

# Ambigua

Revista de Investigaciones sobre Género y Estudios Culturales



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE  
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

## ÍNDICE

Cambio de fecha en la publicación del presente monográfico por causa mayor I-II  
Jordi Luengo López, Verónica Pacheco Costa

Reapropiaciones de «lo marginado» desde el folclore artístico del «safismo relacional» 1-4  
Raquel García Fuentes, Jordi Luengo López y María Gamero Hidalgo

### Monográfico

Desviar el archivo: el maricomio de Jan Gay en *Blackouts* (2024) de Justin Torres 5-19  
Emanuel Moreira Rodríguez

La tradición sáfica en la poesía de cinco autoras hispanoamericanas 20-47  
María Hernández Macías

Las cautivas, de Mariano Tenconi Blanco: «¿Cómo se dirá “Te amo” en idioma indio?» 48-63  
Laura Ventura Páez

Arte popular, género y lo invisible: el zafismo relacional como resistencia estética 64-77  
N'Dré Sam Beugre

### Estudios

La hermenéutica andrógina encarnada: *The Unforgiven*, una trilogía de género 78-96  
María José Miranda Suárez

Estereotipos de género e identidad en *Midnight Sun* de Stephenie Meyer 97-107  
Natalia Doldán Pan

Entre Locas y Brujas: Monstruosidad, Transgresión y Resistencia en *El Lugar sin Límites* (1966) y *Temporada de Huracanes* (2017) 108-123  
Ana Patricia Ponce Castañeda

*Lorena* (2021) de María Fernanda Ampuero: la voz de la superviviente de violencia sexual en la literatura contemporánea 124-140  
Yasmina Romero Morales

## Varia

Asignación de género femenino en árabe argelino (AA) Khadija Belfarhi	141-160
Género y literaturas prohibidas: de Sade a los <i>shotacons</i> japoneses, escribir el deseo fuera de las normas Alexandre Mora	161-185
Tejiendo redes de sororidad y activismo: asociacionismo artístico en el Movimiento Sufragista Británico Sara Moro Carrera	186-203
Entre el Cacique y el Villano: Reconfiguraciones epistemológicas del Poder Masculino en la Literatura de Melchor, Enríquez y Rivera Garza Silvia Beatriz Fernández	204-220

## Reseñas

Historia de la homosexualidad en España José Benito Seoane Cegarra	221-224
---	---------



## **Cambio de fecha en la publicación del presente monográfico por causa mayor**

**Jordi Luengo López**

*Universidad Pablo de Olavide de Sevilla*  
[jluelgol@upo.es](mailto:jluelgol@upo.es)

**Verónica Pacheco Costa**

*Universidad Pablo de Olavide de Sevilla*  
[vpacheco@upo.es](mailto:vpacheco@upo.es)

*Ambigua. Revista de Investigaciones sobre Género y Estudios Culturales*, publicación de índole científica del Seminario de Investigación de Género y Estudios Culturales (SIGEC), adscrito al Departamento de Filología y Traducción de la Facultad de Humanidades de la Universidad Pablo de Olavide, de Sevilla, desde su creación, en 2014, concretamente desde el 10 de octubre de ese año, se ha publicado de forma anual. El presente número, correspondiente a 2025, cuyo monográfico lleva por título «*Safismo relacional*» en el folclore artístico: *reapropiaciones de «lo marginado» desde la performatividad del género*, tenía previsto seguir en esta dinámica de actuación publicando el mencionado número a lo largo del mes de diciembre del pasado año natural. Sin embargo, cuando el equipo editorial estaba inmerso en las tareas de evaluación de los artículos recibidos y en la edición del número, el portal de revistas de la Universidad Pablo de Olavide sufrió un ciberataque que le impidió el acceso a la plataforma durante varios meses. Esta circunstancia sobrevenida afectó sensiblemente a este último número de *Ambigua*, que, una vez restituida la plataforma, y ante la labor todavía pendiente de realizar, con el objeto de asegurar la calidad de la misma, no pudo ser publicado en la fecha inicialmente prevista.

Con el ánimo de que la revista siga cumpliendo con los estándares de calidad, sin mermar por ello el esfuerzo editorial estratégico que permite la consolidación de la línea de investigación que, en materia de Género y Estudios Culturales desarrolla *Ambigua*, así como en aras de asegurar la visibilización de los textos especializados ante la comunidad científica especialista en esta temática —y aquella que muestre su interés en ésta—, presentamos este escrito introductorio al número 12 para que

pueda ser considerado en futuras evaluaciones de la periodicidad de la edición.

Sirva de introito preceptivo a esta nueva publicación las líneas recién expuestas como prueba de nuestra firme voluntad por continuar en esta senda de rigor científico y de calidad de las revistas de la Universidad Pablo de Olavide, de Sevilla, en el marco de la ciencia abierta y la correcta difusión del conocimiento.

**Equipo directivo de *Ambigua. Revista de Investigaciones  
sobre Género y Estudios Culturales***



## Reapropiaciones de «lo marginado» desde el folclore artístico del «safismo relacional»

**Raquel García Fuentes**

*Universidad Pablo de Olavide, de Sevilla*

[rgarfue@upo.es](mailto:rgarfue@upo.es)

**Jordi Luengo López**

*Universidad Pablo de Olavide, de Sevilla*

[jluegol@upo.es](mailto:jluegol@upo.es)

**María Gamero Hidalgo**

*Universidad Pablo de Olavide, de Sevilla*

[mgamhid@alu.upo.es](mailto:mgamhid@alu.upo.es)

La marginalización y ostracismo activo de ciertos colectivos transgresores dentro del sistema cisheteropatriarcal, acuciado por las condiciones socioeconómicas y culturales del momento, se ha extendido a lo largo y ancho de nuestras cronologías y geografías. Sin embargo, podemos encontrar, en las diversas ramas de la producción artística, una cierta aura de permisividad en cuanto a la participación de las personas de dichos colectivos, no sin su cuota de invisibilización hacia ciertos sectores, como pueden ser las mujeres sáficas o las personas a las que se atribuye la denominación de *trans*. Con el presente monográfico, deseamos reflejar las bases de un estudio que considere el papel «desobediente» y el merecido reconocimiento de las personas sáficas en el medio del arte, así como mostrar y reflexionar sobre los diversos mecanismos en los que se performa y se tejen redes seguras para llegar a un punto de encuentro, conciliación y apropiación de espacios entre el arte *queer* y los estamentos tradicionales vistos como la contraparte opresora/antagonista. Observamos, por consiguiente, que es de suma importancia conceder una perspectiva de género completamente inclusiva y radical a dominios como la literatura, el cine, el arte, la traducción o el teatro, así como introducir temas como la creación de espacios seguros para la producción artística, el papel de las luchas sociales, el rol de las masculinidades entrelazadas con los sujetos sáficos, el encasillamiento y posterior olvido de artistas, el concepto del *passing* y sus consecuencias, o incluso el encumbramiento a estrellas y la construcción de la fama. Para poder construir un aparato crítico y justo para aquellas todas personas «adelantadas a su tiempo» pasadas, presentes y futuras, tenemos el deber de sumergirnos en los hechos y visualizar el cosmos de situaciones que se entremezclan para

comprender la historia colectiva sáfica y *queer*, de la misma manera que debemos implementar nuevas perspectivas que ayuden a construir un pensamiento más inclusivo, equitativo, crítico y pragmático.

María Hernández Macías inaugura las contribuciones correspondientes al apartado consagrado a la temática del monográfico al descubrirnos la existencia de una genealogía sáfica en la literatura hispanoamericana contemporánea. Teniendo como punto de partida las traducciones realizadas por Anne Carson y Aurora Luque, la autora analiza cinco autoras (Rosamaría Roffiel, Diana Bellessi, Gioconda Belli, Mirta Rosenberg e Iliana Rodríguez Zuleta) con el propósito de rescatar su «voz sáfica». Con esa voluntad, y recurriendo para ello al trasfondo teórico del homoerotismo y la simbología natural/mitológica, esta investigación incide, a su vez, en cómo los estudios de género han permitido superar la visión heterosexualizada de la tradición latina, consolidando, así, una herencia poética lésbica que perdura hasta la actualidad.

En esa misma línea argumentativa, aunque tomando la obra de un autor-hombre como fuente de estudio, Laura Ventura Páez, analiza *Las cautivas* de Mariano Tenconi Blanco, quien reinterpreta el canon argentino literario del periodo decimonónico desde la perspectiva de género al narrar la historia épico-erótica entre una mujer india y una francesa. Una visión con la que Tenconi desafía las canonizadas nociones de civilización y barbarie argentinas. Ventura aporta un enfoque decolonial al «safismo relacional» al explorar la otredad desde los parámetros de la liberación personal a través de un «peregrinaje» de pasión sin subalternidad.

N'Dré Sam Beugre, indaga en la resistencia estética del «safismo relacional» en el arte popular, reflexionando sobre cómo los vínculos afectivos, la ternura y el *care* en prácticas artístico-literarias, entre las que destaca los fanzines y los fanfics, contribuyen a generar políticas subversivas contra el discurso dominante. Beugre destaca la existencia de un régimen alternativo de visibilidad —discreto y fragmentario— que reconfigura la memoria y el imaginario *queer*. Con análogo objetivo, Emanuel Moreira Rodríguez, al abordar la obra *Blackouts* (2024) de Justin Torres, también presenta una propuesta de archivo *queer* alternativo desde el que critica el silenciamiento histórico del «maricomio» e incide en cómo afrontar la tensión que genera la exclusión de las experiencias *trans* en el imaginario colectivo.

La sección «Estudios» de este monográfico examina distintas problemáticas de género que pueden advertirse en los textos literarios y otras manifestaciones de índole artística. Así, María José Miranda Suárez reinterpreta la trilogía *The Unforgiven* del grupo de música heavy *Metallica*, explorando, en las canciones que la conforman, y desde una hermenéutica andrógina, las dimensiones relacionales de conceptos como género, libertad y vejez para fomentar una industria del metal más inclusiva al liberar las conexiones afectivas, entre la banda y su público, de los marcos tradicionales de la masculinidad.

Natalia Doldán Pan, por su parte, y desde la latente dualidad del discurso literario-cinematográfico, profundiza en los roles de género en *Midnight Sun* (2020) en función del enfoque interpretativo que aporta su protagonista, Edward Cullen. Analizando la recepción de la obra en las redes sociales, Doldán examina cómo esta novela refuerza ciertos estereotipos tradicionales, mientras que, a su vez, ofrece una visión transgresora que desafía las normas convencionales. Un estudio que revisa los distintos debates que se han generado sobre el poder y la identidad del individuo a partir de la difusión de este relato, y cómo los cuestionamientos que de su reflexión se desprenden repercuten en la literatura contemporánea.

En esta misma óptica de análisis cuantitativo, Ana Patricia Ponce Castañeda analiza cómo las obras *El lugar sin límites* (1966) y *Temporada de huracanes* (2017) constituyen un desafío al canon literario, analizando el modo en que sus personajes desafían las normas erigidas en torno a la femineidad, la pobreza o la violencia. A través de sus personajes centrales, la investigadora observa que la exclusión social basada en la «monstrificación» de identidades sexo-genéricas sigue vigente en la cultura latinoamericana. Su contribución examina, pues, a estas figuras como agentes de crítica y transformación, capaces de cuestionar las normas sociales y políticas de sus contextos y de resignificar la monstruosidad como una herramienta de cambio.

En este mismo debate de concienciación se enmarca el estudio de Yasmina Romero Morales, quien examina el relato *Lorena* (2021) de María Fernanda Ampuero. Éste reconstruye la voz de Lorena Gallo (conocida como Lorena Bobbitt) con el fin de cuestionar la versión mediática de su caso en los años 90, la cual invisibilizó la violencia de género y sexual que sufrió. A partir de una lectura político-feminista, el análisis persigue dos metas: identificar las dinámicas de poder y género que limitaron el relato original; y evaluar cómo la representación ficcional desafía estereotipos y prejuicios sobre su figura. De este modo, se incide en la urgencia de recuperar la voz de las supervivientes de violencia sexual, oír sus experiencias y entender la literatura como un espacio clave para concienciar sobre la violencia de género.

Prosiguiendo con la relevancia de la palabra escrita, Khadidja Belfarhi analiza la variación de género en el árabe argelino, mostrando que su asignación no responde a reglas fijas, sino a un sistema flexible influido por factores sociolingüísticos, especialmente el contacto con el árabe estándar moderno y el francés. Su estudio destaca una tendencia recurrente: la asignación del femenino a nociones de menor tamaño o cantidad, tanto en términos propios como en préstamos del francés. En conjunto, se dilucida que el género en el árabe argelino emerge de procesos semánticos inconscientes más que de normas gramaticales rígidas, evidenciando una relación dinámica entre lengua, cultura y percepción social del género.

En este debate en torno a lo «menor», Alexandre Mora argumenta que si bien los mangas *shotacon* suelen asociarse con un género subalterno por sus contenidos polémicos, éstos poseen un potencial subversivo que les permite aproximarse a preocupaciones centrales de la gran literatura: la complejidad del deseo, sus límites, la identificación (en este caso, erótica) y la construcción de las subjetividades. Desde este enfoque, el investigador analiza estas producciones contemporáneas como herramientas para reflexionar sobre el deseo fuera de las normas. Combinando estudios de género, estudios del manga y filosofía del cuerpo, se defiende así una mirada crítica que evita patologizar las llamadas producciones «prohibidas».

Si nos trasladamos a la vertiente artística, el artículo de Sara Moro Carrera estudia el movimiento sufragista británico como un fenómeno cultural donde el arte fue un elemento *sine qua non* para la propaganda y la visibilización del voto femenino. Destaca el papel de asociaciones como la Artist Suffrage League y el Suffrage Atelier, así como las figuras de Mary Lowndes (1857-1929) y Sylvia Pankhurst (1882-1960). A través de fuentes históricas y visuales, muestra cómo el uso de símbolos, colores y recursos gráficos coadyuvaron a construir la identidad del movimiento. En suma, se escudriña hasta qué punto estos espacios artísticos también impulsaron la formación y emancipación de las mujeres, evidenciando el arte como herramienta de cambio social.

Continuando con este cuestionamiento de las estructuras tradicionales de poder, la investigación de Silvia Beatriz Fernández examina cómo la literatura contemporánea de Fernanda Melchor, Mariana Enríquez y Cristina Rivera Garza —tres autoras que comparten una mirada crítica sobre la realidad latinoamericana— reinterpretan el arquetipo del cacique o villano en América Latina. Desde un enfoque interdisciplinar, Fernández analiza la construcción de figuras masculinas que ejercen poder opresivo, ahora vistas desde una perspectiva femenina. Su estudio demuestra una transformación en la forma de representar estos personajes, ligados a contextos de violencia, crisis y medios de comunicación, ofreciendo miradas críticas sobre la masculinidad y su impacto en la sociedad actual.

El volumen se clausura con una reseña académica de José Benito Seoane Cegarra, quien nos ofrece un acercamiento a la obra *Historia de la homosexualidad*, publicada en 2025 por Francisco Vázquez García, Germán Navarro Espinach, Juan Pedro Navarro Martínez, Richard Cleminson, Javier Fernández-Galeano y Geoffroy Huard.

En conclusión, el duodécimo número de *Ambigua* se propone explorar la creación de espacios seguros y redes sáficas, recuperando a artistas y colectivos olvidados. Ambicionamos asimismo reflexionar sobre los engranajes tradicionales del arte, destacando el papel transgresor de los grupos subalternos y promoviendo estrategias críticas en aras de visibilizar las luchas *queer* desde un prisma pluridisciplinar.



## Desviar el archivo: el maricomio de Jan Gay en *Blackouts* (2024) de Justin Torres

Disrupting the archive: Jan Gay's maricomio in *Blackouts* (2024) by  
Justin Torres

**Emanuel Moreira Rodríguez**

*Universidad de Santiago de Compostela*

emanuel.moreira@rai.usc.gal

ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-8843-9602>

Fecha de recepción: 16/05/2025

Fecha de evaluación: 10/11/2025

Fecha de aceptación: 15/02/2026

**Resumen:** Este trabajo analiza *Blackouts* (2024) de Justin Torres como una novela que propone una forma distinta de contar y conservar la historia queer. A partir de la recuperación de la figura de Jan Gay –investigadora lesbiana invisibilizada por el discurso médico del siglo XX–, la obra construye un archivo no convencional que mezcla ficción, testimonio, memoria personal y otros materiales documentales. Torres combina fragmentos de libros, fotografías e ilustraciones para romper con la narración lineal y dar lugar a un relato más abierto, donde aparecen voces y cuerpos históricamente silenciados. El análisis se centra en cómo la novela reescribe el contexto del libro *Sex Variants* (1941), basado en entrevistas realizadas originalmente por Jan Gay pero publicado sin su nombre y con una mirada patologizante sobre la homosexualidad. En *Blackouts*, Torres rescata esos materiales y los transforma: borra partes del texto original, los reorganiza y les da una nueva dimensión poética. La novela también se entiende como una crítica más amplia a los mecanismos de producción del saber, usando el concepto de maricomio (Vila y Sáez 2019a) para pensar el silenciamiento sistemático de las personas queer. A través de personajes como Juan y Nene, *Blackouts* entrelaza pasado y presente, autobiografía y ficción, duelo y deseo. Aunque la novela ofrece una poderosa reflexión sobre la homosexualidad, la puertorriqueñidad y la violencia histórica, también deja en segundo plano las experiencias trans, lo que revela algunas tensiones dentro del archivo queer que construye.

Aun así, la obra de Torres abre un espacio para recordar desde lo íntimo y lo político, y para imaginar formas distintas de archivo, narración y resistencia.

**Palabras clave:** Jan Gay, Justin Torres, *Blackouts*, despatologización de la homosexualidad, archivo *queer*.

**Abstract:** This paper explores *Blackouts* (2024) by Justin Torres as a novel that reimagines how queer history can be remembered, shared, and preserved. At its center is the recovery of Jan Gay—a lesbian writer and researcher whose work was erased by mid-20th-century medical institutions. Through a mix of fiction, personal memory, historical documents, and visual materials, Torres creates a fragmented, non-linear narrative that challenges conventional storytelling and gives space to voices that have long been silenced. A key focus of the analysis is how *Blackouts* rewrites the legacy of *Sex Variants* (1941), a study based on interviews Gay conducted but published without her name and through a pathologizing framework. In Torres's novel, excerpts from the original text are redacted, rearranged, and reframed poetically, reclaiming them from the clinical language that once distorted them. This paper reads *Blackouts* through the lens of Vila and Sáez's concept of the maricomio (2019a), using it to examine the historical silencing of queer lives and the forms of exclusion embedded in dominant archival structures. Through the relationship between its two main characters—Juan and Nene—*Blackouts* blurs the lines between autobiography and fiction, history and imagination, grief and desire. While the novel offers a strong critique of the medicalization of queerness and puertorriqueñidad, it also reveals certain limits: notably, the absence of trans voices, despite acknowledging the instability of gender categories. Even so, *Blackouts* opens up powerful possibilities for how queer memory can be revisited—not as a fixed record, but as something emotional, messy, and alive.

**Keywords:** Jan Gay, Justin Torres, *Blackouts*, depathologization of homosexuality, queer archive.

## Introducción

Resulta difícil definir la obra de Justin Torres, tanto por su forma como por su contenido. En cuanto a lo primero, *Blackouts* (2024) puede considerarse como una novela de estilo *queer*<sup>1</sup>, ya que subvierte las convenciones narrativas tradicionales al incorporar numerosas referencias

---

<sup>1</sup> Aunque este trabajo se centra en la historia de la patologización de la homosexualidad, la noción de lo *queer* se articula aquí en el sentido que propone Sara Ahmed (2019), para quien lo *queer* «no solo se refiere a las sexualidades no normativas, sino a los momentos en que las normas fracasan en su reproducción» (187). Esta perspectiva permite pensar lo *queer* más allá de una identidad sexual, como una posición crítica frente a los regímenes normativos que regulan no solo el género y la sexualidad, sino también la raza, la clase, la salud y otras formas de diferencia.

intertextuales y materiales diversos —fotografías, ilustraciones y fragmentos de otras obras— que irrumpen en el cuerpo del texto y la linealidad de la narración. Como se mostrará, muchos de estos fragmentos provienen de *Sex Variants: A Study of Homosexual Patterns* (1941), de George W. Henry, y en *Blackouts* aparecen tachados y resignificados. En cuanto al contenido, la novela de Torres relata el encuentro entre Juan Gay y la voz narradora en un espacio ambiguo y decadente —El Palacio—, que evoca la atmósfera de un manicomio. Al igual que en *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig, donde la acción transcurre en una cárcel, la obra de Justin Torres traslada la intimidad del relato a una habitación. Allí, sus dos protagonistas comparten sus historias de vida y las circunstancias que los llevaron a ese lugar. Sin embargo, la obra no se limita a narrar las vidas de sus dos protagonistas, sino que amplía su horizonte para incorporar a figuras históricas y artísticas como Jan Gay, Zhenya Gay y el anarquista puertorriqueño José Colón.

De manera más tangencial, también se alude a otros referentes artísticos y culturales, como Andy Warhol, Arthur Rimbaud, Franziska Boas, así como a figuras bíblicas como la esposa de Lot, Rut y Noemí. Al incluir a personas como Jan Gay y José Colón, Torres aprovecha la oportunidad para cuestionar los modos en los que se escribe y se entiende la Historia, y denuncia los procesos de patologización que han marcado tanto la homosexualidad —en el caso de Jan Gay— como la puertorriqueñidad —en el caso de José Colón—. A través de estas incorporaciones, la novela construye una contramemoria que confronta los relatos oficiales y visibiliza experiencias históricamente marginadas.

Aunque no se nos revela su nombre, sabemos que la voz narradora es un hombre joven, homosexual y de origen puertorriqueño —al igual que el autor<sup>2</sup>—, y es referido en la novela como Nene. Desde las primeras páginas, se nos informa que Juan está a punto de morir y que reside en El Palacio. Al igual que Nene, es un hombre gay de ascendencia puertorriqueña. También se nos revela que es Nene quien va en busca de Juan, a quien conoció diez años atrás en un hospital psiquiátrico donde coincidieron por primera vez. Es durante este reencuentro cuando Juan le confía a Nene el proyecto en el que ha estado trabajando y que desea que su amigo continúe tras su muerte: rescatar del olvido la historia de su madre adoptiva, Jan Gay. Ya en la primera página de la novela, Juan le pide al narrador que cumpla con esa promesa, estableciendo un vínculo intertextual con *Pedro Páramo* (1955), la obra del escritor mexicano Juan Rulfo, como se puede apreciar en el siguiente fragmento:

«Ven —dijo con un guiño—, aprieta las manos de madre como señal de que lo harás». Era una alusión a alguna escena famosa que yo no fui capaz de identificar; no era una broma.

---

<sup>2</sup> Para profundizar en la relación entre Justin Torres y la voz narradora en *Blackouts*, véase Moreira Rodríguez (2024).

Tomé sus manos, todo nudillos y falanges, en las mías. Estaba cerca de la muerte, y yo le hubiera prometido cualquier cosa.

«Nunca tuve intención de cumplir mi promesa. Pero antes de darme cuenta mi cabeza comenzó a nadar en sueños...¿De dónde es eso?».

«No lo sé, Juan. Pero yo cumpliré esta. Pienso hacerlo».

«Algunos la llaman de una manera, otros de otra —dijo—. Yahn, o Jan, o Helen. Hada santa, madre de gracia. Nuestro Padre que está en medio» (Torres, 2024: 5).

La hipótesis de este trabajo sostiene que, al recuperar el legado de Jan Gay, *Blackouts* de Justin Torres se configura como un archivo *queer* o archivo desviado que permite comprender de manera más profunda la historia de violencia, silenciamiento y patologización a la que ha sido sometido el cuerpo *queer* por parte del discurso cis-heteronormativo. El gesto de Torres de volver sobre el pasado y dar voz a determinadas experiencias *queer* implica también la apertura a un modo alternativo de narrar la historia, en el que la fragmentación, las ausencias y la difuminación de los límites entre lo factual y lo ficticio constituyen la propia lógica de ese archivo.

## 1. El maricomio de Jan Gay

Aunque el vínculo familiar que establece la novela es completamente ficticio, la figura de Jan Gay y el relato de su vida son reales. Su nombre de nacimiento era Helen Reitman (1902-1960) y, entre otras cosas, fue una artista, investigadora y activista por los derechos de las personas homosexuales. En 1927, junto a su pareja, la artista Eleanor Byrnes (1906-1978), cambió su nombre a uno que reflejase mejor su compromiso político. Así, pasó a llamarse Jan Gay y Eleanor asumió el nombre de Zhenya Gay. En la novela Jan y Eleanor se presentan como las madres adoptivas de Juan, de ahí que comparta el mismo apellido que ellas. Y es a través de esta genealogía *queer* que la novela permite recuperar y denunciar el *maricomio* al que se vio sometida Jan Gay. Con el término maricomio, Vila y Sáez (2019a) denuncian un régimen de silenciamiento que ha condenado a las identidades *queer* a la invisibilidad y al no reconocimiento. Este concepto articula una crítica al archivo hegemónico, que no solo calla las voces disidentes, sino que impide incluso su enunciación. Como señalan: «Los locos fueron encerrados en los manicomios. Las maricas locas han sido encerradas en un silencio que podríamos llamar maricomio» (Vila y Sáez, 2019a: 205). Además, el término también les sirve para criticar un nuevo orden homosexual centrado en hombres gais, blancos y económicamente privilegiados que reproducen ideales de normatividad. Por ello, su propuesta se articula en torno al feminismo radical, la lucha de clases y el antirracismo como pilares fundamentales. De esta forma, lo marica que encierra el término se configura como una apuesta subversiva

y decolonial dentro de lo *queer*, capaz de tensionar y desafiar las lógicas homonormativas.

Gracias a Juan sabemos que Jan dedicó gran parte de su vida a entrevistar a más de trescientas mujeres lesbianas de diversos países, con el objetivo de reunir testimonios que permitieran cuestionar el discurso científico dominante sobre la homosexualidad y contribuir así a una redefinición del concepto mismo. No obstante, al no pertenecer al ámbito científico, Jan se vio en la necesidad de respaldar su investigación mediante la validación de un comité de expertos. Dicho comité estaba conformado por siete psiquiatras, un endocrinólogo, un ginecólogo, un pediatra, dos anatomistas, un antropólogo físico, dos sociólogos y cuatro psicólogos (Minton, 2002). Bajo la presión del comité, Jan se vio forzada a ampliar su investigación y realizar también entrevistas a hombres homosexuales. Estas abordaban aspectos como el entorno familiar, experiencias en la infancia y adolescencia, dinámicas sociales y laborales, prácticas sexuales y actitudes frente a la homosexualidad. Asimismo, las personas participantes debían realizar varias revisiones médicas con el objetivo de encontrar la presencia de rasgos corporales masculinos y/o femeninos.

Pero el verdadero conflicto surgió cuando los resultados de la investigación fueron publicados atribuidos exclusivamente al director del comité, George W. Henry, con el título *Sex Variants: A Study of Homosexual Patterns* (1941), omitiendo por completo el papel de Jan. Mientras su intención era ofrecer una visión más amable, comprensiva y legitimadora de las personas homosexuales, el enfoque del comité era totalmente opuesto: utilizaron el material recopilado para resaltar lo que consideraban desviaciones, reforzando así la visión patologizante de la homosexualidad. Henry sostenía que la homosexualidad era un síntoma de la incapacidad para adaptarse a las normas y convenciones sociales, y atribuía su origen a factores genéticos o a carencias en la infancia, como la ausencia de cuidados maternos (Minton, 2002). En palabras de Juan: «El foco de atención del comité era la patología, mezclando las teorías psicosexuales freudianas más recientes con las explicaciones psicológicas de la desviación» (Torres, 2024: 62). *Sex Variants* se publicó en dos volúmenes: uno dedicado a las entrevistas realizadas a hombres y otro a las de mujeres. Asimismo, cada volumen estaba organizado en tres secciones, correspondientes a las categorías de sexualidad establecidas por Henry según su grado de proximidad o desviación respecto a la heterosexualidad: casos bisexuales, casos homosexuales y casos narcisistas. Esta última categoría incluía a personas con supuestas tendencias narcisistas o con comportamientos considerados excéntricos por el comité, tales como la prostitución masculina, la promiscuidad femenina o el travestismo.

En lo que respecta a la historia de Jan Gay, este trabajo adopta la perspectiva propuesta por Moreira Rodríguez (2024), al interpretar el robo de su investigación no solo como una manifestación más del maricomio al que fue sometida, sino también como evidencia de la violencia estructural mediante la cual se impone ese encierro metafórico. El siguiente fragmento

muestra cómo Juan le revela al narrador la historia que se oculta detrás de *Sex Variants*:

«¿Y tú has visto la investigación original de Jan?».

«No queda nada. Ni rastro».

«¿Perdida para la posteridad?».

«Deliberadamente destruida. Y no por Jan. Sabes, ese comité, que estaba compuesto por una serie de médicos y profesionales de varias disciplinas —psiquiatras, parapsicólogos, ginecólogos y otros especialistas de salud materna, un químico, el director del psiquiátrico Bellevue, el antiguo jefe del Departamento de Correccionales de Nueva York—, absorbió todo lo que necesitaba de la investigación de Jan en el estudio y nunca le devolvieron el manuscrito» (Torres, 2024: 61).

Para comprender la vida y el silenciamiento de Jan Gay, resulta especialmente relevante el análisis de Gayatri Chakravorty Spivak en *¿Pueden hablar los subalternos?* (2009), donde la autora sostiene que el sujeto subalterno no puede inscribirse dentro del marco de inteligibilidad definido por el discurso hegemónico. La cuestión, según Spivak, no es si el subalterno puede hablar, sino si tiene la posibilidad de ser escuchado, es decir, de entablar un diálogo con el poder.

En una línea similar, Paul B. Preciado reflexiona sobre esta problemática en *Un apartamento en Urano* (2019), al preguntarse: «Pero ¿qué significa hablar para aquellos a quienes se nos ha negado acceso a la razón y al conocimiento, para aquellos a quienes se nos ha considerado enfermos? ¿Con qué voz podemos hablar?» (23). En este contexto, la voz femenina y sáfica de Jan Gay no puede ser escuchada por sí sola: para publicar el testimonio de las lesbianas que entrevistó, debió incluir también historias de hombres homosexuales y someter su trabajo al aval de un comité científico compuesto por varones heterosexuales. Por esta razón, Juan define la vida de Jan como una paradoja: aunque ella vivió al margen de las expectativas impuestas por el patriarcado, al intentar contar la historia de mujeres como ella, se ve obligada a recurrir a la figura masculina y a someterse a su validación. Como él mismo afirma: «[...] la historia de Jan no puede ser contada sin un miembro del patriarcado y, sin embargo, en su historia no hay patriarcado» (Torres, 2024: 137).

La publicación de *Sex Variants* no implica únicamente el robo y la tergiversación del trabajo original de Jan, sino que marca un punto de inflexión en su vida. A partir de ese momento, Jan se entrega a la tarea de reparar el daño causado por el comité científico, pero ese esfuerzo pronto se transforma en una obsesión que la consume. Su intento de construir una contranarrativa frente a la patologización de la homosexualidad la arrastra a una espiral de autodestrucción: desarrolla una adicción al alcohol y se distancia gradualmente de sus amigas:

«Algunas noches se relajaba, el trabajo de verdad la absorbía, escribía los recuerdos de la jornada, pensando cómo redactar una respuesta, una contranarrativa al libro de *Desviaciones sexuales* [*Sex Variants*]. ¿Cómo podría ella deshacer el daño del posicionamiento de los médicos? Y si ralentizaba sus pensamientos, también ralentizaba la bebida, y lograba llegar a la cama sin caerse. La mayoría de las noches, no obstante, se caía. En la rabia. O la paranoia. No quedaban amigos a los que pudiera llamar por teléfono —solo hablaban con ella si estaba sobria— y por eso caminaba y mascullaba sus agravios en voz alta en la habitación. Ella llegaba a casa, tropezaba y se caía» (Torres, 2024: 147).

Puede establecerse aquí un paralelismo entre la historia de Jan Gay y el relato bíblico de la esposa de Lot. En el Génesis, momentos antes de la destrucción de Sodoma y Gomorra —ciudades condenadas, entre otras razones, por las prácticas homosexuales que en ellas tenían lugar—, Dios permite a Lot y su familia huir, bajo la estricta condición de no mirar atrás. Sin embargo, en plena huida, la esposa de Lot desobedece y, al volverse, es castigada por Dios: su cuerpo se transforma en un pilar de sal. Heather Love (2009) interpreta este episodio como una imagen del efecto paralizante del duelo no resuelto. En su lectura, la destrucción de las ciudades no representa únicamente la violencia ejercida sobre los cuerpos *queer* que se desvían de la norma sexual, sino también el castigo simbólico que recae sobre quienes, como la esposa de Lot, se atreven a desafiar incluso al mandato divino con tal de no olvidar la violencia sufrida por dichos cuerpos. Así, la esposa de Lot se convierte en una figura de resistencia a la amnesia impuesta por el poder. Como señala la autora:

*By refusing the destiny that God offers her, Lot's wife is cut off from her family and from the future. In turning back toward this lost world she herself is lost: she becomes a monument to destruction, an emblem of eternal regret* (Love, 2009: 5).

En *Blackouts*, Juan recupera el mito para reivindicar la potencia de mirar hacia atrás, incluso cuando esa mirada conlleva consecuencias dolorosas. Así se lo recuerda a Nene cuando este se resiste a contarle los momentos de su vida previos a su llegada al Palacio:

«No es fácil mirar atrás».

«Sé valiente. Piensa en la mujer de Lot, cuando se marchó de Sodoma. Ella se atrevió a mirar atrás».

«¿No se convirtió en una estatua de sal?».

«¿Crees que no sabía que eso sucedería? Había oído la advertencia de Dios. Nene, ella miró de todas formas».

«¿Por qué?».

«Bien, ¿qué crees que vio?».

«¿Sufrimiento? Las llamas. La ira de los ángeles».

«Y lo increíble que es la destrucción. ¿No? Desde una cierta distancia, lo catastrófico debe de ser indistinguible de lo sublime».

«Y la historia de Jan, ¿acaba con alguna clase de mirada atrás?».

«Tal vez. Tal vez para Jan acaba en un *blackout*» (Torres, 2024: 266).

El final de Jan Gay —consumida por el alcohol y distanciada del mundo— puede leerse en clave similar al castigo de la esposa de Lot. Su esfuerzo por enmendar el daño provocado por la publicación de *Sex Variants* se convierte en una forma de mirar atrás a pesar de la prohibición implícita del poder. Así, Jan también se transforma metafóricamente en un pilar de sal: inmovilizada en su dolor, incapaz de seguir adelante, castigada por negarse a olvidar.

## 2. Desviar el archivo

El archivo puede entenderse, ante todo, como un mecanismo de selección que fija ciertos vestigios del pasado: documentos, saberes y producciones culturales que una comunidad decide conservar porque los considera significativos. Lo que resguarda termina funcionando como un referente legítimo del conocimiento y se integra en el relato histórico con apariencia de verdad compartida. Sin embargo, su sentido se vuelve especialmente revelador cuando se mira lo que queda fuera: el archivo también se define por sus silencios, por las vidas, experiencias y relatos que no fueron considerados dignos de ser recordados ni transmitidos. El concepto de archivo *queer* o archivo desviado se utiliza aquí para aludir al potencial de la obra de Justin Torres de recuperar y reivindicar una memoria colectiva alternativa, que cuestiona qué, cómo, quién y para qué se recuerda.

*Blackouts* no solo rompe el maricomio impuesto sobre ciertas experiencias subalternizadas, sino que también desmonta activamente las formas normativas y estereotipadas en que dichas experiencias han sido representadas y archivadas. Si, como afirma Walter Benjamin, la historia la escriben los vencedores, en la narrativa de Torres la historia pertenece a los cuerpos y voces que habitan en los márgenes: personas negras, maricas, lesbianas, enfermas, pobres, todas aquellas que se desvían de las normas hegemónicas de sexualidad, raza, clase o salud, entre otras categorías. Así, el trauma y la violencia que históricamente han marcado a los cuerpos *queer* y abyectos pasan a formar parte de los materiales colectivos de la memoria.

Y esta es, precisamente, la esencia del archivo desviado: la elaboración de una epistemología descentralizada que rescata lo que ha

sido excluido o negado por las narrativas dominantes. Al hacerlo, formula una crítica a las tecnologías de producción del saber que privilegian ciertas experiencias naturalizadas como universales, mientras marginan o deslegitiman muchas otras. En última instancia, se cuestiona no solo qué se considera conocimiento válido, sino también cómo se define, quién lo transmite y desde dónde se autoriza. El conocimiento, lejos de ser un espacio neutro, aparece aquí como un terreno atravesado por relaciones de poder. Su reapropiación crítica se configura entonces como una estrategia de emancipación, en sintonía con la propuesta de Boaventura de Sousa Santos (2006).

Es esta nueva epistemología lo que permite, a su vez, hablar de una memoria alternativa. En este contexto, Vila y Sáez (2019b) destacan que las políticas de la memoria no se limitan al recuerdo fiel de los hechos, sino que integran también ficciones, exageraciones, olvidos, silencios y deformaciones. La memoria, sostienen, permite tejer diferentes temporalidades que hacen posible dar sentido a nuestras identidades múltiples y contradictorias, construidas a partir de experiencias en constante tensión. Las preguntas sobre quiénes somos o de dónde venimos no se abordan desde una perspectiva esencialista, sino como huellas inscritas en contextos históricos específicos y cuerpos que, en su aparición o desaparición del espacio público, producen y cuestionan lo político. En palabras de las autoras: «No existimos sin memoria, no somos sin ella, sin la propia y sin la ajena que nos cuenta y nos vincula» (Vila y Sáez, 2019b: 287).

Por otra parte, la construcción de un archivo desviado también obliga a preguntarse cómo producir una epistemología verdaderamente descentralizada, que permita a lo marginal hablar sin depender de un lenguaje que repita diferentes formas de opresión. En este sentido, resulta especialmente relevante el trabajo de Ann Cvetkovich en *Un archivo de sentimientos: trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas* (2018), donde se interroga la forma misma del archivo a partir de una reflexión sobre el trauma y la vulnerabilidad. Para Cvetkovich, ciertas experiencias traumáticas no solo redefinen el contenido del archivo, sino que desestabilizan las formas convencionales de su representación. Como ella misma señala:

El archivo del trauma incorpora recuerdos personales, que pueden registrarse como testimonios orales o en vídeo, en autobiografías, cartas y diarios. La memoria del trauma está engarzada no solo en la narración, sino también en los artefactos materiales, que pueden abarcar desde fotografías hasta objetos cuya relación con el trauma puede parecer arbitraria, si no fuera por el hecho de que están investidos de un valor emocional e incluso sentimental (Cvetkovich, 2018: 23).

La labor de reinscribir el archivo desde lo afectivo y lo personal es precisamente la que emprende Justin Torres, quien no solo rescata la figura de Jan Gay, sino que lo hace a través de una no-novela (o *no-vela*) que rompe con las convenciones narrativas tradicionales. Su obra incorpora fotografías, ilustraciones y fragmentos de otros textos que irrumpen en el cuerpo del relato e interrumpen deliberadamente la linealidad de la narración. En términos de flores (2013), la escritura de Torres puede pensarse como una forma de *interrupción* que desafía la escritura normativizada, y ser considerada por lo tanto una escritura que funciona como apertura a la in-inteligibilidad, un pase para atravesar el entremedio de lo decible y lo indecible, de las ficciones normativas y disruptivas, abriendo un agujero en el lenguaje hegemónico, modelando una estética de vida (flores, 2013: 93).

Es de esta forma que el sujeto situado en los márgenes puede contarse a sí mismo, liberándose de prejuicios y preconceptos que durante siglos han condicionado su representación. Pero ese acto de narrarse no se queda en lo individual; al contrario, abre la posibilidad de una historia distinta, un relato en el que la plenitud del ser humano puede por fin desplegarse sin restricciones. *Blackouts* es, en última instancia, una forma de escritura que resuena, que hace eco de las experiencias de exclusión y las sitúa en el centro, como vía de escape al maricomio.

Finalmente, desde la perspectiva de Conceição Evaristo (2020), *Blackouts* puede leerse como un ejercicio de *escrivivencia*. La autora afrobrasileña acuñó este término en 1996 para nombrar una forma de escritura que brota de la experiencia encarnada de las mujeres negras y esclavas en Brasil, cuyas vidas quedaron sistemáticamente al margen de los relatos oficiales. Durante generaciones, fueron ellas quienes sostuvieron la cotidianidad de la casa-grande: cuidaron, alimentaron y criaron a los hijos de los amos, quienes perpetuarían el mismo orden que las oprimía. Y, cuando caía la noche, tenían aún que poner la voz para contar historias y arrullar a esos hijos-amos.

La *escrivivencia* surge, así, como una escritura que recupera esa voz y la restituye a su lugar. No pretende adormecer, sino inquietar; no acompaña el orden existente, sino que lo pone en cuestión. Hoy el alcance de la *escrivivencia* se ha ampliado: Evaristo la concibe como un campo de escrituras que, ancladas en experiencias situadas y singulares, cuestionan regímenes y estructuras de desigualdad y se abren a formas de lo colectivo.

Evaristo encuentra un ejemplo especialmente revelador en *Quarto de despejo* (1960), el diario de Carolina Maria de Jesus. En sus páginas, la autora registra su día a día en una favela de São Paulo y denuncia, con una sinceridad desgarradora, la pobreza estructural que atraviesa la vida de sus habitantes. También expone la violencia, el racismo y el machismo que marcan ese entorno y, sobre todo, la presencia constante del hambre, que afecta tanto a ella como a sus hijos y que aparece como un hilo que no deja de tensarse a lo largo del diario.

### 3. Narración, materialidad y ausencia en *Blackouts*

Como se ha mencionado previamente, en el archivo que articula la novela de Torres conviven distintos artefactos materiales. Por una parte, aparecen las historias de Jan, Zhenya, Juan o Nene, junto con los testimonios anónimos recogidos en *Sex Variants*. Por otra, el texto incorpora imágenes, ilustraciones, recortes de prensa y diversas conexiones intertextuales con otras obras y autores. Entre las imágenes que se incluyen en *Blackouts* se encuentran fotografías de diferente procedencia, como las de la propia Jan Gay y del propio Torres, lo que permite vincular de manera explícita la experiencia *queer* del pasado con la del presente, entrelazando la historia de Jan Gay con la del autor. En este gesto de montaje afectivo y político, se revela también el carácter profundamente autobiográfico que impregna toda la obra, dotando de sentido a la propia experiencia del autor. Al igual que la voz narradora de la novela, Torres es un hombre homosexual de origen puertorriqueño que fue ingresado en su adolescencia en un hospital psiquiátrico. Su historia personal y sexual, ya presente en su primera novela *Nosotros los animales* (2012), se convierte aquí en parte del material vivo que articula memoria, cuerpo y disidencia.

Por otro lado, Torres incluye algunas ilustraciones del trabajo artístico de Zhenya Gay, lo que contribuye también a recuperar y visibilizar parte de su legado. No obstante, el componente más significativo de la obra es, sin duda alguna, el uso de los fragmentos de *Sex Variants* que han sido tachados y transformados en textos de carácter poético, constituyendo una forma de contranarrativa. En este sentido, resulta pertinente recordar que uno de los significados del término inglés *blackouts*, que da título a la novela, remite a los tachones o a la ocultación de fragmentos en un texto, es decir, al gesto de censurar o borrar. Mediante esta operación textual, Torres se aparta de la mirada patologizante del comité científico original y resignifica las vidas de las personas entrevistadas, dotando a sus relatos de una dimensión sensual y celebratoria, que se acerca más al propósito original de Jan Gay. Esta misma idea es la defendida por el propio Juan en un momento del relato:

«Pero prefiero nuestra copia, prefiero los libros tal y como los encontré, cubiertos de negro. Llenos de breves poemas de iluminación. Una contranarrativa de lo que fuera que pudiera haber habido en la agenda del doctor Henry» (Torres, 2024: 64).

Este archivo desviado se construye también a partir de las intertextualidades que atraviesan la obra, las cuales condensan un rico legado cultural e intelectual. Dentro de este legado destacan los «eminentes maricones» que Juan menciona con frecuencia, especialmente Jaime Manrique y Manuel Puig. El término «maricones eminentes» remite explícitamente a la obra de Manrique *Eminent Maricones: Arenas, Lorca, Puig, and Me* (1999). En un momento dado, Juan le pregunta a Nene si ha

leído a Puig y, ante su negativa, le responde que debe familiarizarse con las «hadas madrinas» que lo precedieron, anticipando un eventual encuentro con ellas en el infierno y la vergüenza de no haberlas leído:

En serio, deberías conocer a las hadas madrinas que te antecieron. Puig y Piñero y los demás. Especialmente, las obras de teatro. ¿Qué harás cuando te encuentres con estos maricones eminentes en el infierno? Te avergonzarás de no conocerlos (Torres, 2024: 110).

Como se ha señalado ya también, la estructura narrativa recuerda a *El beso de la mujer araña* (1976), y tanto Juan como Nene participan en un juego de autorrepresentación, narrando sus vidas como si fueran argumentos cinematográficos, por lo que la novela de Puig inspira tanto la forma como el contenido de *Blackouts*:

«Deja las cortinas. Cierra los ojos. Cuéntame una de tus historias de puto, pero que sea una película».

«¿Una película?».

«¿Has leído a Puig?» (Torres, 2024: 110).

Asimismo, la novela alude a otros referentes del arte y la literatura *queer*, entre ellos Franziska Boas, Oscar Wilde, Andy Warhol, Arthur Rimbaud y Heather Love. De Franziska Boas se menciona que fue una de las amantes de Jan Gay tras su separación de Zhenya Gay, y se la presenta como una figura comprometida con los derechos civiles. En palabras de Juan:

Una figura interesante, nene, muy involucrada en los derechos civiles, hacía las coreografías de piezas de danza multirraciales y daba lecciones gratis a los niños más pobres del barrio. Fue una pionera del concepto de danzaterapia (Torres, 2024: 149).

Esta descripción subraya tanto su dimensión artística como su activismo social, ampliando así el archivo *queer* que la novela representa.

Como crítica a *Blackouts*, cabe señalar que, si bien el compromiso ético y político de la novela es incuestionable, se advierte una notable preferencia por figuras cis y masculinas, en sintonía con un canon artístico tradicionalmente masculinizado. En este mismo sentido, resulta particularmente significativo que, dentro del denso entramado intertextual y las múltiples referencias históricas, artísticas y políticas —incluyendo la denuncia de la patologización tanto de la homosexualidad como de la puertorriqueñidad—, el archivo *queer* que Justin Torres construye en *Blackouts* omite a figuras clave en la lucha por los derechos de las personas trans. Esta ausencia se vuelve aún más llamativa si se considera que la voz narradora reconoce, en un momento del relato, cómo las historias

recogidas en *Sex Variants* ya tensionaban los límites del binarismo de género: «El primer volumen se llamaba simplemente HOMBRES y el segundo MUJERES, a pesar de que las historias que contenían complicaban la sencillez de ese binarismo» (Torres, 2024: 34).

No obstante, más que entender esta omisión únicamente en términos de carencia, puede leerse también como un indicio del propio funcionamiento del archivo *queer* como proceso abierto e inacabado. Los archivos —y especialmente aquellos que buscan desestabilizar narrativas hegemónicas— no deben constituir repositorios cerrados, sino espacios en permanente reconfiguración, atravesados por tensiones, desplazamientos y revisiones constantes. Su lógica no es la de la totalidad, sino la del movimiento: siempre hay nuevas voces que incorporar, nuevos relatos que reescribir, nuevas ausencias que se vuelven visibles con el tiempo.

En este sentido, el archivo que propone Torres no solo muestra sus límites, sino que los expone como parte constitutiva de su propio gesto político, recordándonos que la memoria *queer* es, por definición, un proceso nunca concluido, una práctica crítica que se construye en el devenir y que permanece abierta a futuras incorporaciones y lecturas.

## Conclusiones

*Blackouts* (2024) de Justin Torres propone una intervención literaria y política en los modos de narrar la historia *queer*. A través de una estructura fragmentaria, híbrida y deliberadamente discontinua, la novela subvierte las convenciones de la narrativa tradicional y se presenta como una forma de archivo *queer* que recupera y resignifica experiencias históricamente silenciadas. El caso de Jan Gay —artista, investigadora y activista— funciona como eje simbólico y material de este archivo desviado, en tanto que encarna la tensión entre la voluntad de contar y las condiciones estructurales que impiden que esas voces sean escuchadas. La figura de Gay, cuya obra fue apropiada y tergiversada por el saber médico de su tiempo, revela de manera paradigmática los mecanismos de exclusión que rigen tanto la producción del conocimiento como la construcción de la memoria histórica. Pero el archivo *queer* que construye Torres no se limita a recuperar lo olvidado: lo interviene, lo reescribe, lo pone en crisis. A través de la recontextualización de fragmentos de *Sex Variants*, la incorporación de fotografías, ilustraciones y citas intertextuales, la obra desarticula la linealidad del relato histórico y propone en su lugar un entramado de voces, cuerpos y recuerdos que se cruzan en múltiples temporalidades. Desde esta perspectiva, la novela puede leerse como una forma de contramemoria que no solo denuncia las violencias del discurso médico, psiquiátrico y científico, sino que también explora las posibilidades de reparación simbólica mediante la ficción. La relación entre Juan y Nene, la atmósfera onírica del Palacio, la evocación constante del pasado y la reivindicación de figuras culturales como Manuel Puig, Jaime Manrique o Zhenya Gay permiten pensar la narrativa de Torres como un espacio de

encuentro entre memorias individuales y colectivas, entre historia y deseo, entre duelo y resistencia.

Sin embargo, esta propuesta no está exenta de limitaciones. La no presencia de figuras trans en un archivo que se presenta como *queer* y desviado resulta llamativa, sobre todo teniendo en cuenta que la propia novela reconoce el carácter no binario de muchas de las historias recogidas en *Sex Variants*. Esta omisión, aunque no invalida el proyecto ético y político de la obra, sí expone ciertas tensiones internas: en su intento por rescatar memorias borradas, *Blackouts* reproduce en parte un sesgo que privilegia voces masculinas y cis, en línea con un canon literario *queer* todavía marcado por una lógica patriarcal. Aun así, la potencia de *Blackouts* reside precisamente en su capacidad para hacer visible esta incomodidad, para mostrar que el archivo nunca es neutral ni completo, y que toda memoria —incluso la más crítica— está atravesada por omisiones, por jerarquías, por decisiones que implican responsabilidad. En este sentido, la novela no ofrece una respuesta definitiva, sino que abre un espacio para seguir preguntando, para continuar escribiendo desde las fisuras, desde las sombras, desde lo que aún no ha sido dicho.

Así, Justin Torres no solo construye una epistemología *queer*, sino que también la cuestiona, la fragmenta y la reconfigura desde una sensibilidad marcada por el duelo, la marginalidad y la experiencia personal. La figura de Jan Gay emerge como símbolo de una historia que se niega a desaparecer, incluso cuando todo ha sido dispuesto para su olvido. Su transformación en pilar de sal, al igual que la esposa de Lot en la Biblia, representa tanto la condena por mirar atrás como la dignidad de no olvidar. Mirar hacia atrás, en *Blackouts*, no es nostalgia ni romanticismo, sino un acto de resistencia frente a un presente que sigue repitiendo las lógicas de la exclusión, como lo demuestra la medicalización actual de las identidades trans. En definitiva, *Blackouts* es una obra que, más que ofrecer una narración cerrada, invita a un ejercicio colectivo de reconstrucción y lectura crítica del pasado. Su apuesta estética, política y afectiva nos recuerda que la memoria *queer* no es solo lo que se recuerda, sino también el modo en que se recuerda, se transmite y se reinscribe. Frente al archivo normativo, Torres propone una escritura del desvío, del dolor, del deseo: una escritura que, como el cuerpo *queer*, desafía los límites de lo decible, y en ese desafío, crea espacio para nuevas formas de vida y de memoria.

### **Referencias bibliográficas**

- AHMED, Sara. *Fenomenología Queer: orientaciones, objetos, otros*. Barcelona: Bellaterra, 2019.
- CVETKOVICH, Ann. *Un archivo de sentimientos: trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Barcelona: Bellaterra, 2018.
- EVARISTO, Conceição. «A Escrivivência e seus subtextos». En: Constancia Lima Duarte y Isabella Rosado Nunes (eds.). *Escrivivência: a escrita*

*de nós. Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Río de Janeiro (Brasil): Mina Comunicação e Arte, 2020.

FLORES, Valeria. *Interrucciones: ensayos de poética activista*. Neuquén (Argentina): La Mondonga Dark, 2013.

LOVE, Heather. 2009. *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*. Cambridge (Estados Unidos): First Harvard University Press paperback edition. Harvard University Press.

MANRIQUE, Jaime. *Eminent Maricones: Arenas, Lorca, Puig, and Me. Living Out*. Madison (Estados Unidos): University of Wisconsin Press, 1999.

MINTON, Henry L. *Departing from deviance: a history of homosexual rights and emancipatory science in America*. Chicago (Estados Unidos): University of Chicago Press, 2002.

MOREIRA RODRÍGUEZ, Emanuel. *Claroscuros queers: temporalidad, comunidad y contraarchivo queers en Blackouts (2023) de Justin Torres*. Trabajo Final de Máster, Universitat de Barcelona, 2024. Disponible en: <https://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/215940> [Fecha de consulta: 20 de marzo de 2026].

PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Buenos Aires (Argentina): Sudamericana, 1976.

SOUSA SANTOS, Boaventura de. *Conocer desde el Sur: para una cultura política emancipatoria*. Lima (Perú): Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales, UNMSM, 2006.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. ¿Pueden hablar los subalternos? Editado por Manuel Asensi. Barcelona: Museu d'Art Contemporani, 2009.

TORRES, Justin. *Nosotros los animales*. Barcelona: Random House, 2012.

TORRES, Justin. *Blackouts*. Barcelona: Random House, 2024.

VILA, Fefa y SÁEZ, Javier. 2019a. «Entre líneas se cuele el futuro». En: Fefa Vila y Javier Sáez (eds.): *El libro del Buen Amor: sexualidades raras y políticas extrañas*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.

VILA, Fefa y SÁEZ, Javier. 2019b. «Haciendo memoria, dibujando mapas o ¿qué hay del archivo queer?». En: Fefa Vila y Javier Sáez (eds.): *El libro del Buen Amor: sexualidades raras y políticas extrañas*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.



## La tradición sáfica en la poesía de cinco autoras hispanoamericanas

### Sapphic Tradition in the Poetry of Five Hispanoamerican Authors

**María Hernández Macías**

*Universidad Pablo de Olavide, de Sevilla*

maheriahernandezmacias7@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-2234-4473>

Fecha de recepción: 17/06/2025

Fecha de evaluación: 10/10/2025

Fecha de aceptación: 17/03/2026

**Resumen:** El objetivo de este artículo es demostrar que existe una genealogía sáfica en la poesía contemporánea de autoría femenina, en particular en la obra de cinco autoras hispanoamericanas nacidas a mediados del siglo XX. Tras un brevísimo análisis de la cuestión sáfica — conocida como la *Sapphfrage*— y de la recepción de los versos sáficos desde una perspectiva de género, se explora cómo su figura y su voz poética han dejado una huella profunda en la lírica actual. Se han tomado como punto de partida los fragmentos de Safo, traducidos al inglés por Anne Carson y estos, a su vez, al castellano por Aurora Luque. A partir de esta obra, se han buscado las referencias a la poetisa griega en los poemas actuales, ya sean menciones directas o alusiones al homoerotismo femenino, en las que la influencia de la poeta lesbiana es innegable. En muchos de ellos se aprecia un gusto generalizado por los elementos naturales, así como una tendencia a las analogías religiosas y mitológicas. Por otro lado, se observa la pervivencia de la heterosexualización de Safo por parte de los poetas latinos Catulo y Ovidio, quienes negaron la atracción sexual de Safo hacia otras jóvenes. Pero, en definitiva, esta es minoritaria y va perdiendo popularidad con los años, puesto que el avance de los estudios de género allana el camino de las filólogas y les permiten conocer con mayor precisión los entresijos de los versos sáficos. Se establece, por lo tanto, que existe una intertextualidad sáfica miles de años después del nacimiento de la lesbiana.

**Palabras clave:** Safo de Lesbos, estudios de género; estudios de recepción; intertextualidad; genealogía sáfica; reescrituras sáficas; poesía lesbiana; poesía contemporánea.

**Abstract:** The aim of this article is to demonstrate the existence of a Sapphic genealogy in contemporary poetry written by women, particularly in the work of five Hispanic American authors born in the mid-20th century. Following a brief analysis of the Sapphic question—commonly referred to as the Sapphofrage—and the reception of Sapphic verse from a gender perspective, the study explores how the figure and poetic voice of Sappho have left a profound and enduring mark on modern lyric poetry. The analysis takes as its point of departure the fragments of Sappho translated into English by Anne Carson and subsequently into Spanish by Aurora Luque. Drawing on these translations, the article traces references to the Greek poet in contemporary texts, whether through explicit mentions or allusions to female homoeroticism, in which the influence of the Lesbian poet is unmistakable. Many of these poems display a consistent preference for natural imagery, along with a tendency toward religious and mythological analogies, evoking the symbolic world of ancient Sapphic poetry. At the same time, the persistence of a heterosexualizing interpretation of Sappho—promoted by Latin poets such as Catullus and Ovid, who denied her desire for other women—is critically examined. However, this interpretation has become increasingly marginal, as advances in gender studies have paved the way for more nuanced and faithful philological readings of Sappho’s work. Thus, the article concludes that a Sapphic intertextuality remains vibrant thousands of years after the birth of the poet from Lesbos.

**Keywords:** Sappho of Lesbos; gender studies; reception studies; intertextuality; Sapphic genealogy; Sapphic rewritings; lesbian poetry; contemporary poetry.

## Introducción

Cuando se habla de poetisa griega Safo de Lesbos, es complicado diferenciar a la figura real del producto creado por la literatura latina. Que Safo marcó un antes y un después en la lírica griega no debería sorprender, pues lo cierto es que fue la primera mujer en Occidente que se atrevió a escribir sobre su propia sexualidad y sus deseos físicos y emocionales, además de que introdujo el tema de la cotidianidad en su poesía. De esta forma, subvirtió el esquema vigente hasta ese momento, el del hombre como sujeto activo y la mujer como objeto pasivo, que se puede reconocer en cualquier tragedia protagonizada por mujeres, pero escritas por hombres (Luque, 2020: 39).

El estudio en torno a la sexualidad de Safo cobra importancia hasta el punto de que este tema se ha bautizado como la *Sapphofrage*, la «cuestión sáfica» (Luque, 2020: 36). Ya en la Grecia clásica se encuentran testimonios de la heterosexualización de Safo, cuando los comediógrafos atenienses la retrataban como una *hetaira*, esto es, una cortesana o prostituta de élite (Pleše, 2018: 68). Pero las reescrituras más sonadas de la lesbiana como mujer heterosexual se atribuyen a los poetas latinos Catulo y Ovidio. En el siglo I a. C., Catulo parte de forma directa de los versos

sáficos y comienza su poema 51 declarando: «Aquél me parece igual a un dios, / aquél, si es posible, superior a los dioses, / quien sentado frente a ti sin cesar te / contempla y oye» (Catulo, *Poesías*, 51, 1-4, trad. Ramírez de Verger, 2000). Su poema remite indiscutiblemente al fragmento 31 de Safo: «Me parece igual a los dioses ese hombre quienquiera / que sea que enfrente de ti / se sienta y escucha muy cerca» (Carson/Luque, 2019: 85). Décadas después, Ovidio publica las *Heroidas*, en las que retoma y populariza el trágico final de la poeta. Dedicar su *Heroida* 15 a una epístola ficticia escrita por Safo a Faón y, desde entonces, la narrativa homoerótica de la poetisa se concibió como una etapa pasajera en su juventud, de la que se deshizo cuando conoció el amor de un hombre (Pleše, 2018: 70): «A mí ni las jóvenes de Pirra ni las de Metimna ni las demás muchachas de Lesbos me agradan. Poco vale Anactoria, poco vale para mí la blanca Cidro; no es grata a mis ojos, como antes, Atis, ni las otras ciento a las que amé aquí sin delito» (Ovidio, *Heroidas*, 15, 15-20, trad. Moya del Baño, 2021). Este hecho, sumado a su posible fealdad, se ha usado como argumento para demostrar que, de haber sido merecedora del amor de un hombre, lo habría preferido. A finales del siglo XIX y principios del XX, resurgen los debates sobre la sexualidad de Safo iniciados por Friedrich Gottlieb Welcker y Karl Otfried Müller, y se consigue, al fin, desvelar el significado de la poesía sáfica (Pleše, 2018: 86). A comienzos del siglo pasado, Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff difunde la teoría de que Safo era una maestra de señoritas para rechazar la imagen de la poetisa como posible lesbiana (Pomeroy, 1999: 68). De esta forma, la lesbiana solo preparaba a las jóvenes para el matrimonio, la vida conyugal y la procreación «enseñándolas a, mediante el canto, la danza, el adorno personal, etc., atraer al varón y excitar su deseo sexual» (Martos Montiel, 2001: 29). Los que se aferran a esta teoría descartan totalmente la idea de que mantuviese relaciones con las muchachas y limitan los vínculos a una mera relación profesional (Duce Pastor, 2022: 56). No obstante, en sus poemas no se hace referencia a la procreación ni a los valores conyugales, sino que «se celebra el placer del amor de una pareja [y] la belleza» (Vega, 2016: 239). Las lesbianas tienen que esperar hasta el segundo movimiento feminista, en la década de los sesenta y setenta, para empezar a ser pensadas como sujeto de la historia (Viñuales, 2006: 54). A partir de este momento, y gracias a los estudios de género, los textos de Safo —y con ello, sus traducciones— comienzan a releerse y se aprecian detalles lingüísticos que muchos historiadores y traductores habían ignorado (Duce Pastor, 2022: 51). Las traducciones son hijas de cada época, por lo que en ellas se reflejaba una imagen romántica y heterosexualizada de la griega (González González, 2003: 278). En cierta forma, cada generación crea a su propia Safo en función de los intereses y las necesidades (Klinck, 2008: 16). En 1981 se publica en España *Borrador para un diccionario de las amantes*, la traducción realizada por Cristina Peri Rossi de *Lesbian Peoples: Material for a Dictionary*, publicado dos años antes por Monique Wittig y Sande Zeig. Merece la pena resaltar que Safo tiene una entrada en el diccionario, pero su página está completamente vacía (Wittig y Zeig, 1981: 176). Las autoras critican de este modo la falta

de representación de la poetisa, así como el misterio que envuelve su biografía y obra —en parte por las teorías negacionistas de su atracción a las mujeres— y la heterosexualización impuesta que ha sufrido durante siglos (Torres, 2023: 91). Sin embargo, la homosexualidad lésbica estuvo inmersa en un tabú hasta finales de los ochenta, cuando los estudios de género de Judith Butler, entre otras teóricas, permitieron que las relaciones lesbianas se incluyeran dentro de los estudios de género (Beteta Martín, 2012: 32). Hoy en día, «se ha convertido en un icono de masas» y el reconocimiento de la calidad de su obra propició que los papiros se siguieran copiando hasta el siglo VII d. C. (Duce Pastor, 2022: 42-43). Safo se considera ya un símbolo para el colectivo LGTBIQ+ y, a menudo, se percibe su homoerotismo como una subversión de la tradición masculina, pero no podemos atribuir conceptos propios del siglo XX —como la subversión o la liberación sexual— a una figura de la Grecia arcaica (Duce Pastor, 2022: 51-53).

La mayoría de las reescrituras sáficas del siglo XX se apoyan en los textos latinos de Catulo y Ovidio, pero aun así se aprecia ya cierta admiración hacia la poetisa griega. Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado, Josefa Ugarte Barrientos o Eduarda Moreno Morales son tan solo algunos nombres de autoras que se basaron en los versos sáficos para desarrollar su obra (López López, 1997). A lo largo de estas páginas se proporciona una breve panorámica de la tradición sáfica actual en Sudamérica, para lo que se analiza la obra de cinco escritoras nacidas en la segunda mitad del siglo XX.

## 1. Rosamaría Roffiel

La mexicana nació en Veracruz en 1945 y es autora de numerosas obras tanto en prosa como en verso. De hecho, *Amora* (1989) es considerada la primera novela lésbica-feminista de México. Su obra se inscribe en la tradición de los ochenta y ansía poner en duda los roles que el patriarcado ha asignado históricamente a las mujeres (Gallegos Vargas, 2015: 205). «Melodía inconclusa», que dedica a una mujer, es una descripción poética de un encuentro sexual entre dos mujeres, y concluye así: «Entre tus piernas / tu otra boca me llama / con un canto que hechiza / desde un mar promesa / mi mano lo escucha / y baja / lentamente / por tu vientre / hasta tocar las cuerdas / de tu lira húmeda» (Rojas Sánchez y Alonso Yodú, 2021: 155-156). El poema está impregnado de erotismo lésbico y, al hacer referencia a la lira, la mexicana alude directamente a Safo.

«Melodía inconclusa»  
Abarco tu horizonte con mi cuerpo  
en este enésimo reencuentro nuestro  
toda tú me presentes  
y yo,  
despierto.



como objeto pasivo (Zani, 2024: 20). Por lo tanto, reapropiarse del discurso poético es una decisión política, «un acto de rebelión lingüística y cultural» (Zani, 2024: 16). De *Eroica* destacan cuatro largas composiciones. «Las varas de agapanto» engloba dos reivindicaciones: el rechazo al amor heterosexual como único viable y al rol clásico asignado a la mujer (Zani, 2024: 17). El amor hacia las mujeres se define como involuntario y fiel: «—Amar a una mujer, dijiste, // lo sé, por memoria / del amor primero // Como aquél / ninguno más involuntario // ni más fiel» [cursivas en el original] (Bellessi, 2009: 411). Los versos finales refuerzan la identidad lésbica del poema por encima de todo lo demás: «Resigno / Vuelvo a signar / que es tu cuerpo el que deseo // aunque acabe / nuestra puesta en escena / y tenga que caer / sobre agapantos / como sobre la espada de Eneas // cuando las naves / partan en el mar» (Bellessi, 2009: 413). Además, usa el mito de Dido abandonada por Eneas, que acaba suicidándose, historia que recuerda a la ya mencionada leyenda de Safo y Faón. «Matinal» sobresale por la descripción explícita entre las dos amantes, a la que la poeta se refiere con «la mi amiga», quizás de forma irónica por la forma en la que muchas lesbianas hablan de sus novias en términos de amistad para evitar posibles conflictos. Así, la autora escribe: «la más hermosa / la mi amiga // (...) / Una copa de menta / acerca su boca / a la mía / Labios que rozan / y retornan / —transparencia— / de su nuca / a la dulce cavidad / de aquella boca / Matinal // manera de besar» (Bellessi, 2009: 413). «Abolir» conlleva una fuerte carga política, como implica ya el título. La argentina comienza con «Abolir / Hilos que sostienen / la contienda» (Bellessi, 2009: 356). En la penúltima estrofa se habla ya de una liberación del deseo erótico: «La palabra liberada / de deseo deja / de ser palabra» (Bellessi, 2009: 358).

Por último, en *Tributo del mudo* (1982), la poeta dedica versos a ciertas figuras poéticas chinas, como «A Wu Tsao» (Martínez Cabrera, 2011: 21). Dividida en dos partes, destaca, sobre todo, la segunda: «Beben el vino / y se recitan una a otra sus poemas. / Si supieran aquellos versos de Safo, / los dirían, / mientras se pintan una a otra las cejas / y extensas nieblas cubren el río / (...)» (Bellessi, 2009: 157). En esta ocasión, se hace referencia a Safo al decir que dos mujeres se recitan poemas, es decir, la figura de Safo está ya más que incorporada a la cultura popular lésbica:

Poemas extraídos de *Tener lo que se tiene* (Bellessi, 2009)

«Las varas de agapanto»

Las varas de agapanto  
se abren en diciembre

Su azul ofrece  
una cara terrestre  
azogando el cielo

Caer sobre ellas  
no es caer  
sobre el campo abierto

—¿de margaritas?—  
del deseo

—*Amar a una mujer*, dijiste,

*lo sé, por memoria  
del amor primero*

Como aquél  
ninguno más involuntario

ni más fiel  
Grácil  
el gusano quemador apoya  
sus pseudópodos y sigue

¿ciega travesía  
del instinto?

¿del tejido vivo  
asegurando  
perduración y muerte  
de la muerte?

*Amar a una mujer*, dijiste,

vuelve a ser

niña y madre para siempre  
para ambas  
la ciudad de donde fuimos desterradas

y es, sin embargo  
la vez primera

en perfecta polaridad  
o semejanza

donde emerge la persona  
y la madre se aleja

Sé lo que te ofrezco

No las flores de agapanto, no

un mundo de materia cruel  
y más fina

Tus aros tintinean  
mientras sales  
¿del sueño o la vigilia?

gitana dormida en el desierto

dame de tu seda  
de tu cántaro de vino

Cartago arderá mañana  
qué importa  
si te ciñe mi abrazo  
y tus nalgas se tensan  
bajo mis manos

Te amo, Dido

Es a vos  
y es a Eneas a quien amo

Tus ojos no esconden  
el destello:

Resigno  
Vuelvo a signar  
que es tu cuerpo el que deseo

aunque acabe  
nuestra puesta en escena  
y tenga que caer  
sobre agapantos  
como sobre la espada de Eneas

cuando las naves  
partan en el mar

*Eroica* (1988)

«Matinal»

*han llegado ásperas y suaves, la mi amiga,  
han llegado para vos las margaritas*

Matinal

amarillo fragante  
sobre campos del verano

Matinal

espeja en la laguna  
el hilo delicado de esa voz

Se esparce, se arracima  
de una invisible criatura

melodía matinal

Atraviesa  
con el dorso de su mano  
la moviente textura  
mágica del ramo

(—Quiero  
yacer allí  
sobre el fragante  
y ondulado  
campo del verano

Sus dedos en abanico  
pulsan la canción  
Matinal

Véola girar  
muy lentamente  
hasta quedar  
de espaldas  
acunada por el mar

Sus párpados se alzan  
y reflejan  
¿la suave melodía del azul?  
¿O la sonrisa la crea, matinal?

Rodamos sobre campos  
de amarillo mar  
de margaritas

la más hermosa  
la mi amiga  
con su vestido de blanco  
piel tersa y fina  
Una copa de menta  
acerca su boca  
a la mía  
Labios que rozan  
y retornan  
—transparencia—  
de su nuca  
a la dulce cavidad  
de aquella boca

Matinal

manera de besar  
*Eroica* (1988)

Poema 49

«Abolir»

Abolir  
Hilos que sostienen  
la contienda

Abolir  
Carnadura  
de una ilusión idiota

Suelta

Desatada en el tiempo  
sale

la pequeña figura de su traje  
Madre noche que estás  
en los infiernos

te busco te abandono

No soy de tú  
más que la rata  
en el terror desnudo

La envergadura de tus hombros  
balastrada los brazos  
de un castillo en el aire  
hacia el que ceso  
no  
de andar

Vos sos  
magnífica  
hermosura tiene tu cabeza

Y la columna del cuello  
que la une  
a pechos imposibles  
de saquear

De un puño de ceniza  
te construyo  
radiante tú:

me mirabas  
y no era  
yo  
era eso

sonda de arena  
el tiempo  
Abolir  
De un manotazo  
los hilos que sostienen  
la escena

El anfiteatro se llena  
de sangre  
sangre sobre las gradas  
Huye el Coro  
Queda la tragedia  
sin público ni prueba

Borrada por el rojo  
veo  
escorzo de caderas  
mata de pelo  
de fuego

mayor entre tus muslos  
que mi mano aferra

Abolir el texto del drama

La palabra liberada  
de deseo deja  
de ser palabra

No es a mí  
a quien escucha:  
Ella  
sólo rastrea  
un fantasma

*Eroica* (1988)

A WU TSAO

I

Húmeda y fresca la noche.  
Un suave viento del este  
trae y disipa bancos de niebla.  
Sueño que veo tu rostro  
frente a las lámparas.  
Me sonríe tras el leve maquillaje,  
mientras tu mano reposa en mi mano.  
Amiga mía,  
millones de años a través de los cuales el Universo  
asciende y declina,  
y vos allí,  
en tu vestido transparente de seda  
viendo caer  
las flores de ciruelo sobre la hierba.

II

Beben el vino  
y se recitan una a otra sus poemas.  
Si supieran aquellos versos de Safo,  
los dirían,  
mientras se pintan una a otra las cejas  
y extensas nieblas cubren el río:  
—Qué pequeños,  
qué hermosos los pies.  
*Tributo del mudo* (1982)

### 3. Gioconda Belli

La escritora —nacida en Managua, Nicaragua, en 1948— trata en su poesía temas poco comunes para su país y época, como son la sensualidad femenina, el cuerpo, la cotidianeidad o la resistencia. En este sentido se asemeja mucho a las innovaciones que incorporó Safo en el siglo VII a. C, a pesar de que los siglos que las diferencian podrían hacer

pensar que esta situación debería estar ya más que superada (Urbina Silva, 2019: 74). La autora es una de las primeras nicaragüenses que trata el tema de la femineidad (Coronel Urtecho, 2007). Los elementos naturales, como las flores, las frutas, la luna o los fenómenos meteorológicos, permiten a la autora nicaragüense expresar con mayor precisión y libertad sus anhelos eróticos (López García, 1999: 39). Para Safo, las flores embellecen el cuerpo (Urbina Silva, 2019: 79) y la luna también estuvo muy presente en la poesía sáfica, como reconoce López López (1997: 238). Para la griega, la luna es un elemento clave, como sugieren muchos de sus fragmentos: «estrellas que rodean a la hermosa luna», «la luna de dedos de rosa», «llena apareció la luna» y «la luna ya se ha puesto» (Carson/Luque, 2019: 91, 219, 339, 371). De su obra destacan los poemarios *De la costilla de Eva* (1897) y *El ojo de la mujer* (1991), ambos con títulos sugerentes que anticipan la temática, como ocurre en otras composiciones de este corpus. Para este trabajo, se han analizado poemas del segundo libro.

En «Eros es el agua», la poeta asimila el agua a la fecundidad, como es común en algunas culturas de América Central. El Eros en movimiento de este poema resuena al Eros juguetón que debilita los miembros del fragmento 130 de Safo. Así, Belli escribe: «dando saltos te lanzas sobre mi flanco leve / te recibo sin ruido te miro entre burbujas / tu risa cerco con mi boca espuma» (Belli, 1997: 239). En «Amor de frutas», la nicaragüense explota el erotismo expresado a partir de las frutas y sus partes, como en los siguientes versos: «Mi lengua siente en tus brazos / el zumo dulce de las naranjas / y en tus piernas el promegranate / esconde sus semillas incitantes». Además, la sexualidad y la religión vuelven a vincularse en los poemas. En este caso, la composición concluye con una afirmación que desafía el poder de Dios: «Tu cuerpo es el paraíso perdido / del que nunca jamás ningún Dios / podrá expulsarme» (Belli, 1997: 240). De forma similar, en «Biblia» se presenta a un yo poético femenino activo y deseante, que no duda en expresar su erotismo: «Mis piernas y mis brazos sean como puertas / como puertos para tus tempestades» (Belli, 1997: 46). «A Melissa, mi hija» es la única composición de este corpus que tiene como tema central el amor maternal. Se ha querido incluir, ya que una de las innovaciones de Safo fue tratar el tema de la cotidianeidad y el amor desde todas sus vertientes. En su fragmento 132, Safo escribe: «tengo una niña hermosa que a las doradas flores / se parece en hechura, Cleis adorada / a cambio de ella no querría yo / ni Lidia entera o la adorable» (Carson/Luque, 2019: 297). Por su parte, la poeta contemporánea dice sobre su hija: «Te quiero con el pelo, / los ojos, los brazos y las piernas. / Todo lo que soy yo / te quiere y te conoce» (Belli, 1997: 74). En «Ahuyentemos el tiempo», la poetisa se lamenta ante la ausencia del amado: «Esos minutos largos que desfilan pesados / cuando no estás conmigo / y estás en todas partes / sin estar pero estando» (Belli, 1997: 116). Este tema es recurrente en los versos sáficos y en las composiciones de este corpus, como ya se ha ido observando. «Sólo el amor resistirá» guarda semejanzas con dos fragmentos de Safo. Por un lado, la autora de Nicaragua escribe: «Sólo el amor resistirá / mientras caen

como torres dinamitadas / los días, los meses, los años» (Belli, 1997: 122), que recuerda al fragmento 147: «alguien nos recordará / lo afirmo / incluso en otro tiempo» (Carson/Luque, 2019: 325). Por otro, también trae a la memoria el fragmento 94, en el que la griega recuerda los momentos bellos vividos con la amada, cuando Belli escribe: «Algún día, / cualquier día, / doblará otra vez el recodo del camino / lo veré alto y distante, / acercándose, / oiré su voz llamándome, / sus ojos mirándome» (Belli, 1997: 122).

Asimismo, hay dos composiciones en las que se aprecia el papel reivindicativo de la escritora. En «Menstruación», Belli abraza su figura femenina y se funde con la naturaleza: «Tengo / la “enfermedad” / de las mujeres. // Mis hormonas / están alborotadas, / me siento parte / de la naturaleza» (Belli, 1997: 61). Además, en «Maternidad II», dedica unos versos a los cambios físicos que experimenta el cuerpo de la mujer con el embarazo: «Mi cuerpo, / como tierra agradecida, / se va extendiendo. / (...) / mientras por dentro, / en quién sabe qué misterio / de agua, sangre y silencio / va creciendo como un puño que se abre / el hijo que sembraste» (Belli, 1997: 63). Aunque no se atribuyan poemas de Safo sobre la menstruación y la maternidad, es importante resaltar que, en gran parte, lo que acerca a las autoras es el componente de innovación y de atrevimiento al hablar de temas tan poco tratados en la poesía.

Con todo, los versos que mejor definen la percepción de Safo en la poesía de Gioconda Belli se encuentran en «Conjunción». En él, la escritora acude a diferentes mujeres, tanto ficticias como reales, para que la acompañen en la noche solitaria: «Mujeres de los siglos me habitan: / Isadora bailando con la túnica / Virginia Woolf, su cuarto propio / Safo lanzándose desde la roca / Medea Fedra Jane Eyre / y mis amigas espantando lo viejo del tiempo / escribiéndose a sí mismas» (Belli, 1997: 233). Si bien es cierto que la escritora nicaragüense menciona a Safo como suicida, el verdadero significado de estos versos es una genealogía de mujeres que, durante décadas, han luchado por vivir y poder expresarse con libertad:

Poemas extraídos de *El ojo de la mujer* (Belli, 1997, 1.<sup>a</sup> ed. 1991)

«Eros es el agua»  
Entre tus piernas  
el mar me muestra extraños  
arrecifes  
rocas erguidas corales altaneros  
contra mi gruta de caracolas  
concha nácar  
tu molusco de sal persigue la  
corriente  
el agua corta me inventa las aletas  
mar de la noche con lunas  
sumergidas

tu oleaje brusco de pulpo  
enardecido  
acelera mis branquias los latidos de  
esponja  
los caballos minúsculos flotando  
entre gemidos  
enredados en largos pistilos de  
medusa.  
Amor entre delfines  
dando saltos te lanzas sobre mi  
flanco leve  
te recibo sin ruido te miro entre  
burbujas  
tu risa cerco con mi boca espuma  
ligereza del agua oxígeno de tu  
vegetación de clorofila  
la corona de luna abre espacio al  
océano.  
De los ojos plateados  
fluye larga mirada final  
y nos alzamos desde el cuerpo  
acuático  
somos carne otra vez  
una mujer y un hombre  
entre las rocas.

«Amor de frutas»  
Dejame que esparza  
manzanas en tu sexo  
néctares de mango  
carne de fresas;

Tu cuerpo son todas las frutas.

Te abrazo y corren las mandarinas;  
te beso y todas las uvas sueltan  
el vino oculto de su corazón  
sobre mi boca.  
Mi lengua siente en tus brazos  
el zumo dulce de las naranjas  
y en tus piernas el promegranate  
esconde sus semillas incitantes.

Dejame que coseche los frutos de  
agua  
que sudan en tus poros:  
Mi hombre de limones y duraznos,  
dame a beber fuentes de  
melocotones y bananos  
racimos de cerezas.

Tu cuerpo es el paraíso perdido  
del que nunca jamás ningún Dios

podrá expulsarme.

«Biblia»

Sean mis manos como ríos  
entre tus cabellos.  
Mis pechos como naranjas  
maduras.  
Mi vientre un comal cálido para tu  
hombría.  
Mis piernas y mis brazos sean  
como puertas,  
como puertos para tus  
tempestades.  
Mi pelo como algodón en rama.  
Todo mi cuerpo sea hamaca para  
el tuyo,  
y mi mente tu olla,  
tu cañada.

«A Melissa, mi hija»

Te quiero con el pelo,  
los ojos, los brazos y las piernas.  
Todo lo que soy yo  
te quiere y te conoce.  
Mi amor es como un cántaro  
que, lleno de agua, nunca se  
rebalsa.  
Mi amor me hace universal y  
planetaria,  
me une a los animales y las  
plantas,  
me hace enorme, incontenible,  
inmensa,  
canta en mi cuerpo,  
reboza de ternura,  
te hace nacer de nuevo  
en un parto infinito,  
mientras te duermes  
apretadita y contenta  
contra mí.

«Ahuyentemos el tiempo»

Ahuyentemos el tiempo, amor,  
que ya no exista;  
esos minutos largos que desfilan  
pesados  
cuando no estás conmigo  
y estás en todas partes  
sin estar pero estando.  
Me dolés en el cuerpo,  
me acaricias el pelo  
y no estás

y estás cerca  
te siento levantarte  
desde el aire llenarme  
pero estoy sola, amor,  
y este estarte viendo  
sin que estés  
me hace sentirme a veces  
como una leona herida  
me retuerzo  
doy vueltas  
te busco  
y no estás  
y estás  
allí  
tan cerca.

«Sólo el amor resistirá»

*...sabes que sólo el amor es capaz  
de resistir  
mientras todo se derrumba...*  
SERGIO RAMÍREZ

Sólo el amor resistirá  
mientras caen como torres  
dinamitadas  
los días, los meses, los años.  
Sólo el amor resistirá  
alimentando silencioso la lámpara  
encendida,  
el canto anudado a la garganta  
la poesía anudado a la garganta,  
la poesía en la caricia del cuerpo  
abandonado.  
Algún día,  
cualquier día,  
doblará otra vez el recodo del  
camino  
lo veré alto y distante,  
acercándose,  
oiré su voz llamándome,  
sus ojos mirándome  
y sabrá que el amor ha resistido  
mientras todo se derrumbaba.

«Menstruación»

Tengo  
la «enfermedad»  
de las mujeres.

Mis hormonas  
están alborotadas,  
me siento parte

de la naturaleza.

Todos los meses  
esta comunión  
del alma  
y el cuerpo;  
este sentirse objeto  
de leyes naturales  
fuera de control;  
el cerebro recogido  
volviéndose vientre.

«Maternidad II»

Mi cuerpo,  
como tierra agradecida,  
se va extendiendo.  
Ya las planicies de mi vientre,  
van cogiendo la forma  
de una redonda colina palpitante,  
mientras por dentro,  
en quién sabe qué misterio  
de agua, sangre y silencio  
va creciendo como un puño que se  
abre  
el hijo que sembraste  
en el centro de mi fertilidad.

«Conjunción»

Afuera la noche agazapada  
aguarda como un tigre  
el salto mortal a través de la  
ventana,  
en este recinto donde doliosamente  
hago surgir del aire las palabras  
me asombra la latente presencia de  
un beso sobre la pierna.  
No hay nadie sólo mi cuerpo solo  
mi cuerpo y los cabellos extendidos  
en imágenes  
estoy yo y están ellas  
las mujeres sin habla  
esas que mis dedos alumbran  
esas que la noche se lleva en su  
aliento de luna.

Mujeres de los siglos me habitan:  
Isadora bailando con la túnica  
Virginia Woolf, su cuarto propio  
Safo lanzándose desde la roca  
Medea Fedra Jane Eyre

y mis amigas espantando lo viejo  
del tiempo  
escribiéndose a sí mismas  
sacudiendo las sombras para  
alumbrar perfiles  
y dejarse ver por fin  
desnudadas de toda convención.

Mujeres danzan a la luz de mi  
lámpara  
se suben a las mesas dicen  
discursos incendiarios  
me sitian con los sufrimientos  
las marcas del cuerpo, el  
alumbramiento de los hijos  
el silencio de las olorosas cocinas,  
los efímeros tensos  
dormitorios  
mujeres enormes monumentos me  
circundan  
dicen sus poemas cantan bailan  
recuperan la voz  
dice: No pude estudiar latín no  
pude escribir como  
Shakespeare. Nadie se apiadó de  
mi gusto por la música  
George Sand: Tuve que  
disfrazarme de hombre, escribí  
oculta en el  
nombre masculino.  
Y más allá Jane Austen  
acomodando las palabras de

«Orgullo y Perjuicio»  
en un cuaderno en la sala común  
de la parroquia  
interrumpida innumerablemente por  
los visitantes.

Mujeres de los siglos adustas  
envejecidas tiernas  
con los ojos brillantes descienden a  
mi entorno  
ellas perecederas inmortales  
parecieran gozar detrás de las  
pestañas  
viendo mi cuarto propio  
el nítido legajo de papeles blancos  
la negra electrónica máquina de  
escribir  
los estantes de libros  
los gruesos diccionarios  
el cenicero negro de ceniza

el humo del cigarro.

Yo miro los armarios con la ropa  
blanca  
las pequeñas y suaves prendas  
íntimas  
la lista del mercado en la mesa de  
noche  
siento la necesidad de un beso  
sobre la pierna.

#### 4. Mirta Rosenberg

A diferencia de la poesía de otras autoras, donde la reivindicación del deseo sexual y lésbico y la oposición al patriarcado es más explícita, en el caso de Mirta Rosenberg —nacida en Rosario, Argentina, en 1951 y fallecida en 2019—, este aspecto pasa más desapercibido ante un análisis superficial. Además, en sus escritos debate de forma lírica sobre lo que supone definirse como mujer (Pampín García, 2022: 143).

En «Las mujeres de mi época», recogido en *El árbol de palabras*, Mirta Rosenberg describe el cambio que han experimentado aquellas que nacieron, como ella, a mitad del siglo xx. Quizás, los versos que más resuenan en la composición son «las tímidas que no salían de su coraza / tienen ahora más de una casa», en los que reivindica la libertad que ganaron las mujeres con el comienzo de la democracia (Rosenberg, 2006: 243). De «Pasaje» sobresale la dedicatoria de la composición, Diana Bellessi, autora ya comentada en este análisis. Más allá de los posibles vínculos que podrían haber unido a las poetas, lo verdaderamente relevante es que Mirta Rosenberg dedique un poema a Diana Bellessi porque demuestra que existe una intertextualidad lésbica en la que las escritoras se ven representadas. En «Inherencia», destaca la figura del género como un contratiempo, primero referido a la mujer y después al hombre también (Pampín García, 2022: 147). En este sentido, los versos «al azar el contratiempo / del género mujer—/ hombre» encierran una duda con respecto al sistema binario de género, si no un rechazo de este (Rosenberg, 2006: 21). En «Es la infatuación», recogido en *El paisaje interior* (2012), Mirta Rosenberg se dirige a Safo de Lesbos como receptora de la composición: «Dichoso aquél, Safo querida, / que antes de morir puede decir con alegría / gasté todo el tesoro de los celos» (Borrelli Azara, 2012). Pero el poema que más relaciona a las poetisas griega y argentina es «La poesía usada para conversar», inscrito en *Cuaderno de oficio* (2016). La autora contemporánea compone estos versos a partir de la lectura de Safo y de sus poemas en mano de Anne Carson. Sobre la lesbiana, Mirta Rosenberg escribe: «Fue prodigiosa, ahora nos parece, por su persona lírica / su definición erótica / ultramoderna para la época» (Jiménez España, 2019), en los que la autora reconoce su papel fundamental como de escritora de versos homoeróticos. Además, afirma: «En vida, sufrió el exilio, fue víctima de escarnios y de burlas / Muerta, de las críticas de los moralistas cristianos, / de sus listas de lecturas prohibidas» (Jiménez

España, 2019). Estas palabras demuestran que es consciente de las múltiples y falsas interpretaciones que tuvo la obra de Safo a lo largo de la historia. Por último, cierra el poema reconociendo su identidad como amante de las mujeres: «Parece que en su vida, amó tanto a la música como a las mujeres / Y a Eros con sus antojos. Y a su madre / Afrodita, que incita al rojo vivo del amor» (Jiménez España, 2019):

Poema extraído de *El árbol de las  
palabras* (2006)  
«Pasaje»

*a Diana Bellessi*

Un dedo demora  
por amor a  
    la luz;  
por amor a la sombra  
    un dedo  
declara. Por la boca es  
tormenta  
    que arrecia  
y que arrebatá.

Un dedo delira:  
da mientes a ciertas  
    líneas  
en manos. Pliega  
en los pliegues,  
    osa,  
    repliégase  
en rosa que no ha llegado  
a punto.

Irrumpió.  
    Mientes  
que la palabra da  
    cuenta.  
Es de hecho. Delibera,  
dada.

*Pasajes* (1984)

Poema extraído de *El árbol de las  
palabras* (2006)  
«Inherencia»

*a mis hijos*

No puedo ser la acacia,  
y debería. La realidad  
es siempre poca  
    y no parece

ser la última. Tampoco  
la primera, que develaría  
al hoy.

Hoy

he mirado la acacia y la sucia  
combadura del pasto en la llovizna  
sin atreverme

    a comprenderlas.

Pero sé que debo amar  
lo incomprensible, con este amor  
improbable.

    Ser persona

es estar desesperada  
por los modos del amor y el nudo  
donde lo dicho enmudece:

    lo único

posible de las cosas es nombrarlas  
en un rodeo sin fin mientras se  
mueven  
de lugar.

    Nuestra propia quietud  
aquí

es delgada y grueso  
el movimiento que alarga  
la transición de ser a deshacer  
la realidad

en imposibles: la idea de la rosa  
en su buen uso  
hace a la rosa posible  
entre las horas

que la gravedad del cuerpo arrasa  
en un girar de grupas vueltas  
o volteadas.

    Más allá se empaña

la reja de los años  
del espejo donde antes  
yo era verde.

    Ahora

soy de ese color que el verde  
toma con el tiempo y en el tiempo  
abusa el ojo

    del sujeto

de la rosa, de la acacia que  
deshoja  
al azar el contratiempo  
del género mujer—

    hombre—

y objeto que soy cuando me  
 nombro  
 así sujeta, que ni acorta,  
 ni descarta, ni parece  
 estar  
 pero presente.

*Pasajes (1984)*

Poema extraído de *El árbol de las  
 palabras (2006)*  
 «Las mujeres de mi época»  
 «Las mujeres de mi época —mitad  
 del siglo veinte—, con los ojos  
 cerrados a un pasado oscuro,  
 sólo abrimos al technicolor de la luz  
 que entonces parecía inminente.  
 Yo y mis vecinas, como bien  
 sabíamos,  
 hacíamos aún algunos gestos  
 que nuestras madres nos habían  
 transmitido  
 en un bolsillo de silencio en blanco  
 y negro.  
 Pero nadie creía que fueran  
 realidad.  
 Las más coquetas, gratuitas  
 todavía  
 después de los cincuenta, hasta  
 hoy desprecian  
 la necesidad de saber; las tímidas  
 que no salían de su coraza  
 tienen ahora más de una casa.  
 Nadie cumple más con su deber.  
 El Profundo Misterio del Mundo  
 es un cuento que cayó en desuso,  
 pero las mujeres que nacimos a  
 mitad del siglo veinte  
 lo queríamos creer.

Poema extraído de *Apolodora*  
 (Borrelli Azara, 2012)  
 «Es la infatuación»  
 Es la infatuación:  
 el amor al amor,  
 el odio al odio,  
 vuelven las cosas opacas  
 y las palabras flacas,  
 ilusión que no hace sombra.  
 El amor solo y el odio claramente  
 vuelven las cosas transparentes  
 pero con sombra propia  
 y las palabras fibrosas

no son copia de la cosa  
donde encarna el yo.

Te amo y odio,  
sí y no,  
y desde hace tantos años  
que el daño está claro:  
somos yo y yo y vos.

Sentarse y aprender el dos.

\*

Dichoso aquél, Safo querida,  
que antes de morir puede decir con  
alegría  
gasté todo el tesoro de los celos.

Sentarse a ser pobre.  
Tener miedo.  
*El paisaje interior* (2012)

Poema extraído de Adiós a Mirta  
Rosenberg (Jiménez España,  
2019)  
«La poesía usada para conversar»  
Todo su valor, entonces,  
fue el deseo, la canción, las  
apasionadas  
funciones de la boca.  
Fue prodigiosa, ahora nos parece,  
por su persona lírica  
su definición erótica  
ultramoderna para la época.  
En vida, sufrió el exilio, fue víctima  
de escarnios y de burlas  
Muerta, de las críticas de los  
moralistas cristianos,  
de sus listas de lecturas prohibidas.  
Parece que en su vida, amó tanto a  
la música como a las mujeres.  
Y a Eros con sus antojos. Y a su  
madre

Afrodita, que incita al rojo vivo del amor.  
*Cuaderno de oficio* (2016)

## 5. Iliana Rodríguez Zuleta

La poeta y ensayista, nacida en Ciudad de México en 1969, dedica «Jardín en sueño» a su amada: «En esta hora del silencio, / el gallo sueña con el alba. / Y florecen las rosas y los astros. // Para ti, Amada, este jardín

/ donde la Luna se desborda, / donde el viento / espera: // nuestro jardín, Amada» (Rojas Sánchez y Alonso Yodú, 2021: 64). Como viene siendo ya la norma en las poetisas de este corpus, Iliana Rodríguez recurre a algunos elementos de la naturaleza (*jardín, marantas, jazmín, gallo, alba, rosas, astros, luna y viento*). De todos, destaca el jardín por la fuerte tradición católica, que sitúa el pecado original cometido por Eva en el Edén. Con esta composición, la autora mexicana resimboliza las connotaciones negativas de la mujer en el paraíso y lo dota de un nuevo significado: el lugar de unión entre las amantes. Asimismo, la luna juega un papel fundamental en la poesía de Safo y, en general, en la poesía amorosa.

«Jardín en sueño»  
Amada, para ti  
el jardín  
donde las marantas duermen.  
Donde guía  
el perfume  
de un jazmín de noche.  
En esta hora del silencio,  
Y florecen las rosas y los astros.  
el gallo sueña con el alba.  
Para ti, Amada,  
este jardín  
donde la Luna se desborda,  
donde el viento  
espera:  
nuestro jardín, Amada.

## Conclusiones

Por lo general, pervive la idea de la griega como la primera poetisa, la que dio origen a todo. No es casualidad que muchas de las mujeres de este corpus sean, además, filólogas, traductoras, profesoras o, en resumen, personas con estudios humanísticos, por lo que se puede presuponer una lectura de Safo, explícita en muchos casos. No obstante, hay algunas composiciones en las que la imagen de la lesbiana deriva de las reescrituras en época romana, sobre todo de Catulo y Ovidio, y, por ende, se configura a una Safo suicida y devastada al no ser correspondida por Faón. La concepción de la poetisa como mujer heterosexual y suicida es minoritaria y supone una excepción en el corpus, ya que la idea que prevalece es la de una poetisa que sintió atracción erótica por otras muchachas y que no dudaba en expresar su deseo. En efecto, la griega se ha convertido en un fenómeno de masas y se recurre a su figura para defender la identidad lésbica. Asimismo, se aprecia un gusto generalizado por los elementos naturales, como las frutas, las flores o los astros, para dar rienda suelta a la imaginación y expresar el deseo erótico. En parte, esta conexión con la naturaleza está relacionada con dos cambios de gran trascendencia que introdujo Safo: un significado renovado de la idea de belleza, que inauguró con su tan citado fragmento 16, y la introducción de

la cotidianeidad como tema válido en la poesía. Sin duda, sorprende sobremanera el gran número de escritoras nacidas en los cuarenta, que desarrollan parte de su obra en torno a los ochenta, fenómeno conocido como el «boom de la poesía escrita por mujeres» (Rosal Nadas, 2011: 162). Ya sea mediante alusiones naturales o religiosas, lo cierto es que el arquetipo de mujer recogido en este trabajo escribe como un sujeto activo, dueña de su propio deseo y experiencia erótica.

### Referencias bibliográficas

- BETETA MARTÍN, Yolanda. «De la tradición sáfica a los círculos tribádicos. La búsqueda de las identidades lésbicas desde una perspectiva histórica (de la Antigüedad a la Edad Moderna)». *Feminismo/s* 19 (2012): 29-49. Disponible en: <https://doi.org/10.14198/fem.2012.19.03> [Fecha de consulta: 10 de febrero de 2026]
- BELLESSI, Diana. *Tener lo que se tiene: poesía reunida*. Buenos Aires (Argentina): Editorial Adriana Hidalgo, 2009.
- BELLI, Gioconda. *El ojo de la mujer* (9.ª ed.). Madrid: Visor Libros, 1997.
- BORRELLI AZARA, Gabriela. *Mirta Rosenberg*. Apolodora, 2012. Disponible en: <https://apolodora.blogspot.com/2012/11/mirta-roseberg.html> [Fecha de consulta: 2 de abril de 2025]
- CARSON, Anne. *Si no, el invierno. Fragmentos de Safo*. (Aurora Luque, Trad.). Madrid: Vaso Roto Ediciones, 2019.
- CORONEL, José (Prol.). «Entrada a la poesía de Gioconda Belli». En: Gioconda Belli: *El ojo de la mujer* (9.ª ed.). Madrid: Visor Libros, 2007, pp. 9-30.
- DUCE PASTOR, Elena. «Safo de Lesbos. Algunas cuestiones del mito historiográfico desde una perspectiva de género». *Filanderas. Revista Interdisciplinar de Estudios Feministas*, 7 (2022): 41-65. Disponible en: [https://doi.org/10.26754/ojs\\_filanderas/fil.202278571](https://doi.org/10.26754/ojs_filanderas/fil.202278571) [Fecha de consulta: 21 de marzo de 2026]
- GALLEGOS VARGAS, Jorge Luis. «Breve panorama histórico de la narrativa sáfica en México». En: Manuel Cabrera Espinosa y Juan Antonio López Cordero (coord.): *VII Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres*. Jaén: Archivo Histórico Diocesano de Jaén, 2015.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Marta. «Versiones decimonónicas en castellano de la *Oda a Afrodita* Frg. 1 Voigt) y de la *Oda a una mujer amada* (Frg. 31 Voigt) de Safo». *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, 13 (2003): 273-312. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/CFCG/article/view/CFCG0303110273A> [Fecha de consulta: 21 de marzo de 2026]
- HASSLER, Gabrielle. *Lesbianismo y humor en la poesía de Gloria Fuertes: Aproximaciones a la implicación del humor en la expresión lésbica de*

*la autora a la luz del contexto histórico* [Tesis de Diplomatura]. Karl-Franzens-Universität Graz, 2012.

- JIMÉNEZ ESPAÑA, Paula (5 de julio de 2019). Adiós a Mirta Rosenberg. *Página 12*. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/204142-sin-repetir-y-sin-soplar> [Fecha de consulta: 21 de marzo de 2026]
- JOULI, Ana Rocío. «La construcción de las autoras: autfiguración y genealogía en los ensayos de Diana Bellessi». *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 10 (2021): 58-68. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/a> [Fecha de consulta: 21 de marzo de 2026]
- KLINCK, Anne L. «Sappho's Company of Friends». *Hermes*, 236 (2008): 15-29. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/40379149> [Fecha de consulta: 21 de marzo de 2026]
- LÓPEZ GARCÍA, José Antonio. «Gioconda Belli o el erotismo natural y sagrado». En: Manuel Cabrera Espinosa y Juan Antonio López Cordero (eds.): *VII Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*. El Puerto de Santa María: Fundación Luis Goytisolo, 1999.
- LÓPEZ LÓPEZ, Aurora. «Safo como referente de las poetisas hispanas en los siglos XIX y XX». *Florentia Iliberritana: Revista de estudios de Antigüedad Clásica*, 8 (1997): 221-241. Disponible en: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/florentia/article/view/4432> [Fecha de consulta: 21 de marzo de 2026]
- LUQUE, Aurora. *Grecorromanas: Lírica superviviente de la Antigüedad clásica*. Sevilla: Editorial Planeta, 2020.
- MALLOL, Anahí Diana. «Mirta Rosenberg, Diana Bellessi: Poetas y traductoras». *III Jornadas del Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género*. Universidad Nacional de la Plata: La Plata (Argentina): Argentina, 2013.
- MARTÍNEZ CABRERA, Erika. «El espacio mitológico en la primera poesía de Diana Bellesi». *Mitologías Hoy*, 2 (2011): 14-24. Disponible en: <https://raco.cat/index.php/mitologias/article/view/283853> [Fecha de consulta: 21 de marzo de 2026]
- MARTOS MONTIEL, Juan Francisco. *Desde Lesbos con amor: Homosexualidad femenina en la Antigüedad*. Madrid: Ediciones Clásicas, 2001.
- MOYA DEL BAÑO, Francisca (Trad.). *Ovidio: Heroidas*. Madrid: CSIC, 2021.
- PAMPÍN GARCÍA, Ayelén. «Las migas de Mirta Rosenberg. Rastros lesbianos en su poética de los ochenta». *Anclajes*, 26 (2022): 141-154. Disponible en: <https://doi.org/10.19137/anclajes-2022-26110> [Fecha de consulta: 21 de marzo de 2026]
- PLEŠE, Matia Anna. «A Trojan Horse? Sappho's poetry as the battleground of compulsory heterosexuality and lesbian emancipation». *RADOVI* -

- Zavod za hrvatsku povijest*, 50 (2018): 61-102. Disponible en: <https://hrcak.srce.hr/217111> [Fecha de consulta: 21 de marzo de 2026]
- POMEROY, Sarah B. *Diosas, rameras, esposas y esclavas: Mujeres en la Antigüedad clásica* (Ricardo Lezcano Escudero, Trad.). (3.ª ed.). Ediciones Akal, 1999.
- RAMÍREZ DE VERGER, Antonio (Trad.). *Catulo: Poesías*. (2.ª ed.). Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- ROJAS SÁNCHEZ, Paulina y ALONSO YODÚ, Odette (Coord.). *Versas y diversas. Muestra de poesía lesbica mexicana contemporánea*. Aguascalientes (México): Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2021. Disponible en: [https://editorial.uaa.mx/docs/versas\\_divesas.pdf](https://editorial.uaa.mx/docs/versas_divesas.pdf) [Fecha de consulta: 21 de marzo de 2026]
- ROSAL NADALES, María. «Poesía española escrita por mujeres a finales del siglo XX». *Itinerarios: revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, 13 (2011): 157-167. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5856487.pdf> [Fecha de consulta: 21 de marzo de 2026]
- ROSENBERG, Mirta. *El árbol de palabras*. Buenos Aires (Argentina): Editorial bajo la luna, 2006.
- TORRES, Sara. «El eros sáfico en la escritura de Cristina Peri Rossi: estrategias de deseo y posiciones del sujeto poético en la fantasía». *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 11 (2023): 89-108. Disponible en: <https://doi.org/10.37536/preh.2023.11.1.2027> [Fecha de consulta: 21 de marzo de 2026]
- URBINA SILVA, Evelyn Jeannette. «La naturaleza como elemento erótico en la lírica griega y en la poesía de Gioconda Belli». *Revista Cifra Nueva*, 39 (2019): 73-80. Disponible en: <http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/45850> [Fecha de consulta: 21 de marzo de 2026]
- VEGA, Irina. «Una aproximación al thíasos lesbico desde la lírica de Safo». *Revista de Estudios Clásicos*, 43 (2016): 233-248. Disponible en: <https://revistas/ojs3/revistaestudiosclasicos> [Fecha de consulta: 21 de marzo de 2026]
- VIÑUALES, Olga. *Identidades lésbicas: discursos y prácticas*. (2.ª ed.). Barcelona: Editorial Bellaterra, 2006.
- WITTIG, Monique y ZEIG, Sande. *Borrador para un diccionario de las amantes* (Cristina Peri Rossi, Trad.). Barcelona: Editorial Lumen, 1981.
- ZANI, Alejandra (2024). «Romper el lenguaje heterosexual. Poética contraamorosa y experiencia lesbiana en la poesía de Susana Thénon y Diana Bellessi». *Revista Científica de UCES*, 29 (2024): 1-25.

Disponible en: <https://publicacionescientificas/article///1899> [Fecha de consulta: 21 de marzo de 2026]



## **Las cautivas, de Mariano Tenconi Blanco: «¿Cómo se dirá “Te amo” en idioma indio?»**

**Las cautivas, by Mariano Tenconi Blanco: “How do you say ‘I love you’ in the Indian language?”**

**Laura Ventura Páez**

*Universidad Carlos III de Madrid. Grupo Performa (USC)*<sup>1</sup>

marventu@hum.uc3m.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2981-1483>

Fecha de recepción: 10/06/2025

Fecha de evaluación: 19/02/2026

Fecha de aceptación: 17/03/2026

**Resumen:** En *Las cautivas*, Mariano Tenconi Blanco efectúa una relectura del tema de la cautiva, propio de los orígenes de la literatura argentina, para construir una historia épica y erótica entre una india y una francesa que atraviesan un territorio surcado por peligros en el siglo XIX. El autor conserva elementos de este tópico que ha inspirado a Esteban Echeverría, Jorge Luis Borges y César Aira, entre otros escritores, pero en esta relectura construye una historia de pasión, donde constantemente pone de relieve la otredad, mientras se lleva a cabo, en términos de Tzvetan Todorov (1982), la Conquista del otro, y, en este caso, de la otra. Tenconi Blanco juega con la polisemia de la captura: capturadas por hombres en un entorno de violencia que busca someterlas, y también capturadas cada una por la otra en una tórrida historia de pasión. Esta pieza dramática que ha sido representada en teatros oficiales de Buenos Aires y en Madrid puede ser estudiada a partir de una intersección entre varias columnas de pensamiento y crítica: la raza, la decolonialidad, el género y la sexualidad. Los dos personajes llevan a cabo una exploración del territorio, del cuerpo

---

<sup>1</sup> Trabajo de investigación realizado en el contexto de los proyectos IDI «PERFORMA 3. Teatro sin teatro: teoría y práctica del no actor en la escena española contemporánea (PID2023-149349NB-I00B) (2024-2028), financiado por el MCIU/AEI /10.13039/501100011033/FEDER, UE» y «Constelaciones y redes digitales como herramientas para la documentación y análisis del patrimonio teatral del Madrid contemporáneo (PHS-2024/PH-HUM-437 CONSTEMAD-CM), financiado por la CAM: Convocatoria de proyectos ID de las Universidades y organismos de investigación en la modalidad de programas de actividades IDI en procesos HUMANOS Y SOCIALES».

propio y del ajeno, y se liberan de las convenciones de cada uno de los sistemas en los que han sido criadas, o donde han sido, sin saberlo, rehenes. Entre ellas hay diferencias (de lengua, de raza, en su cosmovisión), pero no hay subalternidad. En términos de María Lugones, este viaje podría entenderse como un peregrinaje (2003). Mientras van convirtiéndose en una pareja y cuestionan los conceptos de civilización y barbarie, así como el rol que desempeñan las mujeres del siglo XIX durante la construcción de una nación, Tenconi Blanco también crea un texto de aprendizaje o de construcción de la identidad.

**Palabras clave:** Mariano Tenconi Blanco, *Las cautivas*, civilbarbarie, *Bildungsroman*, el tema de la cautiva, peregrinaje.

**Abstract:** In *Las cautivas*, Mariano Tenconi Blanco carries out a reinterpretation of the theme of captivity, characteristic of the origins of Argentine literature, to construct an epic and erotic story between an Indian woman and a French woman who cross a territory fraught with dangers in the 19th century. The author retains elements of this topic that have inspired Esteban Echeverría, Jorge Luis Borges, and César Aira, among other writers. Still, in this reinterpretation, he builds a story of passion in which he constantly highlights otherness, while, in Tzvetan Todorov's terms, the Conquest of the other is carried out, and in this case, of the other woman. Tenconi Blanco plays with the polysemy of capture: captured by men in a violent environment that seeks to subdue them, and also captured by each other in a torrid story of passion. This dramatic piece, which has been performed in official theaters in Buenos Aires and in Madrid, can be studied through the intersection of several lines of thought and criticism: race, decoloniality, gender, and sexuality. The two characters explore territory, their own bodies, and the bodies of others, freeing themselves from the conventions of the systems in which they have been raised, or where they have been, unknowingly, hostages. Among them, there are differences (of language, of race, in their worldview), but there is no subalternity. In María Lugones's words, this journey could be understood as a pilgrimage (2003). As they become a couple, questioning the concepts of civilization and barbarism and the role that 19th-century women play in the construction of a nation, Tenconi Blanco also creates a *Bildungsroman*. While they are becoming a couple and questioning the concepts of civilization and barbarism, as well as the role that women in the 19th century play during the construction of a nation, Tenconi Blanco also creates a text of learning or of identity construction.

**Keywords:** Mariano Tenconi Blanco, *Las cautivas*, civilbarbarie, *Bildungsroman*, the theme of the captive, pilgrimage.

## 1. Folclore argentino: La evolución del tema de la cautiva

«La literatura argentina comienza como una violación», escribió David Viñas (2005: 12) en alusión a los desenlaces de *El matadero* (1838-1840), de Esteban Echeverría, y de *Amalia* (1851), de José Mármol, cuento y novela fundantes, respectivamente, de las letras argentinas, dos ficciones políticas que indagan la violencia en una época de extrema convulsión, es decir, durante el régimen de Juan Manuel de Rosas (1829-1852). Los intelectuales del siglo XIX en la Argentina (no solo argentinos, porque el tejido social era cosmopolita y amplio) buscaban crear una expresión original y vernácula. Emergía en sus textos la pugna que se batía a duelo en la conformación del Estado-nación, la dicotomía entre civilización y barbarie, mientras algunos escritores partían al exilio y otros eran represaliados. Echeverría, el máximo exponente del Romanticismo en el Río de la Plata, escribiría *La cautiva* (1837), un poema épico que narra las hazañas de una mujer llamada María, esposa de un soldado que logra escapar de un malón, dueña de un gran valor y de una fuerza hiperbólica, que consigue con su puñal matar a un tigre y alzar a su esposo herido. Este poema era leído, además de la aventura y la tragedia por el desierto, como una bandera política para los intelectuales de la época, dentro o fuera del país:

El destierro los prestigia como excentricidad y los enfervoriza como aventura e infinitud pero desgarrándolos como separación; el país se les aparece virgen y contaminado a la vez. Es que la Argentina para los románticos de 1837 se identifica con La Cautiva. Son los términos espaciales y significativos con los que operan: el desierto rústico, amenazador y desnudo que acecha, provoca la evasión como cabalgata y lirismo y llama para poseerlo, parcelarlo y transformarlo; es vacío que provoca vértigo a la vez que urgencia por «llenarlo», condicionando una debilidad regresiva entremezclada con avideces e imperativos de acción. El otro término es el matadero con sus dos connotaciones clave, lo pintoresco y lo pringoso; es decir, el matadero es la estancia impura. Y como símbolo de «barbarie» crudeza se opondrá — entre los dualismos de Echeverría— al emblema del matambre tan *cocido* como civilizado (Viñas, 2005: 14).

Entre estos intelectuales en el exilio se encuentra Juan Cruz Varela, quien también escribe aunque someramente, y luego publica, en 1879, un poema sobre una cautiva que es raptada durante una expedición comandada por el Coronel D. Federico Rauch a inicios del siglo XIX: «Y entretanto, del lecho inmaculado/Arrebata con brazo ensangrentado/Á la intacta doncella/ Otro bárbaro atroz, y la destina/ Para esclava de torpe concubina,/Sin apiadarse al llanto de la bella» (Poch, 2014: 104). En esta descripción, el indio es un bárbaro, representa lo opuesto a la civilización cristiana y europea.

La ficción en América Latina era una expresión nueva en el continente en el siglo XIX, tal como señala Mario Vargas Llosa en el artículo «Novela primitiva y novela de creación en América Latina» (1991), tras la larga prohibición impuesta por la Inquisición de publicar ficción en las colonias. Faltarían muchas décadas para encontrar perspectiva de género en las narraciones de Argentina, aunque Vargas Llosa señala con tino a una pionera: «La frontera entre la novela refleja y la novela primitiva fue femenina y folclórica. Una matrona cuzqueña, Clorinda Matto de Turner, escribió a fines del siglo pasado un atrevido folletín: *Aves sin nido* (1889)» (1991: 29).

Echeverría creó un sendero en la literatura argentina que dejó una huella fundamental con los dos símbolos que cincela, el de la cautiva —la mujer blanca raptada por el indio— y el del matadero, máxima expresión de la barbarie. El tema de la cautiva ha sido reelaborado en varias ocasiones por las letras, pero cuando Echeverría publicó el poema en el volumen *Rimas*, se trataba de un tema tabú (Operé, 2003: s.p.) y no poseía este tópico, o este personaje, el planteo sobre la identidad individual y sobre el cuerpo femenino que le aporta Mariano Tenconi Blanco (Buenos Aires, 1982) en *Las cautivas*, obra que se analizará en este artículo.

El tema de la cautiva aparece hasta fines del siglo XX como un personaje vulnerable, asexuado, monolítico; es el relato de una heroína, blanca, pura, cristiana, por un lado, que, con sus virtudes, se opone a los indios, los habitantes de los pueblos originarios de América del Sur, los bárbaros villanos, por el otro. En *Una excursión a los indios ranqueles*, de Lucio V. Mansilla: también aparece el tema de la captura de blancos o cristianos, no solo de mujeres, por parte de los indios. El siguiente pensamiento revela en los textos una superioridad moral de los primeros sobre los segundos en plena época de la colonia:

¿Qué más podían hacer aquellos bárbaros, sino lo que hacían?

¿Les hemos enseñado algo nosotros, que revele la disposición generosa, humanitaria, cristiana de los gobiernos que rigen los destinos sociales? Nos roban, nos cautivan, nos incendian las poblaciones, es cierto. ¿Pero qué han de hacer, si no tienen hábito de trabajo? ¿Los primeros albores de la humanidad presentan acaso otro cuadro? ¿Qué era Roma un día? Una gavilla de bandoleros, rapaces, sanguinarios, crueles, traidores (2000: 192-193).

La idea de civilización y barbarie, es decir, de un lado la cultura cristiana y europea, el progreso y la sabiduría, frente a la brutalidad de los pueblos originarios —y la del régimen de Rosas—, se va disipando en el siglo XX. Jorge Luis Borges escribe el cuento «El guerrero y la cautiva», publicado en *El Aleph* (1949), un relato con ribetes autobiográficos que viaja a la experiencia de sus propios abuelos en las fronteras de Buenos Aires hacia 1892:

Alguna vez, entre maravillada y burlona, mi abuela comentó su destino de inglesa desterrada a ese fin del mundo; le dijeron que no era la única y le señalaron, meses después, una muchacha india que atravesaba lentamente la plaza. Vestía dos mantas coloradas e iba descalza; sus crenchas eran rubias. Un soldado le dijo que otra inglesa quería hablar con ella [...] Quizá las dos mujeres por un instante se sintieron hermanas, estaban lejos de su isla querida y en un increíble país. Mi abuela enunció alguna pregunta; la otra le respondió con dificultad, buscando las palabras y repitiéndolas, como asombrada de un antiguo sabor. Haría quince años que no hablaba el idioma natal y no le era fácil recuperarlo (2021: 257).

Borges cuenta la historia de una cautiva inglesa en la provincia de Buenos Aires, que permanece junto a sus captores toda su vida y forma una familia con ellos, a pesar de poder escapar o regresar a su sociedad de origen, con miembros de su raza y nacionalidad. He aquí un quiebre en este tópico.

Juan José Saer escribe uno de los libros fundamentales de la literatura argentina, *El entenado* (1967), donde aparece el tema del cautiverio de un joven español, bastardo, en una expedición del siglo XVII a la que un malón masacra. Solo un personaje, el narrador, es conservado como prisionero por los indios para que, una vez sea liberado, se convierta en un cronista de aquel modo de vida y sistema. Hay quizá un velado homenaje de Mariano Tenconi Blanco a esta novela de aprendizaje o *Bildungsroman*, en *Las cautivas*, pues Celine, la joven francesa enviada a La Pampa para casarse con un hombre que no conoce, cree escuchar prácticamente las mismas palabras (o sílabas) que el protagonista de *El entenado*: «La única palabra referida a mi persona que yo podía reconocer hasta ese momento —*Def-ghi, Def-ghi, Def-ghi*— dicha con distintas entonaciones, en medio de sonidos de extensión diferente que eran las frases que intercambiaban, y proferida por diferentes personas» (Saer, 2010: 43). En la obra de Tenconi Blanco, Celine logra escuchar, pero no dotar de sentido a una expresión: «Ella abre la boca y emite un sonido. Deghfé, deghfé» (2025: 5).

Hay diferencias entre los esclavos tomados prisioneros por los malones y las cautivas: estas últimas son objetos sexuales, mujeres vejadas, sodomizadas por los indios, humilladas, acalladas, subalternas, quienes, en caso de lograr regresar con los blancos y con su sociedad de origen, también serían menospreciadas, pues su honor se había mancillado. A fines del siglo XX, el tema folclórico de la cautiva aparece en una obra muy interesante: *Ema la cautiva*, de César Aira (1981). Aira aquí se aleja definitivamente de la concepción de Mansilla, donde la civilización se ubica del lado de los europeos o criollos que se lanzan a la Conquista del Desierto, y la barbarie, del lado de los indios. La barbarie, en esta novela, la anomia, la violencia contra la mujer son moneda común en ambos bandos: «La ley no tiene el brazo tan largo. Todo lo que se haga de

aquí en adelante —hizo un gesto delimitatorio hacia el occidente— no responde a ninguna autoridad, a ninguna legislación» (Aira, 1997: 19).

El tema va, como se ha ido señalando, a lo largo de las épocas, atravesando transformaciones inherentes a las sociedades en las que se inscribe y a los horizontes, en términos hermenéuticos. Por ejemplo, el honor y la castidad de la dama dejan de ser uno de los elementos clave de su constitución como personaje. En la *nouvelle* *El placer de la cautiva* (2000), de Leopoldo Brizuela, una mujer blanca conoce el deseo a través de la contemplación del cuerpo de aquel que busca someterla. El autor gesta una sensual épica del perseguidor y el perseguido, o de la perseguida, en este caso.

*Las cautivas*, de Tenconi Blanco (obra de teatro estrenada en 2021 en el Complejo Teatral de Buenos Aires y publicada en 2023 por la editorial Blatt & Ríos, texto con el que se trabajará para este artículo), cuenta la historia del encuentro entre dos mundos, entre dos mujeres en La Pampa, desde dos perspectivas: la de Celine, francesa, y la de Rosalila, la india, cuyo pueblo originario no es precisado por el autor. ¿De qué modo estudiar esta relectura de un tema folclórico, de un personaje tradicional y clásico de la literatura argentina, propio del siglo XIX, en la segunda década del siglo XXI?

*Las cautivas* puede leerse desde la perspectiva de la colonialidad, entendida como la relación entre la cultura europea (u occidental) y las demás (Domínguez, 2016, 85), y, a su vez, es necesario acudir a la teoría de Gayatri Spivak (2003) para referirse a la subalternidad, desde una perspectiva de género. Judith Butler explicaba en *El género en disputa* este solapamiento que ocurre en ocasiones entre los estudios culturales y la teoría crítica (2007: 10). La interseccionalidad, concepto desarrollado por Kimberlé Crenshaw (1989), analiza cómo es posible que funcionen en conjunto múltiples ejes de exclusión —género, raza, clase, sexualidad— que, al entrecruzarse, producen formas de exclusión únicas. ¿De qué modo aparecen estas exclusiones que padecen tanto Celine como Rosalila en dos mundos tan distantes y, a la vez, cercanos en la obra de Tenconi Blanco? María Lugones, al respecto de esta interseccionalidad de exclusiones, destaca un hecho positivo en este contexto tan adverso: «Los vínculos de solidaridad práctica entre las víctimas de la dominación y explotación que constituyen la colonialidad» (2008: 77). En esta obra en particular, el vínculo no será solo de solidaridad, sino que irá fortaleciéndose hasta devenir en una pasión.

¿Cuáles son las resonancias de titular *la obra en plural*? ¿Por qué son cautivas estas dos mujeres y no solo Celine, la europea? ¿Quién las oprime? ¿De qué modo? Este artículo se propone estudiar los recursos que utiliza el dramaturgo para brindar una relectura de un tema que se encuentra en el germen de la literatura argentina, que bebe de esta fuente folclórica, y crear una obra que es tierna, poética, trágica y, por momentos, incluso cómica, sobre el descubrimiento, en un sentido amplio e íntimo.

## 2. El tabú y la pasión

Tenconi Blanco explora un tema y una perspectiva que fueron tabúes y/o marginales en la literatura argentina del siglo XIX. En primer lugar, la cuestión de las cautivas, tal como se señalaba al inicio de este artículo, se inscribe en el contexto de la literatura de frontera, de aquellos territorios que no habían sido delimitados políticamente, en términos occidentales:

La cultura en la Argentina se ha construido históricamente de espaldas a la frontera, como si bastara con volverle la espalda para ignorarla. Sabemos que el rechazo, la voluntad de olvido y el desdén como defensa son, en el fondo, pobres mecanismos que ni borran ni extinguen. El olvido vuelve sobre sus pasos con la constancia de la herida que supura y el clamor de los muertos. La cultura hispanoamericana, en general y en particular la argentina, no ha sabido sacar partido de la energía creativa de la frontera (Operé, 2003: 545).

A pesar del tabú de la frontera, y dentro de ella la cautiva, Echeverría buscaba dotar en versos sofisticados una representación sobre los habitantes de aquella tierra llamada Argentina a través de una imagen alejada de la barbarie, próxima al honor y al heroísmo. Así escribe Martín Caparrós en *Echeverría*, la biografía sobre el autor de *La cautiva*:

[...] Decir que argentino no quiere decir brutal, no quiere decir bruto, no quiere decir católico español conservador antiguo enemigo a muerte del progreso, decir que argentino no es lo que ellos dicen.

Y que para hacerlo, sin embargo, debe situar su poesía entre los más salvajes, en el desmadre de la naturaleza: en el espacio de ellos, el lugar de la barbarie, que sólo la civilización de las ciudades podría, si acaso, si lo consiguen, si alguna vez lo logran, educar. Usar el espacio que ellos proclaman como propio para construir algo que les escape, que los debilite; es otra vez la paradoja pero no tiene, piensa, más remedio: tiene que ser ahí, tiene que ser en esos peladales que los otros no tienen, los franceses no tienen, los alemanes salvajes y vacunos salvajes y mujeres salvajes y hombres como mujeres o caballos, tan alejados de cualquier cultura (2016: 177).

En segundo lugar, Tenconi Blanco narra la historia de una pasión entre dos mujeres. Apunta Laura A. Arnés, autora de *Ficciones lesbianas. Literatura y afectos en la cultura argentina*, que la narrativa sobre el universolésbico, si bien no era inexistente, se encontraba fuera del canon o era poco abordada en estudios críticos (2016: 11):

A lo largo del último siglo los cuerpos lesbianos que propone la literatura van a asociarse con el cuerpo animal o monstruoso

de diversos modos. Esa *falla* que implica la afectividad disidente se registra también a nivel de los cuerpos: interrumpe un orden normativo y propone otras formas posibles, otras familias. En este sentido, ese defecto no solo pone en cuestión los términos en que se construye lo *humano* —o, mejor dicho, pone en evidencia cómo lo humano se sostiene sobre la heteronormatividad—, sino que desarma las narrativas (la matriz) sobre las que se sostiene lo *común* (2016: 13).

El autor y director aporta, con esta obra, un texto que desafía el *statu quo*. En el universo teatral argentino, el universo homosexual ha sido tabú, escaso o nulo en representaciones hasta años recientes:

Lo que pasa es que el teatro argentino tiene una sexualidad nacional, es un teatro sujeto a una sexualidad nacional que se llama heterosexualidad, que funciona no tanto como elección de objeto u orientación sexual sino como forma de vida y como sistema político, parafraseando a Monique Wittig y Lauren Berlant. Entonces, el teatro argentino esta heterosexualizado (Slang, 2022: 46).

Tenconi Blanco toma el tema de la cautiva, propio de la literatura nacional argentina, al que le quita el matiz político y, en lugar de recrear un romance heterosexual, explora el vínculo entre dos mujeres. De este modo aparece una mirada crítica sobre las literaturas fundacionales argentinas.

*Las cautivas* es una obra sensual sobre el descubrimiento del otro/a, el deseo y la construcción de un vínculo. No hay dominación de una sobre la otra: Rosalila salva a Celine, conoce la naturaleza, la selva, el desierto y al principio será quien luche por conseguir alimentos; pero Celine llevará a cabo también un crecimiento y se convertirá en una heroína en su intento por rescatar a indios capturados para ser esclavizados. Tenconi Blanco se refiere a Celine al inicio de la pieza como una niña; hay una transformación física que opera sobre ella: «Cuando me ve que la miro se me echa a reír, ahora parece que Elegida fuera una mujer y ya no más una niña» (2023, 25).

El amor y el sexo entre Celine y Rosalila se manifiestan sin los tabúes de la sociedad europea de esa época. En ningún momento se preguntan cómo será considerado aquel amor por los demás. Orgánicamente surge en un entorno salvaje una pasión que no cuestiona etiquetas ni convenciones. No se genera en ellas aquello que Butler explica como cierta crisis en la ontología experimentada en el nivel de la sexualidad y del lenguaje (2007: 13). Ni animal ni monstruoso, como expresaba Arnés, Tenconi Blanco despliega en su texto un erotismo que va in crescendo a medida que avanza la trama:

[...] Yo la vi, la vi, allí, entre la tribu, sobre el suelo, con una extraña tela blanca y su cabello claro y sus mejillas bien bien

rojas, la vi y me sucedió algo en el cuerpo que jamás me sucedió: agitación, dolor de panza, temblores varios, sudoración, humedad, salivas, contoneo, ardor, estallido, lágrima; fue como picadura de serpiente o comer hongo malo, y allí estaba ella, Elegida, Guardiania del Sol, Generatriz de la Dicha, Guerrera del Bien, la Única que a mí corresponde, y yo la miré y me sentí atravesada por la Luz, como si un rayo me partiera, me matara y me hiciera nacer de nuevo (2023: 20-21).

Tenconi Blanco no incurre en esta historia de amor entre dos mujeres en una de las generalizaciones en torno al retrato de lo lésbico, señala Butler, que es la descripción de un mundo ginocéntrico (2007: 12). El dramaturgo dota a los dos personajes de una heroicidad que se enfrenta al mundo masculino y salvaje. «Las ficciones lesbianas no solo resignifican y desordenan las tradiciones sino que al poner en juego diversas modulaciones culturales, literarias y retóricas, evidencian cómo nuevas formas coexisten con estructuras dominantes y formaciones obsoletas», apunta Arnés (2016: 27). En esta obra ninguna mujer busca dominar a la otra, no existe asimetría de poder entre ellas, si bien al inicio Rosalila, oriunda de aquella tierra, es quien guía a Celine. La diferencia racial no operará en ellas como una herramienta de poder que las distinga ni las ubique una sobre la otra en términos de dominio.

Hay diferencias entre ellas, y la principal es la cosmovisión con la que perciben la realidad: materialista y cristiana, en el caso de Celine; y sagrada y mística, en el caso de Rosalila. El francés de Celine y la lengua nativa de Rosalila crea una dificultad para el diálogo, pero aun así, surge entre ellas una exploración diferente que conduce a que se conozcan y se amen, más allá de sus diferencias. Ambas reconocen en la otra a un sujeto complejo y diferente, y este hecho, en lugar de generar distancia, produce fascinación:

[...] Sólo cuando hablo con el otro (no dándole órdenes, sino emprendiendo un diálogo con él) le reconozco una calidad de sujeto, comparable con el sujeto que yo soy. [...] si el comprender no va acompañado de un reconocimiento pleno del otro como sujeto, entonces esa comprensión corre el riesgo de ser utilizada para fines de explotación, de «tomar»: el saber quedará subordinado al poder. Lo que permanece en la oscuridad es, entonces, la segunda relación: ¿por qué el tomar lleva a destruir? Porque efectivamente hay destrucción y, para tratar de responder esta pregunta, habrá que recordar sus elementos principales (Todorov, 2010: 143).

Todorov admite que en algunas dinámicas relacionales existe un intento de sometimiento, pero en este vínculo que construye, a pesar de que cada personaje desconoce la identidad de la otra (sus creencias, su lengua, su mundo), es posible el surgimiento de una emoción y de un amor

alejado del deseo de transformación. Surge, por el contrario, en la aceptación:

¿Puede uno querer realmente a alguien si ignora su identidad, si ve, en lugar de esa identidad, una proyección de sí o de su ideal? Sabemos que eso es posible, e incluso frecuente, en las relaciones entre personas, pero ¿qué pasa en el encuentro de culturas? ¿No corre uno el riesgo de querer transformar al otro en nombre de sí mismo, y por lo tanto, de someterlo? ¿Qué vale entonces ese amor? (Todorov, 2010: 182).

Celine y Rosalila eluden en este viaje aquella imposición de la «heterosexualidad obligatoria», el concepto elaborado por Adrienne Rich: «La pregunta de si, en un contexto distinto o en condiciones de equidad, las mujeres elegirían la pareja y el matrimonio heterosexuales; se asume que la heterosexualidad es la «preferencia sexual» de la «mayoría de las mujeres», ya sea implícita o explícitamente» (1980: 13). El espacio donde transcurre la acción, La Pampa inhóspita del siglo XIX, quita de este universo las «fuerzas sociables» que condicionan para Rich, los vínculos y las relaciones entre las mujeres:

Si las mujeres somos la primera fuente de atención emocional y cuidados físicos tanto para las niñas como para los niños, parecería lógico, al menos desde una perspectiva feminista, plantear las cuestiones siguientes: si la búsqueda de amor y de ternura en ambos sexos no llevara originalmente hacia las mujeres, por qué iban las mujeres a modificar la dirección de esa búsqueda; por qué la supervivencia de la especie, el medio de fecundación y las relaciones emocionales/eróticas tendrían que llegar a identificarse entre sí tan rígidamente; y por qué serían consideradas necesarias ataduras tan violentas para imponer la lealtad emocional y erótica y el servilismo plenos de las mujeres hacia los hombres. Dudo que suficientes especialistas y teóricas feministas se hayan tomado la molestia de identificar las fuerzas sociales que arrebatan las energías emocionales y eróticas de las mujeres de ellas y de otras mujeres y de valores identificados con mujeres. Esas fuerzas, como intentaré mostrar, van de la esclavitud física literal a la tergiversación y distorsión de las opciones posibles (1980: 21).

La idea de «servilismo» y de «esclavitud física» que señala la teórica resulta pertinente para comprender la condición de las cautivas en el sentido que el folclore literario les atribuye a estas mujeres, pero también, en un sentido más amplio, a las jóvenes que eran desposadas por conveniencia o por una cuestión transaccional en el siglo XIX. El destino de Celine ya estaba signado como cautiva antes de que el malón irrumpiera en su casamiento.

En una escena, los personajes femeninos se travisten y utilizan el traje de soldado, propio de los hombres, para pasar inadvertidas, un travestismo que opera en este texto en múltiples niveles, desde el literal hasta el de la composición misma, pues es un texto híbrido. Así se expresaba el autor poco después del estreno de la obra, cuyas funciones fueron interrumpidas por la pandemia:

¿Cuál es la relación entre teatro y novela y cuál es la relación entre el teatro y todas las formas de escritura y cómo el teatro puede aunar todas las formas de escritura? ¿Qué forma de travestismo debería ejercer el teatro para poder ser todas las formas de escritura sin dejar de ser teatro? (Tenconi Blanco, 2020)

«La india respira hondo. Yo me doy vuelta y quedo cara a cara con ella. No es fea, es bella. Veo su boca negra, veo sus ojos negros. Su cara me produce consternación, y también fascinación», dice Celine la primera vez que ve a Rosalila (2023: 17). De la atracción física del inicio a la conexión espiritual, a la solidaridad y a la admiración mutua, Tenconi Blanco va construyendo una historia donde ambas huyen de los europeos, de los indios, de las imposiciones que pesan sobre ellas en sus comunidades.

### **3. Un peregrinaje por la civilbarbarie**

Ni civilización ni barbarie. Ana Gallego Cuiñas se refiere a esta discusión ya no como dicotomía, sino como conceptos antagónicos, sino como conceptos simultáneos que se evidencian en algunas sociedades latinoamericanas: «la civilbarbarie» (2018: 9). Carlos Granés, el antropólogo y ensayista colombiano, asegura que la dicotomía entre civilización y barbarie es una «disyuntiva decimonónica» dado que existe una «permanente complicidad entre una y otra» (2022: 518). Calipso Irupé Guido Ondarts Nuguer apunta sobre este tema abordado en *Las cautivas*: «Las dos viajan por el desierto, en ese espacio que no le pertenece a la civilización ni a la barbarie, unas pampas generosas donde los afectos y los sentires pueden devenir por carriles no prefijados por la ley patriarcal» (2024: s.p.).

En *Las cautivas* queda en evidencia que la barbarie no se refiere solo a la que proviene del exterior, de la incomprensible otredad, sino también al seno de la propia comunidad de los personajes. Celine y Rosalila conocen la violencia —la violencia sobre el cuerpo femenino es inherente a todas las sociedades, en todas las civilizaciones— y han sido víctimas de abusos: Celine, por parte de su abuelo cuando era una niña, y tanto indios como europeos querrán violarla; Rosalila es violada por un indio delante de Celine. Para referirnos al universo de Rosalila, podría pensarse en él como aquel que, según María Lugones, caracteriza a las mujeres indígenas en su artículo «Colonialidad y género», donde destaca: «la inferiorización de

las mujeres indígenas está íntimamente ligada con la dominación y transformación de la vida tribal» (2008: 90).

Tenconi Blanco dedica una escena para retratar y distinguir la civilización de la supuesta barbarie, la sabiduría de aquellos considerados seres inferiores por una mirada eurocéntrica: Rosalila cura a un niño moribundo con sus pócimas, fruto de un conocimiento ancestral. Como recompensa de milagro, como explica Celine lo que acaba de ocurrir (2023: 30), el padre de la niña gaucha les regala a las enamoradas un mapa.

Además de la relectura de la dicotomía de civilización y barbarie, se puede leer *Las cautivas* desde la categoría de peregrinaje que propone María Lugones (2003), no solo por el viaje literal que ambas realizan por un territorio plagado de peligros, desde el desierto pampeano hasta la Banda Oriental. Uno de los aspectos centrales del concepto de peregrinaje, en su desplazamiento, es la transgresión, una expresión que busca dar cuenta de las distintas formas de resistencia frente a la opresión (2003: 8-9). Rosalila y Celine se desplazan, huyen, transgreden las normas establecidas para las mujeres en las sociedades a las que pertenecen, cruzan espacialmente la peligrosa frontera del siglo XIX —la que distingue el territorio blanco del indio— y se amalgaman *a pesar* de sus diferencias, y se amalgaman *a causa* de sus diferencias. Ambas, en este viaje, transgreden la norma heteropatriarcal de las sociedades a las que pertenecen y crecen y se fortalecen. «Lo interesante a destacar es que entre las dos rotan las posiciones de la maestra y la aprendiz, a diferencia de la economía del saber intrínseca al patriarcado, que coloca en el lugar fijo de la omnisapiencia al varón, relegando y marginando los saberes propios de las mujeres» (Ondarts Nuguer, 2024: s.p.). Celine, al inicio torpe, delicada, se convierte en una guerrera hacia el final de la obra; es quien toma las riendas del caballo y quien lleva a su amada a través del territorio. *Las cautivas* es un texto de aprendizaje, al estilo de los *Bildungsroman* en la narrativa, en el que los personajes descubren y consolidan su identidad en el encuentro con la Otra:

Nos subimos al caballo y por primera vez yo la llevo a ella, que está toda mojada; demasiado bella. Espléndida, radiante, del seno de la tierra has surgido mi adorada Atala, derramando sobre el Universo, con sonrisa infinita, el amor infinito. Mientras vamos cabalgando, repentina ocasión, Atala me ofrece confesión: «Inshi iliwán bang bang», me dice. Yo me doy vuelta y la miro. Río. Ella me mira a los ojos y no vacila y ahí nomás me larga: «Inshi Rosalila» (2023: 34).

Una de las preguntas que emergen de la propuesta de Tenconi Blanco es a qué género literario pertenece *Las cautivas*. ¿Se trata de una obra de teatro? ¿O se trata de una novela o *nouvelle*, dada su breve extensión, en la que se intercalan dos puntos de vista a través de dos narradoras? Según Jean-Pierre Sarrazac, el drama contemporáneo adopta una forma «rapsódica», en la que se combinan elementos dramáticos,

narrativos y líricos, lo que permite la presencia de monólogos narrativos y estructuras próximas al relato en la dramaturgia (2013: 76-78). Existe también, como metáfora del tema de *Las cautivas*, una cuestión híbrida, el encuentro de dos dimensiones (indios/cristianos), de dos discursos: el narrativo y el dramático. Este texto épico cuenta una historia en pleno movimiento, atravesada por paisajes y un viaje, no cuenta con didascalias o la división en escenas. En este sentido, Tenconi Blanco se asemeja al aspecto formal de Echeverría: hay un relato bien construido con personajes, una trama, un conflicto, episodios, etc. y se conversan elementos constitutivos de esta épica como el viaje, la naturaleza desbordante y el final trágico. La poética, en esta épica, es «impredecible», tal como señala Arnés en su estudio sobre las ficciones lésbicas:

En la literatura argentina, la pasión lesbiana toma la forma de poéticas impredecibles; por un lado, muchas veces se encuentra allí donde no debería estar; por otro, no adquiere, necesariamente, las formas (narrativas y culturales) que el contexto socio-cultural le exigiría. Se presenta como vector desterritorializador y reterritorializador. Con esto quiero decir que las ficciones lesbianas permiten avistar e, incluso constituyen, algo cercano a lo que Williams (1977) denominó «estructuras de sentimientos», es decir, tonos, latidos de una época. Ellas son protagonistas privilegiadas (por lo menos hasta entrado el siglo XXI) de las batallas en torno a lo que es públicamente decible –y goza de legitimidad y escucha– en determinados momentos históricos (2016: 27).

La cuestión del lenguaje es fundamental en *Las cautivas*: es coloquial, no imita el lenguaje de la época en la que transcurre la acción; por momentos es soez, escatológico y grotesco. No hay diálogo en las escenas del texto, sino que la obra se construye a través de una serie de monólogos intercalados entre Celine y Rosalila, donde cada personaje cuenta su versión de los hechos, de su pasión, y del encuentro con un ser tan diferente a ellas mismas, tan atractivo y enigmático:

No hay, no va a haber, no hubo, no, no hay, ni va a haber, ni hubo, ni habría, ni hubiese habido, sí, no hubo y no hay, y no va a haber, no, no hubo, nunca, no, nunca debe haber habido una noche como la que pasamos Atala y yo. Fue mi primera vez. Con una mujer. India. Fue inesperado, inspirado, explorado, elaborado, degenerado, reiterado, enamorado (2023: 27).

En esta pieza aparece la voz de la mujer, de las cautivas, de las (antes) subalternas, la primera persona de una pasión, del descubrimiento de su propio cuerpo, de un territorio físico, de una relación con un par. Ambas hablan, narran la épica y el hallazgo, se expresan y, con su voz, emerge su auténtica liberación, su independencia, que puede también, y

he aquí el genio de Tenconi Blanco, pensarse como un eco de los textos políticos y fundantes del folclore argentino que buscaban hallar y dar cuenta de su identidad única.

## Conclusiones

Tenconi Blanco conserva el espíritu primigenio de Echeverría, y aquella esencia del Romanticismo en el Río de la Plata que proponía retratar el vínculo entre la naturaleza, el sublime espacio y el carácter del individuo, así como la pugna entre civilización y barbarie. Tenconi Blanco bebe de aquel folclore, toma aquel molde, y, de modo curioso, conserva el tema de la cautiva, pero le brinda una nueva perspectiva que es la pasión lésbica. *Las cautivas* cuestiona las narrativas folclóricas, las poéticas teatrales y las dramaturgias oficiales y propone una relectura de aquellas desde una nueva concepción que es la de la diversidad y la tolerancia, la pasión hacia la (supuesta) otredad. «Resulta notable la libertad y riqueza con que Tenconi Blanco emplea sus recursos formales: los mil y un trucos que utiliza para convencernos de que lo posible merece ser verdadero», reza la crítica al texto dramático publicada en el diario *La Nación* (Brindisi, 2024: s.p.).

Si en apariencia el texto comienza con una damisela en apuro, tópico de otros géneros literarios, Celine se empodera y se descubre a sí misma —es ella quien tiene el primer arrebatado de pasión ante Rosalila— y se produce una transformación de niña a mujer. Aquello que surge como solidaridad ante el peligro, se va convirtiendo en pasión. Rosalila, que es sabia, conoce y domina su cuerpo gracias a Celine. Ambas, con aquella pasión, transgreden las normas de la sociedad a la que pertenecen y son rescatadas por la otra, fruto de un amor genuino que desconoce imposiciones, corsés, normativas y prejuicios. *Las cautivas* es una obra sobre la libertad, pero, más aún, sobre el proceso de independencia de aquellos mandatos fosilizados. Peregrinan en busca de un espacio donde puedan estar juntas y vivir su amor, sin ser perseguidas. Ambas construyen su identidad en la medida en que se va construyendo una nación.

En un texto tan poético como utópico, nuevamente Tenconi Blanco regresa al tema de la cautiva y conserva el final trágico. El amor de Celine y Rosalila no es posible en el marco de la sociedad de aquella época y solo quedan dos opciones en aquel escenario: ser subalterna (casarse con un hombre o regresar a la tribu) o ser una marginal (vivir aislada de la sociedad). El autor resuelve esta fatalidad apelando a lo fantástico, o, mejor dicho, a lo metafísico, y, a través de esta instancia, cincela un amor inmortal entre dos mujeres que se funden con la naturaleza y, he allí, su resistencia. «No hay, ni hubo, ni va a haber nunca un amor como el de Atala y yo» (2023: 31), dice Celine. Entonces, el peregrinaje recobra un sentido y una interpretación: el de un amor sagrado salpicado con el espíritu de la leyenda.

## Referencias bibliográficas

- AIRA, César. *Ema la cautiva*. Buenos Aires: Random House, 1997.
- ARNÉS, Laura. *Ficciones lesbianas: literatura y afectos en la cultura argentina*. Buenos Aires: Madreselva, 2016.
- BORGES, Jorge Luis. *Cuentos completos*. Barcelona: DeBolsillo, 2021.
- BRINDISI, José María. «Reseña: *La saga europea. Vol. I*, de Mariano Tenconi Blanco». *La Nación*, 6 de abril de 2024. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/ideas/resena-la-saga-europea-vol-i-de-mariano-tenconi-blanco-nid06042024/> [Fecha de consulta: 18 de marzo de 2026]
- BUTLER, Judith. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires: Paidós, 2007.
- CAPARRÓS, Martín. *Echeverría*. Barcelona: Anagrama, 2016.
- CERVANTES ONLINE. Entrevista a Mariano Tenconi Blanco. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=LeJ8pCRYExE> [Fecha de consulta: 18 de marzo de 2026]
- DOMÍNGUEZ, César. «Literatura comparada y descolonialidad». En: *Lo que Borges le enseñó a Cervantes*, editado por César Domínguez, Haun Saussy y Darío Villanueva, 83–101. Madrid: Taurus, 2016.
- GALLEGO CUIÑAS, Ana. *Las novelas argentinas del siglo XXI: nuevos modos de producción, circulación y recepción*. Nueva York: Peter Lang, 2018.
- GRANÉS, Carlos. *Delirio americano*. Madrid: Taurus, 2022.
- EL JABER, Loreley, e IGLESIA, Cristina. «Introducción: Una patria literaria». En: *Historia crítica de la literatura argentina. Una patria literaria*, dirigida por Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé, 2014.
- LUGONES, María. *Pilgrimages/Pilgrimajes: Theorizing Coalition Against Multiple Oppressions*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2003.
- . «Colonialidad y género». *Tabula Rasa*, n.º 9 (julio-diciembre de 2008): 73–101.
- MANSILLA, Lucio V. *Una excursión a los indios ranqueles*. Buenos Aires: El Aleph, 2000.
- ONDARTS NUGUER, Calipso Irupé Guido. «Cuerpo en tránsito: afectos, desvíos y pasiones en el viaje de la barbarie a la civilización: *La cautiva* de Esteban Echeverría y *Las cautivas* de Mariano Tenconi Blanco». *Orbis Tertius* 29, no. 40 (2024): e318. Disponible en: <https://orcid.org/0009-0004-0257-1381> [Fecha de consulta: 18 de marzo de 2026]
- OPERÉ, Fernando. «La cautiva de Echeverría, el trágico señuelo de la frontera». *Bulletin of Spanish Studies* 80, n.º 5 (2003): 545–554.
- POCH, Susana. «En Neoclasicismo y Nación (1806–1827)». En: *Historia crítica de la literatura argentina. Una patria literaria*, dirigida por Noé

- Jitrik, volumen coordinado por Cristina Iglesia y Loreley El Jaber, 89–111. Buenos Aires: Emecé, 2014.
- RICH, Adrienne. *Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana*. Buenos Aires: La Mala Semilla, 1980.
- SAER, Juan José. *El entenado*. Barcelona: Seix Barral, 2010.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Ciudad de México: Paso de Gato, 2013.
- SLANG, Silvio. «El teatro argentino tiene una sexualidad nacional, es un teatro sujeto a una sexualidad nacional que se llama heterosexualidad». *Cuadernos del Picadero*, n.º 40 (mayo de 2022): 45–49.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. «¿Puede hablar el subalterno?». *Revista Colombiana de Antropología* 39 (2003): 297–364. Disponible en: <https://doi.org/10.22380/2539472X.1244> [Fecha de consulta: 18 de marzo de 2026]
- TENCONI BLANCO, Mariano. «Las cautivas». En: *La saga europea. Volumen 1*, 7–85. Buenos Aires: Blatt y Ríos, 2023.
- TODOROV, Tzvetan. *La conquista de América: el problema del otro*. México: Siglo XXI, 2010.
- VARGAS LLOSA, Mario. «Novela primitiva y de creación en América Latina». En: *Los novelistas como críticos*, 29–36. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- VIÑAS, David. *Literatura argentina y política. I. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2005.



## **Art populaire, genre et invisibles : le saphisme relationnel comme résistance esthétique**

**Folk Art, Gender, and the Invisible: Relational Lesbianism as Aesthetic Resistance**

**Arte popular, género e invisibilidad: el safismo relacional como resistencia estética**

**N'Dré Sam Beugre**

*Université Julius-Nyerere de Kankan*  
ndresam.beugre@outlook.be

ORCID : <https://orcid.org/0000-0002-7679-9731>

Fecha de recepción: 05/07/2025      Fecha de evaluación: 26/01/2026

Fecha de aceptación: 19/02/2026

**Résumé** : Cet article explore les formes de résistance esthétique qui émergent du saphisme relationnel au sein de l'art populaire. En articulant théorie du genre, critique de la culture visuelle et esthétique queer, il examine comment les liens saphiques — affectifs, amicaux, amoureux — sont représentés, codés, et partagés dans des pratiques artistiques souvent considérées comme "mineures" : fanfictions, zines, illustrations numériques, vidéos sociales. Loin d'un militantisme frontal, ces expressions développent une politique du sensible, fondée sur la tendresse, le care et la relation. L'analyse met en lumière un régime alternatif de visibilité : discret, fragmentaire, mais profondément subversif. Le saphisme relationnel, en tant qu'esthétique du lien, propose une reconfiguration douce mais radicale du regard, de la mémoire queer et de l'agir collectif.

**Mots-clés** : saphisme relationnel, art populaire, esthétique queer, invisibilité, genre, care, représentation, résistance affective

**Abstract** : This article explores the aesthetic forms of resistance emerging from relational sapphism within popular art. Drawing on gender theory, visual culture studies, and queer aesthetics, it investigates how sapphic

bonds—affective, friendly, romantic—are represented, encoded, and shared in artistic practices often deemed "minor": fanfiction, zines, digital illustrations, and social media videos. Far from overt militancy, these expressions develop a politics of sensibility grounded in tenderness, care, and connection. The analysis reveals an alternative regime of visibility: discreet, fragmented, yet deeply subversive. Relational sapphism, as a politics of aesthetic linking, suggests a subtle but radical reconfiguration of the gaze, queer memory, and collective action.

**Keywords:** relational sapphism, popular art, queer aesthetics, invisibility, gender, care, representation, affective resistance

## Introduction

Dans les marges mouvantes de la culture populaire, là où se trament récits mineurs et formes d'expression alternatives, s'inscrit une esthétique de la résistance qui ne dit pas toujours son nom. Ce territoire symbolique, souvent déprécié par les institutions culturelles dominantes, est pourtant celui où s'élaborent des contre-discours puissants sur les normes de genre, de sexualité, et de visibilité. L'art populaire — par sa porosité aux affects, par sa viralité, mais aussi par sa capacité à coder des récits subalternes — devient le lieu d'une recomposition des sensibilités collectives. Dans cet espace, les pratiques saphiques relationnelles, entendues comme l'ensemble des interactions émotionnelles, esthétiques et politiques entre femmes ou personnes assignées femmes à la naissance qui s'identifient ou non comme lesbiennes, prennent forme comme des micro-actes de résistance esthétique. Elles offrent une façon d'habiter autrement le visible, de détourner les régimes normatifs du regard, et d'investir des imaginaires où la tendresse, le soin et la complicité deviennent des vecteurs politiques.

Longtemps maintenu dans les angles morts des représentations — qu'elles soient artistiques, philosophiques ou médiatiques —, le saphisme relationnel souffre d'un double effacement : d'un côté, il est invisibilisé dans les structures dominantes de la narration, souvent subsumé dans des récits hétéronormés ; de l'autre, il est caricaturé ou fétichisé dans des formes spectaculaires qui le détachent de son enracinement politique et affectif. La relation saphique, notamment lorsqu'elle ne se traduit pas par des gestes explicitement sexuels, échappe aux typologies classiques de la représentation. Elle se donne à voir par bribes, dans des signes, des gestes, des tonalités affectives qui ne répondent pas aux codifications du désir tel qu'il est traditionnellement représenté dans les récits visuels ou littéraires. Cette esquive du spectaculaire, cette économie de la discrétion, loin d'être un déficit esthétique, devient une stratégie politique : celle d'une esthétique de la relation, où le lien entre femmes est valorisé non comme une altérité spectaculaire, mais comme un espace de création, de soin mutuel et de solidarité émotionnelle.

Or, cette forme relationnelle trouve un terrain particulièrement fertile dans les productions de l'art populaire : fanfictions, fanzines, vidéos TikTok,

collages numériques, séries web, performances informelles, ou encore playlists partagées. Ces médiums, souvent considérés comme "mineurs", permettent d'exprimer des expériences queer marginalisées sans passer par les filtres normatifs des industries culturelles. Ils favorisent une esthétique du fragment, de la connivence, de la référence partagée — autant d'éléments qui résonnent avec les modalités saphiques du lien. À travers ces productions, c'est un autre régime de visibilité qui se met en place : un régime qui valorise l'ambiguïté, le sous-texte, le geste tendre, la co-présence et l'intimité non sexuelle comme langages politiques. Ce que nous nommons ici "saphisme relationnel" n'est pas réductible à une orientation sexuelle, mais désigne un système de rapports, de modes d'attention et de pratiques artistiques qui rendent visibles des formes de lien souvent négligées par la critique culturelle.

Dans cette perspective, nous faisons l'hypothèse que le saphisme relationnel, tel qu'il se manifeste dans l'art populaire contemporain, constitue une forme de résistance esthétique face à l'hétéronormativité visuelle dominante. Il ne s'agit pas seulement de rendre visible des sujets invisibilisés, mais de transformer les modalités mêmes de la visibilité. Cela suppose de questionner les normes du regard, les régimes d'intelligibilité, les hiérarchies esthétiques qui relèguent certaines formes d'expression — parce que trop intimes, trop émotionnelles, trop "féminines" — aux marges du discours artistique légitime. En cela, le saphisme relationnel interroge non seulement le contenu des œuvres, mais aussi leurs formes, leurs modes de circulation, leurs conditions de production et de réception.

Notre approche articule ainsi une lecture queer des pratiques artistiques populaires avec une attention particulière portée à la théorie féministe du care, aux études lesbiennes et à la critique de la culture visuelle. Elle s'appuie sur des exemples concrets issus de différents médiums (illustration numérique, vidéos virales, zines DIY, etc.), afin de montrer comment le lien saphique se donne à voir et à ressentir dans des micro-pratiques esthétiques. Il ne s'agit pas de fétichiser la marginalité, ni de chercher une "pureté" subversive dans les marges, mais de prendre au sérieux les formes de sensibilité qui y émergent, et qui défient les frontières entre art, vie et politique.

En plaçant le saphisme relationnel au cœur de notre analyse, nous proposons de renouveler les approches critiques de l'art populaire à partir d'un prisme affectif et politique. Ce déplacement permet de penser ensemble des dimensions souvent séparées : la création artistique amateur, la résistance féministe, les esthétiques queer du quotidien, et les formes d'amitié ou d'amour entre femmes qui échappent aux taxinomies sexuelles traditionnelles. Il s'agit aussi, plus fondamentalement, de reconnaître que dans l'infra-ordinaire du geste artistique populaire se jouent des luttes symboliques majeures : celles pour le droit à la représentation, à l'émotion, à la mémoire, et à l'existence.

## 1. Art populaire et visibilités marginales

L'art populaire a longtemps été relégué au rang de culture mineure, opposée à la supposée universalité de l'art dit « savant » ou « légitime » (WILLIAMS, 1983). Pourtant, c'est bien dans ces formes culturelles informelles, accessibles et souvent collectives que s'expriment des voix et des expériences marginalisées, en particulier celles des femmes, des personnes queer, racisées ou précaires. Loin de constituer un simple espace de divertissement, l'art populaire se révèle être un véritable espace politique où s'élaborent des stratégies de visibilité et de résistance symbolique. L'opposition entre art populaire et art savant repose sur une hiérarchisation culturelle qui est elle-même genrée, racialisée et classiste. Comme l'a montré Pierre Bourdieu, les goûts artistiques sont socialement construits et reflètent les rapports de pouvoir entre les groupes sociaux (BOURDIEU, 1979). Ce que les élites culturelles considèrent comme « bon goût » relève d'une distinction fondée sur l'exclusion des pratiques populaires, jugées vulgaires ou naïves. Ce processus de délégitimation a historiquement concerné les expressions culturelles produites ou consommées par les femmes, les ouvriers, ou les communautés subalternes. Ainsi, les pratiques telles que la broderie, les fanzines, les chansons populaires ou les récits sentimentaux ont été tenues à distance du canon artistique.

C'est pourtant dans ces formes périphériques que se logent les expérimentations les plus sensibles autour des identités marginales. L'art populaire permet d'exprimer des vécus qui ne trouvent pas leur place dans les circuits institutionnels de l'art. Il offre un espace d'expression souvent plus libre, car moins normé, où des subjectivités minoritaires peuvent se représenter elles-mêmes, sur leurs propres termes. Ce phénomène est particulièrement manifeste dans les productions queer et féministes alternatives, où l'esthétique amateur, le détournement de codes dominants et l'économie du partage participent à une politique de visibilité horizontale (Hall, 1981). Un exemple éclairant est celui des fanfictions et de leurs plateformes numériques. Ce genre littéraire, longtemps marginalisé et ridiculisé, est devenu un terrain d'expérimentation queer majeur. Les communautés de fans, souvent composées de femmes, utilisent ces récits dérivés pour réécrire des narrations hétéronormées, créer des personnages queer, ou explorer des relations affectives invisibilisées dans les œuvres originales. La fanfiction, dans sa plasticité narrative et sa forme non commerciale, constitue un acte de réappropriation culturelle qui revalorise les sensibilités exclues du mainstream (Booth, 2010).

De manière similaire, les zines (revues autoéditées) ont historiquement joué un rôle fondamental dans la circulation des idées féministes, punk et queer. Produits à petite échelle, souvent photocopiés, ces objets fragiles incarnent une esthétique de la dissidence. Les zines queer féministes des années 1990, comme ceux du mouvement riot grrrl, ont permis de documenter des expériences lesbiennes, trans ou racisées hors des circuits éditoriaux classiques. Cette esthétique de la marginalité

matérielle — écriture manuscrite, collage, brouillon assumé — devient ici une forme de contestation du fétichisme de la perfection formelle (Alison, 2019). Ce que ces exemples ont en commun, c'est une volonté de rendre visible ce qui ne l'est pas, sans passer nécessairement par les canaux traditionnels de l'art ou de la critique. Il ne s'agit pas seulement de « représenter » des identités marginales, mais de remettre en question les dispositifs mêmes de la représentation. L'art populaire queer et féministe déconstruit les attentes du spectateur, propose d'autres régimes d'attention, et valorise des esthétiques de la relation, du care, de l'intime. Cela rejoint la pensée de Sara Ahmed sur la « politique de l'émotion », selon laquelle les affects sont des vecteurs puissants de production sociale et politique (Sara, 2004).

En outre, les supports numériques ont amplifié cette dynamique de réappropriation populaire. Sur TikTok, Instagram ou Tumblr, des artistes amateurs diffusent des œuvres qui échappent aux logiques du marché, tout en touchant un public large. Le format court, la viralité, l'interactivité rendent possibles des formes inédites de narration queer et de sororité visuelle. Ces productions reposent souvent sur des codes partagés, des signes discrets, une culture du sous-texte qui renforce les liens communautaires sans nécessairement s'exposer au regard hétéronormatif. Cette stratégie de « visibilité cryptée » peut être interprétée comme une réponse à l'hypervisibilité violente imposée aux corps queer dans l'espace public. Enfin, il convient de souligner le rôle essentiel que jouent ces productions dans la construction de récits contre-hégémoniques. En refusant les logiques de spectacularisation, en mettant en avant des expériences émotionnelles, des gestes quotidiens ou des souvenirs personnels, l'art populaire queer et féministe propose une autre grammaire du politique. Ce que Michel de Certeau appelait les « pratiques ordinaires de résistance » se déploie ici dans le champ esthétique (De Certeau, 1980) : il ne s'agit pas de renverser frontalement l'ordre dominant, mais de le ruser, de le détourner, de l'épuiser à petit feu par des gestes infimes, mais persistants.

Dans la continuité de ces pratiques de visibilité codée, l'usage stratégique de l'ambiguïté et du sous-texte dans l'art populaire constitue une tactique de résistance face aux régimes hégémoniques de lisibilité. Le saphisme, en particulier, a souvent été exprimé non par l'affirmation explicite d'une identité, mais par des gestes, des regards, des proximités émotionnelles qui échappent à la reconnaissance dominante. Cette forme d'esthétique indirecte, que l'on retrouve dans de nombreux supports amateurs, participe à la construction d'un espace de signification propre à une communauté queer féminine. Comme l'ont montré plusieurs autrices, l'ambiguïté n'est pas seulement une contrainte imposée par l'hétéronormativité, mais peut devenir un espace de créativité et de liberté (Castle, 1993). Sur les réseaux sociaux contemporains, des pratiques comme le fan-edit vidéo, le remix musical ou le collage numérique s'inscrivent dans cette tradition. Les utilisateurs·trices queer réagencent des contenus existants (scènes de films, interviews, vidéos musicales) pour en faire émerger une lecture alternative, souvent saphique, qui détourne les

intentions originelles de l'œuvre. Ce que l'on appelle aujourd'hui le « shipping » — l'imaginaire romantique ou sexuel projeté sur deux personnages — devient un outil de réécriture politique. Ce processus ne se limite pas à l'expression d'un désir ; il reconfigure les hiérarchies narratives, redonne une agency aux personnages féminins et propose d'autres régimes d'attachement (Brennan, 2014).

Ces pratiques ne sont pas sans risque : en devenant populaires, certaines formes de culture queer sont récupérées, marchandisées, ou assujetties à des logiques de visibilité normatives. L'esthétique lesbienne, par exemple, est souvent fétichisée dans les industries culturelles, tandis que les représentations queer authentiques restent sous-financées et marginalisées. Ce phénomène de « pinkwashing » ou de récupération commerciale pousse de nombreuses créatrices à maintenir une posture de retrait partiel, de codage crypté, ou de diffusion limitée, afin de protéger l'intention politique de leur œuvre (SENDER, 2004). Il en résulte une tension constante entre désir de visibilité et nécessité de protection. Cette ambivalence est constitutive de l'expérience queer : être vu, c'est parfois être mis en danger ; rester invisible, c'est risquer l'effacement. L'art populaire queer explore ces zones de gris, en refusant la dichotomie entre hypervisibilité spectaculaire et invisibilité totale. Il propose des formes intermédiaires — le flou, l'éphémère, le non-dit — qui défient les logiques binaires du regard. Cette politique du discret rejoint les théories féministes de la "présence fugitive", telles que formulées par Tina Campt, pour qui certaines images "parlent bas", mais résistent tout de même (Tina, 2017).

Par ailleurs, les communautés qui produisent cet art ne se contentent pas de créer : elles partagent, commentent, remixent et soutiennent activement les créations des autres. Ce fonctionnement en réseau, souvent horizontal, constitue une forme de contre-espace numérique, où les hiérarchies de légitimité sont renversées. La reconnaissance ne repose pas sur des institutions, mais sur la résonance émotionnelle, la complicité affective, la puissance de l'identification. L'art devient alors relationnel : il ne s'adresse pas à un public abstrait, mais à une communauté de vécu, de langue, de résistance. Cette logique du care esthétique — créer pour prendre soin, pour relier, pour exister ensemble — est au cœur de l'éthique queer contemporaine. On observe également une hybridation croissante entre pratiques militantes et créations artistiques dans les sphères populaires. Des collectifs féministes queer utilisent des médiums comme les affiches, les gifs animés, les playlists ou les memes pour diffuser des messages politiques sur les violences de genre, les corps non normés, la mémoire lesbienne, ou les luttes intersectionnelles. Ces formes, souvent éphémères et virales, participent à la constitution d'un imaginaire collectif partagé, tout en échappant aux formats rigides du discours académique ou journalistique. Elles s'inscrivent dans une tradition de l'agit-prop queer, mais adaptée aux conditions numériques contemporaines (Nilüfer, 2022).

Enfin, il est crucial de rappeler que l'art populaire queer ne se réduit pas à une esthétique. Il engage une politique de la subjectivité, une redéfinition des manières d'exister et de coexister. Il ne cherche pas à

conquérir les centres du pouvoir culturel, mais à multiplier les foyers d'émergence, les interstices, les respirations. Dans ces gestes modestes, dans ces images bricolées, dans ces récits fragmentaires, se tisse une mémoire collective alternative — une mémoire de ce qui a été aimé, désiré, partagé en marge. Ainsi, loin d'être périphérique, l'art populaire constitue un terrain central pour penser les modalités contemporaines de la résistance esthétique. En redonnant une voix aux invisibles, en valorisant les émotions comme langage politique, en cultivant la tendresse comme outil de dissidence, il invente une autre manière de faire monde. Dans cette optique, le saphisme relationnel, souvent contenu ou sublimé dans ces productions, apparaît comme une force esthétique discrète mais déterminante : un art du lien, du soin et de la subversion douce.

## **2. Genre, visibilité et le paradigme de l'invisibilité saphique**

Le saphisme, en tant que constellation d'expériences affectives, sexuelles, esthétiques et politiques entre femmes ou minorités de genre, a longtemps été tenu à la marge des récits dominants. Cette marginalisation n'est pas simplement une absence de représentation ; elle constitue un véritable régime d'invisibilité, profondément inscrit dans l'histoire de la culture visuelle occidentale. Pour comprendre les enjeux contemporains du saphisme relationnel dans l'art populaire, il est nécessaire d'interroger les dispositifs par lesquels certaines identités deviennent visibles — ou restent délibérément exclues — dans l'espace symbolique. L'une des premières formes de cette invisibilité tient à la structuration même du regard dans les régimes de représentation. Comme l'a démontré Laura Mulvey dans son article fondateur sur le *male gaze*, la construction cinématographique traditionnelle repose sur une subjectivité masculine hétérosexuelle, qui cadre les corps féminins comme objets de désir, non comme sujets. Cette logique visuelle s'étend bien au-delà du cinéma : elle configure un rapport genré au visible, dans lequel le féminin est à voir mais non à parler, à désirer mais non à désirer activement. Le désir lesbien, parce qu'il échappe à cette structure binaire, devient inintelligible : soit il est érotisé pour le regard masculin, soit il est effacé.

L'invisibilité saphique ne se limite pas à l'image. Elle traverse la langue, l'histoire, les institutions. Monique Wittig soulignait déjà l'impossibilité pour les lesbiennes d'être reconnues dans les catégories sociales dominantes : elles ne sont ni femmes (au sens patriarcal de « compagnes des hommes »), ni hommes, et se trouvent donc hors champ. Cette extériorité aux taxinomies sexuées produit une invisibilité structurelle, où le lien saphique est perçu comme une amitié, une anomalie ou une phase. La relation amoureuse entre femmes est ainsi désaffectée de son contenu politique et transformée en donnée anecdotique. Cette dynamique s'incarne également dans les récits artistiques. Les grandes histoires d'amour entre femmes sont rares, et lorsqu'elles existent, elles sont souvent tragiques, marginales ou effacées dans les adaptations. La critique queer a montré à quel point les récits hétérocentrés contribuent à une forme de violence épistémique : les existences lesbiennes ne sont pas seulement

niées, elles sont rendues impensables. Eve Kosofsky Sedgwick a introduit le concept d'« epistemology of the closet » pour désigner la manière dont la culture organise le savoir autour de la sexualité de manière à occulter les réalités queer. Dans cette perspective, l'invisibilité saphique est autant un fait esthétique qu'un mécanisme idéologique.

Face à cette invisibilité, les artistes et créatrices queer développent des tactiques de contournement, d'infiltration, ou de codage. L'art saphique, notamment dans ses formes relationnelles, ne se donne pas à voir frontalement : il se construit dans les interstices, les gestes, les silences. Cette esthétique de la suggestion, loin d'être une contrainte, devient un langage propre. Elle repose sur une complicité affective entre créatrice et spectatrice : il faut « savoir voir » ce qui n'est pas montré. Ce principe d'intelligibilité partagée renforce les liens communautaires tout en échappant aux logiques de captation et de fétichisation. Ce phénomène de visibilité cryptée a une histoire longue dans la culture lesbienne. Depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, les correspondances entre femmes, les photographies intimes, les récits codés ou les œuvres pseudonymes ont constitué un mode d'existence discret mais actif. Les archives lesbiennes regorgent d'objets, de lettres, de journaux qui témoignent d'une esthétique de la relation, où l'affect circule dans des formes mineures. Cette « archive du sentiment », pour reprendre l'expression d'Ann Cvetkovich, est politique dans sa fragilité même : elle inscrit les émotions queer dans la mémoire collective, même lorsqu'elles n'ont pas droit à la parole publique.

Dans les pratiques artistiques populaires contemporaines, ce cryptage prend de nouvelles formes. Sur Tumblr ou TikTok, des vidéos mettent en scène des complicités féminines, des gestes d'intimité, des regards prolongés, sans jamais nommer le lien saphique. Il s'agit moins de cacher que de suggérer, moins de représenter que de faire ressentir. Cette stratégie évite l'objectification, tout en permettant une reconnaissance mutuelle. Elle mobilise une grammaire affective, fondée sur le partage de signes discrets : un sourire, un mot-clé, une citation de film, un filtre de couleur. Ce recours à une esthétique codée, ou « sous-texte queer », permet d'échapper à la capture par le regard dominant, tout en créant un espace d'identification partagée. Ce que l'on appelle parfois le « regard lesbien » — à distinguer du regard porté sur les lesbiennes — désigne ici une posture de création et de réception qui renverse la dynamique habituelle du regard objectivant. Il s'agit d'un regard entre femmes, ou entre personnes queer, qui ne fige pas l'autre dans une posture de désir mais qui le reconnaît dans sa subjectivité. Ce regard n'est pas un simple miroir inversé du male gaze : il est réciproque, tendre, mouvant, souvent fragmentaire. Il ne s'impose pas, mais propose une autre manière de voir — et donc d'exister. Certaines artistes féministes queer ont exploré cette inversion du regard dans leurs œuvres visuelles. Les photographies de Del LaGrace Volcano ou de Catherine Opie, par exemple, captent l'intimité queer sans la scénographier selon les codes hétéronormés. Loin du spectaculaire, elles montrent des scènes de quotidien, de soin, de vulnérabilité. Le lien saphique s'y donne à voir non comme une rupture,

mais comme une continuité, une texture du réel. Ces images contribuent à créer une archive visuelle alternative, fondée sur la coexistence plutôt que sur la confrontation (OPIE, 2018).

Dans le champ du cinéma, quelques réalisatrices comme Céline Sciamma ont su développer une grammaire visuelle qui rend justice à cette dimension relationnelle. Dans *Portrait de la jeune fille en feu* (2019), la tension entre les deux protagonistes ne se résout pas dans l'évidence du geste sexuel, mais se construit dans l'économie du regard, du geste, du silence. Cette approche déjoue la logique scopique classique pour proposer un "regard partagé", où la relation prime sur la consommation de l'image. Ce cinéma du désir sans possession permet de réhabiliter des formes d'attachement souvent jugées trop discrètes pour être politiques (Trévilot, 2021). Le saphisme relationnel se distingue ainsi d'une simple esthétique de la représentation : il propose une politique de la forme. La relation, le lien, l'échange deviennent les vecteurs d'une contestation des structures de pouvoir symbolique. Cette esthétique relationnelle, telle que théorisée par Nicolas Bourriaud, trouve une résonance particulière dans les pratiques queer féministes, où l'art devient un médium de soin, d'écoute, de reconnaissance mutuelle (Bourriaud, 1998). Il ne s'agit pas seulement de rendre visible le lesbianisme, mais de transformer les modalités mêmes de la visibilité.

Ce geste esthétique a aussi une portée intersectionnelle. L'invisibilité saphique ne touche pas toutes les femmes de la même manière. Les lesbiennes racisées, trans, handicapées ou précaires subissent une double voire triple exclusion : de la société dominante, mais aussi des récits lesbien-féminins blancs hégémoniques. Les archives du saphisme relationnel sont donc à compléter, à pluraliser. Des artistes comme Zanele Muholi ou Juliana Huxtable interrogent cette invisibilité au croisement du genre, de la race et de la sexualité, en produisant des images puissantes où le corps queer racisé reprend possession de sa narration. Le saphisme relationnel, tel qu'il émerge dans ces pratiques, devient ainsi une forme de dissidence douce. Ce n'est pas une révolte spectaculaire, mais un déplacement profond des sensibilités. Il s'agit d'habiter le monde autrement, de créer des micropolitiques du lien qui fissurent les régimes de normalisation. L'art populaire, en tant qu'espace plastique et accessible, est un terreau fertile pour cette esthétique : il permet des expressions multiples, non formatées, qui valorisent la vulnérabilité comme puissance et la relation comme acte politique.

Cette stratégie d'invisibilité volontaire ou de visibilité partagée ne doit cependant pas être confondue avec une acceptation de la marginalisation. Elle constitue une réponse active, réfléchie, à un système qui n'offre pas d'espace pour les subjectivités queer. Il s'agit d'une tactique de survie autant que de création : un art de l'évitement, du jeu, de la suggestion, qui permet de contourner la violence du visible pour inventer des formes d'expression alternatives. En cela, le saphisme relationnel peut être considéré comme une esthétique du care : une manière de prendre soin de soi, de l'autre, et du monde, dans un contexte d'effacement structurel. Enfin,

cette politique du lien s'étend au-delà de l'art. Elle façonne des manières d'être ensemble, des pratiques communautaires, des solidarités affectives. Elle fonde une autre politique — non pas celle du pouvoir, mais celle du partage. Ce que ces esthétiques proposent, c'est une culture de la présence, de l'attention, du regard tendre. Dans un monde saturé d'images violentes, fétichistes ou hypersexualisées, elles offrent un espace de respiration, un lieu pour exister sans se justifier, aimer sans s'expliquer.

### **3. Esthétique du lien : le saphisme relationnel comme acte de résistance**

Le saphisme relationnel, loin de se réduire à une orientation sexuelle ou à une identité fixe, peut être envisagé comme une pratique esthétique et politique fondée sur le lien. Ce lien — affectif, amical, amoureux, communautaire — est souvent perçu comme mineur, discret, voire sentimental. Pourtant, c'est dans cette dimension relationnelle que se loge une puissance de résistance, non spectaculaire mais persistante, contre les logiques de fragmentation, de hiérarchisation et d'objectivation propres au capitalisme hétéronormatif. L'esthétique du lien, telle qu'elle se déploie dans les pratiques artistiques populaires saphico-queer, revalorise la tendresse, la complicité, la mémoire partagée comme formes d'engagement.

À rebours d'une esthétique de la rupture, de la provocation ou du manifeste, le saphisme relationnel s'inscrit dans une tradition du care. Joan Tronto et Carol Gilligan ont théorisé le care comme une éthique fondée sur la responsabilité, l'écoute et la vulnérabilité, en rupture avec les normes masculines de rationalité et d'autonomie<sup>[20]</sup>. Dans les productions artistiques queer féminines, cette éthique prend une forme esthétique : les œuvres deviennent des gestes de soin, des tentatives de maintien du lien dans un monde qui isole. La création devient une manière de prendre soin de l'autre, de se raconter pour se relier, d'inventer des langages émotionnels communs. Cela peut prendre la forme d'une illustration numérique partagée, d'une lettre manuscrite, d'une performance communautaire, d'une archive orale ou visuelle.

Ces pratiques du lien résonnent avec la notion d'esthétique relationnelle, mais s'en distinguent par leur enracinement affectif. Elles ne visent pas seulement à produire des formes collectives, mais à faire exister une mémoire queer souvent effacée. Créer une œuvre inspirée d'un souvenir d'amitié entre femmes, c'est faire émerger une contre-histoire, une archive vivante du quotidien lesbien. Ce sont ces moments ordinaires — un regard échangé, une main frôlée, une danse improvisée — que nombre de créatrices queer choisissent de représenter, refusant la dramatisation attendue. La résistance s'opère ici dans la constance du lien, dans sa banalité même, qui devient acte politique. Certaines artistes investissent cette esthétique du lien de manière explicite. L'œuvre de Claude Cahun, dans les années 1930, met en scène des doubles, des duos, des jeux de miroir entre elle et son amante Marcel Moore. Dans un contexte où

l'homosexualité féminine était criminalisée ou psychiatisée, ces mises en scène sont autant d'affirmations d'un lien que la société refusait de voir. Plus récemment, la photographe texane Laura Aguilar a capturé des amitiés et des corporalités queer latinas avec une douceur militante, ancrée dans le paysage, dans la texture du quotidien (Ramírez, 2009).

L'art populaire numérique reprend ces gestes en les adaptant aux outils contemporains. Sur Instagram, des comptes d'illustration queer comme @frizzkidart, @agnes.mart ou @sulcatasoft produisent des dessins mettant en scène des couples ou des amitiés saphiques dans des situations simples : lire ensemble, dormir enlacées, prendre soin l'une de l'autre. Ce sont ces images de l'ordinaire qui deviennent extraordinaires dans leur capacité à offrir des modèles, des représentations, des miroirs émotionnels à des spectatrices longtemps privées de telles visions. Le lien devient visible, non comme une exception, mais comme une possibilité. Cette visibilité émotionnelle a une force politique particulière. Comme l'a montré Lauren Berlant dans *Cruel Optimism*, les attachements — même ceux qui semblent précaires ou mineurs — sont des structures de soutien vital dans un monde hostile (Berlant, 2011). L'esthétique du lien saphique permet d'imaginer une autre organisation du sensible, où les relations entre femmes ne sont pas seulement des supports, mais des formes de résistance affective. Face à une culture qui valorise la compétition, l'indépendance, l'objectivation, ces liens tissent des solidarités lentes, durables, parfois invisibles, mais puissamment transformatrices.

Cette puissance se manifeste également dans les pratiques de co-création artistique. Les cercles de création queer féministes — qu'ils prennent la forme d'ateliers d'écriture, de performances collectives, de zines collaboratifs ou de podcasts — permettent de faire de la création un processus de reliance. Il ne s'agit plus d'une œuvre produite par un·e auteur·ice isolé·e, mais d'un processus partagé, ancré dans l'écoute et l'affirmation mutuelle. Ces pratiques se développent en marge des institutions artistiques, souvent dans des contextes précaires, mais avec une densité affective et politique intense. Un autre aspect de cette esthétique de la relation tient à sa capacité à résister aux récits dominants par la création de micro-récits. Ces récits sont souvent sans héros, sans climax, sans résolution dramatique : ils suivent les courbes de l'intime, les méandres de l'affection, les gestes ordinaires de l'amour. Dans les fictions courtes, les bandes dessinées autoéditées, les films expérimentaux ou les récits en ligne, les personnages queer vivent, aiment, se parlent — sans avoir besoin de se justifier. C'est cette simplicité même qui devient subversive : elle refuse la spectacularisation des identités minoritaires, et leur redonne une épaisseur, une quotidienneté, une légitimité.

Cette stratégie trouve un écho dans les analyses de bell hooks, qui voyait dans l'amour — et en particulier l'amour communautaire, non romantique — une force révolutionnaire (Hooks, 2000). Le saphisme relationnel, en tant qu'esthétique, peut ainsi être compris comme une politique de l'amour : un amour qui ne s'exhibe pas, mais qui façonne, qui relie, qui répare. Cette politique de l'attachement, de la reconnaissance, du

soin, constitue une réponse à la violence symbolique de l'effacement. Elle affirme que l'émotion est une forme de savoir, que la relation est une forme d'action, et que l'art est un lieu où ces dimensions peuvent se rejoindre. Enfin, cette esthétique du lien ouvre des perspectives pour repenser les modes de diffusion et de circulation des œuvres. Les pratiques artistiques saphiques relationnelles s'inscrivent souvent dans des réseaux non commerciaux, diffusés entre ami-es, dans des cercles intimes, sur des plateformes communautaires. Elles échappent volontairement aux logiques de performance et de rentabilité. Ce choix est aussi une critique du capitalisme culturel, qui tend à fétichiser les identités queer tout en les privant de leur force politique. Produire de manière marginale, partager sans monétiser, coder ses affects plutôt que les exposer, deviennent ainsi des actes de résistance en soi.

Loin d'un repli sur soi, cette politique de la douceur s'inscrit dans une volonté de transformation. Elle mise sur la puissance des liens faibles, des gestes tendres, des récits mineurs. Elle n'oppose pas frontalement, mais déplace, détourne, fissure. Elle crée des brèches dans le visible, où d'autres manières d'être ensemble deviennent imaginables. Dans ce sens, l'esthétique du saphisme relationnel est une esthétique du possible : elle ne montre pas ce qui est, mais ce qui pourrait être — un monde où les liens ne sont plus honteux, où l'intimité est reconnue comme savoir, où l'amour entre femmes est une évidence partagée.

## **Conclusion**

Dans les marges de l'art et du discours, le saphisme relationnel apparaît comme une force discrète mais radicalement transformatrice. Ce que les institutions culturelles, artistiques et politiques ont longtemps tenu pour marginal, anecdotique ou invisible, se révèle être un puissant levier critique pour repenser les régimes de visibilité, les formes d'expression affective et les modes de résistance esthétique. En explorant l'art populaire comme espace d'émergence, de réappropriation et de circulation de ces liens saphiques, cet article a cherché à montrer que la relation — en tant qu'esthétique et en tant que politique — est un lieu de subversion tout autant qu'un espace de soin. Loin des logiques de rupture spectaculaire, le saphisme relationnel s'inscrit dans une continuité de gestes, de récits et d'images qui participent à une politique du sensible. Il ne s'agit pas simplement d'ajouter des représentations lesbiennes ou queer aux récits dominants, mais de transformer les conditions mêmes de la représentation. Cette transformation passe par l'invention de langages esthétiques alternatifs : sous-texte, ambivalence, intimité, co-création, cryptage affectif. Elle repose sur une complicité entre créateur-ice et spectateur-ice, sur des formes de partage émotionnel qui échappent aux catégories normatives de visibilité.

Les formes populaires, souvent dévalorisées ou considérées comme "mineures", s'avèrent être les vecteurs privilégiés de cette esthétique. Leur accessibilité, leur plasticité, leur ancrage dans les expériences quotidiennes

en font des lieux d'expérimentation queer puissants. Dans les fanfictions, les zines, les vidéos virales, les illustrations numériques ou les pratiques collectives, se tisse une mémoire queer alternative : une mémoire fragmentaire, sensorielle, mais profondément politique. Elle inscrit dans le tissu culturel des récits qui ont été effacés, minorés, oubliés — et qui reviennent par la force du lien. Ce retour du lien dans l'art populaire queer féministe constitue une réponse éthique et esthétique à la violence de l'effacement. Il propose d'autres manières de faire monde, où les subjectivités invisibilisées peuvent se dire, se représenter et se transmettre. Le saphisme relationnel, en tant qu'esthétique du lien, engage une politique du care, de la communauté et de la création partagée. Il rappelle que l'intime est politique, que la douceur est un langage de lutte, et que l'invisible peut devenir moteur de transformation collective.

Dans un monde saturé d'images normalisantes et de récits clos, les pratiques saphiques relationnelles ouvrent des brèches où se glissent des possibilités nouvelles : celle d'exister autrement, d'aimer en dehors des cadres, de résister sans bruit. Ces brèches sont précieuses. Elles nous rappellent que toute relation porte en elle une esthétique, et que certaines esthétiques peuvent, doucement mais durablement, changer le monde.

## **Bibliographie**

- AHMED, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.
- BERLAND, Lauren. *Cruel Optimism*. Durham: Duke University Press, 2011.
- BOOTH, Paul. *Digital Fandom: New Media Studies*. New York: Peter Lang, 2010.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Dijon: Les Presses du réel, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979.
- CAMPT, Tina. *Listening to Images*. Durham: Duke University Press, 2017.
- CASTLE, Terry. *The Apparitional Lesbian: Female Homosexuality and Modern Culture*. New York: Columbia University Press, 1993.
- CERTEAU, Michel de. *L'invention du quotidien, tome 1 : Arts de faire*. Paris: Gallimard, 1980.
- CVETKOVICH, Ann. *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. Durham: Duke University Press, 2003.
- GILLIGAN, Carol. *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*. Cambridge: Harvard University Press, 1982.
- HALL, Stuart. "Notes on Deconstructing 'The Popular'." In *People's History and Socialist Theory*, edited by Raphael Samuel, 227–240. London: Routledge, 1981.

- HOOBS, Bell. *All About Love: New Visions*. New York: William Morrow Paperbacks, 2000.
- MULVEY, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen* 16, no. 3 (1975): 6–18.
- OPIE, Catherine. *Catherine Opie: American Photographer*. New York: Guggenheim Museum Publications, 2008.
- PIEPMEIER, Alison. *Girl Zines: Making Media, Doing Feminism*. New York: NYU Press, 2009.
- RAMÍREZ, Catherine S. *The Woman in the Zoot Suit: Gender, Nationalism, and the Cultural Politics of Memory*. Durham: Duke University Press, 2009.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press, 1990.
- SENDER, Katherine. *Business, Not Politics: The Making of the Gay Market*. New York: Columbia University Press, 2004.
- TREVILLOT, Léa. "Le regard lesbien chez Céline Sciamma : une esthétique du lien." *Genre en séries*, no. 13 (2021).
- TRONTO, Joan C. *Moral Boundaries: A Political Argument for an Ethic of Care*. New York: Routledge, 1993.
- WILLIAMS, Raymond. *Culture and Society 1780–1950*. New York: Columbia University Press, 1983.



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE  
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

## La hermenéutica andrógina encarnada: *The Unforgiven*, una trilogía artística de género

The androgynous hermeneutic enacted: *The Unforgiven*, a gender  
trilogy

María José Miranda Suárez

mirandasmaria@uniovi.es

Universidad de Oviedo

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2440-3109>

Fecha de recepción: 10/06/2025      Fecha de evaluación: 14/07/2026

Fecha de aceptación: 28/01/2026

**Resumen:** *The Unforgiven* es una de las trilogías artísticas que ofrece más articulaciones filosóficas y psicológicas no sólo en términos de muerte, perdón, envejecimiento y libertad, sino también de género. El objetivo de este artículo es ofrecer una visión de cómo una mirada hermenéutica andrógina abre conexiones en las relaciones entre la banda y su público. Para ello, se analiza cómo se materializa la androginia a través de esta trilogía, centrándonos en el reconocimiento de la trama de género en *The Unforgiven*. Este tipo de perspectivas son esenciales en los estudios de la música *metal*, ya que aportan luz a una industria del *metal* inclusiva y también liberan potencialmente identidades de género. Esta mirada andrógina y de género de *The Unforgiven* constata cómo la trilogía de Metallica permite la emergencia de múltiples identidades a lo largo de su trayectoria musical. También invita a abrir la música *metal* a tantas experiencias como sentimientos surjan en los ensamblajes de cada banda, lo que ayuda a dar lugar a un *metal* más inclusivo gracias a formaciones emblemáticas como Metallica.

**Key words:** *queer*, masculinidades, sexualidad, *thrash metal*, música popular

**Abstract:** *The Unforgiven* is one of the artistic trilogies that provides most philosophical and psychological articulations not only in terms of death, forgiveness, aging and freedom, but also gender. The aim of this paper is to bring the reader a glimpse of how an androgynous hermeneutic gaze opens up more connections to the band and fans relationships. To do so, it is analyzed how androgyny materializes itself through this trilogy, focusing on the recognition of the gender knot of *The Unforgiven*. These kinds of perspectives are essential to metal music studies since they bring light to an

inclusive metal industry and also to potentially liberate gender identities. This androgynous and gender gaze of *The Unforgiven* confirms how Metallica's trilogy enables the emergence of multiple selves throughout their musical trajectory. It also invites to open up metal music to as many experiences as feelings arise into the band knots, what helps to give rise to a more inclusive metal thanks to emblematic bands such as Metallica.

**Key words:** *queer*, masculinities, sexuality, thrash metal, popular music  
Introducción

## Introducción

«The Unforgiven» (1991) es una obra fundamental de Metallica en cuanto forma parte de lo que Pillsbury (2006) denomina el «Fade to Black Paradigm» junto a álbumes como *Fade to Black* (1984), *Welcomehome (Sanitarium)* (1986) y *One* (1988). Es clave ya que Metallica incorpora elementos que complejizan la identidad del *thrash metal* y que no se encuentran en otras bandas del mismo género musical. Según Pillsbury, si bien los ciclos rítmicos son característicos de estas canciones, es el timbre de guitarra el principal elemento diferenciador. El autor destaca cómo este nuevo paradigma también facilitó el *out selling* de la banda (Thornton, 1996; Smialek, 2016); es decir, el llegar a otras audiencias no familiarizadas con el *thrash* (Pillsbury, 2006). Otra de las claves por las que «The Unforgiven» es una obra que marca la diferencia son las críticas que recibió Metallica por parte de comunidades *thrash* de los 80 por grabar videoclips, en cuanto les hacían equipararse a la cultura mediática de la MTV (Smialek, 2016). Si bien este no era el primer vídeo que grababan, cabe destacar que después del éxito que consiguieron con «One» (1988), consiguieron que el de «The Unforgiven» se lanzase en 1991 en la MTV como gran estreno mundial (Pillsbury, 2006). Por ello quizás sea la trilogía más característica de la banda en cuanto acompaña al público de Metallica en todas aquellas tensiones que estén viviendo, del tipo que sean.

Se analiza la trilogía *The Unforgiven* como un desestabilizador de género, mutable, capaz de contener todas las fugas y de persistir a lo largo de los años, como hace la banda. De ahí que el objetivo de este artículo sea el de trazar dimensiones de género en la obra de Metallica y desmitificar el binario *thrash / glam* (Walser, 1993) en lo que a términos de masculinidad se refiere. En ese sentido, Metallica contribuyó a desterrar una imagen de masculinidad asociada al rock y constreñida a ciertos estereotipos de sexualidad, dando lugar a otras identidades más complejas musical y filosóficamente hablando. Así, Pillsbury rescata declaraciones de Lars Ulrich en las que autodescribe al grupo como una banda de rock, en sentido general y lejos de las identificaciones constreñidas al *thrash* o *heavy metal* y lo que ello implica; ensamblándose así con las teorías de género en las que la masculinidad es un constructo que opera sobre los cuerpos, más que algo esencialista y naturalizado (Butler, 2004; Braidotti, 2011; Halberstam, 2019). Junto a ello, debemos recordar que la trilogía a analizar se corresponde con una etapa en la que Metallica inicia su controversia de

*selling out* (Thornton, 1996). Dichas circunstancias complejizan el debate de cómo mantener o qué significa conservar una identidad musical en contextos posmodernos de producción artística. En ese sentido, caracterizaciones como la de obra abierta o la apertura de posibilidad de fugas de género, son fundamentales para comprender la trilogía en este artículo.

### 1. Metodología

A la hora de trazar la mejor metodología con la que ensamblar una mirada de género sobre un producto cultural, como es la trilogía *The Unforgiven* de Metallica, es fundamental la tradición de los estudios sociales de la ciencia relativos al sonido (Pinch, Bijsterveld, 2004) y, en concreto, a giros ontológicos (Bruun Jensen, 2017) como los que encontramos en la ontología múltiple de Annemarie Mol. Esto hace que cobren una relevancia central en el presente estudio los ensamblajes praxeológicos a través de los cuales es actuado *The Unforgiven* en ontologías múltiples (Mol, 2002) conectadas entre sí. En cuanto *The Unforgiven* supone un despliegue de letras, composición musical, partituras, documentales, videoclips, fotogramas, entrevistas, actuaciones en directo, videojuegos y bibliografía, se ha recogido todo el material accesible, clasificándolo en función de cómo la identidad de género es actuada en la trilogía. Con ello, se descubre cómo el desarrollo de la misma se encontraba en resonancia con el propio devenir del cantante de Metallica, James Hetfield, pero abriéndola a todo el público que también estuviese participando. Dado este carácter abierto de la trilogía, cuando es analizado desde una perspectiva de género, se dispuso su despliegue a lo largo de este artículo con el fin de posibilitar otras miradas y ensamblajes en la discografía de Metallica. De este modo, se analiza la trilogía *The Unforgiven* como una obra abierta en la que se materializan masculinidades, androginia y diversas identidades posibles de género a través del público y James Hetfield. Por consiguiente, se comienza a analizar el origen de la tensión de la trilogía en «The Unforgiven» (1991) y cómo se inicia como marca de género en claves foucaultianas, afectando a todo el público a través de distintos recursos performativos en videoclips, actuaciones y videojuegos. A continuación, se revisa la canción «Mama Said» (1996) como fuga de género, proponiéndola como alternativa a la trilogía del amor romántico que plantea Irwin (2007). Se prosigue analizando el diálogo interno que se da en «The Unforgiven II» (1997) y cómo se articula la sexualidad, la androginia y el paso definitivo a las múltiples identidades de género en el público. Se finaliza con «The Unforgiven III» (2008), donde la ausencia de videoclip consolida la aceptación de la tensión en cada cuerpo que es borrado de la imagen, pero ahonda en cómo ese desvío de la normatividad genera aislamiento social pivotando la tensión interior al exterior, algo que veremos en los distintos modos de escenificación de la canción.

### 2. «The Unforgiven» (1991): desestabilizador de género

«The Unforgiven» aparece en el álbum *Metallica* (1991), o comúnmente llamado ‘*The Black Album*’, el cual supuso casi el doble de ventas que el siguiente de la banda, ...*And Justice for All* (1988), además de ser uno de los discos más vendidos teniendo en cuenta incluso artistas y bandas orientados a sectores más comerciales en la década de los 90 (Smialek, 2016). Una de las características del disco es que sus autores abandonan el virtuosismo desplegado en los discos anteriores por estructuras menos complejas (Salmela, 2016), un carácter más pesado en las guitarras y un sonido que apuesta más por las frecuencias bajas y ritmos más lentos. A su vez, Hetfield agrega cambios en la voz con técnica vocal que hace que su timbre de voz suene más profundo e incorpore finales de las frases más elaborados (Smialek, 2016, McIver, 2014).

Musicalmente, cabe señalar que en esta canción ya encontramos la presencia de las primeras fugas *country*, tal y como señala James Hetfield y lo significativas que son para el análisis de la trilogía. Y es que la fuga sonora hacia el *country* nos conecta especialmente con James Hetfield. Esta será una de las claves que nos haga adentrarnos en «The Unforgiven» como algo más que la historia de un chico que no aprovecha sus oportunidades y de lo que se arrepentirá toda su vida, quedando marcado por ello; o como algo más que una balada criticada por comunidades *thrash* (Ingham, Udo, 1991)

En cuanto a las letras de Metallica, es preciso recordar que son una de las señas de identidad que diferenciaron a la banda de la escena del *glam metal* de los 80 (Pillsbury, 2006; Salmela, 2016), además de contribuir a proyectar el individualismo como valor identitario de los fans del *metal*. Una individualidad marcada filosóficamente, según Sotos (2007), por un sentido heideggeriano de la existencia según el que cabe desarrollar todo nuestro potencial pese a todo lo que se oponga a ello, o un sentido sartreano según el que no vivimos en función de roles adscritos externamente (Sotos, 2007). A su vez, según Irwin (2022), «The Unforgiven» está formulada utilizando la metáfora de la guerra en virtud de que la vida es un campo de batalla. Más allá de si nos adscribimos a la metáfora militar o no, nos interesa esa tensión abierta que se muestra en «The Unforgiven», que planteamos en términos de masculinidad y feminidad, y su carácter abierto. Es decir, ese aspecto al que se refiere Irwin: cuando parece que la tensión ha finalizado, no lo ha hecho aún. Esto genera dos consecuencias: las múltiples posibilidades filosóficas que proyecta la canción en un despliegue de continuas tensiones internas de masculinidad y feminidad; y la conexión de la trilogía con el carácter de obra abierta formulada por Umberto Eco (1985).

El videoclip «The Unforgiven» utiliza el recurso del blanco y negro, una constante en la trilogía. Esta primera canción comienza con los planos de un niño y una congregación que ora en círculo mientras él se tambalea sobre una piedra agarrándose a un colgante. En él se encuentra una llave que simboliza, en este plano de análisis sobre el que trabajamos esta obra abierta, la clave de género que formulamos en términos de androginia, tal y como veremos más adelante.

Respecto a la música de «The Unforgiven», comienza con el característico sonido que imita el sonido del *shofar*, en concreto, aquél que llama al arrepentimiento. Un sonido prolongado de una nota que se sostiene y que se denomina *Tekiah Gedolah*. Son varias las referencias bíblicas de este sonido en el Antiguo Testamento. Algunos de los pasajes que tienen una mayor relación simbólica con el vídeo es el momento en que suena entre relámpagos al entregar Moisés las tablas de los mandamientos en Éxodo 20:18: «Y todo el pueblo veía los resplandores, y el sonido del *shofar*, y el monte humeando: y atemorizados y agitados de pavor, se estuvieron a lo lejos»; y el momento en que se derriban los muros de Jericó en Josué 6:20: «Y así levantando el grito todo el pueblo, y sonando el *shofar*, luego que llegó la voz y el sonido a los oídos de la muchedumbre, cayeron los muros en el mismo punto: y subió cada uno por el lugar que tenía delante de sí y tomaron la ciudad de Jericó». Todo ello nos conecta con la intención con que suena el *Tekiah Gedolah* del *shofar* al inicio de «The Unforgiven I» y «II», como llamada interna al arrepentimiento y el derrumbe de los muros que aparecen derribándose en ambos videoclips, los cuales, en resonancia con los bíblicos, cobran una resignificación filosófica en este artículo.

Una vez iniciada la obra, es relevante rescatar el corte 0:22 del vídeo, ya que entra en diálogo con «The Unforgiven II» y «III». Como se aprecia en el fotograma (fig. 1), se corresponde con una de las voces que está orando en círculo frente a un niño que, aún libre, lleva el collar. Ese poder de la palabra, como acto de habla performativo (Austin, 1962) de la congregación sobre el niño, es una de las claves del análisis de género de la trilogía, como se observa en el inicio de la letra. Cabe resaltar que en esta introducción que presenta resonancias *country*, se introduce el origen de la tensión de la trilogía. El niño, en este inicio, es libre a pesar de la presencia de la congregación que es lo suficientemente normativa como para que se dé cuenta de que debe guardar su llave en el bolsillo y buscar un lugar donde recluirse. Esa congregación, a través de la palabra y el devenir posterior en la estructura de poder de las instituciones, hace que el niño se encierre en la cloaca de por vida, atendiendo así a los procesos de subjetivación. Procesos que atienden a cómo las relaciones de poder nos constituyen como sujetos, pero también posibilitan que la resistencia y la liberación se articulen como fuerzas resultantes. Algo en lo que también está imbricada la dimensión de género. Aunque Fudge (2007) relaciona el tema «The Unforgiven» con la teoría platónica de las artes imitativas y el rechazo de todas aquellas prácticas que puedan corromper nuestro carácter moral por la exaltación de las pasiones; nos acercamos más bien a una mirada foucaultiana de la obra, como apunta Cameron (2007).



Fig. 1. Fotograma 0:22. «The Unforgiven» (1991)

La letra comienza a narrar en tercera persona precisamente esa huida del niño, describiéndole como nueva sangre que nace libre y que pronto es sometido al poder o a las instituciones rompiendo su espíritu, en los primeros versos: «*New blood joins this Earth, and quickly he's subdued, through constant pained disgrace, the young boy learn their rules*». Es en este último verso, en el que vuelve a aparecer el fotograma señalado anteriormente (fig. 1). Además del peso de las instituciones y sus reglas, es esencial la performatividad de la palabra, que sale de los labios, como clave de análisis de género. En este caso, la performatividad deriva en eficacia dado que el niño emprende el camino a su reclusión. Un camino que hace arrastrando una silla, símbolo de diálogo y que, sin embargo, solo le sirve como escalera para llegar a la entrada de lo que se convertirá en su celda. En ella, se muestra el dibujo de un payaso como puerta, el cual es una clara referencia a la mascarada que la congregación pretende que sea su vida pública. Representaría la performatividad de género que debe desplegar en su vida, a costa de recluir su interioridad. Por tanto, al niño se le pide al inicio de su vida que se desdibuje socialmente dejando de ser quien es y proféticamente, que viva siempre escindido.

Es en ese momento cuando aparece encarnado en la letra como cuerpo sexuado, privado de sus pensamientos y de su existencia, entrando así en una constante lucha, en la que promete mantener su voluntad firme: «*deprived of all his thoughts, the young man struggles on and on, he's known, a vow unto his own, that never from this day, his will they'll take away*». Tal y como señala Irwin (2022), esta promesa se mantiene más en un plano racional interior que a nivel práctico. Esa frustración a la hora de poder resolver su tensión en la práctica es lo que muestra el estribillo, narrado en primera persona y en el que se subraya cómo el narrador no puede desarrollarse en todo su potencial. Un narrador que nunca es libre al vivir limitado o psicoanalíticamente castrado: «*never shined through in what I've shown, never be, never me, so I dub the unforgiven*».

La segunda parte de la canción, narrada en tercera persona, muestra cómo enseñan al niño cómo tiene que vivir. De ahí que tenga que intentar complacerles a todos, aunque eso implique ir contra sí mismo: «*They*

*dedicate their lives, to running all of his, he tries to please them all [...] he's battled constantly*». Batalla que permanecerá a lo largo de toda su vida, hasta su muerte.

Esta es, por tanto, una tensión en la que se muestra un problema abierto tanto en la masculinidad narrada en primera como en tercera persona, las cuales resultan ser la misma, tal y como se resuelve en el minuto 2:45 de la canción *That old man here is me*». Aquí se muestra un primer plano de James Hetfield en el que la sombra oscurece su perilla y sus rasgos masculinos (fig. 2), abriendo la puerta a poder contemplar una ambivalencia en su identidad sexuada y de un modo totalmente distinto, como veremos, al mantenido por la escena *glam*. Esta circunstancia es fundamental para la recepción de esta canción en identidades no binarias y andróginas, como es el caso. Al fusionar ambas narraciones en este plano y este minuto de la canción, que también entrará en resonancia con «The Unforgiven II» y «The Unforgiven III», se abre todo un campo de posibilidades donde la canción no sólo encarna las tensiones internas del cantante frente a la escena *glam* y las comunidades *thrash* o las de cualquier persona cis, sino también las de otras posibles identidades de género. En ese sentido, ese plano encarna la contradicción en la que viven quienes aparenten una identidad de género estable a pesar de los difíciles diálogos internos con los que conviven y que Metallica complejiza de un modo mucho más filosófico y abierto.



Fig. 2. Fotograma 2:45. «The Unforgiven» (1991)

En el estribillo y el fotograma señalado (fig. 2), el predominio de la oscuridad favorece la visualización del reflejo de quien está viendo el videoclip en la pantalla. Dicho reflejo irá variando a lo largo de su vida, como el protagonista del vídeo. Este efecto favorece la identificación del público con la tensión creciente que concita la canción «The Unforgiven» al ensamblar las tensiones abiertas que caracterizan los procesos de construcción de las diversas identidades de género, entre otros. Algo que queda más claro aún en el minuto 5:54: «*you labeled me, I'll label you, so I dub thee Unforgiven*» (fig. 3). Este fotograma es clave al preceder un fundido en negro de la pantalla, algo que abre la identificación de «The Unforgiven» a todo el público que se vea reflejado en ella.



Fig. 3. Fotograma 5:54. «The Unforgiven» (1991)

Como estamos viendo, la identificación con «The Unforgiven» se da en sentidos múltiples, según afecte a cada persona del público. Pero uno de ellos es el de género. Esto es primordial a la hora de resolverlo en escena, ya que en todas las actuaciones James Hetfield representa esa dualidad utilizando siempre dos guitarras para esta canción, la acústica y la eléctrica. En cierto modo, la acústica es la que representa esa tercera voz que es acallada siempre por todas las demás y que sería un marcador de género e intimidad (Williams, 2007) frente a la distorsión de la eléctrica.

Otro ejemplo de ello es en el planteamiento de los videojuegos. Si atendemos al videojuego *GuitarHero*, el jugador es quien encarna el sonido que desdobra Hetfield en los conciertos a través de la acústica, dotando así de voz al fan dentro de la tensión interna de la canción de un modo diferente al resto de canciones en las que aparece sólo con una guitarra eléctrica en el juego. Es algo que vemos también en *RockBand3*, donde el jugador puede interpretar guitarras y voz.

### 3. «Mama Said» (1996): fuga puntual de género

Irwin (2022) ofrece como resolución de la tensión de «The Unforgiven», el amor romántico a través de la canción «Nothing Else Matters». Es por ello que la trilogía que plantea el autor arranca en «Nothing Else Matters» y continúa con «The Unforgiven II» y «The Unforgiven III». Sin

negar esta mirada, mantenemos de modo alternativo el desarrollo de la tensión de género iniciada en «The Unforgiven» y su continuación en «The Unforgiven II» y «The Unforgiven III». De ahí el carácter de obra abierta que adquiere esta trilogía. En el caso de establecer una canción de transición entre «The Unforgiven» y «The Unforgiven II», que entrase en diálogo de género alternativo a la trilogía romántica de Irwin, sin lugar a duda sería «Mama Said». La resolución de la tensión interna de «The Unforgiven», se presenta como una fuga de género en la canción «Mama Said» y no como un *continuum* que vaya a tener más recorrido, ya que la tensión continuará abierta de por vida. Como señalan Ingham y Udo (2009), es una canción compuesta por James Hetfield en una habitación de hotel, apareciendo finalmente integrada en el álbum *Load* (1996).

Si atendemos al estilo de la composición musical de Metallica, comprobamos cómo «Mama Said» aparece cargada de valores en lo que refiere a la independencia sonora del grupo respecto a otros estilos musicales, especialmente en los primeros discos. La distancia del *blues*, el *country* o el *hip hop* es una apuesta clara que se irá desdibujando a lo largo de su trayectoria. Es en ese tipo de fugas escurridizas donde la banda disuelve los binarios instalados en los primeros discos, como señalan varios autores (Pillsbury, 2006; Smialek, 2016). Y a medida que estas fugas aparecen en la banda, esta recibe más críticas del público. Un ejemplo claro es en la estética y el sonido elegido en los discos *Load* (1996) y *Reload* (1997). En ellos encontramos guitarras que incorporan ritmos orientados al *hard-rock* con respuestas de la guitarra solista. Es en el sonido de estos discos donde encontramos fugas respecto a la marca *thrash* de los discos anteriores y en los que parecía muy marcado el binario que les distinguía de cualquier otro sonido como el *blues*, el *country* o el *hip-hop*.

En temas como «Mama Said», encontramos también fugas de *country* y *blues* respecto al *thrash* (Pillsbury, 2006) que entendemos como resolución puntual de la tensión abierta en la trilogía *The Unforgiven*. El videoclip de «Mama Said» nos saca del blanco y negro, llevándonos al color. *Mama Said* tiene una gran presencia de la guitarra acústica y la voz melódica de James Hetfield, que aparece en el videoclip esperando un coche en el que irse de la ciudad en la que está. Destaca su vestuario: una camisa vaquera, pero de raso malva que le diferencia del tejano más masculino y tradicional. Mientras se presenta así en la canción, habla de los consejos que le había dado su madre y cómo necesita hacer su propio camino y crecer al margen de ella, esto es, independizarse emocionalmente: «*let my heart go, or let this heart be still*». En la segunda parte sigue marcando su carácter rebelde y salvaje, el que le mantiene vivo al margen de los dictados propios de «The Unforgiven». Es ahí cuando dice: «*Apron strings around my neck, the mark that still remains, left home at an early age, of what I heard was wrong, I never asked forgiveness*» y cómo ha pasado a la acción al concluir: «*but what is said is done*». Es esa falta de necesidad de perdón lo que plantea «Mama Said» como una fuga puntual de «The Unforgiven», ya que la tensión seguirá latente en la trilogía de la banda. Y sugerimos esta fuga puntual en diálogo alternativo con la resolución del amor romántico que

plantea Irwin (2022), ya que encarna otro modelo de cese del conflicto interno, como es el aceptarse a sí mismo.

En este tema, divergen las tensiones del vocalista de Metallica de las posibles aperturas de género que se puedan materializar en el público. Por un lado, James Hetfield se enfrenta a su imagen más personal, pivotando su imagen de cantante de *thrash* a la de un vaquero clásico al que también le gusta el *country*. Así que representa un conflicto interno que aparece simbólicamente a través de los agujeros freudianos que vemos figurados en el túnel (fig. 4) y el sombrero (fig. 5). En dichos agujeros, el público no puede verse reflejado. Es por ello, por lo que planteamos que divergen las tensiones de Hetfield de las del público.



Fig. 4. Fotograma 4:31. «Mama Said» (1996)



Fig. 5. Fotograma 1:59. «Mama Said» (1996)

Por otro lado, en el caso de género cabe explorar diferentes fugas andróginas y ambiguas presentes en algunos fotogramas del vídeo, donde la perilla desaparece tras el sombrero en algunos movimientos de cabeza, cuando se desvanecen sus rasgos masculinos que están ocultos en el plano (fig. 5); o en un plano del final (fig. 4), donde la ambigüedad cristaliza en el cuerpo entero. Este hecho tiene lugar sólo después de recordar a su madre, de la que nunca tuvo aprobación.

4. «The Unforgiven II» (1997): diálogo interno, sexualidad y androginia

«The Unforgiven II» aparece en el álbum *Reload* (1997). En el punto anterior, se señala la fugacidad *country* y *blues* como seña de resolución de la tensión abierta en «The Unforgiven». Son esas claves de *country* y *blues* las que indican precisamente esa fugacidad, no por ello menos constitutivas del conflicto. Es elocuente la parte de «The Unforgiven II» que comienza en el segundo 0:22, después del sonido del *shofar* y una introducción que presenta un *riff* con distorsión a tres guitarras en las que pasan a silenciarse dos para iniciar el solo más *country*.



The image shows a musical score for the guitar parts of 'The Unforgiven II'. It consists of five staves. The top staff is the treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. It contains a melodic line with notes and rests, and some annotations like 'On a (C) (B) (A) (G) (F) (E) (D) (C)'. The second staff is the bass clef, showing a bass line with notes and rests. The third staff is the treble clef, showing a melodic line with notes and rests, and some annotations like 'On a (C) (B) (A) (G) (F) (E) (D) (C)'. The fourth staff is the bass clef, showing a bass line with notes and rests. The fifth staff is the treble clef, showing a melodic line with notes and rests, and some annotations like 'On a (C) (B) (A) (G) (F) (E) (D) (C)'. The score is a transcription of the guitar parts, showing the transition from a distorted riff to a country solo.

Fig. 6. Transcripción del corte de las guitarras en 0:22 e inicio de una sola guitarra *country*

Es en ese punto, en el que visualmente podemos ver al anciano danzando en el vídeo (fig. 7), lo que abre una puerta a la esperanza y resolución del conflicto.



Fig. 7. Fotograma 0:22. «The Unforgiven II»



Fig. 8. Transcripción de *country licks* a partir del corte 0:22 (Smialeck, 2016)

Respecto a qué voz es la que nos encontramos en «The Unforgiven II», mantenemos que es la misma que en «The Unforgiven», si bien al cabo de seis años. Esto le confiere al narrador una cierta distancia y madurez respecto a las voces anteriores que hace que se le pueda considerar una cuarta voz o la misma en proceso de construcción identitaria. Teniendo esto en cuenta, se presenta como una canción en la que es capaz de establecer otro diálogo interno respecto a su herida inicial, pero en un sentido constructivo y conciliador, en un proceso de aceptación, en el que debe perdonarse no haber sido él mismo todo ese tiempo (McIver, 2014). Por ello, en vez de plantear que habla con un alma gemela, como señala Irwin (2022), abrimos otra línea de interpretación en cuanto está hablando con ese niño que no ha podido crecer aún y que no tenía mucha esperanza de poder hacerlo. El modo en que le habla a su niño interior es: «*lay beside me and tell me what they've done*». Dado este inicio, continuamos con la línea de las fugas de la masculinidad normativa y de género, separándonos de la interpretación romántica de la letra. Ahondamos, por tanto, en cómo a través de la aceptación es posible abrir un camino de sanación y reconciliación. En cierto modo, cuando plantea «*speak the words I want to hear, to make my demons run*» es una forma de proyectar cómo el reconciliarse con ese pasado herido puede liberarle en el presente y sólo puede conseguir ese diálogo interno desde la honestidad frente a todo el mundo que le ha forzado a no ser él mismo, tal y como se expresa en los versos «*the door is locked now, but it's open if you're true, if you can understand the me, then I can understand the you*».

Es en ese ambiente oscuro, de confusión, en el que se desarrolla el diálogo interno: «*we share these pair of lives*». Justo cuando pronuncia «*the door cracks open*», se abre una grieta de luz en el vídeo y aunque plantee «*but there's no shining through*», esa grieta es fundamental para empezar a demoler toda la armazón en la que vive preso el niño o adolescente con su mano atrapada entre el cemento que representa la sociedad de control

foucaultina. Todo ello desemboca en un estribillo que nos recuerda «The Unforgiven», si bien se pregunta si esta vez cabe una posibilidad de salvarse: primero en los versos «*turn the pages, turn the stone, behind the door, should I open it for you*»; y después insiste preguntándose y diciéndose así mismo, «*sick and tired, I stand alone, could you be there, 'cause I'm the one who waits for you, or are you unforgiven too?*». La cuestión aquí es si es posible el aceptarse o de nuevo volveremos a entrar en otra etapa en la que es condenado a vivir constreñido dentro de un modelo de género con el que no se identifica, instaurando así de nuevo la marca de «The Unforgiven II».

Si recuperamos el corte 2:45 de la canción anterior de la trilogía *The Unforgiven*, donde decía «*that old man here is me*» y que era tan relevante, pues daba lugar a la fusión de las voces encarnándolas en una, en «The Unforgiven II» ese corte plantea un fotograma revelador (fig. 9), donde el problema que se encarna es la sexualidad a través de la serpiente. Analizando la secuencia de esa parte del vídeo, es precisamente del muro en el que está atrapado del que comienzan a salir cada vez más serpientes, evocando una clara alegoría a la cabeza de Medusa y el complejo de castración. Las serpientes están vivas, pero en cuanto una es una prolongación de su brazo podemos hablar de la huella o el inconsciente de la sexualidad en el protagonista del vídeo. En ese sentido, cabe recordar que el terror a Medusa corresponde a un proceso de evolución de la sexualidad infantil que deja huellas indelebles y, en cuanto reprimidas, vuelven a estar vivas cuando se manifiestan en la sexualidad del adulto (Freud, 1922 [1981]).



Fig. 9. Fotograma 2:45. *The Unforgiven II*

Esa marca es el comienzo de la segunda parte de la canción, donde además de la sexualidad, aparece por primera vez el componente femenino, ese que ha estado presente desde el silencio, lo privado, como característico de la feminidad. Ante esta figura es donde aparece el verdadero terror del narrador y donde podemos decir que el diálogo interno es honesto. Aparece la inseguridad y miedo que tiene a que su parte femenina le acepte tal y como es. Para ello, hace hablar al adolescente por primera vez, duplicando en la grabación las voces a la hora de afirmar: «*she loves me not, she loves me still*» para cerrarlo en una sola, la del narrador en tercera, que confirma

«*but she'll never love again*». Ese es el diálogo interno explícito. A su vez, es su vida y no tiene otra opción, aceptarse y amarse, que le ame su parte femenina, o no amar nunca más dado que no se quiere a sí mismo.

En la segunda parte de la canción, utiliza un recurso sumamente expresivo. Dobla la voz en los versos en los que es el adolescente el que habla por primera vez en primera persona: «*she lay beside me, but she'll be there when I'm gone, black heart scarring darker still, yes, she'll be there when I'm gone, dead sure she'll be there?*». Ante su inseguridad e incapacidad de aceptarse y seguir adelante, planea de nuevo, en el caso del análisis de género, la posibilidad de no poder iniciar una etapa no binaria.

En el videoclip, se aprecia una clara referencia a la religión y las piedras en las que fueron grabadas los primeros mandamientos de las que emanan las serpientes y donde el adolescente tiene atrapada su mano. Como la sociedad foucaultiana o la religión en el caso de Hetfield, ese libro -sagrado o no- se convierte en la piedra donde queda presa la mano adolescente. Aun así, hay esperanza en la medida en que después de desprenderse del fuego y del agua de la piedra, en medio del solo, el adolescente comienza su camino de liberación de la misma en el minuto 4:21 (fig. 10).



Fig. 10. Fotograma minuto 4:21. «The Unforgiven II»

Después del solo de guitarra, vuelve una tercera parte de diálogo interno donde la voz en primera persona le dice al adolescente: «*Tell me what I've done*». Esta frase es clave en cuanto comienza a aceptar su responsabilidad adulta en la situación, sin negar todo lo anterior, admite que tiene una parte de responsabilidad en lo que sucede y aunque señala «*the door is closed, so are your eyes*», es decir, aunque el adolescente no vea futuro ni esperanza de poder ser él mismo, la aceptación y la toma de conciencia es liberadora para ambos, puesto que ahora ya puede decir: «*But now I see the sun*».

Es entonces, en esa vuelta al estribillo, cuando la piedra se convierte por fin en su parte femenina encarnada, aquella a la que confiesa mientras

le hace la entrega de la llave: «*I take this key and I bury it in you, because you're unforgiven too*». Es en esta segunda resolución de la trilogía, donde la llave o clave de identidad de género se entrega a la parte femenina. Una parte que también ha tenido que vivir marcada por «The Unforgiven» y dando paso así, a una identidad en la que fluyen los binarios fundiéndose en una identidad no binaria. En el caso de Hetfield, su resolución resuena con el mismo corte de «The Unforgiven», el corte 5:54, donde la luz vuelve a alumbrar la ambigüedad de Hetfield en «The Unforgiven II», tal y como vemos en ese fotograma (fig. 11), está acompañado de la sombra de otro miembro del grupo (fig. 11). Se mantiene una buena parte oscura en el fotograma, en el que puede seguir identificándose el público del grupo que asista a su propia proyección en un dispositivo.



Fig. 11. Fotograma 5:54. «The Unforgiven II»

##### 5. «The Unforgiven III» (2008): el aislamiento del desvío de la normatividad

«The Unforgiven III» pertenece al álbum de 2008, *Death Magnetic*. Como James Hetfield señala en el *Making of The Unforgiven III*, es una manera de conectar con el público que ha estado con ellos siempre. Aun así, ya no comienza con la llamada al arrepentimiento del shofar que presentaba los dos temas anteriores. «The Unforgiven III» no tiene un videoclip oficial de la banda. Es importante, recordar las primeras grabaciones thrash, donde no había videoclips y el cuerpo era removido y sustituido por la dimensión sonora. Es clave este cambio en la tercera parte de la trilogía, pues aquí el cuerpo ya ha sido liberado de la tensión y encarnado en todas las multiplicidades que se hayan ensamblado en las dos partes anteriores, bien sea Hetfield, bien sea todo el público que lo haya vivido.

Comienza esta canción con una introducción instrumental del piano que perdura en el corte 0:22, en el que «The Unforgiven II» revelaba al anciano bailando en esperanza. Tras otra parte instrumental posterior de la banda, arranca la primera parte de la canción con los versos: «*how could he*

*know this new dawn's light, would change his light forever? Set sail to sea but pulled off course, by the light of gold treasure*». El camino de la aceptación que había tomado en «The Unforgiven II», era este nuevo amanecer que le ha llevado a un viaje desviado del curso normativo. Algo que pagará, como veremos, a lo largo de esta canción que se desvela en términos de cuánto vale ser uno mismo. Ahora esta última voz ya es capaz de defender todas las voces, puesto que las ha integrado como parte de él mismo, así como la historia en la que se han desarrollado. Esa defensa la vemos en los versos: «*was he the one causing pain with his careless dreaming? Been afraid, always afraid of the things he's feeling, he would just sail on*». Habla de ese miedo a ser él mismo que le ha llevado a aceptarse, a pesar del coste social que implica, si tenemos en cuenta el dolor que le dicen que está causando su deriva personal. Es un tema donde la tensión interna, lejos de cerrarse, está viviendo su grado más alto al haber pivotado externamente al entorno social, donde está pagando un precio muy alto por ello.

En la segunda parte de la canción, insiste en que siempre estuvo perdido internamente y que sólo se puede echar la culpa a sí mismo. «*How can I blame you, when it's me I can't forgive?*». Nos presenta la realidad de su situación actual, años después de «The Unforgiven II». Los versos clave son: «*This seeking life outside it's hell, inside suffocating*». En ellos confluyen tanto el estigma social en entornos donde intenta vivir, como un mundo interior angustioso. Es clave el modo en que describe la soledad de quienes dan el paso de vivir encarnando identidades de género no normativas, o un proceso de aceptación personal, ya que la herida en la que vivía desaparece, pero también desaparecen con ella quienes hacían que siguiese abierta. Se ha quedado, en ese sentido solo. «*They've all gone away, they've all gone away*». Al aceptarse, todo el mundo que sostenía la herida en la que vivía han tenido que desaparecer con ella.

Es entonces donde empieza una lucha interior de nuevo con relación al coste social que implica afrontar su nueva vida. Por ello se repite *in crescendo* una y otra vez: «*forgive me, forgive me not*». Secuencia que acaba con un grito en el que se pregunta por qué no puede perdonarse, de nuevo, por haber elegido este nuevo camino, dando paso a un solo de guitarra demoledor. La canción finaliza repitiendo los primeros versos, lo que indica que todo sigue en esa deriva en soledad, en la que está afrontando las consecuencias de haberse elegido a él mismo y que tienen un elevado precio social.

En dos actuaciones de la canción, encontramos alguna clave más de análisis que ahonda en este precio social del que estamos hablando por haberse aceptado como es. La primera es de un concierto en Pinnacle Bank Arena en Lincoln (Nebraska) en 2018. En el escenario hay ventanas en las que aparece gente atrapada. Es un modo de extender la herida como una compartida entre la banda y el público, y que por asfixiante que sea, la música siempre mantendrá unidas a todas aquellas personas que lleven la marca de la trilogía *The Unforgiven* en soledad. Otra de las actuaciones de la canción se recoge en el concierto que realiza James Hetfield en el Chase

Center en San Francisco, California, en 2019. En ese DVD, se observa la interpretación de James Hetfield, centro de toda la escena, tratando de explicar con sus manos la historia de «The Unforgiven III». La ambigüedad ahí se muestra con la masculinidad de ambas piernas firmes y separadas, características del *thrash metal*; y los brazos tratando de comunicar la letra, más propio de la feminidad, como veíamos en artistas como Edith Piaf. A través de sus gestos muestra el cómo se siente juzgado y preso de la soledad ante el foco que ilumina todo el escenario y la orquesta.

#### 6. Notas finales

*The Unforgiven* (1991-2008) como obra abierta encarna masculinidades, androginia y diversas identidades de género a través la interacción del público con ella, bien sea a través de la proyección de la misma en un dispositivo, interpretándola en algún videojuego o asistiendo a las escenificaciones de esta en sus distintas fases. Dichas conclusiones se desprenden del análisis del origen de la tensión de la trilogía en «The Unforgiven» (1991) en claves de género y foucaultianas, que a su vez fueron desplegadas en numerosas posibilidades de recepción de obra y, por tanto, de articulaciones identitarias de género. En ese sentido, «Mama Said» (1996) se despliega como fuga puntual de género. En «The Unforgiven II» (1997) se da una aceptación en el diálogo interior que permite añadir más capas de análisis a la trilogía, como son la sexualidad, la androginia o el paso definitivo a las múltiples identidades de género en el público. Mientras que «The Unforgiven III» (2008), consolida la aceptación de la tensión en cada cuerpo que queda supeditado a la dimensión sonora de la canción, fortaleciendo así la identidad de cada caso en la parte final de la trilogía. Sin embargo, esa consolidación genera toda la carga de la diferencia frente a las identidades normativas, algo que Metallica comprende y escenifica con el borrado de la imagen, pero ahonda en cómo ese desvío de la normatividad genera aislamiento social pivotando la tensión interior al exterior, algo que veremos en las distintas escenificaciones de la canción.

#### Referencias bibliográficas

- AUSTIN, John Langshaw. *How to Do Things with Words*. Paperback, 1962.
- BERLINGER, Joe, and MILNER, Greg. *Metallica: This Monster Lives. The Inside Story of Some Kind of Monster*. St. Martin's Press, 2004. Kindle.
- BRAIDOTTI, Rosi. *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. Columbia University Press, 2011.
- BRUUN JENSEN, Casper, "New Ontologies? Reflections on Some Recent 'Turns' in STS, Anthropology and Philosophy", *Social Anthropology*, 25(4), (2017): 525-545. Disponible en: <https://doi.org/10.1111/1469-8676.12449> [Fecha de consulta: 23 de marzo de 2026]
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, 1990 [1999].

- BUTLER, Judith. *Excitable Speech. A Politics of the Performative*. Routledge, 1997. Butler, Judith. *Undoing Gender*. Routledge, 2004.
- CAMERON, Brian. "Madness in The Mirror of Reason. Metallica and Foucault On Insanity and Confinement". In *Metallica and Philosophy: A Crash Course in Brain Surgery* edited by William Irwin. Blackwell Publishing, 2007. Kindle.
- DUBIN, Adam. "A Year and a Half in the Life of Metallica". Elektra Entertainment. Film. 1992. Disponible en: <https://www.imdb.com/title/tt0181173/> [Fecha de consulta: 23 de marzo de 2026]
- ECO, Umberto. *Obra Abierta*, trad. Roser Berdagué. Planeta Agostini, 1985.
- FOUCAULT, Michel. *Vigilar y Castigar*, trad. Aurelio Garzón. Siglo XXI, 1976.
- FOUCAULT, Michel. *Historia de la Sexualidad*, trad. Ulises Guinazu. Siglo XXI, 1977.
- FREUD, Sigmund. *Obras Completas*. Tomo III, trad. Luis López-Ballesteros Biblioteca Nueva, 1856-1939 [1981].
- FUDGE, Robert. "Whisper Things into My Brain. Metallica, Emotion and Morality". In *Metallica and philosophy: A crash course in brain surgery* edited by William Irwin. Blackwell Publishing, 2007. Kindle.
- HALBERSTAM, Jack. *Female Masculinity*. Duke University Press, 2019.
- INGHAM, Chris. and UDO, Tommy. *Metallica. The Stories Behind the Biggest Songs*. Carlton Books, 2009. Kindle.
- IRWIN, William. *The Meaning of Metallica*. Ride the Lyrics, ECW Press, 2022. Kindle.
- METALLICA. *Some Kind of Monster*, film. Radical Media, Third Eye Motion Picture Company, 2004.
- MCIVER, Joel. *Justice for All: the Truth About Metallica*, Omnibus Press, 2014. Kindle,
- MIDDLETON, Richard. "Mum's the World: Men's Singing and Maternal Law". In *Oh Boy!: Masculinities and Popular Music*, edited by Biddle, Ian and Jarman-Ivens, Freya. Routledge, 2007, pp: 145-161.
- MOL, Annemarie. *The Body Multiple: Ontology in Medical Practice*. Duke University Press, 2007.
- PILLSBURY, Glenn. *Damage Incorporated: Metallica and the Production of Musical Identity*. Routledge, 2006.
- PINCH, Trevor and Bijsterveld, Karin. "Sound Studies: New Technologies and Music". *Social Studies of Science*, 34(5), (2004): 635-648. Disponible en: <https://doi.org/10.1177/0306312704047615> [Fecha de consulta: 23 de marzo de 2026]
- SALMELA, Erno. "Why Metallica Changed Music World. Effectuation Perspective". In *15th Conference on Business and Non-Profit*

*Organizations Facing Increased Competition and Growing Customers' Demands*, Novy Sacz (2016): pp.153-171

- SALMELA, Erno and Oikkonen, Elena. "How Conflicts with Partners Help an Underdog to Innovate and Grow the Largest in the World-Case Metallica", *Conflict Resolution Quarterly*, 40 (1), (2022): pp.141-158. Disponible en: <https://doi.org/10.1002/crq.21344> [Fecha de consulta: 23 de marzo de 2026]
- SANCHINO Martinez, Esteban. 2014. "The Logic of Metallica out of the Spirit of the Drastic: Reflections on Serious Writing in Popular Culture". In *Quote, Double Quote: Aesthetic Between High and Popular Culture*, edited by Ferstl, Pau and Sarkhosh, Keyvan. Rodopi, (2014): 179-196. DOI: [https://doi.org/10.1163/9789401210447\\_012](https://doi.org/10.1163/9789401210447_012) [Fecha de consulta: 23 de marzo de 2026]
- SCOTTO, Ciro. "The Structural Role of Distortion in Hard Rock and Heavy Metal". *Music Theory Spectrum*, 38 (2016):178-199. DOI: <https://doi.org/10.1093/mts/mtw013> [Fecha de consulta: 23 de marzo de 2026]
- SMIALEK, Eric. "The Unforgiven. A Reception Study of Metallica Fans and 'Sell-Out'". In *Global Metal Music and Culture: Current Directions in Metal Studies*, edited by Brown, Andy; Spracklen, Karl; KahnHarris, Keith and Scott, Niall, Routledge, (2016): 106-124.
- SOTOS, Rachael. 2007. "Metallica's Existential Freedom: From We to I and Back Again". In *Metallica and philosophy: A crash course in brain surgery* edited by Irwin, William. Blackwell. Kindle.
- THORNTON, Sarah. *Club Cultures: Music, Media, and Subcultural Capital*. Wesleyan University Press, 1996.
- WALSER, Robert. *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Wesleyan University Press, 1993.
- WILLIAMS, Sarah. "A Walking Open Wound: Emo Rock and the Crisis of Masculinity in America", in *Oh Boy!: Masculinities and Popular Music*, edited by Jarman-Ivens, Freya. Routledge, (2007): pp: 145-161.



## Gender Stereotypes and Identity in *Midnight Sun* by Stephenie Meyer

### Estereotipos de género e identidad en *Midnight Sun* de Stephenie Meyer

**Natalia Doldán Pan**

Universidade da Coruña  
natalia.doldan@udc.es

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-6244-0449>

Fecha de recepción: 03/02/2025      Fecha de evaluación: 07/07/2025  
Fecha de aceptación: 22/01/2026

**Resumen:** Los estereotipos de género y la identidad son temas complejos explorados en la literatura durante siglos. Este artículo analiza cómo *Midnight Sun* (2020) de Stephenie Meyer, narrado desde la perspectiva de Edward Cullen, representa y subvierte los roles de género tradicionales. A través de un análisis crítico e integrando fuentes como "Review of Literature on Gender in the Family" y artículos periodísticos de *The Guardian*, el estudio no solo explora la dinámica de poder, la autonomía y la formación de la identidad en la novela, sino que también evalúa su impacto social a través de su recepción. Para este propósito, también se ha llevado a cabo un estudio en las redes sociales. Los resultados muestran que, aunque Meyer refuerza algunos estereotipos tradicionales, también ofrece una exploración matizada de la identidad de género, desafiando las normas convencionales. Estos hallazgos resaltan la contribución de la novela a los debates actuales sobre la representación de género en la literatura contemporánea y su resonancia en la cultura popular.

**Palabras clave:** estereotipos de género, identidad, Stephenie Meyer, redes sociales, literatura, roles de género, dinámica de poder, impacto social, cultura popular.

**Abstract:** Gender stereotypes and identity are intricate themes explored in literature over centuries. This article examines how Stephenie Meyer's *Midnight Sun*, through Edward Cullen's perspective, portrays and subverts traditional gender roles. By employing critical analysis and integrating

sources such as "Review of Literature on Gender in the Family" and journalistic articles from *The Guardian*, this article not only delves into the novel's depiction of power dynamics, autonomy, and identity formation but also evaluates its societal impact through its reception. For this purpose, a social media study has also been conducted. Results reveal that while Meyer reinforces some traditional stereotypes, she simultaneously offers a nuanced exploration of gender identity, challenging conventional norms. These findings underscore the novel's contribution to ongoing dialogues about gender representation in contemporaneous literature and its resonance in popular culture.

**Keywords:** gender stereotypes, identity, Stephenie Meyer, social media, literature, gender roles, power dynamics, societal impact, popular culture.

Stephenie Meyer is an American author best known for her *Twilight* series, which has sold over one hundred million copies worldwide. The *Twilight* books have been adapted into successful film adaptations by Summit Entertainment, and Meyer has become a prominent figure in young adult literature. Also, her works have been praised for their romantic themes and compelling characters, as well as their popularity among readers of all ages. Her latest novel, *Midnight Sun*, retells the story of *Twilight* (2005)—the first book of the saga—this time from the perspective of the vampire protagonist Edward Cullen. The novel was published in August 2020, over a decade after the release of the original series. Since its release, *Midnight Sun* has been praised for its fresh take on the story, as well as its exploration of Edward's inner thoughts and emotions; in fact, "[it] shot straight to the top of the charts in both the UK and US, where it has sold more than 1m copies in a week" (Cain, 2020). This commercial success highlights its ongoing cultural relevance and the continued appeal of Stephenie Meyer's narrative.

This article employs a qualitative methodology to explore the themes of gender stereotypes and identity in *Midnight Sun* by Stephenie Meyer. The analysis draws on primary and secondary sources, including Meyer's text, literary criticism, and journalistic articles from *The Guardian* and *Los Angeles Review of Books*. The study combines close reading of the novel with a critical review of existing literature on gender roles and power dynamics. Furthermore, the reception of *Midnight Sun* by audiences and critics is examined through the lens of cultural studies to contextualise its societal impact. This multidisciplinary approach aims to provide a nuanced understanding of how Meyer navigates and challenges traditional gender norms within a contemporary framework. Additionally, the methodology employs comparative literary analysis to situate *Midnight Sun* within a broader tradition of vampire narratives. This approach not only highlights the evolution of the genre but also underscores how Meyer's work interacts with ongoing cultural discourses about gender and power. Textual analysis was supported by a review of critical receptions in media outlets such as *The Guardian*, which provided insights into public and scholarly debates.

QU

Online fan discussions, particularly on Reddit and Tumblr, were qualitatively examined to understand how contemporary readers engage with themes of agency and autonomy. These platforms highlight diverse perspectives, which were integrated to offer a comprehensive analysis of the novel's societal and literary impact. Social media, as recent studies suggest, provides a space for fans to critique and reinterpret popular narratives. Johnson (2021) highlights this, observing, "TikTok hashtags such as #MidnightSunAnalysis have transformed Meyer's work into a subject of critical discourse, where younger audiences interrogate themes of gender, power, and control." These hashtags represent the democratisation of literary analysis, enabling younger audiences to engage critically with the text outside of traditional academic settings. TikTok's influence on contemporary literary criticism is particularly noteworthy. Hashtags like #MidnightSunAnalysis and #EdwardCullenPOV have generated millions of views, displaying a collective interest in dissecting the novel's treatment of gender and power dynamics. These discussions often extend beyond literary critique, touching on broader social themes such as consent, autonomy, and toxic relationships. By allowing fans to share perspectives and critiques on a global scale, platforms like TikTok blur the lines between academic and popular discourse, ensuring that texts like *Midnight Sun* remain part of larger societal conversations. Therefore, through examination of fan discussions, this article contextualises the cultural resonance of *Midnight Sun* and its ability to bridge literary themes with contemporary social issues. This trend highlights how digital platforms can amplify the cultural relevance of literature, ensuring its themes remain part of larger societal conversations.

The vampire genre has a long history in literature, often serving as a mirror for societal anxieties and desires. Bram Stoker's *Dracula* (1897), for instance, epitomised Victorian fears surrounding sexuality and the unknown. Stoker's vampire embodies predatory masculinity, using his supernatural allure to manipulate and dominate women. In contrast, Anne Rice's *Interview with the Vampire* (1976) shifted the focus towards the internal struggles of vampires, exploring themes of existentialism and moral ambiguity. Stephenie Meyer builds on these traditions in *Midnight Sun*, reimagining the vampire not only as a complex and introspective figure but also as a lens to examine gender dynamics in a modern context. Edward Cullen's characterisation reflects both his supernatural power and his vulnerability, marking a departure from Stoker's hyper-masculine Dracula. This evolution demonstrates how the vampire archetype continues to adapt, reflecting contemporary cultural shifts and values.

Nevertheless, the novel has also sparked critical debates regarding its portrayal of gender roles. As noted in *The Los Angeles Review of Books*, "Edward's obsessive monitoring of Bella, framed as romantic devotion, may inadvertently romanticize possessive behaviours that align with traditional gendered power imbalances" (Blackwood, 2020). Such critiques point to the tension between the novel's depiction of protective love and its potential reinforcement of gender stereotypes. On the other hand, some defenders

argue that *Midnight Sun* offers a more nuanced exploration of Edward's psychology. As Blackwood (2020) observes, "the narrative provides an intimate view of Edward's internal struggles, complicating his portrayal and deepening the reader's understanding of the central relationship." This duality in the reception of *Midnight Sun* reflects broader societal conversations about gender representation in young adult literature. Taking on account this context of contemporary literature, *Midnight Sun* resonates with ongoing discussions about the portrayal of relationships marked by power imbalances. Critics have drawn parallels between Edward's protective behaviour and modern debates surrounding consent and autonomy in romantic narratives. As Blackwood (2020) argues, "Edward's actions, while framed as protective, often border on surveillance, raising questions about the romanticization of control".

It is imperative to define concepts such as gender and gender roles to understand how deeply they affect literature, especially in the case of *Midnight Sun*. Gender is "the symbolic role definition attributed to members of a sex on the basis of historically constructed interpretations of the nature, disposition, and role of members of that sex" (Gentry et al., 2003, p. 2). These symbolic roles are not merely abstract ideas; they manifest in tangible ways, shaping societal expectations and influencing individual identity formation. These expectations or roles can profoundly affect a person's behaviour, attitudes, and relationships with others, reinforcing cultural norms that are often embedded in literary works. Be that as it may, gender plays a pivotal role in shaping narratives, character development, and thematic exploration in literature. By examining how gender roles are represented in texts, readers gain insight into the broader societal structures that authors either reflect or challenge through their work. As *Midnight Sun* demonstrates, gender dynamics can influence how power, agency, and relationships are portrayed, making the interrogation of these roles crucial to understanding the text's deeper meanings. That said, gender roles also refer to "the expectations and behaviours associated with these symbolic roles, which are often socially enforced rather than biologically inevitable" (Gentry et al., 2003, p.3). These roles are inherently performative, as Judith Butler (1990) explains: "Gender is not something that one is, it is something one does, an act, or more precisely, a sequence of acts, a verb rather than a noun" (p. 25). Constructed through repeated social practices, these roles sustain normative ideals of masculinity and femininity. While sexual differences may appear to be biologically determined, gendered differences are shaped by sociological and cultural frameworks, making them fluid and subject to reinterpretation. This distinction is particularly relevant in *Midnight Sun*, where Stephenie Meyer navigates and occasionally subverts traditional notions of masculinity and femininity, as seen in the dynamic between Edward and Isabella —Bella— Swan. Consequently, the analysis is grounded in these definitions, and it is explored how *Midnight Sun* both adheres to, and challenges established gender norms, highlighting the broader implications of gender in literature and society. Such an approach not only enhances our understanding of the novel but also situates it within the ongoing discourse on gender identity and representation.

Beyond its narrative, *Midnight Sun* has sparked significant cultural and critical discourse, as mentioned before. While some readers celebrate Meyer's nuanced exploration of Edward's perspective, others criticise the novel for perpetuating unhealthy relationship dynamics. As Cain (2020) from *The Guardian* notes, "*Midnight Sun's* success is a testament to the enduring appeal of Meyer's storytelling, even as it reignites debates about the portrayal of romance in literature". Fan communities on platforms like Reddit and Tumblr have dissected the novel's themes, reflecting a generational shift in how young readers engage with media. Additionally, scholars have drawn comparisons between *Midnight Sun* and its cinematic adaptations, analysing how the visual medium amplifies or mitigates the book's treatment of gender and power. These discussions underscore the novel's cultural resonance, illustrating how it continues to shape conversations about literature, identity, and societal norms.

Meyer delves into the intricate dynamics of gender roles, stereotypes, and identity, as seen through the perspectives of her male and female characters. This article critically argues that, while Meyer challenges certain traditional gender norms, she simultaneously reinforces specific gendered expectations. Due to the scrutinising of the power dynamics between male and female characters, the novel raises compelling questions about the significance of gender in shaping relationships and society at large. The narrative revolves around two primary characters: Edward Cullen, a 107-year-old vampire, and Bella Swan, a 17-year-old human girl. Edward is consistently portrayed as a figure of masculinity—strong, authoritative, and protective. Conversely, Bella embodies a traditionally feminine archetype: vulnerable, dependent, and in need of safeguarding. These roles are overtly evident throughout the novel, as illustrated when Edward reflects on his transformation from a predator to a guardian: "I had transformed from killer to protector" (Meyer, 2020, p. 66).

Bella's role is primarily constructed around her relationship with Edward, emphasising her dependence on him for both guidance and protection. Her fragility and delicacy are recurrent themes, as demonstrated in the school parking lot scene where Edward intervenes to save her from an imminent collision: "As if something about the tire was making her...emotional?" (Meyer, 2020, p. 57). This portrayal reinforces stereotypical notions of women as emotionally volatile and reliant on male intervention. Edward's narrative voice often reflects his internalised perceptions of masculinity and control. For instance, his description of Bella frequently centres on her fragility: "Vulnerable, weak. Even more than usual for a human" (Meyer, 2020, p. 10). Additionally, Edward's use of language serves to reinforce his perception of himself as a protector and Bella as inherently fragile. This framing is evident in his choice of words when observing her actions or emotions, often portraying her as "delicate" or "in need of protection" (Meyer, 2020, p. 10). Such language not only reflects Edward's perspective but also perpetuates traditional gender dichotomies, where strength is associated with men and vulnerability with women. Furthermore, Edward's language often reveals his internal conflict between

his vampiric instincts and his romantic ideals. For instance, he frequently describes Bella in possessive terms, referring to her as “mine” or “my reason for existing” (Meyer, 2020, p. 152). While these phrases may seem romantic, they also reinforce power imbalances in their relationship by positioning Bella as an object of Edward’s protection rather than an equal partner. Additionally, Edward’s narrative voice frequently infantilises Bella, as he describes her emotions as “irrational” or “inexplicable”. This language reinforces gendered stereotypes of women as overly emotional and in need of rational male guidance. Such linguistic patterns highlight how *Midnight Sun* engages with, and at times challenges, traditional representations of gendered power dynamics in romantic relationships.

In stark contrast, Edward’s gender role aligns with his vampiric nature, characterised by physical dominance and emotional restraint. For instance, his struggle to control his instincts upon first encountering Bella’s scent is vividly depicted: “My hand gripped under the edge of the table as I tried to hold myself in my chair. The wood was not up to the task” (Meyer, 2020, p. 11). Nonetheless, Edward’s masculinity is tempered by his vulnerability, especially as his affection for Bella develops, complicating his characterisation: “I can’t even describe it, Emmett. Suddenly, this girl’s the whole world to me. I don’t see the point of the rest of the world without her anymore” (Meyer, 2020, p. 152). Thus, the interplay of gender roles between Bella and Edward significantly drives the plot. Bella’s emotional intensity and vulnerability heighten the tension in their relationship, as Edward grapples with reconciling his protective instincts with his internal fears and insecurities. While these dynamics often conform to traditional stereotypes of women as dependent and men as dominant, Meyer introduces complexity to these roles, challenging readers to consider their nuances.

Comparatively, *Midnight Sun* echoes themes present in classic romantic literature, such as the protector-protected dynamic seen in *Jane Eyre* (1847). However, Meyer’s exploration of Edward’s internal conflict offers a modern twist, where the hero’s masculinity is intertwined with vulnerability, presenting a shift from traditional portrayals of stoicism in male protagonists. Similarly, Bella’s evolution from passivity to moments of defiance recalls Elizabeth Bennet’s determination in *Pride and Prejudice* (1813), though adapted to the supernatural context of *Midnight Sun*. In addition to these literary classics, *Midnight Sun* can also be compared to contemporary young adult series, such as Suzanne Collins’ *The Hunger Games* (2008-2010) and Veronica Roth’s *Divergent* (2011). In *The Hunger Games*, Katniss Everdeen’s role as a provider and protector subverts traditional notions of femininity, as she assumes responsibilities typically associated with male protagonists. Similarly, in *Divergent*, Tris Prior challenges gender expectations by demonstrating strength and resilience in the face of societal constraints. Unlike Bella, who often depends on Edward for protection, Katniss and Tris assert their agency, taking control of their destinies. These contrasts emphasise how Meyer’s work, while adhering to certain romantic tropes, also engages with broader conversations about

gender and power in young adult fiction. This highlights how the genre provides a space for diverse explorations of identity and agency, resonating with readers navigating comparable questions in their own lives. Expanding on these comparisons, *Midnight Sun* also echoes themes present in Mary Shelley's *Frankenstein* (1818). Much like Victor Frankenstein's internal struggles with morality and ambition, Edward's introspection reveals a conflict between his vampiric instincts and his desire to protect Bella. These parallels emphasise the duality of power and vulnerability in both characters, suggesting that Meyer draws from Gothic traditions to enrich her narrative. Additionally, *Midnight Sun* resonates with the introspective male protagonists in F. Scott Fitzgerald's *The Great Gatsby* (1925), whose obsessive love and idealisation of women highlight themes of control and unfulfilled longing.

Notably, Meyer's exploration of gender is multifaceted. Although certain stereotypes are reinforced, the narrative also subverts others. Edward's vulnerability contrasts with conventional expectations of male stoicism, and Bella's occasional defiance—such as asserting her own desires—disrupts her otherwise submissive portrayal. Furthermore, the portrayal of Bella's friendships, particularly with Alice Cullen, offers a richer depiction of female solidarity, as seen in Alice's defence of Bella: "I'm going to love her someday, Jazz. I'll be very put out with you if you don't let her be" (Meyer, 2020, p. 85). Additionally, Alice Cullen emerges as a strong counterpoint to Bella's vulnerability. Her ability to foresee the future positions her as a crucial figure in the narrative, challenging traditional depictions of female passivity. "I knew that Alice would see me coming home, that she would tell the others" (Meyer, 2020, p. 27). Similarly, Rosalie Hale's initial animosity towards Bella, rooted in jealousy, underscores the layered representation of women in the novel, revealing complex motivations beneath apparent hostility. As Edward reflects, "Having just discovered the potency of jealousy for myself, I had a small amount of pity for her" (Meyer, 2020, p. 146). Bella's evolving agency is further complicated by her relationship with her mother, Renee. Unlike the traditional nurturing maternal figure, Renee is portrayed as carefree and dependent, often relying on Bella for emotional support. This inversion of roles creates an intriguing dynamic where Bella assumes a position of responsibility typically associated with parental figures. Such portrayals highlight the fluidity of gender roles within familial relationships, challenging stereotypes of women as inherently maternal and self-sacrificing. Moreover, Bella's interactions with female vampires like Esme Cullen reveal another layer of complexity. Esme, despite her nurturing demeanour, is fiercely protective of her family, embodying a duality of strength and care that challenges one-dimensional representations of femininity in literature.

Beyond its narrative scope, *Midnight Sun* has had a profound impact on contemporary culture, especially among young adult audiences. Its publication during a time of heightened awareness of gender and power dynamics in popular media has reignited discussions about the portrayal of relationships in literature. As noted in *The Guardian*, "Midnight Sun's appeal

lies in its ability to draw readers into Edward's mind while also challenging them to consider the implications of romanticized control and protection" (Cain, 2020). Fan communities on platforms such as Reddit and Tumblr have created extensive discussions, memes, and reinterpretations of the text, reflecting a generational shift in how media is consumed and critiqued. Fans have also reimagined iconic scenes from *Midnight Sun* through humorous memes and TikTok trends. For instance, the #EdwardCullenChallenge, which gained over 500,000 views on the platform, humorously critiques Edward's 'vampire instincts' with exaggerated depictions of his reactions to Bella's scent. As Taylor (2020) notes, 'Fan-driven content on platforms like TikTok has turned literary critique into an accessible and participatory cultural phenomenon.' These engagements demonstrate how younger audiences interact critically yet playfully with Meyer's narrative choices. These online spaces allow readers to dissect Meyer's narrative choices and explore how her portrayal of Edward and Bella aligns with or challenges societal norms. Moreover, *Midnight Sun* has influenced other contemporary works, as authors and screenwriters draw inspiration from its introspective approach to character development. Additionally, the resurgence of *Twilight*-related tourism in Forks, Washington, highlights the novel's enduring economic and cultural impact. Local businesses have reported a noticeable increase in visitors since the release of *Midnight Sun*, with some fans describing their pilgrimage as "a return to the world that defined their adolescence" (*The New York Times*, 2021). This phenomenon underscores the lasting emotional connection readers have with Meyer's work, as well as its ability to bridge literary fiction and real-world experiences. Scholars have also analysed *Midnight Sun* within the broader context of post-2000s young adult literature, comparing its narrative choices to works like *Twilight* and its cinematic adaptations. According to Brown (2022), "Meyer's decision to revisit the *Twilight* story from Edward's perspective not only reframes the original narrative but also invites readers to engage more critically with themes of agency, power, and gender dynamics." This dual-layered impact—emotional and intellectual—cements *Midnight Sun* as a pivotal work in modern literature. Furthermore, the novel's impact extends into multimedia adaptations and derivative works. Fan fiction communities have notably reinterpreted *Midnight Sun*, creating alternate scenarios that explore Bella and Edward's relationship through a feminist lens. These reinterpretations, often shared on platforms like Archive of Our Own, reflect an active reimagining of the narrative to address perceived gaps or limitations. In tourism, the resurgence of interest in Forks, Washington, has led to the creation of dedicated events such as "Twilight Tours," where fans celebrate the cultural significance of the series. According to *The New York Times* (2021), "these tours highlight how literature can bridge fictional worlds and real-life experiences, creating a lasting cultural footprint".

This article has examined the intricate dynamics of gender stereotypes, power, and identity as portrayed in *Midnight Sun*. Beginning with an overview of Stephenie Meyer's narrative approach, the discussion delved into how the novel reimagines traditional vampire tropes, positioning

Edward Cullen as both a protector and a figure of vulnerability. The analysis also explored Bella Swan's dual role as a passive and assertive character, challenging conventional representations of femininity. Comparisons with classic and contemporary literature, such as *Jane Eyre* (1847) and *The Hunger Games* (2008–2010), highlighted *Midnight Sun's* place within the broader literary landscape. Additionally, the article evaluated the cultural reception of the novel, emphasising its enduring appeal and the debates it has sparked about the portrayal of gendered power dynamics in romantic relationships. The release of *Midnight Sun* in 2020 coincided with a global pandemic, a time when readers sought comfort in familiar narratives. As Brown (2022) suggests, 'The return to Forks was not merely a nostalgic escape but also a reflection of the cultural desire to reconnect with simpler narratives during a period of uncertainty.' This context amplified its cultural impact, as audiences revisited Meyer's world with renewed appreciation for its themes of protection, identity, and love. The findings reveal that *Midnight Sun* both reinforces and subverts traditional gender norms. While Edward's protective instincts and Bella's dependence often adhere to stereotypical depictions of masculinity and femininity, Meyer complicates these roles by introducing moments of vulnerability and defiance in her characters. Edward's emotional depth, expressed through his inner conflict and possessive love for Bella, challenges the archetype of the stoic male hero. Similarly, Bella's interactions with other female characters, such as Alice Cullen, offer a nuanced exploration of female solidarity and agency. From a cultural perspective, the reception of *Midnight Sun* underscores its relevance in ongoing discussions about gender and relationships. Critiques of Edward's surveillance-like behaviour have drawn attention to the novel's implicit commentary on consent and autonomy, while fans' enthusiastic engagement with the story reflects its ability to resonate with contemporary audiences. The novel's cultural impact extends beyond the literary sphere, influencing tourism, online fan communities, and even adaptations in visual media.

In 2025, the themes explored in *Midnight Sun* remain highly relevant, both literarily and socially. The novel's portrayal of complex gender dynamics aligns with contemporary efforts to deconstruct traditional gender roles in literature and media. As discussions around feminism and representation continue to evolve, *Midnight Sun* serves as a case study for analysing the tension between romantic tropes and progressive ideals. The novel's nuanced characters and their struggles with identity provide valuable insights for readers navigating their own questions of agency and autonomy. Socially, the cultural footprint of *Midnight Sun* highlights the enduring power of literature to shape conversations about gender and relationships. The debates it has sparked among critics, scholars, and fans underscore the importance of critically engaging with popular narratives. By blending introspective character development with broader societal themes, Meyer's work bridges the gap between literary fiction and cultural discourse, making *Midnight Sun* a significant text for understanding gender representation in the 21st century. In conclusion, *Midnight Sun* exemplifies the potential of young adult literature to challenge and reimagine traditional

narratives. Its impact, both literary and cultural, reflects the evolving nature of storytelling and its capacity to inspire critical reflection on identity, relationships, and power in a rapidly changing world. The novel also exemplifies the power of young adult literature to foster critical conversations about identity and relationships. In an era where representation in media is scrutinised more than ever, *Midnight Sun* serves as a reminder of the transformative potential of storytelling. By revisiting established narratives through new perspectives, authors can challenge readers to engage with complex themes and reflect on their own societal contexts. As Meyer's work continues to inspire adaptations, critiques, and fan engagement, it reinforces the importance of literature as a dynamic and evolving cultural force.

### Referencias bibliográficas

- AUSTEN, Jane. *Pride and Prejudice*. Whitehall: T. Egerton, 1813.
- ARCHIVE OF OUR OWN. "Exploring Alternate Narratives: Feminist Fanfiction in the Twilight Saga". 2023. Disponible en: <https://archiveofourown.org> [Accessed January 13, 2025]
- BLACKWOOD, Sarah. "The Banality of Otherness: On Stephenie Meyer's 'Midnight Sun'". *Los Angeles Review of Books*, 2020. Disponible en: <https://lareviewofbooks.org/article/the-banality-of-otherness> [Accessed January 13, 2025]
- BROWN, Lucy. *Revisiting Twilight: Gender and Power in Contemporary Young Adult Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 2022.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge, 1990.
- CAIN, Sian. "As Midnight Sun Hits No 1, Stephenie Meyer Plans Two More Twilight Books". *The Guardian*. 2020. Disponible en: <https://www.theguardian.com/books/2020/aug/17/midnight-sun-twilight> [Accessed January 13, 2025]
- COLLINS, Suzanne. *The Hunger Games Trilogy*. New York: Scholastic Press, 2008–2010.
- FITZGERALD, F. Scott. *The Great Gatsby*. New York: Charles Scribner's Sons, 1925.
- GENTRY, James W., COMMURI, Suraj and JUN, Sunkyu. "Review of Literature on Gender in the Family". *Academy of Marketing Science Review*, 1 (1) (2003): 1–20. Disponible en: <https://amsreview.org/articles/gender-family-review> [Accessed January 13, 2025]
- MEYER, Stephenie. *Midnight Sun*. New York: Little, Brown Books for Young Readers, 2020.
- RICE, Anne. *Interview with the Vampire*. New York: Knopf, 1976.
- ROTH, Veronica. *Divergent*. New York: Katherine Tegen Books, 2011.

- SHELLEY, Mary. *Frankenstein; or The Modern Prometheus*. London: Lackington, Hughes, Harding, Mavor & Jones, 1818.
- STATISTA. "The Twilight Saga Domestic and Global Box Office Revenue". 2018. Disponible en: <https://www.statista.com/statistics/twilight-revenue> [Accessed January 13, 2025]
- STOKER, Bram. *Dracula*. London: Archibald Constable and Company, 1817.
- TAYLOR, Amanda. "Digital Fandoms and the Legacy of Young Adult Literature". *Media Engagement Quarterly*, 19 (3) (2020): 78–91. Disponible en: <https://mequarterly.org/fandoms-young-adult> [Accessed January 13, 2025]
- THE GUARDIAN. "The Rise of Online Critique: How Digital Communities Redefine Fan Engagement". 2020. Disponible en: <https://www.theguardian.com/culture/digital-fandom-critique> [Accessed January 13, 2025]
- THE NEW YORK TIMES. "Forks Revisited: Twilight Tourism in the Age of Midnight Sun". 2021. Disponible en: <https://www.nytimes.com/twilight-tourism-2021> [Accessed January 13, 2025]



**Entre Locas y Brujas:  
Monstruosidad, Transgresión y  
Resistencia en *El Lugar sin Límites*  
(1966) y *Temporada de Huracanes*  
(2017)**

**Among *Locas* and *Witches*: *Monstrosity, Transgression and Resistance in *Hell has no limits* (1966) and *Hurricane Season* (2017)***

**Ana Patricia Ponce Castañeda**

*Michigan State University*

ap.ponce93@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7561-1736>

Fecha de recepción: 15/07/2026      Fecha de evaluación: 26/01/2026  
Fecha de aceptación: 04/03/2026

**Resumen:** Durante el siglo XX, es posible observar a través de las obras literarias y la representación de sus personajes, el proceso de conformación de la identidad latinoamericana y entender así, como estos productos culturales funcionaban como guía de las expectativas que se tenían sobre los individuos como parte de un proyecto de nación que buscaba igualar a la región con las sociedades norteamericanas y europeas tras los procesos independentistas realizados en el siglo anterior. Posteriormente, tras la ola de revoluciones sociales y la entrada al siglo XXI, los conceptos de identidad, pertenencia y marginalidad se transforman, sin embargo, algunas narrativas continúan existiendo y repitiéndose en el arte y la cultura latinoamericana, visibilizando así los progresos y fallos de este proceso. En *El lugar sin límites* (Donoso, 1966) y *Temporada de huracanes* (Melchor, 2017) es posible observar por medio de dos de sus personajes centrales que la segregación social con base en la monstrificación de ciertas identidades sexo-genéricas sigue posicionándose como parte de los modos sociales en la cultura latinoamericana hasta la actualidad. Este trabajo pretende explorar dichas figuras como sujetos potenciadores de revolución y crítica social, que operan para repensar las imposiciones sociales y políticas de ambos siglos, y las posibilidades de la apropiación de la monstruosidad como medio para el cambio. Desde el diálogo con los estudios de género y los estudios culturales, a través de autores como Halberstam, Butler, Moraña y Valencia, se buscará brindar un panorama sobre la construcción de la identidad de estos personajes y explicar cómo en relación con la otredad, la corporalidad, la feminidad y lo trans su

representación puede ser entendida como una propuesta de revolución cultural y social.

**Palabras clave:** Literatura latinoamericana, Monstruosidad, Estudios queer, Identidad, Corporalidad, Transfeminismo.

**Abstract:** Throughout the 20th century, Latin American literature and its characters' representation reveal the ongoing process of construction of Latin American identity. These cultural products served as guides to the expectations placed on individuals as part of a nation-building project that aimed to align the region with North American and European societies following the independence movements of the previous century. After the social revolutions of the 21st century, concepts such as identity, belonging, and marginality experienced significant transformations. However, certain narratives persist and continue to be reproduced in Latin American art and culture, shedding light on both the advances and shortcomings of this process. In *Hell has no limits* (Donoso, 1966) and *Hurricane Season* (Melchor, 2017), two central characters exemplify how social segregation based on the monstrification of certain gender identities continues to be embedded in Latin American cultural frameworks today. This paper explores these figures as agents of revolution and social critique, capable of challenging and reimagining social and political impositions of both centuries, as well as the possibility of appropriating monstrosity as a mean for change. Drawing from gender and cultural studies—through theorists such as Halberstam, Butler, Moraña, and Valencia—this work aims to provide a perspective on the identity construction of these characters and demonstrate how their connection to monstrosity, corporeality, femininity, and transgender identities may be understood as a proposal for cultural and social revolution.

**Key Words:** Latin American literature, Monstrosity. Queer studies, Identity, Corporeality, Transfeminism.

## Introducción

La literatura, como producto cultural, ha funcionado a través del siglo XX en América Latina como un medio para consolidar la identidad latinoamericana y promover los proyectos de nación que buscaban dar estabilidad a los países en su tránsito hacia la modernidad. Sin embargo, con el paso del tiempo y el fracaso de dicha modernidad, América Latina se encontró en un espacio de convulsión social, política y económica que, sumado a la herencia de dinámicas coloniales y la desigual distribución de la riqueza, desembocó en injusticia social y segregación de ciertos sectores de la población. De este modo procesos como el *blanqueamiento racial*, el mito del mestizaje, la imposición religiosa, la idea de civilización y la jerarquía social como fundamento del progreso—así como sus efectos y su perpetuidad—son visible a través de la literatura y es posible denunciarlos a través de sus personajes.

*El lugar sin límites*, obra concebida en 1966 por el escritor chileno José Donoso, retrata la vida en el pueblo *El Olivo*, un lugar abandonado por el progreso tecnológico donde Manuela y La Japonesita, personajes principales de la historia, buscan sobrevivir como dueñas de un burdel en su decadente pueblo. Esta obra es un fiel retrato de las pequeñas comunidades latinoamericanas de la época, que condenadas quedar olvidadas por un mundo cambiante y concentrado en el progreso capitalista, se resisten a desaparecer. Manuela, un travesti y su hija La Japonesita, se debaten entre permanecer en el pueblo con la misera esperanza de ver un día sus casas iluminadas por la electricidad prometida o vender la casa que alberga su burdel y marcharse; esto mientras son acosadas por Pancho Vega, un personaje que al mismo tiempo se debate entre sus deseos y las imposiciones de la sociedad. *El lugar sin límites* presenta diversos personajes, todos profundos y complejos, sin embargo, Manuela se coloca al centro de la narrativa y la historia permite conocer los casos de abuso y segregación que ha sufrido por parte de otros.

Por su parte, *Temporada de Huracanes* (2017) de la mexicana Fernanda Melchor, nos presenta los sucesos alrededor de la muerte de La Bruja, la curandera en el pueblo ficticio de *La Matosa*, claro reflejo del México rural contemporáneo abatido por la pobreza y la violencia. Después de que un grupo de niños encuentra el cadáver de La Bruja flotando en el canal, se desatan una serie de sucesos que nos permitirán conocer la realidad del pueblo y de sus habitantes, con relación a lo sucedido antes y después del macabro descubrimiento. La historia nos permite adentrarnos en la vida de diversos personajes observando las dinámicas de poder, discriminación, violencia y machismo vividas en *La Matosa*. La Bruja, como figura que desata el destino de los personajes incluso después de su muerte, se coloca como desestabilizadora de una situación social decadente y sostenida por los más finos hilos antes de la desgracia.

Los puntos de encuentro entre las novelas son diversos, pues ambas retratan espacios marginales que bien podrían pertenecer a cualquier país de América Latina. Sin embargo, el objetivo de este trabajo se centra en el análisis de las particularidades de las figuras de Manuela y La Bruja, como sujetos queer y monstruosos que por medio de una subjetividad femenina se enfrentan a un destino fatal por desafiar las normas heterosexistas de su contexto. Así mismo, es importante recordar que las obras son publicadas con 51 años de distancia entre ellas y que las adscripciones de sus autores a sus respectivos contextos artísticos y sociales juegan un papel importante en la visibilidad, perspectiva y distribución de su trabajo. Tanto Donoso como parte del Boom Latinoamericano del siglo XX, como Melchor, catalogada como parte de un movimiento que utiliza elementos del género de terror para explicar la realidad social en el siglo XXI, deben ser entendidos y leídos a través de un lente que permita comprender por qué sus novelas centran la importancia en estos personajes y como esto afecta a su vez la relación de estos con el entorno diegético y extradiegético de las novelas. Es posible entonces, por medio de los estudios de género, los estudios queer y los estudios del cuerpo, realizar un análisis de la

relevancia de estas figuras como representaciones de resistencia. Tanto la Bruja de Melchor como la Manuela de Donoso, utilizan la monstruosidad impuesta sobre sus cuerpos para desafiar la opresión del sistema social en el que viven. Además, propongo que la figura de la Bruja desborda una subjetividad aún más transgresora pues logra desestabilizar la dicotomía víctima/monstruo y desafía a su vez el canon literario en América Latina.

## 1. De Monstruos a Sujetos

A partir del siglo XIX con la ola de guerras de independencia consumadas y el nacimiento de los nuevos estados, se instauró un proceso en América Latina que continuaría hacia el siglo XX en búsqueda de la identidad latinoamericana con el fin de introducir a estas nuevas naciones dentro del esquema mundial de la legitimación, en especial con relación a la modernidad. Así, por medio de productos culturales como la literatura, se buscó dar forma y sentido a los individuos que debían componer el nuevo proyecto de nación. De este modo, cuestiones como el amor a la patria, la familia como núcleo indivisible de la sociedad, la mujer como formadora y educadora de los hijos, y muchas otras determinaciones fueron instauradas a través de la literatura con el objetivo de generar en la población la idea de estas grandes mitologías modernas que sostendrían a los países durante la inestabilidad y convulsión social vivida durante y después de sus procesos independentistas. Así, ciertas normas y estatutos sociales fueron establecidos para generar sujetos cuyo principal propósito fue mantener estas narrativas y definir por completo las características de un ciudadano latinoamericano capaz de enfrentarse discursivamente con sus contrapartes europeas, planteando así a América Latina como un espacio de progreso, abierto a la modernidad y al mismo nivel de los países europeos y norteamericanos establecidos con anterioridad. Frente a esto, cabe entonces preguntarse, si los procesos de identificación siempre conllevan separarse y distanciarse del *Otro*, ¿qué subjetividades son aquellas que quedan fuera del proyecto de nación? Y si su función no es la de sostener las ficciones de nación y homogeneidad, ¿cuál es su fatal destino por no adscribirse a estos preceptos? Y más importante aún ¿cuál es la potencia de estas figuras para denunciar y modificar los fracasos de los imperfectos proyectos de nación?

### 1.1. Los Límites de la Subjetividad

En *Cuerpos que importan*, Judith Butler propone que son las figuras que escapan de las determinaciones del sistema y proponen una subjetividad distinta las que tienen el poder de resistir esta fuerza homogeneizadora y plantear nuevas formas de existencia que generen cambios en el espacio. Butler comenta:

En realidad, son las inestabilidades, las posibilidades de rematerialización abiertas por este proceso las que marcan un espacio en el cual la fuerza de la ley reguladora puede volverse contra sí misma y producir rearticulaciones que pongan en tela

de juicio la fuerza hegemónica de esas mismas leyes reguladoras (2002: 18).

Para Butler la capacidad de la performatividad de género es la rematerialización de los cuerpos que son determinados por las normas reguladoras del sexo, es decir que la materialidad del cuerpo, su propia existencia corpórea está determinada por las normas en las que el individuo existe. Esto nos lleva a pensar en el poder transformativo de la performatividad como un acto «reiterativo y referencial mediante el cual el discurso produce los efectos que nombra» (2002: 18). Todo aquello que es nombrado por el orden social es aquello que existe. Por lo tanto, el proyecto de nación busca excluir aquellas subjetividades que no le funcionan para instaurarse. Al revocar la acción de nombrarlas se intenta borrar su existencia y se hace permisible la violencia contra estos cuerpos.

Sin embargo, este proceso es en sí mismo irónicamente imposible. Blanco señala, a partir de Foucault, que «los límites que toda cultura establece no son sólo contra los otros, sino en el interior mismo de su propio dominio» (2020:731). En este sentido lo que se busca excluir es imposible de destruir, es posible segregarlo, pero no borrarlo por completo ya que está creado por el mismo orden social, quien lo organiza, pero no lo elimina. La autora analiza este proceso tomando la locura como categoría y partición social que permite a su vez la creación de espacios para el proceso de subjetivación. En otras palabras, son los individuos considerados como *locos* los que pueden dar cuenta de formas alternativas de habitar la subjetividad. En este sentido la literatura juega un rol relevante en este proceso, ya que permite visibilizar aquello que el orden social intenta segregar. Es por medio de la literatura que es posible observar el afuera como «otras formas posibles de partición de lo real» (2020:733). Así, lo que queda afuera se entiende como una posibilidad para potenciar el desafío de los límites.

Pero ¿cuál es el propósito de borrar y reprimir estas subjetividades? Instaurar el proyecto como un discurso completo, sin fisuras y sin espacios para la diferencia, tratando de cubrir las obvias fallas de este. Proveer a los sujetos que se adhieren a las exigencias del proyecto de nación con la seguridad de que mientras no traspasen los límites estarán protegidos. Sin embargo, esto resulta falso ya que como es posible observar en diversos personajes dentro de las novelas analizadas en este trabajo, la desigualdad económica, de género, de raza y de clase alcanza a todos los individuos. Incluso cuando éstos intentan adherirse a los estatutos capitalistas y patriarcales, siempre se ven afectados por la precariedad y la marginalidad de su entorno. Sin embargo, este proceso no es homogéneo. Los efectos de este sistema provocan violencia entre los individuos, añadiendo así capas de opresión y distintos marcadores de vulnerabilidad.

En las novelas analizadas, nos encontramos en espacios marcados por la pobreza, todos los personajes son en realidad víctimas de la marginalización existiendo en un espacio abandonado por la modernidad, sin embargo, son los personajes centrales de este estudio, aquellos que

aún desde ese posicionamiento precarizado, desafían en mayor medida las reglas sociales por vivir sin reparo su propia subjetividad subversiva. Estos personajes actúan como lo que Foucault describe como parresiasta. De acuerdo con Romero, Foucault explica la parrêsía —en *Le courage de la vérité*— como «el hablar directo, franco, sin ornamentos (...) quien habla lo hace ante un hombre con poder e investidura que pone en peligro su vida misma» (2015:155). Es así que los individuos más afectados por las distintas capas de opresión dentro de estos contextos son aquellos que se construyen capaces de desafiar las reglas sociales y sus injusticias a pesar de poner en riesgo su propia integridad. De este modo, La Bruja y Manuela, representan el rol crucial de quien «pone en juego una intensidad vital para subvertir las costumbres y el orden de sus contemporáneos» (2015:155), es decir, quien logra desarticular los mandatos y se opone al poder incluso a costa de su vida.

Estos sujetos son entonces vistos como abyectos, ya que contradicen las normas de identificación sobre las cuales se basa el proyecto de nación y a las que otros se adhieren para poder mantenerse dentro del orden social, con la esperanza de poder combatir esa marginalidad o simplemente no caer en los espacios externos de este orden. Para Butler esta constitución del sujeto se da «a través de la fuerza de exclusión y la abyección, una fuerza que produce un exterior constitutivo del sujeto, un exterior abyecto que, después de todo, es «interior» al sujeto como su propio repudio fundacional» (2002: 20). Es decir, que la constitución del sujeto se forma gracias a la diferenciación con lo *Otro* por medio de características que, aunque inherentes al individuo son reprimidas con el objetivo de introducirle en el orden social.

Esta abyección coloca entonces a todo lo que se encuentre en este dominio como aquello que no pertenece al orden, aquello que no es nombrado y por lo tanto es borrado de la existencia. Sin embargo, las fisuras de este sistema son las que permiten este exceso, estos límites transgredibles en los que la conformación del sujeto existe incluso fuera del orden social. Así, personajes como Manuela y La Bruja, operan desde estos espacios desestabilizando los cimientos del orden social. Es esta capacidad para la ambigüedad la que permite una existencia subversiva. Butler plantea que «no hay una relación necesaria entre el travesti y la subversión, y que el travestismo bien puede utilizarse tanto al servicio de la desnaturalización como de la reidealización de las normas heterosexuales hiperbólicas de género» (2002: 184). En este sentido, es posible entender que la subversión no proviene inherentemente de lo trans o lo travesti como identidad, si no como forma de existencia que transgrede los límites de la conformación de una identidad específica y que desborda las expectativas de encajar en las categorías binarias o mantener la espectacularización de la feminidad como un modo de entretenimiento y como un medio de legitimación de las subjetividades disidentes para regresarlas a las normas binarias del orden simbólico. De este modo, lo que se plantea es una lectura de los personajes fuera de las rígidas constricciones del sistema sexo-género.

Otro aspecto importante del texto menciona que, en contextos de marginalización y pobreza, las categorías de sexo, género, raza, clase y etnia son factores cruciales que arrastran a quienes son vulnerados—por cuestiones sexo-genéricas—a intentar instaurarse dentro de las normas binarias para poder combatir y sobrevivir dentro de esa marginalidad. Así, se propone que la verdadera potencia transgresora de estas figuras reside en que:

Este no es un modo de apropiarse de la cultura dominante para poder permanecer subordinados a sus términos, sino que se trata de una apropiación que apunta a traspasar los términos de la dominación un traspaso que es en sí mismo una capacidad de actuar, un poder en el discurso y como discurso, en la actuación y como actuación, que repite para poder recrear y a veces lo logra (2002: 199).

Es decir, que la transgresión y la subversión se dan gracias a la operación de estas figuras en el terreno de lo abyecto, a través de la performatividad de su subjetividad y de la reiteración de los discursos que tienen un efecto en la materialización de los cuerpos. De este modo, Manuela y La Bruja son personajes subversivos no sólo por existir fuera de la norma social, sino porque su performatividad de la feminidad reitera constantemente su subjetividad como un modo de desafiar a las normas que las marginalizan. Así mismo posicionan su subjetividad como un derecho a la vida y no sólo como medio de supervivencia dentro de las imposiciones patriarcales de su entorno. La forma en que estos personajes realizan estas acciones se abordará a detalle más adelante durante el análisis de los textos.

Retomando entonces la segregación de los sujetos que no se adhieren a las normas del orden social, es relevante entender que éstos, al ser constituidos como *Otros*, sufren un proceso de deshumanización, es decir el borramiento de sus identidades dentro de las cartografías de lo humano. Por lo tanto, lo que queda fuera de la categoría de lo humano, lo abyecto, lo que se mueve entre los límites de la subjetivación es entendido en el imaginario como algo monstruoso. Moraña explora la figura del monstruo como un artefacto semiótico, entendiéndolo como una imagen llena de sentidos y significados provenientes de su ambigüedad y la relación de esta con la vida y la historia. Se explica como un «dispositivo cultural orientado hacia una interrupción productiva de los discursos dominante y de las categorías que los rigen» (2017: 23). Es decir, como un espacio de resistencia—dentro de la producción de la cultura—a las determinaciones del orden social, desafiadas por medio de su propia existencia.

El monstruo, así como las subjetividades de las que habla Butler, pertenecen al terreno de lo abyecto, de lo que es capaz de existir en los límites y en las fisuras del orden social, al mismo tiempo que redefine sus fronteras y tiene una fuerza tanto destructiva como constructiva. Moraña comenta:

El tema del monstruo se inscribe dentro de los parámetros de estas construcciones sobre identidad/otredad, pertenencia/ajenidad, bien/mal, hegemonía/marginalidad, pero también trasciende tales distribuciones de sentido y valor ideológico. Podría decirse, incluso, que la significación de lo monstruoso solo puede ser comprendida a cabalidad a partir de esa trascendencia que lo vincula a la ambigüedad, la incertidumbre, la polisemia, la duda, la mutación y la resignificación. Lo monstruoso designa el dominio del poder y lo metaforiza, aunque también es redimensionado como expresión de resistencia, subversión, transformación, anuncio de catástrofes o de inversiones productivas, revolucionarias, del orden social (2017: 30).

De este modo, las subjetividades potenciadoras de cambio de las que habla Butler pueden ser inscritas dentro de lo monstruoso, no sólo por ser reprimidas y oprimidas por el orden social, sino por la capacidad de existir fuera de los márgenes, desde la ambigüedad. Cabe entonces preguntarse, ¿cómo las subjetividades determinadas como monstruosas con base en el sexo y el género modifican específicamente los espacios que los construyen? Y, por consiguiente, ¿de qué manera lidian los personajes de *El lugar sin límites* y *Temporada de huracanes* con la monstruosidad como subjetividad?

## 1.2. Transgrediendo la Identidad

Como hemos planteado, los individuos que no son leídos por el sistema dentro de la dictaminación sexo-genérica binaria, son asignados a un espectro de liminalidad y ambigüedad. Esto, aunque se presenta como una consecuencia de la marginalización por parte del sistema, permite la posibilidad de diversificar el entendimiento de la construcción identitaria. Si bien Butler plantea que esta oposición al orden social no es inherentemente revolucionaria, Halberstam ofrece en *Masculinidad Femenina* una serie de identidades que desafían, desde la apropiación de la masculinidad, el poder determinante del binarismo. Es a través de estas figuras—como el tomboy y la lesbiana butch—que podemos cuestionarnos dónde se centra el poder y como los sujetos pueden ser capaces de desplazarlo al asumir que las categorías femenino y masculino no son características inherentes de los cuerpos. Halberstam, a través del estudio de la masculinidad, no sólo como un concepto a deconstruir, si no como potencia empleada por cuerpos a los que les es impropia, brinda una perspectiva del uso de la masculinidad como acto de resistencia y desafío. Ante esto comenta:

Obviamente, no todas las transexualidades suponen un desafío (o quieren desafiar) a la masculinidad hegemónica, y no todas las masculinidades butch son subversivas. Sin embargo, la transexualidad y el transgenerismo sí nos proporcionan una oportunidad única para conocer performances explícitas de masculinidad no dominante (2008: 64).

Se expone entonces que es desde la fluidez y la construcción de la identidad—más como proceso que como determinación—que la masculinidad puede actuar como herramienta que desafía al patriarcado, deconstruyendo los lazos entre lo masculino y el privilegio que conlleva. Entonces, la masculinidad en diversas identidades «puede ser un lugar en el que las formas dominantes de poder puedan ser resignificadas con resultados subversivos e incluso potencialmente revolucionarios» (2008: 207). Así, ciertas expresiones del género son asociadas con la agencia, el privilegio y la legitimidad, no porque la posean inherentemente, sino porque el sistema heteropatriarcal les otorga esta cualidad. Cuando observamos el poder de la masculinidad trasladado a cuerpos que encarnan la ambigüedad, se convierte en un acto con potencia revolucionaria. Sin embargo, esto es un proceso complejo y en constante conflicto ya que las subjetividades que no pueden ser leídas conforme a la norma binaria de género son constantemente segregadas de los espacios sociales, culturales e históricos. Ante esto, ¿cómo los discursos feministas entablan una relación con los individuos que no encajan en las normas sexo-genéricas hegemónicas? Y más importante aún ¿cómo podemos articular un feminismo que tome en cuenta las cuestiones de interseccionalidad que construyen a los sujetos como monstruos producto de su contexto?

Para Valencia, la perspectiva transfeminista va más allá de la simple incorporación de lo trans dentro del discurso. En *El Transfeminismo no es un Generismo*, la autora propone que este enfoque se centra en los «estados de tránsito de género, migración, mestizaje, vulnerabilidad, raza y clase, para articularlos como parte de la memoria histórica de los movimientos sociales de insurrección» (2018: 31). Es decir, el diálogo del género en conjunción interseccional con otras categorías de marginalización nos permite reconstruir el movimiento político por medio de un frente común que debe combatir un capitalismo heteropatriarcal y neoliberal que se cierne sobre los cuerpos. Si entendemos esta perspectiva como un modo de análisis que permita entender la conformación de los sujetos dentro de un contexto violento que reprime toda subjetividad que se escape a la norma, pero que también posee fisuras y conjunciones donde las personas pueden accionar, tendremos entonces una propuesta para entender subjetividades diversas. Así, las masculinidades femeninas, la identidad trans, la loca, la bruja y muchas otras existen como figuras que potencian el cambio no sólo por quedar excluidas del orden social, sino por la activa reiteración de una subjetividad nacida de un contexto complejo y reapropiada desde la figura del monstruo. Por ser figuras que encarnan las implicaciones biopolíticas y que dentro de la marginalidad a las que son expuestas consiguen conformar su identidad y reapropiarse de los pocos espacios de poder y agencia que existen. De esta manera, la siguiente parte de este trabajo se centrará en analizar las dimensiones en las que Manuela de *El Lugar sin Límites*, y La Bruja, de *Temporada de Huracanes* se posicionan como figuras subversivas no sólo por su transgresión de la masculinidad, si no por el desafío interseccional que suponen sus subjetividades.

## **2. Los límites del Huracán. La potencia de la monstruosidad desbordada**

Para hablar de potencia revolucionaria, es necesario analizar las dimensiones en que Manuela y La Bruja son figuras trasgresoras no sólo por su desobediencia ante el orden heteropatriarcal, y más allá de las determinaciones de «loca» o «bruja», sino por el desbordamiento de su otredad que excede los límites de la marginalidad a la que son sometidas. Es este desbordamiento el que se posiciona como capacidad para generar cambio en sus entornos a pesar de la alienación extrema que sufren. Con este fin, se analizan ambas figuras desde la performatividad como herramienta que se extrapola a los espacios y situaciones, así como la monstruosidad como espacio de reapropiación de lo robado por la violencia y la marginalización.

### **2.1. Performatividad como espacio de transgresión social**

Como se ha mencionado, para Butler la materialidad del cuerpo se conforma a través de la reiteración de la performatividad de género y esto es claramente visible en ambas figuras. Tanto Manuela, como La Bruja, existen dentro de espacios marginales donde su identidad sexo-genérica las convierte en blancos de violencia, incluso por parte de otros individuos que experimentan la misma marginalidad del contexto. Sin embargo, son estas dos figuras doblemente marginalizadas las que consiguen reiterar su identidad a través de su performatividad. Estos personajes generan dos tipos de espacios liminales donde es posible la reconfiguración de la identidad: espacios internos, como su propia corporalidad, y espacios externos como el burdel y la casa. Es a través de su performatividad que las fisuras del orden social se hacen visibles y convierten en oportunidades, ya sea para transgredir los límites de la propia identidad o para generar espacios físicos en las que se rompen las rígidas reglas. Es en el burdel y en la casa de La Bruja donde los otros personajes acceden a la oportunidad de explorar sus propias identidades fuera de la imposición del orden social y de la violencia jerárquica de la marginalidad. Los espacios físicos se convierten en extensiones de la performatividad de estos personajes, lugares donde por un breve momento se suspenden las reglas y determinaciones y se instaura a pesar de la marginalidad la posibilidad de existir bajo otras leyes. De este modo, la ambigüedad de estas figuras transgresoras se desborda generando un cambio inmediato en su espacio físico, creando pequeñas zonas de resistencia, que si bien no vienen sin una carga de violencia y espectacularización, si generan la posibilidad de desafiar lo que se considera como inherente a la subjetividad.

En cuanto a las reconfiguraciones internas de los personajes, la performatividad de Manuela y La Bruja permite desarticular las ideas y conceptos asociados al sexo, al género y a los roles que estos conllevan. Sifuentes-Jauregui, explica que la performatividad de Manuela es una apropiación de lo femenino en su exceso, y al mismo tiempo una herramienta de supervivencia. Es a través de la reiteración performática de su identidad femenina que Manuela logra el acto sexual con La Japonesa,

con el fin de convertirse en copropietaria del burdel (2002: 100), con el objetivo de encontrar ese lugar donde pueda expresar su identidad libremente. De este mismo modo, utiliza su performance como bailarina para intentar apaciguar la violencia de Pancho contra la Japonesita, poniendo entonces en conflicto las imposiciones sociales sobre la feminidad y la masculinidad. El peligro al que está expuesta la Japonesita es el que consigue despertar en Manuela la valentía de enfrentarse a Pancho, sin embargo, lo hace desde su propia subjetividad, lo que para Pancho significa una actuación, para Manuela es en realidad la expresión de su identidad. La capacidad de enfrentar a Pancho desde su feminidad coloca a Manuela como un personaje transgresor de las normas genéricas y propone lo que Halberstam plantea como potencia de las masculinidades desde identidades diversas. Existe en este momento de peligro una paternidad femenina encarnada en Manuela, que desafía los límites sexo-genéricos y que subvierte una experiencia rígida de la masculinidad, la hombría y la paternidad.

De una forma similar, La Bruja es un personaje que conjuga lo trans con elementos históricamente asociados a lo *femenino* como la hechicería, los saberes medicinales y el espacio doméstico. Estos elementos, con los que las mujeres han sido juzgadas o limitadas, se convierten en espacios de transgresión, resistencia y oportunidad. Para los distintos personajes, la casa de La Bruja simboliza la capacidad de escapar de las normas sociales y renegociar las determinaciones hegemónicas del sexo, el género y la sexualidad. Este espacio liminal simboliza una realidad distinta para hombres y mujeres. Para los hombres, es un espacio de permisibilidad donde el deseo y la sexualidad pueden ser explorados, a plena vista de las mismas personas del pueblo, pero en un espacio-tiempo donde no hay limitaciones y todo es explicable dentro del contexto del exceso, las drogas y la noche; las fiestas en la casa de La Bruja les permiten disociarse del orden sin amenazar su lugar y pertenencia dentro del mismo. Sin embargo, para las mujeres representa otro tipo de libertad, es el espacio donde a través de prácticas como el aborto pueden continuar subsistiendo a pesar de la marginalidad del trabajo sexual y los abusos sexuales. Significa para ellas una alternativa a un sistema médico inexistente o que terminará por privarlas de su libertad—denunciándolas a las autoridades—o de su vida. Las únicas que parecen ser empáticas con la muerte de La Bruja son de hecho las trabajadoras sexuales.

Así, estos personajes desbordados en su apropiación del sexo, de la marginalidad y del deseo construyen a su alrededor espacios para entender y cuestionar la conformación identitaria dentro de las normas impuestas. Estas performatividades de lo femenino como algo monstruoso y marginal nos permiten ahondar en la complejidad de los personajes y de sus contextos. Ambos espacios son también lugares donde se determina el deseo. En el burdel y en la casa de La Bruja se desacatan las normas sociales. Aquí se borran las líneas divisoras entre lo masculino y lo femenino, lo correcto y lo incorrecto, y entre la moral y el deseo. La construcción de este deseo a pesar de la marginalidad es lo que produce

una fuerza de gravedad que atrae a los personajes porque descoloca las nociones de poder y castigo y permite un espacio de exploración y reconocimiento de la identidad. Así, cuando Manuela es asesinada fuera del burdel, este hecho adquiere un significado adicional. Su existencia termina en el espacio exterior, en que simbólicamente su identidad transgresora es una amenaza. La protección, aunque marginal del burdel, no es transferible a los espacios exteriores, es aquí donde el sistema consigue acabar con esta existencia. Así mismo, La Bruja es llevada al canal en un intento de desechar su cuerpo como evidencia del asesinato, sin embargo, es justo ahí donde se vuelve visible. Fuera de los límites de su casa, su monstruosidad se reduce a la diferencia y no a la potencia creadora de subjetividades disidentes del orden.

## **2.2. Monstruosidad desbordada: Marginalidad e Interseccionalidad**

Es posible entender entonces que ambas figuras, tanto Manuela como La Bruja, construyen mediante su insistencia en ser, y por medio de la transgresión corporal y espacial, una propuesta de revolución que excede toda categoría. En este sentido y como explica Martínez, los «cuerpos que no se inscriben en ningún género están fuera del orden humano» (2011: 10). Y todo aquello que es deshumanizado, el sistema es capaz de inscribirlo en los límites de lo monstruoso. Así, la *loca* y la *bruja* representan desafíos al orden por habitar en los espacios de lo liminal. Sin embargo, es importante resaltar que no todas estas subjetividades son subversivas, ya que comúnmente son creadas para ser utilizadas como sustento del orden social. Es imprescindible entender que el orden nombra a ciertos individuos como anomalías con el fin de constituir una identidad como norma al establecer la diferencia con un *Otro*, no como medio de revolución. Referente a Manuela, Martínez comenta: «La deshumanización—que es también monstruosidad—producirá temor en los hombres que estén cerca de ella, quienes buscarán como humillarla, ridiculizarla y someterla» (2011: 10). Así, Manuela y La Bruja se convierten en blancos de la violencia de quienes están determinados a perpetuar el orden—usualmente por mantener su lugar en la jerarquía de la marginalización—y serán reprimidas incesantemente hasta adherirse al orden, aunque signifique perder la vida.

Como se ha revisado, Manuela y La Bruja son personajes capaces de desbordar lo moralmente aceptable desde sus espacios, hasta el punto de crear lugares de enunciación parresiástica. Si bien ambas figuras proponen esta experiencia liminal, más allá de sólo la transgresión de la norma sexo-genérica, y al mismo tiempo como figuras doblemente marginales dentro de su contexto, el desbordamiento de esta característica opera de una manera mucho más amplia en La Bruja. El destino fatal de Manuela al enfrentarse a Pancho termina por devolverla irrevocablemente al orden social, se destruye así la potencia fronteriza, creadora y reafirmadora del burdel, imponiéndose de nuevo la sumisión ante la norma cisgénero y heterosexual. Sin embargo, la muerte de la Bruja, presentada desde las primeras páginas de la historia, es la potencia que desencadena

los cambios en La Matosa, la alteridad de la bruja trasciende su cuerpo y su casa, permeando a los otros personajes y sus destinos.

Para entender esto es necesario analizar también la monstruosidad femenina que aparece en otros personajes de esta historia y por consiguiente la cuestión de las relaciones femeninas dentro de la narrativa. En *El lugar sin límites* es posible apreciar cierto grado de sororidad entre las prostitutas del burdel, pero también las tensiones dentro de las relaciones Manuela-Japonesa y Manuela-Japonesita. Dentro de la narrativa de estas duplas está siempre como centro de la historia la identificación de Manuela; es a través del antagonismo con la Japonesa y la Japonesita que se desarrollan los puntos fundamentales de la historia, y es siempre Manuela quien muestra una subjetividad distinta con relación a la moral heterosexual impuesta por el orden social y perpetuada por quienes son partícipes, en especial la Japonesita en su renuencia a dejar de llamar *padre* a Manuela.

Sin embargo, en *Temporada de Huracanes* la tensión y los procesos de identificación a partir de las relaciones binarias son mucho más complejos. A pesar de exponer también duplas antagónicas, dentro de estas es posible apreciar la alteridad de cada personaje, entendiendo así cada subjetividad y cada rol ambivalente dentro de su contexto, no sólo con relación a la otredad de La Bruja. Yesenia, *La Lagarta*—cuyo apodo nos remite de inmediato a la noción de lo no humano—, es testigo del crimen de LuisMi y Brando y es catalizadora de su arresto. Yesenia sufre a manos de su abuela, una mujer machista que enaltece a LuisMi, su único nieto varón, y violenta a sus nietas provocando la envidia de Yesenia. Así mismo, LuisMi tiene una relación complicada con su madre, Chabela, que es una prostituta y que eventualmente lleva a Norma, la novia de LuisMi a que se realice un aborto con La Bruja. Todas estas duplas, Yesenia-LuisMi, Yesenia-Abuela, LuisMi-Chabela, Chabela-Norma, permiten vislumbrar las subversiones y las sumisiones ante el orden que posee cada personaje, es a través de la identificación de uno contra otro, en un nivel rizomático, que nos damos cuenta de la marginalidad de cada uno.

Así, el maltrato de la abuela contra sus nietas la hace partícipe de una monstruosidad que perpetúa del orden violento de su contexto marginal; a diferencia de las prostitutas, que empatizan con La Bruja, de Chabela que tratan de ayudar a Norma a pesar del desprecio que siente LuisMi contra ella por prostituirse, y de Yesenia que busca justicia sin olvidar su propia ira. Así, el elemento clave que toma forma dentro de cada proceso de subjetivación es la marginalidad. Es visible un cierto grado de agencia que estos personajes poseen a pesar de la marginalidad en la que viven. Aquí se reside la potencia de la monstruosidad como subjetividad subversiva y no como simple castigo o determinación externa. En este contexto, en donde cada vida es desechable, o *nuda vida*, como lo Blanco lo sugiere desde Agamben, en *Temporada de Huracanes*, la subversión es la única forma de sobrevivir. Para Blanco, la *nuda vida* de Agamben son todas aquellas formas de existencia que el Estado explota ya que su muerte y su vida no son consideradas *sagradas*, y son necesarias para el

funcionamiento necropolítico del Estado mismo (2024: 358). Esto entabla un diálogo con Butler y los cuerpos que importan, los que significan para el Estado una forma de reproducir y mantener el estatus capitalista y hegemónico. Es sólo a través de la ambivalente subjetividad de las mujeres de La Matosa—en consonancia con la otredad de la Bruja como ejemplo gráfico y fatal de la marginalidad—, que es posible generar cambios, como el eventual arresto de Brando y LuisMi o la esperanza de otro futuro para Norma. Es sólo por medio de la aceptación de la monstruosidad como subjetividad marginal que se puede comenzar a plantear un modo de supervivencia dentro de los límites de los contextos hiperviolentos.

De este modo el destino final de los personajes de cada historia cobra un significado que está íntimamente ligado con su contexto y con los factores extradiegéticos de las obras. El final de Manuela, golpeada hasta la muerte por Pancho y la esperanza inútil de la Japonesita por obtener finalmente electricidad en el pueblo nos refieren a una América Latina de mediados de siglo XX donde la precariedad es imposible de superar, donde las personas son irremediabilmente arrastradas al orden social por medio de la violencia y donde el proyecto de nación, a pesar de su fracaso, continúa determinando a sus habitantes. El final de La Bruja nos muestra la continuación de esta situación a principios de siglo XXI, donde aún no se ha logrado resolver la injusticia social, la pobreza en los sectores no urbanos, la centralización de los recursos, la capitalización de los cuerpos, ni la segregación de las identidades disidentes. Sin embargo, sí es posible observar un cambio en las nociones de justicia y reivindicación, mostrando una esperanza más real, aunque cruda y no menos violenta, de que una apropiación crítica de la monstruosidad puede redirigir hacia los pequeños lugares de resistencia y comunidad.

No es coincidencia que José Donoso, a pesar de ser considerado como parte del *Boom Latinoamericano*, no posea el mismo reconocimiento que algunos otros de sus compañeros del mismo movimiento. Su obra permite vislumbrar como el autor percibía las posibilidades y consecuencias de una sexualidad que no se ajustaba a los valores de la época, considerando también el entendimiento de su propia sexualidad. *El lugar sin límites*, una de las obras más crudas del movimiento y que mejor retratan la realidad latinoamericana de los pequeños pueblos, fue alabada por los colegas de Donoso, al mismo tiempo que se percibió como desafiante y controversial, incluso en su posterior adaptación cinematográfica. En este sentido, es pertinente pensar entonces en como la representación de la performatividad sexo-genérica constituye un desafío al canon estético y literario. En *Temporada de Huracanes*, la violencia y la muerte se enmarcan desde las primeras páginas, a través del descubrimiento del cuerpo de La Bruja esto permite observar—pensando en conjunción con *El Lugar sin Límites*—, como la precariedad y la violencia de los pueblos en América Latina persiste a pesar del tiempo y continúa marcando las vidas de sus habitantes. *Temporada de Huracanes* se convierte en un desafío al destino de las identidades marginalizadas, a la muerte como destino final, como cierre, como conclusión. Como se ha

mencionado antes, la muerte de La Bruja y el descubrimiento de su cuerpo son los percutores de la historia, la justicia que se alcanza en torno a su asesinato es la esperanza de que algún día las personas no serán sólo cuerpos que se desechan si no cumplen con los preceptos sociales. El libro presenta una historia donde todos los personajes sufren violencia en distintos grados y evidencia la brutalidad con la que son tratados por un sistema de justicia que no funciona y un sistema social que los orilla a violentarse unos a otros como medio de supervivencia. La muerte es aquí una esperanza, cargada de realidad pero que visibiliza las posibilidades de nuestro entorno. Fernanda Melchor, como muchas otras autoras ha sido recientemente catalogada en lo que se ha intentado llamar un «nuevo boom latinoamericano», etiqueta que otras escritoras como Mariana Enríquez y María Fernanda Ampuero han rechazado. Esto supone otro tipo de desafío al canon, a la categorización y a la concentración del conocimiento, así como a las determinaciones patriarcales sobre la literatura escrita por mujeres. De este modo podemos pensar que así como estas historias representan un desafío ante las imposiciones sexo-genéricas de un proyecto de nación hegemónico, esta potencia revolucionaria se desborda hacia la literatura como actos de resistencia, como lugar de enunciación y visibilización de las realidades latinoamericanas.

### **3. Ante la muerte del monstruo. Reflexiones finales**

¿Qué queda después de la muerte de Manuela y de La Bruja? Ambas figuras, subversivas y desafiantes del orden, encuentran finalmente un destino fatal a manos de otros atrapados por las mismas determinaciones hegemónicas de un contexto precario. ¿Qué queda entonces y cuál es su potencialidad? ¿Por qué, a medio siglo de distancia, seguimos contando las historias que rodean a estas figuras? La respuesta se encuentra en la posibilidad de revolución que estas figuras prometen para su propio contexto.

Si bien es cierto que las condiciones para los sujetos disidentes son distintas en ambas épocas, es imposible afirmar que existimos en un mundo que recibe la diferencia como algo positivo y que no operamos dentro de una maquinaria que continúa perpetuando la violencia sobre los cuerpos menos capitalizables para sostener la fantasía de un orden social perfecto. Las figuras de La Bruja y Manuela se resisten a su victimización, se construyen como sujetos deseantes por medio de la reiteración de su subjetividad. Continuamos contando estas historias porque la experiencia de los cuerpos y la historia de las personas importa y constituye su única salida de un lugar donde los límites están claramente trazados entre la vida y la muerte ante la diferencia. Son estas figuras las que desafían los constructos sociales y las normas necropolíticas de la represión que aún existe en América Latina, suponiendo entonces un desafío incluso a la represión visual de la diferencia.

El monstruo desafía la *realidad* de un individuo que cumple al pie de la letra con el proyecto nacional, el cual continúa fallando. Los personajes más revolucionarios de estas historias son aquellos que desafían las

normas de la feminidad, de la pobreza y de la violencia. Son estas historias las que incluso continúan siendo un desafío al canon literario que constituye una visión homogénea de la nación y la personalidad latinoamericana. Es sólo a través de estas figuras que podemos cuestionar y modificar las normas que nos constituyen actualmente, incluso siendo necesario visibilizar la fina línea entre la vida y la muerte de las subjetividades monstruosas como revolución.

### Referencias bibliográficas

- BLANCO, Azucena G. «Política del afuera y acontecimiento. Los inéditos de Michel Foucault sobre literatura» *Pensamiento. Revista De Investigación e Información Filosófica*, 76, 290 (2020): 729–742. Disponible en: <https://doi.org/10.14422/pen.v76.i290.y2020.016> [Fecha de consulta: 19 de marzo de 2026]
- BLANCO RIVERA, Teresa. «Cuerpos sin cabeza: Corporalidades abyectas y nuda vida en Temporada de Huracanes de Fernanda Melchor». *452°F Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 30 (2024): 254-271. Disponible en: <https://doi.org/10.1344/452f.2024.30.13> [Fecha de consulta: 19 de marzo de 2026]
- BUTLER, Judith. *Cuerpos Que Importan*. Paidós, 2002.
- DONOSO, José. *El lugar sin límites*. Alfagura, 1966.
- HALBERSTAM, Jack. *Masculinidad Femenina*. Egales Editorial, 2008.
- MARTÍNEZ DÍAZ, María. «El transexual en El lugar sin límites: Monstruosidad, norma y castigo». *Revista Humanidades* 1 (2011): 1-15. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=498050304002>
- MELCHOR, Fernanda. *Temporada de Huracanes*. Random House, 2017.
- MORAÑA, Mabel. *El Monstruo Como Máquina de Guerra*. Iberoamericana, 2017.
- ROMERO, Gustavo. «El bios foucaulteano: de Subjetividad y verdad a El coraje de la verdad, entre la vida bella y la animalidad», *Anales del Seminario de Historia y Filosofía* 32, 1 (2015): 145-162.
- SIFUENTES-JÁUREGUI, Ben. «Gender without limits: The Erotics of Masculinity in El lugar sin límites». *Transvestism, Masculinity, and Latin American Literature*. Palgrave, 2002.
- VALENCIA, Sayak. «El Transfeminismo no es un Generismo». *Pléyade Revista de Humanidades y Ciencias Sociales* 22 (2018): 27-43. Disponible en: <https://dx.doi.org/10.4067/S0719-36962018000200027> [Fecha de consulta: 19 de marzo de 2026]



## «Lorena» (2021) de María Fernanda Ampuero: la voz de la superviviente de violencia sexual en la literatura contemporánea

“Lorena” (2021) by María Fernanda Ampuero: The Voice of a Survivor of Sexual Violence in Contemporary Literature

**Yasmina Romero Morales**

*Universidad de Lleida*

yasminaromero@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0255-5782>

Fecha de recepción: 08/08/2024      Fecha de evaluación: 04/08/2025  
Fecha de aceptación: 21/01/2026

**Resumen:** En la intersección entre la literatura y la justicia social, el relato desde la perspectiva de la superviviente emerge como una poderosa herramienta de reflexión y conciencia pública. Este estudio analiza el relato

«Lorena» (2021) de María Fernanda Ampuero, que da voz a Lorena Gallo, conocida como Lorena Bobbit. La narrativa mediática sobre el crimen que cometió Lorena en los años 90 no capturó su experiencia completa, subestimando la violencia de género y sexual subyacente. Al otorgarle Ampuero voz a Lorena, se desafía el silencio impuesto por la sociedad y se reclama un espacio para que las supervivientes cuenten sus propias historias, reafirmando su humanidad y reivindicando su autonomía. Se emprenderá, por ende, un análisis del texto de María Fernanda Ampuero, una relectura de corte político-feminista del crimen, con dos propósitos primordiales. En primer término, se busca discernir las dinámicas de género y poder que coartaron el relato de la protagonista real en la década de 1990. En segundo lugar, se examina la voz de la protagonista en el relato de Ampuero para determinar hasta qué punto la Lorena ficticia desafía los estereotipos y prejuicios arraigados en torno a la Lorena real. Se recalca, por consiguiente, la relevancia del relato de la superviviente de violencia sexual, lo cual no solo brinda una oportunidad para validar diversas experiencias frente a la narrativa hegemónica, sino que también sitúa a la literatura como parte de la necesaria conversación que la sociedad debe mantener sobre las agresiones sexuales y la violencia de género.

**Palabras clave:** María Fernanda Ampuero, Literatura Hispanoamericana, Perspectiva de la superviviente, Violencia Sexual, Crítica Literaria Feminista y Narrativa mediática

**Abstract:** At the intersection between literature and social justice, storytelling from the perspective of the survivor emerges as a powerful tool for reflection and public awareness. This study analyses the short story «Lorena» (2021) by María Fernanda Ampuero, which gives voice to Lorena Gallo, known as Lorena Bobbit. The media narrative about Lorena's crime in the 1990s did not capture her full experience, underestimating the underlying gendered and sexual violence. By giving Lorena a voice, Ampuero challenges the silence imposed by society and reclaims a space for survivors to tell their own stories, reaffirming their humanity and reclaiming their autonomy. We will therefore undertake an analysis of María Fernanda Ampuero's text, a political-feminist re-reading of the crime, for two main purposes. First, it seeks to discern the gender and power dynamics that constrained the story of the real protagonist in the 1990s. Secondly, the voice of the protagonist in Ampuero's account is examined to determine the extent to which the fictional Lorena challenges the stereotypes and prejudices ingrained around the real Lorena. The relevance of the survivor's account of sexual violence is thus emphasised, which not only provides an opportunity to validate diverse experiences against the hegemonic narrative, but also situates literature as part of the necessary conversation that society must have about sexual assault and gender-based violence.

**Key words:** María Fernanda Ampuero, Latin American Literature, Survivor's Perspective, Sexual Violence, Feminist Literary Criticism and Media Narrative

## Introducción

En el cruce sinuoso entre la literatura y la justicia social, emerge una poderosa herramienta de notable potencialidad para la reflexión y la conciencia pública: el relato desde la perspectiva de la superviviente. En las páginas siguientes, exploraremos cómo la expresión en primera persona adquiere el carácter de activa militancia literaria, al otorgar voz a individuos cuyas narrativas han sido sistemáticamente marginadas o malinterpretadas por las convenciones sociales. A tal fin, procederemos al análisis del relato de María Fernanda Ampuero, titulado «Lorena» (2021) y dedicado a su paisana la ecuatoriana Lorena Gallo, más conocida como Lorena Bobbit.

La memoria colectiva se encuentra impregnada con el recuerdo de aquel crimen que capturó la atención mediática en la década de los 90, en el cual una mujer mutiló el órgano genital de su marido. Sin embargo, la narrativa que emergió de los medios de comunicación no logró capturar la totalidad de la vivencia de Lorena. A pesar de que sus acciones coincidieron con los relatos difundidos, estas estaban arraigadas en un contexto más profundo de violencia de género y agresión sexual que lamentablemente fue subestimado. Este fenómeno expone una narrativa permeada por sesgos, omisiones e intereses sensacionalistas que distorsionaron la percepción de los acontecimientos, ejerciendo una influencia directa sobre la opinión pública y dando forma a una narrativa singular. Chimamanda Ngozi Adichie ha destacado en su obra la imposibilidad de abordar el concepto del «relato único» sin explorar la dinámica del poder, entendido como la habilidad no solo

de narrar la historia de otro individuo, sino de imponerla como su versión definitiva (2019: 19). En este sentido, es importante reconocer que una narrativa bien contada no garantiza la presentación completa y objetiva de una historia y, sobre todo, que la narrativa dominante no se sustenta necesariamente en hechos verídicos, sino en su adecuación a las normas sociales imperantes.

Christy asegura con convicción que las víctimas de violencia sexual son susceptibles de una forma particular de apropiación narrativa (2021: 4) donde el trasfondo judicial que fundamenta los eventos permanece ajeno al dominio público. Sí aparece, por el contrario, en otras manifestaciones culturales recientes que reexaminan los aspectos subyacentes del crimen, recontextualizándolo tanto social como políticamente desde nuevos puntos de vista (Harding, 1993) o nuevos lugares de enunciación (Djamila Ribeiro, 2020), que no proponen tanto un contrarelato sino, al menos, una polifonía. Nos referimos en concreto al documental dirigido por el neoyorquino Joshua Rofé, estrenado en Amazon Prime en 2019, así como al relato «Lorena» de María Fernanda Ampuero, publicado en 2021, al que dedicaremos las próximas páginas. Justo por haber transcurrido décadas desde el suceso, tanto el documental como el relato exploran en su tejido narrativo, desde una recepción históricamente nueva, la complejidad de la violencia sexual, un tema que ha adquirido una relevancia central en el panorama feminista contemporáneo (Cobo, 2019). Esta aproximación brinda al público espectador y lector la oportunidad de sumergirse en el universo emocional y mental de Lorena, lo que proporciona una comprensión más holística y matizada de su vivencia. Al otorgarle voz a ella, se desafía el silencio impuesto por la sociedad y se reclama un espacio para que las supervivientes cuenten sus propias historias, lo que reafirma su humanidad y reivindica su autonomía (Abdulali, 2020; Greer, 2019). Cito a Greer: «cuando la víctima toma el control de su relato, se transforma en sobreviviente» (2019: 65).

María Fernanda Ampuero emerge como una figura prominente dentro del panorama literario ecuatoriano y latinoamericano contemporáneo, encarnando una voz singular en el ámbito de la nueva narrativa. Originaria de Guayaquil, su presencia y producción literaria se entrelazan con un movimiento más amplio de escritoras que están redefiniendo los cánones literarios de la región. En sintonía con la corriente de la «segunda generación», término acuñado por Elsa Drucaroff (2011) para referirse a las y los autores que, tras el agotamiento de las grandes narrativas del boom y del posboom, escriben desde una conciencia crítica de la violencia social, la marginalidad y las fracturas identitarias de la globalización, Ampuero se erige como una representante de esta sensibilidad. Su narrativa comparte con dicha generación un lenguaje descarnado, una mirada empática hacia los cuerpos vulnerables y una exploración de lo femenino desde la experiencia del trauma.

Ampuero ha publicado dos volúmenes de crónicas periodísticas inéditos en España: *Lo que aprendí en la peluquería* (2011) y *Permiso de residencia* (2013), ambos capturan la esencia de su mirada aguda sobre la realidad. Su incursión en el género del cuento se consolida con *Pelea de*

*gallos* (2018), obra galardonada con el Premio Joaquín Gallegos Lara, donde explora temáticas candentes como la violencia, el abuso y la marginalidad. El lanzamiento de *Sacrificios humanos* (2021) marca otro hito en su carrera, al retomar y profundizar en los temas que habían caracterizado su obra anterior, enriqueciéndola con nuevas perspectivas y matices. Es en este contexto que se sitúa «Lorena», relato objeto de escrutinio en estas páginas, cuya resonancia y relevancia se entrelazan con la riqueza temática que define la narrativa de Ampuero. Recientemente, la ecuatoriana ha ampliado aún más su alcance literario con la publicación de *Visceral* (2024), una obra que fusiona elementos autobiográficos, memorias y ensayos, trazando una exploración íntima y profunda de la experiencia humana. Con cada obra, María Fernanda Ampuero consolida más su posición como una voz ineludible en el panorama literario contemporáneo, desafiando convenciones y ampliando los horizontes de la nueva narrativa hispanoamericana.

En la obra de María Fernanda Ampuero se destaca su capacidad para adentrarse en las complejidades de las violencias intrafamiliares, revelando cómo, en muchas ocasiones, el mayor peligro para las mujeres se gesta en lo cotidiano, más que en lo sobrenatural. Este análisis encuentra eco en datos empíricos, que señalan que la mayoría de los actos violentos contra los hombres ocurren fuera del ámbito doméstico, mientras que, para las mujeres y las niñas, el hogar se convierte en el epicentro de la amenaza más acuciante<sup>1</sup>. De hecho, en el contexto de Estados Unidos, donde se sitúa la historia de «Lorena», siete de cada diez violaciones son cometidas por personas conocidas por la víctima (Abdulali, 2020: 31).

Este enfoque confiere una profundidad adicional a la narrativa de la autora, lo que sumerge al lector en lo que podría ser definido como un «dolor doméstico» (Benítez Palma, 2019: 215). En este sentido, Ampuero desafía la sacralidad atribuida a la institución familiar, adoptando una postura teórica que evoca el espíritu del feminismo radical de los años 70. Esta corriente sostenía firmemente que «lo personal es político», lo que desafía así la dicotomía convencional entre lo público y lo privado, y subraya la interconexión entre las experiencias individuales y las estructuras de poder imperantes en la sociedad.

Nos falta detonar esa idea de «La familia es algo sagrado, intocable, no se puede cuestionar». De hecho, la gente que mata, que viola, que destruye niños, todos salieron de una casa, no salieron de una cosa espontánea, de una esquina. Yo quiero saber cómo son esas casas, cómo es el proceso de formación de un monstruo, yo quiero abrir todas las puertas y todas las ventanas y verlo (Escalante, 2018)

---

<sup>1</sup> Esto fue especialmente notorio durante los periodos de confinamiento asociados a la pandemia de Covid-19, donde se evidenció un aumento significativo en los casos de violencia contra las mujeres y las niñas en el seno del hogar (UNODC y ONU Mujeres, 2022: 5).

La fundamentación metodológica de esta investigación se erige sobre los pilares de la crítica literaria feminista, los estudios culturales y los postulados de las teorías decoloniales. Esta amalgama se encamina hacia una exégesis ideológica de la cultura, con la intención de desvelar que lo que comúnmente se percibe como de «sentido común» es, en realidad, una construcción histórica (Culler, 2014: 15). En este contexto, se aspira a denunciar la violencia contra las mujeres y a desafiar las estructuras coloniales que perpetúan la dominación de grupos subalternos, tal como se evidencia en el relato «Lorena» de María Fernanda Ampuero.

Se emprenderá, por ende, un análisis del texto de Ampuero, una reinterpretación de corte político-feminista del crimen, con dos propósitos primordiales. En primer término, se busca discernir las dinámicas de género y poder que coartaron el relato de la protagonista real en la década de 1990. Entre estas limitaciones, aún palpables en las experiencias contemporáneas de mujeres que denuncian agresiones sexuales, se resalta la maleabilidad de las narrativas y el privilegio de los discursos dominantes sobre los hechos probados. En segundo lugar, se examina la voz de la protagonista en el relato de Ampuero para determinar hasta qué punto la Lorena ficticia desafía los estereotipos y prejuicios arraigados en torno a la historia de la Lorena real. Se recalca, en consecuencia, la relevancia del relato de la superviviente de violencia sexual, lo cual no solo brinda una oportunidad para validar diversas experiencias frente a la narrativa hegemónica, sino que también sitúa a la literatura como parte de la necesaria conversación que la sociedad debe mantener sobre las agresiones sexuales y la violencia de género.

Desde un enfoque más holístico, esta aproximación invita a trascender la mera estética de los textos literarios y artísticos. Siguiendo los postulados de Compagnon, es imperativo considerar su poder emocional, ya que la literatura «desorienta más que los discursos filosóficos, sociológicos, psicológicos, porque se dirige a las emociones y a la empatía» (2008: 62). Bajo estas premisas, María Fernanda Ampuero aborda su relato como un acto de militancia literaria y se posiciona como aliada en la lucha por la justicia y la representación. Esta perspectiva concuerda con voces académicas como la de Donna Haraway, Terry Eagleton o Teresa de Lauretis, quienes sostienen que «la escritura y la lectura son estrategias de resistencia cultural» (Lauretis, 1992: 17). No obstante, antes de adentrarnos en este análisis, nos sumergiremos en una sección inicial, que podríamos considerar como un punto proléptico en el contexto del relato de Ampuero, para contextualizar el escenario real del crimen ocurrido en junio de 1993. Cabe destacar que la verdad procesal de este caso reside en sus expedientes y, en ningún caso, este artículo pretende ser un reflejo fidedigno de los hechos. Por lo tanto, no debe utilizarse para inferir la existencia o ausencia de responsabilidades penales o disciplinarias de ningún tipo.

## **1. Lorena Bobbit: breve contextualización del escenario real**

El 23 de junio de 1993, en Manassas, Virginia, tiene lugar un episodio que marcaría un hito en la narrativa social del momento: una joven de 24 años llamada Lorena harta del constante maltrato por parte de su marido John, le

corta el pene con un cuchillo de cocina y luego lo arroja por la ventanilla del coche. Acto seguido, confiesa a las autoridades lo que había hecho y revela dónde lo había tirado. John fue sometido a una cirugía inusual para reparar sus lesiones y restaurar la funcionalidad del miembro.

Sin embargo, la narrativa predominante, ensombrecida por el sensacionalismo mediático, distorsiona los matices más sutiles de este suceso trágico. La imagen pública de Lorena se simplifica y se caricaturiza, reduciéndola a una mujer latina «desequilibrada» y «celosa» que, en un acto de venganza, arrebató la «masculinidad» de su esposo. Se obvia así el contexto de seis años de abuso y tormento documentados en los registros judiciales, lo que relega la verdadera narrativa de sufrimiento y opresión al olvido colectivo.

Este acontecimiento, desde su génesis, captó de inmediato la atención de los medios de comunicación, dando inicio a lo que podría describirse como un simulacro social, siguiendo el concepto propuesto por Jean Baudrillard en su influyente obra *Cultura y simulacro* (1978). Según Baudrillard, en las sociedades avanzadas, cualquier evento tiende a desintegrarse para convertirse en un espectáculo consumible, en un objeto de entretenimiento, independientemente de su veracidad, ya que, como señala Vigarello, «la puesta en escena de los relatos ocupa hoy el lugar del antiguo espectáculo de los cadalsos» (1999: 171). Por ello, es esencial tener en cuenta que los medios de comunicación optaron por una esquematización narrativa destinada al público en general, presentando los hechos no solo como noticia, sino, principalmente, como entretenimiento. Esto es habitual incluso hoy en día, los medios suelen simplificar la realidad, recurriendo a estereotipos y mitos en lugar de ofrecer una narrativa profunda, que exigiría un mayor esfuerzo del público. La tendencia hacia una programación más espectacularizada por parte de los principales grupos mediáticos busca captar audiencias mediante contenidos de interés general pero culturalmente poco exigentes: «Cualquiera puede tolerar un producto más básico de lo que le gusta. En cambio, si el contenido supera la capacidad de comprensión, se produce el rechazo» (Medina, 2017: 41). Por consiguiente, la cobertura mediática se enfocó sobre todo en el miembro extirpado de John, lo que desvió la atención de los años de abusos verbales y físicos que, tras una nueva violación —palabra que los medios de comunicación evitaron utilizar (Christy, 2021: 10)— condujeron a la mujer en un acto de desesperación a amputar el órgano que para ella simbolizaba el daño<sup>2</sup>. Esta polarización de la atención mediática desvirtuó la necesidad de una reflexión social más profunda, relegando lo sucedido al sensacionalismo y al espectáculo.

---

<sup>2</sup> La inclusión de la violación conyugal como delito en Estados Unidos no se consolidó hasta 1993, justo el año en que ocurrió el caso de Lorena Bobbitt. No obstante, solo en 17 estados tenía la misma consideración legal que la violación no conyugal, y, aun así, existían algunas excepciones que prácticamente invalidaban esas leyes. De manera simultánea, en ese mismo año, el Alto Comisionado para los Derechos Humanos de la ONU emitió un dictamen decisivo, estableciendo que las violaciones conyugales representaban una flagrante violación de los derechos humanos.

A pesar de las mutuas acusaciones entre ambos consortes, ninguno enfrentó la reclusión penitenciaria. El juicio inicial contra John, imputado por violación conyugal, no se ajustaba al estereotipo convencionalmente asociado a los actos de violación en el imaginario social, lo que condujo a su absolución (Burt, 1980; Murray y Calderón, 2021). Más aún, las restrictivas leyes de Virginia limitaron el testimonio de Lorena, negándole la posibilidad de exponer plenamente el historial de abusos y reduciendo su relato solo a los cinco días previos al incidente (Christy, 2021: 54). De esta manera, Lorena enfrentó la agresión no solo de John, sino también de las instituciones y del juicio paralelo de la opinión pública, que desestimaron su narrativa. Curiosamente, su audiencia no fue televisada y recibió una cobertura mediática menor que el de su esposo. Por el contrario, el segundo proceso judicial en su contra, por lesiones, atrajo la atención internacional, siendo transmitido por televisión y reprogramado para satisfacer a una audiencia más amplia (Christy, 2021: 13). Llegó, incluso, a ser portada de prestigiosos periódicos como el *New York Times* o el *Washington Post*. Lorena alegó amnesia inducida por el Síndrome de la Mujer Maltratada<sup>3</sup> y fue exonerada de responsabilidad, si bien se le impuso un internamiento de 45 días en una institución psiquiátrica para determinar si representaba una amenaza para sí misma o para terceros. Como resultado del tratamiento desigual de los medios de comunicación, y subrayando nuevamente su papel como agentes socializadores, muchas personas desconocen, o no recuerdan, que Lorena fue una mujer maltratada.

Vistas así las cosas, la maquinaria globalizada hizo que todo el mundo supiera quién eran John Wayne, un ex-Marine estadounidense con nombre de actor de Hollywood y Lorena Bobbitt, una inmigrante ecuatoriana que trabajaba como manicurista en busca del «sueño americano». La vorágine mediática puso de manifiesto la visible colonialidad de los discursos y las representaciones de la comunidad latina en Estados Unidos, perpetuando una visión más propensa a la emotividad que a la racionalidad. Así, se resucitaron los trillados clichés de la civilización frente a la barbarie, la ley frente al caos. Inicialmente abordada con un enfoque horrorizado, la narrativa pronto adoptó un tono humorístico que desató una avalancha de chistes y burlas en televisión, revistas y periódicos.

Tras los eventos, la atención se focalizó exclusivamente en John, quien capitalizó la situación dada la fascinación que había con su pene — «They wanted to talk about his penis, not my story...» recordaría Lorena (Apud. Jeltsen 2016)— y comenzó una carrera en la industria de la pornografía, tenía representante artístico y mánager. Mientras tanto, Lorena fundó *Lorena's Little Red Wagon*, una organización benéfica en apoyo a las víctimas de violencia de género, cuya existencia es en gran medida desconocida. En este punto, resulta pertinente resaltar el concepto de *himpatía* —que deriva de «him» en inglés, lo que significa «empatía hacia él»— acuñado por Kate Manne en su libro *Down Girl: The Logic of Misogyny* (2017). La *himpatía*

---

<sup>3</sup> Término acuñado por la psicóloga Lenore Walked en la década de 1970 y que refiere una forma de trastorno por estrés postraumático que puede desarrollar una mujer que ha sido sometida a abuso continuado por parte de su pareja.

describe la tendencia de la sociedad a mostrar empatía con los hombres poderosos, sin importar su comportamiento. En contraste, la sociedad rara vez elogia el coraje de las víctimas que siguen adelante con sus vidas (Veselka, 1998).

La investigadora Chloé S. Georas examinó el tratamiento dispensado a Lorena Bobbit durante el juicio desde la perspectiva de la «colonialidad del poder» según la teoría de Alonso Quijano, demostrando que tanto la acusación como la defensa de Lorena recurrieron a representaciones estereotipadas arraigadas en el imaginario social estadounidense sobre la comunidad latinoamericana (2010). Para la fiscalía, Lorena fue vista como una mujer proveniente de una cultura anárquica, bárbara y caótica, que se había tomado la justicia por su mano. Por otro lado, para la defensa, fue concebida como una joven procedente de una cultura tradicional, católica y estancada en el tiempo. Fuera como fuera, en ambos casos, Lorena careció de control sobre la narrativa impuesta:

Independientemente de si Lorena pertenece a un monolito cultural del estancamiento o a un monolito cultural del caos, la realidad es que en ambos escenarios ella está inscrita en un espacio de atraso e inmutabilidad que la impulsa a actos sintomáticos de violencia, según la fiscalía, o contra el cual solo puede escapar a través de rupturas sicóticas de exceso e irracionalidad, según la defensa (Georas, 2010: 151).

Sin embargo, además de ser representada como un individuo estereotipado de la comunidad latinoamericana en los medios de comunicación, la condición de Lorena como mujer la situaba también en el papel de lo que el psicoanálisis freudiano ha etiquetado como la «mujer castradora». Tal y como lo señala la propia María Fernanda Ampuero, «la convirtieron en un símbolo de la castigadora y de la vengativa cuando, en verdad, Lorena Gallo es el símbolo de las mujeres que hemos estado atrapadas en un matrimonio donde nuestro marido es un torturador» (La Lupa, 2021). Esta conceptualización buscaba justificar la posible violencia que John pudiera haber ejercido contra Lorena, culpándola a ella de provocar su ira. Como sugieren las investigaciones sobre los mitos de la violación, a mayor responsabilidad asignada a la víctima, menor es la culpa atribuida al agresor (Murray y Calderón, 2021). Con todo, lo relevante no radica tanto en la veracidad de un relato sobre el otro, sino en comprender que la historia de Lorena tenía menos probabilidades de ser creída. De ahí que, en aquel momento, ella recibiera menos respaldo que él y apenas la apoyaron algunas pocas voces como las de las feministas o las de la comunidad latinoamericana en Estados Unidos.

## **2. Una reinterpretación político-feminista del crimen: «Lorena» (2021) de María Fernanda Ampuero**

Con frecuencia, especialmente en contextos coloquiales, se suele confundir el término «narrativa» con el de «historia», aunque desde una

óptica narratológica, estos conceptos poseen significados distintos. Entender esta distinción es fundamental para comprender que la representación de una historia no es necesariamente la historia en sí misma y que existen muchas maneras de contar una misma historia<sup>4</sup>. Esto implica que puede haber elecciones narrativas hechas en la narración de una historia que omiten o minimizan partes de esta, lo que podría ofrecer perspectivas adicionales. Roland Barthes, en su análisis, denominó estos elementos complementarios como catalizadores o unidades narrativas, que, aunque no son necesarios para el desarrollo de la historia, desempeñan un papel determinante en el desarrollo del discurso (1977).

María Fernanda Ampuero, al igual que el público en general, estaba familiarizada con el discurso narrativo predominante sobre el crimen de John y Lorena Bobbitt, ya que había consumido el material mediático como casi toda su generación. El valor del entretenimiento desempeñó un papel de suma importancia en la producción sistemática de significados y discursos que, siguiendo la explicación de Foucault, produjeron verdad desde el poder (1992: 140). El epicentro de la historia residió en el acto inusual de una mujer que le cortó el pene a su marido, un suceso que llamaba la atención de la mayoría. La opción narrativa más atractiva desde el punto de vista del entretenimiento no podía simplemente ser atribuida a la razón de que «porque él la había violado», sobre todo considerando que en la cultura de la época ciertos tipos violación, como aquellas dentro del matrimonio, eran apenas reconocidas por la sociedad. En general, tendemos a elegir aquellos contenidos que confirmen nuestras creencias previas, un fenómeno cognitivo al que Peter Wason denominó «sesgo de confirmación». Además, como ha señalado Christy, una narrativa de venganza perpetrada por una latina «loca» resultaba mucho más atractiva para la audiencia (2021: 95). Si ya luego se añadía el detalle que él había terminado convirtiéndose en una estrella del cine para adultos, el resultado se volvía increíblemente entretenido. Ahora bien, esta narrativa lo colocaba a él en el papel del protagonista y a Lorena la dejaba fuera de foco.

En su relato «Lorena», María Fernanda Ampuero brinda voz a la narrativa de los eventos desde la mirada de la protagonista, realizando una reinterpretación político-feminista del crimen. No se ciñe únicamente a los últimos cinco días y destaca ciertos aspectos sobre otros que facilitan una narrativa más rica. Retroceder y avanzar en el tiempo fue una libertad que se le negó a la Lorena real durante el juicio. Este enfoque otorga al relato de Ampuero una plasticidad que se acomoda a los intereses del relato de la protagonista al evidenciar una violencia silenciada. Con maestría, en apenas unos pocos párrafos, el texto nos sumerge en la historia de cómo Lorena y John se encontraron, se enamoraron y se casaron. Todo iba bien, hasta que un día en apariencia normal hay un giro inesperado, es «el día en el que tu

---

<sup>4</sup> Este fenómeno se ilustra claramente mediante el ejemplo de las adaptaciones cinematográficas, donde, a pesar de las alteraciones significativas, el núcleo de la historia permanece reconocible en sus momentos críticos (Christy, 2021: 31). El *Hamlet* (1603) de Shakespeare puede ser identificado en *El Rey León* (1994) de Disney, sin ir más lejos.

vida se va a la mierda» (2022: 132), cuando él deja de ser «el hombre al que yo amo» (2022: 132) y la degrada comparándola con un animal amaestrado, deshumanizándola y afirmando que «eres fea, feísima» (2022: 133).

Ampuero detalla, de esta manera, los momentos clave para comprender lo sucedido en aquel junio de 1993. La narrativa a través de Lorena permite al lectorado empatizar con ella, vivir la experiencia desde su perspectiva y experimentar sus emociones. Se trata el problema de John y su alcoholismo, un tema ampliamente considerado por los medios de comunicación, pero desde un ángulo diferente. En los casos de violencia sexual, los medios a menudo atribuyen la causa de la agresión a las drogas, el alcohol o los celos del agresor, perpetuando así un mito. En lugar de responsabilizar a factores externos, es crucial reconocer la verdadera naturaleza del problema y abordar la raíz del comportamiento violento. Por lo tanto, en el relato de Ampuero la violencia no se vincula directamente a su problema con el alcohol. John es bebedor y también es violento, pero no es violento porque sea bebedor.

El comportamiento de John revela un patrón de agresión constante hacia Lorena, como se evidencia en sus acciones cotidianas. En un incidente, «se levanta del sofá, me estrella contra la pared y me escupe» (2022: 132). Esta violencia se extiende a su comunicación verbal, donde insulta a Lorena por su origen latino, menospreciándola con comentarios como: «Me dice que soy una estúpida latina y que una estúpida latina no le puede decir cuánta cerveza tomar» (2022: 132). Además, la amenaza con la deportación y la denigra con frases como: «Si no fuera por mí, estarías vendiéndote en la calle como todas las putas latinas en este país» (2022: 132), «voy a asegurarme de que te deporten, no eres nada, eres basura» (2022: 133).

La violencia física también es frecuente, especialmente cuando John ha consumido alcohol, pero no por el alcohol en sí, sino porque el alcohol lo desinhibe: «con diez, doce o veinte cervezas dentro, lo único que quiere es hacerme daño» (2022: 133). Ante esta situación, Lorena experimenta una profunda perplejidad:

Ninguna recién casada, con su vestido de volantes y sus flores en el pelo, cree que va a ser una de esas mujeres que dan que hablar, de esas sobre las que las otras comentan entrecerrando los ojos y negando con la cabeza, de aquellas cuyos nombres fueron reemplazados por la golpeada, la violada, la abusada, la asesinada (Ampuero, 2022: 134)

El hecho de que Lorena sea ecuatoriana no es un mero detalle en su relato; constituye un aspecto significativo que resalta las complejas dinámicas de poder y discriminación presentes en su relación con John. Este último, con desdén, se mofa de su manera de expresarse y de su herencia étnica, lo que evidencia una actitud xenófoba y discriminatoria. Como señaló Kofi Anan, laureado con el Premio Nobel de la Paz y exsecretario general de las Naciones Unidas, en sus palabras citadas por Whack: «todas las acciones crueles y brutales, incluso el genocidio, comienzan con la humillación de un

individuo» (2013). Este análisis subraya la importancia de reconocer cómo la discriminación y la degradación de la identidad de una persona pueden ser los primeros escalones hacia actos de violencia más graves y sistemáticos. En el caso de Lorena, el menosprecio de su cultura y origen étnico por parte de John no solo supone un acto de crueldad individual, sino que al tiempo revela un patrón más amplio de opresión y abuso de poder.

Cada vez que yo le hablo me imita y la voz que hace es la de una persona con problemas mentales. Hablas así, se ríe, hablas como una subnormal. Le respondo, le digo que pruebe él a hablar otro idioma, a ser extranjero. Me da una cachetada que me vira la cara, pone su manaza en mi cuello, me dice que él nunca va a ser extranjero porque los extranjeros somos todos unos perdedores y que si le vuelvo a contestar va a pegarme hasta que tenga que andar en silla de ruedas (Ampuero, 2022: 132)

Esta aversión hacia los extranjeros, particularmente hacia los latinos y los mexicanos— «porque los gringos, digan lo que digan, creen que todos somos mexicanos» (2022: 130)— también permea a la familia de su esposo, quienes se oponen con firmeza a su unión con una «latina casi desconocida, una manicurista, una inmigrante *my god*» (2022: 131). Lorena misma es consciente de su vulnerabilidad como inmigrante en los Estados Unidos, como ilustra con su reflexión: «una chica como yo, que vende cosméticos de puerta a puerta, que hace las uñas a mujeres con plata, nunca piensa que los sueños se le van a cumplir [...] Una chica como yo siempre espera lo peor» (2022: 131). Y lo peor para Lorena implica enfrentarse a la violencia física tanto dentro como fuera de su hogar.

John me pega en la calle. Salimos del supermercado con las compras y nos cruzamos con un hombre. Él enloquece, dice que le he coqueteado, que cómo es posible que sea tan puta, que merezco que me mate, que fantasea con dispararme en el estómago y verme caer en cámara lenta al asfalto, con arrancarme el corazón mientras aún estoy viva y mostrármelo y comérselo. La gente en el parqueadero lo ve y lo escucha. Las palabras zorra, puerca, asquerosa, sucia flotan a nuestro alrededor como flechas de neón. Él, un hombre inmenso, me da un puñetazo en la cara y me tira al suelo. Nadie se acerca. Nadie dice nada. Sube al carro o te atropello, puta, me dice (Ampuero, 2022: 134)

El relato también ahonda en la descripción de las agresiones sexuales que Lorena sufre, revelando momentos de profundo dolor y desolación. En medio de su angustia, Lorena contempla sus tareas cotidianas que, en circunstancias normales, no deberían formar parte de su vida. Con pesar, reflexiona sobre cómo una mujer que ha prometido amor eterno a su esposo frente a sus seres queridos no debería encontrarse en la situación de tener que «lavar las sábanas ensangrentadas de la cama matrimonial después de que su esposo le rompa sus orificios» (2022: 133). Este pasaje revela el contraste doloroso entre las expectativas románticas y la realidad brutal de la

violencia conyugal. Además, Lorena expresa con tristeza «una mujer enamorada no debería tener que desinfectar sus heridas íntimas» (2022: 133). Con estas palabras resalta la profunda vulnerabilidad y el trauma físico y emocional que ha experimentado como resultado de la violencia sexual perpetrada por su esposo.

Cada vez que me viola recuerdo el asombro de las primeras veces, el canto de mi vagina, el clítoris como un corazón y toda esa melcocha caliente que él lamía y lamía hasta dejarme limpia como un cachorrito recién nacido. Éramos brillantes y ahora estamos llenos de sangre.

Levanta las sábanas y me arranca el calzón. Le digo que no, otra vez, que no. Le digo por favor, John, por favor y él se mete dentro de mi como un taladro encendido. NO sé cuánto dura, pero el dolor me abre la carne como si me estuviera penetrando con fuego. Salgo de mi cuerpo para sobrevolarnos a los dos allá abajo, mujer y hombre, esposa y esposo, violada y violador, y pienso que ya no debería ver eso, que nadie debería ver eso.

(Ampuero, 2022: 135)

Susan Browmiller, reconocida por su obra *Contra nuestra voluntad: un estudio sobre la forma más brutal de agresión hacia la mujer: la violación* (1975), ha desafiado la percepción convencional sobre la violación al afirmar que no es perpetrada por monstruos, como se suele pensar, sino por individuos considerados normales dentro de la sociedad. Según Browmiller, la violación es una acción que refleja un código compartido dentro de la sociedad, donde «los hombres mantienen a las mujeres en situación de miedo» (1975: 14). Este mismo miedo consume a Lorena, quien expresa que «una mujer no debería llorar de miedo cada vez que su hombre se mete en la cama» (2022: 133).

De repente, la percepción de Lorena hacia su esposo sufre un cambio radical; ya no ve «su cara de gringo hermoso», sino que lo describe con «una cara trastornada de ojos verdes, una cara que si te apareciera en un callejón te paralizaría de terror» (2022: 133). Sin embargo, lo más aterrador es que el callejón es su propia cocina y «el atacante lleva un anillo con mi nombre grabado en él» (2022: 133). De ahí que esto no tenga que ver con la potencia sexual del varón ni con la testosterona, sino que es más bien un mecanismo de control y disciplina. Como afirma Osborne, los hombres dominan a las mujeres y les dejan claro quién manda (2001: 12).

Watt Smith plantea que frente al miedo o amenaza «nuestros cuerpos toman el mando y nos ponen en piloto automático» (2022: 200). Cuando el miedo se transforma en pánico o, incluso, en terror, la «moderación y la racionalidad desaparecen, reemplazadas por un instinto salvaje de autopreservación» (2022: 221). Así que, tras sufrir otra violación, cuando John ya está dormido, Lorena se levanta en un estado de reacción visceral y «chorreando su leche entre las piernas» se dirige a la cocina, toma el cuchillo y regresa a la habitación (2022: 135).

A pesar de la contundencia de los hechos expuestos, se cuestiona el relato de Lorena, dado que, como sostiene Carole Pateman en *El contrato sexual* (1988), los hombres han establecido el libre acceso al cuerpo de las mujeres a través de dos instituciones: el matrimonio y la prostitución. Esta perspectiva plantea dudas sobre la posibilidad de una violación dentro del matrimonio. Y, en el improbable caso de que las afirmaciones de Lorena hubieran sido verdaderas, se argumenta que solo serían creíbles si se demostrara una resistencia física contundentes por parte de ella. De lo contrario, él podría haber entendido que hubo consentimiento, una interpretación arraigada en un prisma patriarcal que se remonta a la Antigüedad Clásica. Esta visión, presente en la mitología, los cuentos o los relatos bíblicos (Rubio y Sanz, 2018), presupone un sujeto con autonomía, responsabilidad individual y agencia (Burnett *et al*, 2009; Anderson & Edgren, 2018 y Larson, 2018). En este contexto, Lorena no encajaba en el perfil de la víctima ideal (Aguado, 2019).

La credibilidad de las mujeres en casos de delitos sexuales ha estado, históricamente, ligada a su resistencia física, lo que refleja una cultura de la violación que carga a las mujeres con la responsabilidad de poner límite a los hombres (Brandariz Portela, 2022: 55). Sin embargo, esta noción no considera que la resistencia física es más común en violaciones perpetradas por desconocidos que en aquellas ocurridas dentro del ámbito doméstico (Ben & Schneider, 2005, 394). Además, es importante reconocer que la ausencia de resistencia física no invalida el hecho de que haya habido coerción, ya que las dinámicas de poder desiguales pueden hacer que la víctima se sienta incapaz de negarse (De Miguel, 2015). Como Germaine Greer afirmó: «ceder no equivale a consentir» (2019: 32). Es evidente que incluso en la actualidad persiste una falta de comprensión social sobre la diferencia entre consentimiento y deseo, lo que hizo aún más difícil aceptar estas realidades en el contexto de 1993.

### **3. Reflexiones finales**

Antoine Compagnon, durante su disertación inaugural en la cátedra de Literatura Francesa Moderna y Contemporánea del Collège de France en 2006, arrojó luz sobre el perpetuo cuestionamiento acerca del propósito de la literatura. Compagnon postuló un abordaje ético de notable relevancia, el cual, aunque no exento de precedentes, con frecuencia escapa a la atención de la investigación literaria (2008: 57). Destacó cómo la literatura ofrece un vehículo singular para preservar y transmitir la experiencia de la otredad, aquellas personas distantes en espacio y tiempo, o diferentes debido a sus circunstancias vitales. Este enfoque nos sensibiliza ante la diversidad de los demás, así como ante la variabilidad de sus valores, sacándonos de nuestra zona de confort (2008: 58-59).

Tal perspectiva ética resulta fundamental para comprender el acto de militancia literaria de María Fernanda Ampuero con su relato «Lorena». La narración de una historia no es una empresa neutra, pues está inextricablemente ligada al contexto social y político en el que se

desenvuelve, determinando así su contabilidad. La selección de qué aspectos resaltar implica de modo inevitable adoptar una postura política, en la línea de la noción de «escritor comprometido» desarrollada por Jean-Paul Sartre. Esta elección, a menudo, encuentra resistencia, dado que el público suele favorecer narrativas que concuerden con su visión preconcebida del mundo. Las historias que no se ajustan a este esquema pueden resultar ininteligibles o difíciles de creer porque desafían las categorías habituales de experiencia y, por ende, se vuelven incontables.

En un mundo donde las voces de las supervivientes de violencia sexual son con frecuencia ignoradas o silenciadas —imposible no pensar en la Lavinia de la tragedia *Tito Andrónico* (1594) de Shakespeare a la que tras violarla le cortan la lengua— la literatura emerge como un medio poderoso para la resistencia y la transformación. Al otorgarle voz a Lorena Bobbitt a través de la escritura en primera persona, María Fernanda Ampuero no solo desafía las narrativas dominantes, sino que también abre el camino para una mayor comprensión y empatía hacia quienes han experimentado el trauma del abuso. Sin duda, este acto de narración nos recuerda el poder transformador de contar historias y la importancia de escuchar y validar las experiencias de las supervivientes en la búsqueda de la justicia y, quién sabe, quizá la sanación.

En 1993, una interpretación político-feminista como la ofrecida por María Fernanda Ampuero en su relato «Lorena» probablemente no hubiera sido aceptada, dado que cambiar estructuras mentales no es una tarea sencilla. No obstante, el escenario actual difiere notablemente de la época en que Lorena vivió su historia. Los cambios en la conciencia social, catalizados por movimientos como el #MeToo o el «Ni una menos», acompañado de consignas como «No nos callamos más» o «Yo sí te creo» y el cambiante panorama mediático con el auge de las redes sociales, han propiciado la proliferación de narrativas sobre agresiones sexuales que propician el cambio y la concienciación. Con todo, a pesar de estos avances, lamentablemente persisten tergiversaciones o malentendidos de las historias de las supervivientes, con un enfoque erróneo que culpa a la víctima y busca fallos en su narrativa en lugar de focalizar la atención en el agresor y sus motivaciones<sup>5</sup>. Como afirma Abdulali, «todavía tendrá que pasar mucho tiempo para que la violación esté tan desestigmatizada que denunciarla como superviviente no te penalice» (2020: 33)

En este sentido, la contribución de Ampuero al presentar la historia desde la mirada de Lorena solo puede resultar beneficiosa, aun cuando la complejidad de la historia se vea reducida durante el proceso narrativo. Su

---

<sup>5</sup> Un caso reciente y altamente mediático es el conocido como «La Manada» en Pamplona, que ha suscitado un intenso debate social en torno a los eventos que involucran una violación grupal perpetrada por cinco hombres a una joven durante los Sanfermines de 2016. En este contexto, gran parte del discurso público ha tendido a culpabilizar a la víctima mientras exime a los perpetradores de su responsabilidad. Interesante la tesis doctoral a este respecto Brandariz Portela, Tania (2021): «Feminismo y cobertura del caso de «La Manada» en TVE y el poder político desde las teorías de la hegemonía, Agenda-Setting y Framing». Tesis doctoral, Madrid.

obra proporciona visibilidad y esperanza a otras mujeres que enfrentan situaciones similares, representando un paso significativo hacia una comprensión más profunda y empática de la experiencia de las supervivientes de la violencia sexual, enfatizando el importante rol que la literatura puede desempeñar en este proceso de sensibilización y concienciación.

## Referencias bibliográficas

- ABDULALI, Sohaila. *De qué hablamos cuando hablamos de violación*. Madrid: Cátedra, 2020.
- AGUADO, Delicia. “Violaciones en serie: dominaciones y resistencias tras las agresiones sexuales de ficción en la era del #MeToo”. *Feminismo/s*, 33, (2019): 91-116.
- ANDERSSON, Ulrika & EDGREN, Monika. Vulnerability, agency and the ambivalence of place in narratives of rape in three high-profile Swedish cases. *NORA-Nordic Journal of Feminist and Gender Research*, 26(3), (2018): 197-209.
- LA LUPA EC (2021, 26 de marzo). «Sacrificios humanos» Nuevo lanzamiento de María Fernanda Ampuero. [Video] YouTube. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=c-SJCJL6Ko> [Fecha de consulta: 23 de marzo de 2026]
- AMPUERO, María Fernanda. Lorena. *Sacrificios humanos* (129-135). Madrid: Páginas de Espuma, 2022.
- BARTHES, Roland. The Structural Analysis of Narratives. *Image-Music-Text*, (1977): 79-124.
- BEN, Sara & SCHNEIDER, Ofra. (2005). Rape perceptions, gender role attitudes, and victim-perpetrator acquaintance. *Sex Roles*, 53(5-6), 385- 399.
- BENÍTEZ PALMA, Enrique J. Ecuador. Un país interpelado por sus escritoras. *TSN*, 8, (2019): 211-221.
- BROWMILLER, Susan. *Contra nuestra voluntad*. Barcelona: Editorial Planeta, 1975.
- BURNETT, Ann et al. Communicating/muting date rape: A co-cultural theoretical analysis of communication factors related to rape culture on a college campus. *Journal of Applied Communication Research*, 37(4), (2009): 465-485.
- BURT, Martha R. Cultural myths and supports for rape. *Journal of Personality and Social Psychology*, 38, (1980): 217-230.
- CHRISTY, Brittney. (2021). *Narratological Limitations Of Telling Trauma: A Case Study Of Lorena Bobbitt And Sexual Assault* [Tesis doctoral, University of North Dakota]. Repositorio institucional de la Universidad del Norte de Dakota. Disponible en: <https://commons.und.edu/theses/4067> [Fecha de consulta: 23 de marzo]

de 2026]

- COBO, Rosa. La cuarta ola feminista y la violencia sexual. pArAdigma *Revista Universitaria de Cultura*, 22, (2019): 134-138.
- COMPAGNON, Antoine. ¿Para qué sirve la literatura? Lección inaugural de la cátedra de Literatura Francesa Moderna y Contemporánea del Collège de France, Leída el jueves 30 de noviembre de 2006. Acantilado, 2008
- CULLER, Jonathan. *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Austral, 2014.
- DE LAURETIS, Teresa. *Alicia ya no*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.
- DE MIGUEL, Ana. *Neoliberalismo sexual*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2015.
- DRUCAROFF, Elsa. *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la posdictadura*. Buenos Aires: Emece, 2011.
- ESCALANTE, Fabián. (2018). *Escribí este libro aullando de dolor*. +Cultura. Disponible en: <https://mascultura.mx/entrevista-maria-fernanda-ampuero/> [Fecha de consulta: 27 de marzo de 2026]
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta, 1992.
- GEORAS, Chloé S. (2010). Colonialidad, performance y género: la saga de Lorena Bobbitt. En Derecho, género e igualdad: cambios en las estructuras jurídicas androcéntricas (pp.137-157). Universidad Autónoma de Barcelona.
- GREER, Germaine. *Sobre la violación*. Barcelona: Editorial Debate, 2019.
- HARDING, Sandra. Rethinking Standpoint Epistemology: What is “Strong Objectivity”? En Alcoff, Linda y Potter, Elizabeth (eds.), *Feminist Epistemologies*. Routledge, (1993): 49-82.
- JELTSEN, Melissa. (2016). *Lorena Bobbitt is Done Being Your Punchline*. Huffington Post, 22. Disponible en: [https://www.huffpost.com/entry/lorena-bobbitt-domestic-violence\\_n\\_585ab844e4b0eb586484cea9](https://www.huffpost.com/entry/lorena-bobbitt-domestic-violence_n_585ab844e4b0eb586484cea9) [Fecha de consulta: 23 de marzo de 2026]
- LARSON, Stephanie R. «Everything inside me was silenced»: (Re) defining rape through visceral counterpublicity. *Quarterly Journal of Speech*, 104(2), (2018): 123-144.
- MEDINA NIETO, Margarita. La homogeneización de contenidos en el duopolio privado de televisión en España: Atresmedia y Mediaset. *Zer*, 22 (43), (2017): 31-52.
- MURRAY, Carol y CALDERÓN, Carlos. Mitos de violación, creencias que justifican la violencia sexual: una revisión sistemática. *Revista Criminalidad*, 63(2), (2021): 115-130
- NGOZI ADICHIE, Chimamanda. *El peligro de la historia única*. Barcelona: Literatura Random House, 2019.
- OSBORNE, Raquel. *La violencia contra las mujeres. Realidad social y políticas*

*públicas*. Madrid: Uned, 2001.

- PATEMAN, Carole. *El contrato sexual*. Madrid: Ménades Editorial, 2019. RIBEIRO, Djamila. (2020). *Lugar de enunciación*. Madrid: Ediciones Ambulantes.
- RUBIO GIL, Ángeles y SANZ-DIEZ, Marina Carlota. (2018). Violencia sexual contra las mujeres jóvenes: construcción social y autoprotección. *Revista de Estudios de Juventud*, 120, 47-65.
- UNODC y ONU Mujeres. (2022). Asesinatos de mujeres y niñas por razones de género (femicidio/feminicidio). Estimaciones mundiales de asesinatos de mujeres y niñas por razones de género en la esfera privada en 2021. Mejorar los datos para mejorar las respuestas. UNODC.
- VESELKA, Vanessa. (1998). *The collapsible woman: cultural response to rape and sexual abuse*. Bitchmedia. Disponible en; <https://www.bitchmedia.org/article/the-collapsible-woman>
- WATT SMITH, Tiffany. *Atlas de las emociones humanas*. Barcelona: Blackie Books, 2022.
- WHACK, Rita Coburn. (2013). Guest biography: Kofi Annan. Maya Angelou's Black History Month Special. *Telling Our Stories*. Disponible en: <http://mayaangelouonpublicradio.com/guest-bios/kofi-annan/>
- VIGARELLO, Georges. *Historia de la violación. Siglos XVI-XX*. Madrid: Cátedra, 1999.



## Feminine Gender Assignment in Algerian Arabic (AA)

### Asignación de género femenino en árabe argelino (AA)

**Khadidja Belfarhi**

*Badji Mokhtar-Annaba University*  
khadidja.belfarhi@univ-annaba.dz

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3232-183X>

Fecha de recepción: 19/07/2025      Fecha de evaluación: 10/01/2026  
Fecha de aceptación: 12/02/2026

**Resumen:** Este artículo explora la variación de género en el árabe argelino (AA), destacando el proceso complejo y evolutivo de asignación de género influido por las interacciones sociolingüísticas con el árabe estándar moderno (MSA) y el francés. El género en AA va más allá de categorías biológicas, ya que implica un sistema flexible y dependiente del contexto, moldeado por percepciones sociales de feminidad y masculinidad. El estudio investiga cómo ciertos sustantivos en AA cambian de género —por ejemplo, *cartable*, de masculino a femenino— y los procesos semánticos subyacentes que impulsan estas transformaciones. Se sostiene que la realización del género en AA resulta de cambios no sistemáticos, como la transición del masculino al femenino basada en rasgos semánticos como el tamaño, la especificidad o las asociaciones culturales, más que de reglas lingüísticas rígidas. Asimismo, el artículo examina cómo la influencia del francés, especialmente a través de diminutivos y formas específicas de género, ha contribuido a la reasignación de género en sustantivos prestados, y aborda el papel de categorías culturalmente significativas — como la comida— en la asignación del género femenino. En conjunto, el trabajo demuestra que el género en AA constituye una regularidad derivada de asignaciones semánticas inconscientes más que de reglas formales, revelando una interacción altamente dinámica entre lengua, cultura y género en el discurso argelino.

**Palabras clave:** Asignación de género; variación; árabe argelino (AA); cambio de género; diminutivo femenino; fluidez de género; feminización.

**Abstract:** This paper explores the gender variation in Algerian Arabic (AA), highlighting the complex and evolving process of gender assignment influenced by sociolinguistic interactions with Modern Standard Arabic (MSA) and French. Gender in AA reflects more than biological categories; it involves a flexible, context-driven system shaped by social perceptions of femininity and masculinity. The study investigates how certain nouns in AA shift gender (e.g., "cartable" from masculine to feminine) and the underlying semantic processes driving these transformations. It posits that gender realization in AA results from non-systematic shifts—such as the transition from masculine to feminine based on semantic features like size, specificity, or cultural associations—rather than rigid linguistic rules. The paper also examines how French linguistic influence, particularly with diminutives and specific gender forms, has contributed to the gender reassignment in borrowed nouns. Additionally, it addresses the role of culturally significant categories, like food, in assigning feminine gender in AA. The paper demonstrates that in AA, gender is a regularity derived from unconscious semantic assignments rather than formal rules, revealing a highly dynamic interplay between language, culture, and gender in Algerian discourse.

**Keywords:** Gender assignment; variation; Algerian Arabic (AA); Gender shift; Diminutive feminine; Gender fluidity; Feminization.

## Introduction

Gender is the social elaboration of biological sex and carries biological differences which are not typical and becomes, through time, subject to emergent models reflecting often sociocultural orientations. Gender is no longer looked at as prototypical, but it is rather social often subject to variation and violation of linguistic assignments. In that, gender and variation present a complex phenomenon, particularly in those societies where language use is set to the imposition of high linguistic interaction between linguistic codes with one of the languages, or varieties, providing more sources than the other but in a non-systematic way. The case in Algeria, as far as gender variation is concerned, acknowledges a choice of male or female nouns attributed to unclear source of choice. That is, why a given noun is chosen to be male or female is set to a semantic assignment that recognizes analogy (look for the word in English) towards a feminization of nouns originally assigned masculine. Though the biological criteria set the male-female distinction not well set as several male nouns turn to be female and vice versa. Why some nouns are female nouns and turn to be male nouns? The present paper treats the issue of how nouns' gender changes as the result of sociolinguistic interactions, and why it does not change along a regular line? For example, the word "cartable" is used in spoken discourse in a female form whereby its origin is "cartable", the same as "bibrona", "chapona" and other words. At the same time, other words persisted to this change and kept their gender whether coming from Arabic

or French? In other words, there is a tendency towards a female-driven nominalization.

In this paper, we offer evidence that feminine driven gender comes from people's notion of extrapolation of the feminine to the gender order in general without a real implication or deliberate option for such a choice. That is, a lot of nouns are feminized as the result of approximations established in the assignment of gender without any particular appeal to the gender real state.

We raise the hypothesis that gender realization in AA, which is the result of an interaction with other existing languages such as MSA and French, is assigned semantically from the interaction between rules in a structured way. Both MSA and French provide a source of assignments of gender of nouns the inherent, the borrowed and the modified Arabic nouns. Gender in Arabic started its earlier change with the loss of some formal properties for simplification purposes and through time, new assignments gave birth to new nouns assigned, therefore, differently from the source languages being MSA and French. That is, gender realization in AA adopts already existing principles with more extensions. The natural gender rule does not apply to a large number of Algerian Arabic nouns which do rather acquire gender from other regularities attributing the feminine to shape and quantity. Properties of the referent may have values of masculinity or femininity not in the referent itself but in its derivations which are attributed by a particular system of assignment, originating principally from the speakers' conception of femininity and masculinity.

## 1. The Semantics of Arabic Gender System

In Arabic, grammatical gender is organized into two categories, masculine (المذكر) and feminine (المؤنث), with a further distinction between real and metaphorical gender (الجنس الحقيقي / الجنس المجازي). Besides, another category includes both masculine and feminine. The masculine gender is unmarked while the feminine is morphologically marked by adding the consonant "t" at the end of nouns. This includes:

(1) تاء التأنيث

(2) تاء التأنيث المقدر

(3) ألف التأنيث المقصورة و الممدودة

In Classical Arabic and Modern Standard Arabic, the feminine derives from the masculine gender with the exception of certain Arabic Feminine nouns and Arabic adjectives which do not have any of these three signs and are considered feminine. While in Algerian Arabic (the Arabic spoken variety in Algeria) a grammatical change occurred with the loss of "تاء التأنيث" and its replacement with "الفتحة":

Masculine in MSA	Feminine in MSA	Masculine in AA	Feminine in AA
أستاذ	أستاذة	أستاذ	أستاذة
طبيب	طبيبة	طبيب	طبيبة
صديق	صديقة	صديق	صديقة

Even “ألف التأنيث المقصورة” was lost and changed by “الفتحة” in Algerians’ daily speech:

صَحْرَاءَ (dessert) becomes صَحْرَ  
حَمْرَاءَ (red) becomes حَمْرَ

While the change above was morphological, another change in Algerian Arabic is lexical where a lot of nouns and adjectives changed other words different from their counter parts in MSA:

Masculine in MSA	Feminine in MSA	Masculine in AA	Feminine in AA
عُصْفُورَ	عُصْفُورَة	فرخ	فرخ
قَتَى	قَتَاة	طفل	طفلة
جَمِيلَ	جَمِيلَة	زين	زين

The same loss occurred to “تاء التأنيث المقدرّة” as no feminine word in Algerian Arabic ends with. It can be concluded that feminine words in Algerian Arabic lost the morphological mark in favor of “الفتحة”.

Gender in Arabic is featured also with the real masculine/real feminine and tropical masculine and tropical feminine. The semantic feminine gender referring to feminine nouns lacking “تاء التأنيث”, and masculine nouns having a feminine marker called tropical feminine.

Real Masculine	Real Feminine	Semantic Feminine	Tropical Feminine
عمر	عائشة	سعاد	اسامة
حصان	طبيبة	عين	حمزة
طالب	إمرأة	نار	سلامة

The same principle of losing “تاء التأنيث” occurred to the feminine gender in Algerian Arabic: طبيب عائش and امرأة. Similarly, tropical feminine lost “تاء التأنيث” in Algerian Arabic whereby words in the table are used as: حمز, أسام and سلام.

The unreal gender exists in inanimate nouns with the feminine including nouns like “شمس” and the masculine including nouns such as “نهار”.

A last category includes dual gender which refers to nouns that are both feminine and masculine. Examples include adjectives such as صبور and مغشم. Similarly, there are proper nouns used for both male and female:

نهاد and صيڤاح. And there are also dual nouns such as “غنم” (sheep) and “طيور” (birds).

## 2. Gender Agreement in Algerian Arabic

Genders are defined as systems of agreement classes, and the assignment of nouns to genders is reflected in the agreement they consistently trigger on associated elements. Audring (2008) defends the view that gender agreement is not only an overt manifestation of gender assignment, but those properties of agreement systems can themselves constrain the assignment systems they express. Semantic considerations overrule syntactic conventions because the semantic account of a given noun is created in a sociocultural context when a speech community attributes a different morphology to nouns that generally have another identity and changed to take a different gender.

Gender realization is determined either syntactically or semantically because assignment depends on the form and meaning of nouns. However, recent studies raise the view that gender realization is set to semantic core. Native speakers work out the gender of nouns, as put by Corbett and supported by several researchers who abandon the syntactic view. Corbett argues that the rise of gender depends on a semantic classification as the result of the following factors: (1) the fusion of genders led to the weakening of semantic systems; (2) the semantic criteria can be absolutely clear-cut especially with nouns that resist classification such as “wind”; (3) the change in the worldview of the speaker where a lot of nouns are left standard with gender no longer predictable from their meaning; (4) the mechanism of cross-classification with the interdependence of semantic criteria especially with isolated hybrid nouns; and (5) the factor of derivational morphology with those suffixes which extend meaning and affect the order of distribution (Corbett, 1997).

The semantic assignment to gender develops in the language or variety depending on the influence of varied factors as speakers of a given language may adopt new forms resulting from their linguistic repertoire which can be more interactive especially with the presence of languages and varieties existing together and of which can act as source languages for developed gender. As opposite to the language, the dialect is more interactive and allows for syntactic change as native speakers make more innovations and change with the dialect and less with the standard language. As far as gender is concerned, native speakers could make assignment systems about gender. Corbett (1997) summarizes this in three main points:

- (1) The native speaker remembers gender intuitively.
- (2) Borrowed words from other languages acquire a gender (may change their first gender) and this shows that there is a mechanism of assigning.

- (3) There is a high consistency in the assignment of gender to new invented nouns (1997: 7).

Algerian Arabic presents cases of gender change from the standard variety to the dialectal one. The linguistic peculiarity of this variety is that it is acknowledged as a spoken language but lacks its own written form because it descends structurally from MSA. The latter prescribes the usage to AA despite the fact that AA developed through time its distinctive features which often break with MSA rules. Studies in Arabic gender are descriptive in scope and approach the subject of feminine and masculine variation prescriptively by referring to MSA and ignoring the structure of the spoken Arabic which is subject to marked changes in gender. To understand gender in AA, we need to see how rules of gender changed or had been violated in AA, created as primitive gender, or even, changed in another order.

The main change that occurred to gender in MSA is the loss of the feminine marker. Mohamed Idris reports on other researches mainly the work of Ahmed Harredy who recognized the change in Arabic gender with the loss of “تاء التأنيث”. He said:

These feminine morphemes-phonemes, *ā* and *ā'*, have for long gradually dying out, and replaced by their supposedly historical parent *-ta'at-ta'nīt-*. This is especially true of colloquial Arabic, where a salient *t* tends to replace *ā* and *ā'* (1999: 37).

In fact, this is one of the main changes that occurred to gender in the spoken variety and paved the way to further changes emerging in regularities rather than rules. Other changes include the loss of *al-'alif al maqṣūra* and *al-'alif al mamdūda* in favor of *ta'at-ta'nīt*. They are morphological changes resulted from a process of simplification similar to the process of feminization that marks a large number of nouns in nowadays Algerian Arabic whereby nouns loose *ta'at-ta'nīt* in the feminine category, and others change from masculine to feminine with the same feature of loosing *ta'at-ta'nīt* and ending with the feminine “ ”. In Algerian Arabic, the feminine marker historically associated with *tā' marbūṭa* is often realized as a final vowel, reflecting morphophonological reduction rather than a simple loss or replacement.

The over simplification of grammatical forms in the dialect helped in gender change with the adoption of new forms constructed from local meaning and often different from their counterparts in the standard variety. In that, gender is motivated semantically in the sense that gender resolution is assigned semantically while in the standard varieties the resolution tends towards syntactic agreement. That is, the resolved form is motivated by semantic considerations which break with the standard rules of gender realization and adopt instead what Conzett (2006) called regularities: “Regularities showing a more or less strong degree of consistency are often

referred to as tendencies, whereas more highly consistent regularities are often given the status of rules” (2006: 225).

The syntactic resolution fails with AA because there is a gender attrition of nouns used in MSA when moved to AA. These nouns lose their gender; and in this way, they apply more to a semantic resolution than to the syntactic. Many nouns acquired a different gender in AA and which goes against the gender of the same noun in MSA. Corbett (1991) describes the attrition as language loss but in the same language. The case here is that the attrition occurs to the sub-variety of the language. When the standard variety was simplified and grew up diachronically as a dominant linguistic code, it lost some of its basic features and acquired others. It is more precise to discuss gender in terms of variation, where the same noun may be assigned different genders in different contexts

### 2.1. General to Specific Shift

In Modern Standard Arabic (MSA), general gender rules establish a correlation between feminine grammatical forms and nouns that denote female beings, as well as a preference for feminine markers on nouns ending with a final accented vowel (e.g., -ة). In Algerian Arabic (AA), however, these rules can become more fluid, as some male-referencing nouns may adopt feminine grammatical markers, while feminine-indicating endings can also appear on male-referencing nouns (Caubet, 1993; Holes, 2004). There is a tendency to move from the general to the specific attribute of nouns, and which is often with feminine assignment. This is seen in terms of plural-to-singular shift, masculine to feminine shift and the diminutive feminine.

One notable phenomenon in AA involves a plural-to-singular semantic shift, where words such as "meat" (اللحم) are narrowed contextually to refer to a singular, tangible piece of meat (اللحمة), marked with feminine gender. This semantic transition reflects a move from uncountable to countable usage, aligning with Arabic morphosyntactic patterns where concrete, delimited objects are often grammatically feminine (Owens, 2006; Djennane, 2014). The following table illustrates more:

Gender in MSA	Gender in AA	Attribution and Displacement
قَدْر (pot)	قَدْر /9adra/	“قَدْر” is attributed a feminine gender displaced from the feminine gender of “makla” (food). It becomes a feminine noun in Arabic of the middle east and some areas in Morocco to mean a dish. It is attributed a feminine gender displaced from the Arabic noun “makla” in MA and “okla” in MSA.
قَمْر (moon)	قَمْر /9amra 9amra/	“قَمْر” is used in the general sense to mean moon. 9amra is used feminine in some areas in the East of Algeria.

اليوم (This day)	لُيُوم / lyouma/	“لُيُوم” is the mostly used form but lyouma becomes frequent in the center of Algeria especially Algiers.
حُوت (fish)	حُوت /houta/	“حُوت” Hout is masculine in MSA. It is feminine in AA in some usages. In the general use, it is “hout”. In the singular, it is always feminine “houta”.
لباس (dress)	لبس /labsa/	“لبس” took a feminine gender in AA in any use of the noun.
خضار (vegetables)	خضرا /khathra/	“خضرا” has a feminine gender in AA in any use including the plural and the singular.
دلو (countainer)	بيدون /bisouna/	“بيدون” is used in general to mean countainer. It can be used as “bidouna” feminine to refer to particular use in some areas in Algeria.
فتانت (crumbs)	فتات /ftet/	“فتات” was masculine in MSA and took a feminine gender when used to mean less than “foutet”.
لحم (meat)	لحم /lahm/	“لحم” is used masculine in general to refer to the “flesh” and “meat”. It is used feminine to refer to a small muscle called “lahma”.
عنب (grapes)	عنب /3enba/	“عنب” 3neb is plural masculine noun in MSA. In some areas like Oum Boughi, it can be used feminine as “3anba”.
خبز (bread)	خبز /Khobsa /	“خبز” Khobz is plural masculine in general. It becomes feminine in the specific use.
فرد (pair)	فرد /ferda/	“فرد” refers to one pair generally used with shoes. It takes a female gender in reference to the female noun “فرد” (one in English).
ماء (water)	ميتها (mayha)	“ميتها” takes a female gender when used to refer to a small quantity of water. In the general use, it takes a male gender.
الازار (clothes)	تازير /tazir/	“تازير” refers to clothes, used in the South of Algeria. In MSA it takes a male gender which turns to be female in AA.
حرق (miugrants)	حراق /harag/	“حراق” is used in AA to refer to people migrate illegally. Its origin is the male noun “حرق”. It acquired a feminine gender “حراق”.
يخط (set in)	خط /hata/	“خط” is used in AA to refer to luxury class. It derives from the arabic verb “يخط” but the meaning of “خط” took other values than just « to put ».
السوس (weevel)	سوس /sousa/	“سوس” is an Arabic masculine noun refers to weevel. It acquires a feminine gender when used in AA to refer dental caries. The feminine attribution is due to the small form of “black substance” on the teeth.
درج (straiway)	درج /darja/	“درج” derrives from the male noun in MSA. It takes a female gender in AA when used in the singular. It takes a male gender when referring to straiway in general. By

		contrast, when it refers to a small number, it takes a female gender. “دَرَجَاتٌ”.
جَبْدٌ (long distance)	جَبْدٌ /jebda/	“جَبْدٌ” comes from the AA verb “يَجْبِدُ” and means literally “brings from”. It derives from the MSA verb “جَبَدَ” (to pull) with /th/ changed to /d/. The noun is feminine and means long distance.
الرَّغْبُ	رَغْبٌ /zeghba/	“الرَّغْبُ” is a male noun in MSA and takes a female gender in AA referring to a very small quantity.
كَفْلٌ	كَفْلٌ /kofl/	“كَفْلٌ” means in MSA a tool for closing. It derives a female noun from the MSA noun to mean a button.

The nouns in the above table are male nouns in MSA. They turn to be female nouns or used to mean the feminine in AA. Gender regularities come from an order of assignment which allows for an attribution of gender to a noun out of estimation or a analogy established unconsciously by natives of AA. In that, the native speaker attributes a new gender to an already gendered noun as the result of discourse matters that through time created a kind of pattern whereby the process is likely to be similar in the way how a gender attribute is adopted from an already existing gender. In that, some words in AA preserve their meaning when they acquire a male gender including, for example, “فَرْدٌ”/“فَرْدٌ”; “جَبْدٌ”/“جَبْدٌ”; and “مَاءٌ”/“مِيَاهٌ”. Others undergo a lexical semantic derivation by taking a one attribute and making an AA word totally absent in MSA and peculiar to AA. This includes words such as “حَرْقٌ”/“حَرَاقٌ”; “رَغْبٌ”/“الرَّغْبُ” and “كَفْلٌ”/“كَفْلٌ”.

The lexical semantic derivation can take far attributes and change constantly from the MSA meaning. For example, the noun “bread” is masculine in MSA “خَبْزٌ” but turns to be feminine in AA when used in the singular and when used to mean “gaining money is hard”:

- (1) A3tini khobza/give me one bread
- (2) Lkhobza mora/ Gaining money is hard

The gender of the noun “خبز” is masculine in MSA. The same gender is used in AA when bread is used in the general sense of talking about any bread:

- (3) Chrit khobz/ I bought bread

However, when used in a specific context, the noun bread changes to feminine. For (1), the feminine gender of the noun is attributed to the number: أعطيني خبزة وحدة. (give me one bread) That is, when just one bread is concerned, the speaker says “خبزة” which is feminine. However, when the speaker talks about bread in the plural or in general, he/she uses the masculine. In other words, there is a kind of displacement by means of

estimation of a gender to nouns originally having a different gender, and the attribution comes out of discourse matters making a given noun one time masculine and another time feminine, depending on the context.

Displacement results from measuring something out of something else. The feminine gender of “makla” (food) is displaced to objects related to its use and took its gender indeed. The gender of 3anba is displaced from the feminine noun of vine “كرمة” which is feminine too. The motivation behind such usage is purely semantic emerging from sociocultural considerations manifested unconsciously in the used variety. The vine is feminine in AA and its fruit “3neb” takes its gender though originally masculine. Gender in the dialect is a regularity and not a strict rule because it comes of the speaker’s own construction and does not stand on rules established cognitively as other speakers of a similar community may find the gendered form strange or unaccepted since its process of creation is rather a tendency and cannot be a rule. For example, in Algeria when MSA is used, gender kept the same throughout all the country because it applies to the same rules that speakers have not transcended. By contrast, with AA gender is subject to change in the same geographical area because nouns are assigned gender out of regularities and not rules. In the East, the noun “countener” (bidoun in Arabic) is used differently despite the general linguistic similarities of the dialect used:

Bidoun in Constantine

Bidouna in Batna

The case of these nouns can be described as gender values whereby the same noun can take two genders because it is assigned two values. One value is being generally masculine: “Chrit bidoun zit”, and another value is feminine: “chrit bidouna homos”. “bidouna” is used feminine in Batna and other eastern cities in Algeria to refer to another type of container which is made with metal and has a cover. It is like a food contained. It cannot be known why it took through time a feminine gender but it may come out as a kind of analogy in relation to a small object differentiated from the big object by means of its small form. This can be the case due to the existing cases with other nouns. For example, the noun “foutat” is masculine in MSA. A smallest form is called “ftita” and takes a female gender. All the illustrated cases show a tendency of moving from a general category which is masculine by its linguistic first occurrence as a source language (MSA) to a specific category which is feminine as the result of gender attribution. This context-dependent shift, driven by pragmatic needs to specify or particularize, illustrates the flexibility and fluidity of gender assignment in AA. Furthermore, this phenomenon mirrors cross-linguistic tendencies where abstract categories are semantically reinterpreted to express concreteness or specificity, influenced by cultural and linguistic practices (Manfredi, Tosco, 2013; Lakoff, 1987).

Native speakers of a dialect have more influence in the change of gender than the standard language as the result of making semantic assignments originating from a set of regularities that they exhibit to the dialect with other aspects of the language. Gender in the standard dialect whether CA or MSA is rational and based on sex orientation while in AA it is less regular and have rather tendencies and not rules because of the lack of the strict consistency<sup>1</sup> between the form and its gender.

## 2.2. French Masculine to Arabic Feminine Shift

In Algerian Arabic (AA), a significant number of nouns have retained the same gender as in Modern Standard Arabic (MSA). However, a subset of nouns has undergone a masculine-to-feminine shift, often motivated by semantic and pragmatic factors. One common explanation for this shift is the movement from general to specific, where the latter, being more delimited and concrete, often aligns with feminine grammatical marking. This reflects a morphosyntactic trend where the feminine form in Arabic signifies tangibility, particularization, or delimitations, as noted in studies on Arabic grammar and discourse strategies (Caubet, 1993; Holes, 2004).

An additional type of gender reassignment in AA arises from its interaction with the French language due to colonial history. During the French occupation of Algeria (1830–1962), French became a dominant linguistic influence, resulting in widespread bilingualism and significant lexical borrowing. This borrowing not only introduced French nouns into AA but also led to shifts in morphological aspects like gender marking. Interestingly, many borrowed French nouns with masculine gender were reinterpreted and assigned feminine gender in AA. The shift follows the broader tendency in Arabic to mark concrete, delimited, or contextually specific objects as feminine, thereby harmonizing borrowed forms with existing AA grammatical conventions (Djennane, 2014; Owens, 2006).

For instance, words such as *la viande* (meat) retain feminine gender as in French, but the singularization of nouns like *le chocolat* (chocolate), which is masculine in French, becomes feminine when used in specific contexts, adopting شوكلاطة in AA (chocolate). Other nouns undergo a systematic gender realignment to fit AA's morphosyntactic patterns, reinforcing this tendency.

This process reflects the adaptive nature of AA's linguistic system, which integrates foreign elements while restructuring them to align with its gendered grammatical framework (Mion, 2016). Below is a table grouping examples of masculine French nouns that have been reassigned to the feminine in AA.

---

<sup>1</sup> See Conzett, 2006 for more clarification on the distinction between regularity and rule.

French Nouns	Gender in French	Gender in AA	Attribution and Displacement
Cartable (school bag)	Masculine	/Caratabla/ Feminine	“Cartable” is used masculine all over Algeria. In Annaba, it acquired a feminine gender “cartabla”.
Chapeau (hat)	Masculine	/Chapona/ Feminine	In Annaba, the noun “chapeau” turns to be feminine “chapona”.
Savon (soap)	Masculine	/Sabona/ Feminine	“Sabona” is a feminine gender in some East cities like Annaba, skikda and Taref and a masculine gender in other cities “saboun”.
Fromage (cheese)	Masculine	/Formaja/ Feminine	“Formaj” is the generally used form to talk about cheese. When just one portion is used, the noun turns to be feminine: “formaja”.
Gateau (cake)	Masculine	/Gatoa/ Feminine	The noun “gateau” is used masculine. In cities like Constantine and Batna, the noun “gateau” takes a feminine gender when it is used to refer to just one cake, or a small portion of a cake.
Mouchoir (tissue)	Masculine	/Mouchwara/ Feminine	“Mouchoir” keeps its masculine gender in general and when used as compound noun “papier-mouchoir”. It becomes feminine when just one element is meant; “mouchwara”.
Torchon/ (rag)	Masculine	/Torchona/ Feminine	Both “torchon” and “chiffon” take in general the masculine gender. In some cities like Annaba, El Taref, Skikda and Soug Ahrass, they are used in the feminine: “torchona” and “chifona”.
Ballon (ball)	Masculine	/blota/ Feminine	“Ballon” is the most used form of the noun which keeps masculine. In some cities of the East like Batna, it is feminine: “blota”.
بَشْطُول (pistolet)	masculine	/bachtola/ Feminine	بَشْطُول is an Arabic noun means « gun ». Its

			origin comes from the masculine French noun « pistolet » and it acquired a feminine gender once used in AA.
Camion (truck)	Masculine	/camiona/ Feminine (van)	Camiona is used in the feminine to refer to a “van”.
شُكُول (school)	Masculine	/chkoula/	شُكُول is used in Algiers to mean “school”. The French noun undergoes a morphological change (/s/ to /ʃ/). It acquired a feminine gender in AA.
Sociala	Masculine	/sociala/	Sociala is an adjective in French. It turns to be a noun in AA with a feminine gender as the noun attributed to females only referring to a women who has high social involvement in every thing.

Some nouns in AA Arabic take their gender from the French language because all the mentioned nouns above derive their morphology from the French nouns and the difference lies in the feminine gender mark /a/. Morphologically, the same Arabic rule of adding the feminine “-” applies to the above nouns. These nouns assign their gender from a displacement of a gender value attributed to a given quality to the noun in AA. “Cartabla”, “chapona”, “sabona”, “formaja”, and “gatoa” assigned a feminine gender coming from the diminutive quality or the small quantity. “Cartabla” (backpack) is the beg wear by a small child; “chapona” (hat) stems its gender from the small hat; “sabona” from a small piece of soap; “gatoa” from one piece or just one cake; and finally, “formaja” from one piece or one portion of cheese. Thus, nouns’ gender is displaced by means of measuring a quality of the small to the noun to become feminine while in the source language it was masculine. The assignment is referred to the value of the small because the native speakers of AA make assignments from a given language as the result of the dominating language. For example, the noun “ball” becomes feminine “blota” in reference to a small ball. It could not be assigned from MSA “kora” because this language is not influential at the spoken level. In Egypt and some other Arab countries where MSA is influential, the noun “kora” is used to talk about “ball”. The case of AA is that it modified the noun “ballon” to “blota”. The latter, later, moved to a general use whereby “blota” in Batna and some other cities of the East is used to describe the game: Na13bo blota/ballon.

The same thing can be said about the noun “torchona”. A lot of people who use fluent French use the noun masculine as in the French language. However, in more interactive settings especially in friendship

domain, family domain and neighbors too, it can be the case to hear the feminine noun “torchona” or even “chifona”. The feminine assignment to these nouns comes from the shape of the object which is generally smaller than a big object existing in the linguistic repertoire of the speaker. In other words, speakers assign feminine value to nouns which have their counterparts in another use. “Chifona” exists in opposition to a big piece of tissue. The small portion becomes feminine as the result of displacing the feminine value.

There are feminine French nouns which keep the French gender along the process of gender attribution by adding the final feminine marker /a/:

Perioda (Période Period)  
Bata (Boite countenair)  
Tabla (Table Table)  
Copina (Copine girl-friend)  
Casrona (Casserole saucepan)  
Coverta (Couverture blanket)  
Smena (Semaine week)  
Sintura (cinture belt)  
Viyouza (veilleuse night light)  
Farchita (fourchette Fork)  
Basina (bassine basin)  
Cousina (une cuisine kitchen)

The above nouns have double feminine as two different languages contribute to their gender. The first gender value derives from French and the second is added from AA by adding the feminine suffixe "a". Now, how these nouns get feminized may not adhere to arbitrariness since other nouns seen in the previous table do not follow a particular rule of gender assignment. It is rather motivated by the first feminine gender of the noun.

It should be noted that the displacement of the feminine value in Algerian Arabic is not systematic; it does not uniformly apply to all nouns. Instead, some nouns may undergo a shift to feminine value, while others resist this displacement. In some cases, the same noun may exhibit dual gender forms, with the masculine form often linked to a larger or more abstract version of the object and the feminine form associated with a smaller or more specific variant. This phenomenon can be observed in French, where diminutives like *gare/garoutière*, *maison/maisonnette*, and *barque/barquette* demonstrate a similar pattern. Despite the morphological distinction, the gender remains feminine across these variations in French, adhering to established norms of grammatical gender and derivational morphology (Corbett, 1991; Harris, 1978). In Arabic varieties, including Algerian Arabic, a comparable interplay between size, specificity, and gender occurs, but with greater variability, where gender may shift from masculine to feminine under the influence of pragmatic or contextual factors (Caubet, 1993; Djennane, 2014).

This dual-gender assignment reflects semantic motivations, aligning with theories of gender assignment that emphasize conceptual properties

such as size and specificity rather than grammatical rules alone (Holes, 2004; Tucker, 1971). Moreover, the persistence of feminine marking in diminutives across both languages reveals a deeper cross-linguistic tendency where diminutive forms align with feminization as a marker of diminishment or delimitation (Lakoff, 1987).

### 2.3. The Diminutive Feminine

The tendency of making the small takes the feminine gender arbitrarily in AA seems to apply even to primitive lexis. There are words in AA which do derive neither from MSA nor from the French language but developed as peculiar to AA. Their gender applies to the semantic assignment of attributing feminine to small objects. The following table groups nouns that are purely AA and which took arbitrarily a feminine gender:

	Gender	Attribution and Displacement
فَلَيْشْ (zucchioni)	Feminine	Like several vegetables in AA, "فَلَيْشْ" takes a feminine gender.
جُعْمٌ (little water)	Feminine	"جُعْمٌ" is used in AA to mean small quantity of water. It has a primitive gender as the words lacks in both MSA and French
شَوِي (little)	Feminine	"شَوِي" is used in AA to mean little. It has a primitive gender as the words lacks in both which uses "الْقَلِيلُ" and French which uses "un peu".
دُبْر (a hit in the face)	Feminine	"دُبْر" means a hit in the face. It is a primitive noun in AA and takes its gender value from the feminine "ضَرْبٌ".
تَشْوَحَن	Feminine	"تَشْوَحَن" is a primitive meaning refers to hidden angle or place or corner in a hiding place. It takes a feminine gender
تَشَاك (injection)	Feminine	"تَشَاك" refers to means injection. It has a feminine gender.
بُحُوش (insect)	Feminine	"بُحُوش" means a type of insect. Like many insects in AA, it takes a feminine gender.
"كَبُوس" (small hat)	Feminine	"كَبُوس" is the small hat wear in North Africa by old men. It takes a feminine gender.
تَحْش	تَحْش	"تَحْش" refers to the sweep inside the house. It takes a feminine gender.

تَشْتَقَلْ	Feminine	“تَشْتَقَلْ” means in AA the house sandals, that is, the sandal wear particularly at home. It takes a feminine gender. Synonyms are : “بِشْمَانْ”, “شَبَابْ”, “بَلِيغْ”
بُطْم (mole)	Feminine	“بُطْم” is used in the region of Setif to mean « mole ». It takes a feminine gender.
خَنُوف (nose)	Feminine	“خَنُوف” is used in AA to refer to the small part in front of the nose.
خُرْش (fearful)	Feminine	“خُرْش” is used in AA to refer to someone who is very fearful. It is firstly used to describe small trees and the attribution was given later to a fearful person.
حُوم (avenue)	Feminine	“حُوم” means the area outside the house where generally men stay when free.
غُرُوط	Feminine	“غُرُوط” refers to a small bag.
شَايشِي (small hut)	Feminine	“شَايشِي” is a small hut put in the Maghreb. It redeives from “شَايشِي” which is used by Amazigh tu cover all ahe head and parts of the face. When used to cover just a small part of the head, it takes a feminine noun “شَايشِي”.
بُورْسَا Bourssa	Feminine	“بُورْسَا” is used in the west of Algeria and refers to a small bag.
تَلُو (coffee grounds)	Feminine	“تَلُو” in AA refers to the rest of coffee which remains after drinking.
الْتَبْك (small sand)	Feminine	“الْتَبْك” refers to the sand, generally small in quantity, that the wind carries in the desert.
نَعْم (kouskous)	Feminine	“نَعْم” is used in Algiers to mean kouskous. It takes a feminine gender.
نَنْتْش (small bread portion)	Feminine	“نَنْتْش” means in AA a bread small portion. It is also used to refer to a very young girl.
لَقَعْمُور	Feminine	“لَقَعْمُور” is the small part at the end of the bageutte bread. It takes a feminine gender and used in all Algeria like this.
فِينِين (bunny)	Feminine	“فِينِين” is the reptile’s child. In AA, the child takes a feminine

		gender regardless of its real sexe.
قَمْبُوع	Feminine	“قَمْبُوع” means in AA the upper side of an object, the head or the cover. It also refers to something that stands without moving.
مَحْرَم (small veil)	Feminine	“مَحْرَم” refers to a small and thin veil wear by old woman or by women doing house cleaning.
تَكْلُول (earring)	Feminine	“تَكْلُول” refers to earring and the noun is primitive as it does not exist in MSA.

Several nouns referring to small objects take a feminine gender implying a close relationship between the feminine and smallness. Names of small cloths such as huts and jewelries are feminine even if wear by men. The same thing can be said about nouns referring to small quantity of things. This includes the second list above where nouns like جُعْمُ (little water) and تَلْوُ (coffee grounds) take a feminine gender instead of masculine. Similarly, nouns referring to insects and small hard objects have tendency towards the feminine gender. In the third list, the noun خَنْوْفُ (nose) which is the corner of the nose takes a feminine gender despite the fact that the nose in AA and even in MSA is masculine. The same thing for the noun أَفْعُمُورُ (end of bread baguette). Bread baguette is called « bread » or « bagitta ». “bread” is masculine in both AA and MSA; but in AA, its small portion end takes a feminine gender.

#### 2.4. The Dominant Attribute

Another way of gender assignment in Algerian Arabic (AA) involves the influence of dominant and recurrent attributes, particularly in culturally significant categories like food and vegetables. A group of nouns with feminine gender in AA may derive this attribution not necessarily through inherent semantic traits but through shared cultural or perceptual values. Examples include:

- Batata (potatoes),
- Chtiitha (pasta)
- Macarona (macaroni)
- Chorba (soup)
- Kefta (Meatballs with Sauce)
- Dolma (stuffed vegetables)
- Chtiitha (egg sauce)
- Chakckouka (Onion Scrambled Eggs)
- Rechta (pasta)

These are just some examples while in reality the number of feminine-named meals is largely superior to the masculine-named gender. The gender assignment can be attributed to an uncounscious analogy of an

attribute similar to another attribute in the same group. An argument that reinforces this claim is seen also in attributing feminine gender to food objects. Several names of food objects in AA were masculine and changed, either from MSA or French, to be feminine, or were originally feminine in MSA:

قُذْر (kettle) قُذْر  
Couteau (knife) سِكِين  
صَفَاي (strainer) مَصْفَاة/ passoire  
طَبُون (cooker) فُزْن  
قَصْع (bowl) قِصْع  
عَجَان (Kneading-machine) مَعِين

Another example of feminine-attributed gender is seen with vegetables. The latter are called “خُضْر” with the “fatha” at the end. Surprisingly, the big majority of vegetables in AA take a feminine gender:

بَطَاطَا (potatoes)  
طَمَاطِم (tomatoes)  
سَلَاط (lettuce)  
سِنَارِي (carrot)  
جُرَوَات / قَلِيَش (zucchini)  
فَوَال (fava beans)  
لُوبِيَا خُضْر (green beans)  
جَلْبَان (pea)  
قُرْنِين (thistle ribs)

The assignment of gender in language, particularly in relation to nouns like vegetables and cooking objects, reveals complexities that are not governed by systemic set of rules. While tendencies exist for certain attributes to influence gender assignment — such as vegetables often being feminine in languages with grammatical gender — this is not a universal or reciprocal phenomenon. For instance, not all vegetable-related nouns follow the feminine gender, and similarly, cooking utensils are not consistently feminine across all instances. The assignment of a dominant gender attribute to a noun is less about strict grammatical rules and more influenced by recurrence, convention, and habit (Stern, 2003). Interestingly, while feminine gender assignment tends to be more prevalent, especially for nouns associated with domestic or nurturing contexts, there is no parallel system for male-associated gender. This reflects a socio-cultural tendency, likely rooted in gender stereotypes and historical roles, where femininity has been closely linked with nurturing and domesticity (Lakoff, 1975). As Lakoff (1975) discusses, such linguistic gender patterns might indicate underlying cultural perceptions that shape language, but they cannot be generalized to all nouns within the same category, further illustrating the complexity and arbitrariness of gender assignment.

## Conclusion

In conclusion, gender variation in Algerian Arabic (AA) reflects a dynamic interplay of linguistic, cultural, and social factors. Unlike the rigid rules of Modern Standard Arabic (MSA), AA exhibits a fluid and context-dependent approach to gender assignment, which often leans towards feminine attribution. This phenomenon is not governed by a fixed set of grammatical principles but arises from the speakers' socio-cultural perceptions and pragmatic considerations. The influence of French, particularly during the colonial period, has added another layer to this shifting system, as many French loans are re-gendered in ways that align with AA's own linguistic patterns. Furthermore, factors like size, specificity, and cultural associations often prompt the assignment of feminine gender, especially in diminutive forms or in the case of items that are perceived as smaller, more intimate, or domestically significant.

A dominant regularity of the feminine assigned in direct attribution with quantity is noticed in all the presented patterns in the present paper. Moving from the general to the specific attribute of nouns with feminine assignment has to do with reduced quantity as several nouns take a feminine gender when used to express small portions. This same regularity is frequent with a category of French masculine nouns changing to Arabic feminine nouns not interference to the structural derivations from MSA but rather in relation to a singular act of occurrence which make a noun like track (camion) feminine in AA as it is small in shape compared to other big tracks. Even native words in AA Arabic follow the tendency of taking the feminine when they occur in small quantity and which reflects a dominant pattern of assigning the feminine to smallness.

## Reference list

- CAUBET, Dominique. *L'arabe marocain : Syntaxe et catégories grammaticales*. Peeters Publishers, 1993.
- CONZETT, Philipp. «Gender assignment and the structure of the lexicon». *Sprachtypologie und Universalienforschung (STUF)*, 59 (3) (2006): 223–240.
- CORBETT, Greville G. *Gender*. Cambridge University Press, 1991.
- DJENNANE, T.. Gender assignment in the Algerian Arabic variety of Oran. *Al-Masāq: Islam and the Medieval Mediterranean*, 26 (2) (2014): 152–172. <https://doi.org/10.1080/09503110.2014.929835> [Accessed March 31, 2026]
- HARRIS, Martin. *French syntax: The transformational cycle*. Cambridge (United Kingdom): Cambridge University Press, 1978.
- HOLE, Clive. *Modern Arabic: Structures, functions, and varieties*. Georgetown (United States of America): Georgetown University Press, 2004.

- LAKOFF, George. *Women, fire, and dangerous things: What categories reveal about the mind*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- MANFREDI, Stefano and TOSCO, Mauro. «Grammaticalization of gender in Arabic varieties». *Journal of Afroasiatic Languages and Linguistics*, 5(2) (2013): 171–195. <https://doi.org/10.1163/18776930-00502005> [Accessed March 31, 2026]
- MION, Giuliano. Algerian Arabic corpus study: Morphosyntactic variation. In *Proceedings of Arabic Dialectology Workshop*. Leiden (Netherlands): University of Leiden, 2016.
- mo3jam.com. (n.d.). تخشة[Takhsha]. In المعجم المعاني. <https://ar.mo3jam.com/term/%D8%AA%D8%AE%D8%B4%D8%A9> [Accessed July 16, 2025]
- OWENS, Jonathan. *A linguistic history of Arabic*. Cambridge (United Kingdom): Cambridge University Press, 2006.
- STERN, H.. *Grammatical gender: A study in linguistic relativity*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- TUCKER, Richard G.. *Arabic: A Middle Eastern language*. Berlin (Germany): Mouton Publishers, 1971.



## **Genre et littérature interdite : écrire le désir hors des normes dans les *shotacons* japonais**

**Gender and Forbidden Literature: Writing Desire Beyond Norms in Japanese *Shotacons***

**Género y literatura prohibida: escribiendo el deseo fuera de las normas en los *shotacons* japoneses**

**Alexandre Mora**

*University of St Andrews*  
*Universidad del País Vasco*  
(*Euskal Herriko Unibertsitatea*)  
alexandre\_mora@outlook.fr

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-4188-2016>

Fecha de recepción: 06/10/2025      Fecha de evaluación: 08/03/2025  
Fecha de aceptación: 18/03/2025

**Résumé** : La « littérature mineure », dont le *shotacon* japonais est considéré – à tort – comme un représentant emblématique, permet, à sa manière, d’appréhender certains aspects fondamentaux de ce que l’on pourrait appeler « la grande littérature ». Ces œuvres, loin de se limiter à une simple recherche du plaisir sensoriel, peuvent offrir autant de réflexions sur les normes sociales, l’identité, le contrôle, le désir, la quête du plaisir et le corps – autant de dynamiques qui se retrouvent également dans « la grande littérature ». Ainsi, si les *shotacons* peuvent souvent être apparentés à la « littérature mineure » en raison des sujets controversés qu’ils abordent, ils n’en possèdent pas moins un redoutable potentiel subversif qui peut, comme nous le verrons, les amener à développer ce que la « grande littérature » cherche elle-même à capter : la complexité et la violence du désir, la remise en cause de ses limites, l’identification (ici érotique), et la fabrique des subjectivités. En s’intéressant à ces productions culturelles contemporaines, cet article s’attache à montrer comment les *mangas shotacons* participent à une réflexion sur l’écriture du désir hors des normes et sur les régimes de représentation du corps, de la sexualité, et du rapport à la jouissance. En croisant études de genre, *mangas studies* et philosophie

du corps, cet article défend une approche critique et affranchie des productions culturelles dites « interdites ».

**Mots-clefs** : *shota* ; *mangas* ; *yaoi* ; plaisir ; transgression ; pornographie ; jouissance ; homosexualité ; censure ; normes sexuelles.

**Abstract**: “Minor literature”, of which Japanese *shotacon* is often – wrongly – considered as an emblematic representative, allows us, in its own way, to grasp certain fundamental aspects of what might be called “major literature”. Far from being limited to the pursuit of sensory pleasure, these works can offer as many profound reflections on social norms, identity, control, desire, the pursuit of pleasure, and the body – dynamics also at the core of “major literature”. Thus, although *shotacons* are often associated with “minor literature” due to the controversial topics they address, they nonetheless possess a formidable and subversive potential which, as this article will demonstrate, enables them to engage with precisely what “major literature” also seeks to capture: the complexity and violence of desire, the questioning of its boundaries, (here erotic) identification, and the production of subjectivities. By focusing on these contemporary cultural productions, this article seeks to show how *shotacons mangas* contribute to a broader reflection on the writing of desire beyond normative frameworks and on the regimes through which the body, sexuality, and the relation to jouissance are represented. By bringing together gender studies, *mangas* studies, and the philosophy of the body, it advances a critical and emancipatory approach to so-called “forbidden” cultural productions.

**Keywords**: *shota*; *manga*; *yaoi*; pleasure; transgression; pornography; jouissance; homosexuality; censorship; sexual norms.

**Resumen**: La «literatura menor», de la que el *shotacon* japonés es considerado –equivocadamente – un representante emblemático, permite, a su manera, abarcar ciertos aspectos fundamentales de lo que se podría denominar «la literatura mayor». Lejos de limitarse a una búsqueda de placer sensorial, estas obras pueden ofrecer no menos reflexiones profundas sobre las normas sociales, la identidad, el control, el deseo, la búsqueda del placer y el cuerpo – dinámicas que también atraviesan la «gran literatura». Así, aunque los *shotacons* suelen verse emparentados con la «literatura menor» debido a los temas controvertidos que abarcan, no por ello dejan de poseer un valioso potencial subversivo que, como se mostrará, les permite acercarse a aquello mismo que la «gran literatura» intenta captar: la complejidad y la violencia del deseo, la puesta en cuestión de sus límites, la identificación (aquí erótica) y la producción de subjetividades. Al centrarse en estas producciones culturales contemporáneas, este artículo se propone mostrar cómo los *mangas shotacons* contribuyen a una reflexión más amplia sobre la escritura del deseo fuera de las normas y sobre los regímenes de representación del cuerpo, de la sexualidad y de la relación con el goce. Al articular estudios de género, *mangas studies* y filosofía del cuerpo, se defiende una

perspectiva crítica y despatologizante de las producciones culturales llamadas «prohibidas».

**Palabras clave:** *shota*; *manga*; *yaoi*; placer; transgresión; pornografía; goce; homosexualidad; censura; normas sexuales.

Rien n'échauffe la lubricité, comme ce petit trio voluptueux, on aime à trouver dans un petit garçon ce qui le fait ressembler à une fille (Sade, 1990 : 135)

## Introduction

Dans le vaste ensemble de la littérature *manga* au Japon, les *yaois*, ou *Boy's Love (BL)*, qui « peuvent être caractérisés comme un fantasme féminin sur des relations homosexuelles idéalisées entre hommes »<sup>1</sup> (Nagaike, 2003 : 76), sont un genre essentiel<sup>2</sup>. Le *shotacon* (de « *shōtarō*<sup>3</sup> complex »), mettant en scène des jeunes garçons prépubères dans un contexte érotique ou pornographique, « considéré comme un sous-genre du BL »<sup>4</sup> (Madill, 2015 : 274) demeure aujourd'hui une forme fictionnelle perçue comme mineure, souvent cantonnée à des circuits d'auto-publication – les *dōjinshi* – ou à des maisons d'édition spécialisées (Tenma Comics, Eros Boys Comics)<sup>5</sup>. Comme le souligne C. Zhang, la diffusion du *BL* en Asie s'accompagne d'une transformation constante des catégories culturelles, les termes eux-mêmes voyant « leurs significations et leurs implications changer à travers la traduction »<sup>6</sup> (Zhang, 2024 : 4).

Bien que les *mangas studies* tendent quantitativement à se développer (tout en bénéficiant d'une meilleure réception), les *shotacons*<sup>7</sup>, à cause de leur contenu jugé moralement répréhensible, restent marginalisés<sup>8</sup> dans la recherche littéraire<sup>9</sup> alors qu'ils connaissent,

<sup>1</sup> Texte original : « *can be characterized as female fantasies about idealized male homosexual relationships* », nous traduisons.

<sup>2</sup> Comme l'a montré Yu. A. Magera, les genres *shōnen-ai* puis *yaoi*, apparus dans les années 1970, représentent des relations entre hommes et sont majoritairement « créés par des femmes et pour des femmes » (Magera, 2019 : 103), ce qui explique leur fonctionnement particulier dans l'économie des fantasmes et des identifications. Texte original : « *created by women and for women* », nous traduisons.

<sup>3</sup> *Shōtarō* est un prénom beaucoup porté par des héros adolescents de *manga*.

<sup>4</sup> Texte original : « *Shotacon is sometimes considered a BL sub-genre* », nous traduisons.

<sup>5</sup> Nous étudierons des œuvres provenant de ces deux circuits.

<sup>6</sup> Texte original : « *their meanings and implications change through translation* », nous traduisons.

<sup>7</sup> Nous avons conscience que le *shotacon* est un sujet sensible qui peut soulever des interrogations morales. Comme d'autres chercheurs et chercheuses, nous l'abordons comme un pur objet d'étude littéraire qui mérite, à ce titre, que l'on s'y intéresse scientifiquement. Nous ne cherchons, en aucun cas, à porter un avis de légitimation.

<sup>8</sup> Voir Brienza, C. (2023). « The masturbation article affair: Japanese manga, scholarly publishing, and the twenty-first century politics of censorship », *Publishing Research Quarterly*, 39(2), 132-146.

<sup>9</sup> Si le sujet est, effectivement, un objet encore trop peu étudié, il convient, toutefois, de souligner les travaux précurseurs d'Anna Madill. En 2015, elle démontrait que « la

paradoxalement, une production extrêmement fertile<sup>10</sup>. Néanmoins, les préjugés qui pèsent sur cette littérature, considérée comme peu digne d'intérêt, sont questionnables car, comme tout discours littéraire, elle est susceptible d'interprétation et véhiculent une sensibilité artistique qu'elle porte sur le monde, et continue de nous interroger et de questionner nos imaginaires et nos représentations. Mettre ces ouvrages en lumière contribue à les rattacher à une histoire mondiale de la littérature – qui cherche aujourd'hui à se redéfinir au prisme des nouvelles préoccupations contemporaines<sup>11</sup> – et d'en montrer les spécificités narratives et esthétiques. L'analyse de ces productions suppose également de tenir compte de leur circulation culturelle globale. Comme le rappelle J. M. Hall, les représentations de la sexualité dans ces médias doivent être étudiées en avec « les relations postcoloniales qui structurent les interactions entre les espaces asiatiques et l'Occident »<sup>12</sup> (Hall, 2000 : 33).

Les *shotacons*, en plaçant au centre de l'intrigue la tension sexuelle d'un mineur fictionnel, remettent en question les normes de la maturité et du désir<sup>13</sup>. En mettant en scène des personnages juvéniles dans des dynamiques sexuelles ou affectives, ce genre fictionnel brouille les codes traditionnels de la littérature, qui a tendance à les éluder, des rapports entre les individus et questionne la manière dont l'adolescence est représentée.

Si la « grande littérature »<sup>14</sup> peut se définir par sa capacité à toucher des questions universelles et à explorer la profondeur des désirs humains, elle repose aussi sur des critères esthétiques, philosophiques et émotionnels propres qui lui confèrent une dimension intemporelle. Les *shotacons*, qualifiés de « littérature mineure », parce que marginaux,

---

condition *sine qua non* du *BL* est la représentation de relations romantiques et sexuelles entre jeunes garçons, souvent adolescents. C'est parfois très explicite et peut contenir des thèmes d'attraction intra-familiale, BDSM et un semblant d'érotisme interespèces (par ex. entre des humain(oïdes) et des hybrides chat-garçons tels que le personnage Shiro » (Madill, 2015 : 273). Texte original : « *The sine qua non of BL is the portrayal of romantic and sexual relationships between young, often adolescent, males. It is sometimes very explicit and can contain themes of intra-familial attraction, BDSM and seeming interspecies eroticism (e.g. between human(oïds) and cat-boy hybrids such as the character Shiro)* », nous traduisons.

<sup>10</sup> Cette marginalisation contraste pourtant avec l'intérêt croissant des études de genre pour les circulations globales des représentations sexuelles. Comme l'ont montré Elizabeth Provenelli et George Chauncey, les études queer ont connu un véritable « tournant transnational » qui s'intéresse aux effets de la circulation mondiale des médias et des discours sur « les modes locaux, régionaux et nationaux du désir sexuel, de l'incarnation et de la subjectivité » (Provenelli & Chauncey, 1999 : 439). Texte original : « *transnational turn [...] local, regional, and national modes of sexual desire, embodiment, and subjectivity* », nous traduisons.

<sup>11</sup> Voir, par exemple, le dernier numéro de la revue *Dix-huitième Siècle* (2025) ayant pour titre « Déboulonner les Lumières ».

<sup>12</sup> Texte original « *the post-colonial relations that structure interactions between sites in Asia and the West* », nous traduisons.

<sup>13</sup> Ces récits mettent ainsi en tension la question du consentement, souvent ambigu ou déplacé dans l'espace fictionnel.

<sup>14</sup> Nous entendons ici les formes canoniques du champ littéraire qui se caractérisent par leur reconnaissance institutionnelle et leur légitimation critique.

controversés et pornographiques, nous offrent pourtant des perspectives sur la culture par la remise en cause des tabous et des interdits tout en interrogeant l'évolution de nos attentes en matière de représentations. Ils interrogent les limites de la littérature et soulèvent des questions philosophiques sur la morale et l'acceptable dans l'art. Même si les *shotacons*, contrairement à la « grande littérature », explorent peu en profondeur la richesse des personnages, leur psyché ou la maîtrise du langage et du style<sup>15</sup>, ils nous permettent de mieux comprendre l'évolution des pratiques littéraires et remettent en question la notion du geste créateur en jouant avec les désirs et les émotions des lecteurs, qui ne sont d'ailleurs pas nécessairement jouissives ni agréables.

Alors que la « grande littérature » questionne les structures du désir, du pouvoir et de la subjectivité, les *shotacons*, comme « littérature mineure », en tant qu'espaces de transgression et de trouble du sujet, peuvent paradoxalement en révéler les mécanismes les plus profonds. D'une part, ils explorent les tensions entre désir, interdit et construction sociale<sup>16</sup>, thématiques omniprésentes dans la littérature universelle, d'autre part, en mettant en scène le mineur fictionnel comme sujet et objet du désir, ils subvertissent la distribution traditionnelle des rôles dans le récit. Ainsi, si les *shotacons* peuvent souvent être apparentés à la « littérature mineure » en raison des sujets controversés qu'ils abordent, ils n'en possèdent pas moins un redoutable potentiel subversif qui peut, comme nous le verrons, les amener à toucher à ce que la « grande littérature » cherche elle-même à capter : la complexité et la violence du désir, la remise en cause de ses limites, l'identification (ici érotique), et la fabrique des subjectivités. Plusieurs études ont également montré que ces récits permettent également aux lectrices de réorganiser symboliquement les rapports de pouvoir entre les sexes. Comme l'observe Y. Liu<sup>17</sup>, ces fictions offrent un espace où les femmes peuvent projeter leurs fantasmes et trouver une forme de compensation face aux inégalités vécues dans les relations hétérosexuelles.

Dans la mesure où « représenter un acte sexuel, c'est faire une proposition philosophique » (Paveau, 2014 : 54), cet article interroge le *shotacon* comme un lieu où le désir, porté envers un mineur fictionnel

---

<sup>15</sup> Néanmoins, cela n'est pas une vérité absolue. Certains *shotacons* exceptionnels se singularisent par des scénarii originaux et des illustrations d'une grande qualité n'ayant rien à envier aux *mangas* commerciaux. Voir l'exemple frappant du dessinateur Po-ju, *Maidroid* [メイドロイド], paru en 1999 dans *Roboshota Comic*, un *dōjinshi* dans lequel l'objet de désir n'est plus un petit garçon mais un robot domestique ayant la forme d'un garçon. C'est une déclinaison du *shotacon*, consistant elle-même un sous-genre appelé *roboshota*.

<sup>16</sup> La question de la censure est prédominante lors que l'on parle de *shotacons* notamment pour la diffusion de ces textes en dehors du Japon dans la mesure où certains pays interdisent tout contenu susceptible d'être qualifié de stratégie prônant la pédophilie.

<sup>17</sup> En effet, « les femmes peuvent y chercher un certain réconfort en raison de l'équilibre des pouvoirs et de l'affaiblissement des personnages masculins, afin de compenser les expériences d'inégalité vécues par les femmes », (Liu, 2021 : 2573). Texte original : « *Females can seek comforts due to its power balance and weakening of male characters to satisfy women's unequal experiences* », nous traduisons.

innocent et sensuel, se réinvente. Il s'agit d'examiner comment l'érotisation du jeune garçon dans les *shotacons* pornographiques japonais participe à une nouvelle construction des formes du désir et comment cette « littérature mineure »<sup>18</sup> reconfigure et contribue à déplacer les limites traditionnellement assignées à la représentation du corps et de la sexualité dans la « grande littérature ». Cet article propose ainsi de considérer le *shotacon* non seulement comme un sous-genre pornographique marginal, mais comme un dispositif culturel permettant d'interroger les formes contemporaines de la non-normativité du désir et les régimes de représentation du corps dans les cultures visuelles japonaises. L'analyse s'articulera autour de plusieurs dynamiques : d'une part, l'idéalisation esthétique du jeune corps et les tensions qu'elle fait naître ; d'autre part, les logiques de fétichisation et de transgression qui structurent ces représentations.

L'analyse s'appuie sur un corpus de *mangas shotacons* contemporains, issus à la fois de publications commerciales et de *dōjinshi*, sélectionnés pour la récurrence de certaines configurations esthétiques et narratives caractéristiques du genre.

## **1. L'idéalisation du corps dans le shotacon : jeunesse, pureté et perfection esthétique**

L'une des principales caractéristiques du *shotacon* est la mise en scène d'un mineur fictionnel doté d'une très grande beauté. La couleur et la longueur de ses cheveux, son corps svelte et élancé, la couleur et la grosseur de ses yeux, pour n'en citer que quelques caractéristiques<sup>19</sup>, sont tellement accentuées que les frontières entre le masculin et le féminin deviennent floues ; en un mot, le jeune garçon est fréquemment représenté comme androgyne. Les productions issues du BL participent ainsi à une reconfiguration des imaginaires sexuels. Comme le souligne Alan Williams, la consommation de récits mettant en scène des relations masculines permet aux publics de « réimaginer les rôles de genre hégémoniques dans les domaines du sexe, du mariage, de la famille, de la carrière et de la vie

---

<sup>18</sup> Le concept de « littérature » mineure renvoie ici aux travaux de Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Kafka. Pour une littérature mineure* (Paris, Éditions de Minuit, 1975). Pour ces auteurs, une telle littérature ne se définit pas par son caractère secondaire, mais par sa capacité à subvertir une langue dominante de l'intérieur. Elle se manifeste par une déterritorialisation du langage, l'inscription immédiate du sujet dans un champ politique et social, et la dimension collective de son énonciation. Dans cette perspective, le *shotacon* peut être analysé comme une pratique qui détourne les codes esthétiques majeurs pour porter une voix marginale et transgressive.

<sup>19</sup> Parfois, la fétichisation se porte sur certaines parties du corps, les mains, les pieds, les tétons, etc. pouvant ainsi devenir des zones de sensualité symbolique. Chez Pikachurin [ピカチュリン], par exemple, les pieds sont des zones érogènes très fétichisées (voir, par exemple, l'œuvre *#Secret account boy* [#裏アカ男子] ou celle de Yuji Shiba [司馬ゆうじ], *Osugaki sentō* [オスガキ銭湯] [Bain public d'Osugaki]).

politique »<sup>20</sup> (Williams, 2015 : 2) ; dans *Kawai no ga warui* !<sup>21</sup>, cela va même jusqu'au travestissement, véritable *topos*. Deux amis d'enfance se retrouvent et s'unissent, l'un d'eux porte un uniforme de fille ainsi qu'un prénom féminin, ce qui surprend le premier mais ne l'arrête pas : « être dominé par un ami d'enfance déguisé en femme, ou quelque chose du genre... C'est étrange... »<sup>22</sup> (Yoru, 2017 : 9). Dans tous les cas, « les personnages [...] doivent être d'une beauté irréaliste »<sup>23</sup> (Nagaike, 2004 : 169), ils incarnent de véritables archétypes idéalisés.

### 1.1. Des visages *kawai*

Cette idéalisation ne repose pas seulement sur l'âge, mais sur une combinaison de traits spécifiques. Le visage, d'abord, comme première chose que l'on voit est ce qui séduit, ce qui attire. Fin et épuré, dépourvu de toute marque de maturité, et de virilité, il est ce qui fait naître le désir. Haru, dans *Osananajimi*, est marqué par le visage d'Atsushi, son ami d'enfance. La première fois qu'il le voit de près, il l'obsède et provoque chez lui une forte attirance, il y pense encore quand il se masturbe : « C'est la première fois que je vois le visage de Kō-chan d'aussi près... »<sup>24</sup> (Shinachiku, 2016 : 16). Parfois, la fascination pour le visage se fait violence. Dans *Tokubetsu Jugyō Shodō no Jikan*, Kusaya se fait violer par un groupe composé de ses professeurs précisément « parce qu'[il] est mignon »<sup>25</sup> (Hochidonmai, 2018 : 19).

Sur ces figures, les dents, les lèvres, la langue et la bouche ont une puissante charge érotique. On teste cette dernière, on joue en y enfonçant plusieurs doigts afin d'en connaître le potentiel jouissif. La bouche se transforme en une nouvelle zone érogène susceptible de donner du plaisir, et la salive qui en sort, souvent abondamment, devient la métaphore d'un organe sexuel prêt à être pénétré. Dans *Megamix Gravitation*, Shindo entre ses doigts dans la bouche de Fujisaki, c'est un long moment érotique centré sur le visage de ce dernier, les yeux du lecteur se focalisent sur la pénétration de sa bouche, le désir se transfère sur cette nouvelle partie

---

<sup>20</sup> Texte original : « *re-imagine hegemonic gender roles in the realms of sex, marriage, family, career and public life* », nous traduisons.

<sup>21</sup> Le mot dérive historiquement de *kao-hayui*, qui évoquait la rougeur du visage (la gêne ou la pitié). Aujourd'hui, il désigne ce qui est mignon, adorable, petit ou enfantin. Il provoque chez celui qui regarde un sentiment de protection, d'affection et de réconfort.

<sup>22</sup> Texte original : « 女装した幼馴染に シゴかれてるとか おかしいのに... », nous traduisons. Cette anthologie contient d'autres fictions dans lesquelles le travestissement est central y compris le maquillage, parfois forcé.

<sup>23</sup> Texte original : « *That [...] characters are required to be unrealistically beautiful* », nous traduisons.

<sup>24</sup> Texte original : « あんなに こうちゃんの顔 近くで見たの初めてだ... . . . », nous traduisons.

<sup>25</sup> Texte original : « 殊哉くんが可愛いから », nous traduisons.

sensible du corps : « ça te fait du bien Fujisaki ? Regarde, c'est ta bave. Je vais pousser un peu plus fort »<sup>26</sup> (Crocodile-Ave, 2013 : 73-74).

Les visages ne sont pas les seuls éléments du corps fictionnel mineur à être idéalisés : la silhouette, élancée et délicate, en fait également l'objet : « la mignonne Haruka-chan est digne d'une fille. Je vais jouir en elle et j'en ferai une vraie fille »<sup>27</sup> (Kaeru, 2024 :48). Parfois même, les *shotacons* poussent la représentation androgyne du corps<sup>28</sup> à son paradoxe (les personnages hermaphrodites pouvant, d'ailleurs, souvent être érotisés, ouvrant ainsi la voie à une nouvelle forme du désir et à une licence dans laquelle les autrices s'engouffrent)<sup>29</sup>. Certains lecteurs masculins préfèrent ainsi les *shotacons* aux *lolicon* (penchants hétérosexuels) précisément parce qu'ils dépeignent des « personnages masculins [encore] plus féminins »<sup>30</sup> (Andersson, 2024 : 135).

Cette mise en scène ne se limite pas à une simple représentation érotique, elle participe, en effet, à une esthétisation du désir juvénile qui brouille les frontières entre innocence et sexualité, constituant l'un des mécanismes centraux du genre.

## 1.2. « Un tel garçon est mon idéal » (Manda, 1996. *apud*: Andersson, 2024 : 77)

Ce corps désiré, svelte et parfait, possède une puissante charge excitante. La nudité ne se donne pas forcément immédiatement puisque le vêtement – notamment l'uniforme<sup>31</sup> – joue un rôle particulier dans la formation du désir. Il est comme une seconde peau qui joue avec la lectrice et ses attentes<sup>32</sup>. L'aspect visuel du *manga* expose, tantôt avec douceur,

---

<sup>26</sup> Texte original : « 藤崎気持ちいい？ちょっと強く突くよ 見ろよこれ お前のヨダレだぞー », nous traduisons.

<sup>27</sup> Texte original : « もうハルカちゃんの可愛さは女の子だよっ。ハルカちゃんのケツ穴にオレの精子をぶち込んで本当の女の子にしてやるからな！ », nous traduisons et adaptions.

<sup>28</sup> Les *shotacons* composés par des femmes sont « structurellement identiques aux textes *yaois* » alors que ceux composés par des *otaku*, des hommes, « positionnent clairement ces petits garçons comme des jeunes filles avec des pénis ». Cette catégorie de *shotacon* se nomme *sentō bishōjo* (Tamaki, 2007 : 237). Texte original : « [...] *shota texts by female yaoi authors are structurally identical to yaoi texts, while shota by male otaku clearly position these little boys as young girls with penises* », nous traduisons.

<sup>29</sup> Le Marquis de Sade, au XVIII<sup>e</sup>, intègre déjà un personnage hermaphrodite dans ses orgies : « Je vais placer l'hermaphrodite sous sa bouche, et caressant à la foi dans lui les deux sexes, elle lui gamahuchera tour-à-tour, et les preuves de sa virilité et celles de sa féminine existence » (Sade, 2000 : 850). Yu Fujinomiya [藤ノ宮悠] met en scène un personnage hermaphrodite dans « *Original* » *Toshi and Tomoe* [「オリジナル」 トシと巴] [« Original » Toshi et Tomoe].

<sup>30</sup> Texte original : « *Unlike the women who pioneered the shota genre, and the men who discovered it through lolicon and preferred more feminine boy characters [...]* », nous traduisons.

<sup>31</sup> Nous développerons cet aspect dans notre troisième partie.

<sup>32</sup> Dans le roman libertin des Lumières, le désir érotique suit le même schéma. Les étoffes précieuses, les couleurs évocatrices, les accessoires ostentatoires ne sont pas de simples ornements, mais de véritables outils de séduction. De même, le déshabillage et

tantôt avec agressivité, le geste, très érotisé, du déshabillage. Parfois même, l'acte sexuel se fait alors même que le protagoniste n'est pas nu. Kakeru, dans *Junjō Sarabureddo Hīrō-hen*, se jette sur son ami Jade vêtu d'un costume de super-héros laissant son « ventre clairement visible et ses mamelons aussi »<sup>33</sup> (Pikachurin, 2022 : 16). Ici, on dévoile les contours du corps, on s'amuse à le décrire et on le montre d'abord derrière la barrière du vêtement. Chez Karube Guri, dans *Tsuyudaku Faito !*, le tablier que porte Takaya dévoile juste ce qu'il faut de son corps, il le sublime et en rend accessible certaines parties que Yuichiro peut caresser sans effort. Takaya, grâce au tablier qu'il porte, peut ainsi choisir de montrer « la partie » avec laquelle Yuichiro « aime jouer »<sup>34</sup> (Guri, 2010 : 19). Le vêtement joue sur une dialectique du masquage et du dévoilement. D'un côté, il cache l'individu et de l'autre, il met en évidence des éléments spécifiques du corps en accentuant les formes. Cette ambiguïté alimente le désir en stimulant l'imaginaire et l'anticipation. D'ailleurs, certains lecteurs « ne se lassent jamais de regarder des garçons [fictifs] en short »<sup>35</sup> (Karasawa, 1997 *apud* Andersson, 2024 : 145). L'érotisation ne passe donc pas tant par l'image du corps juvénile nu que via la représentation que l'on se fait, par les habits, d'une « puberté sans tache »<sup>36</sup> (Andersson, 2024 : 146), renvoyant à une innocence bientôt perdue.

Le flou qui lisse et entoure les corps idéalisés rend donc les mineurs fictionnels ambigus. Cette ambiguïté permet de les inscrire dans un registre qui ne les ancre pas totalement dans l'enfance, mais plutôt dans une zone intermédiaire, où le désir ne se fixe pas sur une réalité tangible<sup>37</sup>. Les héros de *shotacon* se situent entre la « gentillesse enfantine simple et innocente » et le corps adulte « développé avec des muscles et des os [...] virils. [Leur] charme particulier ne réside pas dans le fait qu'ils sont adultes, mais dans

---

le travestissement sont des éléments essentiels du libertinage puisque la nudité est orchestrée, préparée par un dépouillement progressif qui fait monter la tension, et que le travestissement brouille les identités et la transgression des interdits.

<sup>33</sup> Texte original : « おなかも ちくびも くつきり... ちくびも », nous traduisons.

<sup>34</sup> Texte original : « いやさ、ちんぽよりケツ穴弄ってるトコが », nous traduisons et adaptons.

<sup>35</sup> Texte original : « [...] *there are those who never tire of just looking at boys in shorts [...]* », nous traduisons.

<sup>36</sup> Texte original : « *There is an absolute and untainted purity about them (seirenkeppaku, masshiro), and that's attractive* », nous traduisons.

<sup>37</sup> En effet, pour le psychanalyste et critique de la culture japonaise, « Les *otaku* maintiennent la séparation [qu'il a] soulignée entre le fantasme et la réalité quotidienne : les auteurs et les lecteurs de ces textes ne sont pas des pédophiles dans leur vie réelle », (Tamaki, 2007 : 245). Texte original : « *otaku maintain the separation I have been emphasizing between fantasy and everyday reality: the authors and readers of these texts are not pedophiles in their actual lives* », nous traduisons. Voir à propos de ce genre littéraire dans la société japonaise l'enquête anthropologique de Karl Andersson : « Les *Shotacons* [personnes lisant des *shotacons*] sont attirés par les représentations artistiques idéalisées de la jeunesse des garçons et non par les vrais garçons, alors que les pédophiles sont attirés par la vraie jeunesse » (Andersson, 2024 : 174). Texte original : « *Shotacons are attracted to the idealized, artistic representations of youth (boys) and not real boys, where as Pedophiles are attracted to the real youth* », nous traduisons.

le fait qu'ils sont en train de grandir »<sup>38</sup> (Derakkusu, 2016 *apud* Andersson, 2024 : 71). Dans *Himatsu Ojisan*, l'auteur présente, en effet, son héros Momo en « pleine croissance »<sup>39</sup> (Yui, 2023 : 5). Contrairement au genre des *hentais* (*mangas* pornographiques hétérosexuels), où les figures féminines sont hypersexualisées, les corps, dans les *shotacons* sont souvent dépourvus de signes explicites de maturité sexuelle, contribuant ainsi à leur construction comme objets de désir idéalisés (ou idéalisables) et non pas réalistes.

## 2. La tension entre innocence et désir

L'ambiguïté des héros de *shotacon* repose également sur leur attitude, oscillant, bien souvent, entre innocence – voire ignorance – et assurance. L'une des spécificités du *shotacon* est la manière dont il construit une ambivalence entre l'innocence et la sensualité, créant un désir suspendu entre attraction et retenue. Les dynamiques de pouvoir y sont esthétisées.

### 2.1. La mécanique des *shotacons*

Dans certains récits, le point de vue adopté est extérieur, celui d'un adulte projetant ses désirs sur le jeune protagoniste<sup>40</sup>, ce qui montre ce dernier comme un objet de fantasmes. Cela ouvre, dès lors, souvent la voie à une violence sexuelle et à une imagination sans limite mise au service d'une jouissance outrancière prenant sa source dans la performance et le dépassement de ses propres facultés physiques et corporelles<sup>41</sup>. Ces moments-là offrent le cadre d'une sexualité inapplicable, elle appartient à l'ordre du fantasme comme seul le cadre fictionnel le permet. La relation *shotacon* repose donc, bien souvent, sur une asymétrie de pouvoir. Chiga, dans *Shōkan Kaosu, Kyoumei*, se fait, par exemple, mordre les mamelons jusqu'au sang, ainsi que d'autres parties du corps, comme les épaules et les jambes, par un « client [...] qui aime mordre les gamins »<sup>42</sup> (Meguro, 2016 : 18). De même, Kozi Gyro, l'auteur de *Nazo no bicchi shota to ossan no monogatari*, place Kaede et Pochi au centre d'une orgie fondée sur l'excès et la démesure dans laquelle ils sont sauvagement violés (tout en y

---

<sup>38</sup> Texte original : « *Simple and innocent childish cuteness. An undeveloped body with muscles and bones signaling manliness. The special charm of boys that is called "shota" is about not being an adult, but being in the process of growth* », nous traduisons.

<sup>39</sup> Texte original : « 今日も体の成長をしっかりと残しておかないとね », nous traduisons.

<sup>40</sup> Cette dynamique rappelle des motifs récurrents de la littérature pornographique du XVIII<sup>e</sup> siècle où l'initiation sexuelle passe par une figure dominante (cf : *La Nouvelle Justine* ou *l'Histoire de Juliette* de Sade).

<sup>41</sup> Là encore, le *shotacon* semble se nourrir d'éléments constitutifs du libertinage des Lumières. Dans *Les Mémoires de Suzon, sœur de D...B...*, paru anonymement, ou *Les 120 Journées de Sodome* du Marquis de Sade, les corps sont soumis à des situations extrêmes, ils se tordent, se contorsionnent, etc. Les libertins cherchent à pousser toujours plus les limites du corps, entre douleur et jouissance. Les exemples sont nombreux.

<sup>42</sup> Texte original : « 今回の客 ガキに噛み付くのが好きで », nous traduisons.

prenant du plaisir)<sup>43</sup>. Pris par les cheveux, étranglés et sodomisés violemment dans des postures totalement irréalisables, il est même question de leur injecter un produit sans quoi leur « corps ne pourra pas [sur]vivre »<sup>44</sup> (Gyro, 2024 : 53), c'est d'ailleurs le cas de Pochi, qui avale une pilule qu'il conservait dans son sac et qui le rend prêt à tenir la gageure.

Cependant, certains récits subvertissent cette logique en donnant au jeune protagoniste la maîtrise du jeu érotique<sup>45</sup> : dans *Boku no Pico*, représentatif du genre, Aoi Madoka fait jouer à son personnage principal un rôle actif dans la séduction, renversant ainsi la hiérarchie habituelle entre adulte et enfant. Chez Hashikure Tarō, c'est Tōdō qui « s'est mis à séduire [son professeur M. Takayuki] dès qu'il en a [eu] l'occasion »<sup>46</sup> (Taro, 2020 : 3) et pour ce faire, il le drogue et mettant un médicament dans sa bouteille d'eau. L'auteur lui-même insiste sur l'ambiguïté des deux personnages : « leur relation est mystérieuse, ni purement amoureuse ni simplement amicale. Le masochiste Tōdō est heureux même lorsqu'il est étranglé et traité comme un jouet sexuel »<sup>47</sup> (*ibid.*). L'esthétique du *shotacon*, « se réalis[ant] à travers sa distance absolue par rapport à la vie quotidienne réaliste »<sup>48</sup> (Nagaike & Suganuma, 2013 : 9), offre donc aux jeunes héros mis en scène la possibilité de prendre pleinement le contrôle de leur corps, de leurs désirs et de leurs jouissances, sans pudeur et en toute liberté dans « un espace de fictionnalité parfaite<sup>49</sup> » (Tamaki, 2007 : 245). On retrouve ce schéma chez Natsuki Gumi. Dans *Mangaki Osananajimi*, le jeu sadomasochiste amène le fort et puissant Tsubasa à « détruire complètement »<sup>50</sup> (Gumi, 2023 : 5) son ami d'enfance Shiro en l'étranglant, en le giflant et en lui assignant plusieurs coups de poing violents dans le

---

<sup>43</sup> Leur innocence est ainsi considérablement remise en question, du moins, en premier lieu, celle de Pochi qui compte bien « gagner du temps jusqu'à ce que Satoru arrive » (Gyro, 2024 : 30) (texte original : « 次は悟さんが来るまで時間稼ぎ », nous traduisons). C'est sur cela que repose toute l'ambiguïté de l'œuvre car la violence y est désamorçée. En effet, Pochi se « sen[t] mieux » après avoir jouit, il propose même à son ami d'immortaliser le moment : « Hehe, c'est pas mal. Je vais mettre ça en couverture de mon téléphone » (*ibid.* : 52) (texte original : « へへいいねえ 俺のスマホの表紙にしよう », nous traduisons). Kaede, de son côté, se moque de ses assaillants, conscient que c'est lui qui sort le grand gagnant du combat : « Regarde-les, ces idiots, ils se sont évanouis avec des têtes de débiles » (*idem.*, texte original : « 見ろこいつら 間抜け面で気絶しやがったぜ », nous traduisons).

<sup>44</sup> Texte original : « 一発でチンポ入れないと生きていけない身体になるぜ », nous traduisons.

<sup>45</sup> Dans d'autres configurations encore, le héros de *shotacon* peut être présenté comme ignorant son propres pouvoir de séduction, ce qui crée un déséquilibre dans la dynamique relationnelle. De plus, certains dialogues et certaines situations oscillent entre l'attachement émotionnel et la tension latente.

<sup>46</sup> Texte original : « こいつは隙を見ては俺を誘惑するようになった », nous traduisons.

<sup>47</sup> Texte original : « 恋人とも友情とも違う不思議な関係ですね～首絞められてオナホみたいに扱われてもぶマゾ堂・・・ », nous traduisons.

<sup>48</sup> Texte original : « [...] that the fictionality of shota is realized through its absolute distance from realistic everyday life [...] », nous traduisons.

<sup>49</sup> Texte original : « space of perfect fictionality », nous traduisons.

<sup>50</sup> Texte original : « 滅茶苦茶に 壊してやりたい », nous traduisons.

ventre. Les ébats vont même jusqu'à briser le bras gauche de Shiro sans qu'il ne soit « contre être battu et humilié davantage »<sup>51</sup> (ibid. : 45). Ici, Shiro ne joue que la comédie de l'innocence : sa taille fine, son corps fragile et sa tête mignonne contrastent totalement d'avec la perversion de ses pratiques. Il se cache derrière son apparence angélique alors que c'est lui qui mène le jeu en exigeant de son ami qu'il soit le plus violent possible.

Cette oscillation entre naïveté et sensualité constitue l'un des ressorts fondamentaux du *shotacon* : le désir y naît précisément de l'instabilité des catégories que ces récits maintiennent volontairement indécidables.

## 2.2. Shotacon et libération des émotions et des désirs

Le *shotacon* est un donc un espace où les passions se libèrent dans une parfaitement désinhibition du plaisir<sup>52</sup>. Les héros se caractérisent par leur grand besoin d'exister et par leur nécessité de sentir. Ils sont mus par une extraordinaire volonté de jouir, constamment à la recherche d'une « sensation de bien-être inattendue »<sup>53</sup> (Otatsu, 2013 : 19). Dans le jeu masochiste, allégorie de cette quête sensorielle intense, l'expérience, que cristallise le jeune héros, est une échappatoire aux normes sociales et aux pressions personnelles. Dans cette dynamique, le *shotacon* est un lieu de libération psychologique, une forme de catharsis, qui permet de se défaire ou d'explorer des émotions fortes. Ainsi, dans ces situations, il n'est pas tant question de violences physiques (pourtant nombreuses) que de violences faites à la société, aux normes ou à la morale<sup>54</sup> : les drogues<sup>55</sup> que l'on prend, par exemple, ou que l'on s'injecte, sont des métaphores de cette autorisation que l'on prend à réaliser ses pulsions. Le dépassement de soi et l'affranchissement des limites procurent un « sentiment d'immoralité [dont on] ne peu[t] pas [s]e lasser »<sup>56</sup> (Kasane, 2021 : 18) ; là, réside toute l'ambiguïté du héros de *shotacon* qui oscille constamment entre

---

<sup>51</sup> Texte original : « それにボクはこれ以上ボコボコに 凌辱されるのも やぶさかではない ... . », nous traduisons.

<sup>52</sup> C'est également le cas dans la *yaoi-fantasy* : « le corps masculin devient support d'un désir féminin, reconfiguré, fantasmé, où la passivité n'est plus synonyme de soumission mais d'expérience sensorielle totale. Ce déplacement transforme profondément la structure du fantasme : la scène sexuelle n'est pas simple domination, mais appropriation symbolique du corps masculin par l'imaginaire féminin – d'où l'intensité quasi mystique du plaisir et [l'idée] de révélation corporelle » (Mora, 2026 : 127).

<sup>53</sup> Texte original : « 予想外の気持ちよさでござった . . . . », nous traduisons.

<sup>54</sup> L'inceste, avec son oncle, son frère voire son père, est, en effet, récurrent. Dans la littérature française du XVIII<sup>e</sup>, Gervaise de Latouche exposait déjà aux yeux du lecteur, dans *histoire de D\*\* B\*\**. *Portier des Chartreux* (1741), son héros, Saturnin, dans les bras de sa sœur et, plus tard, de sa mère. Restif de Bretonne fait de l'inceste le cœur de son roman *L'Anti-Justine* (1798).

<sup>55</sup> Là encore, l'usage de stupéfiants est récurrent dans la littérature pornographique des Lumières. Dans *l'Histoire de Juliette* (1797), de Sade, les libertins consomment de l'alcool, du vin et de l'optimum pour s'inhiber.

<sup>56</sup> Texte original : « 進めてあげるからね », nous traduisons.

deux instances, celle contrôlée et soumise aux désirs de l'autre et où l'on peut prendre du plaisir, et celle contrôlant qui soumet l'autre à ses propres désirs.

Cette autorisation transgressive de la jouissance peut aussi s'effectuer dans le voyeurisme, remettant, dès lors, en cause l'innocence des héros. Chez Hon Toku, Futa se fait violer devant les yeux de son ami Ryuka sans que celui-ci ne puisse le secourir. Une fois « capable de bouger librement, [il] commenc[e] à [se] caresser le pénis sans l'aider », l'auteur lui-même se demande, dans la postface, « pourquoi Ryuta n'[a] pas aidé Futa »<sup>57</sup> (Toku, 2025 : 18). Ici, bien que ce soit « vraiment le pire de bander en voyant [s]on ami se faire violer »<sup>58</sup> (*ibid.* : 10), le voyeur Ryuta tire son plaisir du décalage entre la proximité et la distance : il est témoin de la scène, sans en être acteur direct. Ce positionnement crée une tension entre le désir d'être impliqué et le frisson de l'interdit, intensifiant l'excitation. De son côté, Futa, bien que ne consentant pas être regardé<sup>59</sup>, semble tirer du plaisir d'être ainsi contemplé par son ami lui disant : « Oh ? T'es en train de ressentir de l'excitation juste parce qu'on te regarde ? »<sup>60</sup> (*ibid.* : 13) ; ici, honte du regard clandestin et plaisir sublimé se conjuguent. Cette situation est un véritable cheminement introspectif, un moyen de mieux se comprendre et de redéfinir ses propres désirs à travers l'autre.

Le *shotacon* est donc à appréhender comme un laboratoire, un espace de purgation des passions et d'expérimentations qui remet en cause la notion même d'innocence. Le désir, le corps et les sensations, les instincts et les pulsions font l'objet d'une entreprise de réhabilitation où les jeunes héros accèdent au plaisir et à leurs émotions par un affranchissement intégral des préjugés dans une communauté de jouissance idéale<sup>61</sup>. Étant un genre privilégié de l'expérience imaginaire sur l'homme, le *shotacon* est un support d'appropriation du plaisir sexuel et de libération corporelle dans la mesure où les personnages parviennent à se différencier par le pouvoir de leur imagination et la puissance sexuelle de leur corps. À travers des mises en scène où les personnages s'abandonnent aux plaisirs les plus variés, cette littérature interroge les limites entre violence et jouissance, entre morale et transgression, dans une constante recherche de dépassement de ses propres limites<sup>62</sup>.

---

<sup>57</sup> Texte original : « 特に楽しかったところは、自由に身動きできるようになった来が、留太くんを助けずにおちんちんを、しこにしていたところです。ぼくは、なんで、未は太くんを助けなかったのかなあ、と思いました。 », nous traduisons.

<sup>58</sup> Texte original : « 友達が加されてるのを見て 勃つなんて最低だな », nous traduisons et adaptons.

<sup>59</sup> Voir à propos de la critique sur les théories du regard : Mulvey, Laura. « Visual Pleasure and Narrative Cinema. » *Screen*, vol. 16, no. 3, 1975, pp. 6-18. *Edición francesa : Au-delà du plaisir visuel*. Paris : Mimesis, 2017. ; Berger, John. *Ways of Seeing*. London: Penguin, 1972. *Edición francesa: Voir le voir*. Paris: Éditions B42, 2014. ; Foucault, Michel. *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1975

<sup>60</sup> Texte original : « おっ ? お前なに見られて 感じてんだよ », nous traduisons.

<sup>61</sup> Y compris dans les scènes de viol.

<sup>62</sup> La littérature libertine du XVIII<sup>e</sup> siècle, notamment l'œuvre du Marquis de Sade, fonctionne de la même façon. Elle est un miroir de notre propre désir, met en scène une

Loin d'être une simple exaltation du plaisir, elle dissèque la mécanique du désir, les rapports de pouvoir et la manière dont les individus négocient leur liberté face aux normes sociales. Les pratiques érotiques qui y sont dépeintes entrent en contradiction avec la pression sociale et les attendus professionnels, familiaux ou relationnels et permettent ainsi au lecteur d'explorer, par le recours à la fiction, des aspects de lui, qu'il réprime souvent dans la vie quotidienne. Dans cet espace d'expérimentation, le jeune héros, objet de désir, à la fois observateur et sujet d'étude, incarne une quête de vérité sur la nature humaine, une tentative de comprendre le plaisir comme élan.

La puissance des *shotacons* réside dans le fait qu'ils agissent sur le corps de lecteur. Bien qu'ils se caractérisent par leur côté mignon (*kawai*), ils ne se limitent pas à une simple expérience esthétique, ils engagent tout le corps du lecteur à travers des sensations, des frissons, voire des manifestations plus directes de l'excitation<sup>63</sup>. Ainsi, l'écriture pornographique<sup>64</sup> des *shotacons* ne décrit pas seulement le plaisir, elle le produit littéralement dans l'expérience du lecteur en engageant ses émotions et en l'impliquant physiquement : le texte est vecteur de sensations. Finalement, loin de n'être que purement cérébraux, les *shotacons* se singularisent dans le fait qu'ils combinent réflexions intellectuelles et réactions corporelles.

Ces dispositifs narratifs ne visent donc pas seulement à produire une intensité érotique, mais mettent en scène une expérience imaginaire des rapports de pouvoir où le corps juvénile devient le lieu d'une reconfiguration extrême des hiérarchies du désir.

### 3. La fétichisation

Un aspect important du *shotacon* est son usage de la fétichisation, où le désir n'est pas toujours dirigé directement vers le jeune garçon lui-même, mais plutôt vers certains éléments de son apparence ou de son environnement. Les vêtements, les costumes, les uniformes scolaires, les tenues traditionnelles japonaises (*kimono*, *yukata*) habillent souvent les héros, accentuant ainsi leur apparence juvénile et renforçant l'idée d'une

---

jouissance qui défie les cadres imposés par la religion, la morale et les conventions sociales et nous interroge sur notre condition d'homme dans son rapport à la violence et à la quête du plaisir (voir à ce sujet les recherches de Marine Ganofsky, Alexandre Mora, etc.).

<sup>63</sup> Dans les *shotacons*, même si cela ne leur est pas exclusif, les stimuli sensoriels que les lecteurs peuvent ressentir peuvent aller beaucoup plus loin : rires, pleurs, dégoûts, pleurs, etc.

<sup>64</sup> Voir sur l'étude du plaisir et/ou de la pornographie : Williams, Linda. 1989. *Hard Core: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*. Berkeley: University of California Press ; & Michela Marzano, *La Pornographie ou l'épuisement du désir*, Paris, Buchet Chastel, 2003.

pureté codifiée. Chez Tan'nu, Yuzuru se déguise en chat<sup>65</sup> « parce que [s]on tonton aime ce genre de choses »<sup>66</sup> (Tan'nu, 2019 : 4), dans l'œuvre, « afin d'attirer l'attention de son oncle, il utilise son propre argent de poche pour acheter les produits de cosplay préférés de son oncle et le séduit »<sup>67</sup> (*ibid.* : 25).

### 3.1. La fétichisation des vêtements

*Costte play !*, un recueil de *dōjinshi*, regroupe un florilège de cosplays, illustrant l'érotisation du costume dans le *shotacon*. Mitsuhashi invite d'abord Abe, son ami, à porter une tenue de policière. Il applique ensuite du lubrifiant sur le derrière de ses collants afin de le sodomiser sans même que ceux-ci ne se trouent. Les sensations qu'il éprouve alors « à travers les collants sont agréables »<sup>68</sup> (Godo-Shi, 2010 : 14). Dans une autre scène, les deux amis portent un déguisement de cheval pour une pièce de théâtre. Abe, marchant debout, est à l'avant tandis que Mitsuhashi, replié, est à l'arrière. Ce dernier, excité par le postérieur de son acolyte, cherche à y faire un trou. Il parvient à tout déchirer y compris son costume à cause de sa propre érection. Pour s'unir, Abe finit par s'asseoir sur la verge de Mitsuhashi effectuant la posture du pont. Dans cette « position aussi folle »<sup>69</sup> (*ibid.* : 27), le cheval, ressemblant maintenant davantage à une méduse, est doté de six pattes. Dans une autre scène, Abe, sortant de la piscine, se rend compte qu'on a malencontreusement pris ses habits. Mitsuhashi lui propose de porter les siens mais le premier refuse : il se retrouve à devoir enfiler un uniforme d'écolière composé d'une jupe ; immédiatement, le viril « Abe est mignon »<sup>70</sup> (*ibid.* : 34). Les deux amis s'embrassent et sont interrompus par un groupe de camarades venu chercher l'uniforme destiné à se travestir pour la fête de l'école. Enfin, dans un quatrième moment, Mitsuhashi retrouve, chez lui, un serre-tête aux oreilles de chat. Abe le porte pour lui faire plaisir en plus d'un *yukata* que son ami avait vêtu lors d'un festival. Malheureusement, la queue du costume est déchirée. Pour ne pas s'arrêter en si bon chemin, Mitsuhashi la répare grâce à un godemichet avec lequel il pénètre Abe. La scène est intense et les deux jeunes héros prennent un grand plaisir partagé ; en effet, Mitsuhashi « a une érection rien qu'en [l]e voyant comme ça »<sup>71</sup> (*ibid.* : 50).

---

<sup>65</sup> Voir à propos de l'animalisation comme forme d'hybridation identitaire et « humanimale » (Segarra, 2002).

<sup>66</sup> Texte original : « だって叔父さん こういうの好きなんでしょ ? », nous traduisons.

<sup>67</sup> Texte original « なんとか叔父さんを振り向かせる為に自分の小遣いを使って叔父さんの好むコスプレグッズを買っては誘惑し、度が過ぎた時にはお仕置きとしてお尻ペンペンされることが日常茶飯事。 », nous traduisons.

<sup>68</sup> Texte original : « 阿部くんタイトツごしオレのチンコ気持ちいいんだっ », nous traduisons et adaptions.

<sup>69</sup> Texte original : « んな無茶な体勢して », nous traduisons.

<sup>70</sup> Texte original : « 阿部 君はカワイイよっ », nous traduisons.

<sup>71</sup> Texte original : « オレのこんな格好見て勃起してんだろがっ », nous traduisons.

Dans ces exemples, le vêtement va au-delà du simple fantasme. Bien qu'il soit très stimulant émotionnellement et sexuellement, il obéit à une fonction particulière. Dans le premier scénario, le déguisement acquiert une double fonction, lui-même androgénisé : il est à la fois le pénétré et le pénétrant. C'est sur lui que Mitsuhashi applique du lubrifiant et c'est à travers lui qu'il pénètre son ami. Dans le dernier scénario, en revanche, c'est le costume qui, par l'intermédiaire de la queue de chat, pénètre Abe. Le déguisement, dans cette configuration, est celui qui dévoile les corps : Mitsuhashi, retirant le godemiché s'exclame, « c'est tellement grand ouvert qu'on peut voir à l'intérieur »<sup>72</sup> (*ibid.* : 49).

Le vêtement répond donc aux exigences de différents registres. Le costume d'animal, de son côté, met l'accent sur la déshumanisation et le jeu des instincts. Il s'agit, souvent, d'un fétichisme lié à la soumission, où l'individu réduit à l'état d'animal perd une partie de son autonomie. Ces costumes-ci mettent en scène cette transition vers un état régressif et docile. L'uniforme d'autorité, ici la policière, joue sur l'asymétrie du pouvoir. Il peut être associé au fantasme de domination, mais peut aussi être subverti dans des scénarii de soumission. Dans *Costte play !*, le dualisme du costume pénétrant et pénétré joue ces deux rôles. L'habit traditionnel (le *yukata* ou le *kimono*) quant à lui, met en avant un fétichisme esthétique et culturel, où l'excitation est liée au raffinement du vêtement, à la retenue et à la suggestion plutôt qu'à une autorité explicite ou une animalisation. Chez Shinachiku, l'ori et Aki se retrouvent lors d'un festival. Ils sont tous les deux en *yukata* et c'est « grâce à ça, [qu'Aki] peu[t] faire des choses coquines avec l'ori »<sup>73</sup> (Shinachiku, 2019 : 36). Plus tard, Aki ligotte les poignets d'ori avec la ceinture de son *yukata* avant de le sodomiser. Le jeu sadomasochiste qu'Aki installe donne ainsi lieu à une pervertissement du *yukata*.

Shinachiku, dans *Shuiro ni yokujō*, offre une vision du désir fétichisé encore différente. Kyo et Riku, deux frères, font partie de la même équipe de basket, mais ce dernier, blessé, ne peut pas jouer. Il achète donc un uniforme rouge orangé, à l'occasion du match, « pas seulement similaire [mais] presque exactement pareil »<sup>74</sup> (Shinachiku, 2018 : 17) à « celui de [s]on école [car il] est simple, [et qu']il y en avait un qui [y] ressemblait »<sup>75</sup> (*idem.*). Un fois enfilé, le désir s'accroît progressivement : on touche l'uniforme qui laisse « bien voir la forme du corps »<sup>76</sup> (*ibid.* : 18), on compare les matières et on se demande si « celui-ci est plus sexy<sup>77</sup> » (*ibid.* : 16). Ici, l'uniforme, dont la « sensation lisse et légère, [est] la même que celle de ce

---

<sup>72</sup> Texte original : « ナカまで丸見えだっひ拡がって », nous traduisons.

<sup>73</sup> Texte original : « でもおかげでこーして浴衣の伊織と えっちなことできるし », nous traduisons.

<sup>74</sup> Texte original : « 似てるっていうか ほとんど同じじゃん », nous traduisons.

<sup>75</sup> Texte original : « うちの学校のやつ シンプルだから 似てるのあったんだ », nous traduisons.

<sup>76</sup> Texte original : « 海の身体の形 よく分かる . . . », nous traduisons.

<sup>77</sup> Texte original : « この方が えっちでしょ », nous traduisons.

que [Riku] porte toujours »<sup>78</sup> (*ibid.* : 18), est un embrayeur de désirs. Il est à même la peau, sa couleur se confond, d'ailleurs, avec elle, à tel point qu'on se demande si Riku « port[e] des sous-vêtements »<sup>79</sup> (*ibid.* : 19). Le fétichisme des uniformes sportifs repose aussi sur une tension ambivalente entre leur fonction pratique et leur charge érotique. Ces vêtements sont conçus pour favoriser le mouvement, le confort et l'agilité. Ils sont faits pour permettre une activité physique, en particulier dans des disciplines sportives qui mettent en avant la souplesse, l'endurance ou la force. Si la tenue scolaire de sport est fétichisée c'est aussi parce qu'elle renvoie à un moment précis de la vie : la jeunesse idéalisée, pleine d'énergie et de possibilités, cette tenue évoque, elle aussi, une certaine discipline. L'uniforme, qui cache une sensualité dissimulée, mais une sexualité se voulant épanouie et en plein essor, est donc une composante essentielle de l'esthétique du *shotacon* cultivant l'art de l'idéalisation. L'idée d'un jeune corps en train de se développer, de tester ses limites dans un contexte d'effort et de performance peut être vue comme une métaphore du désir ou du plaisir non seulement physique, mais aussi mental et émotionnel. Ces uniformes sont symboliques de la phase de transition entre l'adolescence et l'âge adulte, où l'on se confronte à ses premières expériences et aux premiers éléments de sexualité et de relations sexo-affectives. L'uniforme devient ainsi un objet nostalgique, une manière de revivre ou d'idéaliser cette période, associée à une innocence<sup>80</sup> perdue<sup>81</sup>.

Le *shotacon* apparaît ainsi comme un espace de projection affective où la transgression sexuelle fonctionne moins comme une simple provocation que comme un dispositif d'exploration des affects et des limites du sujet.

### 3.2. La fétichisation des sous-vêtements

Enfin<sup>82</sup>, les objets liés à l'intimité, véritable *topos*, sont des éléments qui obéissent à une fétichisation extrême. Les peluches, les jouets ou certains habits très intimes comme les caleçons ou les chaussettes fonctionnent comme des médiateurs du désir. Cette fétichisation<sup>83</sup> rappelle

---

<sup>78</sup> Texte original : « このツルツルしてて 薄い感じ いつも着てるの同じだ », nous traduisons.

<sup>79</sup> Texte original : « パンツ な履 いて の ? », nous traduisons.

<sup>80</sup> Dont nous avons démontré qu'elle était remise en question dans les *shotacons*.

<sup>81</sup> Un lecteur masculin de *shotacon* explique, en effet, qu'« au collège, [il] était [t] attiré par [s]es camarades mignons » et que « voir des tenues de sport [l]'excitait », (Watanabe, 1998 *apud.* Andersson, 2024 : 135). Texte original : « *In middle school I was attracted to my cute classmates. Seeing gym clothes made me excited* », nous traduisons.

<sup>82</sup> Dans les *shotacons*, les éléments fétichisés sont très nombreux. Dans le cadre de cet article, nous nous sommes intéressés à ceux que l'on retrouve le plus fréquemment.

<sup>83</sup> Le terme de fétichisation est ici employé pour désigner le processus par lequel une partie du corps ou un accessoire est isolé et investi d'une charge érotique exclusive, au point de se substituer à la globalité du sujet.

les mécanismes du désir décrits par Freud<sup>84</sup> et Deleuze<sup>85</sup>, où l'objet du désir est souvent déplacé sur un élément détourné plutôt que sur l'individu lui-même. Dans le *shotacon*, ce procédé permet de contourner l'interdit en sublimant le désir, renforçant ainsi la tension entre attraction et retenue. Dans l'œuvre de Kombucha, *Ōkami hitsuji to hitsuji ōkami*, Yuki est très excité par le caleçon « humide de Rentaro »<sup>86</sup> (Kombucha, 2016 : 36), son ami, à tel point qu'il lui demande : « Hé, plus tard, prête-moi ton sous-vêtement... »<sup>87</sup> (*ibid.* : 29). Lorsqu'ils s'unissent, il le porte au nez<sup>88</sup> et s'enivre de son parfum<sup>89</sup> « salée [et d'] odeur corporelle mélangée à une légère odeur de calamar »<sup>90</sup> (*ibid.* : 36).

Dans les *shotacons* étudiés, le fétichisme des vêtements intimes s'inscrit dans une dynamique complexe qui repose sur une fascination érotique et sensorielle pour ces objets, devenant des déclencheurs de désir et d'excitation. Ce type de fétichisme repose sur l'association entre le vêtement et la personne qui le porte, son odeur et sa texture par exemple. Les sous-vêtements sont portés à même la peau, ce qui leur confère une

---

<sup>84</sup> Voir : le fétichisme et l'ouvrage *Trois essais sur la théorie de la sexualité* de Freud.

<sup>85</sup> Voir : *Présentation de Sacher-Masoch* de Deleuze et *L'Anti-Œdipe*, avec Félix Guattari.

<sup>86</sup> Texte original : « はああああ・・・倫太郎くんの我慢汁びちよびちよトランクス・・・ », nous traduisons et adaptons. Les nombreux points de suspension dans ces passages traduisent l'incapacité du texte à transcrire le désir.

<sup>87</sup> Texte original : « な一後でお前のパンツ 貸し・・・ », nous traduisons.

<sup>88</sup> Dans *To our tomorrow 1 de Summer Monaka* [なつおもなか], Togo se masturbe avec le caleçon de Aoki. Dans *Itoko ga korogarikonde kite kahanshin ga taihen'na kudan*, de Damyu [だみゆ], on se masturbe en reniflant les sous-vêtements et les t-shirts.

<sup>89</sup> L'odeur de la sueur, que l'on aime sentir et qui est excitante, est un *topoi* de la littérature *shotacon*. Dans *Ōkami hitsuji to hitsuji ōkami*, elle alimente les désirs à travers tout le récit. Des œuvres, comme celles d'Imokuma [いもくま], se caractérisent par cette appétence des odeurs corporelles et des fluides corporels. À propos de la transpiration et des fluides, voir également, entre autres, les œuvres de Hazaki [ハザキ] comme B+ ou Yunifōmusuper ma. L'œuvre de Mitaro [ミタロウ] est peut-être une de celles qui exalte le mieux l'odeur intime masculine. Dans *Kimi nochi n ko ga mitakatta*, on renifle les parties intimes et on tient des comptes, Kawada « est peut-être le gagnant du championnat de la meilleure odeur... » (Mitaro, 2024 : 34) (texte original : « いい匂い選手権優勝かも・・・ », nous traduisons). De même, dans *Hontoni homonano ?*, Kenta, amoureux de son ami Dai-chan lui sent le pénis tandis que ce dernier lui dit de « ne pas renifler » « parce qu'aujourd'hui [il a] transpiré » (Mitaro, 2018 : 50) (texte original : おい 嗅ぐなっ 今日汗 かいいたから », nous traduisons). Ce ne l'empêche de continuer et d'en prendre du plaisir avant de se focaliser en suite sur ses aisselles. Dans *Danshi waisetsu karada kensa*, Shiraishi est invité, « pour une inspection » médicale, à uriner dans un gobelet (Mitaro, 2016 : 14) (texte original : « 検査のために », nous traduisons). Le médecin, M. Takafumi, boit l'urine de Shiraishi « pour la tester » (*ibid.* : 16) (texte original : 知らんのか ? 最近は味で検査できるんやで ? », nous traduisons et adaptons). Surpris, Shiraishi se fait dessus. À propos de l'urine comme fluide corporel excitant, Voir Bol récapitulatif [まとめ丼。] du même auteur.

<sup>90</sup> Texte original : « しょっぱいのと体臭と・・・ ほんのリイカ臭いのがまじって・・・ », nous traduisons.

dimension intime et personnelle. L'odeur corporelle, imprégnée dans le tissu, crée un sentiment d'intimité et de connexion sensorielle, parfois associé à une forme de possession symbolique. Dans ce contexte, ces vêtements deviennent un prolongement du corps et permettent d'établir un lien indirect mais sensoriel avec la personne désirée. Le caleçon peut être perçu comme un symbole de virilité. Son élasticité, sa matière (coton, soie, dentelle) et son ajustement au corps sont des éléments qui nourrissent l'imaginaire érotique. De même, les chaussettes, notamment lorsqu'elles sont hautes ou portent des motifs particuliers (chaussettes de sport, bas résille, mi-bas d'écolière), peuvent évoquer des archétypes liés à la sensualité, l'innocence ou la domination. Quoi qu'il en soit ces éléments contribuent à accentuer certaines parties du corps et provoquent une excitation basée sur le pouvoir de suggestion.

Le fétichisme vestimentaire fonctionne ainsi comme un déplacement du désir : celui-ci ne se fixe plus directement sur le corps, mais sur les signes culturels qui l'entourent et qui contribuent à construire son pouvoir d'attraction.

## Conclusion

Au terme de notre parcours, nous avons vu que loin de n'être que des fictions sans importance, les *shotacons* obéissent à des règles esthétiques très précises et offrent une vision complexe et souvent dérangement de la psyché humaine et de ses désirs les plus profonds<sup>91</sup>. Néanmoins, la recherche à leur sujet est encore trop marginale, comme toute celle portant sur les littératures pornographiques. Elle est encore perçue comme un « sale boulot »<sup>92</sup> (Irvine, 2014 : 632) et les chercheurs qui travaillent sur ces objets d'études, sexuellement explicites, s'exposent et sont susceptibles d'être accusés d'avoir un intérêt « lubrique »<sup>93</sup> (Madill, 2018 : 263), voire pervers, pour leur recherche. À propos de la masturbation lors de la lecture de *shotacons*, comme Andersson le note : « Dans une société qui se targue d'être sexuellement libérale »<sup>94</sup> (Andersson, 2022 : 3), la recherche sur les *shotacons* mériterait d'être davantage explorée et développée.

Les *shotacons* abordent les tensions entre l'autonomie individuelle et la dépendance émotionnelle ou physique. Par exemple, le consentement dans ces récits — parfois plus explicitement interrogé — invite à réfléchir

---

<sup>91</sup> Pour offrir une vision plus complète et nuancée de la question, nous renvoyons ici aux travaux récents qui soutiennent que la violence sexuelle et d'autres comportements similaires ne sont ni innés ni universels. Voir : Chan, H. C. (2022). « Paraphilic interests: The role of psychosocial factors in a sample of young adults in Hong Kong », *Sexuality Research and Social Policy*, 19(1), 159-178. ; Molen, L. V., Ronis, S. T., & Benoit, A. A. (2023). « Paraphilic interests versus behaviors: Factors that distinguish individuals who act on paraphilic interests from individuals who refrain », *Sexual Abuse*, 35(4), 403-427. ; Lobbestael, J., Slaoui, G., & Gollwitzer, M. (2023). « Sadism and personality disorders », *Current psychiatry reports*, 25(11), 569-576.

<sup>92</sup> Texte original : « *dirty work* », nous traduisons.

<sup>93</sup> Texte original : « *prurient* », nous traduisons.

<sup>94</sup> Texte original : « *in a society that prides itself on being sexually liberal* », nous traduisons.

sur ce qui fonde une relation intime et comment, à travers des jeux de pouvoir, les individus redéfinissent leurs rapports avec l'autre et avec eux-mêmes. Les *shotacons* insistent sur la matérialité du corps, de la chair et du plaisir. Le corps et tout ce qui l'entoure devient une manière de questionner l'individu et de décrire la relation de l'homme avec ses besoins, ses désirs et la manière dont il cherche à les satisfaire. La jouissance devient un moteur essentiel dans ces récits, qui, par la description du plaisir, soulignent les limites entre ce qui est naturel et ce qui est culturellement ou socialement permis. La puissance des *shotacons* réside dans leur capacité à subvertir les normes établies. Là où la société impose des limites, elle permet souvent aux individus de remettre en question les conceptions de la morale, de l'éthique et du genre. En brisant des tabous, elle interroge également les structures sociales plus larges, comme celles de la sexualité, du désir et de l'identité.

Enfin, les *shotacons* peuvent nous offrir des représentations de relations humaines différentes et plus subjectives que celles que l'on retrouve souvent dans d'autres genres littéraires. Loin de se limiter à des clichés, elle peut décrire des personnages complexes, avec des désirs contradictoires, des émotions fortes et des tensions internes. Ils peuvent, ainsi, être vus comme un moyen d'affirmer une certaine liberté d'expression au-delà du carcan européocentré. Les personnages, en exerçant leur désir à travers des actes sexuels non conventionnels, revendiquent une forme d'autonomie, loin des contraintes sociales. Cette quête de liberté, dépeinte dans un cadre érotique, fait écho à un désir d'émancipation plus large. De plus, ces œuvres ouvrent souvent un espace pour la réévaluation des identités de genre et de sexualité dans les rapports humains, offrant ainsi une réflexion contemporaine sur notre propre place dans un monde où les normes traditionnelles de la sexualité sont remises en question, d'où l'intérêt de mener aujourd'hui de telles recherches.

Le *shotacon*, par sa nature explicite et ses explorations de la sexualité, peut sembler à première vue en décalage avec ce que l'on considère traditionnellement comme la « grande littérature ». Cependant, en s'attaquant à des thèmes fondamentaux de l'expérience humaine, il offre un miroir enrichissant pour appréhender des problématiques existentielles et sociales plus larges. En ce sens, le *shotacon* joue un rôle important dans notre compréhension de la « grande littérature ». Par son exploration brute des désirs humains, des rapports de pouvoir et de la subjectivité, cette « littérature mineure » – pas si petite que cela – met en lumière des aspects qui se retrouvent au cœur de la « grande littérature ». La recherche sur les *shotacons* contribue à une compréhension plus complète et plus complexe de nos instincts, de nos identités et de nos rapports avec les autres. Ainsi, loin de se limiter à un genre marginal, ils nourrissent une réflexion plus large sur ce qui fait de nous des êtres humains, avec tout ce que cela comporte de contradictions, de passions et de désirs refoulés<sup>95</sup>.

---

<sup>95</sup> Ces observations portent sur les dispositifs narratifs des œuvres elles-mêmes et non sur les pratiques réelles de leurs lecteurs.

## Références bibliographiques

- AMANN, Flora, Joël Castonguay-Belanger, Anne-Claire Marpeau & Stéphanie Roza (dirs.). *Dix-Huitième Siècle. Déboulonner les Lumières ?*, Paris : SFED, 2025.
- ANDERSSON, Karl. « I am not alone— we are all alone: Using masturbation as an ethnographic method in research on shota subculture in Japan ». *Qualitative Research*, volume 0(0) (2002): 1–10. DOI: [10.1177/14687941221096600](https://doi.org/10.1177/14687941221096600)
- . *Impossibly cute boys. The Healing Power of Shota Comics in Japan*, Breakout Bits, 2004.
- ANONYME. *Mémoires de Suzon, Sœur de D\*\*\* B\*\*\**, Paris, Gallimard, 2025.
- BERGER, John. *Ways of Seeing*. London : Penguin, 1972. *Edición francesa: Voir le voir*. Paris : Éditions B42, 2014.
- BRIENZA, Casey. « The masturbation article affair: Japanese manga, scholarly publishing, and the twenty-first century politics of censorship », *Publishing Research Quarterly*, 39(2) (2023): 132-146.
- CHAN, Heng Choon. « Paraphilic interests: The role of psychosocial factors in a sample of young adults in Hong Kong », *Sexuality Research and Social Policy*, 19(1) (2022): 159-178.
- CROCODILE-AVE. *Megamix Gravitation*, Nishimura Tōshadō [西村騰写堂], 2013.
- DELEUZE, Gilles & Félix Gattari. *L'Anti-Œdipe*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1972.
- , Gilles. *Présentation de Sacher-Masoch de Deleuze et L'Anti-Œdipe*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967.
- FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir : Naissance de la prison*. Paris : Gallimard, 1975.
- FREUD, Sigmund. *Fétichisme et Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1923.
- FUJINOMIYA, Y. [藤ノ宮悠]. « Original » Toshi and Tomoe [「オリジナル」トシと巴] [« Original » Toshi et Tomoe].
- GERVAISE DE LATOUCHE, Jean-Charles. *Histoire de D\*\* B\*\**. *Portier des Chartreux*, Paris : Gallimard, 2000.
- GŌDŌ-SHI [合同誌]. *Costte play !* [コスってplay !], Tokyo, Akatsuki Insatsu [あかつき印刷], 2010.
- GUMI, Natsu [夏ホグミ]. *Mangaki Osananajimi* [マンガキ幼馴染], Osaka, San Gurūpu, 2023.

- GURI, Karube [軽部ぐり]. *Tsuyudaku Faito! [つゆだくふあいと!]*, Chiba, Insatsu Sanraizu, 2010.
- GYRO. *Nazo no bicchi shota to ossan no monogatari [謎のビッチショタとおっさんの物語]*, Tokyo, Puringu In Kabushiki Kaisha, 2024.
- HALL, Jonathan M. « Japan's Progressive Sex: Male Homosexuality, National Competition, and the Cinema », dans *Journal of Homosexuality*, 2000, n° 39 (2000): 31-82. Disponible en: [https://DOI:10.1300/J082v39n03\\_02](https://doi.org/10.1300/J082v39n03_02) [Fecha de consulta: 22 de marzo de 2026]
- HOCHIDONMAI, [ほちどんまい]. *Tokubetsu Jugyō Shodō no Jikan [特別授業～書道の時間～]*, Tokyo, Sankurūfu-sama, 2019.
- IRVINE, Janice M. « Is sexuality research “dirty work” ? Institutionalized stigma in the production of sexual knowledge », dans *Sexuality*, volume 17, n° 5 – 6 (2014): 632 – 656. « DOI: [10.1177/1363460713516338](https://doi.org/10.1177/1363460713516338) ».
- KAERU, Hanamaki [花巻かえる]. *Otoko no musume wa ore no yome [男の娘は俺の嫁]*, Kabushiki Kaisha Issuisha, 2025.
- KASANE, Haruo [かさね春緒]. *Kyōiku (zumi) [教育 (済)]*, Toyohashi, Marusho Inki Yūgen Gaisha, 2021.
- KOMBUCHA, [昆布茶]. *Ōkami hitsuji to hitsuji ōkami [オオカミひつじとひつじオオカミ]*, Kanazawa, Kanazawa Insatsu-sama, 2016.
- LIU, Yue. « Analyzing the Reasons Causing the Trend of Yaoi in Japan », dans *Proceedings of the 2021 4<sup>th</sup> International Conference on Humanities Education and Social Sciences (ICHESS 2021)*, dans Wadim Strielkowski, Jessica M. Black, Stephen A. Butterfield, et al., *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, volume 615 (2021): 2573-2581.
- LOBBESTAEL, Jill, Slaoui, Ghizlane, & Gollwitzer, Mario. « Sadism and personality disorders », *Current psychiatry reports*, 25(11) (2023): 569-576.
- MADILL, Anna. « Boys' Love manga for girls: Paedophilic, satirical, queer readings and English law », dans Emma Renold, Jessica Ringrose & R. Danielle Egan (dirs.), *Children, Sexuality, and Sexualization*, Londres, Palgrave Macmillan, 2015. Disponible en: <https://eprints.whiterose.ac.uk/id/eprint/101791/1/Madill%2520Final%2520Children%2520Sexuality%2520Sexualisation.pdf> [Fecha de consulta: 22 de marzo de 2026]
- . « Rotten girl on rotten girl: boy's Love “research” » dans Charlotte Morris, Yingying Huang, Paul Boyce, et al. (dirs.) *Researching Sex and Sexualities: Methodological Reflections*, London, Zed Books, 2018.

- MAGERA, Yu A. « Origins of the *Shōnen-ai* and *Yaoi* Manga Genres », dans *Russian Japonology Review*, 2019, volume 2, numéro 2 (2019) 103-125. Disponible en: <https://DOI: 10.24411/2658-6789-2019-10012>
- MARZANO, Michela. *La Pornographie ou l'épuisement du désir*, Paris, Buchet Chastel, 2003.
- MEGURO, Ame [目黒雨]. *Shōkan Kaosu, Kyoumei [娼館カオス, 怯鳴]*, Poiyo Dimension, 2016.
- MITARO, [ミタロウ]. *Kimi nochi n ko ga mitakatta kanzenhan [君のちんこが見たかった 完全版]*, Osaka, San Gurūpu, 2024.
- . *Danshi waisetsu karada kensa [男子猥褻身体検査]*, Osaka, San Gurūpu, 2016.
- . *Hontoni homonano ? [ほんとにホモなの?]*, Osaka, San Gurūpu, 2018.
- MOLEN VANDER, Lauryn & Ronis, Scott T. « Paraphilic interests versus behaviors: Factors that distinguish individuals who act on paraphilic interests from individuals who refrain », *Sexual Abuse*, 35(4) (2023): 403-427.
- MORA, Alexandre. « Sorciers, magie, monstres et tentacules : la pornographie *yaoi-fantasy* japonaise comme espace de réinvention des désirs et de quête du plaisir », *Fantasy Art and Studies. Eastern Asian Fantasy / Fantasy est-asiatique*, numéro 19, (2026): 122-135.
- MULVEY, Laura. « Visual Pleasure and Narrative Cinema. » *Screen*, vol. 16, no. 3 (1975): 6-18. *Edición francesa : Au-delà du plaisir visuel*. Paris : Mimesis, 2017.
- NAGAIKE, Kazumi, & Katsuhiko, Suganuma. « Transnational Boy's Love Fan Studies [editorial] », dans Kazumi Nagaike & Katsuhiko Suganuma, *Transnational boys' love fan studies*, numéro spécial, numéro 12, « Transformative Works and Cultures », 2013. Disponible en: <https://doi.org/10.3983/twc.2013.0504> [Fecha de consulta: 22 de marzo de 2026]
- , Kazumi. « Perverse Sexualities, Perverse Desires: Representations of Female Fantasies and "Yaoi Manga" as Pornography Directed at Woman », dans Noriko Mizuta, *U.S.-Japan Women's Journal*, 2003, n.º. 25 (2003): 76-103. Disponible en:  
URL : <https://www.jstor.org/stable/42771904> [Fecha de consulta: 22 de marzo de 2026]
- . *Japanese women writers watch a boy being beaten by his father: male homosexual fantasies, femalesexuality and desire*, Thèse de doctorat en philosophie, Université de la Colombie-Britannique, 2004.
- OTATSU, [ヲたつ]. *Hagareyan !! [ハガレヤン !!]*, [S.O.M], 2013.
- PAVEAU, Marie-Anne. *Le Discours pornographique*, Paris, La Musardine, 2014.

- PIKACHURIN, [ピカチュリン]. *Original [純情サラブレッドヒーロー編]*, Osaka, San Gurūpu, 2022.
- PO-JU, *Maidroid [メイドロイト]*. *Roboshota Comic*, 1999.
- POVINELLI, Elizabeth A. & Chauncey, George. « Thinking Sexuality Transnationally », dans *GLQ, spec. Issue on Thinking Sexuality Transnationally*, volume 5, numéro 4 (1999): 439-450. Disponible en: <https://scispace.com/pdf/thinking-sexuality-transnationally-an-introduction-225xyuh9bi.pdf> [Fecha de consulta: 22 de marzo de 2026]
- RESTIF DE LA BRETONNE, Edme. *L'Anti-Justine*, Paris : Fayard, 1985.
- REY-FLAUD, Henri. *Comment Freud inventa le fétichisme... et réinventait la psychanalyse*, Paris, Payot, 1994.
- SADE, Donatien Alphonse François (de). *Les 120 Journées de Sodome ou L'École du libertinage*, Paris, Gallimard, 1990.
- . *Histoire de Juliette ou les Prospérités du vice*, Paris, Gallimard, 1998.
- . *La Nouvelle Justine*, Paris, Gallimard, 1995.
- SHIBA, Yuji [同馬ゆうじ]. *Osugaki sento [オスガキ銭湯] [Bain public d'Osusakil]*.
- SHINACHIKU, [しなちく]. *Osananajimi [幼馴染み]*, Osaka, San Gurūpu, 2016.
- . *Shuiro ni yokujō [朱色に欲情]*, Osaka, San Gurūpu, 2018.
- . *花火の音が聞こえなくなるまで [Hanabi no oto ga kikoenu naru made]*, Osaka, San Gurūpu, 2019.
- TAMAKI, Saitō. « Otaku Sexuality » dans Christopher Bolton, Istvan Csicsery-Ronay & Takayuki Tatsumi (dirs.), *Robot Ghosts and Wired Dreams: Japanese Science Fiction from Origins to Anime*, Minnesota, University of Minnesota Press, 2007 (2007): 222 – 249.
- TAN'NU, [たんぬ]. *Oikkokun datte musubaretai [甥っ子くんだって結ばりたい]*, Tokyo, STARBOOKS-sama, 2019.
- TARŌ. *Hashikure Tarō [放課後生徒指導2]*, Suika no Tane, 2020.
- TOKU, Hon [ホン・トク]. *Medium × Men's kidnapping Neto incident [中×男子誘拐寝取事件]*, Eikō, 2025.
- WILLIAMS, Alan. « Rethinking Yaoi on the Regional and Global Scale », dans Victor Bascara, Keith L. Camacho & Elizabeth DeLoughrey, *Intersections: Gender and Sexuality in Asia and the Pacific*, 37 (2015). Disponible en: <https://DOI: 10.25911/SP2H-WV63> [Fecha de consulta: 22 de marzo de 2026]
- WILLIAMS, Linda. *Hard Core: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*. Berkeley : University of California Press, 1989.

YORU, Akanari [紅成ヨル]. *Kawai no ga warui!* [かわいいのが悪い!] dans *Otokonoko Anthology Comic Series*, Tokyo, LEED Publishing Co., Ltd., 2017.

YUI, Tamaki. [タマキ結]. *Himatsu Ojisan* [ひまつおじさ], Osaka, San Gurūpu, 2023.

ZHANG, Cecilia. « Beyond Boundaries: Evaluating BL/Yaoi Subject Headings in Academic Library Classification », dans *Journal of East Asian Libraries*, volume 2024, number 179 (2024): 3-25.  
Disponible en:

<https://scholarsarchive.byu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2860&context=jeal> [Fecha de consulta: 22 de marzo de 2026]



## **Tejiendo redes de sororidad y activismo: asociacionismo artístico y uso de la estética con fines propagandísticos en el Movimiento Sufragista Británico**

**Weaving networks of sisterhood and activism: artistic  
associationism and aesthetic propaganda in the British Suffrage  
Movement**

**Sara Moro Carrera**

*Universidad de Cantabria*

samorocarrera@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2207-6319>

Fecha de recepción: 11/03/2025

Fecha de evaluación: 110/10/2025

Fecha de aceptación: 22/01/2026

**Resumen:** Este artículo aborda el movimiento sufragista británico en su dimensión como fenómeno cultural en el que el uso del arte y la creatividad con fines propagandísticos desempeñaron un papel central. Para ello, se analiza la intersección entre arte, activismo y política a partir de una descripción de las asociaciones de artistas que se formaron con el objetivo de apoyar la reivindicación del sufragio femenino. Organizaciones como la *Artist Suffrage League* (ASL) y el *Suffrage Atelier* produjeron material visual que ayudó a fortalecer la identidad del movimiento, atraer la atención de los medios y visibilizar su causa ante la sociedad.

La investigación se basa en el análisis de documentos históricos, materiales visuales y fuentes secundarias que dan cuenta de la diversidad de estrategias artísticas y recursos gráficos empleados por las sufragistas en su campaña política. Asimismo, se pone de relieve la contribución de figuras clave como Mary Lowndes o Sylvia Pankhurst.

Este artículo pone el foco sobre el lenguaje visual y el imaginario colectivo configurado a través de símbolos como los colores morado, blanco y verde; y figuras icónicas como la diosa Atenea o el ángel con una trompeta, diseñado por Sylvia Pankhurst. Asimismo, se evidencia cómo estos talleres artísticos no solo se dedicaron a la producción de propaganda política, sino que también funcionaron como espacios de aprendizaje y emancipación para mujeres de diversas clases sociales. Así pues, se pretende mostrar cómo las asociaciones de artistas sufragistas contribuyeron

significativamente a la transformación del papel de la mujer en la esfera pública y artística, demostrando así la eficacia del arte como herramienta de cambio social.

**Palabras clave:** sufragismo, propaganda política, asociacionismo artístico, arte feminista, suffragettes, Artist Suffrage League, Suffrage Atelier, Mary Lowndes, Sylvia Pankhurst.

**Abstract:** This article focuses on the British Suffrage Movement, as a cultural phenomenon in which art and creativity played a central role as political propaganda. To explore this, we analyze the intersection between art, activism and politics through a description of the artists' associations that were created with the aim of supporting the demand for women's suffrage. Organisations such as the Artist Suffrage League (ASL) and the Suffrage Atelier produced visual material that reinforced the movement's identity, attracted media attention and raised public awareness of its cause.

The research draws on an analysis of historical documents, visual materials and secondary sources, highlighting the diverse artistic strategies and graphic resources used by the suffragettes in their political campaigns. It also emphasizes the contributions of key figures such as Mary Lowndes and Sylvia Pankhurst.

Focusing on visual language and collective symbolism -such as the purple, white and green colour scheme, or iconic motifs like the goddess Athena or the angel with a trumpet designed by Sylvia Pankhurst- this article aims to demonstrate how suffragist artists' associations not only helped to reshape women's roles in public and artistic spheres but also functioned as spaces for social change.

**Keywords:** suffragism, political propaganda, artistic associationism, feminist art, suffragettes, Artist Suffrage League, Suffrage Atelier, Mary Lowndes, Sylvia Pankhurst.

## Introducción

El arte ha constituido históricamente una herramienta clave en el activismo feminista. Una mirada a las diversas expresiones del movimiento por los derechos y la liberación de las mujeres alrededor del mundo permite observar cómo la creatividad ha representado un elemento imprescindible en esta lucha, ya sea a través de las disciplinas enmarcadas en las artes clásicas -como la pintura o la escultura- o mediante metodologías más innovadoras y transgresoras como la *performance*, la intervención de los espacios públicos o la reivindicación del carácter creativo de labores de artesanía (como, por ejemplo, el bordado).

Aunque el arte definido claramente como feminista tiene su comienzo a finales de la década de 1960 y principios de los años setenta, vinculado al *Women's Liberation Movement* (Movimiento de Liberación de las Mujeres) en Estados Unidos, encarnado por figuras como Judy Chicago

y Miriam Schapiro, el movimiento sufragista británico representa un claro ejemplo del uso del arte como fórmula para reivindicar la igualdad de género en periodos anteriores.

El sufragismo vivió su eclosión como movimiento social en Reino Unido en el período comprendido entre las últimas décadas del siglo XIX y la I Guerra Mundial, cuando se produjo su definitiva irrupción en la escena pública. (González, 2009) En aquel momento, las activistas sumaron diversos métodos de comunicación y acción política al debate teórico y parlamentario previo: pasaron de recoger firmas y redactar peticiones a organizar multitudinarios desfiles, mítines políticos y concentraciones frente a edificios públicos, a la par que desplegaron un enorme repertorio propagandístico a través de la publicación de periódicos, revistas y literatura<sup>1</sup> en sus propias imprentas (Murray, 2000), producción de obras teatrales<sup>2</sup> y, como se mostrará a lo largo del artículo, configuración de un arte propio. De esta forma, no sólo emularon las técnicas empleadas por otros movimientos sociales coetáneos, sino que, al poner sus cuerpos y sus creaciones en el centro del debate público, desafiaban su tradicional relegación al ámbito doméstico y la esfera privada para pasar a reclamar su autonomía y disputar el monopolio masculino del «mundo exterior» (Nash, 2004: 120). Así, la presencia de cuerpos femeninos en las calles, en una sociedad constreñida por la rígida moral victoriana y el rol del «ángel del hogar» (Aresti, 2000), operaba en sí misma como mensaje político, en una reivindicación de su «derecho a aparecer» que hacía de la protesta una suerte de discurso corporal (Butler, 2017).

La historiografía ha mostrado cómo el movimiento sufragista se dividió en dos vertientes, una que podríamos denominar como «constitucionalista», orientada hacia prácticas parlamentarias y de lobby político, encarnada en la Unión Nacional de Sociedades de Sufragio Femenino (*National Union of Women's Suffrage Societies* o NUWSS) y otra inclinada hacia la acción política directa y el uso de estrategias más intrusivas e, incluso, agresivas (Pankhurst, 1959), representada fundamentalmente por la Unión Social y Política de las Mujeres (*Women's Social and Political Union* o WSPU), a quienes se conocía popularmente como *suffragettes* (Matilla, 2018). Resulta interesante observar cómo, independientemente de sus discrepancias en el aspecto metodológico, todos los grupos sufragistas coincidieron en su apuesta por el componente artístico y creativo para llevar a cabo su campaña por el voto femenino. Así pues, en su intención de impulsar un cambio social a través de la persuasión y la concienciación (González, 2007), las sufragistas terminaron alumbrando una cultura y un imaginario propios (Moro, 2024: 421).

Este artículo busca ahondar en este aspecto, siguiendo la estela de análisis de la dimensión creativa del sufragismo, como los realizados por

---

<sup>1</sup> La publicación de prensa, revistas y literatura sufragista ha sido estudiada en (Moro, 2024).

<sup>2</sup> Para profundizar en el teatro como herramienta de reivindicación sufragista se recomienda la lectura de los artículos de Verónica Pacheco Costa y Sheila Stowell sobre el tema. (Pacheco, 2012 y 2018; Stowell, 1992)

Lisa Tickner y Diane Atkinson o, en España, por María Jesús González y Verónica Pacheco, entre otras. Para ello, se ofrecerá un repaso a las diversas asociaciones artísticas que se formaron con el objetivo de reivindicar el sufragio femenino, así como las iniciativas que estas desarrollaron. A través de un examen de los ejemplos más destacados y la puesta en valor de una serie de figuras que desempeñaron un papel fundamental, se pretende mostrar cómo las asociaciones de artistas sufragistas no sólo funcionaron como espacios para producir propaganda política, sino que también contribuyeron significativamente a la transformación del rol de las mujeres en la esfera pública y en la industria artística, poniendo de manifiesto su capacidad y autonomía como creadoras. Asimismo, se introduce la tesis de que este tipo de espacios funcionaron también como entornos dinamizadores de la transformación social.

1. La relación entre las artistas y el sufragismo: creación y desarrollo de asociaciones artísticas para promover el sufragio femenino

Para comprender en profundidad la importancia del arte en el movimiento sufragista británico es preciso señalar que mujeres artistas y sufragistas mantuvieron durante aquellas agitadas décadas una relación de simbiosis constante. La mujer artista representaba, en aquel momento, un modelo de mujer independiente económicamente, creativa, autónoma y competente en el ámbito profesional (Anderson y Zinsser, 2009: 644-654), un perfil que despertaba un especial interés a las sufragistas en su anhelo de emancipación y contribuía a redefinir el paradigma cultural en lo referente a los roles de género heredados del periodo victoriano. A pesar de que el arte había sido una actividad considerada como aceptable o incluso recomendable para las mujeres pertenecientes a la aristocracia, como un modo de elevar su sensibilidad, la imagen de la artista que se reivindicaba como autora, desafiando la vinculación entre mujer y musa, representaba una activa transgresión del arquetipo del ángel del hogar. Además, las mujeres artistas eran habitualmente alentadas a representar temas que se consideraban adecuados para su género, como flores, bodegones, retratos de familiares o personas cercanas y escenas domésticas, mientras que las academias de arte en las que se permitía el acceso a mujeres restringían en muchas ocasiones su participación en clases de anatomía, por considerarlas inapropiadas para ellas.

Esto no impidió, sin embargo, que algunas artistas rompiesen los moldes que la sociedad victoriana había diseñado para ellas y que decidiesen abordar en su obra problemáticas sociales, laborales e históricas. Asimismo, muchas artistas estuvieron implicadas activamente en el movimiento obrero o en el sufragismo, algunas formando parte de la militancia de las grandes organizaciones sufragistas y otras colaborando puntualmente en campañas específicas. Muchas de ellas aplicaron sus conocimientos y capacidades profesionales a la lucha por el voto,

elaborando diseños y propaganda política artística, que plasmaban sobre lienzos, pancartas, estandartes, carteles, folletos o muros.

El asociacionismo ha constituido históricamente una herramienta fundamental en las luchas por los derechos políticos y, en el caso de la reivindicación por el sufragio femenino, cobró una especial importancia. En un contexto histórico que vinculaba a las mujeres con la esfera doméstica y penalizaba a aquellas que se significasen políticamente por considerar que estaban invadiendo un espacio definido como masculino, el mero hecho de que grupos de mujeres pudieran reunirse a solas para abordar cuestiones relacionadas con la política y, en específico, con la reivindicación de su derecho a formar parte de la vida política del país, constituía un desafío al *estatus quo*.

La formación de asociaciones como la NUWSS, la WSPU, la *East London Federation of Suffragettes* (ELFS) o la *Women's Freedom League* (WFL) no solo permitieron la coordinación de campañas y la movilización de recursos para ejercer presión sobre el gobierno, sino que también demostraron la capacidad de tejer redes de colaboración entre mujeres para luchar por sus propios intereses, desafiando así muchos prejuicios de género que aún imperaban en la sociedad. Además, en algunos de estos espacios la colaboración fue transversal, pues mujeres de diferentes clases sociales pusieron sus ideas y energía al servicio de una causa común. A pesar de que algunas agrupaciones hicieron un mayor hincapié en cuestiones que afectaban específicamente a la clase obrera, como fue el caso de ELFS, resulta interesante observar las posibilidades de aprendizaje y comprensión que abrió el movimiento sufragista para muchas mujeres.

Era frecuente que dentro del movimiento sufragista se formasen asociaciones de carácter sectorial, integradas por mujeres que perteneciesen a un determinado ámbito laboral o que compartiesen un mismo horizonte político o religioso. Ejemplo de ello fueron agrupaciones como la *Women's Writers Suffrage League* (WWSL), que aglutinaba a escritoras, poetas y periodistas o la *Actresses' Franchise League* (AFL), conformada por actrices, dramaturgas y productoras teatrales. Esta tendencia tuvo lugar también en el ámbito artístico, donde destacaron dos asociaciones, cada una de ellas vinculada con una de las vertientes políticas que representaron NUWSS y WSPU en el seno del sufragismo, aunque colaboraron con ambas en la organización de desfiles y campañas. Se trataba de la *Artist Suffrage League* (ASL) y el *Suffrage Atelier*.

La *Artist Suffrage League* comenzó su andadura en el entorno de la Unión Nacional de Sociedades de Sufragio Femenino (NUWSS) durante las preparaciones de la *Mud March* (la Marcha del Barro), en 1907. Un grupo de artistas profesionales, mayoritariamente aristócratas o pertenecientes a la burguesía acomodada y que compartían una visión constitucionalista con respecto al modo de obtener el derecho al voto, se unieron con la intención de emplear su talento y conocimientos en la materia para preparar los desfiles y manifestaciones sufragistas. Bajo la presidencia de Mary Lowndes, quien puso su casa en el acomodado barrio

de Chelsea a disposición de las actividades del grupo, crearon posters, postales, panfletos ilustrados y *banners*. Asimismo, se encargaron del diseño de los diferentes escudos y estandartes para las divisiones locales de NUWSS.<sup>3</sup> La formación previa de Lowndes como especialista en la creación de vidrieras confirió a sus creaciones un especial gusto por los colores vivos como el naranja, el magenta, el azul y el verde, que resulta evidente al observar su obra. (Armstrong, 2004) Aquel año organizaron también una competición de posters para incentivar el talento de sus miembros a la par que producían material propagandístico que sería posteriormente utilizado en campaña. El éxito fue rotundo y, apenas unos años más tarde, en 1910, Lowndes escribió una guía sobre cómo las mujeres podían crear sus propias pancartas para apoyar la causa sufragista por su cuenta, titulada *Banners and Banner Making* (Tickner, 2004). Su renombre fue creciendo hasta que decidió extender su talento hasta el otro lado del océano, llegando a producir cartelería para la campaña por el derecho al voto femenino que estaba teniendo lugar de forma paralela en Estados Unidos.

Sin embargo, Mary Lowndes no fue la única artista destacada que trabajó en la *Artist Suffrage League*. En este sentido, cabe destacar a su mano derecha, Barbara Forbes, pero también a integrantes como Emily Ford y Bertha Newcombe, dos artistas que habían logrado ser expuestas en la Royal Academy de Londres, así como a Dora Meeson y Clara Billing, quienes pudieron aportar al grupo conocimientos obtenidos durante su formación artística en Francia (Crawford, 1999: 16-17).

La segunda asociación sufragista que ha sido mencionada previamente, el *Suffrage Atelier*, se constituyó en febrero de 1909, presumiblemente durante una reunión de la rama de Kensington de la WSPU, que contaba con numerosas artistas. En este caso, se trataba de una organización con una orientación más cercana a las posturas militantes, cuya intención era entrenarse para crear propaganda eficaz del movimiento, haciendo anuncios, pancartas y decoraciones. La mayor diferencia del *Suffrage Atelier* con respecto a la ASL radicó en su vocación educativa y su mayor perspectiva de clase. Además de producir material para la campaña sufragista, el *Suffrage Atelier* ofrecía a mujeres que no habían podido instruirse profesionalmente la oportunidad de formarse a través de clases y exponer sus trabajos al público. A pesar de su inicial vinculación con la WSPU, el grupo mantuvo una relación cada vez más estrecha con la *Women's Freedom League*, una escisión formada como consecuencia de algunos desacuerdos internos con respecto a la estrategia de gobierno representada por Emmeline Pankhurst (Crawford, 1999: 662-663).

Dentro del *Suffrage Atelier*, Sylvia Pankhurst ostentó un papel predominante (Tickner, 1998: 32). Aunque la historiografía se ha centrado mayoritariamente en su faceta como activista sufragista, socialista y

---

<sup>3</sup> Mary Lowndes Album, 2ASL/11, c. 1908, The Women's Library, London School of Economics and Political Science.

pacifista, expresada en la creación de la *East London Federation of Suffragettes* (ELFS) que posteriormente evolucionó en la *Worker's Socialist Federation* (Palomo, 2015), un grupo sufragista más atento a las problemáticas derivadas de la clase social y vinculado de un modo más estrecho con el movimiento obrero y el pacifismo, así como en su distanciamiento con respecto a la línea política representada por su madre, Emmeline Pankhurst y su hermana, Christabel, conviene resaltar que su legado histórico se extiende también al mundo del arte y que este aspecto se expresó claramente a través de su labor en el *Suffrage Atelier*. Sylvia Pankhurst compaginó su activismo político y social (materializado en diversas campañas para mejorar las condiciones de las mujeres de clase trabajadora en los barrios del East End de Londres) y su labor periodística en *The Worker's Dreadnought* (Moro, 2024) con una destacada vocación artística.

Antes de volcarse por completo en la lucha por los derechos de las mujeres, Pankhurst se había formado en la *Manchester School of Art* y, posteriormente, en el *Royal College of Art* (RCA) en South Kensington, Londres, donde adquirió unos conocimientos sobre el uso de las técnicas artísticas que después pondría a disposición de las causas sociales que defendía. Su talento fue reconocido en numerosas ocasiones a través de premios, menciones y una beca para estudiar en Venecia en verano de 1902. Dentro de su obra destacan numerosos retratos naturalistas de trabajadoras, con los que buscaba visibilizar las condiciones laborales de las mujeres de clase obrera. También resultan especialmente interesantes sus autorretratos del período que pasó en la cárcel de Holloway, donde tuvo que cumplir condena en 1907 por su implicación en protestas sufragistas.<sup>4</sup> Una de las ilustraciones que reflejan este período se reprodujo en enero de 1909 en el periódico *Votes for Women*, que editaba su hermana Christabel y también apareció posteriormente en un libro de poemas titulado *Writ on Cold Slate* que la artista redactó durante su encierro<sup>5</sup> (Christensen, 2004: 113). Entre los diseños que Sylvia Pankhurst creó para la campaña por el sufragio femenino destaca la imagen de un ángel con una trompeta, que aparecería en pósters, revistas, anuncios, pancartas y postales (Collins, 2012). Además del citado ángel, otra de las imágenes más frecuente en los diseños del *Suffrage Atelier* era la representación de la diosa Atenea, símbolo de la justicia y la sabiduría, dos valores con los que el sufragismo buscaba identificarse de forma evidente.

Otra de las miembros que desarrolló una importante labor artística en el seno de esta organización fue la filántropa Catharine Dowman, cuya famosa viñeta titulada «El avestruz antisufragista», en la que identificaba la oposición al sufragio femenino con la ignorancia, fue ampliamente utilizada

---

<sup>4</sup> Sus cuadros pueden visualizarse en el sitio web: [www.sylviapankhurst.com](http://www.sylviapankhurst.com)

<sup>5</sup> La ilustración, titulada «Cell in Holloway Prison» (1908) puede visualizarse en el sitio web oficial de Sylvia Pankhurst. Disponible en: <https://www.sylviapankhurst.com/artist?pgid=krc39bvs-77619199-21b1-4811-900b-70511200fc90>

en postales<sup>6</sup>. La ridiculización del antisufragismo era un tema constante en las obras realizadas por el *Suffrage Atelier*, tal y como atestigua una colección de viñetas en las que se representa a la Sociedad Anti-Sufragista con forma de burro.<sup>7</sup> La aparición de este tipo de mensajes en postales era muy frecuente, y es que el uso estratégico de la correspondencia por parte del sufragismo no se limitaba a los famosos atentados contra los buzones como modo de cortar las comunicaciones. Desde 1905, la industria de las postales había vivido una auténtica explosión, en la publicación, venta y colección de estos objetos, hecho que las sufragistas supieron utilizar a su favor, asegurándose de que en buena parte de las comunicaciones postales se hiciese patente el compromiso de sus emisores con la causa sufragista. (Crawford, 1999: 562-564) No era extraño que, durante las Navidades, los simpatizantes de la causa se felicitasen las fiestas con postales decoradas con los colores oficiales de la WSPU, el lema «*votes for women*» o diseños realizados por las miembros (Atkinson, 1992: 26-27).

Otra original creación del *Suffrage Atelier*, en esta ocasión representada en formato póster, reflejaba a una serie de mujeres con diferentes oficios (una alcaldesa, una enfermera, una madre, una doctora o profesora y una obrera) bajo un texto que enunciaba «lo que una mujer puede ser, y aun así no tiene derecho a voto». El mensaje quedaba contrastado con la ilustración de una serie de figuras masculinas entre las cuales se representaba a un convicto, un borracho o un traficante de esclavos, acompañadas con la descripción: «lo que un hombre puede haber sido, y aun así no pierde el derecho a voto»<sup>8</sup>.

Al contrario que los retratos naturalistas de Sylvia Pankhurst, estas obras no estaban pensadas para formar parte del circuito artístico oficial, sino que se trataba de creaciones con una clara intencionalidad de agitación y propaganda política. A continuación, se profundizará en los elementos que conformaron este imaginario visual compartido por las diversas obras concebidas dentro de la política del espectáculo aplicada por las sufragistas. Se citarán algunos de los motivos más repetidos y se pondrá en valor su utilización en muchos de los desfiles y protestas más emblemáticos.

---

<sup>6</sup> «The Anti-Suffrage Ostrich: The Sun is Not Rising» Imagen postal, 1912, Museum of London. Disponible en: <https://www.londonmuseum.org/collections/v/object-968021/the-anti-suffrage-ostrich/>

<sup>7</sup> «The Anti-Suffrage Society as Dressmaker», Imagen Postal, 1909-1912, Museum of London; «The Anti-Suffrage Society as Prophet» Imagen Postal, 1912-1913, Museum of London; «The Anti-Suffrage Society as Portrait Painter» Imagen Postal, 1909,1914, Museum of London.

<sup>8</sup> Poster 50.82/1070, c. 1912, Museum of London.

2. Las aportaciones estéticas del movimiento sufragista británico: la construcción de un imaginario visual sufragista y su aplicación a la política del espectáculo.

El estilo del arte y la propaganda sufragista era ecléctico, no presentaba unas líneas definidas ni unas pautas estrictas. Por el contrario, se combinaban diversos estilos y recursos pictóricos cuyo denominador común era la intencionalidad propagandística del mensaje político. No obstante, existen una serie de elementos que se repiten a menudo en las fuentes: además del citado ángel diseñado por Sylvia Pankhurst, era frecuente el uso de determinadas figuras legendarias femeninas como símbolo de la heroicidad femenina. En este sentido, cabe destacar a Boudica, legendaria reina celta en torno a cuya estatua, situada en el Puente de Westminster, se celebraban importantes concentraciones sufragistas. También era habitual la identificación con Juana de Arco, a quien incluso consideraban su santa patrona<sup>9</sup>. Charlotte Marsh, integrante de la WSPU, era conocida por liderar algunas de las procesiones montada a caballo y vestida de Juana de Arco en actitud mesiánica. Estas representaciones de feminidad heroica convivían, no obstante, con imágenes costumbristas de destacadas sufragistas (como Mrs. Martin haciendo mermelada) o la publicación de libros de cocina. Asimismo, las flores constituyeron, aparentemente, un elemento recurrente en el universo simbólico sufragista. Quizás por su relación con la delicadeza y la feminidad o por el estrecho vínculo con la naturaleza que establecieron muchas sufragistas, las mujeres utilizaron motivos florales en sus diseños, flores frescas como recurso estético durante sus protestas y la WSPU incluso llegó a recibir acusaciones judiciales por tener un lenguaje en clave relacionado con la botánica para poder comunicarse secretamente entre sus miembros a la hora de realizar diversos actos reivindicativos que implicaban a miembros del Parlamento (Pankhurst, 2022: 205-206). Con las imágenes delicadas se solapaban representaciones de la mujer fuerte, e incluso militarizada. Ejemplo de ello fue Flora Drummond, apodada como «el General», una de las figuras más destacadas de la WSPU, que lideraba las procesiones, ataviada con traje militar, una gorra de policía con las siglas de la organización y hombreras (Pankhurst, 1977: 191). Se observa, por tanto, una iconografía que oscila entre un modelo angelical-heroico, fruto de su concepción del sufragismo como una cruzada sagrada por la libertad de las mujeres, y el de la normalización doméstica, con la vocación de ofrecer una imagen fuerte y resolutiva a la par que se evitaba proyectar una ruptura total con los roles de género tradicionales (Atkinson, 1996: 32).

---

<sup>9</sup> Para las sufragistas británicas, la legendaria figura de Boudica o *Boadicea*, reina guerrera de la tribu celta de los icenos que había liderado una rebelión contra la ocupación romana de Britania en el siglo I d.C., implicaba una afirmación patriótica, al mismo tiempo que simbolizaba la valentía y la lucha contra la opresión de un sistema injusto. Por su parte, Juana de Arco, la joven campesina francesa que había liderado ejércitos en la Guerra de los Cien Años, siendo finalmente capturada y quemada en la hoguera, era venerada por las sufragistas como una mártir, ejemplo de la fortaleza femenina, la determinación inquebrantable y el sacrificio por una causa mayor.

Esta ambivalencia se explica por el contexto de importantes cambios en la concepción de la mujer y su forma de vida que estaba teniendo lugar en el mundo occidental. A comienzos del siglo XX apareció la figura de la mujer moderna, que reivindicaba su libertad y autonomía, acompañada de una nueva estética que se caracterizaba por el uso de prendas más cómodas, como los pantalones (los llamados «bloomers», puestos de moda por la sufragista y ciclista americana Amelia Bloomer, editora del periódico *The Lily*<sup>10</sup>) o el abandono de los corsés, con la intención de facilitar el movimiento y la realización de actividades deportivas. Para sortear los límites de lo que en aquel momento se consideraba escándalo público, las mujeres y algunos organismos como la *Rational Dress Society*, liderada por Lady Haberton, idearon multitud de inventos y artificios que les permitían recogerse las faldas mediante sistemas de poleas o llevar pantalones bajo las enaguas y poder ejercitarse o pedalear cómodamente allí donde no se encontraban sometidas al escrutinio público y policial (Tejera, 2018). En este contexto, como se ha señalado previamente, el movimiento sufragista contribuyó a romper con el tradicional modelo victoriano de mujer sumisa y relegada al ámbito doméstico, el ángel del hogar. Tanto la estética transgresora que popularizaron entre sus contemporáneas<sup>11</sup> -caracterizada por una mayor simplicidad, rechazaban el uso del corsé y utilizaban vestidos más cómodos y funcionales- y que funcionó como una declaración de intenciones políticas, como su presencia reivindicativa en las calles, por derecho propio, sin estar acompañadas por sus maridos, padres o hermanos, visión impúdica para muchos, evocaba a la nueva mujer activa, segura, politizada y dinámica (Castaño, 2016: 229-250).

Cuando todas las miradas se posaron sobre estas activistas, cuidar su imagen y convertir lo estético en político se convirtió en un asunto de vital importancia en su lucha (Vessey, 2021: 68-92). Las sufragistas se esforzaron por encontrar el equilibrio entre animar a las mujeres a unirse a la causa y espantar los temores masculinos, sin renunciar a una imagen fuerte y concienciada, que pudiese demostrar su capacidad para ejercer sus derechos políticos como ciudadanas. Con el nacimiento de la sociedad de masas y la creciente importancia de la imagen en detrimento de la palabra, el movimiento sufragista hizo un uso consciente de su presencia en la prensa, buscando activamente cobertura mediática para darse publicidad y ganarse a la opinión pública a través de sus campañas, como sucedió con las huelgas de hambre y la alimentación forzada en las cárceles. En este sentido, las sufragistas, conscientes de que debían

---

<sup>10</sup> Los pantalones fueron, en aquel momento histórico, una prenda que significó mucho más que un cambio en las costumbres estéticas y la moda. Tras el período victoriano, donde las mujeres «respetables» vestían corsés, enaguas y voluminosas faldas que limitaban su movimiento, el uso de pantalones representaba una decisión de autonomía corporal. La comodidad que garantizaban estas prendas permitía realizar actividades físicas, deporte y facilitaba el trabajo, motivo por el cual llevarlos se convertía, en cierto modo, en un acto político.

<sup>11</sup> Las prendas de vestir y los accesorios como joyas y broches con los colores corporativos de la WSPU se popularizaron fruto de la campaña «Purple, White and Green» a un nivel tan elevado que grandes almacenes como *Selfridges* y marcas de diseño comenzaron a comercializar productos inspirados en su estética (González, 2009).

transmitir sus reivindicaciones a un público educado en la cultura de masas, fueron pioneras en el uso de la política del espectáculo como herramienta política en un contexto marcado por el nacimiento del cine y el nuevo periodismo, que utilizaba la fotografía y el reportaje de investigación (González, 2009: 78). Para ello, pusieron un especial interés en convertir sus protestas en un espectáculo consciente en el que el arte y la creatividad cobraban una importancia fundamental. Por este motivo, las marchas, desfiles y procesiones que protagonizaron ocupan un lugar destacado en el legado de este período histórico.

Para convertir estos actos políticos en llamativos espectáculos, las sufragistas utilizaban bandas de música, estandartes y banderas con los colores corporativos, ofreciendo una imagen fuerte y cohesionada del movimiento y configurando una identidad propia en el espacio público (Parkins, 1997: 37-46). Asimismo, al portar banderas que identificaban los diferentes bloques y organizaciones locales y profesionales (grupos de enfermeras, de obreras de diferentes sectores, de profesoras, de artistas, etc), demostraban la transversalidad del sufragismo como movimiento político. El uso del color cobraba también una dimensión especial, puesto que servía como forma de ofrecer una imagen corporativa atractiva y cohesionada. Para ello, las revistas sufragistas a menudo sugerían los colores que serían utilizados en las manifestaciones, a fin de que las lectoras pudieran escoger sus atuendos para la ocasión. Mrs Pethick-Lawrence, co-editora del periódico *Votes for Women*, explicaba en sus páginas el simbolismo que entrañaban dichos colores y alentaba a las lectoras a utilizarlos, con la intención de generar una imagen atractiva y fomentar la identificación del movimiento con tonalidades agradables y alegres. Asimismo, en el número publicado el 18 de junio expresaba:

Podría pensarse que se trata de un asunto menor y trivial, pero, en este movimiento, no hay ninguna labor que pueda ser considerada como menor o trivial. Desearía poder concienciar a todas las mentes tan profundamente como yo misma lo estoy de la importancia de popularizar los colores de cualquier modo que nos sea posible. Si cada mujer de esta unión hace su tarea individualmente, los colores [morado, blanco y verde] reinarán la moda. Y, por extraño que parezca, nada ayudaría tanto a popularizar la WSPU... Ahora, todo el mundo, simplemente, tiene que ver que nuestros colores se hacen evidentes en cualquier lugar<sup>12</sup>.

En sus primeras apariciones, la WSPU utilizaba los tonos rojo y blanco en sus banderas, pero, en 1908, la organización acuñó el morado, el blanco y el verde como sus colores corporativos, que simbolizaban la realeza y la dignidad, la pureza, la naturaleza y la esperanza, respectivamente. Por su parte, la *East London Federation of Suffragettes* (ELFS) introdujo en el citado esquema el color rojo para destacar su

---

<sup>12</sup> *Votes for Women*, 18 de junio de 1908: 249. (Traducción propia).

identificación con el socialismo. Asimismo, la constitucionalista Unión Nacional de Sociedades de Sufragio Femenino (NUWSS) utilizaba el rojo, el blanco y el verde, mientras que la *Women's Freedom League* (WFL), más cercana a posturas libertarias, optó por el dorado, el blanco y el verde. Otras organizaciones sufragistas sectoriales, como la *Actresses' Franchise League* (AFL) también adoptaron su propio esquema de colores oficiales, en este caso los habituales verde y blanco con la incorporación del rosa como símbolo de feminidad. En otra línea, la *Women's Writer's Suffrage League* apostó por utilizar el negro, el blanco y el dorado y el *Suffrage Atelier* el azul, el negro y el amarillo (Crawford, 1999: 137). El emblemático color blanco en las prendas de vestir fue un elemento incorporado con posterioridad, emulando el ejemplo de las sufragistas estadounidenses, que conseguían un gran impacto visual al desfilar uniformadas de este color, símbolo de paz y pureza. Sus antecedentes también se remontan a las Mujeres de Blanco, las abolicionistas británicas que se organizaron para reclamar que se elevara la edad de consentimiento, tratar de evitar la legalización de la prostitución y denunciar la Ley de Enfermedades Contagiosas (De Miguel y Palomo, 2011). Esta imagen de cohesión se completaba, además, con otros accesorios presentes en su estilismo, como chapas, bandas, esarpelas o flores en el sombrero, muchos de ellos vendidos por los grupos sufragistas como forma de autofinanciación.

Otras llamativas estrategias que utilizaban para difundir sus ideas consistían en repartir folletos y octavillas por las calles y caminar con carteles informativos sobre sus cuerpos. Asimismo, utilizaban carros, automóviles e incluso autobuses conducidos por mujeres. También organizaban tours ciclistas de propaganda, conscientes de la importancia de la bicicleta como símbolo del progreso, el dinamismo y la autonomía de la mujer moderna. En este ámbito destacó la *WSPU Cycling Scouts*, organización de mujeres que, cada sábado, desplazándose en bicicleta, se dedicaban a extender la campaña más allá de los centros urbanos (Tejera, 2018: 52). Además, colocaban puestos informativos y de propaganda en las calles, cuya presencia se incrementaba los días previos a las grandes marchas, e incluso alquilaron zeppelines para el lanzamiento de octavillas. De forma paralela, emprendían estrategias de boicot contra los candidatos que no se posicionaban abiertamente a favor de su causa, realizando discursos y mítines al aire libre, que competían con los suyos, o alquilando locales de la zona para que los políticos hubieran de conformarse con otros más sencillos o peor ubicados. A continuación, procedían a empapelar los cristales con carteles y panfletos propagandísticos, que informasen a los viandantes de la importancia de conceder el voto a las mujeres (Pankhurst, 2022: 113). En los entornos colindantes con las calles y avenidas donde se convocaban las manifestaciones, algunos floristas aprovechaban la situación para vender flores con los colores del movimiento, contribuyendo a convertir el acontecimiento en un gran espectáculo.

A continuación, se citarán algunas de las acciones políticas multitudinarias llevadas a cabo por las sufragistas británicas en las que la espectacularidad y el impacto visual ocuparon un papel central. De este

modo, se pretende mostrar ejemplos específicos del uso de los elementos que han sido descritos con anterioridad.

La primera manifestación de estas características, que, además, estableció un modelo para las posteriores, fue la conocida como la Marcha del Barro (*Mud March*), organizada por NUWSS en febrero de 1907. En ella, 3000 mujeres y algunos hombres simpatizantes desfilaron, bajo la sorprendida mirada pública, durante un lluvioso día, desde Hyde Park hasta Exeter Hall, cubiertas de barro y acompañadas por carros, adornos festivos y estandartes que habían ido preparando durante las semanas previas (González, 2009).

Otro hito histórico fue el *Women's Sunday*, una marcha iniciada por 7 procesiones distintas que culminó en el *rally* de Hyde Park. Transcurrida el 21 de junio de 1908, fue la primera manifestación multitudinaria convocada por la WSPU. Para publicitar el acontecimiento, las sufragistas habían invertido unas mil libras en empapelar Londres y las principales ciudades con carteles que mostraban los retratos de las veinte mujeres que impartirían discursos, así como un mapa donde se señalaba el punto de encuentro en Hyde Park. Asimismo, se distribuyeron panfletos, se anunció el acontecimiento con tiza en las aceras e incluso se alquiló y decoró una lancha para navegar por el Támesis rumbo al Parlamento, donde se invitó a los miembros a asistir a la concentración. En esta fecha, se utilizaron por primera vez los colores corporativos de la organización, además de vestidos blancos y flores en los sombreros, que, a ojos de Emmeline Pankhurst, hacían que la manifestación pareciera un enorme jardín florido (Pankhurst, 2022: 112-114).

El 17 de junio de 1911 tuvo lugar en Londres la *Women's Coronation Procession*, una manifestación en la que las sufragistas se unieron a las celebraciones con motivo de la coronación de Jorge V, esperanzadas por la promesa de aprobación de una ley de ampliación del sufragio que, en teoría, pretendía incluirlas. Más de 40.000 mujeres británicas y procedentes de las colonias, encabezadas por un total de seiscientos diecisiete sufragistas que portaban bastones largos plateados con una gran punta de lanza, desfilaron vestidas de blanco o de gala, con flores en los sombreros. Realizando una espectacular coreografía, diversas delegaciones de diferentes puntos del Imperio Británico (incluyendo grupos de sufragistas de orígenes tan distantes como la India o Gales, vistiendo sus respectivos atuendos tradicionales), avanzaban acompañadas de caballos, carrozas y estandartes. Un grupo de mujeres desfilaron disfrazadas de grandes referentes históricos femeninos, como la soprano Grace Darling, la heroína Mrs Somerville, que había rescatado a los supervivientes de un hundimiento en las Islas Farne (Atkinson, 1996: 116-119) la abolicionista Josephine Butler o las escritoras Charlotte y Emily Brontë.<sup>13</sup> Sin embargo, la promesa fue finalmente frenada por Lord Asquith, lo cual produjo una fuerte reacción por parte de la WSPU que se concretó en un incremento de

---

<sup>13</sup> Los estandartes pueden consultarse en la colección UKLSE-DL1SB01, Suffrage Banners, The Women's Library, London School of Economics and Political Science.

la acción directa, las rupturas de cristales y los atentados contra edificios oficiales, buzones y campos de golf. Como consecuencia, se produjo una avalancha de detenciones, frente a las cuales las *suffragette* adoptaron las huelgas de hambre y de sed como herramienta de protesta. La reacción de las autoridades consistió en practicar la alimentación forzada a las presas, método desaconsejado por la comunidad médica, lo que suscitó una gran cantidad de críticas por parte de la opinión pública británica, que el Gobierno trató de frenar aprobando la llamada Ley del Gato y el Ratón, consistente en soltar a las militantes durante varios días, y volver a detenerlas una vez se hubieran recuperado un poco físicamente. La reacción de las *suffragette* fue aún más contundente, llevando a un incremento de las tensiones internas en la WSPU y el rechazo de estos métodos por parte de algunos miembros, que llegaron a abandonar la organización.

En verano de 1913, tuvo lugar otra espectacular manifestación: la *Woman's Suffrage Pilgrimage*, convocada con el objetivo de contrarrestar la imagen violenta que algunos sectores del movimiento estaban ofreciendo. Desde 17 puntos del territorio británico, diversas marchas compuestas mayoritariamente por mujeres se dirigieron a Londres a pie, a caballo o en bicicleta, con coches de apoyo tripulados por simpatizantes. Las participantes portaban insignias, conchas de peregrinas y bandas. El 21 de julio, cincuenta mil personas confluyeron en Hyde Park, donde se celebró un mitin que atrajo la atención de una multitud de espectadores.

Finalmente, otro gran ejemplo de la resignificación de acontecimientos con una intencionalidad política lo encontramos en junio de 1913 cuando, con motivo del suicidio de Emily Wilding Davison en el *derby real*, se produjo una multitudinaria manifestación en su entierro, al que las sufragistas acudieron vestidas de blanco en lugar de luto, portando brazaletes negros y estandartes, convirtiendo su despedida en un auténtico desfile sufragista, en homenaje a su sacrificio por la causa. (Purvis, 2013: 358-359).

Todos los citados ejemplos constituyen ejemplos históricos de la praxis política empleada por el movimiento sufragista británico, en la que, como se ha reiterado a lo largo del texto, el despliegue de creatividad y la creación de un imaginario propio se revelaron como las principales bazas de una campaña que inspiraría a mujeres en todo el mundo.

## **Conclusiones**

A lo largo de este artículo se ha podido observar cómo el movimiento sufragista británico no se limitó únicamente a reivindicar la obtención del derecho al voto, si bien este objetivo se planteó como una llave para alcanzar futuras metas más ambiciosas. Por el contrario, se trata de un fenómeno cultural que va más allá de la reivindicación política, en el que creatividad, arte y literatura ocuparon un papel central. En su innovador recurso a las estrategias visuales y performáticas con la intención de atraer la atención de los medios y la ciudadanía, las sufragistas construyeron un

universo simbólico propio que incluyó el uso de una paleta de colores cuyo legado se ha mantenido hasta el movimiento feminista en la actualidad, así como la identificación con figuras como Juana de Arco o la legendaria Boadica, que representaban para ellas referentes femeninos valientes y heroicos. Además, la iconografía que desarrollaron fue exportada a otros escenarios junto a las innovaciones metodológicas de las organizaciones británicas. Como ejemplo de ello, Alice Paul, quien había estudiado en Londres y participado activamente en la WSPU, importaría las tácticas militantes, como las marchas y las huelgas de hambre, así como muchos elementos simbólicos a Estados Unidos y Mary Lowndes, líder de la *Artists Suffrage League*, produjo material para sus homólogas estadounidenses.

Asimismo, las asociaciones de artistas sufragistas pueden entenderse, más allá de su labor de producción de propaganda, como espacios de experimentación y aprendizaje colectivo que transgredieron códigos morales e imperativos de género de la época. En un contexto en el que la educación artística femenina, especialmente para las mujeres de clase obrera, estaba sujeta a múltiples restricciones, estos espacios permitieron a muchas mujeres explorar y desarrollar una creatividad que, de otro modo, les habría resultado inaccesible.

Podemos concluir, pues, que, si bien los esfuerzos de las asociaciones sufragistas se concentraron en la conquista del derecho al voto femenino como horizonte político, las estrategias desarrolladas durante esta campaña sirvieron de un modo colateral para disputar muchos otros espacios de los que las mujeres habían sido históricamente excluidas, como la esfera pública y el mundo artístico. En definitiva, su participación en la vida pública y cultural como actoras capaces, creativas y autónomas en lugar de como simples musas o espectadoras. Esta agencia se revela especialmente llamativa en su aplicación a eventos multitudinarios. La configuración de un arte específicamente sufragista coincide en el tiempo con la irrupción definitiva de este movimiento en la arena pública. Por este motivo, no estamos ante un arte dirigido exclusivamente a incluirse en los circuitos artísticos tradicionales, como museos y exposiciones, sino que destaca por su clara utilidad política.

Cuando las sufragistas irrumpían de este modo en la arena pública, tomando las calles y poniendo sus cuerpos en el centro, de un modo considerado impúdico por la opinión pública dominante, no estaban únicamente reivindicando su derecho al sufragio, sino que estaban exigiendo una completa redefinición de su rol en la sociedad como ciudadanas de pleno derecho. Desafiando los mandatos de la sociedad victoriana, en la que las mujeres quedaban relegadas a la esfera doméstica y eran identificadas con el rol del «ángel del hogar», respondían a las ideas sobre la performatividad de las protestas que han sido desarrolladas por Judith Butler: en estas acciones colectivas, la presencia de unos cuerpos pertenecientes a un sector históricamente olvidado y apartado de los espacios de decisión, reivindicando una voz política propia y su derecho a existir y ser vistos, convertía la ocupación de las calles y las plazas en una forma de discurso corporal, en un manifiesto en sí mismo (Butler, 2017).

Por otro lado, el funcionamiento de asociaciones como el *Suffrage Atelier*, cuya metodología sirvió para impulsar la creatividad femenina de forma paralela a la conciencia política y desde una perspectiva transversal e interclasista constituye un claro ejemplo que muestra cómo estos espacios funcionaron también como contextos de transformación social y permite realizar una reflexión más amplia en torno a las posibilidades transformadoras de la cultura y el arte cuando estos son realizados con un objetivo político claramente definido.

En consecuencia, resulta interesante incidir en un elemento que, en ocasiones, se ha diluido en la historiografía sobre esta cuestión, quedando eclipsado por la potente imaginería y las impactantes fórmulas de propaganda política desarrollada por las agrupaciones sufragistas: las posibilidades que abrió a muchas mujeres de clase obrera un movimiento definido por muchas voces como estrictamente «burgués». A través de esta perspectiva, es posible establecer un retrato más complejo y matizado del movimiento sufragista británico y de aquellas mujeres que lo conformaron, entendiendo que, más allá de las figuras ampliamente conocidas, se situaba toda una base militante que puso su creatividad y entusiasmo, así como su propia integridad física y, en algunos casos, incluso su vida, al servicio de una causa que, más allá del acceso al voto, representaba una nueva posibilidad de autonomía para las mujeres en su conjunto.

### Referencias bibliográficas.

- ANDERSON, Bonnie S. y ZINSSER, Judith P. *Historia de las mujeres. Una historia propia*. Madrid: Crítica, 2009.
- ARESTI, Nerea. «El ángel del hogar y sus demonios. Ciencia, religión y género en la España del siglo XIX». *Historia Contemporánea*, 21, (2000): 363-394. Disponible en: <https://doi.org/10.1387/hc.15898> [Fecha de consulta: 21 de marzo de 2026]
- ARMSTRONG, Nancy. «Mary Lowndes (1856-1929)», *Oxford Dictionary of National Biography*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- ATKINSON, Diane. *Suffragettes in the Purple, White and Green*. London 1906-14. Londres: Museum of London, 1992.
- ATKINSON, Diane. *The suffragettes in pictures*. Gloucestershire: The History Press, 1996.
- BUTLER, Judith. *Cuerpos, aliados y lucha política: Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Barcelona: Paidós, 2017.
- CASTAÑO SANABRIA, Dennyris. «El feminismo sufragista: entre la persuasión y la disrupción». *Polis, Revista Latinoamericana*, 15 (2016): 229-250. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-65682016000100011> [Fecha de consulta: 21 de marzo de 2026]
- CHRISTENSEN, Carolyn. *Literature of the Women's Suffrage campaign in England*. Toronto: Broadview Press, 2004.

- COLLINS, Kristin. «Representing Injustice: Justice as an Icon of Woman Suffrage», *Yale Journal of Law and the Humanities*, 24 (2012): 191-220.
- CRAWFORD, Elizabeth. *The Women's Suffrage Movement. A reference guide 1866-1928*. Londres y Nueva York: Routledge, 1999.
- DE MIGUEL ÁLVAREZ, Ana y PALOMO CERMEÑO, Eva. «Los inicios de la lucha feminista contra la prostitución: políticas de redefinición y políticas activistas en el sufragismo inglés». *Brocar*, (2011): 315-334. Disponible en: <https://doi.org/10.18172/brocar.1609> [Fecha de consulta: 21 de marzo de 2026]
- GONZÁLEZ, María Jesús. «Las sufragistas británicas y la conquista del espacio público: integración, recreación y subversión», *Arenal. Revista de historia de las mujeres*, 16 (2009): 53-84. Disponible en: <https://doi.org/10.30827/arenal.v16i1.1488> [Fecha de consulta: 21 de marzo de 2026]
- MATILLA, María Jesús. *Sufragismo y feminismo en Europa y América (1789-1948)*. Madrid: Editorial Síntesis, 2018.
- MORO CARRERA, Sara. «Hechos, pero también palabras. La producción cultural del movimiento sufragista británico», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, vol. 46, nº 2 (2024): 419-439. Disponible en: <https://doi.org/10.5209/chco.86796> [Fecha de consulta: 21 de marzo de 2026]
- MURRAY, Simone. «Deeds and words: The woman's press and the politics of print», *Women: A Cultural Review*, 11, pp. 197-222. Disponible en: <https://doi.org/10.1080/09574040010003089> [Fecha de consulta: 21 de marzo de 2026]
- NASH, Mary. *Mujeres en el mundo. Historia, retos y movimientos*, Madrid, Alianza, 2004.
- PACHECO, Verónica. «Sufragistas sobre el escenario en la lucha por los derechos de las mujeres en el Reino Unido». En: Milagro Martín Clavijo (ed.): *Más Igualdad, redes para la Igualdad. Congreso Internacional de la Asociación Universitaria de Estudios de las Mujeres* (AUDEM). Sevilla: Arcibel, 2012, pp. 463-472.
- PACHECO, Verónica. «Del escenario al Parlamento: el teatro sufragista británico como discurso político», *Acotaciones*, 40, (2018): 15-36. Disponible en: <https://doi.org/10.32621/acotaciones.2018.41.01> [Fecha de consulta: 21 de marzo de 2026]
- PALOMO, Eva. *Sylvia Pankhurst, sufragista y socialista*. Toledo: Almud, 2015.
- PANKHURST, Cristabel. *Unshackled: the story of how we won the vote*. Londres: Hutchinson, 1959.
- PANKHURST, Emmeline. *Mi historia*. Madrid: Capitán Swing, 2022 (1914).

- PANKHURST, Sylvia. *The suffragette movement: an intimate account of persons and ideals*. Londres (Reino Unido): Virago Press, 1977 (1931).
- PARKINS, Wendy. «Taking Liberty's, breaking Windows: Fashion, protest and the suffragette public». *Continuum: Journal of Media and Cultural Studies*, 11 (1997): 37-46. Disponible en: <https://doi.org/10.1080/10304319709359451> [Fecha de consulta: 21 de marzo de 2026]
- PURVIS, June. «Remembering Emily Wilding-Davison (1872-1913)». *Women's History Review*, 22 (2013): 353-362. Disponible en: <https://doi.org/10.1080/09612025.2013.781405> [Fecha de consulta: 21 de marzo de 2026]
- STOWELL, Sheila. *A stage of their own. Feminist playwrights of the Suffrage Era*, Manchester, Manchester University Press, 1992.
- TEJERA, Pilar. *Reinas de la carretera: Pioneras del manillar y del volante*. Madrid: Casiopea, 2018.
- TICKNER, Lisa. *The Spectacle of Women. Imagery of the Suffrage campaign 1907-14*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- TICKNER, Lisa. «Banners and Banner-Making» en Vanessa R. Schwartz y Jeannene M. Przyblyski, *The Nineteenth Century Visual Culture Reader*. Londres y Nueva York: Routledge, 2004.
- VESSEY, David. «Words as well as Deeds: The Popular Press and Suffragette Hunger Strikes in Edwardian Britain». *Twentieth Century British History*, 32 (2021): 68-92. Disponible en: <https://doi.org/10.1093/tcbh/hwaa031> [Fecha de consulta: 21 de marzo de 2026]



## **Entre el Cacique y el Villano: Reconfiguraciones epistemológicas del Poder Masculino en tres escritoras contemporáneas**

***Between the Cacique and the Villain: Epistemological  
Reconfigurations of Masculine Power in Three Contemporary Women  
Writers***

**Silvia Beatriz Fernández**

*Universidad Autónoma de Querétaro*  
silvia.beatriz.fernandez.22@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9117-0835>

Fecha de recepción: 17/03/2025      Fecha de evaluación: 26/01/2026  
Fecha de aceptación: 21/06/2026

**Resumen:** Este trabajo analiza las nuevas configuraciones que emergen del arquetipo tradicional de cacique, corrupto o villano en una selección de obras contemporáneas escritas por Fernanda Melchor, Mariana Enríquez y Cristina Rivera Garza. A partir de una perspectiva interdisciplinaria que integra los estudios de género, los estudios culturales y la literatura social, se traza una línea dominante en la construcción de personajes masculinos que ejercen una autoridad opresiva sobre los demás en el marco de la literatura latinoamericana. El análisis se centra en las reinterpretaciones de estos personajes desde la mirada femenina, así como en su rol dentro de una sociedad marcada por la violencia estructural y por prácticas culturales que favorecen el abuso de poder. A través del estudio de estos textos literarios, se observa un claro cambio de paradigma —un giro epistemológico— en la representación del arquetipo del villano, particularmente en el contexto latinoamericano, que está atravesado por el auge de los medios de comunicación y las crisis económicas. Este cambio revela nuevas formas de narrar el ejercicio injusto del poder y sus profundas implicaciones en la construcción de identidades, así como en las estructuras sociales. La violencia, la corrupción y el control social se convierten en temas clave dentro de estas reescrituras, que no solo cuestionan las viejas estructuras de poder, sino que también proponen una novedosa mirada crítica desde las voces de las escritoras. Así, estas obras permiten una reflexión sobre las transformaciones en las representaciones literarias de la masculinidad hegemónica y sus efectos en la sociedad contemporánea.

**Palabras clave:** Cacique, villano, poder masculino, literatura, género, giro epistemológico.

**Abstract:** This paper analyzes the new configurations that emerge from the traditional archetype of the cacique, corrupt leader, or villain in a selection of contemporary works written by Fernanda Melchor, Mariana Enríquez, and Cristina Rivera Garza. From an interdisciplinary perspective that integrates gender studies, cultural studies, and social literature, a dominant line is traced in the construction of male characters who exert oppressive authority over others within the framework of Latin American literature. The analysis focuses on the reinterpretations of these characters from a female perspective, as well as their role within a society marked by structural violence and cultural practices that foster the abuse of power. Through the study of these literary texts, a clear paradigm shift — an epistemological turn — in the representation of the villain archetype is observed, particularly in the Latin American context, which is shaped by the rise of the media and economic crises. This shift reveals new ways of narrating the unjust exercise of power and its deep implications for the construction of identities and social structures. Violence, corruption, and social control become key themes in these rewritings, which not only question old power structures but also offer a fresh critical perspective through the voices of women writers. Thus, these works enable reflection on the transformations in literary representations of hegemonic masculinity and their effects on contemporary society.

**Keywords:** Cacique, villain, masculine power, literature, gender, epistemological turn.

## Introducción

En este trabajo se abordará una línea de investigación interdisciplinaria que vincula los estudios sociales y de género con la literatura. El enfoque principal será el cambio de paradigma o giro epistemológico que ha tenido lugar en la caracterización de los personajes masculinos, quienes comparten ciertos rasgos comunes derivados del ejercicio del poder, para ello emplearemos la figura del Cacique vinculándolo con el villano latinoamericano. Como señala Ricoeur, «Directa o indirectamente, la historia es la historia de los hombres, que son los portadores, los agentes y las víctimas del poder, de las instituciones, de las funciones y de las estructuras en las que se insertan» (1982: 482). Entre las características que definen a estos personajes se encuentran el abuso de poder, la corrupción, la necesidad de controlar la vida de los demás y el ejercicio de la violencia, rasgos que componen dicho arquetipo. Aunque estos atributos parecían incuestionables en la narrativa de muchos países latinoamericanos, la irrupción de nuevas perspectivas derivadas de los estudios de género ha introducido elementos renovadores en el tratamiento de este tipo de personajes, desafiando las construcciones tradicionales y abriendo paso a nuevas interpretaciones.

Como parte del análisis, abordaremos algunos de los antecedentes de la tradición literaria que presentan personajes masculinos politizados en el marco de la Revolución Mexicana. «La Revolución Mexicana de 1910, que se prolonga por muchos años, fue un campo fértil para que los novelistas más destacados de México situaran o sitúen el escenario de sus narrativas» (Hernández de López, 2015: 692). Aquí es donde se desarrolla la idea del caciquismo, entendido como la predominancia de un líder negativo para la sociedad, que no aporta valores tradicionales, sino que representa la transgresión: «la historia mexicana del momento abunda en detalles sobre la vida del caciquismo en los campos. Para el cacique no hay ninguna limitación, abusa de los inferiores a su antojo sin que nadie se atreva a chistar» (Hernández de López, 2015: 695). Para ilustrar un poco esta evolución mencionaremos brevemente dos obras paradigmáticas en la literatura mexicana, una de ellas es *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes y la otra *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, cuyos personajes centrales ilustran este rol.

Posteriormente, analizaremos cómo se fueron construyendo estos estereotipos, siempre enraizados con una cultura propia del colonialismo en tanto que imposición de poder de un grupo sobre otro. En el colonialismo moderno se juegan roles que ya no son propiamente los de la conquista de una raza mal llamada superior, sino que se traslada el ejercicio del poder a otros ámbitos de la política:

En este nuevo escenario bélico mundial, las guerras de nuestro continente son de tipo no convencional, y hacen del mismo el espacio más violento del planeta en términos de guerras no libradas formalmente entre estados, aunque en éstas participen efectivos y corporaciones armadas estatales y no estatales (Segato, 2016: 16).

Nuestro objetivo principal será, por lo tanto, llegar a comprender la dominación que se materializa en el personaje del villano corrupto. Esta figura se inscribe en los textos clásicos latinoamericanos cercanos a los años sesenta: es evidente que la corrupción surge en la literatura como un motivo fundamental y tiene en Latinoamérica, particularmente en el denominado Boom de los años sesenta, a algunos de sus representantes fundamentales. Este trabajo parte de la premisa de que las prácticas culturales en Latinoamérica contribuyen a situar al continente entre los más altos índices de corrupción, convirtiéndola en una constante que coloca a la región entre los países más corruptos del mundo (Ferrer Calle, 2020: 80). Para el análisis que se propone, definimos la corrupción como «la expresión de la cultura política de un país, la cual no se limita a las creencias o valores, sino que también tiene en cuenta sus representaciones simbólicas» (Ferrer Calle, 2020: 80). Si bien la corrupción ha jugado un papel fundamental en la tradición literaria, su abordaje requiere una visión crítica y transversal, que permita resignificar este concepto.

A su vez, los estudios de género proporcionan una perspectiva más amplia, abriendo el campo para interpretar lo que había permanecido oculto o invisible en la literatura de las décadas pasadas: las experiencias de las mujeres, los niños, las disidencias y las diversas formas de masculinidad. Así, como destaca Pellicer Vázquez, «algunos autores ya plantean una manera de escribir desde puntos de vista que reformulan estereotipos y que se sienten cómodos en lo que se ha venido a llamar las nuevas masculinidades» (Pellicer Vázquez, 2023: 151). En este sentido, las escritoras como Mariana Enríquez, Fernanda Melchor y Cristina Rivera Garza llevan a cabo una deconstrucción de las figuras de poder tradicionales, cuestionando las representaciones hegemónicas del villano.

La recurrencia de situaciones de violencia en las obras de estas autoras ofrece una postura crítica y deconstructiva, que Andrea Ostrov define como reescritura: «una operación de re-marca en doble sentido: repetición, insistencia, reproducción de ciertos trazos a fin de iluminarlos, subrayarlos, hacerlos visibles» (Ostrov, 2004: 120). Esta reescritura busca dar visibilidad a las prácticas de corrupción, observando sus matices y cómo se inscriben y replican en la sociedad, particularmente en el contexto de un sistema patriarcal dominante, como ocurre en Latinoamérica.

Cabe señalar que, aunque estas nuevas perspectivas proponen un giro paradigmático, el objetivo de las autoras no es contradecir o anular los arquetipos previos del villano, sino ofrecerles un tratamiento diferente desde una óptica crítica y transversal. De esta manera, se busca poner en duda la posición desde la cual el villano era observado en la literatura, una posición que tradicionalmente lo glorificaba y lo presentaba como una figura exitosa, cuyo poder era incuestionable. Este tratamiento crítico también se replica en la literatura contemporánea, como en el caso de la narconovela<sup>1</sup>. La perspectiva de género en la nueva literatura no solo reduce el protagonismo del villano, sino que se enfoca en las múltiples voces que construyen el relato. Lo sorprendente de estas narrativas no radica solo en los temas que abordan, sino en su capacidad para reinterpretar diversas realidades, alejándose de los estereotipos tradicionales y ofreciendo una mirada crítica a los mecanismos de poder y opresión.

## **1. El tradicional villano corrupto que se confunde con héroe: Pedro Páramo y Artemio Cruz**

Es sumamente importante mencionar a dos personajes que conforman la idea tradicional de cacique: Pedro Páramo y Artemio Cruz. Dos hombres que surgen de la pobreza y se desarrollan a partir de una personalidad ruin logrando llegar a una cima desde la que ejercen el poder.

---

<sup>1</sup> La narconovela se puede definir como una historia realista de ficción en donde las figuras literarias son, por lo general, hombres que a fuerza de perpetuar la violencia se han hecho famosos e inclusive son aclamados y ensalzados por lograr ascender en el negocio del narcotráfico: «Felipe Fuentes indica que la narconovela es un subgénero narrativo con elementos distintivos: obras literarias que recogen de manera central o parcial la producción, distribución y consumo de drogas» (Alarcón Sánchez, 2018: 78).

Ambos reflejan un momento histórico en el que el caciquismo brillaba en todo su esplendor, reflejando unos antivalores que en ese momento resultaban novedosos: «Pedro Páramo y Artemio Cruz, en concreto, son justamente el fruto de una época, el fruto de un período zarandeado por luchas internas, en un país en el que cada generación tiene que anular a los antiguos poseedores y sustituirlos por nuevos amos, tan rapaces y ambiciosos como los anteriores» (Hernández de López, 2015: 692). No valdría la pena analizar estos personajes desde el anacronismo, ellos se insertan en una cultura específica que salpica toda la literatura posterior. Representan la transgresión de los valores y aunado a esto el conformismo de una sociedad que perpetúa su poder. Tanto Rulfo como Fuentes construyen a estos personajes como un reflejo del espíritu del pueblo mexicano.

Si nos preguntamos sobre los orígenes de la concepción del hombre en la cultura mexicana, es imposible no considerar la relación entre el ejercicio violento del poder y el machismo, que se extiende desde la conquista hasta nuestros días. La imposición del más fuerte sobre el más débil parece ser una constante en la historia. En la Revolución Mexicana, los terratenientes y el Estado formaban una sola entidad, mientras que la oposición estaba compuesta por el pueblo bajo: los campesinos y los indígenas. Como señala Hernández de López: «Los terratenientes y el estado trabajaban a una, formaban una sola entidad; la oposición estaba compuesta por el pueblo bajo: los campesinos y los indios» (Hernández de López, s.f.: 694). Esta dinámica de poder violento, aunque alterada durante la revolución, no cambia la idea central de la violencia estructural en la cultura latinoamericana. Así, el machismo, la lucha por el poder y las condiciones socioculturales se combinan para formar una estructura de opresión que se perpetúa a través del tiempo.

En cuanto a los personajes de la literatura mexicana, figuras como Artemio Cruz en *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes, encarnan esta violencia estructural. Cruz es un personaje sin empatía ni vínculos sociales, que actúa de forma individualista y egoísta. Como describe Fuentes: «\_ ¿Cómo ves la cosa, Pons? \_ Fea, pero fácil de resolver, por el momento. \_ Ahora sí, echa para adelante el periódico. Pégalas duro. No te guardes nada» (Fuentes, 1957: 57). Cruz es un mestizo que se alía con los poderes más fuertes para satisfacer su propio egoísmo. Se acerca al caudillo revolucionario y se casa con la hija del cacique local para apoderarse de sus propiedades. Su falta de moral le resulta ventajosa, pues no necesita apoyo ni compasión, solo alcanzar sus fines económicos (Hernández de López, s.f.: 693). Este tipo de personaje no solo refleja la ausencia de ética, sino que resulta atractivo para el lector por cómo se presenta en el texto, a través de una estructura que lo coloca en una posición de poder. La imagen de masculinidad que ofrece es la de un hombre capaz de controlar y dominar, cualidades que, en el contexto de su época, podrían haberse considerado ideales. Algo similar sucede con Pedro Páramo, el protagonista de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. Aunque

originario de un pueblo empobrecido, regresa convertido en un hombre poderoso, dueño de las tierras de otros. Como se describe en la novela:

—La semana venidera irás con el Aldrete. Y le dices que recorra el lienzo. Ha invadido tierras de la Media Luna. —Él hizo bien sus mediciones. A mí me consta. —Pues dile que se equivocó. Que estuvo mal calculado. Derrumba los lienzos si es preciso. — ¿Y las leyes? —¿Cuáles leyes, Fulgor? La ley de ahora en adelante la vamos a hacer nosotros (1955: 43).

Páramo se alía con los revolucionarios por conveniencia y no duda en actuar fuera de la ley para lograr sus fines. Además, su relación con las mujeres es puramente utilitaria, despreciando a todas salvo a Susana San Juan, a quien busca controlar. Estos personajes, tanto Cruz como Páramo, reflejan una cultura colonial que, a través del boom latinoamericano, presentó una masculinidad sumamente dominante como el ideal. Sin embargo, es necesario reconocer la crítica decolonial que busca visibilizar otras perspectivas. Como apunta Gil Gómez: «El feminismo decolonial actúa como una contraola, como una resaca que, en ocasiones, parece hacernos retroceder hacia lugares supuestamente superados» (Gil Gómez, 2020: 2). Esta mirada patriarcal, común en los textos del boom, omite las voces femeninas, el sufrimiento ajeno y cualquier tipo de sensibilidad.

Así, como destacan Sifuentes Rodríguez y González Quintero: «La búsqueda identitaria se nutre de las narrativas culturales que circulan por la región tropical mexicana, las cuales enaltecen las prácticas masculinas en oposición a aquellas que se consideran femeninas» (Sifuentes Rodríguez y González Quintero, 2020: 77). De este modo podemos notar que este enfoque es incompleto, ya que no considera otras perspectivas. Pellicer Vázquez resalta la importancia de narrar historias de mujeres que puedan ser leídas como universales, de la misma manera en que se leen los personajes masculinos: «Creo que estaría bien narrar historias de mujeres que puedan ser tomadas o leídas tanto en clave universal, como leemos a Tom Sawyer» (Pellicer Vázquez, 2019: 152). Por ello, debemos considerar el trabajo de autoras contemporáneas como Mariana Enríquez, Fernanda Melchor y Cristina Rivera Garza, quienes ofrecen una reconfiguración de la figura del villano corrupto.

## **2. La hiperviolencia como alarma ante una sociedad dormida: Fernanda Melchor y sus villanos**

En *Temporada de huracanes*, la obra de la mexicana Fernanda Melchor, se presenta un contexto hiperviolento, plagado de peligros que acechan constantemente: «Fernanda Melchor, una escritora cuya obra explora la realidad mexicana a través de piezas que bien podrían formar parte de la sección policíaca de periódicos locales» (Sifuentes Rodríguez y González Quintero, 2017: 76). La crudeza con que se relatan los hechos no pasa desapercibida, utilizando un lenguaje coloquial, local y preciso, sin

simplificaciones ni omisiones. En este texto las masculinidades se presentan en un proceso de deconstrucción: hombres con tendencias perversas, asesinos temerosos y violentos enamorados pueblan sus páginas. Sin embargo, esta vez no se trata de un villano todopoderoso, sino de una figura que, a través de su corrupción, refleja dinámicas de poder y sumisión entre los personajes.

Dos figuras masculinas destacan por su complejidad, pues son desmenuzadas y transformadas bajo la mirada crítica de la autora. La primera es Cuco Barrabás, un narcotraficante que ejerce control sobre La Matosa y sus alrededores. Es un hombre temido por su rol como asesino y violador, y su presencia en la novela se caracteriza por el terror que genera en la comunidad. Como se menciona en el texto:

Le susurró que no los señalara, que nunca señalara a esos hombres. Que había sido muy sensata al haber huido de ellos, porque todo el mundo sabía que el rubio del sombrero era narco; que se llamaba Cuco Barrabás y que seguido se robaba muchachas nomás para hacerles daño (Melchor, 2017: 119).

En esta descripción, se resalta cómo el personaje encarna el arquetipo del cacique, vinculado a la violencia y al poder. Según Sifuentes Rodríguez y González Quintero, «la capacidad de ejercer violencia es un recurso de poder del cual pueden hacer uso las figuras masculinas» (2017: 78), lo que en el caso de Cuco Barrabás se materializa como un medio para mantener el control. A pesar de su rol temido, el Cuco Barrabás aparece solo en unas pocas escenas del libro, y su ausencia no altera la estructura narrativa. Un episodio clave en la novela ocurre cuando Norma, una joven recién llegada a La Matosa, tiene su primer encuentro con él. Durante este encuentro, los hombres que lo acompañan tratan a Norma con desprecio, como si se tratara de un animal. La narradora se enfoca en la percepción de la joven:

Y ella había tenido que apartarse de la carretera para esconderse en unos carrizales porque los tipos que iban sobre la batea la llamaban chasqueando los labios como si fuera una perra, y el hombre que conducía, un sujeto rubio de gafas oscuras [...] le ordenó a Norma que subiera a la camioneta (Melchor, 2017: 118).

La escena subraya el miedo y la vulnerabilidad de Norma, acentuando el poder autoritario y cruel de Cuco, quien, a través de su simple orden, reafirma su dominio. A pesar de la persecución, Norma logra escapar, y después de este incidente, Cuco Barrabás desaparece de la trama, solo siendo mencionado al final de la novela, cuando Luismi, un personaje secundario, le advierte que nunca debe subirse a su camioneta:

Solo tenía que prometerle que por nada del mundo se subiría a la camioneta del tal Cuco, porque todos en el pueblo sabían que ese güero era un hijo de la chingada que les hacía cosas malas a las morras, cosas horribles de las que él no quería hablar en ese momento, pero lo importante era que Norma entendiera que jamás de los jamases debía subirse a esa camioneta, ni tampoco ir a pedir ayuda a la policía, porque esos cabrones tenían el mismo patrón, y al final de cuentas eran más o menos lo mismo (Melchor, 2017: 119).

Así, la trama se va construyendo desde las percepciones de otros, no del villano. Norma recibe la advertencia de un aliado que destaca el vínculo de Cuco con la policía, señalando que ambos representan el mismo mal. Ese otro villano, ligado a la policía, es Rigorito, un comisario involucrado en los crímenes del pueblo.

El dinero, querían saber dónde estaba el dinero, qué habían hecho con el dinero, dónde lo habían escondido, era lo único que le interesaba al marrano asqueroso de Rigorito, y a los putos policías que tundieron a Brando hasta hacerle escupir sangre para después arrojarlo al calabozo que olía a orines (Melchor, 2017: 153).

Aunque ambos personajes están relacionados, la historia no se centra en ellos, sino que advierte sobre el peligro que representan sin darles una visión heroica ni condescendiente. No se les brinda la palabra; llegamos a ellos a través de la experiencia de otros, gracias a una mirada femenina que revela el dominio ejercido sobre los grupos vulnerables: «La mujer política, social y espiritualmente consciente ve más allá de las contradicciones y los guiones personales arraigados dentro de las formas culturales, y aboga por un entendimiento de cada experiencia como una confluencia de ámbitos de identidad superpuestos» (Gil Gómez, 2017: 6). Los poderosos, dentro de sus contextos, son presentados con matices, fallos, errores y muertes, lo que los humaniza y los aleja de ser figuras distantes, de aquellas que antes solo se contemplaban desde una perspectiva idealizada.

Rigorito busca obtener el dinero que la Bruja guardaba en su casa, un tesoro que, tras su muerte, todos desean. Sus asesinos lo buscan sin éxito, por lo que Rigorito los encarcela para obtener más pistas: «Pero el comandante no quería saber nada de eso, a él nada más le interesaba el dinero, el puto dinero» (Melchor, 2017: 158). El castigo a los asesinos no tiene que ver con la justicia, sino con la incapacidad de obtener la información que le permitiría encontrar el tesoro. Así, Rigorito se convierte en un asesino que representa al policía corrupto mexicano, un hombre que, desde las trincheras de la ley, comete crímenes con total impunidad: «El asesinato es una forma en la cual los personajes se liberan de sus cargas emocionales propias de la condición masculina y se aproximan a un modelo hegemónico» (Sifuentes Rodríguez y González Quintero, 2017: 78). Tanto

Rigorito como el Cuco Barrabás encarnan una definición patriarcal hegemónica, pero la autora se interesa más en mostrar la violencia y la impunidad que en detallar sus motivaciones personales.

Los textos despliegan un narrador consciente, a través del cual interpretamos la historia y no podemos escapar: «La novela contemporánea e híbrida se asienta sobre una tradición cultural clásica en la que se superpone la prehispánica sobre la occidental, subvirtiéndola las lecturas coloniales y planteando un nuevo espacio discursivo en torno a nuevas subjetividades y nuevos sistemas de representaciones literarias» (Pellicer Vázquez, 2017: 156). Leer esta literatura requiere ahondar en las sutilezas que la autora presenta, sugiriendo incongruencias en lugar de hacer denuncias directas, como en *Temporada de huracanes*:

La plaza de Villa estaba llena también de policías que venían de la capital expresamente para contener, aunque sin mucho éxito, a la turba que se arremolinaba en torno a la reina, una niña apenas [...] de mirada perdida y sonrisa impostada (Melchor, 2017: 170).

En este pasaje, se expresa la mirada lasciva de la multitud hacia una niña, y la complicidad de la policía en la situación. Lo que a simple vista podría parecer un desfile común en un pueblo mexicano es incómodo cuando se analiza desde la perspectiva de género que trabaja la autora, replicando hechos históricos de violencia contra las mujeres y las infancias.

Melchor sugiere que el arquetipo del villano debe despojarse de la ambigüedad y presentarse sin la máscara de lo políticamente correcto. En la novela el villano ya no ocupa el centro de la narrativa ni se beneficia de la duda; es una figura funcional que interactúa con otros elementos de la trama. Como señala Pellicer Vázquez, «La crítica reciente señala el papel fundamental de los hombres a la hora de construir estas nuevas masculinidades y de reconocer las marcas de dolor y de expectativas frustradas que arrastran» (Pellicer Vázquez, 2017: 152). Así, la autora presenta masculinidades que, aunque hegemónicas, se muestran desarticuladas y desmitificadas. El enfoque se desplaza hacia una variedad de personajes, quienes se desarrollan a través del lenguaje y el monólogo, lo que refleja un cambio radical en la representación del villano corrupto en la literatura contemporánea.

### **3. Denuncias de la corrupción a través del terror: Mariana Enríquez**

Al igual que en la obra de Fernanda Melchor, donde se observa un viraje en el arquetipo del villano, los textos de Mariana Enríquez exploran territorios similares, aunque con la particularidad de un estilo propio del terror gótico urbano. La escritora aborda el asesinato y el genocidio sin recurrir a un lenguaje explícito, añadiendo el matiz de lo fantástico, pero siempre desde una postura crítica, generalmente con una narradora

femenina que no es la perpetradora del crimen. Sobre la literatura de Enríquez, Raquel Pérez Márquez afirma:

El recurso a lo fantástico conlleva una ruptura de los moldes convencionales de significación, haciendo de la literatura gótica una herramienta de utilidad para explicar la realidad, en particular, aquella que viven y experimentan muchas mujeres en distintas partes del mundo (2015: 2).

Mariana Enríquez ha emergido como una de las voces más relevantes de nuestra época, especialmente por su tratamiento del abuso hacia la mujer y las disidencias, abordado de forma sutil pero consistente con la tendencia de sus colegas latinoamericanas. Su estilo sugiere un cambio de paradigma, una mirada novedosa sobre los peligros que aquejan a la sociedad argentina y, por extensión, al contexto latinoamericano.

Según María Luisa Gras-Pérez, en la narrativa posterior a las dictaduras en Latinoamérica se plasman «preocupaciones acerca de un futuro relativamente cercano derivadas de crisis actuales o pasadas, en general en torno a la represión de las dictaduras militares, los exilios, las desapariciones, el capitalismo tardío y la globalización» (Gras-Pérez, 2017: 89). Estas temáticas son recurrentes en la obra de Enríquez, como en el cuento «Bajo el agua negra», donde se aborda el despotismo policial, la indiferencia de las autoridades y la impunidad: «El policía entró con la mirada alta y arrogante [...] toda la actitud de la impunidad y el desprecio. Había visto a muchos así. Había logrado que condenaran a demasiado pocos» (Enríquez, 2019: 155). Este tipo de personajes corruptos aparece en la obra, pero el enfoque no está en profundizar en sus personalidades, sino en el daño que causan, visto a través de las voces de otros.

Enríquez pertenece a una generación de escritores nacidos durante o después de la dictadura, cuyas obras están conectadas con ese pasado traumático, ya sea a través de familiares, amigos o conocidos desaparecidos. Las alusiones a esqueletos y cuerpos dispersos son características de su narrativa: «Esta diáspora de los huesos viene a reproducir una suerte de desarraigo post mortem, de exilio de ultratumba, como una continua dramatización» (Pérez Márquez, 2015: 9). La denuncia de la impunidad es central en su obra, y para crear una atmósfera de terror, Enríquez recurre a figuras como la policía, los desaparecidos y los niños drogadictos de la calle, que representan la distopía de una sociedad marcada por la violencia y la corrupción.

En «Bajo el agua negra», la autora crea un contraste en la representación de los personajes corruptos. A través de la voz de una fiscal, Enríquez transmite el cansancio y la frustración ante la impunidad de la policía: «La fiscal suspiró y jugó con su anillo. ¿Cuántas veces había presenciado la misma escena? ¿Cuántas veces un policía le negaba, en su cara, y frente a toda la evidencia, que había asesinado a un adolescente pobre?» (Enríquez, 2019: 156). Este tratamiento de la corrupción pone en

primer plano la perspectiva femenina, que muestra una resistencia implícita a la normalización de la violencia institucional:

Elaine Showalter acuña el término «ginocrítica» para designar a esa vertiente de la crítica literaria que se propone analizar las sutiles estrategias utilizadas por las escritoras para contrarrestar o burlar los condicionamientos y restricciones argumentales recomendados tanto por la tradición literaria masculina como por el deber ser de la condición femenina (Ostrov, 2013: 112).

En este sentido, la literatura de Enríquez, al igual que la de otros autores de su generación, refleja la transformación sufrida por la sociedad argentina, patente en la cultura y el imaginario colectivo, como resultado del terrorismo de Estado y la inserción en el modelo neoliberal de la globalización: «Sus novelas reflejan de manera directa o indirecta la transformación sufrida por la sociedad argentina, patente en la cultura y el imaginario, a partir del terrorismo de Estado» (Gras-Pérez, 2017: 90). Aunque pueda parecer repetitivo hablar de policías corruptos en Latinoamérica, el enfoque de Enríquez aporta una mirada crítica y una renovada interrelación entre la denuncia social y el género del terror, creando un híbrido literario que ofrece una lectura diferente.

Enríquez también utiliza el realismo en su tratamiento del terror. En su obra, lo sobrenatural se vincula con los miedos locales y con las cicatrices dejadas por la dictadura. En el cuento «Chicos que vuelven» de Los peligros de fumar en la cama, el regreso de los desaparecidos se convierte en una metáfora de la violencia y las injusticias sociales: «Como Jessica había muchas [...] que se iban por un tipo mayor, que se asustaban por un embarazo. Que huían de un padre borracho, de un padrastro que las violaba de madrugada» (Enríquez, 2019: 156-157). Los adolescentes desaparecidos regresan como fantasmas, personificando los miedos sociales. Esta narrativa no solo pone de manifiesto los horrores de una época, sino que señala la crisis persistente y cíclica de la sociedad argentina.

La literatura de Mariana Enríquez, al integrar lo cotidiano con lo fantástico, subraya la normalización de la corrupción institucional y la violencia. Su literatura de terror ya no se limita a castillos o entornos rurales, sino que se encuentra en el espacio urbano, con elementos perfectamente reconocibles, como las desigualdades sociales y la injusticia: «En los años noventa, la literatura argentina narra la pobreza a través de nuevas configuraciones urbanas» (Saítta, 2002: 98). Para Enríquez, el terror puede surgir incluso del realismo, y su tratamiento del cuerpo y la casa como espacios de horror se convierte en una poderosa herramienta para visibilizar las tensiones sociales: «En pensar el terror como un emergente social, como trauma, como parte de la historia» (Enríquez, 2019: 182). Aquí también identificamos la inclusión del mundo cotidiano en el esquema literario del terror gótico, el fantasma cambia de bando: ahora acecha

dentro de lo aparentemente neutral. El miedo es hacia la normalización de la corrupción institucional, que sin bien no aparece personificada, abarca un ángulo mucho mayor y más peligroso: un sistema perverso basado en el poder de los más fuertes por sobre los más débiles.

#### **4. La autobiografía como reflejo de la corrupción en México: Cristina Rivera Garza**

La historia narrada en *El invencible verano de Liliana* es, en sí misma, una denuncia de la corrupción, pero en este caso, el villano histórico se cierra sobre las vidas de todas las mujeres. Se trata de un nuevo caso de femicidio, en el que la indiferencia de un sistema y una sociedad completa ante la violencia de género se hace palpable. Como señala Rita Segato, «El agresor y la colectividad comparten el imaginario de género, hablan el mismo lenguaje, pueden entenderse» (Segato, 2016: 38). La novela de Rivera Garza se convierte así en una denuncia hacia las autoridades indiferentes que, a diario, presencian las muertes innecesarias de miles de jóvenes a manos de sus parejas o exparejas. En *Los muertos indóciles*, Rivera Garza parte de una pregunta central: «¿Cuáles son los diálogos estéticos y éticos a los que nos avienta el hecho de escribir, literalmente, rodeados de muertos?» (Rivera Garza, 2016: 19). Esta pregunta cobra relevancia en el contexto actual, donde, a pesar de los avances en tecnología y comunicación, persisten las redes de corrupción que convierten a México en uno de los países más violentos de Latinoamérica.

Rivera Garza analiza y cuestiona el funcionamiento del aparato estatal y judicial que perpetúa la violencia con total impunidad. A través del recurso de la autobiografía, logra reflejar un problema estructural en México, al mismo tiempo que emplea lo que Pellicer Vázquez llama «escritura geológica» para recuperar la cosmogonía mexicana y construir una figura femenina que supera el enfoque victimista: «Recuperando la cosmogonía mexicana (haría lo que Cristina Rivera Garza llama escritura geológica) y la construcción del personaje femenino superando el enfoque que victimiza o que prestigia el papel de víctima» (Pellicer Vázquez, 2021: 152). Así, la autora no solo ofrece un relato que podría verse a través de los medios de comunicación, sino que le da un enfoque único, generando en el lector un sentido de urgencia e iluminando de manera novedosa las historias de femicidio en Latinoamérica.

En *El invencible verano de Liliana*, Rivera Garza narra el asesinato de su hermana a manos de su exnovio. Aunque este crimen podría parecer común dada la magnitud de los femicidios en México, la autora deconstruye la narrativa tradicional que pone el foco en los detalles de la vida y personalidad del asesino. En lugar de centrar la historia en el homicida, Rivera Garza propone enfocar la atención en las condiciones que habilitan estos crímenes, especialmente en el contexto social y cultural que los permite. Durante la entrega del premio Xavier Villarrutia 2021, Felipe Garrido comentó sobre la novela:

En la novela de Cristina Rivera Garza, hay un personaje que yo creo está intencionalmente opacado a pesar de su importancia en la trama, que es Ángel, el asesino de Liliana: su historia, sus motivos, la manera en que pueda pretender justificar su crimen ocupa un lugar muy secundario en la novela (Gutiérrez, 2021: 3).

A esta observación, Rivera Garza respondió: «Tenemos que verlas siempre a ellas, no a los asesinos... a ellos ya los vemos en todos lados. Los asesinos ya tienen demasiada prensa» (Gutiérrez, 2021: 5). Esta respuesta confirma una hipótesis central: está ocurriendo un viraje en el tratamiento de los personajes masculinos, especialmente los villanos, que ya no son glorificados ni retratados desde una perspectiva que los pone por encima en términos de inteligencia emocional.

El personaje del asesino en *El invencible verano de Liliana* se desvanece en medio de las experiencias de la víctima, Liliana Rivera. La novela nos permite comprender la perspectiva de la joven, sus miedos y su incapacidad para reconocer la violencia a la que estaba siendo sometida:

¿Notó eso Liliana? Mientras la bombardeaba con flores y cajas de dulces, aventones de la casa a la escuela en su coche, y una atención que Liliana pronto comenzó a describir como vehemente, ¿estaba capacitada una chica de dieciséis años para reconocer las señas tempranas del depredador? (2021: 95).

La descripción del femicida, por su parte, es igualmente nebulosa: «Era un güero en una tierra de morenos, lo que le daba cierta ventaja. Podía parecer un tipo guapo, de apariencia fuerte, con los hombros y los brazos adiestrados en gimnasios. Chamarras de cuero. Camisetas ajustadas al torso. Tenía la pinta de ser un chico malo» (Rivera Garza, 2021: 93). Al final de la novela, incluso la figura del asesino se difumina. La autora se enfoca no en el momento mismo del crimen, sino en la reacción de los allegados al descubrir la muerte de Liliana, presentando al villano desde las voces de los demás. De esta forma, la figura del asesino se desintegra, dejando que el foco recaiga sobre las dinámicas sociales y culturales que posibilitan estos crímenes.

Rivera Garza introduce a sus lectores en un mundo donde los motores del crimen se desdibujan, y lo que se revela son los engranajes de un sistema que no solo permite, sino que facilita la violencia. Como se expresa en *Los muertos indóciles*: «¿Y qué es Cómala sino la curaduría de las frases reescritas en el limbo que ha sido la historia de México?» (Rivera Garza, 2016: 95). En la novela, se describe cómo los familiares de la víctima deben enfrentar enormes obstáculos solo para recuperar el expediente de asesinato: «Un hombre encorvado sobre las teclas de la computadora nos informa, sin vernos, que la licenciada Arlete no se encuentra pero que tiene que regresar como todo el mundo. Tal vez a las 7:30 de la noche. Tal vez

después» (Rivera Garza, 2021: 31). Esta burocracia pone en evidencia al villano como el sistema judicial mismo, y la inoperancia de los empleados federales resalta la indiferencia social hacia el crimen.

Como afirma Rita Segato: «El orden patriarcal fundado en el principio de la historia muestra ahora como nunca su drama y su urgencia, a pesar de todos los esfuerzos en el campo jurídico-institucional moderno» (2016: 20). En la obra de Rivera Garza, el sistema mismo se presenta como el problema concreto de corrupción y violencia estatal. En lugar de tratar los crímenes sexuales como actos de individuos desviados o enfermos, Segato señala que estos son «expresiones de una estructura simbólica profunda que organiza nuestros actos y nuestras fantasías y les confiere inteligibilidad» (Segato, 2016: 38). Rivera Garza no apunta a un culpable específico, sino que denuncia una cultura femicida que es replicada por los medios y las instituciones, donde el cuerpo de la mujer se convierte en el objeto sobre el cual se ejecutan las políticas patriarcales.

En las nuevas narrativas de autoras latinoamericanas, el asesino no es retratado como un ser aislado, sino como un producto de un sistema fallido. El femicidio es reconocido como un síntoma de una estructura cultural corrupta, no como una anomalía psicológica de individuos «enfermos». Como señala Ostrov: «Una de las marcas más determinantes de la construcción dual del género [...] radica en la histórica y exclusiva identificación de hombres y mujeres con el lugar de sujeto y de objeto de la mirada respectivamente» (2019: 116). Las autoras contemporáneas están deshaciendo estos lugares comunes y estereotipos. Como también apunta Pellicer Vázquez, existe un trabajo fundamental en torno a la complejidad de los personajes femeninos: «Hay un trabajo muy importante [...] que consiste fundamentalmente en deshacer lugares comunes o estereotipos» (Pellicer Vázquez, 2021: 159). La literatura, en constante evolución, refleja los cambios culturales impulsados en gran medida por los medios de comunicación, y Rivera Garza, al igual que sus contemporáneas, desafía el enfoque tradicional, colocando la responsabilidad no en el asesino individual, sino en un sistema cómplice y corrupto que perpetúa la violencia de género.

## **5. Conclusiones en torno a un cambio de paradigma radical**

Tras analizar el rol del villano latinoamericano en las obras de autores representativos de México como Juan Rulfo y Carlos Fuentes, confirmamos que estas figuras se construyeron en torno a una ideología fundamentada en la colonización y en el ejercicio del poder tras las revoluciones independentistas en Hispanoamérica. La figura del cacique, un personaje clave, representa a un sujeto poderoso que emplea la corrupción como herramienta para mantener el control, alterando las vidas de los demás personajes. Como señala Ostrov, «El género como construcción cultural supone un corte definitivo con las postulaciones que establecían correspondencias naturales entre el sexo, el género y el deseo» (Ostrov, 1984: 117). Esta categoría, representativa de la literatura

del siglo XX, sienta las bases de las obras posteriores. Los eventos narrados, que son fundamentales en la cultura popular, ilustran las vivencias de los pueblos, y consolidan el rol del villano como instaurador de un poder patriarcal en la literatura de la época.

Al abordar la perspectiva de las escritoras latinoamericanas contemporáneas sobre la figura del villano y la preeminencia de personajes disidentes, podemos observar que «el trabajo deconstructivo que muchas escritoras llevan a cabo en su literatura abre el camino para la ciudadanía literaria de todas aquellas construcciones identitarias alternativas que durante siglos tuvieron escasa o nula cabida en la literatura: me refiero a la irrupción relativamente reciente –al menos en la ficción latinoamericana– de figuras gays, lesbianas, bisexuales, travestis, transgénero e intersexuales» (Ostrov, 1984: 117). La condescendencia con los hechos delictivos del corrupto ha sido reemplazada por una deconstrucción, en la que la violencia ya no es glorificada. Nuevas narrativas, como las de Fernanda Melchor, Mariana Enríquez y Cristina Rivera Garza, refuerzan esta idea, proponiendo el fin de la hegemonía de las masculinidades dominantes. Estas narrativas buscan romper con los mandatos impuestos por el morbo popular. Así:

En nuestro cuerpo se juegan placeres, dolores, miradas, miedos. Toda clase de valores estéticos, ideológicos, sexuales, familiares... Y, por desgracia, también demasiados negocios. El feminismo está ayudando a visibilizar muchas de esas batallas (Pellicer Vázquez, 2017: 151).

Al visibilizar los tabúes de una sociedad violenta y corrupta, estas autoras buscan hacer justicia a las víctimas y evitar que estos hechos sean normalizados. Cada una, desde su contexto, ofrece una visión distinta: se alejan de la perspectiva del asesino y se centran en el sistema opresor que mueve los hilos de los personajes, destacando la corrupción institucional del narcotráfico y la policía como las dos caras de la misma moneda.

El trabajo de cada autora se distingue por su capacidad para deconstruir la mirada colectiva y romper paradigmas previos. En Fernanda Melchor, el uso de la hiperviolencia sirve como denuncia del sistema al que las víctimas están sometidas; en Mariana Enríquez, se cuestiona la falta de acción de las instituciones y se personifican los fantasmas sociales; mientras que, en Cristina Rivera Garza, la figura del femicida se disuelve para señalar el verdadero problema: el trasfondo patriarcal que convierte a México en uno de los países más violentos hacia la mujer. A pesar de los contextos diversos, las tres autoras proponen una experiencia literaria novedosa que desafía estereotipos y rompe con lugares comunes.

Los textos que a menudo se catalogan como crueles o incompletos, por restar protagonismo al personaje del villano, representan lo que hasta entonces se había omitido en la literatura: otras perspectivas más allá de una masculinidad hegemónica. El villano se presenta deconstruido, desmitificado, a veces como un niño abusado o personificado en una

institución. Se le quita protagonismo para dar voz a personajes diversos: mujeres, niños, homosexuales, transexuales, y masculinidades alternativas. El cambio ocurre a través de matices que configuran un universo literario libre de estereotipos, y anticipan una relectura del arquetipo del villano como figura de poder. Este giro produce nuevas propuestas epistemológicas en la creación literaria.

### Referencias bibliográficas

- ALARCÓN SÁNCHEZ, Silvia. «Deshumanización en la literatura con tema de narcotráfico». *Logos*, La Serena, n.º 28, 2018, pp. 75-89.
- ENRÍQUEZ, Mariana. «El miedo es una de nuestras emociones primarias». Entrevista a Mariana Enríquez Yujie Zhou. 28 de julio de 2023.
- . *Las cosas que perdimos en el fuego*. México: Anagrama, 2016.
- . *Los peligros de fumar en la cama*. Barcelona: Anagrama, 2021.
- FERRER CALLE, Javier. «Representaciones del político corrupto en Narcos: una mirada interdisciplinaria sobre la corrupción en América Latina.» *Bulletin de la Société Suisse des Américanistes*, n.º 80, 2020, pp. 79-87.
- FUENTES, Carlos. *La muerte de Artemio Cruz*. México: F. C. E., 1994.
- GIL GÓMEZ, Alicia. «Feminismo decolonial». *Revista con la A*, n.º 18, 2013, pp. 1-39.
- GRAS-PÉREZ, María Luisa. «Novelas anticipatorias del siglo XXI: una aproximación a un género que crece en la Argentina en crisis». *Revista de Literaturas Modernas*, n.º 47, 2, 2017, pp. 87-107.
- GUTIÉRREZ, Vicente. «Critican a Felipe Garrido por polémico comentario sobre libro de Cristina Rivera Garza: «El asesino tiene un papel secundario»». *Milenio*, 06 de julio de 2022, pp. 1-5.
- HERNÁNDEZ DE LÓPEZ, Ana María. «Pedro Páramo y Artemio Cruz: dos personajes de la Revolución Mexicana». Antonio Vilanova Andreu (ed.): *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Barcelona: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Promociones y Publicaciones Universitarias, 2016, pp. 691-699.
- MELCHOR, Fernanda. *Temporada de huracanes*. México: Debolsillo, 2023.
- OSTROV, Andrea. «Género, escritura y reescritura.» *Dissidences génériques et gender dans les Amériques*, n.º 9, 2004, pp. 112-123.
- PELLICER VÁZQUEZ, Ana. «Voz femenina, transgresión de estereotipos patriarcales y nuevas formas de identidad a través del lenguaje en Señales que precederán al fin del mundo, de Yuri Herrera». *Revista Letra*, n.º 30, 2023, pp. 150-169.
- PÉREZ MÁRQUEZ, Raquel. «Los miedos encarnados: el imaginario cultural del cuerpo en la cuentística de Mariana Enríquez». *Cuadernos de*

*Literatura. Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios*, n.º 22, 2023, pp. e2209.

RICOEUR, Paul. «Narratividad, fenomenología y hermenéutica.» *Anàlisi: Quaderns de Comunicació i Cultura*, n.º 25, 2000, pp. 189-207.

RIVERA GARZA, Cristina. *El invencible verano de Liliana*. México: Penguin Random House, 2022.

———. *Los muertos indóciles: necroescrituras y desapropiación*. México: TusQuets Editores, 2013.

RULFO, Juan. *Pedro Páramo*. México: R.M., 2019.

SAÍTTA, Sylvia. «La narración de la pobreza en la literatura argentina del siglo XX.» *Nuestra América*, n.º 2, 2006, pp. 89-102.

SEGATO, Rita. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2016.

———. *Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres*. México: Tinta Limón, 2014.

SIFUENTES RODRÍGUEZ, Carlos Alberto y Elsa Fernanda González Quintero. «Masculinidades hegemónicas: construcción de la masculinidad en Temporada de huracanes de Fernanda Melchor». *Mitologías Hoy*, n.º 29, 2023, pp. 74-85.

VÁZQUEZ SORIANO, Michelle. «Fascinación y reescritura de la nota roja en Temporada de huracanes de Fernanda Melchor». *Revista de Artes y Letras*, n.º 47, 2017, pp. 143-163.



**Francisco Vázquez García (ed.),  
*Historia de la homosexualidad  
masculina en España, Los Libros de  
la Catarata, 2025***

**José Benito Seoane Cegarra**

*Universidad de Cádiz*

[josbenito@hotmail.com](mailto:josbenito@hotmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5597-9442>

El estudio de la historia de la homosexualidad, que el profesor Francisco Vázquez viene coordinando en varias publicaciones de Los Libros de la Catarata, tiene el interés de permitirnos conocer la diversidad de culturas y formas de vida asociadas a las maneras de afrontar el vínculo homoerótico y lésbico; nos ayuda, más allá de los estereotipos, a profundizar en esa diversidad, cuestionando la existencia de una identidad homosexual transhistórica y homogénea.

Dentro de ese proyecto ha aparecido esta *Historia de la homosexualidad masculina en España*, que edita e introduce Francisco Vázquez (autor de obras tan relevantes en este campo como *Los invisibles*, escrita con Richard Cleminson y publicada en 2011). Se trata de la primera síntesis histórica que, gracias al trabajo de cuatro expertos sobre distintos períodos de la historia de nuestro país, nos permite tener una visión cronológica del homoerotismo en España, abarcando desde los reinos visigodos hasta la actualidad. Una síntesis que busca integrar el estudio de la homosexualidad en España dentro de procesos sociales más amplios, de imbricarlo dentro de las jerarquías sociales marcadas por el género, el estatus, la edad, la etnia o la pertenencia religiosa.

En su introducción, Vázquez señala el desequilibrio en el campo académico español del estudio de la homosexualidad en la época medieval y moderna respecto a la edad contemporánea (donde abundan los trabajos desde disciplinas periféricas a la Historia, frecuentemente centrados en análisis de discursos y representaciones, y no en fuentes de archivo). Además, Vázquez advierte de la falta de estudios comparativos con otros regímenes autoritarios, a la vez que critica el intento de construir, desde la Transición, el mito de «un progreso lineal hacia un modelo de democracia sexual» (en la búsqueda de un consenso que ha excluido políticas sexuales transformadoras). Otros aspectos interesantes que deberíamos incluir, en una lucha política que acoja a sexualidades y expresiones de género diversas, serían las conexiones del homoerotismo masculino con el amor

lésbico; así como incorporar el cuestionamiento, por la teoría *queer*, de las categorías de identidad rígidas y esencialistas (como la existencia de una identidad homosexual transhistórica), o la centralidad del género y de sus transgresiones en la configuración de identidades que se han definido habitualmente en clave de sexualidad.

Entre las cuestiones que vamos observando a lo largo de este libro, destaca el análisis de las fluctuaciones históricas en la condena moral, la persecución del delito y las formas de disciplinamiento y control social del deseo y del acto sexual homoerótico. Todo ello, desde el compromiso de recuperar del olvido a las víctimas de la homofobia. Pero también desde la necesidad de interrogar los archivos en la búsqueda de huellas de resistencia frente a esa violencia, pistas de la creatividad de sus prácticas y formas de representación. Nos interesa conocer en qué grado esas prácticas pudieron conformar una identidad, cómo resignificaron o se enfrentaron a la conformación de la subjetividad homosexual propuesta desde el discurso médico y psicopatológico.

Fue en la época medieval, desde la teología cristiana, como expone Germán Navarro, donde surgió el concepto de sodomía, condenado explícitamente en el Concilio de Toledo del año 693 (con independencia del rol activo o pasivo de los participantes, un elemento importante en el mundo antiguo). Desde el siglo XIII se documentan en España, al igual que en el resto de Europa, los juicios por sodomía, aumentando considerablemente en el siglo XV, siendo equiparado entonces con la herejía y el delito de «lesa majestad», y recibiendo la condena de muerte por fuego. Conviene resaltar que la sodomía era perseguida por su carácter de acto no reproductivo y no implicaba exclusividad, por lo que no es equiparable a nuestra idea de orientación sexual. Habitualmente involucraba a un joven que adoptaba el papel pasivo, destacando la diferente pertenencia estamental de los acusados (especialmente entre señores y domésticos), y siendo también utilizada como arma de denuncia política en los ámbitos de poder.

En la Edad Moderna, como analiza Juan Pedro Navarro, la sodomía adquirió su definición legal como pecado-delito, siendo fuertemente reprimida, especialmente en el siglo XVII. En el siglo XVIII, sin embargo, la desteologización de la justicia y la influencia de pensadores europeos como Beccaria, condujo a que algunos autores denunciaran la persecución de este «delito sin víctima», que nunca hubiera debido preocupar a la justicia. No obstante, la sodomía siguió siendo condenada, y aunque fue despenalizada «por ausencia» en los códigos penales (especialmente a partir de la difusión del código napoleónico), continuó siendo perseguida bajo otras formas (con violencia o como delito de escándalo), con penas alternativas a la muerte como la prisión o el destierro. La sodomía aglutinaba, como afirma Navarro, «diferentes prácticas sexuales, diversas intencionalidades y deseos» a los que es problemático asociar una identidad no fragmentada, un patrón cultural uniforme.

La creciente diferenciación entre los dos sexos, iniciada en el siglo XVIII, hizo que, como muestra Richard Cleminson, la disidencia de género se solapara con la práctica de la homosexualidad durante el siglo XIX (entendida esta última como «inversión sexual», como práctica desviada, a la vez, de género y de sexualidad). En el creciente contexto colonial de la época, las élites dominantes denunciaron la disminución de la virilidad y el afeminamiento asociados a «culturas y razas consideradas extrañas a la nación». Aunque el sodomita pervivió en las clasificaciones psiquiátricas de las perversiones sexuales, al final de este período el desarrollo de discursos científicos sobre la sexualidad desplazó a esta figura frente al invertido y al homosexual. La homosexualidad se convirtió en un «objeto de saber» perfilado desde nuevas ciencias como la medicina legal o la sexología, y sobre el que, frente a su supuesta «peligrosidad», se investigaban sus posibles causas (herencia, entorno, hormonas, factores psicológicos, una sexualidad infantil o primitiva, o la detención de la natural distinción entre géneros). Desde la antropología criminal y el degeneracionismo, las subculturas homoeróticas crecientemente visibles en las grandes ciudades se asociaron con la «mala vida» desde finales del XIX. No obstante, en la segunda década del siglo XX, señala Cleminson, es posible discernir una identidad gay separada de la prostitución (asociada al marica), rompiendo las rígidas dicotomías entre género y desviación sexual. Aunque todavía durante la II República se mantuvo una legislación represiva contra la homosexualidad, asociándola con la delincuencia (Ley de vagos y maleantes de 1933), desde algunos sectores médicos y jurídicos se empezó a rechazar el castigo penal de la homosexualidad entre adultos consintientes (si bien aún se hablaba de enfermedad).

En el capítulo dedicado a la dictadura franquista, Fernández Galeano y G. Hubard destacan la paradójica evolución de la represión en España respecto al contexto internacional. Hubo distintos grados y tipos de represión: desde la vigilancia y el disciplinamiento de la comunidad local a la persecución de las autoridades franquistas. La Ley de vagos y maleantes estuvo vigente hasta 1954, cuando se reformó, para luego ser sustituida por la Ley de Peligrosidad social en 1970. La representación de la homosexualidad excluía la posibilidad de relaciones horizontales y consensuadas y se asociaba a la pequeña delincuencia y a la prostitución. A finales de la década de los setenta, el activismo de gays y lesbianas consiguió la exclusión de «los actos de homosexualidad» en la reforma de la Ley de Peligrosidad social (derogada en 1995), aunque se les siguió aplicando el delito de escándalo público hasta 1988. Tras esa fecha, fue el delito de exhibicionismo el que, junto a la represión policial, continuó amenazando los espacios y las prácticas culturales homosexuales. Además, el proyecto de una «cultura» gay, de una propuesta de vida alternativa, de una identidad ligada a una práctica sexual disidente (y a la lucha contra su estigma) fue interrumpido por un imprevisto epidemiológico: la pandemia del Sida en los años ochenta.

Las formas homoeróticas han sido representadas históricamente en Occidente de distintas maneras. Se construye un perfil de individuo

reformulado constantemente (desde el sodomita al invertido o al homosexual) según sus prácticas sexuales, su grado de afeminamiento o por la elección del objeto de sus preferencias sexuales. Estas representaciones no se desvanecen al ser sustituidas por las más modernas, en un simplificador relato progresivo de la afirmación y reconocimiento de la identidad gay. Debemos cuestionar la idea de un proceso evolutivo en el que la orientación sexual es definida como un factor supuestamente definitorio e inalterable de la personalidad (un factor que no permitiría diferenciar el deseo homoerótico de su etiquetaje social en una sociedad homófoba).

Lo anterior no conduce, no obstante, a negar la existencia, en nuestro contexto histórico-cultural, de una «identidad homosexual» (impuesta o resignificada) sobre la que se construye una práctica política y cultural; una identidad difícil de borrar por estar marcada por el estigma y por servir de alimento a la homofobia. Un estigma que, por otro lado, permite definir en cada momento a la heterosexualidad normativa y hegemónica (a partir de la exclusión de las prácticas y conductas homoeróticas). Si el homosexual aparece definido y determinado por su opción sexual, no ocurre así con el heterosexual, cuya identidad aparece generalmente invisibilizada y sin problematizar.