dijo-. Soy lo que tú decides que soy: hombre o mujer. No lo elijo yo, sino tú" (163). Nuevamente el ángel ofrece ser lo que el protagonista pida. Todo esto es posible porque el ángel travesti puede actuar como le plazca. Puede hacer un performance para el protagonista porque éste está en el tercer espacio, es un tercer término.

El protagonista sigue pensando en su esposa porque ella ya tenía otros deseos, y él protagonista no tenía cabida en ese espacio, "Si el tener es ilusorio, una fantasía del otro, ¿cuál era la fantasía de mi mujer en cuanto a Irma? Al trasladar su deseo a otra parte me había despojado de mi sexo" (163). El protagonista se siente rechazado, pero no hay que olvidar que todo este conflicto que tiene el protagonista se debe a que ha sido moldeado por la sociedad: "La cultura, la decencia y el acuerdo social --todos tenemos los mismos derechos y obligaciones--nos impiden confesar nuestras fantasías, en el bien entendido de que ellas revelan una parte de nuestra personalidad que hemos de ocultar, especialmente porque también los otros la tienen" (Peri Rossi, *Fantasias*…, 32)

El deseo puede ser multiforme; no es necesario seguir las reglas de tener un solo objeto de deseo, "-El deseo es un fantasma-dijo el ángel-. Cada uno tiene varios fantasmas, que cambian de forma y sexo" (165). El protagonista se resiste una y otra vez porque en su esposa lo era todo. El protagonista sigue en su lucha porque su deseo era su esposa, pero ya no le pertenece: "Pero mi fantasma era mi mujer y ella estaba con otra. Medio borracho, me reí de haber aceptado el género femenino de mi rival; ella está con otra, no con otro" (165). El protagonista esperaba que su esposa estuviese con otro hombre, no una mujer. Sigue resistiendo a aceptar que puede haber relaciones más allá

de lo heteronormativo.

El protagonista se molesta cuando el ángel le dice que él ha aprendido muchas cosas esa noche. El ángel le ha ayudado a entender más sobre el género y el deseo, no las construidas por la sociedad. De cierta forma el protagonista se enfada porque una persona, a quien él no puede categorizar como hombre ni mujer, le está enseñando nuevas cosas de género, sexualidad y amor. Sigue mostrando resistencia de saber y conocer más allá de las conductas heteronormativas, "Estuve a punto de darle una bofetada. ¿Cómo alguien de sexo difuso podía pretender enseñarme a mí? A la otra mañana iba a tener resaca, seguramente, y las ideas más claras" (165).

Para el protagonista no hay más de una categorización de binarios opuestos, "Yo era un tipo solitario abandonado por su mujer que no encontraba a su igual ni a su diferente […] Un único ejemplar raro" (167). Esta frase es muy importante porque de cierta manera el protagonista, ya no siente que cabe en el mundo normativo, él ya se describe como "un ejemplar raro". De esta manera, el ángel le puede ofrecer lo que él quiera. Ya no solo ofrece el deseo de tenerlo, sino que ofrece amarlo de la manera que desee. Como personaje *queer* no solo se puede delimitar a dos opciones. Si desea puede delimitarse a una opción, pero puede haber más. De esta manera le está dando la oportunidad al protagonista de escoger de una gran gama de opciones. El ángel le dice, "-Puedo amarte como un hombre ama a una mujer, como una mujer ama a un hombre, como un hombre ama a otro, como dos mujeres se aman entre sí o cualquier otra fórmula que se te ocurra-me ofreció el ángel" (167). El ángel utiliza la palabra "cualquier fórmula", y esto puede dar una gran variedad de combinaciones que van más allá del espectro heteronormativo.

El protagonista está acostumbrado a seguir las reglas que se le han inculcado en una sociedad heteronormativa. Tiene miedo a la libertad. La libertad donde uno puede romper reglas y desear lo que quiera. El ángel sabe que el protagonista tiene miedo: "-Es el miedo a la libertad-comentó el ángel. Está bien-admití-No quiero ser libre. Quiero tener reglas. Quiero que me digan qué debo desear" (167). Este personaje ha sido moldeado por una sociedad que le impone reglas que le dictan cómo actuar. Si desea puede romper con estos moldes y convertirse en un personaje *queer*. Es decir que no se conforma a seguir las conductas heteronormativas.

Ya que el personaje principal quiere que se le diga qué hacer, nuevamente se comporta como alguien que está formado a seguir reglas, "-Si no sabes cuál es tu deseo, yo te lo diré por ti-me ayudó el ángel-. Seré como una aparición. Vaga y ambigua, multiforme, prevalente. -Tengo miedo-murmuré, borracho como un niño en una fiesta" (167). El protagonista de cierta manera empieza a ser seducido por el ángel. Especifica que tiene miedo "-Allí comienza el deseo-comentó el ángel-. En el lugar del miedo, donde nada tiene nombre y nada es, sino parece" (167). Con el miedo, el ángel está sugiriendo que la persona puede imaginarse o ve algo que es o no es. De esta manera el ángel puede ser su aparición. De acuerdo a la Real Academia, una aparición es, "Visión de un ser sobrenatural o fantástico". Asimismo, la describe como un fantasma, "[i]magen de un objeto que queda impresa en la fantasía" o "visión quimérica como la que se da en los sueños o en las figuraciones de la imaginación". Por lo tanto, si el ángel es su aparición, el protagonista puede justificarse si decide irse con él. Conjuntamente el mismo protagonista comienza a cuestionar algo que un cura dijo sobre las revelaciones: "De pronto me acordé de algo que le había oído decir al cura, en las clases

de religión: las revelaciones son oscuras. Me había parecido, entonces, una contradicción" (167). Para el ángel es una revelación, como describe la Real Academia Española, "[u]na manifestación divina", en este caso porque es un ángel. El protagonista no lo ve como algo oscuro. Sin embargo, si se va con el ángel puede usar de excusa que estaba borracho, "-Las revelaciones son oscuras-le dije al ángel, esa noche de julio en que mi esposa me había abandonado-. Vámonos –agregué. Siempre podía tener la excusa de decir que estaba borracho" (167). El protagonista puede decir que por estar embriagado puede irse con alguien que no cabe dentro de las parejas heteronormativas. Pero al final el protagonista cuestiona una de las instituciones patriarcales de la sociedad: la iglesia. También una revelación puede ser una "manifestación de una verdad secreta u oculta". En este caso su manifestación es que él quiere estar con el ángel.

Se puede concluir que este relato da amplio espacio para analizar relaciones entre varios personajes que han sido moldeados a seguir ciertos patrones de conductas por ser hombres o mujeres. La escritora brinda un personaje, "el ángel", que en ciertas culturas ha sido ejemplificado como asexuado. En este caso el ángel puede ser multiforme y crea un personaje *queer*. El discurso *per se* está cargado del rechazo hacia las normas que se dan por ser mujer u hombre. En el siguiente relato se observan otras relaciones homoeróticas y también el incesto, otras maneras de quebrantar al sistema heteronormativo.

Análisis del relato "El testigo"

El título de este relato es muy importante puesto que el testigo es el protagonista y narrador. Siendo testigo, sabe todo lo que pasa en su casa, y narra las acciones de

otros personajes *queer*. El discurso *queer* es palpable y refleja lo que señala Javier Sáez en *Teoría queer y psicoanálisis*:

> las políticas queer pretenden aprovechar el potencial subversivo de las 'sexualidades marginales para cuestionar el propio orden social y político, reivindicando la libertad en el uso de los cuerpos y los géneros y desafiando el sistema que separa una sexualidad "normal" de una desviada. (134)

En "El testigo" se distinguen conductas homoeróticas, incestuosas y voyeristas que cuestionan el orden social. El protagonista narra que está acostumbrado a ver a mujeres o "amigas" frecuentar la casa de su madre y compartir la misma alcoba. Al principio, cuando el narrador es un niño, confiesa que no juega con niños, sino prefiere a las amigas de su madre y las máquinas: "No he jugado con otros niños, sino con las amigas de mi madre. En realidad, soy un tipo solitario, y prefiero las máquinas a la compañía de otros como yo. Las máquinas, o las amigas de mi madre" (59). Para él, es mejor que haya mujeres en la casa de su madre. Piensa que los hombres son violentos y amantes exigentes, "Me gusta que no haya otros hombres en la casa-le dije una vez a mi madre, agradeciéndole que mi infancia no haya estado ensordecida por los gritos de un padre violento o de un amante exigente" (59). A la misma vez crea estereotipos de las mujeres, "las mujeres son mucho más dulces" (60). Según el protagonista no hay una preocupación que las mujeres visiten a su madre y que algunas lleguen a vivir con él y su madre: "Desde que ella y mi padre se separaron-siendo muy pequeño-, la casa estuvo visitada sólo por mujeres, y eso era muy tranquilizador. Supongo que para mi padre también" (60). Para el padre del niño no hay preocupación de que otro hombre ocupe su

lugar en la casa. Al protagonista le encantan las amigas de su madre. Se observa una relación familiar de figuras maternales hacia él cuando las comienza a conocer. Cita una memoria de cuando él tenía solamente tres años: "La más antigua que recuerdo era una muchacha de piel bastante morena, voz aguda y brillantes ojos negros. Mi madre era muy joven, entonces, y yo sólo tenía tres años" (60). El protagonista de este relato, ya comienza a observar detalladamente los aspectos físicos y emocionales de las mujeres que entran a la casa de su madre. Al mismo tiempo recuerda la conducta de ellas hacia él:

> Dimos muchos paseos juntos; yo dormía en mi habitación, y ellas dos, juntas, en el cuarto de mi madre. Pero yo a veces me levantaba, por la noche, y aparecía en la habitación grande. Entonces, una de las dos me tomaba en brazos, me arrullaba, yo me dormía entre ambas, acunado por el calor de sus cuerpos desnudos. (60)

Un aspecto importante en este relato es que no proporciona los nombres de los personajes a su alrededor. Solamente nombra a una mujer, Helena, que se analizará más adelante. Las nombra, "mi madre", "la más antigua," "otra," y "hubo otra". Las descripciones de las mujeres son muy detalladas. De la segunda dice lo siguiente:

> Otra, en cambio, tenía los cabellos rubios, y a mí me daba mucho placer dejar perder mis dedos entre ellos, como mariposas de verano. Mi madre se los peinaba con mucho cuidado, deslizaba el ancho peine de carey entre la cabellera sedosa que llegaba casi hasta la cintura, mientras yo observaba. (61)

Cuando el protagonista describe a esta segunda amante comienza a narrar deseos y

lamenta un poco que no sea mujer para recibir el mismo trato hacia él que la madre le daba a las "amigas":

> (Lamenté entonces, muchas veces, no haber nacido niña, para que mi madre peinara con unción y recogimiento mi pelo; lamenté muchas veces ser niño de cabellos cortos y perderme, de esa manera, algo que les proporcionaba tanto placer). (61)

El protagonista narra cómo comienza a ver esos placeres que sienten ellas.

Se nota también que se identifica más con el género opuesto, el de la mujer que con un hombre. Cuando hay alguna mujer más andrógina no la quiere de la misma manera:

> Hubo otra, en cambio, de aspecto más viril: tenía los hombros anchos, era robusta, hablaba con voz muy grave y parecía ser una mujer muy fuerte. Ésta solía comprarme muchos juguetes, me regaló una bicicleta, varios puzzles, me proponía siempre juegos de competición y me desafiaba a saltar, boxear y a nadar. Yo no le tenía tanto afecto como a las otras, pero disfrutaba mucho las bromas y ganándole al ajedrez. (61)

El protagonista no siente tanto cariño hacia ella porque siente esa competencia. Con figuras más masculinas se siente amenazado, y esto crea el complejo de Edipo. En este caso, las amantes más andróginas asumen el papel de padre, y para el protagonista éstas se convierten en rivales. Es decir, "He comes to see his father as a rival for his mother's love and wishes to replace him" (Chodorow 471), ya que su padre no vive con ellos, las amantes con características más masculinas son una amenaza.

Cuando narra la etapa de la adolescencia, el chico comienza a tener sentimientos y deseos sexuales muy fuertes hacia una de las mujeres de su madre. De la misma

manera él confiesa que le gustan las piernas de su madre. Como testigo el narrador empieza a describir y confesar al lector sus más íntimos deseos y fantasías. Cuando el narrador comienza a confesar estos deseos o recuerdos que tiene, presenta el placer que tiene al ver a su madre y algunas de sus amantes. Según Michel Foucault en la *Historia de la sexualidad* la confesión se ha creado para confesar placeres o penas, en este caso el testigo confiesa su placer:

> La confesión difundió hasta muy lejos sus efectos: en la justicia, en la medicina, en la pedagogía, en las relaciones familiares, en las relaciones amorosas, en el orden de lo más cotidiano, en los ritos más solemnes; se confiesan los crímenes, los pecados, los pensamientos y deseos, el pasado y los sueños, la infancia; se confiesan las enfermedades y las miserias; la gente se esfuerza en decir con la mayor exactitud lo más difícil de decir, y se confiesa en público y en privado, a padres, educadores, médicos, seres amados; y, en el placer o la pena, uno se hace a sí mismo confesiones imposibles de hacer a otro, y con ellas escribe libros. La gente confiesa —o es forzada a confesar. (76)

En este relato el narrador describe en detalle todo lo que ha ocurrido en casa de su madre y las personas que entran a este espacio. El protagonista comienza también a tener celos de la última pareja de su madre. La madre prefiere relaciones con otras mujeres; siempre es descrita como una mujer fuerte. La última amante es descrita de una manera más inocente. No es educada, y se describe como una mujer joven y desprotegida:

> La última fue una joven actriz. Había protagonizado una película que yo

> no vi, porque mi madre consideraba que no era adecuada para mí. Teníamos que protegerla, esto fue lo que dijo mi madre. Había tenido una infancia desgraciada y ahora necesitaba aprender muchas cosas, antes de continuar con su carrera: nosotros íbamos a darle un hogar y los conocimientos que le hiciera falta. (61)

El testigo menciona que su madre comienza a notar que está más solitario, "-A ti te vendrá bien su compañía-me dijo mi madre-, porque cada vez estás más solitario" (62). Esta última amante de su madre se vuelve su gran obsesión y deseo sexual. Están despertando deseos sexuales que nunca había sentido antes:

> En efecto me gustó su compañía. Helena tenía unos grandes ojos azules, era alta, delgada, y su cuello, muy largo y blanco, parecía cuello de un vaso. Me aficioné a ella. La dejaba entrar a mi habitación-a la cual ni siquiera mi madre tenía acceso-, le enseñaba mis dibujos, escuchaba mis discos favoritos. (62)

Las palabras del testigo empiezan a mostrar el interés que tiene por Helena en una época de adolescencia, donde los hijos no permiten mucho que las madres entren a ese espacio privado, su cuarto. Pero como el testigo lo narra, a Helena sí la deja entrar y compartir los intereses que él tiene. Comienza el acto voyerista por parte de él hacia esta chica, "Me gustaba mirarla" (62). Observa cada movimiento en detalle de Helena, "Tenía unos movimientos ágiles y sutiles, no torpes, como los míos (he crecido mucho, en los últimos tiempos, y no controlo mis miembros)" (63). El testigo se va a convertir en un *voyeur*, y esto se convierte en conducta disidente por parte del testigo. Ahora que ya es un adolescente, comienza a despertar deseos sexuales: "hablaba con una voz

delicada y suave, pero llena de sugestión, y, cuando se me acercaba a mí, yo sentía vagos estremecimientos" (63).

Simultáneamente, se comienza a crear una relación de celos, "De noche, dormían juntas en la habitación de mi madre. Yo intentaba demorar este momento porque me había acostumbrado a su presencia y no tenía ganas de irme a dormir. Pero, una vez que mi madre daba la orden de retirarse; era muy difícil disuadirla" (63). El protagonista comienza a imaginar lo que hace esta pareja cuando entran a la alcoba. El chico suele despedirse de la madre antes de irse a la escuela: "mis ojos descubrían los dos cuerpos, uno al otro. Helena siempre estaba dormida, seguramente tenía el sueño más pesado. Besaba entonces a mi madre, sin hacer ruido, y me despedía" (63). En una ocasión no toca la puerta antes de entrar y ve a Helena semidesnuda; esto despierta esos deseos sexuales aún más. Sabe que es la mujer de su madre pero no le importa: "Pero una vez que entré sin llamar, encontré a Helena semidormida con una bata transparente: el nacimiento de sus senos se descubría, precoz, bajo la tela, y sus muslos, firmes y brillantes, asomaban entre las sábanas […] El descubrimiento me deslumbró" (64). Comienza un triángulo edípico, donde comienza a ver a la madre como estorbo; la madre que asume el papel de hombre. El chico suele ser un buen estudiante, y el mismo narra que el ver a Helena lo ha distraído, "estuve poco concentrado, distraído e inquieto, lo cual asombró mucho a mis profesores" (64). No es el mismo chico de antes, su objeto de deseo ahora es Helena: "Volví a la casa nervioso y excitado, esperando encontrar a Helena […] me contenté con rodearla, con dar brincos y saltar a su alrededor para llamar la atención" (64).

El protagonista inicia un tipo de obsesión hacia Helena: "Yo adoraba su risa. Era

juguetona, atrevida, un poco infantil. En cambio, la risa de mi madre era grave, baja, madura. La risa de una mujer que sabe ser severa" (64). Una de las cosas que más quiere y adora son sus máquinas, pero toda esa atención se ha desplazado hacia Helena: "Yo me paseaba nervioso, por mi cuarto, sin deseos de estudiar, ni de jugar con las máquinas. Tenía ganas de estar con Helena, pero era la hora en que ella pertenecía a mi madre" (64). La excitación de solo pensar en Helena, y ahora la madre, despierta deseos sexuales, y el protagonista se masturba pensando en ambas:

> Fui al baño y me masturbé. Lo hice pensando en los senos de Helena y en las piernas de mi madre. Antes, cuando era pequeño, mi madre solía pasearse casi desnuda por la casa, luciendo sus hermosas piernas blancas. Son anchas, luminosas, como dos columnas romanas. Ni siquiera las piernas de Helena me gustaban tanto como las piernas de mi madre. (64)

El chico comienza a tener deseos por lo prohibido. De acuerdo a Foucault el querer imponer cierto poder para oprimir ciertos placeres puede crear más deseo todavía. En este caso, el testigo comienza a extrañar que su madre ya no pasee por la casa casi desnuda: "Ahora, desde que Helena está entre nosotros, mi madre ha dejado de pasearse desnuda ante mí" (65). La madre impone su poder y ya no anda desnuda en la casa. El protagonista comienza a tener placeres ante la madre y Helena:

> Placer de ejercer un poder que pregunta, vigila, acecha, espía, excava, palpa, saca a la luz; y del otro lado, placer que se enciende al tener que escapar de ese poder, al tener que huirlo, engañarlo o desnaturalizarlo. Poder que se deja invadir por el placer al que da caza; y frente a él, placer que se afirma en el poder de mostrarse, de escandalizar o de

resistir. (Foucault 59)

Precisamente es lo que pasa con el testigo. La madre, al no hacer ruido y no seguir paseándose desnuda por la casa, crea más curiosidad para el hijo. Al cerrar la puerta y no poder ver lo que está pasando del otro lado el testigo comienza a sentir más deseos por ambas:

> Después de un rato, escuché cerrarse la puerta de la habitación grande. Seguramente las dos habían ido a echarse un rato en la cama, juntas. Imaginar ese momento me causaba dolor y placer al mismo tiempo […] Podía imaginar la piel de mi madre, y la piel blanca de Helena. Podía verlas comparando sus senos, sus muslos, sus pubis. Todo en silencio, para no provocar mi curiosidad. Todo en silencio, para similar que dormían. (65)

El chico quiere escapar de ese poder que tiene la madre en su alcoba, el espacio que le pertenece a ella. Él quiere tomar el papel de su madre, la madre que es un personaje *queer* que lleva el orden en el hogar, hace las reglas y tiene en la cama un personaje que por la norma social no debería ocupar ese lugar en la cama. Esta mujer no cabe dentro de los roles que la sociedad heteronormativa espera de ella. Al principio el testigo no quiere seguir las reglas que la madre le ha dado:

> No necesitaba espiar por el ojo de la cerradura. Esa escena la conocía, sin haberla visto nunca. La puerta permanecía bloqueada, con ellas adentro, cerrada para mí. Yo era el excluido, el rechazado, el ausente. Imaginé mil una estratagemas para intervenir, para interrumpir la escena que se desarrollaba en el interior de la habitación de mi madre, pero

sabía que finalmente no recurriría a ninguna, por cobardía. (65)

El protagonista confiesa que no podría resistir ver a ambas en la cama. Sus deseos ya son hacia ambas, "y tampoco estaba seguro de poder resistir la visión de los dos cuerpos simétricos tendidos en la cama" (65). Más tarde el protagonista sigue actuando engreídamente con su madre porque no puede satisfacer sus deseos sexuales: "Esa noche estuve inapetente, a la cena, y algo hostil. Conseguí fastidiar a mi madre, quien exclamó: -Estás de un humor insoportable" (66). Esto se debe a los celos que tiene el hijo por no poder estar con ellas. Logra que las dos mujeres tengan una discusión, puesto que Helena lo defiende y tienta: "Pero Helena terció a mi favor. Me guiñó los ojos, me sonrió y tocó mi pierna, por debajo de la mesa. Su complicidad me reconfortó" (66). En la siguiente escena se ve la satisfacción por el protagonista porque su madre haya discutido, "Esa noche fui a mi habitación mientras las escuchaba discutir en el salón. Mi pequeño arrebato de malhumor había conseguido perturbarlas, y, contento con esa pequeña venganza, cerré la puerta de mi cuarto" (66).

El chico se gana un premio en la escuela por dibujo una semana después del incidente de la pelea en la cena. Llega a la casa y todo está en silencio: "Iba a encerrarme a mi habitación, cuando descubrí luz en el cuarto de mi madre. Me acerqué a la puerta, que estaba cerrada, y llamé. Pero escuché movimientos en la habitación, un crujido de ropas y de sábanas" (67). El chico al escuchar el ruido de la ropa sabe que la madre está teniendo un encuentro homoerótico con Helena. Los celos se despiertan: "Intuí que Helena estaba adentro. Tuve un acceso de angustia, los ojos se me llenaron de lágrimas" (66).

En esta escena importante se observa el cambio violento y agresivo del

protagonista hacia ambas mujeres por toda esa represión sexual que trae dentro. La madre le dice que salía en un momento, pero al testigo no le importó:

> -Ya salgo-anunció mi madre, advirtiendo, quizá, que yo no me había movido del umbral. Pero yo interrumpí en la habitación. Creo que me ruboricé. Mi madre estaba en cuclillas, a medio vestir, buscando en el suelo, como una perra, las prendas que le faltaban. Me irritó verla en esa posición. (67)

Al protagonista le molesta tal vez de cierta manera al verla inferiormente, más débil. El chico claramente está fuera de control. Todo ese control anterior por la madre ahora se desplaza, y él es el que quiere estar en control y lograr su objetivo y satisfacer sus deseos sexuales:

> -¡Vete!-me ordenó, imperiosa, pero me quedé. Tenía los pies desnudos, y estaba vestida tan sólo con una malla negra, de encaje. Vi sus hermosas piernas blancas, senos opulentos apenas ocultos por el entramado, la inflamación de sus labios, su cabello desordenado. Al lado, tendida aún en la cama, estaba Helena. Estúpidamente, se echó a reír. Estaba desnuda y, cuando me vio, intentó cubrirse con la sábana. (67)

El testigo está consciente de que ha roto con las reglas del hogar de su madre, "Mi madre, en cambio, estaba sorprendida, y no alcanzaba a comprender el sentido de mi interrupción en la habitación, que rompía con el acuerdo tácito que había entre nosotros. Las sujeté a ambas con los brazos, y yo también emití un grito grave, sordo, dolorido" (68). El testigo entra en el espacio que pertenecía a la madre y a su pareja.

El protagonista también exhibe una forma de odio hacia Helena, la cual

comienza a llorar cuando el testigo entra a la alcoba de éstas. El protagonista nunca había visto llorar a su madre; para él Helena era como su madre, y al verla llorar ya no es esa figura que él quería, "Helena, ahora, había comenzado a llorar. No me gustan las mujeres que lloran. Nunca vi llorar a mi madre, creo que jamás se permitió una debilidad semejante frente a mí. Desprecié súbitamente a Helena por ser tan floja" (68). Más tarde el protagonista obliga a que Helena bese y toque a la madre. Se torna violento, "-Bésala-le ordené" (68). El protagonista se enfurece más porque observa que su madre ha tenido relaciones con Helena y todavía quedan las huellas de ese encuentro homoerótico:

> De un golpe, retiré las sábanas de la cama. Fue un gesto rápido y violento. El cuerpo de Helena apareció, largo y estrecho, los acentuados huesos de los hombros, sus pezones como uvas moradas, el vello muy oscuro del pubis, las rojas uñas de los pies. Vi, también el cuello de mi madre, todavía con las manchas rosadas, los brazos blancos y lácteos. (68)

Una y otra vez se ve esa relación de poder ahora de la perspectiva de un hombre, "el testigo", hacia estas dos mujeres que se describen como débiles. Esto muestra que el hijo ahora quiere asumir el poder y controlar lo que pase en el espacio privado de estas dos mujeres:

> -¡Bésala!-ordené.
>
> Helena, entre sollozos, se acercó tímidamente a mi madre. La besó en la boca. Fue un beso torpe, desordenado, pero yo insistí.
>
> ¡Bésala! (68)

La madre es descrita ahora como una mujer de pocas fuerzas, “Mi madre luchaba por zafarse de mis brazos, pero es una mujer con poca fuerza, a pesar de su altura, y no conseguía librarse” (68). Para el testigo, la madre ya no es la mujer fuerte que antes describía, y el hijo ahora quiere ser el personaje con poder y lograr su objetivo: tener y poseer a Helena. Esta conducta es descrita como una conducta común de la mente masculina. Mercedes Rowinsky sustenta que Simone de Beauvoir nota esto en la mente masculina:

> El prestigio que ella disfruta en los ojos del hombre es otorgado por ellos; ellos se hincan ante la Otra, veneran a la Diosa Madre. No obstante, no importa cuán poderosa ella pueda aparecer, es sólo a través de las concepciones de la mente masculina que ella es percibida como tal. Todos los ídolos hechos por el hombre no importa cuán aterrorizantes puedan ser, están de hecho subordinados a él, y es por eso que él siempre tendrá poder de destruirlos. (118)

El voyerismo por parte del protagonista incrementa y el abuso; la violencia y la agresividad también. Ya ha perdido esa veneración que tenía sobre su madre y Helena. Su querida madre ha pasado a ser ahora su rival, y a la vez se ve el deseo edípico hacia su madre. Helena ahora es solo un objeto sexual para él, a quien castigará porque está en la cama de su madre. El protagonista usa vocablos fuertes como: ordené, insistí, bramé.

> -Ahora-ordené-, cógele los senos.
>
> Helena me miró con incredulidad.
>
> -¡Hazlo!-bramé.

Esto crea miedo hacia el objeto sexual, lo que se ha convertido Helena para él, "Me di cuenta de que me tenía miedo. Lentamente con vacilación, Helena acercó sus manos a los senos de mi madre" (69). Las palabras para describir el estado emocional de miedo de Helena muestran esa sumisión de esta mujer: "se acercó tímidamente", "me miró con incredulidad", "me tenía miedo", "me miró con pavor". Todas son descripciones de una persona que claramente está asustada. Helena se ha convertido en el objeto sexual del testigo. El testigo demanda y esa pasividad que mostró el protagonista por muchos años ha desaparecido:

> -Los pezones-indiqué-. Apriétale los pezones. Helena me miró llena de pavor.
>
> -¡Hazlo!-sugerí,
>
> Helena la tocó con brevedad.
>
> -Más-indiqué.
>
> Ahora sus dedos apretaban fuertemente los pezones de mi madre.
>
> -Así-dije, asintiendo. (70)

El protagonista se vuelve más demandante y refuerza su conducta de poder:

> -Cúbrela-agregué.- ¿Qué? Murmuró Helena, azorada.
>
> -¡Qué la cubras!-grité.
>
> De un golpe, había conseguido echar a mi madre sobre el lecho. Me gustaba verla así, semidesnuda y acostada, con la malla negra de encaje y nylon cubriéndole apenas el vientre, la cintura, la parte inferior del pecho. Por las ingles, asomaban vellos oscuros del pubis, acaracolados. (70)

La autora usa un narrador que describe detalladamente el cuerpo de la amante de la madre y la madre. Al principio es un *voyeur* que ordena lo que deben hacer, pero al final se torna violento:

> Helena, con mucha suavidad, se acostó sobre ella.
>
> -Así-murmuré.
>
> Su cuerpo, más delgado y firme, cubrió el de mi madre. Vi los cabellos más cortos de Helena, sus nalgas redondas, los pies desnudos. El cuerpo de mi madre apenas sobresalía bajo el de Helena. Los brazos de mi madre apoyados en la almohada y las frentes de ambas se tocaban. (70)

Igualmente, esta escena muestra una conducta disidente o tabú por otros personajes de "El testigo". Ya no solo hay un *voyeur*; el protagonista observa una conducta incestuosa entre él y su madre, y entre ambas mujeres que son descritas como hermanas. Es una manera metafórica para mostrar el incesto entre dos hermanas siamesas, "Ahora eran cuatro senos los que yo veía, cuatro piernas, dos torsos unidos, como una prodigiosa estatua doble, como dos hermanas siamesas unidas por el cordón umbilical" (70). Esta descripción por parte del testigo es un ejemplo de una conducta aberrante que no cabe dentro de las conveciones heteronormativas. Es un incesto entre dos hermanas. Pero más tarde se observarán el incesto por parte de madre e hijo-"el testigo".

Al final de la historia el protagonista viola a Helena. El testigo violentamente toma a Helena. De esta manera se presenta otra conducta incestuosa en la que Helena es la madrastra del testigo, sin embargo, al protagonista no le importa violarla, el la quiere poseer. Nuevamente se muestra un deseo. En este caso el objeto de deseo es la

madrastra:

> Entonces, rápidamente, bajé mis pantalones y trepé, por detrás, la pirámide que ellas dos constituían. Encimado, yo era la tercera figura del tríptico, el único que realizaba movimientos convulsos. Me afirmé bien sobre los muslos y oprimí los dos cuerpos de las mujeres bajo mi peso. Penetré rápidamente a Helena por detrás. Ella gritó. Mi madre, al fondo, echada sobre la cama, jadeaba. (70)

El testigo detalladamente narra cómo ha tenido un orgasmo, "Estallé como una flor rota. Deflagré. Entonces, exhausto, me retiré. Las abandoné rápidamente. Antes de cerrar la puerta, le dije a mi madre: "-No te preocupes por mí. Ya soy todo un hombre. El que faltaba en esta casa" (70).

Estas últimas palabras por el protagonista representan el triunfo del hombre en la casa. El hombre que la casa necesita. Nunca hubo una figura masculina, agresiva, y violenta como se describe al principio. El protagonista se vuelve como aquel hombre que él no quería en la casa. En este espacio familiar ahora se presenta una familia heteronormativa pero a la vez *queer*, puesto que rompe con constructos sociales. Se muestra una violación ante el cuerpo de Helena y se observan los deseos incestuosos del testigo hacia su madre. La madre del testigo no tiene relaciones sexuales con hombres, y para el testigo la madre tenía características más andróginas y llevaba las riendas del hogar. Al final la madre pierde esa posición de poder en el hogar.

Muchas de las obras de Cristina Peri Rossi son el resultado del efecto de la sublimación que ha sido dada por los artefactos culturales y las instituciones dominantes. Es decir que son el producto final de las normas que la sociedad ha

predispuesto. A través de la escritura logra romper con las normas heteronormativas. Algunos de sus personajes disfrutan y quebrantan con muchas conductas covencionales. Su discurso *queer*, muestra personajes que pueden disfrutar de sus fantasías y deseos sin importar que no sean conductas que serían vistas como tabúes y aberrantes por la sociedad patriarcal. El protagonista de "Entrevista con el ángel" empieza a ver que no todo lo que había pensado de los papeles estereotípicos heterosexuales y homosexuales es cierto. Otras posibilidades menos binarias empiezan a surgir y a romper los rígidos constructos sociales. "El testigo" utiliza escenas homoeróticas, eróticas e incestuosas para primero establecer unas relaciones que rompen con la norma y al final restablecen una norma heteronormativa como "hombre de la casa". La literatura de Peri Rossi es una literatura que explora temáticas que van más allá de lo convencional y hacen que su obra represente un discurso que claramente muestra una práctica *queer*, puesto que "[l]a resistencia a la normalización es uno de los ejes más poderosos de la teoría y la práctica queer" (Sáez 133).

Capítulo cinco: Del erotismo a la pornografía-erótica y pornografía-exótica en *Púrpura profundo* (2000) de Mayra Montero (1952-)

En el siglo XXI ha aumentado la literatura por escritoras latinoamericanas que incorporan escenas eróticas, homoeróticas y pornográficas muy detalladas en sus obras. Mayra Montero es una escritora cubano-puertorriqueña que ha llegado a tener fama por sus escritos eróticos y pornográficos. Muchos críticos llegan a clasificar algunas de sus obras como eróticas, y otros las describen dentro de la pornografía, particularmente su obra *Púrpura profundo* (2000). Al referirse a pornografía se hace referencia a la definición de John Anthony Cuddon que define la pornografía como una obra con gran énfasis en la actividad sexual que puede causar estimulación sexual: "there is a considerable emphasis on sexual activity and which is, as a rule, written in such way as to arouse sexual excitement. It may be funny, serious, bizarre or horrific, and, like any other kind of fiction, it may be well or badly written" (548). *Purpura profundo* es una obra que incluye un inmenso número de ejemplos detallados del acto sexual, por esta razón se le ha clasificado como obra pornográfica por varios académicos.[12] Otros críticos no solamente la catalogan dentro de la pornografía, sino que van más allá y la describen como una obra que forma parte de la pornografía exótica. Para Cuddon hay dos tipos de pornografía: erótica y exótica. La pornografía erótica, se concentra en los aspectos físicos del amor sexual: "this concentrates on the physical aspects of sexual love and may describe them in great detail" (548). Por otra parte la pornografía exótica, "concentrates on what are known as abnormal or deviationist sexual activities, and thus the emphasis is on sexual perversion" (548). Tomando en cuenta estos conceptos. El académico A. Robert Lauer sustenta que *Púrpura profundo* cabe dentro de la

pornografía exótica:

> *Púrpura profundo* es una obra exótica de un personaje cuya sexualidad ha sido superada de la misma forma como hacen los personajes del Marqués de Sade. En resumidas cuentas, *Púrpura profundo* es estimulante en forma mecánica (como toda auténtica pornografía) precisamente porque el aspecto carnal o sexual no tiene valor en sí como fin sino como medio. (2)

En mi opinión esta obra contiene ejemplos de ambas pornografías que define Cuddon y también el erotismo descrito por el teórico francés George Bataille. Sin embargo, el propósito principal de este capítulo no es discutir si la obra *Púrpura profundo* (2000) es erótica o pornográfica, sino cómo por medio del erotismo, homoerotismo y pornografía erótica o exótica la obra presenta un discurso *queer.*

Montero brinda personajes que sacian sus deseos y rompen con códigos sociales en una obra que habría sido censurada en Puerto Rico o Cuba en décadas anteriores por su gran énfasis sexual y la política cultural *queer* que se observa en la obra. Según Carlos Manuel Rivera a finales del siglo XX se empieza a señalar una postura *queer* en algunos dramaturgos puertorriqueños como Abniel Marat:

> Durante los años ochenta, la dramaturgia y la representación de la antología teatral de cinco piezas de Abniel Marat, *Dios en el Playgirl de noviembre* –"El Padre Isander" (monólogo), "La Tongo" (monólogo), " El viejo Tío Abniel, constructor de arlequines" (monólogo), "El loco que se volvió cuerdo" (drama) y "Nocturno en el sexo de los unicornios" (drama,) -sirvieron como instrumento combativo contra instituciones

> sociales, quienes sostenidas por discursos patriarcales oficializan el discurso monológico de la heterosexualidad como normativa principal de la conducta sexual. El discurso político queer utilizado en estos trabajos denuncia abiertamente varios cuestionamientos a los paradigmas y a las taxonomías que rigen la sexualidad humana en cuanto a identidad, género, cuerpo, deseo y placer en la sociedad puertorriqueña. A partir de la política cultural queer se desestabiliza. (109)

Al igual que Abniel Marat, Montero palpa temáticas que tocan lo obsceno, temas que continúan siendo tabúes, y es aún más tabú que una mujer escriba sobre éstas temáticas del deseo y placer en lugares como Puerto Rico y Cuba. De acuerdo a Rivera:

> A partir de la política cultural queer se desestabiliza desde la resistencia y la subversión los discursos oficiales institucionalizados-familia, iglesia, gobierno-quienes construidas desde una modernidad totalizante y desde un oficialismo cultural monolítico, construyen las reglas para el comportamiento sexual del ser humano, asumiendo que la naturaleza está regida por la heterosexualidad. (109)

Esto lo hace Mayra Montero en *Púrpura profundo*. Su obra presenta un protagonista que comienza a escribir sus memorias sobre sus relaciones sexuales con varios músicos famosos que ha entrevistado durante su carrera como crítico. Muchas de éstas ejemplifican el erotismo y otras la pornografía. Hay personajes que disfrutan el deseo erótico, homoerótico, el voyerismo, urofilia, sadomasoquismo y bestialidad, quebrantando códigos sociales. En este capítulo se proveerán ejemplos específicos que aluden al discurso *queer* a través de esos cuestionamientos o resistencia e inclusión de

lo que se supone que no debe hacer el otro. Antes de comenzar con el análisis es importante dar una biografía de la autora Mayra Montero, un resumen de la obra *Púrpura profundo* y una descripción de los personajes que se analizarán.

Biografía de Mayra Montero (1952-)

Mayra Montero nació en La Habana, Cuba en 1952. En 1972 se trasladó a Puerto Rico con su padre Manuel Montero Ojea "Membrillo" (1926-1994), su madre Olga Tabares y su hermana Maritza. Aunque no se ha demostrado que se mudaron a Puerto Rico por razones políticas, se sabe que durante esta época muchos artistas y escritores comienzan a exiliarse por cuestiones políticas. Su padre era un humorista muy conocido en Cuba, y otra de sus pasiones era la música. Montero estudió periodismo en México y Puerto Rico y continúa con su carrera periodística en el periódico *El Nuevo Día* de Puerto Rico. También participa en el mundo cultural y social; también es colaboradora con varios medios de comunicación, donde escribe crónicas sobre espectáculos musicales. Aunque su carrera se enfoca en el periodismo, ha publicado varias novelas. Algunas de sus obras son *Veintitrés y una tortuga* (1981), *La trenza de la hermosa luna* (1987), *La última noche que pasé contigo* (1991), *Del rojo de su sombra* (1993), *Tú, la oscuridad* (1995), *Como un mensajero tuyo* (1998), *Púrpura profundo* (2000), *Vana ilusión* (2002), *El capitán de los dormidos* (2002) y *Son de Almendra* (2006). En 1991 quedó como finalista del premio La Sonrisa Vertical con su novela *La última noche que pasé contigo*. Finalmente en el 2000 ganó este premio con *Púrpura profundo,* un premio en España por la editorial Tusquets que usualmente otorga a obras consideradas parte de la literatura erótica. En el presente Montero está combatiendo contra el cáncer. Sigue residiendo en Puerto Rico y en enero

del 2013 su esposo murió, el editor español Jorge Merino, con quien acostumbraba a viajar a España cada año.

Montero es una activista política. En mayo del 2013 participó en una de las últimas demostraciones: el ser encarcelada simbólicamente en la Plaza del Viejo San Juan en reclamo de la libertad del preso político puertorriqueño, Oscar López Rivera, el de mayor antigüedad en los Estados Unidos según lo sustentaron los medios de comunicación. Actualmente continúa trabajando escribiendo su blog en el *Nuevo Día*, titulada *Antes que llegue el lunes,* que abarca temas políticos, sociales, etc. Escribe abiertamente sus opiniones sobre eventos que ocurren a nivel mundial y estatal. En su blog del 30 de junio de 2013 escribió, "Estamos todos muy contentos con la decisión del Tribunal Supremo de Estados Unidos de reconocer la igualdad de derechos de los matrimonios homosexuales, brindándoles todo el amparo de la ley y un montón de beneficios que le estaban negando". Por otra parte en el mismo blog critica a Puerto Rico en cuanto a la presente situación y postura ante el matrimonio homosexual de algunos políticos:

> Queda por recorrer un enorme camino, porque serán los gobiernos estatales los que decidan si les dan luz verde a los matrimonios entre parejas del mismo sexo en sus respectivas jurisdicciones. Y en Puerto Rico sabemos de la pata que cojea el Gobierno, y las mentalidades cavernícolas que se confabulan en ese templo lleno de próceres y próceras que es el Capitolio. (Montero, Zuleyca)

Cabe mencionar esto, ya que se puede observar que la escritora Mayra Montero hace uso de su libertad de expresión para escribir lo que piensa y su postura sobre eventos

actuales en el mundo, no le importa cuestionar al gobierno, a la iglesia ni a los presidentes. En su obra literaria Montero también escribe sus obras muy detalladamente, describiendo escenas que escandalizarían a muchas entidades, a feministas radicales, y en sí, a muchos sectores de la sociedad por presentar temáticas muy tabúes y controversiales.

Sinopsis de la obra

La obra es narrada en primera persona por el protagonista Agustín Cabán, pero hay pausas donde su amigo/editor Sebastián funciona como eje para unir y crear una secuencia de la obra. Cabán es un crítico musical que entabla relaciones con virtuosos. Uno de sus fetichismos es tener relaciones sexuales con músicos que él entrevista y le fascina cuando ellos tocan sus instrumentos musicales. La obra se divide en varias secciones que son tituladas de acuerdo al nombre del virtuoso con el que Agustín ha tenido una relación estrictamente sexual o amorosa pero siempre abunda más escenas con un extenso contenido sexual. Cada sección es la memoria escrita de los encuentros con sus amantes. Cabán comienza a escribir estas memorias porque aunque se haya jubilado no quiere ni viajar, ni hacerse cargo de nietos, ni estar en casa como otros jubilados descritos en el texto. De lo contrario, Cabán quiere seguir con su pasión de escribir. Es por ello que toma en consideración el consejo de Sebastián, el editor de espectáculos del periódico donde trabajaba. Sebastián también está casado, pero le fascina escuchar los encuentros eróticos y homoeróticos de Agustín, y le pide que Cabán escriba esas aventuras que ha tenido con los virtuosos. Cabán decide escribir las memorias de los encuentros y las comparte con Sebastián. Algunas van siendo intercaladas para crear más suspenso en la obra. Primero describe su relación con

Virginia Tuten, seguida por Clint Verret e intercalada con otros virtuosos, pero siempre llevando un enfoque en los virtuosos que han tenido un impacto mayor en su vida. La obra se divide de la siguiente forma y así es cómo se analizarán los personajes. Hay ocho secciones donde interviene el narrador y Sebastián. La mayoría de estas secciones son diálogos entre Agustín y Sebastián y ni llevan título ni son continuas (1,3,6,9,11,13,16,18). La primera sección con un nombre es la de Virginia, hay tres secciones con su nombre (2,5,8), y el personaje o relación descrita con Verret tiene dos secciones con su nombre (4,10). Luego escribe sobre Alejandrina en la séptima sección, donde narra que fue la relación posterior a la de Manuela, a la cual le dedica dos secciones, pero opta por narrar sobre ella hasta las secciones 12 y 17, la cual es la última sección titulada. Clarissa es descrita en la sección 15. La novela termina con un diálogo entre Agustín y Sebastián.

Los personajes principales y secundarios

Todos los personajes de *Púrpura profundo* tienen una relación directa con el protagonista de la novela Agustín Cabán, un hombre casado que tiene una hija, y la mayoría de ellos están relacionados en el mundo artístico y presentan una conducta que no se considera tradicional. Pertenecen a varios grupos étnicos entre ellos una mulata, dos anglosajones, un austriaco, un australiano, una japonesa y una china. Se llaman Virginia Tuten, Clint Verret, Alejandrina Sanromá, Rebecca Cheng, Manuela Suggia, Henri Kaestler, Clarissa Berdsley y Wendolyn. Hay tres personajes que se mencionan, pero no tienen nombre, el violinista violado, un director austriaco y una japonesa. Asimismo cada uno de ellos tiene el talento de tocar instrumentos musicales entre los cuales incluyen el piano, el clarinete, y la trompa. Para cada uno de los virtuosos el

instrumento que tocan es importante, ya que para el protagonista tienen un talento en la vida sexual dependiendo del instrumento que tocan. Por ejemplo si tocan el clarinete para el protagonista tiene un talento para el *felación*. Varios personajes tienen relaciones sexuales con personajes del mismo sexo.

Virginia Tuten es una violinista originaria de Antigua. Se menciona que Virginia tiene un hermano, pero después se entera que es el primo o hermano adoptivo, y al final se describe como el esposo. El único personaje que no es virtuoso es Wendolyn, la secretaria y amante de Virginia. Agustín también tiene relaciones sexuales con Wendolyn. Otro amante de Agustín es Clint Verret, un pianista australiano. Verret es el primer virtuoso que el narrador describe en la obra. Clint es un hombre casado y tiene una hija, igual que Agustín. Alejandrina Sanromá es una artista que toca la celesta. Rebecca Chang es una jovencita que toca el clarinete. Manuela Suggia es violinista, una chica sadomasoquista. Henri Kaestler es un virtuoso que toca la viola, y Clarissa Berdsley toca la trompa y tiene una mascota, un murciélago llamado Cumba. Finalmente se menciona a un director austriaco y a una japonesa pero no proporciona nombres. Ambos también están relacionados en el mundo artístico.

Análisis interpretativo de *Púrpura profundo*

Los encuentros o relaciones sexuales presentadas en *Púrpura profundo* rompen con las relaciones consideradas normativas en la sociedad. Se muestran escenas entre personajes del sexo opuesto o del mismo sexo. También, se observan escenas sadomasoquistas y tríos donde tanto la mujer como el hombre sacian sus deseos. La mayoría de los encuentros son entre personajes del sexo opuesto. El narrador Agustín y su amigo Sebastián están conscientes que es muy riesgoso publicar la obra que tiene

conductas que van en contra de las conductas heteronormativas. Por esta razón Sebastián le sugiere que use un nombre falso para publicar el trabajo ya que es muy detallado, "-Escribe –sugiere Sebastián-tus memorias o algo así. ¿No decías que guardabas apuntes para escribir un libro? Dale forma, Agustín, hazlo ahora. Lo firmamos con un nombre falso. Sebastián se incluye para que lo sienta cómplice" (15). La autora no opta por usar una protagonista, sino a un hombre. Se podría decir, que sería aceptado más por la sociedad si tiene un rol activo. Sin embargo, la autora va más allá e invierte los roles estereotipados que le ha otorgado la sociedad al hombre o a la mujer en las relaciones sexuales. Se apropia del lenguaje y la escritura y de temáticas tabúes.

Cada uno de los personajes rompen con muchos parámetros sociales heteronormativos y logran esa continuidad a través del erotismo y la pornografía creando un discurso *queer*. Para poder hacer la lectura *queer* de esta obra, se utiliza la teoría sobre el erotismo del francés George Bataille. El protagonista y otros personajes de esta obra quebrantan con los parámetros establecidos por la sociedad patriarcal que establece una relación heterosexual y un rol sumiso de la mujer. Se va a comprobar que la pornografía puede funcionar como un elemento integrador donde la mujer puede también estar en control y no ser solo el objeto. Al mismo tiempo, la pornografía no puede ser limitada solamente a relaciones heterosexuales donde se presenta a la mujer como víctima o donde el hombre muestra una relación de poder en la pornografía. Donald A. Downs presenta en su obra *The New Politics of Pornography* a dos feministas radicales Andrea Dworkin y Catherine MacKinnon que piensan que la sexualidad es una de las causas de la subordinación de la mujer por parte del hombre,

que es una relación de poder, "Pornography exemplifies a sexuality that is the most important cause of the subordination of women as a group" (Downs 37). Downs menciona que MacKinnon sustenta que, "sexuality itself is no longer unimplicated in women's second-class status. Sexual violence can no longer be categorized away as violence not sex…What is sex except that which is felt as sexual? When the acts of dominance and submission, up to and including acts of violence, are experienced as sexually arousing, as sex itself, that is what they are" (38). Downs describe que la pornografía provoca la erotización de la violencia y la subordinación de la mujer. También, señala que MacKinnon observa y explica la postura de Dworkin sobre la pornografía y la mujer, donde se le da un papel inferior a la mujer en la pornografía:

> In Andrea's work, expression is not just talk. Pornography not only teaches the reality of male dominance. It is one way its reality is imposed as well as experienced. It is a way of seeing and using women. Male power makes authoritative a way of seeing and treating women, so that when a man looks at a pornographic picture-pornographic meaning that the woman is defined to be acted upon, a sexual object, a sexual thing-the viewing is an act, an act of male supremacy. (38)

En este capítulo se cuestiona esta visión anti-pornográfica de Dworkin y Mackinnon y se observarán ejemplos donde la mujer o el hombre puede llevar el control en estas escenas pornográficas, donde Cabán la figura autoritaria, llega a sentirse como un objeto abyecto. En otras la mujer disfruta de la erotización y la violencia. La mujer puede lograr hacer sentir al hombre como objeto subordinado, pero también viceversa. El análisis *queer* propone que puede tener amantes de ambos sexos y vivir en un mundo

disidente a las relaciones heteronormativas. El hombre o la mujer puede llegar a tener control de la relación. Ambos pueden hacer uso de todas las conductas que no siguen los patrones de la sociedad dominante. Los personajes realizan actos que se consideran disidentes o que contienen la obscenidad si son vistos por la hegemonía. Al referirse a lo obsceno u obscenidad, se vuelve al concepto de Cuddon que describe el acto que puede ser considerado ofensivo o derogatorio en las costumbres de la cultura dominante: "A culturally specific concept which might signify an act or statement offensive or derogatory to the mores of the dominant culture, particularly in the terms of the breaking of sexual, moral or religious taboos" (486). También Bataille utiliza el término de la obscenidad dentro del erotismo pero desde un punto de vista en que lo obsceno es salirse de la cotidianidad. Otras definiciones de obscenidad tocan puntos similares. Al final es transgredir, y así cabe dentro de lo *queer*. Por ejemplo, José Santaemelia Ruiz, presenta varios conceptos de la obscenidad, puesto que hay varias:

> Obscenidad es un concepto mucho más amplio y tiene una etimología mucho más discutible: parece derivar del término latino *obscenus* ("lo que queda fuera de escena") y, por extensión, todo aquello que trasgrede y ofende el concepto de pudor social y, por tanto, no ha de ser mostrado públicamente. Si fuese mostrado, se marchitaría inmediatamente su potencial transgresor, *obsceno*. También puede venir de la voz latina *ob-caenum* (porquería, suciedad, basura")[…]Se trata de algo consustancial a la naturaleza humana, un elemento permanente de nuestra vida colectiva y una necesidad básica del alma humana. Es un rasgo humano universal, pues no se conoce sociedad alguna que no posea unas normas,

> más o menos rígidas, de decencia y obscenidad, de pureza y de pecado. Pero es indefinible y yace dentro de nuestra más profunda subjetividad. (70)

En resumen, "La esencia de la obscenidad consiste en hacer público aquellos procesos físicos y aquellos estados emocionales que pertenecen al dominio de lo privado: con ellos se logra degradar las actividades humanas a un nivel infrahumano" (Santaemelia 70).

El erotismo físico

George Bataille describe el erotismo como una disolución:

> The whole business of eroticism is to strike to the inmost core of the living being, so that the heart stands still. The transition from the normal state to that of erotic desire presupposes a partial dissolution of the person as he exists in the realm of discontinuity. Dissolution-this expression corresponds with *dissolute life*, the familiar phrase linked with erotic activity. (17)

Para Bataille el ser humano es un ser que vive en la discontinuidad, y cada uno es diferente. El ser humano vive en una discontinuidad, y por medio del erotismo trata de recuperar la continuidad del individuo ya perdida. Es decir que al tener el acto sexual y al llegar al orgasmo o a la muerte simbólica los individuos encuentran esa continuidad que antes perdieron. Asimismo, cuando mueren, todos los individuos pueden lograr la continuidad. En el acto erótico puede ocurrir lo mismo. Los dos participantes se disuelven en un mismo nivel. Por lo tanto cuando dos individuos realizan el acto sexual, logran salir de esa discontinuidad que llevan en sus vidas diarias. Bataille describe este

proceso de disolución entre una pareja heterosexual, en la que por lo general el ser masculino asume el rol activo y el ser femenino el pasivo:

> [i]n the process of dissolution, the male partner has generally an active role, while the female partner is passive. The passive, female side is essentially the one that is dissolved as a separate entity. But for the male partner the dissolution of the passive partner means one thing only: it is paving the way for a fusion where both are mingled, attaining at length the same degree of dissolution. The whole business of eroticism is to destroy the self-contained character of the participators as they are in their normal lives. (17)

Se propone utilizar esta definición, usándola entre relaciones de individuos del mismo sexo, ya que en estos ejemplos sigue habiendo un individuo activo y otro un pasivo. Pero al final se logra la continuidad y se logra una disolución. Por otro lado se incluirán dos de los erotismos de Bataille: el erotismo físico y el emocional. A través de estos erotismos el personaje se convierte en personaje *queer* que sale de su cotidianidad llevando actos eróticos fuera de los parámetros tradicionales y logran una continuidad.

Según Bataille el *erotismo físico* presupone una disolución del individuo. En este erotismo físico los seres se disuelven y encajan, construyendo una continuidad. Cuando los individuos se desnudan es como un acto que va en contra de la autoposesión, ambos cuerpos desnudos abren un canal de continuidad, la obscenidad:

> Stripping naked is the decisive action. Nakedness offers a contrast to self-possession, to discontinuous existence, in other words. It is a state of communication revealing a quest for possible continuance of being

> beyond the confines of the self. Bodies open out to a state of continuity through secret channels that give us a feeling of obscenity. Obscenity is our name for the uneasiness which upsets the physical state associated with self-possession, with the possession of a recognized and stable individuality. (18)

Ya que se ha explicado como *el erotismo físico* funciona, se pueden mostrar algunos de los personajes que por medio de este erotismo logran una postura *queer.* Un elemento importantísimo en algunos de estos ejemplos es el deseo erótico obsceno, que es puesto en escena o en público para el lector, como Claudio Guillén dice citado por Santaemelia:

> Lo obsceno brota porque entre los individuos se fraga "una especial solidaridad" como la llama Claudio Guillén […] "En la medida" prosigue Claudio Guillén, "en que esta literatura –erótica o escatológica, pero relativa al cuerpo, en lo esencial-deja de ser agresiva y transgresiva, ante las normas de la sociedad, procurando suprimir principalmente el silencio, la represión, o la distinción entre terreno privado y el público, se hace posible la identificación del lector, oyente o espectador, con las imágenes recibidas. (71)

Ya no importa si las escenas son entre dos hombres, entre dos mujeres, entre varias mujeres o dos hombres y una mujer. Todos estos personajes rompen con las conductas heteronormativas. Se han convertido en personajes *queer.*

Agustín Cabán y Clint Verret: Erotismo físico y emocional y pornografía

El erotismo físico se presenta en varias escenas de *Púrpura profundo*. Cabán sustenta que hay un gran placer en estar con los virtuosos. Aunque sea un hombre casado no le impide satisfacer esos deseos. Para Cabán el despertar con un virtuoso es el experimentar ese erotismo físico:

> Me consta que no hay placer más hondo, que no hay más lujuria más extremada y fina que la que se deriva de despertar, a media tarde, junto a un virtuoso. En la habitación en penumbras, cuando nos incorporamos en la cama y observamos ese cuerpo en reposo, esa carne que antes vibraba tocando el violonchelo, el piano, el clavecín perverso, nos asalta una sensación de impotencia, pero, al mismo tiempo, nos sobrecoge la posibilidad de un éxtasis rabioso, de un temblor muy pocas veces saboreado. (27)

Uno de los primeros ejemplos homoeróticos que describe Agustín es con Verret. Se observa un erotismo físico entre Agustín y Verret. Ambos personajes aceptan tener el acto sexual y disfrutar del orgasmo, llegan al orgasmo y consiguen la continuidad a través de esa disolución de los cuerpos en uno mismo, "Verret se volcó, aulló como animal; era muy joven y no bastó ni eso ni nada para desfallecerlo. Llegó mi turno y yo también me derramé, pero más dulcemente" (43). Agustín reitera que no es lo mismo que experimenta con una mujer. La experiencia que tiene con el australiano Verret es un deseo que anhela y lo logra. Sin importarle que fuese un hombre que estuvo casado, "Hay una belleza, una profunda paz yacer con otro hombre: es una clase de sosiego diferente, que no se alcanza nunca con una mujer. No habría querido morir sin

conocerlo" (43). Agustín y Verret han logrado llegar a la obscenidad que presenta Bataille, y salir de lo cotidiano. Yacen desnudos después de haber culminado su acto sexual con el orgasmo y recuperan la continuidad. A Agustín no le importa convertirse en el hombre con un rol sumiso o pasivo:

> Ahora era yo quien corría riesgo de derrumbarme; de hacerme débil y proscrito, de derretirme como sumisa y pulcra maricona. Caí en cuenta de que la clave estaba allí: en no dejarse doblegar, en no ceder, ni arrepentirse. Aprendimos-aprendimos-sobre el terreno. Me ofrecí con hombría. […] Me volví de espaldas y comprendí que el verdadero arrojo estaba allí. Sentí orgullo-¿podrá alguien creer que sentí orgullo?-y me sentí más fiero, más capaz de querer, más invisible para con las mujeres. (43)

Este ejemplo claramente ofrece un discurso *queer*, donde Agustín piensa que será mejor con las mujeres, aunque acaba de ser poseído por un hombre. Para él esto no significa que sea un maricón como Agustín mismo se lo dice a Sebastián:

> -Tú y Verret …-balbuceó Sebastián.
>
> –No soy ningún maricón-troné bajito.
>
> –Pero Verret…
>
> -Tampoco lo era. (88)

Cabán tiene una relación fuera de su matrimonio con un hombre. Para ello lo importante es sentirse bien, satisfacer sus deseos y no por ello se les puede catalogar como bisexuales. No hay categorías sino que simplemente son personajes *queer*. Mary

McIntosh lo describe en "Queer Theory and the War of the Sexes": "Queer is a form of resistance, a refusal of labels, pathologies and moralities" (365).

Agustín y Verret también experimentan el erotismo emocional. Bataille dice que el erotismo emocional puede estar divorciado del erotismo físico y antes de experimentar esa felicidad que el amor promete puede haber caos si solo se sacia la pasión. Esta pasión tan grande puede provocar una agitación violenta que la felicidad que se debe disfrutar. Esa pasión tan grande funciona como su opuesto, el sufrimiento:

> We ought to never forget that in spite of the bliss love promises its first effect is one of turmoil and distress. Passion fulfilled itself provokes such violent agitation that the happiness involved, before being a happiness to be enjoyed, is so great as to be more like its opposite, suffering. Its essence is to substitute for their persistent discontinuity a miraculous continuity between two beings. (Bataille, *Eroticism* 19)

Agustín confiesa a Sebastián que se ha enamorado también de Verret. Aunque al principio lo niega, ya que Clint Verret es un hombre y Agustín no se considera homosexual como antes se mencionó, pero termina confesándole a Sebastián que realmente se enamora de Verret. Al principio sustenta, "De Verret no me enamoré, porque yo no me enamoraba de los hombres" (87). Después señala:

> ¿Qué pasa si te cuento otra novelita de amor, Sebastián? Se quedó pasmado. Vaciló antes de preguntar:
>
> -¿De amor con quién?
>
> -Con Verret. ¿Qué tal si te digo que ese cabrón también me robó el hígado? (87)

Primero se observa una negación por parte de Agustín, pero al final logra aceptar que puede enamorarse de un hombre. Nuevamente se quebranta varios códigos sociales y se presenta amor entre dos seres del mismo sexo. Estos dos personajes pueden también sentir estas emociones No hay nada que se los impida y pueden lograr una continuidad.

No cabe duda que Agustín se ha enamorado de Verret, y hay mucho del erotismo emocional entre Clint y Agustín. Según Bataille, en el erotismo emocional el hombre que está enamorado se puede sentir el fervor de amor más frenéticamente que el deseo físico: "For the man in love, however, the fervour of love may be felt more violently than physical desire is" (19). Uno de los ejemplos de este erotismo emocional violento se presenta en Verret. Por este amor, Cabán tiende a ser más impetuoso cuando tiene relaciones sexuales con él. En esta escena erótica emocional Agustín le comenta a Verret que lo quiere destrozar. Usa ese lenguaje porque esa pasión y amor tan grande lo hace más posesivo, y él lo quiere solamente para él o todo lo que se parte de Verret, su semen, etc. En este ejemplo Verret decide invitar a una mujer para tener un trío. Cuando la mujer está con Verret, Agustín quiere observar, pero al final Agustín lo solamente solamente para él:

> No quería derramarme allí, no por el momento, así que me despegué de Verret y le rogué que penetrara a la mujer: solo quería mirarlo. Se echó a reír, fue una risita mínima y provocadora. Me prometí arrancarle el alma, lo amenacé con destrozarlo, sin ungüentos ni saliva, barrenarlo sanguinariamente, a palo seco. Él me oyó extasiado y antes de tumbarse sobre la mujer, quiso abrazarme. (96)

Este ejemplo muestra una agitación violenta por parte de Agustín, más porque otro

individuo está teniendo relaciones con ellos. Cuando Lucy, la otra participante, está teniendo felación con Verret, Agustín narra que Verret es suyo, "Lucy retiro sus labios y me mostró al gigante que había logrado reavivar en Verret. No pude contenerme y la besé, le estrujé los pechos, absorbí en su boca todo el sabor del hombre que me pertenecía" (95). Más tarde le pide a Verret que la penetre para que él después lo haga para sentir el calor de las sustancias que Verret ha dejado dentro de la mujer:

> Ocupé el lugar del otro casi instantáneamente-a rey muerto, rey puesto-y me alegré de recoger algo de su calor. Esa humedad que había en la piel de su vientre no era sólo de ella: el sudor de Verret también estaba allí. Y dentro de su sexo, en el oscuro túnel donde navegaba el mío, se encharcaban, aún los líquidos de mi virtuoso. (97)

Aquí también se muestra la pornografía porque las escenas son detalladas, y en este caso es una pornografía sadomasoquista porque disfruta ver como penetra a su virtuoso y usa un vocabulario violento. Al terminar de poseer a Verret le dice esto:

> En su oreja, por encima de las palabras de la mujer, impuse un vozarrón de miedo, en el que apenas reconocí mi voz: le recordé que había cumplido mi promesa, lo estaba barrenando sanguinariamente y lo haría muchas veces más, todas las que hicieran falta, con puta o sin puta, los tres días que iba a durar nuestra aventura en Denver. Creo que sollozó. Me pareció que la mujer estaba a punto de interceder por él. (98)

En esta sección se observa el erotismo físico, emocional y la pornografía como ejemplos del discurso *queer*. Los personajes salen de la cotidianidad de sus vidas. No importa que Agustín y Verret tengan relaciones sexuales y sean hombres. En el caso de

Agustín tiene una familia supuestamente nuclear, aunque sabe que su esposa tiene amantes y él también los tiene. Verret es divorciado y además le gusta tener relaciones sexuales tanto con hombres como mujeres. Los ejemplos de escenas homoeróticos, tríos, voyerismo y sadomasoquismo permiten una lectura *queer*, puesto que se usan y quebrantan normas sociales. Al final se pierde la línea, todos son parte del todo, no importa el género ni las preferencias. Conjuntamente el lector es cómplice y se convierte en un *voyeur*. Se crea una "especial solidaridad" en esta obscenidad, en términos de Guillén, donde el espectador o lector en este caso Sebastián y nosotros como lectores entramos dentro de un grupo donde todo es incluido y las líneas de categorías y clasificaciones se borran. Todos somos parte del grupo colectivo, ya no hay transgresiones ni agresiones ante nuestros ojos. Como antes se mencionó en palabras de Mcintosh, *queer* es una forma de resistencia que se rehúsa a ser categorizado.

Agustín y Alejandrina Sanromá: Erotismo físico y pornografía exótica

Cuando Agustín conoce a Alejandrina la encuentra con un clavecín cerca de su pie. Para llamar su atención muestra un rol de un ser asexual y el propio Agustín lo admite, "Ensayé una expresión asexual de crítico sensiblero: le expliqué que me encantaba el sonido de las campanitas que produce ese instrumento, algo que me venía desde la primera vez que me llevaron a ver el *Cascanueces*, a los cuatro o cinco años" (65). Esta táctica le funciona, porque Alejandrina contesta, "-A mí me pasó igual- reaccionó Alejandrina, mordiendo el anzuelo" (65).

El erotismo físico es el de Agustín con Alejandrina Sanromá. Se lleva a cabo mientras ella toca la celesta. El acto comienza a ser más detallado cuando ella comienza a tocar:

> Comenzó a tocar, algo apagadita primero, como si se estuviera despertando, pero con más brío a medida que se convencía de la dulce recompensa que le esperaba al final. Me arrodillé detrás de la banqueta y le besé la espalda, haciendo coincidir cada pequeño beso con las notas de las campanitas: *do do do, si si si…la re si re la*. Abrazado a su cuerpo desnudo […] Para Alejandrina, por fin, era un desafío seguir tocando mientras la acariciaba. (70)

Alejandrina logra tener un orgasmo, elemento del erotismo físico: "[…] El ruido de sus gemidos se entremezclaban con las campanitas de la celesta y en el momento en que la sentí venir, la oí golpear el instrumento, lo aporreó con furia" (72). Aquí Alejandrina tiene el orgasmo después de haber experimentado el erotismo físico. Más tarde Agustín también recupera esa pasión o esa continuidad al disfrutar el acto sexual, "Alejandrina chilló, y si yo no lo hice con la misma intensidad fue porque me abrumó en ese momento la dicha de haber recuperado la pasión, que no es otra cosa que la sensación de nacer y morir en un segundo, y renacer sabiendo que ya nada te podrá matar" (72). Esta sensación de morir es el orgasmo, o como se le denomina *petite morte*. En esta escena ambos logran la continuidad a través de erotismo.

Por otra parte, Agustín experimenta el fetichismo de tener relaciones sexuales mientras toca el instrumento musical. A la vez es un ejemplo de pornografía exótica. Ya que para Cuddon, el fetichismo es uno de los temas comunes de la pornografía exótica: "Common subjects for this kind of pornography are sadism, masochism, fetichism" (548). Agustín tiene el fetichismo y Alejandrina accede a que Agustín haga con ella lo que quiera y que vayan a la casa de Alejandrina. Él le advierte con malicia:

> Me rogó que fuéramos a su casa y le advertí que lo iba a lamentar. Se lo advertí con malicia y me respondió que no le importaba […] quería que la tomara al derecho y al revés, a la buena y a la mala, de golpe y sin aviso y sin misericordia. Enrojecí, nunca había conocido a una pianista, virtuosa o no, tan deslenguada. Alejandrina deliraba en voz baja, pero pensé que, aun así, desde una mesa cercana, la podían oír. (73)

Este ejemplo muestra que a Alejandrina no teme a ser sometida al dolor, solo quiere que Agustín la lleve a casa Esto puede ser categorizado como masoquismo, y es considerado tema de la pornografía exótica también como antes se explicó. Al igual que otros personajes que se han descrito antes. La autora presenta a otra virtuoso que quiere ser sometida al dolor. No le importa que Agustín la torture o la tome a la fuerza. Alejandrina se convierte también por lo tanto en un personaje *queer* que a través de la pornografía exótica disfruta del masoquismo o sadomasoquismo.

Agustín y Virginia Tuten: Erotismo emocional

Agustín le cuenta a Sebastián que se enamoró de Virginia: "Me enamoré como un imbécil de Virginia Tuten, y me enamoré por una razón que todavía a mis años, con la sabiduría que me ha dado el tiempo, no me puedo explicar" (76). Agustín, nombra el enamorarse como *robar el hígado* y no el corazón: "Es que me robó el hígado, precisamente-recalqué sin mirarlo.- Según los bereberes, es en el hígado donde esta la cosa del amor. Y es el hígado lo que uno entrega cuando se enamora" (84). Con esta conversación entre Agustín y Sebastián, se puede concluir que Virginia le ha robado el hígado, es decir que se ha enamorado de ella, al igual a lo que le pasó con Verret.

Virginia Tuten y Agustín presentan un erotismo emocional donde hay

sufrimiento, amor y una agitación violenta. Agustín desea mucho a Virginia y está enamorado de ella. Disfruta observar a Virginia cuando toca el violín desnuda, sin embargo, ella no le permite que la toque, ella le da la espalda y toca el instrumento. Agustín la quiere poseer, pero no puede. Es por ello que entra un enojo en él y quiere hacerla suya de una manera más ardiente, no un amor dócil, sino más violenta:

> En ese momento no podía tocarla, ni caer de rodillas y morder sus nalgas; ni abrirle las piernas y bucear abajo, como un ternero nutriéndome del sexo, algo que tantas veces había hecho. Si la abrazaba, podía estallar por dentro y desplomarme. En un segundo podía morir. Ella me echó una ojeada y sonrió. Entonces volvió a colocarse el instrumento al hombro y comenzó a tocar. Era el *Valse triste,* del loco de Nerval, es música ensopada y fúnebre. ¿Cómo se podía ser tan implacablemente hija de puta? (81)

Esta escena despierta ese sentimiento violento en Agustín, mostrando nuevamente el erotismo emocional, y de una manera la insulta porque no lo deja satisfacer su deseo de poseerla. Aquí Virginia muestra control de la situación.

En otra ocasión Agustín, Virginia y Wendolyn van a cenar juntos. Agustín sabe que Wendolyn quiere a Virginia, y él está muy incómodo. Las acciones de Agustín cuando Wendolyn está presente son un poco más bruscas porque quiere que Virginia sea solamente para él, ya que siente amor y pasión. En este ejemplo, Agustín comienza a acariciar a Virginia para que Wendolyn sea testigo, él quiere probar que Virginia lo desea más. Bataille argumenta, "If the union of two lovers comes about through love, it involves the idea of death, murder or suicide. This aura of the idea of death is what

denotes passion" (20). Agustín claramente tiene estas sensaciones con Virginia. Al final de la relación Agustín sabe que la está perdiendo, que otra mujer ha conquistado a su amada Virginia, y como no puede tenerla, no tiene a su contraparte y quiere sofocarla con sus besos, asfixiarla: "De los besos más o menos controlados, pasé a otras ciencias exactas: introduje mi lengua en su boca con la punta froté los dientes, alcancé sus muelas, quise seguir por el camino a la garganta, me propuse asfixiarla" (132).

Al final Virginia tiene un orgasmo, estimulado no por las acciones de Agustín. El orgasmo no lo logró por Agustín sino porque Wendolyn se encuentra en el auto y Virginia la está tocando a la vez que Agustín la toca a ella:

> Me irritó esa indiferencia, por fingida y burlona, y decidí machacarla. Con esfuerzo casi sobre Virginia, metí la mano por debajo de la falda y la obligue a abrirse un poquito. El ruido de mi boca que hacía mi boca chupando su boca tuvo que debilitar a la leona deseosa, que abandonó el paisaje y se atrevió a mirarnos. Virginia se movía suavemente, disimulando ritmo; tenía una mano puesta sobre mi rodilla, pero en una de esas descubrí que su otra mano, tratando de buscar un asidero, se había desmadejado sobre la falda de su secretaria, quien no perdió la oportunidad para empezar a acariciarle el antebrazo. (132)

En el siguiente ejemplo se vuelve a observar esa violencia entre los amantes. Agustín muerde a Virginia, el acto se vuelve más intenso y culmina en el orgasmo:

> Le mordí el cuello por venganza; le lamí las mejillas por amor, por último, cuando presentí que estaba a punto de quemarse viva, le hundí mis dedos por instinto. Ella elevó poquito el vientre y trató de contener

> un reverendo espasmo y ahogó un quejido. Luego se desplomó, su cabeza cayó primero hacia atrás y luego se fue de lado. Hacia el lado de Wendolyn, naturalmente. (132)

Al final Agustín explica cómo el amor por Virginia o el querer rescatar ese amor lo ciega. Por ello, la situación es más violenta. El amor realmente lo está cegando y llevando a la infelicidad: "Mi amor por Virginia, y si no por amor, esa violenta vocación de rescatarla, me había cegado por completo" (133). Pero al final Wendolyn es la persona a la que quiere Virginia, y Agustín lo sabe, "La cena fue un infausto desfile de actitudes: la mía, sin yo saberlo, derrotada; la de Wendolyn, obviamente, de voraz victoria" (133). Después de la cena Agustín no hace nada. Sabe que ha sido derrotado, "Ya no hubo alardes eróticos, ni besos ruidos entre Virginia y yo […] Era el aldabonazo de una historia que se terminaba. Pero aún no lo quería admitir" (134). Agustín siempre mostró una conducta posesiva y lograba tener todo lo que tenía, pero al final en esta historia él pierde, y una mujer es la que lo vence. Mas antes de irse para siempre tiene que lograr poseer a Wendolyn. Agustín al final no se queda con ninguno. Virginia resulta ser casada y Agustín la deja después de haberla poseído y humillado a Wendolyn para vengarse de ella porque era amante de su amada Virginia.

Agustín y Clarissa: Pornografía exótica

Algunos ejemplos más detallados se podrían considerar dentro de la pornografía de acuerdo a las definiciones de Cuddon. La pornografía erótica se muestra entre Agustín y Clarissa:

> Yo me tumbé de espaldas y ella vino sobre mí: se desvió por mi sexo, apretó los labios contra la gruesa boquilla de mi *corno* encantado, que

> estaba a punto de saltar de dicha. En su manera de chupar, el mover delicadamente los brazos […] Clarissa enarbolaba el instrumento, *corno da caccia* que convoca al acoso; y el acoso a la gentil masacre. (148)

El narrador describe detalladamente el acto sexual entre ellos. El *felación* se está llevando acabo. Al final los dos llegan al orgasmo, "Cuando todo acabó, ella cayó a mi lado, respirando a gritos, como si llevara una bala en el pulmón. Yo también exhausto; sabía que durante el acto me había volcado un par de veces" (149). De acuerdo a Cuddon, uno de las temáticas de la pornografía exótica es la bestialidad. Clarissa cuida a su animal Cumba, un murciélago, como un hijo y se deja succionar el pezón por este animal. Al principio Cabán no le agrada mucho el animal. Pero al final de la obra, lo considera hasta parte de la familia:

> -Aquí está *Cumba* –la oí decir y abrí los ojos. El animal volaba bajito. Me quedé inmóvil, esperando que regresara a su jaula, o se largara al condenado infierno. De repente lo vi planear, avioncito repugnante aterrizó sobre los muslos de Clarissa. Ella lo llamó, le dijo: '*Cumba, sweetie, come here!*', y el bicho arrastró, trepo por su torso y se acercó a su pecho. Los pezones de Clarissa eran redondos comprensiva. Volví a cerrar los ojos y pensé que hacíamos una bonita familia. (149)

Esto muestra la bestialidad que en la sociedad dominante esto no sería aceptada. Pero estos individuos disfrutan de esto y a la vez el mismo protagonista dice, "hacíamos una familia bonita", la cual para muchos no lo sería porque Cumba es un animal. Agustín ya tiene una familia supuestamente nuclear. Esto crea una lectura *queer* claramente ya que se está incluyendo a un animal como parte de la familia y la considera una bonita

familia, Cumba como supuesto hijo ante la sociedad sería una conducta incestuosa porque el animal observa cuando estos están en el acto sexual y al final aterriza en el pecho de su ama o supuesta madre. Pero al final Cumba satisface las necesidades de Clarissa, y Agustín ha logrado su meta tener relaciones con Clarissa.

Agustín y Manuela Suggia: Pornografía exótica: sadomasoquismo, urofilia

La relación de Manuela Suggia y Agustín presenta varias temáticas de la pornografía exótica como el sadomasoquismo y la urofilia. Al principio la relación no es tan ardiente y violenta, pero al final los actos son muy detallados y violentos. Irónicamente Manuela Suggia, lleva el nombre de la persona que se utiliza la mano para masturbarse, pero ella la quiere utilizar para penetrar a sus amantes. El primer encuentro pornográfico con Manuela, donde Agustín todavía muestra su control, es el siguiente:

> la penetré furiosamente y la inmovilicé agarrándole el cabello. Entonces me desquité: tomé en la boca sus pezones brillosos y decidí privarlos de su lustre. La chupe y la mordí con fuerza […] la penetré de nuevo. (113)

Más tarde en la relación de Manuela con Agustín, ella es la que tiene el control y la relación se convierte en sadomasoquismo, donde ella quiere penetrar al personaje con la mano y lo logra. El protagonista se da cuenta que él no es el que ha penetrado con su brazo a Manuela, sino que él ha experimentado esto:

> Si en algún momento, durante aquel episodio brutal, me creí en posesión del poder –las vísceras, el temperamento-, ahora me daba cuenta que todo había sido un espejismo. El vientre. Y mi cerebro, mi sensibilidad,

> mi sentido común (si aún me quedaba alguno) llevaban la marca de unos morbosos dedos. (160)

Manuela es un personaje que no lleva el papel típico de la mujer sumisa y agente pasivo u objeto sexual. Para muchos feministas radicales, como Dworkin, la pornografía contemporánea sigue representando a la mujer como puta y no como sujeto que pueda realizar lo que le gusta en el acto sexual. Según Dworkin:

> Contemporary pornography strictly and literally conforms to the word's root meaning: the graphic depiction of vile whores, or, in our language, sluts, cows (as in: sexual cattle, sexual chattel), cunts. The word has not changed its meaning and the genre is not misnamed. The only change in the meaning of the word is with respect to its second part, *graphos*: now there are cameras—there is still photography, film, video. (325)

En esta obra Manuela se convierte en un sujeto activo; hay resistencia a las moralidades. Al final Manuela se suicida, y así, ella toma en sus propias manos su muerte. De esta manera, también este personaje femenino realiza un acto prohibido por una de las identidades patriarcales con más poder en la sociedad latinoamericana, la iglesia católica.

Cuando Agustín describe a Manuela por primera vez, explica cómo la observó, "El día en que me presenté para entrevistarla, me sonrió como ángel" (109). Además, Agustín describe detalladamente el cuerpo de Manuela y muestra interés en poseerla como a los hombres que ha poseído, "Antes de tocarlo supe que era musculoso y duro, un culito varonil que daban ganas de romper" (112). Le atribuye características masculinas, tal vez para imaginar que está poseyendo a un hombre.

Agustín logra su propósito y comienza a tener una relación sadomasoquista con Manuela, "Eyaculé casi sin darme cuenta, todavía mi sexo comenzó a ablandarse. Sentí algo viscoso y caliente en mi vientre; no tuve que mirar para saber que era sangre" (114). Más tarde el lector se da cuenta que Manuela disfruta de la urofilia, otra temática de la pornografía exótica:

> -¡Oríname, pronto!
>
> -Oríname, imbécil.
>
> -¿No sabes orinar, hijo de puta? (115)

Agustín sigue narrando la historia de Manuela, pero ya no le ve esa sonrisa de ángel. Ahora hay algo distinto en ella, pero el protagonista acepta que eso le atrae, "Manuela era como una piedra de violencia compacta, un agujero negro de maldad que me atraía hacia su campo, hacia sus nubes oscurecidas y circulares" (117). Por esa atracción Agustín acepta y empieza a penetrar a Manuela a través del *fist fucking* como describe la obra. Se observa un poco de resistencia por parte de Agustín, pero al final repite este acto a Manuela. Esta es la descripción de la primera vez que se da cuenta que tiene que hacerlo:

> Se levantó de un salto, fue al ropero y volvió con algo transparente que parecía un condón. Lo movió delante de mis ojos y comprendí que se trataba de un guante.
>
> -Póntelo- me ordenó, con esa voz que había cambiado; le cambiaba cuando planeaba algún horror.
>
> -¿Para qué me lo debo poner?

Cuando Agustín ve que es un guante muestra deseos pero a la vez un miedo. Sabe que

va a hacer algo que nunca en su vida había hecho con una mujer:

> Yo ardía de deseo, pero también de miedo. Empecé a intuir algo distinto, una atrocidad que ni siquiera me atrevía a imaginar.
>
> -Deja que te lo ponga yo. (121)

Agustín piensa que va a poseer a Manuela como "normalmente" lo haría si alguien se pusiese de espalda. Pero para su sorpresa Manuela se lo ofrece pero para que la penetre con el brazo:

> ahogarme, me juré que nunca intentaría algo semejante. Me coloqué detrás de ella, enfilé mi sexo a través de sus nalgas. Pero nada más sentirme se volvió como una fiera.
>
> -¡Quiero tu brazo!
>
> Fue entonces cuando me abofeteó y yo retrocedí. Le susurré que no podía, que me dejara hacerlo a mi manera, con mi lustrosa verga, que se partía de ganas.
>
> -Estos cuatro deditos primero-repitió lentamente, como si diera instrucciones para desactivar una bomba-. Luego el pulgar, así…, ¿quieres mirarme? (121)

Aunque el protagonista cierra los ojos y muestra un temor. Al final hace lo que Manuela le pide y la penetra con la mano, "Cerré los ojos. Tenía que decidirme en unos segundos. […] Manuela rugió: -¡Rómpeme de una vez! "(122). Cuando Agustín se lo cuenta a Sebastián que ya había leído varias de las historias muestra una incomodidad y no considera que sea una conducta normal, "*Fist fucking* – exclamó Sebastián; estaba pálido y lo notaba tenso-. ¿Es que no conociste violinistas normales?" (123).

Al final Manuela se suicida. Pero deja una huella en Agustín que llega a enfermarlo. Aunque disfrutó muchos de los momentos con Manuela cae enfermo y se siente un poco sucio por lo que ha hecho: "Me prometí no volver a ver a Manuela, ni siquiera pensaba asistir a sus conciertos. Antes de meterme a la cama, me di otro duchazo, me restregué la piel por segunda vez esa noche" (116). Aunque Agustín hace todo esto, a la siguiente mañana va a ver a Manuela nuevamente: "A la mañana siguiente, tan pronto abrí los ojos, corrí al hotel" (116). Después de haberse prometido que no iría a visitar a Manuela el autor opta por visitarla nuevamente, no puede salir de ese círculo vicioso. Considera que es denigrante lo que está haciendo, pero el deseo es muy grande: "No era deseo solamente, era más que eso: una mezcla de deseo y vértigo. Como un pequeño orgasmo que se prolongaba. Débil, sí, pero incesante" (157).
El protagonista se da cuenta que él no es el que ha penetrado con su brazo a Manuela, sino que él ha sufrido esto como citado arriba. Se vuelve a repetir una escena en el que ahora no es Agustín el que penetra, sino que Manuela es la que lo penetra con su mano. Al final el rol activo de Agustín es tomado por Manuela creando varios personajes *queer*.

El voyerismo en Sebastián

Sebastián muestra un interés desde el principio de la obra en las relaciones que ha tenido Agustín con un hombre. La voz narrativa de Cabán menciona este interés y fascinación de Sebastián por jovencitos. No importa que sea un hombre casado, de esta manera el personaje es un personaje *queer*, que se resiste a la familia nuclear heterosexual. Sebastián tiene deseos homoeróticos:

> [Sebastián] hojea las revistas que en casa no se atreve a hojear: atletas

> culones, mulatos pródigos, muchachitos en flor. Cualquier día se jubilará también, y al alejarse de su profesión se alejará también de sus revistas; de los torsos que suele acariciar apenas con la yema de los dedos; de los muslos que nunca va a morder, y de los vientres que se quedarán, ya para siempre, sin conocer el roce de su viejísima lengua. (12)

El narrador sabe que Sebastián desea estar con jovencitos y que al jubilarse ya no podrá ver las revistas y dejarse del deseo de estar con estos jovencitos, "En cuanto se aleje del periódico, se alejará de todo lo que deseó en silencio" (12). Durante todo la obra Sebastián muestra un interés por las memorias donde se encuentran hombres, particularmente la de Verret: "-Cuéntame lo de Clint Verret.- Sebastián se inclinó por encima de mi hombro para mirar la pantalla de la computadora" (31).

Agustín ya se jubiló oficialmente, y Sebastián lo invita a que venga al periódico a trabajar para escribir las memorias con sus virtuosos. Claramente hay un voyerismo durante toda la obra por parte de Sebastián. Esto funciona como pornografía exótica, ya que el voyerismo es una de las temáticas:

> -Puedes venir cada vez que quieras-alardeó Sebastián-. Usa el escritorio que has usado siempre…Es más, usa el que te dé la gana, pero escribe algo sabroso. A medida que vayas escribiendo, me lo vas pasando y así te hago *proof-reading*. (32)

Le interesa la historia de Verret particularmente y se lo hace saber: "-Solo la de Verret. Hazme ese favorcito: escríbela y así descansas de la violinista" (34). Después de narrar más sobre Virginia. Entra el diálogo de Sebastián y Agustín:

-Sebastián, ¿estás despierto?

-Estoy soñando, Agustín… ¿Puedo soñar con Verret?

-Puedes, Sebastián, pero no debes.

[…]¿Vas a seguir durmiendo?

-Depende. Si me traes lectura, me quito el antifaz. (103)

El voyerismo que Sebastián experimenta es una manera de saciar sus deseos, ya que todas las acciones de deseo *queer* de Agustín son disfrutadas por Sebastián al escuchar y leer todas esas experiencias. El *voyeur* ocupa un lugar *queer* en *Púrpura profundo*, aunque sea un rol en que solo el personaje observa y no participa en la acción, pero al final es un deseo no convencional heteronormativo, por ello *queer*.

En conclusión, la obra de Mayra Montero ofrece una literatura en la que se puede observar el erotismo en varios niveles: el físico y el emocional como definido por Cuddon. Se han presentado ejemplos detallados entre el protagonista y sus virtuosos. Montero ha realizado una obra en donde los actos normalizados o heteronormativos son quebrantados creando una obra *queer*. Como Bataille explica, el propósito del erotismo es salir de esa actitud cotidiana: "The whole business of eroticism is to destroy the self-contained character of the participators as they are in their normal lives" (17). Esto es lo que Montero hace en su obra. Crea una obra que presenta a sus personajes que salen de la vida cotidiana tradicional y logran romper con los parámetros que se han establecido para la familiar nuclear. Agustín sale con hombres y mujeres, y tiene experiencias que caben dentro del erotismo emocional y físico, la pornografía erótica y exótica. Todas las experiencias combinan para formar una novela *queer* que hace que los lectores cuestionen la heteronormatividad. Se presenta un conocimiento extraordinario en el

ámbito musical que agrega y despierta esos deseos eróticos de los personajes.

En este capítulo se ha mostrado una transición del erotismo al homoerotismo. Ya se ve a una autora que describe escenas pornográficas. También hay una transición de erotismo físico y emocional a la pornografía pura donde los personajes experimentan el amor, los celos, diferentes emociones y logran su continuidad cuando salen de lo cotidiano. Sin embargo, algunas conductas sadomasoquistas pueden llevar a la muerte como el caso de Manuela Suggia. Al final Montero presenta una obra que quebranta categorías binarias de sexualidad. Abre un espacio en donde algunos personajes pueden desear y hacer lo que quieran en cuanto a sus relaciones sexuales. Algunos solamente pueden observar o funcionar como *voyeur*, pero pueden saciar sus deseos.

Capítulo seis: Conclusión

La escritura *queer* ha sido y sigue siendo una de las maneras en que las escritoras han podido ir en contra de normas establecidas. La definición de lo *queer* aborda muchos elementos distintos y, a la vez, relacionados. El erotismo, el homoerotismo, la pornografia, el voyeurismo, etc. son términos que tienen definiciones elusivas y cambian según los vaivenes de las épocas. Sin embargo, las configuraciones relacionadas con estos términos sirven como elemento *queer*, o un elemento que representa "una actitud inconformista o disidente en torno a la sexualidad y el género" (Suárez Briones 149). Agrego a la defínción de Suárez Briones el elemento del deseo y cómo la disidencia, la resistencia, y la inconformidad van juntas con el deseo para crear un espacio *queer* o un entorno *queer* en que las escritoras pueden criticar, devaluar, y/o exponer las incongruencias de sus respectivas sociedades. Las escritoras que se han examinado en esta tesis dependieron de las retóricas y los discursos de sus épocas respectivas para plasmar y expresar lo que querían. El análisis sugiere que la estrecha relación entre deseo/erotismo y actitud disidente se presenta en todas estas autoras, pero de formas diferentes.

Un análisis como éste que ha abarcado tantos siglos tiene que basarse en una multitud de definiciones y críticas para poder incluir a escritoras tan diversas como éstas, y en el primer capítulo se proporcionó un repaso de obras eróticas y la crítica que se ha observado en España y América Latina. El erotismo fue un tema que ha sido difícil de describir o definir. Se pudo comprobar que estas escritoras usaron técnicas *queer* para ir en contra de lo establecido, y la temática del erotismo dentro del discurso *queer* dejó que se expresaran más íntimamente. Aunque hay muchas definiciones de lo

queer, se pudo indicar que la mayoría de estas escritoras caben dentro de la categoría *queer* porque sus escritos expresan un deseo erótico no sancionado por la sociedad de la época, y a partir de la experiencia de sentir este deseo, las escritoras asumen una actitud de ruptura con la sociedad patriarcal, cuestionan conductas heteronormativas, instituciones sociales (familia, matrimonio), o religiosas (el convento), denuncian prácticas hipócritas normalizadas, e introducen formas alternativas de entender la experiencia erótica. Todas estas escritoras adoptaron la escritura y la adaptaron a las normas de su época para poder expresarse. A la vez brindaron un meta-texto que claramente presentó un mensaje erótico.

En el capítulo dos se pudo observar que tanto la Madre Castillo como Sor Juana usaron la descripción de la unión mística para ejemplificar un tipo de erotismo. Usaron el espacio del convento para huir del matrimonio, uno de los aspectos más importantes de la vida de una mujer de su tiempo. Asimismo, estas dos monjas tomaron el papel de teólogas para instruir a otros, otro papel que no era permitido para la mujer de la época. Los conventos de los siglos XVII y XVIII les sirvieron como espacios para escribir y explorar un erotismo activado por la influencia mística o por la pasión de Sor Juana hacia lo intelectual. Supieron encontrar en una institución tan tradicional y patriarcal como el convento, el único espacio donde su deseo *queer* podía ser expresado en la escritura. Aunque vivieron bajo el yugo o la orden de los confesores, Sor Juana y Madre Castillo logran manipular el entorno institucional del convento para continuar sus actividades como escritoras. No todas las religiosas tuvieron la misma oportunidad, y algunas tuvieron más derechos que otras, y es claro que el estatus socio-económico y, en algunos casos, la relación con personas importantes de la aristocracia son parte del

arsenal de resistencia de estas autoras.

En el tercer capítulo se analizó la vida de Avellaneda que refleja su actitud en contra de las instituciones establecidas. Niega casarse y rechaza el papel tradicional del "ángel del hogar". En el siglo XIX las mujeres no tuvieron tantas restricciones como en los siglos XVII y XVIII, pero aun así, la mayoría de los géneros en que escribió no le dieron un espacio para poder expresar sus deseos más íntimos. La escritura epistolar, entonces, se convierte en lo que el convento fue para Sor Juana y Madre Castillo--una manera de expresar la experiencia erótica *queer*. Las cartas a sus pretendientes le brindan un espacio *queer*. Se observó que en el discurso epistolar las relaciones sentimentales terrenales de Avellaneda no funcionaron y las pérdidas la llevaron a refugiarse detrás de las paredes conventuales donde buscó consuelo en el misticismo. Sin embargo, al salir siguió comunicándose con sus pretendientes y describió detalladamente sus deseos eróticos. Su *Álbum de lo bello y lo bueno*, donde Safo aparece como personaje influyente, les abrió la puerta a otras escritoras, ya que fue editora del *Álbum*. También fue admirada por el talento que tuvo al escribir todo tipo de obras: teatro, poética y hasta manuales cristianos. Es por ello que la llegaron a describir como “mucho hombre”.

En el cuarto capítulo se presentó una gran transición del siglo XIX al XX donde Cristina Peri Rossi escribe abiertamente con personajes femeninos que tienen un interés romántico y sexual en otras mujeres. Tiene una postura que va en contra del gobierno uruguayo heteronormativo que atribuye a su militancia, y al final, la dictadura la forzó a salir en exilio. Peri Rossi rechaza las categorías binarias de sexualidad y brinda personajes asexuados en su obra que no quieren ser encajonados en identidades fijas,

como el caso del ángel en "Entrevista con el ángel". Por un lado, se interrumpe la narrativa tradicional del esposo abandonado; en este caso, es abandonado por otra mujer. Por otro lado, el personaje del ángel es un objeto de deseo que no se deja clasificar y ni siquiera nombrar dentro del marco heteronormativo. El ángel introduce una identidad otra, fluída, donde el objeto de deseo es efímero. En "El testigo" se presentaron temáticas que no eran consideradas heteronormativas como el incesto y las relaciones homoeróticas entre la madre del testigo y sus amantes mujeres. Encontramos una escritura mucho más "directamente queer" que cuestiona la familia nuclear con escenas lesbianas e incestuosas.

La transición para el siglo XXI se muestra con Mayra Montero que presenta una obra cargada de homoerotismo y erotismo, y así, de personajes *queer*. Montero pudo llegar a tener una libertad para escribir obras eróticas que siguen extendiendo los límites de los textos *queer*, y aun ganó el premio La Sonrisa Vertical. El quinto capítulo analizó su *Púrpura profundo* donde aparece un hombre jubilado que ha tenido relaciones con varios hombres y mujeres. Por otro lado hay personajes que disfrutan el papel de *voyeur* como Sebastián. Hay personajes sadomasoquistas y una gama de personajes que muestran escenas pornográficas, pero el gran énfasis de la novela explora una diversidad de personas que rompen con constructos tradicionales. La obra de Montero ya lleva lo erótico a límites raramente reconocidos dentro de un marco heteronormativo. Mientras que lo heterosexual/patriarcal ha dictaminado que la biología masculina solo ha de generar un deseo hacia la biología femenina y vice-versa, la obra explora instancias de erotismo hacia un objeto de deseo que puede ser un animal (bestialidad) o formas "aberrantes" de la sexualidad entre humanos (sado-masoquismo, urología,

voyerismo, fetichismo, etc). Montero parece sugerir que si el acto sexual es homoerótico y heteroerótico, es secundario a todas las otras formas de erotismo y sexualidad que un ser humano puede experimentar. Aunque los dos personajes principales supuestamente viven una vida tradicional –están casados con mujeres y tienen hijos—su hipocresía surge al ver como viven negando sus deseos no sancionados por el partiarcado heteronormativo.

He presentado en esta tesis la posibilidad de utilizar una teoría moderna para analizar escritos del siglo XVII hasta el XXI. La teoría *queer* abre un espacio para poder examinar trabajos que exponen una gran variedad de géneros, personajes y temáticas. Dediqué tiempo a estas obras para subrayar cómo la mujer pudo abrirse un espacio en el mundo literario y presentar temáticas atípicas que fueron en contra de las normas establecidas. También, ellas criticaron una perspectiva restrictiva. Aunque tuvieron que sufrir críticas, abuso de confesores, distanciamiento, rechazo, y exilio, pudieron manifestar su inconformidad y disidencia al confrontar cuestiones de sexualidad, género y deseo. En cada época la resistencia es distinta y tiene que ver con los parámetros históricos. Estas escritoras responden a las restricciones heteronormativas dependiendo de su propio nivel de opresión y los recursos que tienen. A través de su creatividad encontraron una manera de escaparse de la opresión patriarcal y heteronormativa particular de su entorno. En todos estos siglos, he mostrado que estas cinco aurtoras emplean lo *queer* o sea una dialéctica disidente, resistente e inconformista que surge de la experiencia de un deseo erótico no sancionado, y esta experiencia impulsa una escritura que cuestiona diversos elementos en torno a la sexualidad, el género y el deseo para romper los constructos tradicionales de cada época.

Notas

[1] Powell explica que estudiantes gays, lesbianas, transgénero, bisexuales, *queer*, etc., tienden a dar una lectura más allá de lo heteronormativo, y ella coincide con esto. Para más información sobre esa lectura *queer* leer, "Sor Juana's Love Poems Addressed to Women" de Powell.

[2] Estudiosos como Octavio Paz en *Las trampas de la fé* y Eliano Rivera en "Ambigüedades genéricas: Sor Juana y las fronteras de la crítica" en *Letras Femeninas.*

[3] Aunque la estudiosa Georgina Sabat de Rivers piensa que 1651 es la fecha más válida.

[4] See *The Politics and Poetics of Sor Juana Inés de la Cruz* by George Antony Thomas.

[5] Antonio Rubial García lo menciona en *Sor Juana y los poderosos*.

[6] Esta crítica considera que los poemas son místicos y no hay ninguna referencia sexual.

[7] Martha Lilia Tenorio menciona que Octavio Paz y Ana Navarro ya observan una lectura profana o erótica en la poética de Sor Juana. Pero por otra parte se encuentran críticos como G.C. Flynn en su trabajo titulado "The alleged mysticism of Sor Juana de la Cruz" que analizan posibilidades místicas.

[8] En el trabajo *Algo sobre el Romance 56*, Tenorio menciona que "entretegida en ese discurso aparentemente místico o amoroso, está la expression de las inquietudes de una monja escritora". Tenorio cita al gran estudioso de Sor Juana, Alatorre, el cual presenta una descripción de Sor Juana como una mujer que no razona como religiosa, sino como una mujer de siglo: de espíritu libre e intellectual.

[9] La mayoría de los datos biográficos han sido obtenidos de su propia autobiografía. Avellaneda escribió en su diario todos los datos más importantes de su vida.

[10] Un sumario administrativo de acuerdo al sitio web del parlamento uruguayo es, "el procedimiento tendiente a determinar o comprobar la responsabilidad de los funcionarios imputados de la comisión de falta administrativa (artículo 169) y a su esclarecimiento". El artículo 169 declara: "FALTA ADMINISTRATIVA. La falta susceptible de sanción disciplinaria, es todo acto u omisión del funcionario, intencional o culposo, que viole los deberes funcionales" (Parlamento Uruguayo).

[11] *Descripción de un naufragio* (1974), *Diáspora* (1976), *Lingüística general* (1979), *Europa después de la lluvia* (1987), *Babel Bárbara* (1991), *Otra vez Eros* (1994), *Aquella noche* (1996), *Inmovilidad de los barcos* (1997), *Poemas de amor y desamor* (1998), *Las musas inquietantes* (1999), *Estado de exilio* (2003), *Estrategias del deseo*

(2004), *Poesía reunida* (2005), *Mi casa es la escritura* (2006), *Habitación de hotel* (2006), y *Playstation* (2009).

[12] Como es el caso de los académicos A. Robert Lauer y Cristina Piña en sus estudios de *Púrpura profundo*.

Bibliografía

Andreas-Salomé, Lou. *El erotismo.* Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1998. Impreso.

Ahlgren, Gillian T.W. *Teresa of Avila and the Politics of Sanctity*. Ithaca: Cornell University Press, 1996. Impreso.

Anzaldúa, Gloria. "To(o) Queer the Writer—Loca, escritora y chicana". *Living Chicana Theory*. Ed. Carla Trujillo. Berkeley: University of California Press, 1998. 263-76.

Arenas, Reinaldo. *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquets, 1992. Impreso.

Arrom, Silvia. *Las mujeres de la Ciudad de México, 1790-1857*. México: Siglo XXI, 1988. Impreso.

Ballesteros, Mercedes. *Vida de la Avellaneda*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1949. Impreso.

Bataille, George. *Erotism: Death and Sensuality*. San Francisco: City Lights Books, 1986. Impreso.

---. *Erotismo*. Barcelona: Tusquets, 2009. Impreso.

Baudot, Georges, and María A. Méndez. *Amores prohibidos: la palabra condenada en el México de los virreyes: antología de coplas y versos censurados por la Inquisición de México*. México, D.F: Siglo Veintiuno, 1997. Impreso.

Bayly, Jaime. *La noche es virgen*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1997. Impreso.

---. *No se lo digas a nadie*. Barcelona: Seix Barral, 1994. Impreso.

Bergmann, Emilie and Stacey Schlau. *Approaches to Teaching the Works of Sor Juana*

Inés de la Cruz. New York: MLA, 2007. Impreso.

Brown, Judith. *Immodest Acts: The Life of a Lesbian Nun in Renaissance Italy*. New York: Oxford University Press. 1986. Impreso.

Butler, Judith**.** *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge, 1993. Impreso.

---. *Undoing Gender*. New York: Routledge, 2004. Impreso.

---. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990. Impreso.

Castillo, Francisca Josefa de. *Afectos espirituales*. Bogotá: Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, 1942. Impreso.

---. *Vida de Sor Francisca Josefa de Castillo*. Estudio preliminar, edición crítica y notas de Beatriz Ferrús Antón y Nuria Girona Fibla. Pamplona: Universidad de Navarra/Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2009. Impreso.

Capmany, María A, y Carmen Alcalde. *El feminismo ibérico*. Barcelona: Oikos-Tau, 1970. Impreso.

Castillo, Francisca J. *Afectos espirituales I.* Bogotá, Colombia: Editorial ABC, 1942. Impreso.

---. *Afectos espirituales II.* Bogotá, Colombia: Editorial ABC, 1942. Impreso.

Castro, Maricruz. *Puerta Al Tiempo: Literatura latinoamericana del siglo XX*. México: Tecnológico de Monterrey, Campus Estado de México, 2005. Internet resource.

Cerezo, José A. *Literatura erótica en España: repertorio de obras 1519-1936*. Madrid: Ollero y Ramos, 2001. Impreso.

Cevallos, Francisco J, Jeffrey Cole, Nina Scott y Nicomedes Suárez. *Coded Encounters: Writing, Gender, and Ethnicity in Colonial America*. Amherst: U of Massachusetts, 1994. Impreso.

Chodorow, Nancy. "Pre-Oedipal Gender Configurations". Malden, MA: Blackwell Publishing, 470-87, 2004. Impreso.

Cifuentes, Juan F. and Aida Toledo. *Rosa palpitante: Sexualidad y erotismo en la escritura de poetas guatemaltecas nacidas en el siglo XX*. Guatemala: Editoral Palo de Hormigo, 2005. Impreso.

Cixous, Hélène. "The Laugh of the Medusa". *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Ed. Vincent B. Leitch. New York: Norton, 2001. Impreso.

Corbalán, Ana. "Cuestionando la tradición patriarchal: La narrativa breve de Cristina Peri Rossi". *Chasqui*. 37.2 (2008): 3-14. Impreso.

Costa, María D. *Latina Lesbian Writers and Artists*. Binghamton, NY: Harrington Park Press, 2003. Impreso.

Cotarelo y Mori, Emilio. *La Avellaneda y sus obras: Un ensayo biográfico y crítico*. Madrid: Tipografía de Archivos, 1930. Impreso.

Cuddon, Jonh A. *A Dictionary of Literaty Terms and Literary Theory.* Chichester, West Sussex; Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2013. Impreso.

De Lauretis, Teresa. *Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction. Differences 3* (1991): 1-11. Impreso.

De los Sumarios e Investigaciones Administrativas.Título I. Disposiciones Generales <http://www.parlamento.gub.uy/OtrosDocumentos/Decreto500/l2s3.htm>

Dejbord, Parizad T. *Cristina Peri Rossi: escritora del exilio*. Buenos Aires, Argentina: Galerna, 1998. Impreso.

Derrida, Jacques. *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*. Trans. Alan Bass. Chicago: Chicago University Press, 1987. Impreso.

Díez Borque, José María. "Del bueno y del mal amor en el siglo XVIII novohispano" *Erotismo en las letras hispánicas: Aspectos, modos y fronteras*. Eds. Luce López- Baralt y Francisco Márquez Villanueva. México, D.F: Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México, 1995. 139-158. Impreso.

Díez Fernández, José Ignacio. "Asedios al concepto de la literatura erotica." *Venus venerada. Tradiciones eróticas de la literatura española I*. Eds. Ignacio Díez Fernández y Adrinne L. Martin. Madrid: Editorial Complutense, (2006): 1-18. Impreso.

Doan, Laura L. *The Lesbian Postmodern*. New York: Columbia University Press, 1994. Impreso.

Downs, Donald A. *The New Politics of Pornography*. Chicago: University of Chicago Press, 1989. Impreso.

Dworkin, Andrea. *Pornography: Men Possessing Women*. New York: Plume Book, 1989. Impreso.

Eisenberg, Daniel. "Una temprana guía gay: *Granada (Guía emocional)* de Gregorio Martínez Sierra (1911)". *Erotismo en las letras hispánicas: Aspectos, modos y fronteras*. Eds. Luce López-Baralt y Francisco Márquez Villanueva. México,

D.F: Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México, 1995. 111-120. Impreso.

Engels, Frederick. *The Origin of the Family, Private Property, and the State*. NewYork: International Publishers, 1972. Impreso.

El Diccionario de Autoridades. 1726. http://web.frl.es/DA.html

---. 1727. http://web.frl.es/DA.html

---.1729. http://web.frl.es/DA.html

---.1727. http://web.frl.es/DA.html

---.1934. http://web.frl.es/DA.html

---.1739. http://web.frl.es/DA.html

---.1770. http://web.frl.es/DA.html

Escaja, Tina. *Salomé decapitada: Delmira Agustini y la estética finisecular de la fragmentación*. Amsterdam: Rodopi, 2001. Impreso.

Fernández Rodríguez, Esther. *Eros en escena: Erotismo en el teatro del Siglo de Oro*. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2009. Impreso.

Ferrús, Beatriz A. "Cuerpos místicos, cuerpos que imitan a Cristo: de Agustín de Hipona a Francisca Josefa de la Concepción del Castillo". *Quaderns de filologia. Estudis literaris.* 9 (2004): 67-78. Impreso.

---. Discursos cautivos: Convento, vida, escritura. *Anejo LII de Cuadernos de Filología*. Universidad de Valencia, 2004. Impreso.

---. y Nuria Girona Fibla. *Vida de Sor Francisca Josefa del Castillo*. Madrid: Centro de Estudios Indianos (CEI), 2009. Impreso.

---."Mayor Gloria de Dios es que lo sea una mujer… Sor María d Jesús de Ágreda y Sor Francisca Josefa de la Concepción del Castillo (Sobre la escritura conventual en los siglos XVI y XVII). " *Revista de Literatura* 70.139 (2008): 31-46. Iberoamericana Vervuet, 2009. Impreso.

---."Yo-cuerpo y escritura de vida: (para una tecnología de la corporalidad femenina en los siglos XVI y XVII)". *Quaderns de filologia. Estudis literaris*. 10 (2005): 155-168. Impreso.

Foster, David William. *Ensayos sobre culturas homoeróticas latinoamericanas*. Ciudad Juárez, Chih. Mexico: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2009. Impreso.

---. *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes: A Bio-Critical Sourcebook.* West Port: Greenwood Press, 1994. Impreso.

---. *Producción cultural e identidades homoeróticas: Teoría y aplicaciones*. San José, C.R: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2000. Impreso.

---. *Sexual Textualities: Essays on Queer-ing Latin American Writing*. Austin: Texas University Pres, 1997. Impreso.

Foucault, Michel**.** *The History of Sexuality*. New York: Pantheon Books, 1978.

Ford, Richard Thompson. "What's Queer about Race?" *South Atlantic Quarterly*. 106.3 (2007): 478-484. Impreso.

Franco, Jean. *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico*. Gender and Culture. New York: Columbia University Press, 1989. Impreso.

French, Williams and Katherine E. Bliss. *Gender, Sexuality and Power in Latin*

America since Independence. Lanham: Rowman & Littlefield, 2007. Impreso.

Galaz-Vivar, Alicia. "Una mística del Nuevo Mundo". *Thesaurus* 45.1 (1990): 149-161.

Garbalosa, Gabriela. *La gozadora del dolor*. Ed. Catharina Vallejo. Buenos Aires: Stock Cero, 2007. Impreso.

Garber, Marjorie. *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety*. New York and London: Routledge, 1992. Impreso.

Gilbert, Sandra M. and Gubar, Susan. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale: Yale University Press, 2000. Impreso.

Glantz, Margo. "La destrucción del cuerpo y la edificación del sermón: La razón de la fábrica: un ensayo de aproximación al mundo de Sor Juana". *Erotismo en las letras hispánicas: Aspectos, modos y fronteras*. Eds. Luce López-Baralt y Francisco Villanueva. México, D.F: Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México, 1995. 121-138. Impreso.

---.*Sor Juana: la comparación y la hipérbole*. México, DF, 1999.

Glickman, Robert J. *Vestales del templo azul: Notas sobre el feminismo hispanoamericano en la época modernista*. Toronto: Canadian Academy of the Arts, 1996. Impreso.

Gómez de Avellaneda, Gertrudis. *Obras completas*. Madrid: Imprenta y Esterotipia de M. Rivadeneyra, 1869. Impreso.

---.*Cartas inéditas existentes en el Museo de Ejército*. Ed. José Priego Fernández el Campo. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1975. Impreso.

---. *Manual del cristiano: Nuevo y completo devocionario por la excelentísima Señora Dona Gertrudis de Avellaneda de Sabater*. Ed. Carmen Bravo-Villasante. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1975. Impreso.

---.*Obras literarias, dramáticas y poéticas*. Madrid: Rivadeneyra, 1869-1871.

---."Galería de mujeres célebres: Safo." *Album cubano de lo bueno y lo bello*. Ed. Gertrudis (1860): 41-43. Impreso.

Gómez, de A. A. G, and Susana A. Montero. *Lo bueno y lo bello: Una estocada de género*. Camagüey: Editorial Acana, 2005. Impreso.

Gonzalbo Aizpuru, Pilar. "Del bueno y del mal amor en el siglo XVIII novohispano". *Erotismo en las letras hispánicas: Aspectos, modos y fronteras*. Eds. Luce López- Baralt y Francisco Márquez Villanueva.México, D.F: Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México, 1995. 139-158. Impreso.

Graciano, Frank. *Wounds of Love: The Mystical Marriage of Saint Rose of Lima*. Oxfor Universty Press, 2004. Impreso.

Grandes, Almudena. *Las edades de Lulú*. Tusquets, 1989. Impreso.

Guerra, Cunningham Lucia. *Mujer y escritura: Fundamentos de la crítica feminista*. México: UNAM, 2007. Impreso.

Hamilton, Carlos. "Sobre los manuscritos de la Madre Castillo". *Thesaurus* 9.1 (1964) 1 Mar, 2009. <http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/19/TH_19_001_156_0.pdf>

Herbert, Marcuse. *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud*. Boston:

Beacon Press, 1955. Impreso.

Hernández, Laura. *Escribir a oscuras: el erotismo en la literatura femenina latinoamericana*. Buenos Aires: Editorial Belgrano, 2000. Impreso.

Hernández-Delgado, Dilia. "La presencia del dolor en la obra poética de Garcilaso de la Vega, Diego Hurtado de Mendoza, Gutierre de Cetina, Lope de Vega y Madre Josefa de Castillo". Lincoln: University of Nebraska, 2007. Impreso.

Hernández-Torres Ivette N. "Escritura y misticismo en los Afectos espirituales de la Madre Castillo". *Revista Iberoamericana*. 69.204 (2003): 653-665. Impreso.

Hidalgo-Núñez, Sonia. *Tortura y literatura en el cono sur: los límites de la representacion literaria*. Ann Harbor, MI. ProQuest LLC, 2008. Impreso.

Hind, Emily. *Femmenism and the Mexican Intellectual from Sor Juana to Poniatowska: boob lit*. Palgrave Macmillan, 2010. Impreso.

Irigaray, Luce. *An Ethics of Sexual Difference*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1993. Impreso.

---.*This Sex Which is Not One*. Trans. Catherin Porter. Ithaca: Cornell University Press, 1985. Impreso.

Jiménez-Faro, Luzmaría. *Gertrudis Gómez de Avellaneda: La dolorida pasión*. Madrid: Ediciones Torremozas, 1999. Impreso.

Juana Inés de la Cruz, Sor. *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*. Ed. Alfonso Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda. 4t. México: Fondo de Cultura Económica, 1951-1957. Imperso.

Juana, Cruz Inés de la. *Obras completas*. "Sepan cuantos—". México, D.F.: Editorial

Porrúa, 2004. Impreso.

Juana, Cruz Inés de la, and Margo Glantz. *Sor Juana Inés de la Cruz, segundo volumen de sus obras*. Venezuela: Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1994. Impreso.

Kripal, Jeffrey J. *Roads of Excess, Palaces of Wisdom: Eroticism and Reflexivity in the Study of Mysticism*. Chicago: University of Chicago Press, 2001. Impreso.

Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982. Impreso.

---. *Revolution of Poetic Language*. New York: Columbia University Press, 1984. Impreso.

Lacan, Jacques. *The Language of the Self*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1968. Impreso.

LaGreca, Nancy. *Rewriting Womanhood***:** *Feminism, Subjectivity, and the Angel of the House in the Latin American Novel, 1887–1903*. University Park: Pennsylvania State University Press, 2009. Impreso.

---. "The Sublime Corpse in Gertrusiz Gómez de Avellaneda's Women's Journal *Album Cubano de lo Bueno y lo Bello* (1860)". *Hispania*. 92.2 (2009): 201-212. Impreso.

Laqueur, Thomas W. *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud.* Cambridge: Harvard University Press, 1990. Impreso.

Lauer-Flores, A. Robert. "El (Homo)erotismo musical en la narrativa caribeña de Mayra Montero: 'Púrpura Profundo'". *Chasqui.* 34.1 (2005): 42-50. Impreso.

Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*.

Bloomington: Indiana University Press, 1987. Impreso.

Lavrin, Asunción. "Female Religious". *Cities and Society in Colonial Latin America*. Eds. Louisa S. Hoberman and Susan M. Socolow. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1986. Impreso.

---. "La celda y el siglo: epístolas conventuales". *En Mujer cultura en la colonia hispanoamericana*. Ed. Mabel Moraña. Pittsburgh: Biblioteca de América, 1996. Impreso.

---. "In Search of Colonial Woman in Mexico: The Seventeenth and Eighteenth Centuries". *Latin American Women: Historical Perspectives*. Ed. Asunción Lavrin. Westport: Greenwood Press, 1978. Impreso.

---. "Sor Juana Inés de la Cruz: Obediencia y autoridad en su entorno religioso". *Revista Iberoamericana.* 61.172-73 (1995): 605-22. Impreso.

---. "Unlike Sor Juana? The Model Nun in the Religious Literature of Colonial Mexico". *University of Dayton Review.* 16 (1983): 75-92. Impreso.

Lavrin, Asunción, Rosalva Loreto y Kathleen Myers. *Monjas y Beatas: La escritura femenina en la espiritualidad barroca novohispana siglos XVII y XVIII.* Puebla: Universidad de las Américas, 2002. Impreso.

Ledesma, Pedraz M. *Erotismo y literatura*. Jaén: Universidad de Jaén, 2000. Impreso.

Levi Calderón, Sara. *Dos mujeres*. México: Diana, 1990. Impreso.

Lezama Lima, José. *Paradiso.* New York: Farrar, Straus and Giroux, 1974. Impreso.

Lister, Elissa L. "Mujer y erotismo en la narrativa de Mayra Montero". *Linguística Y Literatura (medellín)*. (2000): 91-110. Impreso.

Litvak, Lily. *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: A. Bosch, 1979. Impreso.

López-Baralt Luce, y Francisco Márquez Villanueva. *Erotismo en las letras hispánicas: Aspectos, modos y fronteras*. México, D.F: Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México, 1995. Impreso.

Manzotti, Vilma. "Mayra Montero Y Su Ritual Del Deseo Desterritorializado". *Alba De América (westminster)*. 14 (1996): 363-371. Impreso.

Marting, Diane E. *The Sexual Woman in Latin American Literature: Dangerous Desires.* Gainesville, FL: University Press of Florida 2001. Impreso

McCann, Carole and Kim Seung-Kyung. *Feminist Theory Reader: Local and Global* Perspectives. New York: Routledge, 2010. Impreso.

McKnight, Kathryn Joy. *The Mystic of Tunja: The Writings of Madre Castillo 1671-1742.* Amherst: U of Massachusetts P, 1997. Impreso.

McClennen, Sophia. *The Dialectics of Exile: Nation, Time, Language, and Space in Hispanic Literatures*. West Lafayatte: Purdue University Press, 2004. Impreso.

McCrary, Rebecca L. *El feminismo y el erotismo en las letras de Sor Juana Inés de la Cruz*. 2010. Impreso.

Molloy, Silvia and Robert McKee. *Hispanisms and Homosexualities*. Durham: Duke University Press: 1998. Impreso.

Montero Alarcón, Alma. *Monjas coronadas*. Círculo de Arte. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes: Dirección General de Publicaciones, 1999. Impreso.

Montero, Mayra. *Púrpura Profundo*. Barcelona: Tusquets Editores, 2000. Impreso.

Moore, Charles B. “Función y fuentes de ‘lo indecible’, en *Los afectos espirituales* de la Madre Castillo (1671-1742)”. *Hispania*. 93.3 (2010): 345-56. Impreso.

Mosse, George L. *Nationalism and Sexuality: Respectability and Abnormal Sexuality in Modern Europe*. New York: H. Fertig, 1958. Impreso.

Myers, Kathleen. “A Glimpse of Family Life in Colonial Mexico: A Nun’s Account”. *Latin American Research Review*. 28.2 (1993): 63-87. Impreso.

---. *Neither Saints nor Sinners: Writing the Lives of Women in Spanish America*. New York: Oxford University Press, 2003. Impreso.

--- and Amanda Powell. “*A Wild Country out in the Garden*”. *The Spiritual Journals of a Colonial Mexican Nun.* Bloomington: Indiana University Press, 1999. \ Impreso.

Nardi, Peter M. and Beth E. Schneider. *Social Perspectives in Lesbian and Gay Studies: A Reader*. New York: Routledge, 1998. Impreso.

Norandi, Elina. *Ellas y nosotras: estudios lesbianos sobre la literatura escrita en castellano*. Madrid: Egales editorial, 2009. Impreso.

Novoa, Adriana y Monica Szumuk. “Desnaturalizando la nación autoritaria: una propuesta queer”. *Debate Feminista*. 29 (2004): 101-117. Impreso.

Olivera, Córdova M. E. *Entre amoras: lesbianismo en la narrativa mexicana*. México: UNAM, Centro de Investigaciones Interdiciplinarias en Ciencias y Humanidades, 2009. Impreso.

Pastor, Brigida. “El ángel del hogar: Imaginario patriarcal y subjetividad femenina en Dos Mujeres, de Gertrudis Gomez De Avellaneda”. *Revista de Estudios*

Hispánicos (San Juan). 30.2 (2003): 19-31. Impreso.

Paz, Octavio. *La llama doble: Amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral, 1993. Impreso.

---. *Sor Juana Inés de la Cruz, o Las trampas de la fe.* Barcelona: Seix Barral, 1982. Impreso.

---. *Un más allá erótico: Sade.* México: Editorial Vuelta, 1993. Impreso.

Perelmuter, Rosa. "Female Voices in the Poetry of Sor Juana Inés de la Cruz." *Estudios sobre escritoras hispánicas en honor de Georgina Sabat-Rivers.* Ed. L. Charnon-Deutcsh. Madrid: Castalia: 1992. Impreso.

Perez-Sánchez, Gema. "Queer Transitions in Contemporary Spanish Culture: From Franco to la Movida". State University of New York, 1997. Impreso.

Peri, Rossi C. *Desastres Íntimos*. Barcelona: Editorial Lumen, 1997. Impreso.

---. *Evohé.* Montevideo: Editorial Giron, 1971. Impreso.

---. *Fantasías Eróticas*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 1991. Impreso.

Piña, Cristina. "Mayra Montero y los topoi de la erótica masculina revisitados por una mujer." *Cuadernos hispanoamericanos*. 659 (2005): 7-15. Impreso.

Powell, Amanda. "Sor Juana's Love Poems Addressed to Women". Eds. Emilie Bergmann and Stacey Schlau. *Approaches to Teaching the Works of Sor Juana Inés de la Cruz*. New York: MLA, 2007. Impreso.

Rich, Lawerence. "Fear and loathing in Vetusta: coding class and gender in Clarín's La Regenta". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 20.3 (2001): 505-518. Impreso.

Rivera, Eliano. Ambiguedades genéricas: Sor Juana y las fronteras de la crítica. *Letras*

Femeninas 35.1 (2009): 191-210. Impreso.

Rodriguez, Clemencia. "Citizens' Media and the Voice of the Angel/Poet". Media International Australia, 2002. Impreso.

Roffiel, Rosa María. *Amora*. México, D.F: Editorial Planeta Mexicana, 1989. Impreso.

Rosenberg, Jordana. "Butler's 'Lesbian Phallus'; or, What Can Deconstruction Feel". *Journal of Lesbian and Gay Studies*. 9.3 (2003): 393-414.

Rowinsky Mercedes. *Imagen y discurso: Estudio de la imágenes en la obra de Cristina Peri Rossi*. Montevideo: Trilce, 1997. Impreso.

Rubial García, Antonio. *Sor Juana y los poderosos*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. Internet Resource.

Ruiz, Ramón. *Consideraciones políticas sobre conducta entre marido y mujer*. Madrid, 1742. Impreso.

Sabat, Georgina. "Veintiún sonetos de Sor Juana y su causuística del amor". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. Internet resouce.

Sáez, Javier. *Teoría Queer y psicoanálisis*. Madrid: Síntesis, 2004. Impreso.

Schlau, Stacey. *Spanish American Women's Use of the Word: Colonial through Contemporary Narratives*. Tucson: University of Arizona Press, 2001. Impreso.

Scott, Nina M. ed. and trans. *Madres del Verbo/Mothers of the Word: Early Spanish-American Women Writers: A Bilingual Anthology.* Albuquerque: University of New Mexico Press, 1999. Impreso.

Sedgwick, Eve. *Epistemology of the Closet.* Los Angeles: University of California Press, 1990. Impreso.

Sierra, Horacio. *Sanctified Subversives: Righteous and Rebellious Nuns in Early Modern English and Spanish Literature*. Gainesville, Fla.: University of Florida, 2010. Internet resource.

Smith, Hilda L., and Berenice A. Carroll, eds. *Women's Political & Social Thought: An Anthology*. Bloomington: Indiana UP, 2000. Impreso.

Suárez, Briones Beatriz. "Feminismos del siglo XXI". *Lectora* 12 (2006): 145-150. Impreso.

Thomas, George Antony. *The Politics and Poetics of Sor Juana Inés de la Cruz*. Burlington, VT, USA; Farnham, Surrey, England: Ashgate. 2012.

Impreso.Tompkins, Cynthia and David W. Foster. *Notable Twentieth-Century Latin American Women: A Biographical Dictionary*. Westport, Conn: Greenwood Press, 2001. Impreso.

Tongson, Karen. "Lesbian Aesthetics, Aestheticizing Lesbianism". *Nineteenth-Century Literature*. 60.3 (2005): 281-90. Impreso.

Torres, Daniel. *Verbo y carne en tres poetas de la lírica homoerótica en Hispanoamérica*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2005. Impreso.

Torres, Lourdes y Inmaculada Pertusa. *Tortilleras: Hispanic and U.S Latina Lesbian Expression.* Philadelphia: Temple University Press, 2003. Impreso.

Torres, Patricia. "Castillo, María y Josefa." Biblioteca Virtual del Banco de la República, 2004.< http://www.lablaa.org/blaavirtual/biografias/castfran.htm>

Ubilluz, Juan C. *Sacred Eroticism: Georges Bataille and Pierre Klossowski in the Latin American Erotic Novel*. Lewisburg, PA.: Bucknell University Press, 2006.

Impreso.

Vadillo, Alicia E. *Santería y vodú: Sexualidad y homoerotismo: Caminos que se cruzan sobre la narrativa cubana contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002. Impreso.

Villanueva, Alfredo. "La constitución del sujeto homosexual masculino en la narrativa latinoamericana: Un breve recuerdo". 2004. 5. Oct. 2010. <http://www.enkidumagazine.com/art/2004/170804/E_027_170804.htm>

Warner, Michel, ed. *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*. Minneapolis, MN and London: Harvard University Press, 2000. Impreso.

Weber, Alison. *Ashgate Research Companion to Women & Gender in Early Modern Europe*. Allyson M. Poska, Jane Couchmen and Katherine A. McInver, eds. England: Ashgate Publishing Limited. 2013. Impreso.

---. *Teresa of Ávila and the Rhetoric of Femininity*. Princeton: Princeton University Press, 1990. Impreso.

Weinstein, Martin. *Uruguay: Democracy at the Crossroads*. Boulder, Colorado: Westview Press, 1988. Impreso.

Wittig, Monique. *The Lesbian Body*. Trans. David Le Vay. New York: Williams Morrow, 1975. Impreso.

Wray, Grady C. *The Devotional Exercises/Los Ejercicios devotos de Sor Juana Inés de la Cruz (1648/51-1695): Mexico's Prodigious Nun*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 2005. Impreso.

Zalduondo, María. "(Des)orden en el porfiriato: La construcción del bandido en dos

novelas desconocidas del siglo XIX mexicano". *Decimonónica: Journal of Nineteenth Century Hispanic Cultural Production* 4.2 (2007): 77-94. Impreso.