

UACM

Universidad Autónoma
de la Ciudad de México

NADA HUMANO ME ES AJENO

COLEGIO DE HUMANIDADES y CIENCIAS SOCIALES

LICENCIATURA EN CREACIÓN LITERARIA

A Irene le gusta Lala: Imaginarios lésbicos en la literatura mexicana contemporánea

Trabajo monográfico o tesina

TRABAJO RECEPCIONAL

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN CREACIÓN LITERARIA

P R E S E N T A

MARTHA DANIELA ORTEGA MEZA

DIRECTORA

DRA. HERMINIA PILAR MORALES LARA

Ciudad de México, noviembre de 2025.

SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

DERECHOS RESERVADOS[©]

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

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

Para Ariadna, la amiga, la esposa, la compañera y el apoyo que nunca me ha soltado,
para ti siempre.

Para Jesús, mi hermano, que siempre está, incluso en la lejanía, y que me enseña a ser
más humana.

Para Lourdes, mi mamá, que, aunque no comparta mis ideas o mis decisiones,
siempre se mantiene como un remanso.

Para Tita que siempre ha creído en mí y nunca me abandona. También por alimentar
física y espiritualmente mi cuerpo y mi alma.

Para Tito que, con sus claroscuros, me ha enseñado a navegar esta vida llena de
contradicciones.

Para Pilar, mi asesora, que siempre me ha ayudado a reconocer mis capacidades en la
investigación y no me soltó a pesar del tiempo.

Para todas las que estuvieron antes de mí y las que vendrán cuando yo ya no esté,
espero que estas palabras contribuyan a escribir vidas que se vuelvan vivibles.

Para todas esas personas que de una u otra forma han ayudado a construir esta grieta
luminosa.

Índice

I. RESUMEN	5
II. INTRODUCCIÓN	7
II.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	8
II.2. OBJETIVOS	9
II.3. JUSTIFICACIÓN	10
II.4. METODOLOGÍA	10
II.5. PERTINENCIA CONTEXTUAL	11
III. MARCO REFERENCIAL	13
IV. MARCO TEÓRICO	27
V. PROPUESTA TEÓRICO-METODOLÓGICA	36
V.1. ¿QUÉ ES TEORIZAR? ¿CUÁL ES MI OBJETO DE ESTUDIO?	36
V.2. CONCEPTUALIZACIÓN DEL <i>IMAGINARIO LÉSBICO</i>	37
V.4. EL MANUAL DE INSTRUCCIONES: ENGARCE TEÓRICO	39
V.5. HACIA UNA LECTURA CRÍTICA DE LOS IMAGINARIOS LÉSBICOS	41
VI. ANÁLISIS DEL CORPUS: <i>AMORA Y CREMA DE VAINILLA</i>	43
VI.1. INTRODUCCIÓN	43
VI.2. ESCRIBIR DESDE LA COMUNIDAD. EL CONTEXTO DE UNA POLÍTICA AMOROSA	44
VI.3. ESCRIBIR DESDE EL DESEO: EL CONTEXTO DE UNA HEREJÍA LÉSBICA	69
VII. SÍNTESIS Y DISCUSIÓN	91
VII.1. SUBJETIVIDADES EN TENSIÓN: ENTRE COMUNIDAD Y HEREJÍA	91
VII.2. DESEO, AFECTO Y TRANSGRESIÓN: POLÍTICA DE LOS CUERPOS	93
VII.3. ESPACIOS QUE DICEN: CUERPO, CASA Y CIUDAD	94
VII.4. HACIA UNA ÉTICA DE LA MULTIPLICIDAD	95

VIII.	NO SE NACE LESBIANA: SE ESCRIBE	96
VIII.1.	RECAPITULACIÓN DE HALLAZGOS.....	96
VIII.2.	APORTES TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS	97
VIII.3.	IMPLICACIONES POLÍTICAS Y EXISTENCIALES	97
VIII.4.	LÍNEAS FUTURAS DE INVESTIGACIÓN	98
VIII.5.	PARA TERMINAR (TEMPORALMENTE).....	99
IX.	REFERENCIAS.....	101

“A Chloe le gustaba Olivia”, leí. Y me di cuenta del gran cambio que eso significaba. A Chloe le gustaba Olivia, quizá, por la primera vez en la literatura. A Cleopatra no le gustaba Octavia. Y qué cambio total hubiera padecido Antonio y Cleopatra, si eso hubiera pasado.

—Virginia Woolf, Una habitación propia

I. Resumen

Esta tesis parte de una necesidad urgente: pensar los *imaginarios lésbicos* no sólo como representaciones culturales, sino como herramientas de resistencia, de existencia y de escritura. Desde esta perspectiva, se analiza cómo *Amora* (1989) de Rosamaría Roffiel y *Crema de vainilla* (2014) de Artemisa Téllez configuran subjetividades, deseos y espacios que desbordan los marcos del régimen heterosexual.

La categoría de *imaginarios lésbicos* guía tanto el análisis teórico como metodológico, permitiendo leer en las narrativas no sólo lo que se dice, sino lo que se imagina, lo que se desea, lo que se sueña. A través de un enfoque hermenéutico crítico, apoyado en la teoría lésbica y los estudios de género, el estudio rastrea cuatro dimensiones: la construcción del sujeto, la forma narrativa, la representación del deseo y la producción del espacio vivido.

Los resultados muestran un tránsito simbólico: de la militancia colectiva y el ginoafecto¹ en *Amora* a la libertad erótica y el juego irreverente en *Crema de vainilla*. Esta

¹ El concepto de *ginoafecto* lo articulo a partir del *continuum lesbiano* propuesto por Adrienne Rich (Rich, 1996), que incluye todas las formas de relación significativas entre mujeres a lo largo de la historia. Ha sido retomado y desarrollado por autoras como Beatriz Suárez Briones (Briones, 2008) quien lo entiende como una forma relacional ética y revolucionaria en la que se antepone a las mujeres como centro de lo afectivo, lo político y lo simbólico.

tesis apuesta por entender la literatura como un campo donde es posible inventar otras formas de habitar el mundo, donde las palabras, como aquellas de Chloe y Olivia, abren puertas que aún necesitamos cruzar.

Palabras clave: Imaginarios lésbicos, Literatura mexicana contemporánea, Literatura lésbica, Estudios de género, Narrativa del deseo.

II. Introducción

La primera vez que leí “A Chloe le gustaba Olivia” (2009) , en el ensayo *Un cuarto propio* de Virginia Woolf, no supe del todo qué significaba, pero algo se movió en mí. Más tarde entendí: esos pocos renglones en los que Virginia introduce la posibilidad de esta relación eran una puerta abierta, una grieta luminosa en la opacidad de los relatos hegemónicos. Esta tesis nace precisamente del poder magnético de esa grieta, de la necesidad de contar y analizar las formas en que los deseos entre mujeres han sido narrados, silenciados o reimaginados en la literatura mexicana contemporánea.

Leer, para mí, siempre ha sido una forma de buscarme. De intentar encontrar en las narraciones, en otras voces, alguna pista sobre lo que sentía, pero no sabía nombrar. Crecí entre libros que hablaban de amores imposibles, pero casi nunca de los míos. De princesas que soñaban con príncipes, pero no de niñas que soñaban con otras niñas. Por eso, cuando encontré esa grieta luminosa en las palabras de Woolf, supe que leer y escribir desde la disidencia no era sólo una cuestión estética: era una necesidad vital.

Desde niñas, nos entregan manuales invisibles: cómo ser, cómo amar, qué desear, a quién desear. Estos manuales construyen lo que entendemos como normal y marginan todo lo que no encaja en su lógica binaria y heteronormativa. Frente a esa pedagogía del silenciamiento, la literatura ha sido uno de los territorios donde las voces disidentes han encontrado resquicios para existir. Este trabajo se pregunta entonces: ¿Cómo se han configurado los *imaginarios lésbicos* en la narrativa mexicana contemporánea, y qué cambios se revelan cuando leemos dos novelas separadas por veinticinco años de historia?

Esta tesis nace de esa urgencia: la de reconocer en las representaciones literarias un territorio de disputa simbólica donde la experiencia lésbica no es marginal ni excepcional, sino profundamente productiva. Desde una posición situada —lesbiana, latinoamericana, mestiza—, busco analizar cómo la literatura produce mundos posibles para cuerpos y deseos que han sido sistemáticamente negados. Leer *Amora* y *Crema de vainilla* no es sólo un ejercicio académico: es también un gesto de reivindicación de existencias que resisten, que insisten, que imaginan.

II.1. Planteamiento del problema

A pesar del crecimiento de los movimientos feministas y de la diversidad sexual, las representaciones literarias de las lesbianas en México han sido escasas, contradictorias o construidas desde miradas ajenas (Córdova, 2022). Muchas veces atrapadas en estereotipos —la perversa, la buena, la castigada—, las lesbianas han tenido que inventar sus propias imágenes para reconocerse. Esta investigación explora cómo dos obras fundamentales, *Amora* (1989) de Rosamaría Roffiel y *Crema de vainilla* (2014) de Artemisa Téllez, participan en esa labor de invención: ¿qué cuerpos, deseos y espacios imaginan? ¿Cómo han cambiado esas narrativas a lo largo de los años?

La literatura mexicana contemporánea ha tendido, en muchos casos, a invisibilizar la existencia lésbica o a representarla desde perspectivas ajenas, exotizadas o moralizantes. Aun cuando ciertas narrativas se proponen como inclusivas, suelen arrastrar el peso de un imaginario heterosexualizado, donde el deseo entre mujeres aparece como anomalía, desviación o tránsito hacia la *verdadera* heterosexualidad.

Esta situación plantea un problema central: ¿cómo narrar(se) desde una posición lésbica sin replicar los guiones normativos que buscan domesticar el deseo y el cuerpo? ¿Cómo construir relatos que no reproduzcan el *Manual de instrucciones*, sino que abran grietas, desvíos, posibilidades nuevas?

Amora y Crema de vainilla no sólo abordan esta pregunta: la encarnan. Desde sus diferencias históricas, estéticas y políticas, ambas obras proponen formas distintas de imaginar y de escribir lo lésbico. En ese gesto reside su potencia, pero también su complejidad: leerlas no es buscar modelos de representación correcta, sino rastrear en sus fracturas y tensiones los caminos múltiples de una subjetividad que se resiste a ser fijada.

Así, esta tesis se pregunta no sólo qué se representa cuando se escribe sobre lesbianas, sino cómo se representan esos cuerpos, deseos y comunidades: qué sintaxis, qué espacios, qué afectos se ponen en juego, y qué heridas, silencios o herejías emergen en el acto de narrar(se) desde la disidencia.

II.2. Objetivos

Objetivo general:

Analizar cómo se configuran los *imaginarios lésbicos* en la narrativa mexicana contemporánea a partir del estudio de *Amora y Crema de vainilla*.

Objetivos específicos:

1. Contextualizar históricamente ambas novelas en sus respectivos momentos sociopolíticos.

2. Identificar las estrategias narrativas empleadas para representar la experiencia lésbica.
3. Contrastar los modelos de subjetividad que cada obra plantea.
4. Reflexionar sobre las transformaciones en los discursos sobre el deseo lésbico en México.

II.3. Justificación

Escribir sobre los *imaginarios lésbicos* es, en sí mismo, un acto político. Es dar lugar a existencias que históricamente han sido negadas o distorsionadas. Esta tesis busca aportar a esa tarea, no sólo como un ejercicio académico, sino también como un gesto de resistencia, de memoria y de creación de futuros posibles. Analizar *Amora* y *Crema de vainilla* permite visibilizar no sólo las huellas de las luchas pasadas, sino también las nuevas formas de habitar el deseo, el cuerpo y la escritura más allá de la heteronorma.

II.4. Metodología

La investigación se articula desde una perspectiva crítica de análisis literario hermenéutico, apoyada en los estudios de género, la teoría lesbofeminista y los enfoques de producción del espacio social. A partir de la lectura comparativa de las dos novelas, se examinan cuatro ejes principales:

1. La construcción del sujeto lésbico.
2. El tono narrativo y la estructura formal.
3. La representación del deseo y las relaciones afectivas.
4. La configuración de los espacios simbólicos.

El marco teórico se nutre de autoras como Monique Wittig, Adrienne Rich, Judith Butler, Yuderkys Espinosa Miñoso y Ochy Curiel, entre otras.

Estructura del trabajo:

El primer capítulo traza una historia crítica de la literatura lésbica en México.

El segundo capítulo reconstruye los principales debates de la teoría lésbica y queer que sustentan el análisis.

El tercer capítulo desarrolla el marco conceptual que guía la interpretación.

El cuarto capítulo ofrece el análisis comparativo de *Amora* y *Crema de vainilla*.

Finalmente, en las conclusiones, se sintetizan los hallazgos y se reflexiona sobre sus implicaciones políticas, estéticas y existenciales.

II.5. Pertinencia contextual

En el México actual, las luchas feministas y disidentes sexuales han ganado visibilidad, pero también enfrentan nuevas formas de violencia simbólica, política y física. A pesar de los avances legislativos en materia de derechos sexuales y reproductivos, la lesbofobia persiste como un fenómeno estructural, reforzado por discursos religiosos, mediáticos y políticos que siguen negando o patologizando las existencias no heteronormativas.

En este escenario, analizar los *imaginarios lésbicos* en la literatura no es un gesto nostálgico ni meramente académico: es un acto de memoria, de denuncia y de imaginación política. Frente al recrudecimiento de los discursos de odio, las narrativas disidentes se

convierten en espacios de resistencia simbólica, en territorios donde es posible nombrar y habitar otros cuerpos, otros deseos, otros futuros.

Esta tesis se inscribe, entonces, en un momento histórico donde el acto de leer y escribir lesbianamente no es sólo una afirmación identitaria, sino una apuesta crítica contra los regímenes de verdad que pretenden domesticar el deseo. Al rastrear las configuraciones del *imaginario lésbico* en *Amora* y *Crema de vainilla*, este trabajo no busca sólo representar una experiencia, sino acompañar la invención de mundos donde las vidas disidentes no sólo sean posibles, sino deseables.

Desde la grieta luminosa que abrió Virginia Woolf en *Un cuarto propio* (2009) hasta las narrativas insurgentes de Roffiel y Téllez, esta tesis se plantea como un ejercicio de lectura situada, crítica y afectiva. Más que buscar definiciones fijas, se trata de rastrear las fugas, los desplazamientos, las invenciones que los *imaginarios lésbicos* han producido frente al régimen heterosexual.

En las páginas siguientes se recorrerán, primero, los antecedentes históricos y teóricos de la literatura lésbica en México, para luego abordar la propuesta teórico-metodológica que sustenta esta investigación. A partir de este andamiaje, se desplegará el análisis de *Amora* y *Crema de vainilla*, atendiendo a sus diferencias, resonancias y tensiones. Finalmente, se propondrá una reflexión crítica sobre las posibilidades de narrar(se) fuera del *Manual de instrucciones* que organiza nuestros cuerpos y deseos.

Porque, como se ha sostenido a lo largo de esta introducción, leer y escribir desde la disidencia no es solo resistir: es también inventar.

III. Marco referencial

Las relaciones sexuales y afectivas homosexuales han existido desde el principio de los tiempos, pero resulta difícil especificar cuándo ocurrieron por primera vez. En este apartado no me dedicaré a descifrar esta incógnita, pero sí expondré un poco acerca de la historiografía lesbiana.

Cuando me embarqué en la exhaustiva búsqueda de información acerca del lesbianismo o de las relaciones entre mujeres, imaginé que se trataría de una empresa complicada, pero no tenía idea del enorme vacío que hay en la Historia acerca de nosotras, de las lesbianas. Actualmente parece un asunto más o menos normalizado; hay representaciones variopintas en el cine, en las series, en la literatura, en los comerciales, en los comics, etc. Pero hace unos 15 años yo era una adolescente lesbiana ávida de reconocimiento, de reconocirme en otras, de hallar cualquier tipo de espacios de identificación. Cuando lo lograba, la mayoría de estas representaciones eran negativas, la de la lesbiana como pecadora que al final siempre tiene que pagar por su insensatez o la de la confundida que se arrepiente y trata de luchar contra su *naturaleza*. A veces, llegaba a encontrar discursos que lograban escapar de los convencionalismos del género, como “But I’m a cheerleader” (Babbit, 1999) o “The incredible true adventure of 2 girls in love” (Maggenti, 1995), donde las protagonistas se atreven a desafiar la tradición y, además, a ser felices, cosa que resultaba transgresora en la época. De esto no han pasado más de 30 años, entre esa época y la actual se ha desarrollado una acelerada revolución de los discursos acerca de la sexualidad y el género, llegando incluso a desvanecerse las fronteras que dividían férreamente estos conceptos. ¿Pero qué hay más allá? ¿Hace 50, 100, 1000, 2000 años? Es difícil saberlo con seguridad.

Para Olivera Córdova la literatura lésbica ha adquirido solidez muy recientemente y su auge se ha vuelto relevante a partir:

de los últimos años del siglo XX y los primeros del XXI, el cual ha respondido a la creciente necesidad de organización y visibilización de las mujeres homosexuales, quienes difuminadas frecuentemente en los grupos feministas o en las organizaciones homosexuales, con los que han compartido la lucha por la obtención de derechos, no habían hablado de su propia especificidad (Córdova, 2009, pág. 14).

En el prólogo a *Ellas y nosotras: Estudios lesbianos sobre literatura escrita en castellano* (Norandi, 2009), la compiladora Elina Norandi menciona que su idea de llevar a cabo esa compilación surgió después de haber asistido durante varios años a congresos internacionales sobre literatura y cuestiones relacionadas con el género donde se hiciera referencia a la producción cultural lesbiana. En esos espacios constató que existía un número considerable de investigadoras que estaban llevando a cabo estudios alrededor del tema del deseo lesbiano, pero que no habían publicado su trabajo más allá de revistas o congresos; después de muchas conversaciones esa compilación tomó forma y se publicó.

Como menciona Foucault en su primera historia de la sexualidad, antes del siglo XVIII, se acostumbraba la tolerancia hacia los diversos tipos de relaciones sexuales y de expresiones corporales, era común que se nombraran los placeres y los cuerpos que los practicaban. Esta época terminó con el arribo de la moral victoriana que se apoderó de los dos regímenes que imperaban en la época, la pastoral católica y las leyes victorianas:

Todavía a comienzos del siglo XVII era moneda corriente, se dice, cierta franqueza. Las prácticas no buscaban el secreto; las palabras se decían sin excesiva reticencia, y las cosas sin demasiado disfraz; se tenía una tolerante familiaridad con lo ilícito. Los códigos de lo grosero, de lo obsceno y de lo indecente, si se los compara con los del siglo XIX, eran muy laxos. Gestos directos, discursos sin vergüenza, transgresiones visibles, anatomías exhibidas y fácilmente entremezcladas, niños desvergonzados vagabundeando sin molestia ni escándalo entre las risas de los adultos: los cuerpos se pavoneaban (Foucault, 2011, pág. 7).

Es a mediados del siglo XVII, con el advenimiento del régimen victoriano, que las prácticas sexuales comienzan a pensarse desde las ideas de pecado y delito, y que los discursos acerca de los cuerpos y los placeres encabezan la lista de persecución de la *policía de los enunciados*:

El siglo XVII sería el comienzo de una edad de represión, propia de las sociedades llamadas burguesas, y de la que quizá todavía no estaríamos completamente liberados. A partir de ese momento, nombrar el sexo se habría tornado más difícil y costoso. Como si para dominarlo en lo real hubiese sido necesario primero reducirlo en el campo del lenguaje, controlar su libre circulación en el discurso, expulsarlo de lo que se dice y apagar las palabras que lo hacen presente con demasiado vigor. Y aparentemente esas mismas prohibiciones tendrían miedo de nombrarlo. Sin tener siquiera que decirlo, el pudor moderno conseguiría que no se lo mencionara merced al solo juego de

prohibiciones que se remiten las unas a las otras: mutismos que imponen el silencio a fuerza de callarse. Censura. (Foucault, 2011, pág. 17)

En el año 1869 el término *homosexualidad* es acuñado por el médico suizo Karoly Maria Benkert, después de haber creado un año antes la expresión heterosexualidad; estos términos no se popularizaron hasta una década después, pero contribuyeron al desarrollo de los discursos sobre la sexualidad. Entre 1864 y 1879, el abogado y activista por los derechos de los homosexuales, Kart Heinrich Ulrichs despliega una teoría en la que postula que los hombres que nacen con fuertes tendencias femeninas y las mujeres que nacen con fuertes tendencias masculinas son uranitas (Suárez Briones, 2008, pág. 13). También define a la homosexualidad como congénita, esto resolvería la costumbre de considerarla como un pecado o un crimen. Lo que sí puede ocurrir en este caso con la homosexualidad es que, si se trata de una condición congénita, entonces, es una enfermedad, una patología; es aquí cuando comienza la patologización de la sexualidad.

El modelo de la sexualidad que imperaba en el siglo XIX describía a las lesbianas como hombres atrapados en cuerpos de mujeres, es por esto por lo que las denominaban *invertidas*. La estudiosa de la historia del lesbianismo y de las teorías lesbianas, Beatriz Suárez Briones, nos comparte, en la introducción que hace al libro *Que sus faldas son ciclones. Representación literaria contemporánea del lesbianismo en lengua inglesa* (2008), dos significativas descripciones de la *invertida* acuñadas por dos estudiosos de la época.

En primer lugar, nos comparte la detallada descripción que el sexólogo Havelock Ellis desarrolla en su libro *La inversión sexual*:

Incluso aun cuando no son obvios, existe toda clase de gestos y hábitos instintivos que hacen pensar a sus amistades femeninas que una persona así «debería haber sido un hombre». Los bruscos movimientos enérgicos, la disposición de los brazos, el habla directa, las inflexiones de voz, la sinceridad y sentido del humor masculinos, y especialmente la actitud hacia los hombres, carente de la más mínima timidez o coquetería, pueden ser pistas que sugieran la subyacente anormalidad psíquica a cualquier observador perspicaz. (cit. en Briones, 2008, pág. 14).

A esta pintoresca descripción agrega la del psiquiatra italiano Leonardo Bianchi, que en 1905 describe a nuestras ancestras invertidas de una forma bastante procaz:

De caderas estrechas y brazos delgados y musculosos, con pelos en el rostro y en los antebrazos y con el clítoris largo y eréctil. Le repugna el hombre: prefiere vestir de hombre, tiene aires de chulo, ama a las mujeres. Ordinariamente subyuga un tipo ultradébil de mujer que cede al amor de la virago: a veces va a los burdeles a desfogar su instinto irrefrenable por las mujeres...La más degenerada de las dos mujeres es la activa. (cit. en Briones, 2008, pág. 14).

Estos dos extractos citados por Briones muestran claramente el discurso sobre la sexualidad de las lesbianas que se manejaba en la época (siglo XIX): la *invertida* era una enferma, un error de la naturaleza que, invariablemente, trataba de parecerse a un hombre o que era un hombre atrapado en el cuerpo de una mujer, y que buscaba incesantemente los encuentros sexuales con mujeres débiles e inocentes que eran engañadas por la sobreactuación masculina de la *virago*. Obviamente, la *invertida* siempre era la activa, ya

que las concepciones binarias sobre la sexualidad se encontraban en su apogeo. Desde esta perspectiva la identidad lesbiana se construía con relación a una masculinidad hegemónica y, al final, el lesbianismo resultaba en una especie de heterosexualidad desviada.

En lo que respecta a la literatura se tienen rastros de que, desde la antigüedad, cerca del año 600 a. C., se escribieron los primeros textos lésbicos, que se adjudican a la poetisa Safo de Lesbos (Olivares & Gallegos Vargas, 2017). Lo que la convierte en el referente más antiguo de la literatura lésbica occidental del que se tiene referencia.

Aterrizando en territorio mexicano nos encontramos con Sor Juana Inés de la Cruz, una mujer que utilizó la vida en el monasterio para escapar de las restricciones de la moral en turno. Incluso se ha llegado a decir que siempre quiso ser hombre y que llegó a travestirse con el nombre de Felipe Sáenz Gutiérrez para participar en certámenes literarios. Su principal benefactora fue María Luisa Manrique de Lara Gonzaga y Luján, condesa de Paredes de Nava, a la que le dedicó cerca de treinta y ocho poemas entre 1680 y 1683, de los cuales se puede llegar a deducir una posible relación lesboerótica (Olivares & Gallegos Vargas, 2017).

Posterior a la literatura de Sor Juana, debemos dar un salto temporal considerable para volver a encontrarnos con voces o personajes² que hagan referencia a las experiencias lésbicas. Es hasta principios del siglo XX, con el poeta y narrador Efrén Rebolledo, que descubrimos el que es considerado el primer poema lesboerótico mexicano: “El beso de Safo”. El cual mantiene la idea de la sexualidad femenina como un tesoro inviolable, a pesar de

² Los varones han sido casi exclusivamente los protagonistas de la Historia y, por lo tanto, de sus expresiones artísticas. Es por esto por lo que me parece relevante usar la palabra *personajes* para hablar de estas sujetas que son las nuevas protagonistas de las novedosas propuestas literarias contestatarias.

mostrar imágenes de un erotismo palpable entre dos mujeres o, tal vez, por eso mismo: “y en medio de los muslos enlazados/ dos rosas de capullo inviolados/ destilan y confunden sus esencias (Rebolledo, 1916).”

Un protagonista especialmente distintivo en la historia de la literatura de la sexodisidencia mexicana es el creado por la narradora Asunción Izquierdo en su novela *Andréida (el tercer sexo)*, publicada en 1938, donde construyó un personaje andrógino. Para Olivera Córdova, la construcción de un personaje con un modo tan diferente de ser no necesariamente desembocó en alternativas no tradicionales a la solución del conflicto que se le presentó: un embarazo no deseado fuera del matrimonio que resolvió casándose con un hombre (Córdova, 2009, pág. 51).

A mediados del siglo XX la literatura mexicana se encontraba dominada por la estética de los Contemporáneos, una estética que no era homogénea pero que se caracterizaba por abrazar un mismo ideal: el vanguardismo. Influenciados por las modas extranjeras y preocupados principalmente por el desarrollo de su calidad literaria, los Contemporáneos fueron incluso tachados de *amanerados*. Entre ellos se encontraban Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Carlos Pellicer, Guadalupe Marín y Sergio Magaña, los cuales tocaron el tema de la homosexualidad masculina. En 1941, José Revueltas incursionó en el tema de la homosexualidad femenina en *Los muros de agua*; en el año 1959, Guadalupe Amor, mejor conocida como Pita Amor, en *Galería de Títeres* publicó un relato lésbico: “Raquel Rivadeneira”. Para el año 1962, Juan García Ponce publicó la novela corta *Figura de paja*, que tiene a la homosexualidad femenina como tema central y, en 1970, René Avilés Fabila publicó el libro de cuentos *La lluvia no mata las flores* donde incluyó el relato “El viento de la ciudad” que toca el tema del lesbianismo. Para Olivera Córdova es a partir de 1979, con el

cuento “Las dulces” de la escritora Beatriz Espejo, que se inició una perspectiva distinta a la de las primeras obras que ahondaban en el tema de las relaciones entre mujeres: “Sólo a partir del reconocimiento social del deseo femenino pudo constituirse una literatura erótica cuyas personajes tuvieran derecho a manifestar su sexualidad (Córdova, *Entre amoras: lesbianismo en la narrativa mexicana*, 2009, pág. 69)”.

Incluso Rosario Castellanos incluyó la figura de la lesbiana en uno de sus poemas más conocidos: “Kinsey Report”. Comprendido en su libro de poemas *Poesía no eres tú*, este poema funciona como una parodia del famoso informe Kinsey llevado a cabo por Alfred Kinsey y que fue publicado en dos tomos: como *Conducta sexual del hombre* en 1948 y *Conducta sexual de la mujer* en 1953. En la quinta parte de dicho poema, Castellanos habla de su noción de la experiencia lésbica:

A los indispensables (como ellos se creen)

los puede usted echar a la basura,

como hicimos nosotras.

Mi amiga y yo nos entendemos bien.

Y la que manda es tierna, como compensación;

así como también, la que obedece,

es coqueta y se toma sus revanchas.

Vamos a muchas fiestas, viajamos a menudo

y en el hotel pedimos

un solo cuarto y una sola cama.

Se burlan de nosotras, pero también nosotras

nos burlamos de ellos y quedamos a mano.

Cuando nos aburramos de estar solas

alguna de las dos irá a agenciarse un hijo.

¡No, no de esa manera! En el laboratorio

de la inseminación artificial. (Castellanos, 1998, pág. 216)

Es a finales de los ochenta y principios de los noventa que surgen dos de las novelas más representativas de la narrativa lésbica mexicana: *Amora* de Rosamaría Roffiel, publicada en 1989, y *Dos mujeres* de Sara Levi Calderón, publicada en 1990. Ambas novelas son consideradas un hito dentro de la historia de la literatura lésbica mexicana ya que, como menciona Olivera Córdova, construyen personajes homosexuales que tienen derecho a hablar, a ser narradoras de sus historias y que mantienen prácticas erótico-sexuales que parten de sus propios deseos femeninos (Córdova, Entre amoras: lesbianismo en la narrativa mexicana, 2009, pág. 71). *Amora* es calificada como la primera novela lésbica mexicana, pero, en una entrevista que tuve con la escritora Rosamaría Roffiel en el año 2018, ella me comentó que

ambas novelas fueron escritas y terminadas por el mismo periodo, la única diferencia fue que la editorial de *Dos mujeres*, la editorial Diana, terminó la edición del libro unos meses después, lo que llevó a que el libro de Levi Calderón se publicará hasta el año 1990. Lo interesante es cómo ambos libros fueron escritos casi al mismo tiempo, como si hubieran sido inspirados por el espíritu de la época.

Históricamente, Olivera Córdova considera que la historia de la narrativa lésbica mexicana se separa en antes de *Amora* y después de *Amora*, como lo expresa claramente en el siguiente párrafo:

Para recopilar el material que revisaría en este trabajo busqué textos que pudieran responder a la pregunta: ¿cómo se configura narrativamente la experiencia lésbica en la literatura mexicana? Ahora, después de analizarlos puedo decir a grandes rasgos que se conforma como un antes y un después de *Amora* de Rosamaría Roffiel, en el que al inicio no había cabida para la configuración positiva de la personajes lesbianas y que después, aunque se siguen produciendo textos con esta característica negativa, se erigió una vertiente que confronta las estructuras sexuales, sociales y literarias establecidas (Córdova, *Entre amoras: lesbianismo en la narrativa mexicana*, 2009, págs. 168-169).

Posterior a *Amora* vienen una serie de novelas y cuentos que, en su mayoría, se caracterizan por una posición abiertamente disidente de los cánones sociales y literarios masculinos y que se separa de la moral sexual construida desde el biopoder (Gargallo, 2009, págs. 11-12). Entre ellas se encuentran *La muerte alquila un cuarto* (1991) de Gabriela Rábago Palafox, *Infinita* (1992) de Ethel Krauze, *Réquiem por una muñeca rota* (2000) de

Eve Gil, *Sandra, secreto amor* (2001) de Reyna Barrera, *Te seguiré buscando* (2003) de Josefina Estrada, *No hay princesa sin dragón* (2004) de Ana Klein, *Con la boca abierta* (2006) y *Espejo de tres cuerpos* (2009) de Odette Alonso, *Crema de vainilla* (2014) de Artemisa Téllez, *Vida y peripecias de una buena hija de familia* (2015) de Sara Levi Calderón y *Lo hice por amor* (2016) de Mildred Pérez de la Torre.

En enero del año 2024 se publicó *Hasta que comienza a brillar: Antología de cuento lésbico mexicano* de la cual la escritora Artemisa Téllez fue la compiladora, prologuista y anotadora. En el prólogo Téllez menciona que el título de la colección surge de un verso de la poeta lesbiana Emily Dickinson: “I know nothing in the world that has as much power as a word. Sometimes I write one, and I look at it, until it begins to shine.”³ Este verso nos ilustra la importancia de la palabra, esa capacidad que tiene para iluminar la oscuridad que muchas veces nos envuelve y que, a través de ese brillo, transforma la forma en que vemos el mundo. Para Artemisa eso significa el cuento, lo describe de la siguiente manera: “Para mí, eso es el cuento: un encantamiento que trae luz a lo que estaba oculto en la tiniebla, pero también una molotov encendida en una mano con buena puntería... (Téllez, 2024)”.

En este caso la antología construida por Téllez funcionaría como un kit de herramientas de supervivencia, como un conjunto de bombas molotov que nos invitarían a preguntarnos: “¿Quiénes somos? Libres de los padres, los esposos, los maestros, los compañeros y los hijos, ¿quiénes podemos llegar a ser? (Téllez, 2024)”. Si entráramos en una

³ La traducción es la siguiente y es realizada por la propia Artemisa: No conozco nada en el mundo que tenga tanto poder como una palabra. A veces escribo una, y la miro, hasta que comienza a brillar.

habitación en la que sólo estuviéramos nosotras, en la que ningún hombre tuviera cabida para imponer los *Imaginarios Heterosexuales*: ¿quiénes seríamos y de qué seríamos capaces? Como si no pudiera ser de otra forma, nuestra antologadora vuelve a Woolf⁴ y nos recuerda que en el ensayo *Un cuarto propio* Virginia nos invita a imaginarnos esta misma situación:

¿Hay hombres presentes? ¿Me prometen ustedes que esa cortina roja no oculta la figura de Sir Charles Biron? ¿Me lo juran, todas somos mujeres? Entonces les puedo decir que las primeras palabras que leí eran estas —“A Chloe le gustaba Olivia...”, no se asusten. No se sonrojen. (Woolf, 2009)

Porque, como afirma Téllez en su prólogo, si no hay hombres en el cuarto podemos decirnos muchísimas cosas; si no hay hombres pendientes de nuestros cuerpos y de lo que hacemos con ellos podemos confesarnos que a las mujeres, más veces de las que llegamos a aceptar, a veces nos gustan las mujeres y que las bombas molotov que alberga esta antología llegaron para abrirnos caminos que iluminarán un mundo de posibilidades. Posibilidades que nos hablan de que a Chloe le gusta Olivia, pero también a Lupe le gusta Claudia y a Lala le gusta Irene.

Aquí es importante enfatizar la importancia de la novela *Crema de vainilla*, también escrita por Artemisa Téllez, y publicada en el año 2014, convirtiéndose en un parteaguas en la narrativa lésbica del siglo XXI. Lala e Irene, las personajes protagonistas de esta novela, podrían considerarse nietas rebeldes de la Lupe y la Claudia de *Amora*; nietas que gracias a las batallas, amores y desatinos de las primeras, ahora pueden vivir una vida más a sus anchas.

⁴ Todos los caminos lésbicos nos llevan a Virginia.

Entre la primera novela y la segunda hay veinticinco años de distancia que no pasaron en valde, son veinticinco años que significaron momentos de cambios estructurales en lo político, en lo social, en lo doméstico y en lo virtual; cambios tan relevantes que no podían pasar desapercibidos en la narrativa. Para Téllez escribir literatura lésbica en el siglo XXI significa sacudir los rígidos convencionalismos desde una escritura de la libertad:

Escribamos pues historias que escandalicen y exciten, que perviertan y hagan llorar, que levanten ámpula y que molesten porque ya no es momento de decir simplemente “existo” y “tengo derecho a”, es momento de hacer literatura y con ello mandar al demonio lo políticamente correcto y la crónica voyeur. Hay que escribir con las mentes, los corazones y los ovarios, pero sin jueces ni público a nuestro alrededor: hay que escribirnos libres, para tener una posibilidad de llegar a serlo algún día (Téllez, 2012).

En su ensayo «“A Chloe le gustaba Olivia” Implicaciones de una literatura que quisiera llamarse lésbica»⁵, Téllez lleva a cabo una disertación acerca del momento que estaba viviendo la literatura lésbica hasta ese periodo y el camino que ella consideraba que debía tomar esta narrativa a partir de ese momento. Para César Cañedo (Cañedo, 2022) Téllez desglosa dos modelos de representación lésbica en este ensayo: el de *La buena lesbiana* y el de *La lesbiana perversa*; y en cada uno podemos inscribir una de estas novelas representativas, *Amora* en el primer modelo y *Crema de vainilla* en el segundo.

⁵ Este ensayo fue publicado en el año 2012, dos años antes de la publicación de *Crema de vainilla*. Se puede encontrar en el repositorio del CEIICH de la UNAM en el siguiente enlace: <https://ru.ceiich.unam.mx/handle/123456789/2997>

Así mismo, cada uno de estos modelos corresponde con un periodo histórico del movimiento lésbico en México (Cañedo, 2022): el primero es el periodo Lesbofeminista que pertenece a la etapa de los años setenta y ochenta del siglo XX, maneja una idea políticamente correcta de la lesbiandad con un modelo válido, gozoso, bello y digno de ser lesbiana, pasa por las fases del Orgullo y la Protesta lo que lleva a que tenga un alto impacto en la Teoría y el Discurso Literario; *Amora* es el epítome de este periodo, abanderando todas estas características y reflejando en Lupe, su protagonista, la imagen de *La buena lesbiana*. Con el siglo XXI llegaría un periodo crítico del anterior: el Post feminista, que es el que estamos experimentando en la actualidad y que cuestiona los estereotipos generados en la etapa anterior, busca salir de lo políticamente correcto y cuestiona los ideales normativos y, lo que me parece más valioso desde un punto de vista estético (y al final toda estética es una ética), tiende a preocuparse más por la liberación de la escritura. Es en este periodo en el que se inscribe *Crema de vainilla* con sus personajes que serían representantes del modelo de *La lesbiana perversa*.

IV. Marco teórico

Para adentrarme en la historia de la Teoría lésbica hace falta remontarse a los años setenta del siglo XX, cuando el feminismo lesbiano comenzó a construir el lenguaje identitario lesbiano contemporáneo. En esos años el lesbianismo era, para muchas feministas, la parte más auténtica del feminismo, ya que significaba anteponer a las mujeres en lo afectivo, en lo social, en lo político y en lo sexual (Suárez Briones, 2008). Esta idea del mundo significaba una revolución conceptual para la noción patriarcal de las relaciones humanas que imperaba hasta ese momento. En 1970, el grupo neoyorquino Radicalesbians publicó un panfleto de cuatro páginas bajo el título de *The Woman Identified Woman*, desde donde recuperan la idea de que ellas, como feministas lesbianas, eran mujeres *ginoidentificadas*, con esta concepción expandían el significado de lesbianismo más allá de lo estrictamente sexual (Suárez Briones, 2008). En dicho panfleto responden a la pregunta “¿Qué es una lesbiana?”:

Una lesbiana es la furia de todas las mujeres condensada hasta el punto de la explosión. Es la mujer que, a menudo comenzando a una muy temprana edad, actúa en concordancia con sus compulsiones internas para ser un ser humano más completo y libre de lo que su sociedad –tal vez entonces, pero seguramente después– se preocupa por permitirle. Estas necesidades y acciones, a lo largo de los años, la llevan a dolorosos conflictos con la gente, las situaciones, las formas de pensar, sentir y comportarse aceptadas, hasta que ella se encuentra en un continuo estado de guerra con todo a su alrededor y, usualmente, con ella misma. Puede no estar totalmente consciente de las implicaciones políticas de lo que para ella comenzó como necesidades personales, pero en algún nivel no ha sido capaz de aceptar las limitaciones y las opresiones que se han establecido

sobre ella por el rol más básico de su sociedad: el rol femenino (Radicalesbians, 1970).⁶

Es a partir de esta clase de críticas que la concepción del lesbianismo pasó de la idea naturalizadora del siglo XIX⁷ a una concepción existencialista de la homosexualidad femenina, en la que se convierte en una elección consciente y, sobre todo, política. Son estas ideas las que siembran el camino para el desarrollo de dos de las teorías lésbicas más importantes del siglo pasado: “El pensamiento heterosexual”, publicado en 1978, de Monique Wittig y “Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana”, que vio la luz en 1980, de Adrienne Rich.

Según Suárez Briones, para Wittig la heterosexualidad es un régimen político que descansa sobre la apropiación y sometimiento de las mujeres a los hombres (Suárez Briones, 2008). La sociedad heterosexual estaría fundada sobre una lógica de dominación, sobre la necesidad de un otro/diferente (así lo llama Wittig) en todos los niveles, esta necesidad sería una necesidad ontológica y sería el concepto de *diferencia de sexos* el que constituiría ontológicamente a las mujeres en otros/diferentes (Wittig, 2006). A la pregunta de “¿Qué es la mujer?”, Wittig contesta:

Pánico, zafarrancho general de la defensa activa. Francamente es un problema que no tienen las lesbianas, por un cambio de perspectiva, y sería impropio decir que las lesbianas viven, se asocian, hacen el amor con mujeres

⁶ La traducción es mía.

⁷ Así lo mencioné en el apartado de la Historia de la Literatura Lésbica al hablar de los orígenes del concepto de homosexualidad.

porque «la-mujer» no tiene sentido más que en los sistemas heterosexuales de pensamiento y en los sistemas económicos heterosexuales. Las lesbianas no son mujeres (Wittig, 2006, pág. 57).

Para Wittig las mujeres serían una especie de clase sexual que tiene sentido dentro de la lógica de la dominación que impera en la estructura de la sociedad heterosexual, las mujeres funcionarían como ese otro/diferente que funda la lógica de la dominación. Por lo tanto, las lesbianas, al situarse fuera de la lógica de esta estructura de la sociedad heterosexual, no serían mujeres.

Por otro lado, Adrienne Rich publicó el ensayo “Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana”, un texto innovador que abre poniendo sobre la mesa dos términos que serían la raíz de la que se alimentaría la mayor parte de su estructura conceptual: la *existencia lesbiana* y el *continuum lesbiano*. Para Rich, el término existencia lesbiana sugeriría al mismo tiempo el hecho histórico de la presencia de las lesbianas en la historia de la humanidad, así como nuestra continua creación del significado de esa misma existencia (Rich, 1996, pág. 13). Una de las propuestas más revolucionarias de Rich es la idea turbulenta de que el lesbianismo es un ataque directo contra el derecho masculino de acceso a las mujeres, una ruptura con el modo de vida impuesto a lo largo de siglos:

La existencia lesbiana incluye tanto la ruptura de un tabú como el rechazo de un modo de vida impuesto. Es, también, un ataque directo o indirecto contra el derecho masculino de acceso a las mujeres. Pero es más que todo esto, aunque podamos empezar percibiéndola como una forma de decirle que no al patriarcado, como un acto de resistencia (Rich, 1996, pág. 14).

Antes y después de estas dos pensadoras se desarrollaron una variedad de teorías que alimentan y abrevan a estas dos perspectivas y que nos han ayudado a explorar las realidades lésbicas. Se puede hablar de la *Epistemología del armario* (1998) de Eve Kosofsky Sedwick, de la escritura lesbiana autoconsciente de Elaine Marks (1990), de *Essentially Speaking* (1989) de Diana Fuss, de *La risa de la Medusa* (1995) de Hélène Cixous o el contraestereotipo de Angie Simonis (2009).

Entrando al siglo XXI un par de pensadoras han desarrollado un grupo de sistemas conceptuales que han contribuido a darle un nuevo aire a la Teoría lésbica y han comenzado a desarrollar la Teoría Queer: Judith Butler y Paul B. Preciado.

En 1990 la filósofa Judith Butler publicó *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, una obra cimentadora de la nueva ola de la Teoría lésbica y queer. En ella lleva a cabo una crítica a la idea esencialista de que las identidades de género son inmutables y surgen de la naturaleza. Para Butler:

El objetivo no era recomendar una nueva forma de vida con género que más tarde sirviese de modelo a los lectores del texto, sino más bien abrir las posibilidades para el género sin precisar qué tipos de posibilidades debían realizarse. Uno podría preguntarse de qué sirve finalmente «abrir las posibilidades», pero nadie que sepa lo que significa vivir en el mundo social y lo que es «imposible», ilegible, irrealizable, irreal e ilegítimo planteará esa pregunta (Butler, 2017/1990, pág. 8).

Para Butler lo más importante es lograr que todas las vidas sean posibles de ser vividas, evitar que la violencia heteronormativa que conllevan las morfologías ideales del sexo termine con todas esas vidas posibles, su propuesta es una filosofía de la vida:

El empeño obstinado de este texto por «desnaturalizar» el género tiene su origen en el deseo intenso de contrarrestar la violencia normativa que conllevan las morfologías ideales del sexo, así como de eliminar las suposiciones dominantes acerca de la heterosexualidad natural o presunta que se basan en los discursos ordinarios y académicos sobre la sexualidad. Escribir sobre esta desnaturalización no obedeció meramente a un deseo de jugar con el lenguaje o de recomendar payasadas teatrales en vez de la política «real», como algunos críticos han afirmado (como si el teatro y la política fueran siempre distintos); obedece a un deseo de vivir, de hacer la vida posible, y de replantear lo posible en cuanto tal (Butler, 2017/1990, pág. 24).

Posteriormente, Butler seguirá desarrollando su pensamiento sobre la performatividad del género en sus libros *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”* (1993) y *Deshacer el género* (2004).

En el año 2000, Paul Preciado publicó uno de los ensayos postfilosóficos y postfeministas más salvajes del nuevo siglo: *Manifiesto contrasexual*. Preciado comienza haciéndose una serie de preguntas que reflexionan acerca de la actividad investigativa

alrededor del sexo como objeto de análisis y cómo aproximarse a ella cuando la investigadora es bollera⁸ o no lo es:

¿Cómo aproximarse al sexo en cuanto objeto de análisis? ¿Qué datos históricos y sociales intervienen en la producción del sexo? ¿Qué es el sexo? ¿Qué es lo que realmente hacemos cuando follamos? ¿Modifican su proyecto las prácticas sexuales de la persona que escribe? Si así es, ¿de qué manera? ¿Debe la investigadora entregarse al «serial fucking» cuando trabaja sobre el sexo como tema filosófico o, por el contrario, debe guardar las distancias respecto a tales actividades y ello por razones científicas? ¿Se puede escribir sobre la heterosexualidad siendo marica o bollo? E inversamente, ¿se puede escribir sobre la homosexualidad siendo hetero? (Preciado, 2011/2000, pág. 11)

Preciado centra su investigación en un objeto en apariencia marginal, lo describe como un objeto de plástico que acompaña la vida de una parte de las bollos y maricas, y que había sido considerada una «simple prótesis inventada para paliar la discapacidad sexual de las lesbianas». Los dildos. En palabras de Preciado, su libro: “es un libro sobre dildos, sobre sexos de plástico y sobre la plasticidad de los sexos (Preciado, 2011/2000, pág. 12)”.

La contrasexualidad, el concepto eje sobre el que gira toda la estructura conceptual del manifiesto, constituiría el fin de la Naturaleza como el orden que legitima la adherencia de unos cuerpos *naturales* a otros cuerpos *naturales*. Para Preciado la contrasexualidad tendría dos formas: la primera, siguiendo a Butler, como análisis crítico de la diferencia de

⁸ Término popular en España para referirse a las lesbianas.

género y de sexo, que es producto de un contrato social heterocentrado, cuyas performatividades normativas han sido inscritas en los cuerpos como verdades biológicas; la segunda, como sustitución de este contrato social hasta ahora denominado Naturaleza por un contrato contrasexual. Los cuerpos inscritos en este nuevo contrato serán conocidos como cuerpos hablantes y se reconocen con la capacidad de acceder a todas las prácticas significantes (Preciado, 2011/2000).

Partiendo de esta base conceptual, Preciado desarrolla una estructura hacia una nueva comunidad que denomina “sociedad contrasexual”, sociedad que se dedicaría a la deconstrucción sistemática de la naturalización de la prácticas sexuales y del sistema de género y, en segundo término, a proclamar la equivalencia de todos los cuerpos-sujetos hablantes, que se comprometerían con los términos del contrato a la búsqueda del placer-saber (Preciado, 2011/2000).

En el contexto latinoamericano, hay un par de pensadoras que destacan en lo referente a la teorización del pensamiento lésbico feminista latinoamericano: Yuderkys Espinosa Miñoso y Ochy Curiel. En el año 2007, Yuderkys Espinosa publicó un libro en el que compiló dieciséis de sus ensayos donde desarrolla sus cuestionamientos acerca del feminismo y el lesbianofeminismo en Latinoamérica y el caribe: *Escritos de una lesbiana oscura: reflexiones críticas sobre el feminismo y la política de identidad en América Latina*. Por su parte, Ochy Curiel publicó en el año 2013: *La Nación Heterosexual. Análisis del discurso jurídico y el régimen heterosexual desde la antropología de la dominación*. Ensayo en el que parte desde la propuesta de la antropología de la dominación que cuestiona la idea de una modernidad racional y el eurocentrismo que la sustenta, para construir su crítica a la heterosexualidad como institución y como régimen político.

Espinosa comienza cuestionando la teoría y la práctica de la identidad:

El ejercicio que voy a hacer a continuación es más que todo un ejercicio de provocación, de repensar lo pensado, de recorrer el camino andado dentro de la teoría y la práctica de la identidad. En este sentido, es un ejercicio. [sic] principalmente, de pensar en voz alta sobre ideas que me vienen mortificando hace tiempo y que insistentemente dejaba de lado, cada vez que se me incitaba a asumirme como yo no me asumía, a verme como yo no me veía, a caber en donde ya mi Yo no tenía espacio (Miñoso, 2007, pág. 25).

El concepto de identidad es uno de los conceptos fundamentales sobre los que se construyen la mayoría de las teorizaciones de Yuderkys Espinosa. Para esta pensadora, la identidad ha jugado un papel fundamental en la formación de los movimientos sociales contemporáneos, sobre todo en los feministas y de lucha contra el racismo (Miñoso, 2007, pág. 26).

Posterior a la vorágine de los movimientos identitarios de los años setenta y ochenta, con el feminismo, el antirracismo o el movimiento LGBT; Yuderkys critica que el Otro rescatado por estos movimientos se ha convertido en un producto-mercancía cultural y, en el proceso, se le ha descargado de todo aquello que resulte ofensivo o amenazante para privilegiar la prevalencia del sistema. Postura con la cual abre gran parte de su propuesta teórica.

Por otro lado, la antropóloga Ochy Curiel emplea la antropología de la dominación para llevar a cabo sus críticas post-occidentales:

Se trata de una posición epistemológica y política que busca un proceso de descolonización del conocimiento en América Latina y la creación de un pensamiento otro que reconozca una geopolítica del conocimiento y las relaciones de poder que atraviesan su producción (Curiel, 2013, pág. 20).

Para Curiel la antropología de la dominación consiste en develar las formas que van definiendo a ciertos grupos sociales como *otros* y *otras* desde lugares de poder y dominación (Curiel, 2013, pág. 28). A partir de esta base ha podido estudiar un tipo de dominación específica: la heterosexualidad como régimen político que produce exclusiones, subordinaciones y opresiones que afectan en especial a las mujeres y, sobre todo, a las lesbianas. En su caso específico, la nación heterosexual a la que se estaría refiriendo sería la colombiana, al llevar a cabo un minucioso análisis de la Constitución Política de Colombia de 1991 a partir de su propuesta teórica.

V. Propuesta Teórico-Metodológica

V.1. ¿Qué es teorizar? ¿Cuál es mi objeto de estudio?

Teorizar, en el contexto de esta tesis, no es un gesto de distancia ni de abstracción. No se teoriza desde el afuera: se teoriza con las manos manchadas, con el cuerpo implicado, con la memoria viva de todo lo que no ha tenido lugar en las narraciones oficiales. Esta investigación se teje desde esa necesidad urgente de hablar partiendo de un lugar encarnado, afectado, desde la herida abierta que es también posibilidad de invención.

Siguiendo a Donna Haraway (1995), el conocimiento no es una mirada imparcial ni un saber desde ninguna parte: es siempre un conocimiento situado, atravesado por la historia, el cuerpo, la geografía y las marcas de poder que habitamos y resistimos. Desde esta perspectiva, teorizar no es buscar una verdad universal, sino sostener una perspectiva parcial, una mirada implicada que sabe de sus límites, de sus contaminaciones, de sus lealtades.

En mi caso, nací a principios de los años noventa, en el núcleo de una familia provinciana de clase media que, si bien no era extremadamente conservadora, obedecía las normas del género sin cuestionarlas. Soy la primera nieta de ambos lados de mi familia, la princesa más esperada por todos mis familiares, la hija de una pareja de padres atractivos, populares y con un supuesto futuro brillante. Nací el mismo día del santo de mis dos abuelos, el día de San Antonio, ambos compartían el nombre y una estabilidad económica y social que auguraba puras cosas buenas. Nací en un año bisiesto, el año en que Bosnia y Herzegovina declaró su independencia de Yugoslavia; el año de los disturbios en Los Ángeles debido a la liberación de los policías relacionados con el asesinato de Rodney King; un día antes de que yo naciera se transmitió el último programa de El chavo del ocho; el año

en que el grupo Sendero Luminoso llevó a cabo un atentado en la ciudad de Lima en Perú; el año en que Estados Unidos hizo estallar a *Divider*, la última bomba atómica que tenía en su arsenal; el año en que se estrenó la cadena de animación *Cartoon Network*; el año en que Rigoberta Menchú recibió el premio Nobel de la Paz; el año en que Salinas de Gortari firmó el Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos y Canadá; el año en que José José sacó su álbum *40 y 20*.

En esta tesis, teorizar implica leer y escribir desde una posición: la de una existencia lesbiana en el sur global, en disputa con los mandatos del régimen heterosexual. Implica reconocer que el deseo, el cuerpo y el lenguaje han sido campos de apropiación, pero también territorios de insurrección. Pensar los *imaginarios lésbicos* en la literatura mexicana contemporánea es, en este sentido, un ejercicio de reapropiación simbólica: es nombrar lo que ha sido negado, es imaginar lo que aún no tiene lugar.

Desde aquí, esta investigación apuesta por una lectura crítica donde el análisis de los *imaginarios lésbicos* no pretenda capturar la totalidad de la experiencia, sino abrir preguntas, fisuras, caminos posibles para pensar y narrar(se) desde la disidencia. Porque no sólo *se vive lesbiana*: también *se escribe lesbiana*. Y en esa escritura está el acto político de seguir existiendo frente al mandato de la heterosexualidad obligatoria y al *Manual de instrucciones* que organiza los cuerpos y los deseos.

V.2. Conceptualización del *Imaginario Lésbico*

Pensar los *imaginarios lésbicos* como categoría de análisis implica reconocer que las representaciones culturales (como lo son las novelas, las series, las películas, etc.) no son neutrales ni decorativas: son campos de disputa simbólica, territorios donde se negocian,

resisten y reinventan los modos de ser, de amar y de narrarse. Desde esta perspectiva, el imaginario no es un simple reflejo de la realidad social, sino una práctica de producción simbólica que modela formas de existencia posibles.

La noción de imaginario que guía esta tesis se apoya, de manera crítica y situada siguiendo a Haraway-(1995), en la propuesta de Gilbert Durand (1981), quien entiende los imaginarios como conjuntos de imágenes, símbolos y narrativas que estructuran las maneras de percibir y habitar el mundo. Sin embargo, alejándome de toda concepción esencialista o universal, esta investigación apuesta por pensar los imaginarios como construcciones históricas, corporales y políticas, donde el deseo, el cuerpo y la disidencia juegan un papel central.

Cuando hablo aquí de *imaginarios lésbicos*, no me refiero a una identidad cerrada ni a un repertorio fijo de representaciones, sino a un campo de tensiones donde se articulan los deseos, los afectos, las corporalidades y los lenguajes que resisten el régimen heterosexual. Los *imaginarios lésbicos* no son una colección de estereotipos ni una estética homogénea: son movimientos, desplazamientos, fugas que abren espacio para existir fuera de las narrativas hegemónicas, narrativas que he nombrado aquí como *Manual de instrucciones*.

A todes nos atraviesa ese manual desde antes de nacer: nuestras ecografías ya nos marcan con un sello invisible que precede a nuestro cuerpo. "Es una niña", afirmaron, y ese enunciado activó un conjunto de instrucciones no escritas: delicadeza, rosa, debilidad, sumisión, deseo dirigido hacia los hombres, proyecto de familia, final feliz. Los Imaginarios de lo Femenino y de la Heterosexualidad se imprimieron en mi existencia como caminos predestinados.

El *imaginario heterosexual*, nutrido de esos arquetipos de género, impone trayectorias específicas: la pareja, el hogar, la reproducción, la felicidad en la domesticación. Frente a este entramado, los *imaginarios lésbicos* (aunque también tensionados por sus propias normatividades internas) emergen como actos de insubordinación simbólica: la fuerza de los cuerpos de las hembras, la mayoría de edad intelectual, los espacios de comunidad entre mujeres, el deseo que no pide permiso, la disidencia que no se redime.

Mi propia biografía, desde la infancia, intuía esas grietas. No me gustaban los vestidos ni los juegos que me ofrecían los rituales de género. Prefería perderme con mi bicicleta, construir otras ficciones, sentir el temblor del deseo en una mirada que no estaba permitida. Como se ve, aunque no tenía aún las palabras para nombrarlo, ya recelaba de ese manual que las madres heredan junto con el primer pañal, esa cartilla no escrita sobre cómo debe comportarse una niña. Y yo no seguía esas instrucciones.

V.4. El Manual de instrucciones: engarce teórico

La hipótesis que recorre esta investigación plantea que el régimen heterosexual no opera únicamente como una estructura externa de normas, sino como un *Manual de instrucciones*: un conjunto de dispositivos simbólicos que configuran desde antes del nacimiento los cuerpos, los deseos, los afectos y los modos de narrarse en el mundo.

Este manual no es explícito: no lo recibimos en papel ni firmado por ninguna autoridad. Opera como un guion cultural internalizado, transmitido a través de prácticas familiares, educativas, médicas, religiosas, jurídicas y literarias. Desde la primera ecografía que anuncia "es una niña" hasta los guiones de género que rigen la infancia, la juventud, el

amor y la familia; el *Manual de instrucciones* organiza nuestras existencias de manera profunda y persistente.

Pensar este *Manual* a través de un engranaje teórico permite desnaturalizarlo:

Adrienne Rich (1996) aporta la noción de *heterosexualidad obligatoria*: el régimen que impone el deseo heterosexual como el único legítimo, normal y natural.

Monique Wittig (2006) desmantela la categoría *mujer* como una construcción política del sistema heterosexual, subrayando que las lesbianas no son mujeres bajo ese régimen.

Judith Butler (2017/1990) profundiza al concebir el género como performatividad: no una esencia, sino una repetición ritualizada de actos regulados por este *Manual*.

Paul Preciado (2011/2000) introduce la noción del cuerpo como archivo: una superficie inscrita por tecnologías políticas y sexuales que reproducen el régimen heterosexual.

Ochy Curiel (2013) señala que las identidades normativas y domesticadas —incluso las sexuales— pueden convertirse en dispositivos de control si no son atravesadas por una crítica radical al sistema colonial y heteronormativo.

Cada una de estas autoras aporta piezas para comprender cómo el *Manual de instrucciones* produce cuerpos dóciles, deseos alineados, narrativas previsibles. Desde los colores asignados a los bebés hasta las tramas románticas que prometen felicidad a través de la pareja heterosexual, el *Manual* no sólo dicta qué se debe ser, sino qué se debe desear y cómo se debe vivir.

Frente a esta maquinaria simbólica, los *imaginarios lésbicos* que rastrearé en *Amora* y *Crema de vainilla* se configuran como actos de insurrección: escrituras que desafían, desvían y reescriben las instrucciones que el régimen pretende grabar sobre nuestros cuerpos y nuestras vidas.

El *Manual de instrucciones*, entonces, no es simplemente un telón de fondo de esta tesis: es el dispositivo por desmontar, el código a interrumpir, la ficción hegemónica contra la cual se alzan las imaginaciones disidentes.

V.5. Hacia una lectura crítica de los imaginarios lésbicos

Esta propuesta teórico-metodológica parte de la convicción de que teorizar no es un acto de neutralidad, sino un gesto situado, encarnado, afectivo. Siguiendo a Donna Haraway-(1995), pensar desde un conocimiento situado implica reconocer nuestras marcas, nuestros límites y nuestras posibilidades de invención.

Desde este posicionamiento, se construyó la categoría *imaginarios lésbicos* entendida como territorios de disputa simbólica donde se negocian y reinventan los cuerpos, los deseos y los lenguajes fuera del *régimen heterosexual*. Al mismo tiempo, se delineó el *Manual de instrucciones* como el dispositivo cultural que normaliza, prescribe y disciplina las existencias desde la heterosexualidad obligatoria, el binarismo de género y la domesticación afectiva.

El diálogo crítico con Adrienne Rich, Monique Wittig, Judith Butler, Paul B. Preciado y Ochy Curiel me permite sostener teóricamente esta apuesta: desmontar las ficciones hegemónicas que nos configuran y rastrear las escrituras que abren grietas en el guion normativo.

Desde aquí, el análisis de *Amora* y *Crema de vainilla* no buscará cerrar o definir la experiencia lésbica, sino acompañar sus fracturas, sus invenciones, sus herejías narrativas. Porque, como se ha planteado a lo largo de esta tesis, no sólo *se vive lesbiana: se escribe lesbiana*. Y en esa escritura insurgente, en esa palabra desviada, se juega también el porvenir de otras formas de existencia posibles.

VI. Análisis del corpus: *Amora* y *Crema de vainilla*

VI.1. Introducción

La literatura ha sido un espacio de disputa para la construcción y representación de las identidades disidentes, particularmente en el caso de la experiencia lésbica, históricamente invisibilizada o distorsionada bajo el lente de la *heterosexualidad obligatoria*. En este capítulo, analizaré dos novelas clave dentro del campo de la literatura lésbica mexicana: *Amora* (1989) de Rosamaría Roffiel y *Crema de vainilla* (2014) de Artemisa Téllez. Ambas obras, separadas por veinticinco años de historia, permiten observar cómo ha evolucionado la construcción de los *imaginarios lésbicos* en la literatura mexicana, transitando de un modelo militante y político a una exploración más íntima y erótica de la experiencia lésbica.

El análisis partirá de la siguiente pregunta: ¿Cómo se construye en estas novelas un *imaginario lésbico* y de qué manera se diferencian en su enfoque sobre la experiencia lésbica? Partiendo de esta pregunta detonadora me enfocaré en cuatro aspectos fundamentales en cada obra: 1) la construcción del sujeto lésbico, 2) la estructura narrativa y el tono, 3) la representación del deseo y las relaciones amorosas, y 4) la configuración de los espacios y dinámicas lésbicas. A partir de estos ejes, se observará cómo *Amora* desarrolla un *imaginario lésbico politizado*, vinculado a la militancia y la construcción de comunidad; mientras que *Crema de vainilla* propone un *imaginario lésbico deseante* basado en el erotismo y la exploración del placer.

El análisis partirá de una lectura detallada de cada novela, examinando los elementos narrativos y discursivos que configuran su representación del lesbianismo. Posteriormente, compararé ambas obras para identificar sus diferencias y continuidades, así como los cambios

en la representación del lesbianismo en la literatura mexicana a lo largo de los últimos 25 años.

Con este enfoque, el presente capítulo busca no solo analizar las representaciones del lesbianismo en *Amora* y *Crema de vainilla*, sino también evidenciar cómo la literatura ha servido como un espacio fundamental para la construcción de imaginarios alternativos a la norma heterosexual.

VI.2. Escribir desde la comunidad. El contexto de una política amorosa

Amora se publicó en 1989 en un contexto en el que México seguía bajo el mandato del partido oficialista, el PRI, específicamente con Carlos Salinas de Gortari. Aunque formalmente en democracia, el país vivía bajo el peso de décadas de autoritarismo institucional, arrastrando los efectos del movimiento estudiantil de 1968 y la matanza de Tlatelolco, hechos que marcaron el imaginario de la represión estatal en toda una generación. A esta estructura de control político se sumaba el poder simbólico e ideológico de la Iglesia católica, que seguía moldeando la moral pública en términos conservadores y privadores de derechos. Por un lado, un estado capitalista, racista y conservador; y por otro una religión institucionalizada con doctrinas disciplinarias, misóginas y homofóbicas. Así, el Estado y la religión funcionaban como pilares constructores de imaginarios, tanto de lo femenino como de lo sexualmente aceptable.

En ese marco, *Amora* aparece como un texto que se escribe contra ese *Manual de instrucciones* heredado del patriarcado, del nacionalismo heterosexual y de las instituciones morales del México posrevolucionario. La novela recoge, de manera narrativa, lo que el movimiento lésbico-feminista venía organizando desde hacía más de una década.

El movimiento lésbico en América Latina se formó al calor de los procesos de resistencia frente a las dictaduras militares de los años 60 y 70. Como señala Mogrovejo Aquisé (Aquisé, 2022), estos movimientos se vieron profundamente influidos tanto por la represión autoritaria como por los efectos simbólicos del levantamiento de StoneWall en Estados Unidos. Así, la historia de los derechos LGBT en América Latina no puede separarse del contexto político de la región, ni de las demandas sociales más amplias por democracia, libertad y justicia.

En México, el Frente de Liberación Homosexual (FLH) se formó en 1971, y su cara más visible fue Nancy Cárdenas. En sus inicios el movimiento por los derechos de las lesbianas estaba intrínsecamente unido al de los gays, estos dos grupos experimentaban violencias y discriminaciones que surgían de la homofobia institucionalizada que existe en nuestro país. Inevitablemente, estos primeros grupos lésbicos militantes se dieron cuenta de que también existía un elemento de misoginia que no compartían con los hombres homosexuales y que estos mismos ejercían violencia de género hacia ellas lo que las llevó a formar colectivos autónomos.

A partir de los años 70, con el avance del feminismo latinoamericano, las lesbianas comenzaron a pensarse ya no sólo desde su orientación sexual, sino desde la intersección de múltiples formas de violencia estructural: por ser mujeres, por ser pobres, por ser indígenas, por desear a otras mujeres. De hecho, el término *lesbianas* apareció en el año 1975 durante la Conferencia por el Año Internacional de la Mujer (Aquisé, 2022); anterior a esa fecha el término que se empleaba era el de “homosexuales femeninas”. En la misma conferencia de 1975 un grupo de militantes lesbianas publican el que es el primer documento lésbico en la historia de México: la “Declaración de las lesbianas de México”.

A raíz de estos avances teóricos las lesbianas deciden comenzar a organizarse desde el separatismo y, en los grupos mixtos, establecieron comités específicos. En nuestro país, en el año 1978, el grupo Lambda de Liberación Homosexual desarrolló un Comité de Lucha Feminista; ese mismo año, en Brasil, surgió el grupo Somos que tenía el sub-grupo Lésbico Feminista. Este sub-grupo se separó posteriormente y se convirtió en el Grupo de Acción Lésbico Feminista (GALF).

Pero dentro de los grupos feministas las lesbianas tampoco se salvaban de la discriminación. Si en los grupos homosexuales se les discriminaba desde la misoginia, en los grupos feministas esta discriminación tenía sus raíces en la homofobia. Durante el año 1977 en México se forma el grupo Lesbos:

[...]con lesbianas que habían participado en grupos feministas y que experimentaron también exclusión de parte de las feministas heterosexuales. Las declaraciones fundacionales de Lesbos estuvieron articuladas a las luchas de todos los sectores marginales contra los sistemas socioeconómicos represivos y por la construcción de una nueva organización social (Aquise, 2022).

Las fricciones internas tampoco se hicieron esperar dentro de los grupos exclusivamente lésbicos; en su libro *Teoría lésbica, participación política y literatura*, Norma Mogrovejo desarrolla una detallada articulación histórica del surgimiento y desarrollo de los grupos Lesbofeministas en México. Ahí nos narra cómo la mayoría de estos primeros grupos exclusivamente lésbicos tenían sus propias discusiones internas, siendo una de las más importantes la necesidad de salir al ámbito público para asumir la lucha lésbica desde lo político-público, la tan famosa *salida del closet*. Esta cuestión fundacional motivó varias

discusiones dentro de estos grupos donde se discutía acerca de los pros y contras de introducirse de lleno al espacio público y las posibles represalias que podrían ocurrir en una sociedad homofóbica, misógina y, además, lesbofóbica. Estos desacuerdos son los que provocarán que los grupos lésbicos se mantuvieran en la clandestinidad la mayor parte del siglo XX, sobre todo en las décadas de los 60, 70 y 80.

Es precisamente en este contexto de contradicción, censura, activismo e incomodidad que nace *Amora*. La novela de Roffiel no busca sólo contar una historia, sino construir un espacio simbólico para una subjetividad impensable hasta entonces: la de la lesbiana feminista mexicana. Lo hace desde la voz de Lupe, su protagonista, quien a través de su vida cotidiana, sus vínculos, sus contradicciones y sus preguntas encarna la complejidad de esa existencia. Lupe no es una heroína sin fisuras, ni una mártir del deseo, sino una sujeta que habita —con angustia y con ternura— las múltiples esferas de su experiencia: el amor, la amistad, la violencia, la crianza, el trabajo, la escritura, la política.

Desde la propuesta metodológica de esta tesis, entiendo que *Amora* participa activamente en la construcción de un *imaginario lésbico* colectivo y fundacional, en el que la comunidad, el ginoafecto, el activismo y la subjetividad autónoma se articulan como ejes estructurales. Estos elementos son el reverso del *imaginario heterosexual* hegemónico, y configuran una forma de narrar lo lesbiano como proyecto vital y político. Esta dimensión estética y política del texto puede leerse a través de lo que Luz Aurora Pimentel identifica como las *articulaciones ideológicas* de un relato: “las estructuras narrativas en sí son ya una forma de marcar posiciones ideológicas” (2017/1998, pág. 9). La selección de fragmentos, la ausencia de una cronología tradicional, la voz íntima que no se despega de los afectos; son todas decisiones narrativas que politizan el texto desde su forma.

Asimismo, *Amora* es un texto donde la perspectiva narrativa se convierte en una herramienta refigurativa. Como ha señalado Pimentel (2017/1998), la elección de la perspectiva narrativa permite acceder a la orientación ideológica del autor implícito, pues el punto de vista desde el cual se narra un relato no es neutral: implica una posición política, ética y estética que configura el mundo narrado.

Así es como *Amora* no sólo narra una historia de mujeres que aman a mujeres, sino que propone otra forma de imaginar la vida lesbiana: no desde la tragedia y el castigo, sino desde la existencia colectiva, desde la ternura, desde la desobediencia. En ese sentido, es un texto inaugural y, también, una declaración de existencia.

VI.2.1. Trama y estructura fragmentaria en *Amora*. *Amora*, publicada en 1989, es la primera novela abiertamente lésbica de la literatura mexicana. La obra no sigue una estructura lineal ni una narrativa clásica de principio-nudo-desenlace. En cambio, se configura como un mosaico de escenas, memorias, reflexiones y conversaciones que construyen una experiencia coral y política del amor entre mujeres. La narradora-protagonista, Lupe, actúa como eje del relato, pero no impone su voz: en lugar de eso, dialoga, comparte, escucha, escribe con y entre otras.

Narrada en primera persona por Lupe, *Amora* nos presenta la historia de una mujer lesbiana mexicana que, en el contexto del México de los años ochenta, comienza a habitar plenamente su deseo por otras mujeres. La novela se estructura a través de escenas fragmentadas que retratan momentos íntimos, políticos y comunitarios: desde las dinámicas de convivencia en una casa compartida con otras mujeres feministas, hasta su trabajo en un grupo de apoyo a víctimas de violación, pasando por la relación amorosa con Claudia que se

narra desde una ambigüedad afectiva. Aunque no hay un conflicto único que vertebral la trama, puede reconocerse un hilo narrativo en la transformación de Lupe, quien pasa de la culpa y la confusión a una afirmación política de su lesbianismo. Su vínculo de amiga/amante con Claudia, que atraviesa buena parte del relato, no se desarrolla desde una lógica tradicional del romance: no hay una resolución clara, ni un cierre de *vivieron felices para siempre*, así como tampoco una tragedia que les enseñará que van por el mal camino. Entonces, lo que organiza la novela no es un viaje de redención ni una gran historia de amor, sino la construcción cotidiana y fragmentada de una subjetividad lesbiana en medio de un entorno patriarcal, lesbofóbico y violento.

Desde esta perspectiva estructural, *Amora* rompe con la narrativa del *viaje del héroe* que describe Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras* (1949/2013). Este modelo propone una progresión lineal en la que el héroe parte de un mundo ordinario, enfrenta pruebas, alcanza una transformación y regresa con un *don* resultado de su aventura. En *Amora* no existe esta travesía heroica individual, sino múltiples desplazamientos afectivos que desordenan el tiempo y los roles. Si en el modelo tradicional la partida, la iniciación, la apoteosis y el regreso construyen el camino del héroe de una forma lineal; en *Amora* no hay una partida ni un regreso: Lupe permanece, insiste y resiste a la norma.

Esta elección formal responde, como ha planteado Luz Aurora Pimentel (2017/1998), a una toma de posición ideológica: la disposición narrativa encarna ya una ética. En *Amora*, esa ética se construye desde la comunidad, el *ginoafecto*, la disidencia sexual y la crítica al *Manual de instrucciones*. La narración se vuelve entonces una práctica política de existencia fragmentaria, donde no es necesario seguir la norma del *viaje del héroe* para crear una literatura que imagine otros mundos posibles para el deseo entre mujeres.

VI.2.2. Diálogo, casa y comunidad: el comienzo del imaginario lésbico en Amora.

Cómo comenzar es una cuestión importante en cualquier ámbito, pero sobre todo a la hora de escribir. El inicio de cualquier texto funciona como una puerta: una invitación que anticipa lo que podría encontrarse al cruzar el umbral. En el caso de Amora, ese umbral se abre con fuerza. La primera frase de la novela: “—¡Los hombres son una subcategoría!” (Roffiel, 2009, pág. 13) no sólo sacude al lector, sino que marca de inmediato una postura crítica frente al orden simbólico de la heterosexualidad obligatoria.

La escena inicial se construye como un breve diálogo entre Claudia y Lupe, la protagonista. Mientras Claudia expresa su hartazgo hacia los hombres con la afirmación anterior, Lupe la confronta con una pregunta: “—¿Todos, o solo los machos?” (Roffiel, 2009, pág. 13). A continuación, Lupe y Claudia se sumergen en un diálogo en el que una propone una pregunta y la otra presenta su punto de vista acerca de los hombres y las lógicas de las relaciones que han mantenido con ellos hasta el momento. Este intercambio nos introduce de forma directa a la estructura dialógica que Roffiel utilizará como una de sus principales estrategias retóricas. Como si de una conversación socrática se tratara, la novela despliega una serie de diálogos entre mujeres que piensan, cuestionan, se contradicen y, sobre todo, se acompañan en un proceso de reescritura de sí mismas.

En ese breve capítulo inaugural, cuando Lupe responde a la pregunta “¿Te la pasas sola la mayor parte del tiempo?” con la frase “Sola no. Me tengo a mí, y a mis amigas” (Roffiel, 2009, pág. 15), la novela nos deja claro desde el principio que el centro afectivo y ético de esta historia no está en los hombres, ni en el amor romántico heterosexual, sino en la comunidad entre mujeres. Así, desde la primera página, Roffiel desactiva dos de los pilares

del *Manual de instrucciones*: la necesidad de un hombre para dar sentido a la vida de una mujer, y la idea de que la soledad es el precio que pagar por salirse del modelo dominante.

Este gesto narrativo y simbólico nos introduce al *¿qué?* de *Amora*: ¿qué es lo que esta novela construye, qué universo propone? A partir de la lectura que aquí se plantea desde el concepto teórico-metodológico de *imaginario lésbico*, es posible identificar cuatro elementos fundamentales que configuran el mundo narrativo de *Amora*:

1. La lesbiana como agente de su propia existencia.
2. El ginoafecto como base de la comunidad.
3. El activismo como resistencia lésbica.
4. El amor y el deseo fuera de la heterosexualidad obligatoria.

Estos son los núcleos simbólicos del *imaginario lésbico* en la novela: no se trata sólo de representaciones, sino de una propuesta de existencia, de una subjetividad en disputa con los marcos hegemónicos. Son los *ejes del mundo* que *Amora* ofrece a sus lectoras como alternativa al *Manual de instrucciones*.

Pero no basta con saber el *¿qué?*: es necesario desentrañar el *¿cómo?* ¿Cómo se construye ese universo dentro del texto? ¿Qué recursos, procedimientos y estructuras utiliza Roffiel para darle forma a este imaginario? Y es aquí donde el análisis literario se vuelve herramienta crítica.

Uno de los recursos más visibles es, sin duda, la estructura dialógica que recorre toda la novela. El texto no se organiza a partir de una narración tradicional o de una voz omnisciente, sino que se construye a través de una polifonía de voces femeninas que, juntas, desmontan los discursos del orden heterosexual. Como en los diálogos socráticos, la pregunta

y la contradicción son las herramientas para alumbrar nuevos sentidos. En lugar del filósofo varón guiando a sus discípulos, aquí son las mujeres las que hacen parir nuevas formas de pensamiento y deseo, unas a otras.

Como lo explica Sócrates en el *Teeteto* de Platón:

[...]mi arte de hacer parir (*mai-eúsis*) tiene, en lo demás, lo que tiene el de ellas, pero se diferencia en que hace parir (*maieúesthai*) a los varones, no a las mujeres, y en que examina las almas de los que dan a luz, no sus cuerpos. Lo más importante de mi arte es que es capaz de poner a prueba, por cualquier medio, si la mente del joven engendra una imagen y una falsedad, o algo fecundo y verdadero (Platón, 2006, pág. 83)

Amora invierte esta lógica: aquí no se trata de jóvenes varones, sino de personajes que se interrogan mutuamente en busca de verdades propias. Y esas verdades no son abstractas ni universales: son corporales, situadas, afectivas. El diálogo se convierte en herramienta estética y política, una estética de la pregunta, en vehículo del cuestionamiento, pero también del ginoafecto.

Otro de los procedimientos fundamentales en *Amora* es la construcción del *espacio vivido*, categoría que el filósofo francés Henri Lefebvre define como aquella dimensión del espacio que es experimentada, apropiada y resignificada por quienes lo habitan (Lefebvre, 2013). No se trata de un espacio abstracto ni neutro, sino de un espacio producido en el entramado de relaciones sociales, simbólicas y afectivas. En el caso de *Amora*, ese espacio producido se materializa en lo que podríamos llamar una *casa comunitaria*, donde el tiempo y el espacio son apropiados colectivamente por las mujeres que la habitan.

Este espacio no es sólo doméstico, sino profundamente político y simbólico: aquí las mujeres crean vínculos, discuten, trabajan, se cuidan, se acompañan, se erotizan, se construyen como sujetas. Es un territorio que subvierte la lógica espacial del patriarcado, que históricamente ha relegado a las mujeres al espacio privado para despojarlas de agencia pública. La casa, en *Amora*, no es encierro, sino centro de articulación de una comunidad lesbofeminista. Como expresa Lupe:

Norma tiene razón. Es mucho más rico vivir con amigas llenas de vida, de ideas, de solidaridad, que con un hombre que insiste en que él es el eje central de tu existencia, en una casa que ni siquiera es tuya y la cual tiene que girar alrededor de la magnífica presencia de tu marido. [...] Pero sí, esto es como tener una familia que tú escoges, que amas porque te nace y no porque tienes que. Claro que a veces surgen problemas, pero siempre hay diálogo, arreglos. Nos queremos y nos acompañamos sin necesidad de oprimirnos (Roffiel, 2009, pág. 61).

Siguiendo a Lefebvre, podemos decir que esta *casa comunitaria* es un espacio vivido, en el sentido de que no es sólo un lugar físico, sino un lugar imaginado, narrado, sentido, politizado. Es un espacio de uso, de afecto, de creatividad. Es también un espacio que permite disputar el derecho a la centralidad simbólica, al colocar en el centro de la narración y de la vida cotidiana a mujeres que, por lesbianas, habían sido históricamente expulsadas de los discursos legítimos de ciudadanía, amor y comunidad.

Esta *casa comunitaria* no es un espacio fijo ni cerrado. Se mueve con las personas, se transforma con ellas, se expande hacia lo público, se erotiza en lo privado, se reconstruye con cada acto de cuidado, de conversación, de rebeldía. Es un espacio móvil y afectivo, donde

se ensayan otras formas de estar en el mundo. Aquí, como diría Lefebvre, el espacio es acción, es experiencia, es lenguaje y es cuerpo.

Desde esta lectura, el espacio en *Amora* es también una respuesta al *imaginario heterosexual nacional* (regresando a la propuesta teórica de Ochy Curiel (2013)) que organiza no sólo las relaciones privadas, sino también la estructura simbólica de la nación. Frente a ese modelo de familia nuclear heterosexual, la novela propone una familia elegida, lesbiana, afectiva y política, donde el deseo y la resistencia se vuelven cotidianos.

En resumen, este primer apartado del análisis ha mostrado cómo Roffiel, desde el inicio de *Amora*, plantea una ruptura radical con el *imaginario heterosexual*, y comienza a construir —a través del diálogo, el espacio y los vínculos— un *imaginario lésbico* colectivo. En los siguientes apartados analizaré con mayor detalle cada uno de los cuatro elementos de ese imaginario: cómo se configuran, cómo se tensan, y cómo dialogan con el contexto político de su producción.

VI.2.3. La lesbiana como agente de su propia existencia. En *Amora*, la figura de la lesbiana no aparece como personaje marginal ni como excepción dentro de un universo heterosexual, sino como centro simbólico, narrativo y afectivo de la novela. Esta centralidad no es accidental: es una apuesta política, estética y simbólica de Rosamaría Roffiel, quien desde el primer capítulo comienza a desmontar el *Manual de instrucciones* del *imaginario heterosexual*, para construir otro que tenga como base la autonomía, la conciencia y la vida colectiva entre mujeres.

La protagonista, Lupe, es la encarnación de esta agencia. Narrada desde la primera persona, su voz no es lineal ni absoluta, pero sí constante, crítica y reflexiva. Lupe no se

representa a sí misma como víctima ni como heroína. Se muestra atravesada por dudas, contradicciones, placeres, resistencias y ternuras, pero siempre desde una postura de autoobservación y conciencia política. Es una lesbiana que se ha construido a sí misma desde el conflicto, desde la desobediencia, desde la experiencia vivida. Su vida no es una reacción, sino una elección:

¡Qué chantajes los de mi madre!: económico ("¿Y ahora quién me va a ayudar con los gastos de la casa?"), moral ("¿Cómo puedes hacerme algo así, a mí que me he sacrificado tanto por ustedes?"), psicológico ("una mujer viviendo sola! Te expones a que cualquiera entre y te robe, o te viole, o hasta te mate!").

De pronto, me convertí en una heroína para los amigos de mis hermanos y en la más cruel de las villanas para las amigas de mi mamá (Roffiel, 2009, pág. 30).

Esta agencia se manifiesta tanto en su relación consigo misma como en los vínculos que establece con otras mujeres. Lupe no se define por una pareja ni por su rol dentro de una familia tradicional. Se narra como sujeta en proceso, y en esa narración va produciendo sentido: un sentido que no está subordinado al amor heterosexual, ni a la maternidad, ni a la validación masculina. Más bien, su subjetividad se articula desde el deseo, el pensamiento crítico, el trabajo compartido y los afectos elegidos.

Uno de los principales dispositivos narrativos que Roffiel utiliza para construir esta agencia es la estructura dialógica. A lo largo de la novela, los capítulos adoptan el tono de conversaciones, discusiones o reflexiones compartidas, en las que las personajes —incluida Lupe— se hacen preguntas, se contradicen, se empujan unas a otras a pensar distinto. Esta

estrategia, que como ya mencioné remite al método mayéutico de Sócrates, no busca enseñar una verdad acabada, sino dar a luz a una conciencia crítica encarnada en las vivencias de cada mujer. En ese sentido, la palabra no es sólo un medio de comunicación, sino una herramienta de transformación subjetiva:

En primer lugar, hay que diferenciar entre hombres y machos, y, en segundo, sí hay cuates buena onda, ¡y punto!

—¿Te ha tocado alguno?

—Újule, ya te veo venir. Pues sí, me tocaron varios en mis años mozos y uno más recientito.

—¿Y dónde está?

—Bueno... la relación fue breve porque se fue a vivir a otra ciudad porque le salió una chamba muy buena. A lo mejor si se hubiera quedado...

—Y a lo mejor si los coches volaran, los congestionamientos serían más arribita, ¿no?

—Está bien, está bien. No fue óptimo, pero era un tipo lindo, tierno, no tan machín.

—Entiéndeme, manita, mis sentimientos respecto a los hombres son producto de mi experiencia. Siento poca simpatía hacia su persona. De hecho, a un cierto nivel, son casi invisibles para mí [...]

–Estoy de acuerdo contigo, Norma. Lo que pasa es que no quiero clausurar definitivamente esa posibilidad. Se que son limitados y que para entrarle a una relación con ellos casi siempre hay que entrarle también a una serie de jueguitos estúpidos que te agotan [...]

–Es que me rebela, manita. Tengo amigas superchingonas que se dejan joder por tipos que ni se entregan ni son extraordinarios en la cama, ni siquiera son ricos [...]

–Sí, eso a mí también me rebela.

–¡Como si un hombre pudiera ser el sustituto de una vida.

–¡Pues tampoco una mujer!

–De hecho ningún ser humano. Lo que quiero decir es que así es como la mayoría de las mujeres vive a los hombres, como el único y más importante objetivo de su existencia (Roffiel, 2009, págs. 51-52).

Como en el diálogo inaugural, cuando Claudia, frustrada, afirma: “¡Los hombres son una subcategoría!”, Lupe no la contradice frontalmente, sino que le devuelve una pregunta: “¿Todos, o solo los machos?”. Este tipo de intercambios no buscan cerrar una discusión, sino abrir una grieta en el pensamiento dominante. Y así se irá construyendo todo el relato: no desde la certeza, sino desde el cuestionamiento, la conversación y la escucha entre mujeres.

Además, la casa en la que habita Lupe, lejos de representar un espacio de encierro o de dependencia, es un lugar donde las mujeres ejercen su autonomía. Allí se toman decisiones colectivas, se debaten ideas, se cuidan unas a otras, y sobre todo: se sostienen en su diferencia

y en su rebeldía. Este espacio es también político, como veremos en los siguientes apartados, pero desde el comienzo se plantea como un espacio que permite a cada mujer existir desde sí misma y no desde la mirada ajena:

Nuestro departamento es inmenso, o al menos así nos lo parece después de meses de peregrinar en busca de un sitio decente donde vivir. Es de cuando las personas importaban, de esos de techos altos y de alma anciana. Y tiene tres recámaras! Y son grandes, no de esas de "compermisito" que construyen ahora, donde sólo caben la cama y la depresión que te invade por vivir en semejante espacio.

Nuestras recámaras son tan distintas, como nosotras, supongo. Para el resto de la casa negociamos entre el fanatismo casi kármico de Mariana por el *art nouveau*, la costosa debilidad de Citlali por los cuadros originales y mi tendencia por los muebles viejos y los colores chillantes. Resultó una buena combinación. La sala es totalmente *art nouveau*, decorada en exclusiva por Mariana. Los cuadros son aportación de Citlali. Y nuestro comedorcito, ah, nuestro comedorcito es rojo, con un trinchador de esos antiguos que venden carísimos en San Ángel y no tanto en los bazares de Puebla-(Roffiel, 2009, pág. 29).

En *Amora*, entonces, la lesbiana aparece como actante de su propia historia. No se trata de una representación esencialista ni idealizada, sino situada, conflictiva y crítica. Se construye en relación con otras, pero también contra los discursos que la excluyen o intentan domesticarla. Esta agencia se articula no sólo en las grandes decisiones políticas o sexuales,

sino también en lo cotidiano: en cómo se nombra, en cómo recuerda, en cómo ama, en cómo duda, en cómo habla.

Este primer eje del imaginario lésbico —la lesbiana como agente de su propia existencia— es el pilar desde el cual se construirán los demás. Porque no puede haber comunidad, ni ginoafecto, ni resistencia, ni deseo, sin antes afirmar el derecho a existir desde una voz propia, una mirada propia y una experiencia que no pide permiso.

VI.2.4. El ginoafecto como base de la comunidad. Uno de los pilares del *imaginario lésbico* que articula *Amora* es la creación de una red afectiva y política entre mujeres, que aquí se analiza bajo el concepto de *ginoafecto*. Esta categoría permite leer las relaciones entre mujeres no solo como vínculos afectivos, sino como estructuras de resistencia frente al mandato heterosexual que ha organizado la vida social, familiar y emocional de las mujeres bajo lógicas de subordinación y dependencia.

Desde las primeras páginas de la novela, Lupe, la protagonista, nos sitúa en una comunidad de mujeres que han elegido vivir juntas fuera del modelo de familia nuclear. Allí, las experiencias compartidas —desde cocinar hasta desarrollar la práctica política juntas— reemplazan el modelo relacional heterosexual por una red de afectos recíprocos. No hay aquí una pareja ideal ni una historia de amor central; lo que hay es una comunidad afectiva que cuida, dialoga, resiste.

Esta idea de comunidad remite directamente al *continuum lesbiano* planteado por Adrienne Rich—(1996), quien afirma que la *existencia lesbiana* abarca una gama de experiencias entre mujeres que no se reducen a lo genital, sino que incluyen alianzas, amistades, cuidados y formas de complicidad:

[...]el término *continuum lesbiano* incluye una gama -a lo largo de la vida de cada mujer y a lo largo de la historia- de experiencia identificada con mujeres; no simplemente el hecho de que una mujer haya tenido o haya deseado conscientemente una experiencia sexual genital con otra mujer-(Rich, 1996, pág. 13).

Así leído, el *ginoafecto* que edifica a *Amora* se manifiesta no como un modelo idealizado de convivencia, sino como una estructura relacional insurgente, que subvierte el aislamiento que el patriarcado impone sobre las mujeres para dividir las, enfrentarlas o hacerlas depender de vínculos heterosexuales como única vía legítima de afectividad: “Claro que a veces surgen problemas, pero siempre hay diálogo, arreglos. Nos queremos y nos acompañamos sin necesidad de oprimirnos”-(Roffiel, 2009, pág. 61).

Las escenas cotidianas en la casa que comparten Lupe y sus amigas son una constante afirmación de ese afecto disidente: la negociación de la decoración, los desayunos, las conversaciones políticas, los cuidados mutuos ante el cansancio o la enfermedad. No hay jerarquía, sino horizontalidad; no hay propiedad sobre el afecto, sino presencia y complicidad. Frente a la lógica del amor romántico heterosexual —posesivo, idealizado, a menudo violento—, *Amora* propone un modelo de afecto colectivo, diverso y dinámico.

Este modelo no está exento de tensiones. Las mujeres discuten, se interpelan, se equivocan, y aun así persisten en el vínculo. El *ginoafecto*, en ese sentido, no es un espacio sin conflicto, sino un espacio donde el conflicto se gestiona desde la palabra, el cuidado y la escucha, sin la amenaza constante del abandono o la violencia.

En palabras de Beatriz Suárez Briones, el lesbofeminismo implica anteponer a las mujeres en todos los planos de la vida:

[...]Feminismo Lesbiano significaba anteponer a las mujeres en lo afectivo, en lo social, en lo político y en lo sexual. [...]significaba materializar un tipo de relación revolucionaria que tenía como norma la sororidad y el ginoafecto-(Briones, 2008).

Este *ginoafecto*, entonces, se convierte en un dispositivo de transformación del mundo íntimo y colectivo. En lugar de reproducir el mandato afectivo del *Manual de instrucciones*, según el cual el centro de la vida de toda mujer debe ser un hombre, las personajes de *Amora* construyen otras formas de sostenerse. Formas que, aunque estén fuera de los modelos dominantes, son profundamente políticas, vitales y literarias.

VI.2.5. El activismo como resistencia lésbica. En *Amora*, la vida cotidiana y la vida política no se presentan como esferas separadas. Por el contrario, lo político atraviesa lo íntimo, y lo íntimo se convierte en plataforma de acción. Esta imbricación es central para entender el lugar que ocupa el activismo dentro del *imaginario lésbico* que propone la novela. Aquí, el activismo no es únicamente la militancia visible en la calle o en las organizaciones, sino también el trabajo silencioso de la palabra, la escucha, la reflexión compartida, la crítica a lo normativo y la construcción comunitaria de nuevas formas de existencia.

El texto de Roffiel se inscribe en un momento histórico complejo para el movimiento lésbico en México. Como ya se explicó en el apartado contextual, la publicación de *Amora* en 1989 ocurre tras décadas de clandestinidad, luchas internas y tensiones tanto con el feminismo heterosexual como con el movimiento gay masculino. La novela recoge esa

genealogía y la pone en escena a través de las personajes, que discuten, militan, se organizan, y al mismo tiempo enfrentan las contradicciones de una sociedad profundamente lesbofóbica y patriarcal.

En este sentido, el activismo que plantea *Amora* se despliega en distintos niveles:

a) Militancia organizada

Las personajes de la novela participan en marchas, colectivos, espacios de reflexión feminista: “Viernes 25 de noviembre. Día internacional en contra de la violencia hacia las mujeres. Marcha desde el monumento a los Niños Héroes en Chapultepec hasta el Hemiciclo a Juárez. Llego tarde a la manifestación” (Roffiel, 2009, pág. 157). Estas prácticas no son decorativas ni anecdóticas en la novela: forman parte constitutiva del *imaginario lésbico* que se está construyendo, donde la lucha por la autonomía del cuerpo, el deseo y la palabra se encarna en acciones concretas.

Esta militancia se extiende más allá de las calles. También ocurre en espacios de acompañamiento, en colectivos de atención a víctimas de violencia sexual, en reuniones donde se organizan acciones y se construye discurso:

El trabajo en el Grupo me rebasa. Ninguna de nosotras se imaginó que sería tan duro cuando decidimos crear un centro que diera apoyo médico, psicológico y legal a las personas violadas. Cada caso me aniquila. En las audiencias me dan ganas de patear a los violadores hasta reventarlos. También a los del Ministerio Público. Todos se cubren entre sí. Son cómplices (Roffiel, 2009, pág. 21).

Aquí nuestra autora muestra el activismo como una experiencia emocional; ética y corporalmente exigente, una que atraviesa los límites de la resistencia simbólica para enfrentarse directamente a la violencia institucional y al aparato patriarcal del Estado. La rabia que expresa Lupe no mera exageración descriptiva: es una forma de nombrar la impotencia y el dolor ante un sistema judicial que revictimiza y protege a los agresores. Y, al mismo tiempo, es una afirmación radical del derecho a decir basta, a defender la vida de las mujeres, a interrumpir la narrativa dominante.

b) Activismo cotidiano

Más allá de los espacios públicos organizados, *Amora* muestra que el activismo también ocurre en lo íntimo: en una conversación entre amigas, en la decisión de vivir juntas, en el rechazo a los roles de género tradicionales, en el acompañamiento emocional frente al dolor, la violencia o el rechazo familiar. La política también se construye en los afectos, en el cuidado, en la complicidad.

Este tipo de activismo se alinea con lo que Adrienne Rich señala cuando habla de la resistencia al régimen heterosexual como una forma de vida, no sólo como una postura teórica (Rich, 1996). Para Rich, toda práctica que desestabilice la centralidad del hombre en la vida de las mujeres es ya un acto de resistencia:

Qué lejos esa mañana de octubre de 1977 en que oí hablar a las feministas por primera vez y me dije –atontada por la sorpresa–, "¡Pero si yo soy feminista, y no lo sabía!" Qué aturdidor el gozo al descubrir que había mujeres que vivían como yo, que esperaban lo que yo, que hablaban mi [*sic*] mismo lenguaje. [...]Acudí a mi primera reunión en casa de Marta Lamas como quien acude a una

ineludible cita con lo desconocido. Pavor, curiosidad, nerviosismo, ilusión. Éramos catorce mujeres. Comenzamos a hablar de abortos, amantes, virginidades perdidas. Nos pusimos íntimas, sinceras. [...]Entonces supe que ya no estaba sola. Que había encontrado un nuevo significado de la palabra amistad. ¡Con qué orgullo empecé a portar el estigma del feminismo! *Bola de viejas locas, guangas, desocupadas. Bola de lesbianas, antihombres. Bola de feas y amargadas* (Roffiel, 2009, págs. 41-42)-

c) Escritura como militancia

Amora es también un acto de militancia en sí misma. Simplemente el hecho de escribir una novela con protagonistas lesbianas, en una época en que la representación era escasa o estigmatizada, constituye un gesto político. Roffiel no sólo narra la vida de sus personajes: las sitúa como sujetas históricas, como parte de una genealogía, como agentes de su propio devenir.

Como señala la misma Artemisa Téllez (Téllez, 2012), *Amora* fue una obra fundacional para muchas mujeres lesbianas que, al leerla, pudieron reconocerse en una historia por primera vez. En ese reconocimiento, también hay activismo: un activismo afectivo y literario que rompe el aislamiento, produce archivo, genera comunidad.

De este modo, la novela no solo representa un *imaginario lésbico*: lo produce, lo ensaya, lo archiva y lo inscribe como una posibilidad viviente que ha llegado hasta nosotras en forma de texto literario.

VI.2.6. El amor y el deseo fuera de la heterosexualidad obligatoria. En *Amora*, el deseo lésbico no irrumpe como escándalo ni como revelación traumática, sino como parte

estructurante del universo narrativo. No es un elemento añadido para generar conflicto o despertar morbo: es, más bien, una fuerza organizadora del mundo simbólico, un hilo silencioso que atraviesa el relato desde sus entrañas. Este deseo, sin embargo, no se presenta de forma explícita ni espectacularizada, sino que se despliega a través del cuidado, la ternura y la poesía; desmarcándose de las lógicas patriarcales que insisten en hacer del cuerpo lésbico un objeto de consumo o vigilancia.

En este sentido, el tratamiento del deseo en la novela dialoga de manera crítica con lo que Adrienne Rich definió como *heterosexualidad obligatoria*: un sistema político que ha funcionado como régimen organizador de la vida afectiva de las mujeres, relegando al deseo entre mujeres a la invisibilización, la negación o el castigo (Rich, 1996). Para Rich, romper con ese régimen no es únicamente una postura teórica, sino una forma de existencia.

Lo que vemos en *Amora* es precisamente esa forma de resistencia. En lugar de reproducir la narrativa de la salida del clóset como evento traumático o el deseo lésbico como anomalía, Roffiel construye una ética del deseo que se gesta en lo cotidiano, en los afectos, en los silencios, en los encuentros sin testigos. Y cuando finalmente decide narrar un momento de unión erótica entre dos mujeres, lo hace con una prosa cargada de lirismo, intimidad y devoción. En lugar de un encuentro explícito, nos ofrece una escena (un capítulo muy corto que se llama: *Seguramente así aman las diosas*) envuelta en símbolos, metáforas y texturas sensoriales:

Agua de luna, fresca, con puntos de plata. Sábana de encaje. Sudario de luz. Lecho de nácar. Dos mujeres. Dos. Cara a cara en este juego irrepetible que es el amor. Fiebre de deseo, canción de una voz. Saeta que se acerca, dulce rumor.

Dejo que la tarde te desnude, que consagre tu piel. Tú, te ofreces como flor, como ola gigante. [...]El deseo se desboca en un columpio infinito. Nuestras caricias desgranar la noche. La penumbra es un chal que nos cubre los hombros. Afuera, el viento vuela la historia. Bajo las sábanas, amor que pertenece al Cosmos, dos mujeres se aman con un lenguaje secreto, alejadas del mundo. A pesar de todo (Roffiel, 2009, págs. 85-86).

Este pasaje —el único momento en el que se representa plenamente el encuentro erótico— no recurre a imágenes directas ni al vocabulario sexual explícito. En cambio, elige la vía del deseo sugerido, del placer nombrado en clave poética, casi ritual. Es decisión de la escritora no mostrarlo todo, Roffiel propone un gesto narrativo profundo: proteger ese amor de la mirada invasiva, dotarlo de dignidad, de mística, de derecho a existir sin justificación. Es, también, un acto de militancia estética.

Este tratamiento del deseo también puede leerse a la luz de la filósofa Monique Wittig, quien sostuvo que la lesbiana rompe con la categoría *mujer* tal como ha sido definida por la heterosexualidad: es decir, como sujeto subordinado al deseo masculino. Al decir que *las lesbianas no son mujeres* (Wittig, 2006, pág. 57), lo que pone en juego es la desarticulación del binarismo de género y de la idea de que la heterosexualidad es la condición natural del amor. En *Amora*, ese quiebre se dramatiza desde lo íntimo: las protagonistas no viven su deseo como algo que haya que corregir o explicar, sino como parte constitutiva de su subjetividad y su mundo afectivo.

El deseo lésbico, en esta novela, no tiene que ser heroico ni ejemplar. Tampoco es una respuesta política forzada. Es una afirmación vital. Se construye con palabras suaves,

con espacios compartidos, con silencios significativos, con caricias que no necesitan ser nombradas. Es deseo que no busca validación externa, ni imitación del modelo heterosexual. Es un deseo que se basta a sí mismo, que crea su propio lenguaje, que se escribe en la ternura y se guarda en la memoria.

Este último eje del *imaginario lésbico* —el amor y el deseo fuera de la heterosexualidad obligatoria— es crucial para comprender la propuesta de Roffiel. Aquí, el deseo no se opone a lo político: lo atraviesa. No lo eclipsa: lo enriquece. Y no se reduce a una experiencia individual, sino que se convierte en una forma de imaginar y ensayar otros mundos posibles, donde las mujeres se aman sin pedir permiso, sin esconderse, con la fuerza de quienes se saben merecedoras del goce.

VI.2.7. Del diálogo a la herejía: una genealogía desde *Amora*.—*Amora* no es exclusivamente una novela pionera en la literatura lésbica mexicana; es también una propuesta estética y política que rompe con las lógicas dominantes del relato amoroso, sexual y político entre mujeres. A través de un entramado narrativo cuidado, Rosamaría Roffiel construye un mundo donde el *imaginario heterosexual* comienza a resquebrajarse desde adentro, a partir de la voz y la experiencia de mujeres que se descubren, se cuestionan, se rebelan y se eligen.

El análisis permitió identificar cuatro ejes fundamentales en la configuración del *imaginario lésbico* que sostiene esta obra:

1. La lesbiana como agente de su propia existencia: Lupe y sus compañeras no son personajes secundarios ni narradas desde la otredad. Son sujetas de deseo, de reflexión, de acción política. Desde sus contradicciones y potencias,

construyen una subjetividad autónoma que desafía el guion que les fue asignado al nacer.

2. El *ginoafecto* como base de la comunidad: la *casa comunitaria*⁹ no es únicamente un lugar físico, sino un espacio simbólico de resistencia, de ternura y de interdependencia. En este espacio, las relaciones entre mujeres se construyen desde el cuidado, el diálogo y la elección. No hay una familia impuesta: hay una familia elegida.
3. El activismo como resistencia lésbica: lo político en *Amora* no está confinado a las marchas o a los colectivos (aunque estos también estén presentes). La política se filtra en lo cotidiano, en la forma en que se conversa, en cómo se nombra el mundo, en cómo se habita el cuerpo. La escritura misma de la novela es un acto de militancia, un archivo afectivo, una forma de romper el silencio.
4. El amor y el deseo fuera de la *heterosexualidad obligatoria*: el erotismo en *Amora* no necesita mostrarse para existir. Su lirismo poético no encubre, sino que revela: inscribe el deseo lésbico como lenguaje secreto, íntimo, místico,

⁹ En *Amora* el espacio doméstico adquiere una dimensión política y simbólica que desborda su materialidad. No se trata únicamente de un entorno físico, sino de una espacialidad producida social y afectivamente, en términos de Henri Lefebvre (2013) como un *espacio vivido*. La *casa comunitaria* funciona como un lugar de articulación del ginoafecto: es ahí donde se negocian los vínculos, se reescriben los afectos y se ensaya una forma de vida disidente frente a la estructura familiar tradicional. La casa, así, se vuelve cuerpo colectivo: un territorio habitado por la resistencia y la posibilidad de una *existencia lésbica* fuera del *régimen heterosexual* (Rich, 1996).

capaz de construirse fuera de la mirada masculina. Aquí el deseo no es anécdota, es centro.

Estos cuatro elementos no operan de forma aislada, sino que se entrelazan en la trama para desplegar un *imaginario alternativo*, uno que no sólo resiste a la norma, sino que produce nuevas formas de existencia. La propuesta teórico-metodológica del *imaginario lésbico* encuentra así, en *Amora*, un terreno fértil para desplegarse y tomar cuerpo narrativo.

Este análisis permite observar cómo *Amora* ensaya otra manera de narrar(se), de amar(se), de existir. Su propuesta es potente y desarma las normas del género que prevalecían en su época; en la actualidad podría considerarse que todavía está anclada a ciertas lógicas políticas de su tiempo: la ética de la colectividad, el diálogo como forma de transformación, la búsqueda de comunidad. Está construcción que propone *Amora* supera el *imaginario heterosexual* de su época y, hasta la fecha, muestra un posible camino para aquellas que optan por lo comunitario, el orgullo, el diálogo, etc. Partiendo de esta representación construida por *Amora*, *Crema de vainilla* se presenta como una opción distinta.

En el siguiente capítulo, se abordará *Crema de vainilla*, de Artemisa Téllez, obra que recoge esta genealogía, pero que elige desviarse. Si *Amora* propone una cartografía lésbica colectiva y politizada, *Crema de vainilla* descompone esa geografía para trazar nuevas rutas desde el deseo, el desborde, el exceso y la contradicción.

VI.3. Escribir desde el deseo: el contexto de una herejía lésbica

La novela *Crema de vainilla*, de la escritora mexicana Artemisa Téllez, irrumpe en un campo literario que apenas comenzaba a nombrarse como lésbico. A diferencia de *Amora*, que fue pionera en visibilizar una subjetividad lésbica desde el discurso político del lesbofeminismo,

Crema de vainilla aparece en un escenario donde el mandato identitario comienza a fisurarse y emergen nuevas formas de narrar la disidencia sexual desde la experiencia encarnada, el placer y la contradicción.

Este viraje coincide con un momento de expansión, pero también de inestabilidad dentro de los estudios literarios sáficos en América Latina, como lo señala María Elena Olivera en su artículo “Los estudios de la narrativa sáfica latinoamericana” (Córdova, 2022). Allí afirma que, aunque la producción de literatura lésbica ha crecido, aún no cuenta con un respaldo editorial ni académico sostenido, y que las compilaciones y estudios especializados siguen siendo escasos. La narrativa lésbica ha sido mucho menos visible que la poesía lésbica y, en muchos casos, mezclada o diluida en antologías generalistas, lo que ha dificultado su consolidación como campo literario propio.

Esto convierte a *Crema de vainilla* en un texto disruptivo no únicamente por su contenido, sino por su mera existencia dentro de un campo todavía en construcción. Téllez no sólo escribe desde una subjetividad lésbica, sino que rechaza los moldes heredados de cómo debe escribirse el lesbianismo. Mientras que muchas narrativas previas buscaron integrar la experiencia sáfica a través de modelos respetables o redentores, *Crema de vainilla* propone una figura que escandaliza, que desea *mal*, que no quiere ser ejemplar.

Desde el marco teórico-metodológico que guía esta tesis, entiendo que *Crema de vainilla* participa en la construcción de un *imaginario lésbico* radicalmente distinto al que proponía *Amora*. Aquí, no se articula a partir del activismo, la colectividad o la pedagogía afectiva; sino a través de una subjetividad deseante, provocadora, que encuentra en el

lenguaje una herramienta de subversión íntima. Esta novela no confronta al *Manual de instrucciones*, sino que lo desacata con voz propia.

Mientras que muchas narrativas anteriores buscaron integrar la experiencia sáfica en marcos redentores o respetables, esta obra propone una figura que escandaliza, que desea *mal*, que no busca ser ejemplar. Tal como lo han nombrado César Cañedo y la propia Téllez¹⁰, se trata del paso simbólico de *La buena lesbiana* a *La lesbiana perversa*, lo que marca también el tránsito del *imaginario político* del lesbofeminismo al *imaginario estético* del postfeminismo. Aquí, el deseo no es herramienta política, sino núcleo narrativo, y por tanto, configurador de sentido dentro del *imaginario lésbico* que esta tesis se propone trazar.

En el ensayo de Artemisa Téllez «“A Chloe le gustaba Olivia” Implicaciones de una literatura que quisiera llamarse lésbica», publicado en el libro *Homofobia: Laberinto de la ignorancia*, la autora nos habla de la importancia que tiene *Amora* para que ella pueda narrar su propia vida:

No puedo narrarme la historia de mi vida (de mi vida, sí, sin exagerar) si no hubiera yo leído *Amora*. Me he tomado suficiente tiempo para hablar de esta experiencia en varios de mis textos y he dicho siempre que para mí conocer literatura femenina y más aún lésbica ha determinado mi oficio tanto como mis modos de pensar y vivir (Téllez, 2012).

¹⁰ En el apartado correspondiente a la historia de la literatura lésbica, específicamente en la página 14, ya mencioné la esquematización que realiza César Cañedo a partir de la lectura que hace del ensayo publicado por Téllez en el año 2012. Artemisa introduce la distinción entre literatura feminista y post feminista, Cañedo reelabora y desarrolla estas categorías como: la buena lesbiana y la lesbiana perversa.

Este gesto afectivo traza una genealogía literaria entre ambas novelas: si *Amora* habilita la posibilidad de existencia simbólica para la lesbiana hispanohablante, *Crema de vainilla* se permite desviarse de ese camino, explorar sus márgenes, escribir desde la carne y el placer. Es la continuidad desde el quiebre, la construcción de un *imaginario lésbico* que se enuncia desde la herejía lesbiana.

En este marco, la narrativa lésbica deja de organizarse como archivo de memorias políticas y pasa a ser también territorio del deseo, la contradicción y las subjetividades incómodas. Lo que hace *Crema de vainilla* es responder al *Manual de instrucciones* con una carcajada, y reescribir la experiencia lésbica no desde lo ejemplar, sino desde lo viviente. El deseo aquí no es identidad, es pulsión, es escritura, es fuerza constitutiva del *imaginario lésbico*.

Eve Gil, escritora mexicana autora de *Réquiem para una muñeca rota*¹¹, novela lésbica publicada a principios del siglo XXI, afirma que Artemisa Téllez es probablemente la autora más audaz y franca de su generación. Describe su escritura como una de las más elegantes prosas de los últimos años; cargada de lo que Gil dibuja como un *desparpajo casi clitoriano* (Gil, 2014). La prosa de Artemisa es seductora y provocadora, no tiene miedo de quemarse con el calor que emanan las aventuras de sus personajes: “Las ideas son juguetes peligrosos y la mente -mi mente- una enorme juguetería” (Téllez, 2014).

¹¹ Esta novela también entra dentro de la categoría de literatura lésbica. Decidí dejarla fuera de este corpus debido a la necesidad de acotar el alcance de esta tesis de licenciatura, pero me parece necesario volver a esta obra en algún trabajo posterior.

Así, *Crema de vainilla* se inscribe dentro de un momento histórico en el que —como señala Olivera— la narrativa sáfica aún carece de legitimación editorial (Córdova, 2022), pero comienza a construir su propio canon desde los márgenes, desde el deseo y la incomodidad. Esta novela es, entonces, una pieza clave para pensar los desplazamientos contemporáneos del *imaginario lésbico*, y una apuesta literaria por narrar lo que arde sin pedir permiso.

VI.3.1. Deseo sin redención: trama en Crema de vainilla. *Crema de vainilla* (2014) es una novela que se construye desde una voz narrativa en primera persona que va saltando de un pasado con un ritmo más pausado, hasta un presente íntimo que nos acerca vertiginosamente al placer del dolor. Esta primera persona posee una voz lúcida pero contradictoria, que nos sumerge en una experiencia fragmentada.

La protagonista, Irene, no se presenta como una sujeta estable, sino como una subjetividad disidente que narra desde la fractura, el deseo no redimido y la incomodidad de una existencia en constante contradicción: “El mundo me hastía, me aburre, un día terminaré de enfermarme de él y me voy a morir, finalmente” (Téllez, 2014, pág. 48). La novela se estructura a partir de pequeños fragmentos que van saltando temporalmente sin una aparente organización lógica; somos testigos de episodios de la vida académica, reflexiones cotidianas, algunos vínculos familiares y escenas de un palpable erotismo. Todo girando alrededor de una figura central: Lala:

Nos sentamos en la sala a hablar de la vida y del amor; abrimos nuestros corazones sinceramente y nos dijimos que nos queríamos tanto... Brindamos y nos reímos hablando un poco de las amigas de Adriana. Los chismes me

parecieron más entretenidos ahora, en el silencio y la penumbra de su casa vacía.

Estar con ella a solas es mi pasión, aún si no me dirigiera la palabra (Téllez, 2014, pág. 49)

Lala es una joven de clase alta, seductora, caprichosa, que irradia sensualidad y cierto poder simbólico sobre Irene. Esta relación está marcada por la ambigüedad: hay deseo, pero también jerarquía; hay fascinación, pero también maltrato, tanto emocional como físico. Esta vinculación atraviesa el relato sin llegar a una conclusión. Pareciera que nos encontramos atrapadas en medio de un clímax infinito que termina generando dolor, un dolor que surge de ese placer sostenido que simulara no tener fin.

En términos narrativos, *Crema de vainilla* también (como *Amora*) rompe con la estructura clásica del *viaje del héroe* que describe Joseph Campbell (1949/2013) y con las formas canónicas de la novela: un planteamiento, que nos dirige a un nudo y que desemboca en un desenlace. Aquí no hay un arco de redención ni una evolución coherente de la personaja. Como ya mencioné que advierte Luz Aurora Pimentel (2017/1998), la disposición de la trama es ya una toma de posición ideológica y, en esta novela, la fragmentación, el bucle, la repetición y la digresión constituyen una forma de escritura que se niega a cerrar el sentido. El relato no busca enseñar ni guiar a la lectora: se escribe desde las fisuras, desde la consciencia errática de un yo que desea y escribe para no perderse.

En una escena que nos introduce al final de la narración, Irene nos muestra un instante de especial intensidad sexual con Lala y en el que de repente aparece Adriana, una de las amigas/amantes de Lala con la que construye una relación estable al compartir cierta igualdad simbólica al pertenecer a la misma clase social. Este momento que debería irradiar un

erotismo lleno de placer, termina convirtiéndose en una situación que constituye un antes y un después en la relación que Irene mantiene con Lala: Irene es menospreciada, dejada a un lado y tiene que conformarse con ser testigo de la unión erótica entre Lala y Adriana:

Abajo se oye la puerta. Ella corre a saludar a su amada, dejándome amarrada ahí. Su amada, su amante, su esposa, esa nunca he sido yo, nadie lo es, no se puede, ella es una deidad antigua y castigadora como el neurótico Yahvé. (Téllez, 2014, pág. 53)

Justo antes de este párrafo los dos tiempos narrativos se funden: el que era el pasado inmediato se convierte en el presente, fusionando así las narraciones fragmentadas que Téllez ha estado construyendo:

Mis piernas se pegaron una a la otra, las crucé tratando de mitigar el escozor que sentía entre ellas. Mi vientre se había inflamado y el sudor disperso sobre mi cuerpo se había congelado y picaba como millones de afiladas agujas de cristal.

Ella respira junto de mí, mirándome agradecida con el arnés aún puesto. El juguete me repugna, nunca he estado con un hombre, nunca lo haré. Mira lo que hiciste, me dijo señalando la mancha de sangre que se había convertido en una pasta de cacao. Ven acá. Me jala hasta su cuarto por la fuerza. (Téllez, 2014, pág. 52)

Así, el cuerpo fragmentado

VI.3.2. El deseo como insubordinación. El *Manual de instrucciones* nos dice que el deseo tiene un cauce: que debe ser discreto, ordenado, útil. Que debe seguir una lógica moral y una narrativa previsible. Incluso dentro del marco de la literatura lésbica, ese deseo muchas veces se ha domesticado: convertido en pedagogía, en modelo de representación respetable, en metáfora de la resistencia, en historia ejemplar. Pero *Crema de vainilla* hace trizas esas expectativas; aquí el deseo no es ilustrativo, ni correcto, ni políticamente amable. Es voraz, autónomo, contradictorio, y sobre todo: es el centro del mundo narrativo.

Desde la perspectiva metodológica de esta tesis, donde propongo el concepto de *imaginario lésbico* como herramienta de análisis literario, entiendo este deseo no sólo como experiencia íntima, sino como principio estructurante. El deseo organiza la forma, la voz, la subjetividad y la temporalidad del texto. En este capítulo, se analiza cómo *Crema de vainilla* configura un *imaginario lésbico* de *La lesbiana perversa*, en el que el deseo no necesita moral ni función política para legitimarse: se basta a sí mismo.

Esta figura, explicitada por César Cañedo (Cañedo, 2022), emerge como contraposición simbólica a la *buena lesbiana* o *lesbiana feminista*: aquella que desea con medida, que se representa correctamente y que encarna el activismo desde lo ejemplar. Frente a esa figura, la *lesbiana perversa* que se despliega en esta novela se atreve a desobedecer incluso a los códigos de representación del disenso. Desea mal, desea mucho, desea sin redención.

Este gesto encuentra resonancia en lo que Adrienne Rich teorizó como el *régimen de la heterosexualidad obligatoria*, ese entramado político que regula el deseo de las mujeres, situándolo siempre en función del hombre (Rich, 1996). Romper con esa estructura no es,

para Rich, un gesto menor, sino una forma de existencia que desestabiliza el orden simbólico. En *Crema de vainilla*, el deseo no es disidencia declarativa, sino insubordinación encarnada: una narrativa que quiebra el mandato del deseo utilitario, explicable o redentor.

En esta novela, no hay un deseo *bueno* ni *útil*. No hay una justificación previa al goce. No hay clóset que abrir, ni miedo que vencer, ni comunidad que salvar. Sólo unas personajes intensamente deseantes que se dejan arrastrar por una pulsión que no busca redención. Desde la primera página, nos lanza de lleno a ese deseo, como una corriente cálida, húmeda, en la que nos hundimos sin aviso:

Sí, me enamoré un poco de ella por esos entonces, me gustaba mucho y me hacía sentir siempre al filo de algo que me emocionaba y me dejaba girando. La universidad es así, el período de morir de amor y de desear tanto todo y de tener pláticas masturbatorias con toda la humanidad para ponerse calientes porque se siente bien. Pero con ella todo era más, distinto, mejor.... ¿O será que nunca he tenido yo otra amiga tan bonita? (Téllez, 2014, pág. 7).

Este fragmento condensa todo lo que la novela desplegará después: un deseo sin moral, sin medida, sin mapa, que se entrelaza con lo cotidiano y con lo erótico, con la ternura y con el vértigo. El deseo aquí se manifiesta como una energía que desborda el cuerpo, la amistad, la palabra. Hay amor, hay deseo, hay confusión, y sobre todo hay hambre: hambre de tocar, de decir, de recordar, de repetir.

La narradora no busca validación externa. No explica ni traduce su deseo. No pretende construir una identidad ejemplar ni un modelo alternativo de sujeta lésbica. En su lugar, nos encontramos con una subjetividad errática, que narra desde la piel, desde el impulso, desde

la obsesión. El deseo no sólo estructura su mundo afectivo, sino que organiza la lógica del texto mismo: la fragmentación, el tono confesional, las imágenes sensoriales, todo responde a una poética del deseo:

Lala se había acostado con todas sus amigas, lesbianas o no, desde que entró a la secundaria. Ella no lo pedía, lo provocaba, sabía hacerlo sin pedirlo. Al día siguiente le llevé su ropa a la escuela, mi madre se la había lavado y planchado. Los calzones, me los quedé, no sé si los echó en falta, pero jamás dijo nada. (Téllez, 2014, pág. 10).

La novela se nos presenta de forma fragmentada y confesional: Irene, la narradora en primera persona, nos revela los recuerdos que atesora de un pasado no muy lejano en el tiempo. Desde el primer momento Lala, la sujeta de su deseo, aparece como el centro de sus pensamientos y sus fantasías: “Conocí a Lala en la universidad: una niña rica que se vestía de forma estrafalaria y manejaba un último modelo. Todos le caían mal, nunca comprendí por qué me dirigía la palabra.” (Téllez, 2014, pág. 7).

La narración avanza en espirales, introduce saltos espaciotemporales en los que somos arrebatadas de una construcción íntima y húmeda: “[...]pero me quedaba ahí, observándola, con mi mano sobre mi sexo sin atreverme siquiera a tocarme a mí, a sentirme palpar y sudar y gemir suavemente sobre la cara mullida de la almohada.”-(Téllez, 2014, pág. 14); para inmediatamente ser arrojadas a un presente narrativo violento y convulso en el que Irene nos adelanta la brutalidad en la que está envuelto su presente:

No sé si lo que sangra es mi nariz o mi boca; tal vez son las dos. Con las manos atadas a esta altura no puedo ni siquiera sentarme en el piso y las rodillas

me duelen. Odio esperar, por eso lo hace; no debo quejarme porque será peor. Quisiera quitarme la ropa. Los tacones me rompieron las medias y ahora me lastiman las nalgas. En una circunstancia como esta ni se suda ni se llora, pero no lo puedo evitar (Téllez, 2014, pág. 14).

Este montaje narrativo (que combina deseo, violencia, ternura, incomodidad) estructura un *imaginario lésbico* que no teme las zonas oscuras del deseo, y que desafía tanto la lógica del amor romántico como la representación política correcta. No hay redención a través de la conciencia, sino una exploración descarnada del placer y sus consecuencias. La protagonista no es heroína, ni víctima, ni mártir: es deseante. Y esa es su forma de insubordinación.

El deseo aquí no se representa como amor romántico ni como realización del yo, sino como exceso, como peligro, como afirmación vital. Las escenas de deseo —intensas, corporales, detalladas— no están en función de una progresión narrativa tradicional (no construyen pareja, no alcanzan una culminación), sino que funcionan como fragmentarios momentos de intensidad que organizan el ritmo del texto. Cada escena erótica no nos acerca al cierre, sino que abre más fisuras, más hambre, más preguntas. El deseo no es una vía de emancipación, es una forma de estar en el mundo, de escribir y de resistir.

Este tratamiento del deseo rompe con los marcos tradicionales de la literatura lésbica latinoamericana, que, como señala María Elena Olivera, ha sido históricamente marginal y con frecuencia obligada a insertarse en antologías temáticas, proyectos colectivos o discursos de denuncia-(Córdova, 2022). *Crema de vainilla*, por el contrario, no denuncia: arde.

El deseo, en esta novela, no es una vía para la emancipación, sino una forma de estar en el mundo. La narradora no busca escapar de nada, no intenta convertirse en otra. Se sabe excesiva, contradictoria, perversa y escribe desde ahí. En vez de pedir permiso, se desliza por la piel, por los fluidos, por los intersticios donde el *Manual de instrucciones* no tiene autoridad.

Este posicionamiento narrativo implica una ruptura no sólo con el modelo heterosexual, sino también con ciertas formas de lesbianismo representacional que domesticaban el deseo en nombre de la política o la visibilidad. En ese sentido, *Crema de vainilla* nos permite leer y pensar un *imaginario lésbico* radical, donde el deseo no cumple una función social, sino que desborda, fractura y funda. Este es el primer núcleo de *La lesbiana perversa*: la pulsión como política, el goce como insurrección narrada.

VI.3.2. Cuerpo y erotismo: escritura de lo encarnado. En *Crema de vainilla*, el cuerpo no es un mero soporte del deseo ni una metáfora del amor: es el lugar donde se encarna el placer, el exceso y el dolor. Artemisa Téllez nos propone una narrativa que no idealiza el cuerpo lésbico ni lo oculta tras metáforas higienizadas. Aquí, el cuerpo aparece como campo de experimentación erótica, pero también como territorio atravesado por el poder, el abandono y la violencia.

Este eje se vincula con el *imaginario lésbico* que esta tesis propone como herramienta teórico-metodológica: el cuerpo funciona como vehículo narrativo, pero también como archivo de intensidades. Se trata de un cuerpo insubordinado, que no busca ser deseado bajo los parámetros heteronormativos ni representar un ideal alternativo. En su lugar, se presenta

como una materia viva, sudorosa, vulnerable, hambrienta. El erotismo, entonces, no es una excepción: es una forma de habitar la lengua y la experiencia.

Desde las primeras páginas, la narración de Irene expone una fascinación por el cuerpo de Lala, su sujeta de deseo. Esta fascinación no se filtra por el amor romántico ni por la corrección política. Se expresa sin moral, sin cuidado, con hambre:

Abro y cierro las manos que están empezando a hormiguearme. Ha tardado mucho Lala y me muero de hambre. [...] Me río dentro de mí; por fuera sonrío, me duele la cara, el labio ha vuelto a romperse y sangra un poco. Escucho pasos que se aproximan a la puerta y siento una excitación enorme, una inflamación de todo, un insoportable calor. Sudo, sudo de nuevo y la ropa se me pega, los cabellos me escurren, mi pupila se dilata, mis pezones se endurecen, todo se llena del olor dulce de guayabas, de la crema de vainilla que se derrite en mi piel (Téllez, 2014, pág. 17).

Este erotismo se construye desde la mirada y la piel, no desde la enunciación de una identidad estable. El deseo de Irene no busca formar pareja, ni alcanzar la plenitud afectiva. Se manifiesta como presencia física del cuerpo de la otra, como obsesión, como goce, como ansiedad. No hay una pedagogía del deseo aquí, sino una exposición cruda de lo que arde.

A diferencia de *Amora*, donde la experiencia erótica se representa a través de un intenso simbolismo (la escena de “Seguramente así aman las diosas”), en *Crema de vainilla* la prosa se moja, se excita, se satura de imagen y cuerpo. No se trata de una metáfora del amor, sino de la afirmación de una práctica, de un impulso que no pide permiso:

Me bañé con su jabón de vainilla, shampoo de vainilla, acondicionador de vainilla y luego me embadurné con su crema de vainilla y salí. Mi ropa está sucia, dije. Me prestó una blusa y una falda que me quedaron enormes, calzones y calcetines. Todo lo remangué y acomodé como pude y nos fuimos a desayunar (Téllez, 2014, p. 10).

Aquí, el erotismo se filtra por los poros de lo cotidiano: lo sensual no está separado de lo doméstico, de lo íntimo, de lo banal. El cuerpo de la otra es perfume, espacio, textura. Pero también es fuente de poder, de asimetría, de dolor.

Esta representación del cuerpo encuentra un marco teórico en Monique Wittig, quien desmonta la categoría *mujer* como una construcción relacional dentro del sistema heterosexual. Para Wittig, la lesbiana *no es una mujer*, en la medida en que se desmarca de la posición de objeto de deseo masculino y rechaza las funciones que se le asignan dentro del orden patriarcal (Wittig, 2006). Desde esta perspectiva, el cuerpo de la lesbiana no es un lugar de pasividad ni de función reproductiva: es un cuerpo que goza, que desea, que se reapropia de sí. En *Crema de vainilla*, ese cuerpo no es símbolo de una diferencia domesticada, sino trinchera de insubordinación narrativa.

Esto nos obliga a pensar el erotismo en Téllez más allá del goce idealizado. No hay un cuerpo *bueno* ni una relación *sana*. El erotismo que aparece es tóxico, desigual, voraz, obsesivo. Y ahí radica su potencia disruptiva: se aleja tanto del modelo romántico como del modelo terapéutico del deseo. Lo que queda es la escena erótica como campo de contradicciones encarnadas.

En este punto, la categoría de *lesbiana perversa* recuperada de César Cañedo (Cañedo, 2022) y la propia Téllez (Téllez, 2012) cobra toda su densidad. La perversión no se refiere aquí a una desviación moral, sino a una ruptura con los marcos de representación del erotismo lésbico. No hay lecciones, ni épicas del amor verdadero, ni siquiera escenas redentoras. Sólo cuerpos que arden, que gozan, que se usan y se abandonan.

Desde esta perspectiva, el cuerpo en *Crema de vainilla* no es metáfora de la subjetividad: es su centro narrativo. Es el punto de fuga de una escritura que no teme mostrar la vulnerabilidad, el abuso, la excitación, la humillación. No hay escenas decorativas: todo lo que sucede, sucede sobre y desde el cuerpo. El erotismo no es un detalle más: es la política de la carne.

Este eje del *imaginario lésbico* —el del cuerpo erotizado, contradictorio, deseante y deseado— tensiona tanto la norma heterosexual como cierta tradición lesbofeminista que aspiraba a la visibilización como forma de redención. En su lugar, Téllez nos propone un modelo narrativo donde el cuerpo es fuerza narrativa: una superficie sensible donde el deseo se inscribe sin filtro, sin ética redentora, sin pacto con lo normativo.

Este segundo eje nos ha permitido observar cómo el cuerpo en *Crema de vainilla* no es un territorio neutral, ni mucho menos idealizado: es campo de fricción, archivo de experiencias deseantes, espacio de poder y vulnerabilidad. La narrativa de Artemisa Téllez no pretende protegernos de las zonas incómodas del erotismo; al contrario, nos sitúa justo ahí donde el deseo y el daño se confunden, donde el cuerpo se convierte en lenguaje y en herida.

Pero si el cuerpo marca los límites de lo vivido, el deseo también desborda lo físico para construir una ética amorosa y sexual que subvierte radicalmente los mandatos normativos. En *Crema de vainilla*, no sólo se erotiza desde la desobediencia, sino que se ama fuera del guion. Lo que viene, entonces, es explorar cómo esta novela dinamita las estructuras del amor romántico, de la pareja estable, de la redención emocional, y se atreve a imaginar un amor disfuncional, feroz, ingobernable.

Pasemos, entonces, al tercer eje: la subversión de la norma amorosa y sexual como otro núcleo del *imaginario lésbico* en clave perversa.

VI.3.3. Subversión de la norma amorosa y sexual: amar fuera del guion. Si en los primeros ejes se ha mostrado cómo *Crema de vainilla* desborda el deseo y el cuerpo como formas de insubordinación, en este tercer eje se revela cómo también subvierte los moldes normativos del amor y la sexualidad. La novela de Artemisa Téllez no sólo erotiza desde los márgenes, sino que construye una ética amorosa profundamente antagónica a la lógica del amor romántico, la pareja estable, la monogamia o la redención emocional.

En este punto, vuelve a ser crucial la figura del *Manual de instrucciones*. Ese conjunto de normas no escritas que dicta cómo debe amarse, a quién, en qué tiempos, con qué propósitos. En la narrativa lésbica clásica este manual ha sido internalizado para ordenar el deseo bajo los parámetros de la corrección, la pedagogía o la redención política. *Crema de vainilla* se niega a obedecer ese guion. Su protagonista no busca amar *mejor* ni *liberarse* a través del amor. Su amor es voraz, contradictorio, doliente. Y desde ahí, profundamente subversivo.

La relación entre Irene y Lala no ofrece modelo. No hay reciprocidad, no hay horizonte de sanación, no hay resolución. Pero en esa fricción, en ese deseo mal acomodado, emerge una propuesta radical: amar fuera del manual, sin moral ni destino.

Aquí resulta indispensable traer a Adrienne Rich, quien en *Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana* (Rich, 1996) denuncia el dispositivo político que ha moldeado el deseo de las mujeres hacia la dependencia emocional, económica y afectiva del varón. Para Rich, el amor heterosexual ha sido presentado como natural, inevitable, deseable; y desear mujeres implica, por tanto, una ruptura no sólo íntima, sino estructural. Pero mientras que Rich aún busca desmontar ese régimen para proponer un modelo afectivo alternativo —la *existencia lesbiana* como forma de vida compartida y política—, Téllez no propone modelo alguno. Su novela no enseña a amar distinto: simplemente muestra cómo se ama cuando el manual ha sido quemado. La escena final de la novela nos obliga a preguntarnos por esa quemadura y las posibilidades que quedan abiertas para esta magnética atracción:

¡De verdad que esta ciudad es invivable! Exclama la coordinadora que me mira flaca, amoratada, con un ojo negro y la boca rota. Para qué —dígame usted— para qué secuestrar a una maestra universitaria. Fue un secuestro express. Lo que sea, es un horror, una vergüenza.

La palabra vergüenza siempre me ha gustado, ahora sin embargo, no la siento, ni la conozco.

El camino hacia el 314 me parece largo y bello, maquillado por la luz blanquecina del incipiente invierno. Detrás de mí caminan los alumnos, me dan muestras de solidaridad y me sonríen.

Un bip dentro de mi bolso me hace recordar que hay que apagar el teléfono. Es un mensaje de Lala...-(Téllez, 2014, pág. 54)

El deseo y el amor no son aquí medios hacia una emancipación posterior. Son experiencias en sí mismas: intensas, desordenadas, no resolutivas. Irene desea sin brújula, sin moral, sin promesa. Desea mal, pero desea intensamente. Y en eso —justamente en eso— radica su insubordinación.

La narración no ofrece una progresión hacia el entendimiento o la superación. Lo que hay es espiral, retorno, confusión. Y en esa elección formal también hay política: una escritura que rehúsa cerrar el sentido, que se desborda como lo hacen los cuerpos y los afectos que no caben en el manual. Amar, aquí, es una forma de extravío.

Así, *Crema de vainilla* no sólo cuestiona el modelo heterosexual del amor. También interroga las formas en que el amor lésbico ha sido representado como más puro, más ético, más político. La apuesta de Téllez es otra: la de escribir una relación que no quiere ser ejemplar ni edificante, sino vivida y narrada desde sus zonas más incómodas.

Este eje del *imaginario lésbico* pervierte la norma amorosa al no ofrecer consuelo ni salvación. Aquí el amor no enseña ni cura: arde, agota, compromete. Es la respuesta visceral a un régimen que ha querido educar nuestros afectos. Y es, también, una narrativa de lo que pasa cuando ya no hay un *Manual de instrucciones* que seguir.

VI.3.4. Disidencia autónoma: ser sin deber ser. Después de explorar cómo *Crema de vainilla* subvierte los marcos del deseo, del cuerpo y del amor, llegamos a un eje fundamental para comprender su potencia política: la afirmación de una disidencia que no busca pertenecer, integrarse ni representar a nadie más. Se trata de una lesbiana que no quiere ser útil, ejemplar ni colectiva. Una lesbiana que escribe desde la fractura, desde la contradicción, desde la herejía afectiva. Esta es la lesbiana perversa en su forma más radical: aquella que narra sin deberle nada a la comunidad ni al mandato de representatividad.

En este último núcleo del imaginario lésbico que propone *Crema de vainilla*, la insubordinación no reside ya sólo en el deseo o en el cuerpo, sino en la postura misma de la narradora frente al mundo. Irene no milita, no teoriza, no busca redención. Tampoco se presenta como víctima, ni como heroína. Es una voz que cuenta lo que desea, lo que le duele, lo que no puede dejar de repetir. Y en ese gesto confesional, crudo, incómodo, produce una forma de disidencia que no se organiza como bandera, sino como escritura.

En ese sentido, la novela opera una ruptura doble. Por un lado, rompe con la norma heterosexual, como hemos venido señalando. Pero por otro, también rompe con una parte de la tradición lésbica que ha buscado construir imágenes respetables, limpias o heroicas de la lesbiana. Téllez propone, en cambio, una figura contradictoria, incómoda, ambigua, que no desea formar comunidad ni redención, sino sólo narrar(se).

Esta postura está en diálogo con la crítica de Adrienne Rich al régimen heterosexual, pero también se distancia de su apuesta por la *existencia lesbiana* como proyecto político colectivo (1996). En *Crema de vainilla*, no hay tal comunidad. Irene no encuentra refugio en

un grupo, ni consuelo en otras. Su ser lesbiana no es identitaria ni solidaria: es solitaria, insubordinada y feroz. Su experiencia no es ejemplar, es ilegible.

Aquí se vuelve pertinente retomar la categoría de *lesbiana perversa*, propuesta por César Cañedo (2022), no como una patología, sino como una ruptura con el deber ser lésbico-político, incluso con el deber ser feminista. La *lesbiana perversa* no es una figura antisocial, pero sí antinormativa. No busca encajar, ni siquiera dentro de la disidencia. Se basta a sí misma en su goce, su rareza, su escritura.

Esta disidencia autónoma se encarna también en la estructura narrativa: no hay linealidad, ni épica, ni transformación. La protagonista no aprende, no sana, no cambia. Se expone. Se contradice. Se queda. En lugar de narrar un camino hacia la autorrealización, lo que hace Irene es permanecer en el pliegue del deseo, en la herida que no se cierra. Y al hacerlo, nos dice: esto también es ser lesbiana. Esta también es una historia posible.

La voz de Irene es, por tanto, una voz disidente no por su contenido explícito, sino por el lugar desde el que habla: un lugar que se sabe fuera del *Manual de instrucciones*, incluso del alternativo. Es una voz que no pretende moralizar ni denunciar. Simplemente se afirma. Y esa afirmación, en una literatura que tantas veces ha exigido ejemplaridad, es profundamente subversiva.

Este eje de la disidencia autónoma permite leer el texto de Téllez no sólo como obra literaria, sino como un manifiesto silencioso. No uno que proclame un futuro utópico, sino uno que se atreva a decir: *yo también soy parte de la historia, aunque no quieras que lo sea*. Lo político de esta escritura no está en su contenido, sino en su negativa a obedecer. En no explicar su deseo. En no traducir su cuerpo. En no pedir perdón por narrarse desde el margen.

En *Crema de vainilla*, entonces, la lesbiana no se define por su relación con el poder, ni por su lugar en la política, ni siquiera por su alianza con otras. Se define por una autonomía narrativa que se atreve a decir: no represento a nadie, y aun así, existo. Esa es la disidencia que más incomoda. Y es también la que más perdura.

Así cierro el análisis de *Crema de vainilla*: con una voz que no busca clausurar el sentido, sino intensificarlo. Una escritura que no representa, sino que arde. Y un *imaginario lésbico* que no redime, sino que desborda, fractura y reescribe —en clave de deseo, de carne, de incomodidad— lo que puede ser una lesbiana que no quiere pertenecer.

VI.3.5. Conclusión: Imaginar desde la herejía. *Crema de vainilla* no es una novela que busque explicar, justificar o representar la experiencia lésbica. Es una novela que la encarna, la tensiona y la desborda. A lo largo de este análisis se ha mostrado cómo Artemisa Téllez construye un *imaginario lésbico* radical que no responde al *Manual de instrucciones* de la corrección política, la pedagogía identitaria o la representación respetable. Su escritura propone otra cosa: una subjetividad disidente que arde en el deseo, que se encarna en el cuerpo¹², que desobedece la norma amorosa y que se afirma en su autonomía narrativa, incluso cuando no hay comunidad que la sostenga.

¹² En *Crema de vainilla*, a diferencia de *Amora*, el cuerpo no se representa como parte de un espacio doméstico o comunitario, sino como el espacio en sí mismo. El cuerpo es el territorio donde se despliega el deseo, donde se inscribe la violencia, donde se activa el placer, la humillación o la resistencia. En este sentido, puede leerse un diálogo con la noción de espacio de Henri Lefebvre (2013), para quien el espacio no es neutro ni dado, sino producido y habitado simbólicamente. En esta novela, el cuerpo funciona como un espacio intensamente cargado de significado, como arquitectura íntima que organiza (y desorganiza) el relato, desplazando la noción de escenario hacia la carne, la herida, el gemido y la ausencia.

El deseo en *Crema de vainilla* no es una ruta hacia la emancipación, sino una fuerza caótica, voraz y contradictoria que estructura todo el texto. El cuerpo no es símbolo ni alegoría: es superficie de inscripción, archivo de afectos, campo de batalla. El amor no redime ni enseña: incomoda, desgasta, sacude. Y la lesbiana que narra (lejos de buscar la ejemplaridad o la sanación) se reconoce desde la herida, la obsesión, la herejía afectiva.

Este capítulo ha propuesto leer esta novela como una pieza central en la construcción de un *imaginario lésbico* en clave perversa, retomando la noción empleada por César Cañedo (2022). Una figura que no pide pertenecer, ni representar, ni educar. Una figura que desea sin mapa, que ama sin moral, que escribe sin deber ser. Frente a la tradición que ha buscado legitimar la existencia lésbica desde la visibilidad, la política o la pureza, Téllez ofrece un gesto literario de otro orden: uno que incomoda, que subvierte, que arde.

Así, *Crema de vainilla* se sitúa no como continuidad de *Amora*, sino como su desvío. Ambas comparten una genealogía —como lo ha dicho la propia Téllez— pero no un destino. Mientras *Amora* funda un espacio colectivo desde el deseo de autonomía, *Crema de vainilla* lo incendia desde la insubordinación íntima. En ese gesto reside su potencia: no en enseñar cómo debe vivirse el lesbianismo, sino en mostrar lo que puede una lesbiana cuando ya no quiere obedecer.

VII. Síntesis y discusión

Pensar los *imaginarios lésbicos* como herramienta teórico-metodológica implicó, desde el inicio de esta tesis, una apuesta doble: por un lado, la convicción de que la literatura no sólo refleja realidades, sino que las produce; por otro, la necesidad de nombrar y cartografiar esas producciones simbólicas desde una mirada que no esté colonizada por el canon heteronormativo.

En el recorrido por *Amora* y *Crema de vainilla*, se hizo evidente que no existe una sola forma de narrar la experiencia lésbica. Lo que existe es una constelación de sentidos — a veces compartidos, otras en conflicto— que permiten abrir el campo de lo posible. Esa constelación es lo que aquí he llamado *imaginario lésbico*: no como categoría cerrada ni como identidad esencial, sino como campo en disputa donde se articulan voces, afectos, cuerpos y deseos fuera del régimen heterosexual.

VII.1. Subjetividades en tensión: entre comunidad y herejía

Uno de los núcleos de esta discusión ha sido la manera en que ambas novelas configuran la subjetividad lésbica. En *Amora*, la voz narrativa se construye desde una conciencia colectiva. Si bien hay una protagonista que es Lupe, también se representan una multiplicidad de mujeres que construyen juntas un espacio común, íntimo y político. Esta apuesta se alinea con la crítica lesbofeminista de la segunda ola, donde el *ginoafecto* (el vínculo entre mujeres) se presenta como alternativa vital al sistema sexo-género dominante. En esta línea, la tesis planteada por Monique Wittig (2006) (*las lesbianas no son mujeres*) cobra fuerza como ruptura ontológica con el sistema heterosexual que define a la mujer sólo en relación con el hombre.

En cambio, *Crema de vainilla* elige la fractura. La voz de Artemisa Téllez es singular, encarnada, provocadora. La lesbiana aquí no busca representar a nadie más que a sí misma. La comunidad ha desaparecido o ha sido traicionada. El deseo no está mediado por lo político, sino que lo subvierte, lo sacude, lo contamina. Esta posición recuerda la crítica de Monique Wittig a la gramática heterosexual, en tanto régimen que organiza la diferencia sexual como una construcción política y no natural (2006, pág. 51). Para Wittig, las lesbianas interrumpen esa lógica, no porque representen una identidad alternativa, sino porque desarticulan el sistema que produce a *la mujer* como categoría subordinada. *Crema de vainilla* no sólo desarticula esa gramática: la incendia. Se mueve hacia una poética de la desviación, del exceso, del deseo indócil.

Aquí entra Paul B. Preciado, cuya propuesta contrasexual permite leer el cuerpo como archivo vivo, como superficie de inscripción técnica y política. Para Preciado, no hay cuerpo *natural*, sino producción biotecnológica del placer, del género, del deseo (2011/2000). En esta clave, la voz narrativa de Téllez puede entenderse como un dispositivo literario contrasexual: no busca pedagogía ni representación colectiva, sino que inscribe su disidencia en el lenguaje mismo. Como el post-cuerpo que imagina Preciado, esta lesbiana no demanda reconocimiento, sino que produce interferencia. Es cuerpo narrado, deseo escrito, sintaxis desviada que erotiza el lenguaje y lo vuelve campo de batalla.

Estas formas de subjetividad también pueden pensarse desde la noción de performatividad del género desarrollada por Judith Butler. Si el género es una ficción repetida que se naturaliza a través de sus propias reiteraciones (2017/1990), entonces el lesbianismo, en *Crema de vainilla*, se despliega como un acto desobediente que subvierte la matriz

normativa. No hay identidad previa al acto: hay producción situada, cuerpo disidente, gesto narrativo que se niega a estabilizarse.

Ambas configuraciones —la colectiva y la herética— son válidas, potentes y necesarias. En su tensión habita la riqueza del *imaginario lésbico*: su capacidad de multiplicarse, de contradecirse, de no cerrarse en una única forma de ser o de narrar(se).

VII.2. Deseo, afecto y transgresión: política de los cuerpos

El segundo eje de esta discusión se centra en la representación del deseo y las relaciones afectivas. En *Amora*, el deseo entre mujeres está inscrito dentro de una lógica de ternura, complicidad y cuidado. El cuerpo aparece como refugio, como extensión del hogar, como lugar de resistencia política. En este sentido, hay una continuidad entre espacio íntimo y espacio colectivo, donde la sexualidad es también militancia.

En contraste, *Crema de vainilla* trabaja desde la dislocación del afecto. El deseo ya no es tierno ni doméstico: es lujurioso, directo, incómodo. El cuerpo se muestra como una metáfora en sí mismo, es donde se despliegan el deseo y la violencia y esta expresión del erotismo rompe con la moral lesbofeminista tradicional. Aquí, el *imaginario lésbico* ya no busca legitimidad ni pureza: se afirma en su exceso, en su provocación, en su capacidad de incomodar.

Esta dimensión se vincula con la crítica de Ochy Curiel al feminismo blanco y hegemónico, que tiende a normativizar el deseo, el cuerpo y la identidad. Para Curiel, la disidencia sexual no debe reducirse a una identidad política reconocible, sino sostenerse como ruptura: una forma de existencia que interrumpe el orden colonial, racial y heterosexual (2013). En *Crema de vainilla*, el cuerpo que desea no es dócil ni representable: es un cuerpo

indisciplinado, que erotiza la palabra, que desordena los afectos como estrategia de resistencia radical.

Lo que muestran ambas obras es que el deseo lésbico no es una esencia, sino una práctica simbólica, un lenguaje que varía, que se transforma, que puede habitar el susurro o el grito, la caricia o la blasfemia. Y ese movimiento entre lo político y lo erótico, entre la comunidad y la rabia, es altamente productor de significado.

VII.3. Espacios que dicen: cuerpo, casa y ciudad

El tercer eje en discusión es el de los espacios, no sólo físicos sino también simbólicos. Henri Lefebvre propone que todo espacio es socialmente producido (2013), y esta tesis lo ha llevado al terreno de lo lésbico: ¿cómo se producen, se habitan o se rehúsan los espacios desde los cuerpos disidentes?

En *Amora*, la *casa comunitaria* es el núcleo espacial del imaginario. Ahí se cocina, se llora, se ama y se organiza políticamente. El hogar es reapropiado como trinchera y como refugio. Pero también es el lugar donde se reescriben las relaciones: sin hombres, sin vigilancia, sin jerarquías binarias. El Distrito Federal aparece como un fondo hostil que se resiste a estas formas de vida.

Crema de vainilla, por su parte, estalla esa noción. El espacio se vuelve encarnado: una caricia, un moretón, una mordida. No hay refugio, sino tránsito. La narradora no busca construir comunidad, sino explorar las posibilidades sensuales del momento. El espacio no es político en sentido tradicional, pero lo es desde su negativa a la normatividad: es un espacio encarnado que se muestra disidente, fluido, transgresor, inestable.

Ambas novelas nos permiten pensar cómo los espacios se configuran como prolongación de los cuerpos y, al mismo tiempo, como escenarios donde se disputan los sentidos de lo íntimo, lo público y lo político.

VII.4. Hacia una ética de la multiplicidad

Finalmente, esta discusión plantea que el *imaginario lésbico*, tal como se ha trabajado en esta tesis, no puede ni debe ser único. Frente al deseo académico de clasificar o definir, esta investigación opta por sostener la multiplicidad, la contradicción, el conflicto interno como parte constitutiva de lo lésbico.

Escribir sobre lesbianas no es simplemente nombrar una orientación sexual: es poner en juego un lenguaje que resiste. Es abrir preguntas sobre cómo se narra, quién tiene derecho a narrar, desde dónde, para quién. Esta dimensión ética atraviesa todo el trabajo y se refleja en las dos apuestas estéticas que dialogan y disienten en *Amora* y *Crema de vainilla*.

Como bien advierte Ochy Curiel, la identidad sin política es domesticación (2013). Esta tesis ha querido defender, en cambio, una política de la narración, una ética de la disidencia. No para cerrar lo lésbico en una definición, sino para multiplicar sus posibilidades, sus sentidos, sus escrituras.

VIII. No se nace lesbiana: se escribe

VIII.1. Recapitulación de hallazgos

A lo largo de esta tesis se analizó cómo *Amora* de Rosamaría Roffiel y *Crema de vainilla* de Artemisa Téllez configuran *imaginarios lésbicos* que no sólo representan deseos y cuerpos, sino que también producen *mundos posibles* para la existencia disidente.

Amora se construye como un gesto fundacional del lesbofeminismo literario en México. Desde una voz colectiva, apuesta por la comunidad entre mujeres, por la recuperación del cuerpo como territorio político y por la construcción de un hogar afectivo al margen del régimen heterosexual. La ruptura con los mandatos de género no sólo es temática, sino también espacial y simbólica: en *Amora* se ensayan otras formas de habitar el cuerpo, la ciudad y el deseo.

Crema de vainilla, en contraste, subvierte y fractura esos proyectos fundacionales. Desde una voz solitaria, errática y encarnada, Téllez propone una narrativa que no busca pedagogía ni representación colectiva, sino que celebra la disidencia, el deseo desbordado, la herejía íntima. El cuerpo no es refugio ni símbolo: es superficie viva, atravesada por placeres, pérdidas y contradicciones.

Ambas obras, desde sus diferencias, revelan que no existe un sólo modelo de subjetividad lésbica, ni una sola forma de imaginar el deseo entre mujeres. Más bien, muestran la potencia del *imaginario lésbico* como campo de invención simbólica, donde lo político, lo erótico y lo narrativo se entrelazan en fugas, grietas y posibilidades.

VIII.2. Aportes teóricos y metodológicos

El principal aporte teórico de esta tesis es la conceptualización de los *imaginarios lésbicos* como herramientas de análisis crítico y situado. Lejos de entender el imaginario como un repertorio fijo de símbolos o estereotipos, esta propuesta lo concibe como un campo dinámico de producción simbólica, donde los cuerpos, los deseos y las narrativas resisten y reconfiguran los órdenes hegemónicos del género y la sexualidad.

Al recuperar la noción de conocimiento situado (Haraway, 1995) y cruzarla con los aportes de Monique Wittig, Adrienne Rich, Judith Butler, Paul B. Preciado y Ochy Curiel, esta investigación sostiene que leer y analizar literatura lésbica implica reconocer la parcialidad, la afectividad y la inscripción política de toda producción de sentido. No se trata de buscar una *representación correcta* de lo lésbico, sino de rastrear cómo se inventan lenguajes, espacios y subjetividades fuera del *Manual de instrucciones* que impone la heterosexualidad obligatoria.

Metodológicamente, la tesis apuesta por una lectura hermenéutica crítica, que no pretende descifrar el *mensaje oculto* de las obras, sino dialogar con sus fracturas, sus silencios, sus excesos. Analizar *Amora y Crema de vainilla* de esta manera permite visibilizar las tensiones internas de los *imaginarios lésbicos*, así como su potencial de insurrección simbólica.

VIII.3. Implicaciones políticas y existenciales

Escribir(se) lésbicamente no es sólo tematizar una orientación sexual: es fracturar el orden simbólico que regula los cuerpos y los deseos. Es, como bien advierte Wittig (2006), dismantelar la categoría mujer tal como ha sido construida por el régimen heterosexual; es,

también, como propone Ochy Curiel (2013), resistir la domesticación de las identidades disidentes.

En este sentido, los *imaginarios lésbicos* analizados en *Amora* y *Crema de vainilla* no ofrecen modelos de representación normativos, sino mapas fragmentarios, inestables, heréticos. En sus relatos, el deseo se fuga, el cuerpo se erotiza fuera de las narrativas de redención o castigo, y el lenguaje mismo se convierte en campo de batalla.

El análisis comparado de estas obras demuestra que la escritura lésbica no sólo recupera memorias silenciadas: también inventa futuros posibles. Frente a los manuales invisibles que nos dictan cómo ser, cómo amar y cómo desear, estas novelas apuestan por la herejía, por la imaginación, por la indisciplina afectiva.

Narrarse desde la disidencia, como se ha sostenido en este trabajo, no es sólo un acto de resistencia: es un gesto radical de existencia. No se vive lesbiana para luego escribir: se escribe para poder vivir fuera del régimen de lo decible. En esa escritura —fracturada, herética, excesiva— habita la posibilidad de otros mundos, de otros cuerpos, de otros futuros.

VIII.4. Líneas futuras de investigación

Esta tesis abre múltiples caminos para futuras exploraciones en el campo de los estudios literarios, de género y de sexualidades disidentes en América Latina. Entre las líneas que podrían continuarse destacan:

- Ampliar el corpus de análisis: Incluir narrativas lésbicas más recientes o menos conocidas, tanto en México como en otros países latinoamericanos,

permitiría rastrear nuevas configuraciones del *imaginario lésbico* y sus desplazamientos en distintos contextos culturales, raciales y geográficos.

- Explorar otros lenguajes artísticos: Analizar cómo los *imaginarios lésbicos* se despliegan en el cine, el teatro, la música o el arte visual contemporáneo abriría el campo de investigación hacia formas multisensoriales de narrar(se) desde la disidencia.
- Investigar la intersección de *imaginarios lésbicos* y política decolonial: Un diálogo más explícito entre teoría lesbofeminista, pensamiento decolonial y estudios culturales permitiría complejizar aún más las lecturas y evitar la reproducción de marcos eurocentrados o blanqueados de representación.
- Examinar las tensiones entre literatura lésbica y mercado editorial: Analizar cómo las dinámicas de publicación, distribución y consumo literario afectan qué cuerpos, deseos y relatos logran visibilizarse o son silenciados también constituye un campo fértil para la crítica.

Estas posibles rutas futuras no buscan agotar el campo, sino seguir alimentando una lectura crítica, afectiva y política de las escrituras disidentes, allí donde la palabra sigue siendo un acto vital de resistencia e invención.

VIII.5. Para terminar (temporalmente)

Desde la grieta luminosa que abrió Virginia Woolf en *Un cuarto propio* (2009) hasta las escrituras insurgentes de Roffiel y Téllez, esta tesis ha recorrido los caminos, las fracturas y las invenciones de los *imaginarios lésbicos* en la literatura mexicana contemporánea.

Narrarse desde la disidencia, como ha quedado claro a lo largo de este trabajo, no es simplemente visibilizar una identidad: es desordenar el lenguaje, es poner en crisis las narrativas que pretenden domesticar los cuerpos y los deseos. Escribir(se) lesbiana es, entonces, un acto político, simbólico y existencial que desborda las categorías normativas y abre la posibilidad de otros mundos, otros cuerpos, otras formas de amar y de decir(se).

Porque, como se ha insistido desde el inicio, no se nace lesbiana: se escribe lesbiana.

Y en esa escritura (con sus fisuras, sus herejías, sus deseos) está también el archivo, la memoria y el porvenir de nuestras existencias.

IX. Referencias

Aquise, N. M. (2022). Teoría lésbica, participación política y literatura: Las cuerpos lesbianas y la geopolítica del placer. Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Babbit, J. (Director). (1999). *But I'm a cheerleader* [Película].

Beauvoir, S. de. (2014). *El segundo sexo*. Penguin Random House Grupo Editorial.

Briones, B. S. (2008, 22 de marzo). Historia(s) lesbiana(s), teoría(s) lesbiana(s). Grupo de dones de la marxa mundial València.
<https://www.nodo50.org/xarxafeministapv/?Historia-s-lesbiana-s-teoria-s>

Butler, J. (2017/1990). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós. (Obra original publicada en 1990)

Cañedo, C. (2022). Amora y Crema de vainilla: Momentos clave de la novela lésbica mexicana en 25 años. *Inter Disciplina*, (53), 53–78.

Campbell, J. (2013). El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito. Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1949)

Castellanos, R. (1998). *Obras II: Poesía, teatro y ensayo*. Fondo de Cultura Económica.

Cixous, H. (1995). La risa de la medusa: Ensayos sobre la escritura. Anthropos.

Córdova, M. E. (2009). *Entre amoras: Lesbianismo en la narrativa mexicana*. UNAM, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades.

Córdova, M. E. (2022). Los estudios de la narrativa sáfica latinoamericana. *Inter Disciplina*, (19), 19–44.

Curiel, O. (2013). *La nación heterosexual: Análisis del discurso jurídico y el régimen heterosexual desde la antropología de la dominación*. Brecha Lésbica y en la frontera.

Durand, G. (1981). *Las estructuras antropológicas del imaginario: Introducción a la arquetipología general*. Taurus Ediciones.

Foucault, M. (2011). *Historia de la sexualidad I: La voluntad de saber*. Siglo XXI Editores.

Fuss, D. (1989). *Essentially Speaking: Feminism, Nature and Difference*. Routledge.

Gargallo, F. (2009). Prólogo. En M. E. Córdova, *Entre amoras: Lesbianismo en la narrativa mexicana* (pp. 11–12). UNAM, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades.

Gil, E. (2014). Prólogo. En A. Téllez, *Crema de vainilla* (p. 5). Voces en Tinta.

Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinvención de la naturaleza*. Ediciones Cátedra.

Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Capitán Swing Libros.

Maggenti, M. (Director). (1995). *The incredibly true adventure of two girls in love* [Película].

Marks, E. (1990). Lesbian Intertextuality. En E. Marks & G. Stambolian (Eds.), *Homosexualities and French Literature: Cultural Contexts, Critical Texts* (pp. 353–377). Cornell University Press.

Miñoso, Y. E. (2007). Hasta dónde nos sirven las identidades: Repensando la política de identidad en los movimientos feministas y étnico-raciales. En Y. E. Miñoso, *Escritos de una lesbiana oscura: Reflexiones críticas sobre feminismo y política de identidad en América Latina* (pp. 25–37). En la frontera.

Norandi, E. (2009). *Ellas y nosotras: Estudios lesbianos sobre literatura escrita en castellano*. Egales.

Olivares, A. V., & Gallegos Vargas, J. L. (2017). Letras lenchas: Hacia un recorrido histórico de la literatura lésbica en México. *RAUDEM. Revista De Estudios De Las Mujeres*, 2, 271–289.

Pimentel, L. A. (2017). El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa. Siglo XXI Editores. (Obra original publicada en 1998)

Platón. (2006). *Teeteto*. Editorial Losada.

Preciado, P. B. (2011/2000). *Manifiesto contrasexual*. Editorial Anagrama. (Obra original publicada en 2000)

Radicalesbians. (1970). *The woman identified woman*. Know, Inc.

<https://lzigelyte.digitalscholar.rochester.edu/queertheory/wp-content/uploads/2018/02/Woman-Identified-Woman.pdf>

- Rebolledo, E. (1916). *Caro Victrix*. Imprenta de Ignacio Escalante.
- Rich, A. (1996). Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana. *DUODA: Estudis de la Diferència Sexual*, (10), 13–38.
- Roffiel, R. (2009). *Amora*. Raya en el Agua. (Obra original publicada en 1989)
- Sedgwick, E. K. (1998). Epistemología del armario. Ediciones de la Tempestad.
- Simonis, A. (2009). Retratos en sepia: Las imágenes literarias de las lesbianas a principios del siglo XX. En E. Norandi (Ed.), *Ellas y nosotras: Estudios lesbianos sobre literatura escrita en castellano* (pp. 13–35). Editorial Egales.
- Suárez Briones, B. (2008). «A Chloe le gustaba». Acerca de la identidad y la escritura lesbianas. En R. García Rayego & M. S. Sánchez Gómez (Eds.), *Que sus faldas son ciclones. Representación literaria contemporánea del lesbianismo en lengua inglesa* (pp. 11–26). Editorial Egales.
- Téllez, A. (2012). "A Chloe le gustaba Olivia": Implicaciones de una literatura que quisiera llamarse lésbica. En J. M. Rubio (Coord.), *Homofobia: Laberinto de la ignorancia* (pp. 173–184). UNAM, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades.
- Téllez, A. (2014). *Crema de vainilla*. Voces en Tinta.
- Téllez, A. (2024). *Hasta que comienza a brillar: Antología de cuento lésbico mexicano*. Penguin Random House Grupo Editorial.

Wittig, M. (2006). El pensamiento heterosexual. En M. Wittig, *El pensamiento heterosexual y otros ensayos* (pp. 45–57). Egales.

Woolf, V. (2009). *Un cuarto propio*. Editorial Colofón.