

Cómo citar este trabajo: Berjano Rodríguez, Daniel (2025). La representación de la homosexualidad masculina en *La Virgen de los Sicarios* (Fernando Vallejo) y *Salón de belleza* (Mario Bellatín). *Revista del Laboratorio Iberoamericano para el Estudio Sociohistórico de las Sexualidades*, 14, pp: 1-16.
<https://doi.org/10.46661/relies.11847>

La representación de la homosexualidad en *La Virgen de los Sicarios* (Fernando Vallejo) y *Salón de belleza* (Mario Bellatín)

The Representation of Homosexuality in *La Virgen de los Sicarios* (Fernando Vallejo, 1994) and *Salón de belleza* (Mario Bellatín, 1994)

Daniel Berjano Rodríguez

University of Colorado at Boulder
Dberjano.r@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0003-4319-0019>

1

Recepción: 29.03.2025

Aceptación: 31.05.2025

Publicación: 11.06.2025



Este trabajo se publica bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

Resumen

Este artículo propone un análisis en clave comparativa de dos novelas publicadas en 1994 por dos escritores radicados en México: *Salón de belleza* (Mario Bellatin, 1960) y *La Virgen de los Sicarios* (Fernando Vallejo, 1942). Ambas novelas presentan visiones diferenciadas respecto al deseo y la vivencia de la disidencia sexual, aunque la presencia de temáticas específicas, como las relaciones homosexuales masculinas y la violenta omnipresencia de la muerte, se despliega narrativamente en las dos obras a través de la voz en primera persona. Mediante el diálogo con teorías *queer*, de género y sexualidad y de estudios a las obras en cuestión, el análisis de las representaciones de la homosexualidad en *Salón de belleza* y *La Virgen de los Sicarios* es relevante a la hora de comprender la inscripción y subversión a nivel literario de las estructuras de dominación, como la homofobia, el colonialismo y el patriarcado, en el contexto de la literatura disidente latinoamericana. Mientras *La Virgen de los Sicarios* liga el deseo homoerótico que fundamenta los romances entre Fernando y los sicarios menores de edad a la misoginia y la cultura patriarcal y evita reflexionar sobre la homofobia y el sida, *Salón de belleza* expresa la sexualidad como un conjunto de prácticas polimorfas que combinan la identidad trans-femenina, el travestismo y el sexo con hombres, pero también las contextualiza en relación a una enfermedad contagiosa y mortal que, en último término, acaba con la comunidad y restituye los límites del binarismo de género.

Palabras clave: Vallejo; Bellatin; homosexualidad; sida; necropolítica.

Abstract

This article proposes a comparative analysis of two novels published in 1994 by two writers based in Mexico: *Salón de belleza* (Mario Bellatin, 1960) and *La Virgen de los Sicarios* (Fernando Vallejo, 1942). Both novels present divergent visions regarding desire and the experience of sexual dissidence, although the presence of specific themes, such as male homosexual relationships and the pathological omnipresence of death, is narratively deployed in both works through the first-person voice. Through dialogue with queer theories, gender and sexuality theories and studies of the aforementioned works, the analysis of the representations of homosexuality in *Salón de belleza* and *La Virgen de los sicarios* is relevant to understand the inscription and subversion at the literary level of structures of domination, such as homophobia, colonialism and patriarchy, in the context of Latin American dissident literature. While *La Virgen de los sicarios* links the homoerotic desire that underlies the romances between Fernando and the underage hitmen to misogyny and patriarchal culture, *Salón de belleza* expresses sexuality as a set of polymorphous practices that combine trans-feminine identity, transvestism and sex with men, but also contextualizes them in relation to a contagious and deadly disease that ultimately erases community and restores the limits of the gender binary and biological death.

Key words: Vallejo; Bellatin; homosexuality; AIDS; necropolit

1 Introducción

Este trabajo presenta un análisis de las construcciones de la disidencia sexual masculina en dos novelas cortas publicadas en 1994 por dos escritores radicados en México: *Salón de belleza* (Mario Bellatin, 2000) y *La Virgen de los Sicarios* (Fernando Vallejo, 2001). Ambas novelas presentan visiones bien diferenciadas respecto al deseo y la vivencia de la homosexualidad. No obstante, la presencia de temáticas específicas —como el deseo hacia los hombres, la violencia y la omnipresencia de la muerte— se despliega narrativamente en ambas novelas a través de la voz en primera persona, lo que invita a desarrollar este análisis y profundizar, en última instancia, en el contraste entre ambas construcciones de la identidad y el deseo homosexuales en el marco de la literatura latinoamericana contemporánea.

Publicada por primera vez en 1994 por Alfaguara en Bogotá, *La Virgen de los Sicarios* (en adelante, *La Virgen*) es la sexta novela del colombiano Vallejo, quien se estrenó diez años antes con los libros autobiográficos que componen *El río del tiempo*. En la obra de Vallejo abundan la narración en primera persona y la invectiva como recurso discursivo, además de la centralidad temática de Colombia y los males que acechan a su población (Alós, 2017), de la que Vallejo ha llegado a exiliarse durante décadas (al menos hasta 2017). A diferencia de sus primeras novelas, *La Virgen* no constituye una novela autobiográfica. No obstante, acontece en el tiempo coetáneo a su edición y la narración en primera persona se identifica con el autor a través del propio nombre del protagonista y narrador, lo que contribuye a pensar la novela como de autoficción. Por otra parte, *Salón de belleza* (en adelante, *Salón*) es la cuarta novela de Bellatin y fue publicada en 1994 por la casa editorial Jaime Campodónico en Lima; ciudad en la que el escritor se crio y de la que migró, con destino a Ciudad de México, en 1995. El narrador, cuyo nombre desconocemos y para el que académicos como Jorge Sánchez Cruz (2021) y Erika Almenara (2021) proponen el género gramatical neutro o no binario, es un peluquero travesti aficionado a coleccionar peces que encierra en los acuarios que decoran su negocio hasta que una enfermedad le lleva a convertir su peluquería en un moridero, del que excluye sin excepciones a las mujeres.

El análisis de las representaciones de la homosexualidad en *Salón* y *La Virgen* se apoya, principalmente, en estudios decoloniales (Lugones, 2008; Quijano, 2000) y de la bio- y necropolítica (Mbembe, 2018; Foucault, 2000, 1998), teorías *queer* y de la sexualidad (Perlonguer, 2017; Link, 2014; Hocquenghem, 2009; Foucault, 1998; Kimmel, 1997; Sedgwick 1990; De Lauretis, 1987) y análisis previos de las novelas en cuestión (Cherri, 2021; Sánchez Cruz, 2021, Almenara, 2021, Alós, 2017; Cámara, 2017; Bonacic, 2011; Cottow, 2010; Corbatta, 2008). Como argumentaré a lo largo del artículo, estas novelas construyen imágenes diferenciadas sobre la disidencia sexual masculina que dialogan con los debates sobre la cuestión a nivel literario y político en Occidente, incluyendo a los estados liberales de Latinoamérica. No pretendo con esto reducir u homogeneizar las prácticas culturales del continente y equipararlas con las de Europa o Estados Unidos, sino resaltar cómo la coexistencia de diversas epistemologías y sustratos sociales y culturales es inseparable de la violenta experiencia colonial, que continúa tras la independencia de las colonias del Reino de España en el siglo XIX (Quijano, 2008: 2018). De hecho, siguiendo a Lugones, son los pueblos racializados

(indígenas y negros) los que sufrieron la imposición de un modelo de género y sexualidad basado en la animalización y la objetificación, en contraposición al de los blancos y criollos, fundamentado principalmente, como en la Europa moderna, en el dimorfismo de género, la misoginia y la heterosexualidad (2008: 85-86).

Al asociar estas dos novelas con la homosexualidad masculina sin que este concepto aparezca escrito como tal en ningún momento, cabe también el riesgo de homogeneizar ambas representaciones de disidencia sexual y reducirlas no solo a la propia construcción eurocéntrica de la disidencia sexual a través de la teoría *queer*, con la carga colonial que eso conlleva (Rivas, 2011), sino a una esfera homosocial masculina esencializada como tal. Esta ambigüedad mediante la cual la propia perspectiva construye el objeto que se presume describir es consecuencia, en parte, de una cultura que persiguió, especialmente a partir del siglo XVIII, a las disidencias sexo-genéricas con la excusa de entenderlas como producto de enfermedades degenerativas (Lugones, 2008: 98; Foucault, 1998). Las construcciones del género y de la disidencia de la heterosexualidad en ambas novelas, pese a su disparidad, coinciden en otorgar a determinadas aproximaciones a la muerte una centralidad que hace relevante esta pesquisa, sin contar más allá de la presente mención con la conocida autoidentificación de los autores como homosexuales o disidentes sexuales. El objetivo consiste en comprender la inscripción y subversión a nivel literario de las estructuras entrelazadas de la opresión, como la homofobia, el binarismo de género, el colonialismo y el patriarcado.

2 La representación de la homosexualidad

Este artículo analiza, en parte, las construcciones de la homosexualidad presentes en ambas novelas a través de la óptica de la biopolítica foucaultiana.¹ Teresa de Lauretis reformula la conceptualización de Foucault, “porque su comprensión crítica de la tecnología del sexo no tuvo en cuenta la instanciación diferencial de los sujetos femeninos y masculinos” (1989: 8-9). Para de Lauretis (1987), la construcción de un modelo identitario jerárquico y opresivo de feminidad y masculinidad asociado a la norma de la heterosexualidad es un proceso engendrado y en constante mutación a través de la interacción semiótica de las personas y comunidades con tecnologías de género, como son las propias representaciones de género y sexualidad producidas por los discursos culturales como la literatura, el cine y la filosofía, así como por las instituciones.

Las relaciones supuestamente románticas entre Fernando y los adolescentes en *La Virgen*, así como las vivencias travestis, el sexo con o entre hombres y el moridero en *Salón*, implican prácticas dispares entre sí. Ambas novelas coinciden, no obstante, en no incluir las palabras “gay” u “homosexualidad” ni derivados para referirse a las prácticas sexuales reflejadas. El narrador de *La Virgen* se decanta por “marica” y, el de *Salón*, por “travestidos”, como únicas marcas semánticas de autoidentificación con la disidencia sexual. Como explicaré a continuación, *La Virgen* inserta una trama en la que el valor de la vida depende del criterio caprichoso y antisocial del narrador, que sentencia a muerte a varias personas a través de sus amantes, jóvenes provenientes de las barriadas racializadas y empobrecidas que el narrador tanto detesta. Esta novela genera, además, un discurso de género y sexualidad repleto de tropos androcéntricos y misóginos que retroalimentan la

¹ Según Foucault (2000: 36), la biopolítica es un sistema de control que opera en las naciones occidentales contemporáneas mediante una lógica que equipara a las sociedades con una especie de cuerpo social y, a las vidas que las conforman, como recursos que deben ser gestionados para su optimización en relación a un sistema económico explotador.

sexualización de niños y adolescentes. Más allá de las reminiscencias entre la construcción del sujeto homosexual de Vallejo y la cultura amatoria de la antigua Grecia, en la que las relaciones pederastas entre hombres y adolescentes respondían a toda una serie de códigos y prácticas recogidas en la literatura del periodo (Dover, 1979), en este artículo argumentaré cómo la construcción de la homosexualidad masculina en *La Virgen* contiene (además de una constante dosis de desprecio hacia las mujeres) resquicios de la paranoia homófoba tan característica del siglo XX que suele reflejar el conflicto interno de un deseo preconcebido como una amenaza a la propia integridad (Hocquenghem, 2009).

Por otro lado, la novela de Bellatin describe prácticas históricamente asociadas a determinadas disidencias sexuales, como el sexo clandestino entre hombres, el trabajo sexual y el travestismo, como elementos de una experiencia de disidencia sexual con una importante tradición política y literaria en Latinoamérica a través de la figura de la “loca”, un producto y resistencia de la violencia epistémica colonial: “monstruo, peluquera o snob (cuando no una meditada combinación de esas tres formas de vida) son los lugares comunes de la loca como sujeto colonial (colonizado)” (Link, 2014: 269). A través de un flujo de reliquias memorísticas y auto-reflexivas ante la condena a muerte de una epidemia similar al sida, el narrador menciona constantemente al acuario que decora su peluquería y a los diferentes peces que lo habitan y que mueren en él, lo que funciona como una suerte de analogía del sino de los pacientes del moridero. Las vidas del narrador y de sus pacientes, o más bien sus procesos hacia la muerte, serán gestionados por el narrador de un modo que parece en última instancia reinscribir un modelo de sexualidad colonial y por ende binario (Lugones, 2008), ejemplificado en la poco comentada exclusión de las mujeres enfermas del moridero.

2.1 *La Virgen de los Sicarios*

Fernando, el narrador, cuenta su historia en un contexto en el que el nivel de violencia en relación al crimen organizado y el narcotráfico era apabullante; especialmente, tras el asesinato del jefe del cártel de Medellín (Pablo Escobar) a finales de 1993 a manos de los cuerpos de seguridad estatales. Según Fernando, quien en *La Virgen* le dedica a la situación social y política de Colombia varias reflexiones mordaces, la muerte de Escobar condujo a una enorme crisis de desempleo en el sector social dedicado al crimen (2001: 33, 61). Se trata, como Alexis y Wílmur, de un gran número de muchachos menores de edad criados en los barrios altos empobrecidos —las comunas— originariamente formados por las familias campesinas migrantes y posiblemente racializadas, aunque la novela excluye marcas semánticas de la raza asociadas a estos personajes.

El protagonista y narrador de *La Virgen* se describe a sí mismo como un gramático de edad madura y camino a la vejez; un hombre de negocios jubilado cuya blanquitud aparece como implícita que se ha ausentado de Colombia por años y frecuentado Suiza, sitio que también repite como destino predilecto de los corruptos colombianos (30, 102). Atravesado por los recuerdos nostálgicos de la infancia, que se repiten cuando Fernando conoce a Wílmur, el tiempo diegético de la narración de la novela comienza con el encuentro entre Fernando y Alexis un lunes en Medellín, en una suerte de prostíbulo de niños y adolescentes. Tras siete meses, Wílmur (otro sicario adolescente) asesina a Alexis y, a las pocas semanas, Fernando y Wílmur comienzan una relación que dura cuestión de

días, hasta que este último es también asesinado. A la voz en primera persona que narra y rumia sin cesar, Vallejo añade algunos diálogos a través de discursos directos.²

Alexis y Wílmor son muchachos adolescentes que conviven con Fernando a cambio de sustento y a los que Fernando objetifica y sexualiza constantemente en su narración. Según Anselmo Peres Alós (2017), *La virgen* reproduce una dinámica colonialista al romantizar estas relaciones, pues los chicos provienen de las comunas empobrecidas que, además, el narrador aborrece de forma explícitamente racista y clasista. Tal y como explica:

Se é verdade que as ligações mantidas por Fernando com os jovens sicários prostituídos rompem com a hegemonia da heterossexualidade compulsória e ofende à moral cristã – tão forte na estruturação dos valores tradicionais da família colombiana –, por outro não chega efetivamente a romper com a estruturação da exploração sexual dos corpos e das subjetividades arraigada como resíduo do poderio colonial que empresta as mentalidades ocidentais. (Alós, 2017: 191)

Siguiendo esta lógica, no es de extrañar que, para el narrador, Alexis solo entienda “el lenguaje universal del golpe” (23). A esta “pureza incontaminada de letra impresa” (45) se le suma otra cualidad y la verdadera razón de la fijación de Fernando por él: que Alexis ostenta, como verdad explícita, “una pureza no contaminada de mujeres” (19). La representación de la homosexualidad masculina en *La Virgen* responde, principalmente, a una proyección homoerótica alimentada por el ideal de un vínculo sodomita e intergeneracional (pederasta) entre hombres que proviene de la antigua Grecia (Dover, 1989; Halperin, 2002: 113), pero también a una práctica cultural contemporánea de la disidencia sexual que pone en contacto a hombres intelectuales y a jóvenes trabajadores sexuales, ejemplificada en novelas como *Ragazzi di Vita* de Pier Paolo Pasolini. Siguiendo a Alós, la homosexualidad masculina en *La Virgen* no está reñida con “a valorização de uma hipermasculinidade calcada na valentia e no poder de sobrepujar o outro” (2017: 190). Al contrario, está teñida de otra de las cualidades más característica de la masculinidad hegemónica: la misoginia, evidente en el chiste con el que Fernando declara su homosexualidad a Alexis: bromea con que le gustan las mujeres dependiendo de sus hermanos, pues estas, además de “como si no tuvieran alma”, representan en el ámbito sexual “el pecado de la bestialidad” (18), tal y como aprendió de los salesianos en el colegio.

Como explica Jorgelina Corbatta, “en Vallejo la mujer encarna todos los pecados capitales, sintetizados en su capacidad reproductora (de hijos, de ignorancia, de avaricia y de abusos de toda clase).” (2008: 34). El narrador de *La Virgen*, no obstante, excluye describir escenas de sexo con sus amantes pese a las “noches encendidas de pasión” (24) para evitar, según cuenta, “toda descripción pornográfica” (12) o levantar envidias, lo que no excluye la mención recurrente a la práctica sexual entre hombres. Alexis desnudo aparece ante él como “un espejismo de las Mil y Una Noches” (3). A su amigo proxeneta, José Antonio Vázquez, idealiza y asocia a una perfección solo alcanzable con la muerte por no tener ya relaciones sexuales con los muchachos que transitan su apartamento en busca de clientes, como sí hace el propio Fernando (11). Enlazando esto con la imagen de

² La narración de Fernando presenta señales de que sus palabras van dirigidas a un receptor, como cuando apela virtualmente a los lectores a través del pronombre “ustedes” (2001: 9), “usted” (20) y “tú” (73), así como con los apelativos de “parcero” (100). Esta última apelación sugiere también un monólogo de Fernando con un interlocutor desconocido al final de la novela, del que se despide en la estación de autobús y que bien puede remitir también a los lectores (121), a quienes nos dedicaría pues sus últimas líneas: “Y que te vaya bien/ que te pise un carro/ o que te estripe un tren” (121). Otra estrategia aparece cuando el narrador se dirige a personajes específicos, como cuando le cuenta a Alexis recuerdos nostálgicos de la infancia (13-15).

³

masculinidad que la novela construye, el narrador hace también uso repetidas veces del apelativo “marica” y derivados, practicando la propia polisemia del término entre el insulto hegemónico y la apropiación marginal. En *La Virgen* hay usos despectivos (38, 41, 84), uno auto-definitorio (34) o cómicos, o incluso los tres simultáneamente (34); además, se usa como insulto externo hacia el narrador (42) y grito de celebración en boca de un vagabundo al que Fernando premia con limosna (67, 58). Indudablemente, el carácter peyorativo del término es asumido por el narrador a la hora de criticar al cardenal López T., condenado por negociar con el narcotráfico. “No lo critico por eso”, aclara Fernando. “Lo que no le perdono, lo que me está quitando el sueño y más que el café, es que se haya ido a Roma con las joyas que se robó y su afeminamiento. Un cardenal afeminado no es un Príncipe de la Iglesia, es un travesti, y su sotana una bata: así la siente.” (69).

Como indican las citas anteriores, Vallejo utiliza recursos retóricos como la hipérbole y la ironía asociados a la estética *camp* que Jack Babuscio (1999) define en el contexto estadounidense en relación a una estética de la sensibilidad gay consciente de la violencia homófoba y de las reivindicaciones de los colectivos de la disidencia sexual. *La Virgen* presenta, a través de repeticiones de la estructura de contradicción como telón de fondo, una relación conflictiva entre un personaje masculino y homosexual y los efectos sociales de su propio deseo, entendido como degenerado en el contexto de una cultura biopolítica y colonial (Link, 2014; Lugones, 2008; Foucault, 1998). Fernando representa el mismo instinto que tanto aborrece y asocia a las clases populares, pues se entrega a romances con sicarios menores de edad a los que satisface materialmente y sexualiza, participando con ellos, sus ángeles exterminadores, en innumerables crímenes de forma religiosa mientras culpa a otros de la violencia en Colombia. Pese a que los romances con Alexis y Wílmар ocupen una posición narrativa central, la coalescencia de estos con los discursos monológicos y las diatribas de Fernando, plagada de repeticiones paranoicas y contradicciones, construye literariamente la propia imposibilidad del narrador a la hora de experimentar amor con otros hombres sin violencia, fenómeno del que el narrador es incapaz de responsabilizarse, representándolo como inherente a las circunstancias externas y a la propia configuración de la vida. Pese a que académicos como Lee Edelman (2004) asocien la homosexualidad masculina a la pulsión de muerte por el potencial disruptivo de negar la reproducción biológica, en este caso interpreto que la naturaleza de los crímenes y las diatribas apologéticas de Fernando responde, más bien, al conflicto interno del narrador a la hora de permitirse vivir la sexualidad y el amor sin violencia.

Según Guy Hocquenghem (2009), la psicología occidental desde Freud asocia la paranoia con la homosexualidad masculina debido a que la homofobia se explica por la represión del deseo homosexual en un circuito subjetivo que se retroalimenta: “Del fracaso necesario del intento que aspira a hacer desaparecer el componente homosexual nace la paranoia”, llega a afirmar Hocquenghem (28). La estructura de las diatribas, muchas de ellas contradictorias entre sí, responde en *La Virgen* a un tono paranoico clásico que se desvela como fóbico en relación a todo aquello percibido como femenino o abiertamente homosexual, como por ejemplo, el caso mencionado anteriormente sobre el cardenal López T., así como la duplicidad de la historia del policía Ñato: de asesino que precisamente inaugura el estilo de matar a bocajarro desde la moto, que imitarán tanto Alexis como Wílmар (Vallejo, 2001: 106-07), a “[h]aber sido marica y nacido y muerto sin poder serlo” (108).⁴ El sustrato homófobo de la construcción de la sexualidad de Fernando responde a la

⁴ Hay un ejemplo de voz narrativa en segunda persona del plural en *La Virgen* que es una excepción digna de mención, pues el personaje protagonista se esfuerza en describir y romantizar una experiencia de violencia y enajenación extremas. Se trata de un párrafo en el que Fernando se identifica con la belleza andrógina de las luces de Medellín, es decir, como una de las millones de almas que pueblan la ciudad, “pero en pedazos” (Vallejo, 2001: 31). Este es el motivo por el que Fernando reza a la Virgen María Auxiliadora para reconectar con su niño interior y “juntar las tablas del naufragio” (31) acontecido, podríamos suponer, por el clima de violencia social de Colombia, pero también

definición de Michael S. Kimmel, para quien la homofobia se traduce en “el miedo a que otros hombres nos desenmascaren, nos castren, nos revelen a nosotros mismos y al mundo que no alcanzamos los *standards*, que no somos verdaderos hombres. Tenemos temor de permitir que otros hombres vean ese miedo (...). Nuestro miedo es el miedo de la humillación. Tenemos vergüenza de estar asustados.” (1997: 57).⁵

Eve K. Sedgwick (1998) ha propuesto una serie de axiomas epistemológicos para estudiar la homosexualidad en la literatura inglesa que apunta a reflexionar sobre las propias concepciones que usamos como investigadores. Según Sedgwick, es relevante prestar atención, en el contexto de los años ochenta y de la crisis del sida, a la tensión entre dos perspectivas contemporáneas en torno a la homosexualidad. Por un lado, Foucault privilegia una narrativa para explicar la construcción de la homosexualidad vinculada a la transgresión de la identidad de género, mientras que David Halperin propone definir al sujeto homosexual (masculino) como una forma de redefinir y apropiarse del género binario asignado (Sedgwick 1998: 60-65). No obstante, siguiendo a Sedgwick, ambos teóricos presuponen concepciones de la homosexualidad que trasladan a sus análisis sociohistóricos de forma acrítica: “En opinión de Halperin, lo que presumiblemente define la homosexualidad moderna ‘como hoy la entendemos’, bajo la forma del hombre gay que parece y actúa como un heterosexual, es la intransitividad de género; para Foucault [sic], en cambio, bajo la forma del hombre feminizado o la mujer virilizada, es la transitividad de género” (1998: 63).⁶ Aplicando este debate al panorama latinoamericano, Néstor Perlonguer describe dos posturas similares en la siguiente reflexión:

No hay, en verdad, una homosexualidad, sino, como dirían Deleuze y Guattari, mil sexos, o por lo menos, hasta hace bien poco, dos grandes figuras de la homosexualidad masculina en Occidente. Una, de las locas genéticas, siempre coqueteando con el masoquismo y la pasión de abolición; otra, la de los gays a la moda norteamericana, de erguidos bigotitos hirsutos, desplomándose en su condición de paradigma individualista en el más abyecto tedio (un reemplazo del matrimonio normal que consigue la proeza de ser más aburrido que éste).” (2017: 5)

La Virgen presenta un ideal de sujeto homosexual que reproduce la propuesta intransitiva y ciertamente esencialista que Sedgwick critica en Halperin, aunque no adopte el modelo que Perlonguer asocia a la figura normativizada del gay hiper-masculino estadounidense por su homofobia. A continuación, mostraré cómo la segunda perspectiva (la transitiva o la de la loca) está más presente en *Salón*, novela donde ambas propuestas de hecho coexisten y se interrelacionan, sobrepasando las limitaciones del marco binario analizado por Sedgwick en el contexto angloamericano.

(dado su privilegio de clase y racial, así como su ideología patriarcal) por la propia interpretación victimista del narrador, por la enajenación producida por la desviación del camino normativo producto del deseo homoerótico de Fernando.

⁵ Por otro lado, la interesante definición de Gloria Anzaldúa también es relevante para comprender el carácter homófobo de la construcción de la homosexualidad masculina en *La Virgen*, pues la Kpodría también entenderse como el miedo a volver a casa, “fear of going home” (2007: 42). Siguiendo a Anzaldúa, “[m]ost of us unconsciously believe that if we reveal this unacceptable aspect of the self our mother/culture/race will totally reject us. To avoid this rejection, some of us conform to the values of the culture, push the unacceptable parts into the shadows.” (42).

⁶ Es cierto que Sedgwick reduce las posturas de Foucault y Halperin para acomodarlas a su argumentación: la perspectiva sobre la homosexualidad de Foucault pone también el foco en procesos de ascesis; por otro lado, Halperin (2002: 111) reflexiona sobre la feminidad no solo como un componente de la homosexualidad, porque también ocurre en identidades heterosexuales, lo que de hecho puede aportar una visión más transinclusiva que permite reflexionar sobre la historia de la homosexualidad sin eclipsar otras prácticas sexuales o identitarias disidentes.

2.2 *Salón de belleza*

Salón se narra a través de una primera persona que, escuetamente, reflexiona sobre su existencia afectada por una enfermedad que ha malogrado su cuerpo y el mundo que la rodea. El nombre del narrador no se menciona en ningún momento y el lugar donde se desarrollan los hechos tampoco, aunque se trata de la periferia de una urbe latinoamericana. Como explica Dánisa Bonacic (2011), Bellatin suele desplegar en sus novelas una “cartografía desreferencial con la cual se intenta borrar la esfera de lo nacional para concentrarse en la posición del sujeto en un escenario desconcertante y excluyente” (160)⁷, lo que, para Leo Cherri, es un elemento más del estilo neobarroco de la obra de Bellatin (2021: 2). Como ya mencioné, estudios recientes entienden el género del narrador como no binario, y por lo tanto lo nombran con el género neutro formado por el morfema “-e” en sus artículos. En mi caso, dado que el narrador se nombra en masculino y se identifica con los huéspedes del moridero en exclusión a las mujeres, mantengo el masculino. Esto no quiere decir que rechace la interpretación del narrador como un personaje transgénero no binario, según defienden Sánchez Cruz (2021) y Almenara (2021). Más allá de proyectar anacrónicamente nuestras políticas de identidad al análisis literario, considero que la identidad sexual y de género del narrador no solo está condicionada por el cruce entre las prácticas homosexuales masculinas y el travestismo, sino por la propia epidemia necropolítica que acaba con su comunidad y, finalmente, con su vida.

El narrador de *Salón* ha migrado a una ciudad del norte, abandonando a su madre por no ser un “hijo recto” (2000: 45). Tras trabajar prostituyéndose junto a personas en similares condiciones de empobrecimiento, compra un terreno en la periferia y construye una peluquería donde vive y trabaja con dos amigos travestis durante años. El salón es el espacio principal y las transformaciones que se dan en él dan cuenta de la propia crisis existencial del narrador. Antes de la enfermedad, el salón era en un lugar seguro para travestirse y feminizarse debido a la clientela femenina, pues “[s]ólo a las mujeres parecía no importarles la atención de unos estilistas vestidos casi siempre con ropas femeninas.” (23). Esta vivencia travesti o transfemenina se asocia directamente con la homosociabilidad femenina, que también aparece como inspiradora en relación a las clientas ancianas, cuya agonía se describe como “revestida aun así de esperanza” (30) en contraste con la letal epidemia venidera.

Otro conjunto de experiencias recurrentes sitúa el travestismo en relación al sexo con hombres a cambio de dinero. Se trata de los esperados viajes al centro urbano los fines de semana del narrador y sus colegas, que implican una logística concreta que pasa por esconder el maletín con ropas de hombre debajo de la estatua de un héroe nacional tras vestirse con ropas femeninas. Según piensa Sánchez Cruz, “[e]l travestismo, entonces, es un acto que penetra la fundación del orden de la nación para volverlo en su revés.” (2021: 317). Volviendo a la narrativa, la razón principal del travestismo circunstancial en este contexto consiste en protegerse, disfrazados de hombre, durante los largos trayectos contra grupos violentos como la Banda de Matabros. En su estilo aséptico habitual, el narrador aporta datos cruciales para reconstruir la escena posterior de la siguiente manera:

Había momentos en que nos cansaba tanto cambio de ropa, y si bien con eso no se ganaba dinero, buscábamos algo de diversión dentro de algunos cines donde proyectaban de manera continuada

⁷ No obstante, la propia Banda de los Matabros remite a un uso despectivo de “cabro” (apelando al maricón, a la travesti, al hombre homosexual, etc.) típico de Perú y Chile.

películas pornográficas. Los tres lo pasábamos bien cada vez que los espectadores iban al baño. (Bellatin, 2001: 24)

El narrador incide así en cómo el travestismo posibilitaba, además de placer, el beneficio económico del trabajo sexual, no exento de un riesgo y un esfuerzo extra. La representación principal de sexo homosexual en la novela ocurre, además de en los susodichos cines, en los baños de vapor, un espacio “exclusivo para personas de sexo masculino” (18) donde los usuarios “saben a lo que van” (19). El narrador registra esta experiencia intercalada por el recuerdo de la violación de un amigo en su adolescencia por parte de amigos de su padre en otros baños. La describe de la siguiente manera:

Unos pasos más y casi de inmediato se es despojado de las toallas. De allí en adelante cualquier cosa puede ocurrir. En esos momentos siempre me sentía como si estuviera dentro de uno de mis acuarios. El agua espesa, alterada por las burbujas de los motores del oxígeno y por las selvas que se creaban entre las plantas acuáticas, se parecía al sótano de estos Baños. También vivía el extraño sentimiento producido por la persecución de los peces grandes que buscaban comerse a los chicos. En esos momentos la poca capacidad de defensa, lo rígidas que pueden ser las paredes transparentes de los acuarios, eran una realidad que se abría en toda su plenitud. (19)

Esta metáfora define el sexo entre hombres en términos de depredación o lucha por la supervivencia, aunque aparentemente desprovistos de juicio, lo que vuelve a suponer un elemento sarcástico típico de la sensibilidad *camp* (Babuscio, 1999: 119) o, en este caso, travesti y con extenso recorrido en la literatura latinoamericana, pasando por Manuel Puig, Pedro Lemebel o Camila Sosa. La “realidad que se abría en toda su plenitud” responde, no obstante, a la “poca capacidad de defensa” del narrador y a una imagen sensorial y alegórica (la realidad inmediata de las paredes rígidas pero transparentes de los acuarios). La pérdida de control y el placer somático se codifican, por tanto, en una representación del deseo homosexual masculino sugestivamente violenta. Como se puede observar en los ejemplos mencionados, el estilo de la narración construye identidades de género y sexuales mediante esbozos descriptivos desprovistos de uniformidad salvo por la violencia; preconizada esta por la amenaza constante de la Banda de los Matacabros, pero materializada a lo largo de la novela mediante la enfermedad y sus consecuencias. A diferencia del planteamiento de Sedgwick ya mencionado (1990: 64), el narrador en *Salón* no observa tensión ninguna entre las dos definiciones y prácticas paralelas de la homosexualidad propuestas, pues la figura de la loca latinoamericana, a partir de la literatura colonial, está atravesada incluso en la producción del siglo XX por la “intolerancia hacia el *continuum* del género indígena y la necesidad de segmentarlo de acuerdo con las tradiciones testamentarias.” (Link, 2014: 270).

No obstante, la tensión la marca en todo momento el peso y los efectos de la enfermedad, que reconfiguran las relaciones sociales del narrador, cuya labor solidaria y sintomatología conducen a que queme todas sus ropas de travesti y se identifique explícitamente con el género masculino. El tono de *Salón*, marcadamente alicaído, configura una actitud emocional del narrador que acompaña una toma de consciencia ante la degeneración de la vida en su propio cuerpo caracterizada por el reconocimiento de un tipo de supremacía de la racionalidad sobre las sensaciones corporales, cualidad que Aníbal Quijano, a través de la dualidad cartesiana, asocia al propio pensamiento eurocéntrico (2008: 224) y a la producción del género binario (225). Según se narra en *Salón*: “Siento que es extraño en mí cómo cada día mis pensamientos van más deprisa. Creo que antes nunca me detenía tanto a pensar. Más bien actuaba. Pero cuando vino todo ese asunto de la transformación del salón se produjo un cambio.” (2000: 73). Además de auspiciar una frenética actividad racional reflejada en la propia escritura y pareja a la degeneración inevitable de su salud física, la enfermedad acaba con los lazos afectivos del narrador con travestis, maricas y mujeres cisgénero, así como con sus posibilidades de transformación, limitando su deseo, en última instancia, a “que [¿los huéspedes? ¿les lectores?] respeten la soledad que se aproxima” (73).

3 La enfermedad

La pandemia del VIH pasó a relacionarse desde 1981 en el imaginario neocolonial colectivo tanto con África (donde se estima el primer caso registrado de 1959) como con Haití. La hipótesis de que turistas estadounidenses homosexuales habían traído el virus desde el Caribe alimentó la reacción ultraconservadora, racista y homófoba detrás de la brutal desatención sanitaria en torno al sida en la gran mayoría de países occidentales. La pronta identificación mediática del llamado síndrome de la inmunodeficiencia adquirida con las comunidades de disidentes sexuales respondió, pues, a una agenda reaccionaria que explotó la metáfora de la enfermedad como un castigo divino o un producto de decisiones individuales irremediablemente irresponsables y punibles (Sontag, 1990). En Latinoamérica, esto ha contribuido a sedimentar discursos biopolíticos discriminatorios contra las disidencias sexuales, los consumidores de sustancias por modo intravenoso, las minorías racializadas y empobrecidas y los trabajadores sexuales: estas comunidades, y no sus prácticas, se definieron como “grupos de riesgo” cuya propia naturaleza amenazaba a la sociedad (Costagliola, 2017).

Para Andrea Cottow (2010), ciertas obras de Bellatin, Vallejo y Lemebel coinciden en representar el sida de forma metafórica pero disruptiva, pues éste cobra en las novelas la función de una “plataforma de producción de sentido múltiple” (258). Curiosamente, Vallejo en *La Virgen* no incluye ni una sola mención al sida o al VIH, pese a que en solo 1994 afectó en Colombia a más de 120.000 personas (Luque Núñez y Rubio Mendoza, 2012, p. 32). Que la temática principal sea un tipo de muerte ajena a las tragedias del sida que tanto afectaron a las poblaciones homosexuales masculinas y al propio Vallejo, como muestra en *El barracadero* publicado en 2001, podría explicarse porque se trata únicamente de la muerte idealizada por Fernando y ejercida por sus sicarios. Una posible respuesta a esta omisión tan significativa la podría suponer la irrupción que hubiera supuesto el sida en la fantasía masculina de Fernando. Si existe una epidemia que está desolando a grupos vulnerables y que se transmite sexualmente, los jóvenes sicarios prostituidos podrían ser un grupo no solo de riesgo, sino especialmente vulnerable, pues la temporalidad del sida es tan imprevisible como las ansias homicidas de Fernando y de sus amantes. Ante la idealización de la pureza homosexual de Alexis, la presencia del sida desestabilizaría la regencia de la muerte por parte de Fernando y sus sicarios, así como contaminaría, con la incertidumbre, la presunción de asertividad hiper-masculina detrás de la escritura paranoica del narrador.

Por otra parte, *Salón* desreferencializa el sida y lo convierte en una plaga ahistórica que inaugura una crisis existencial, como ya hicieron Camus con la peste o Saramago con una epidemia de ceguera. El narrador gestiona el moridero con un conjunto de reglas estrictas, como la que prohíbe aceptar como huésped a cualquier mujer (2000: 33-34, 60, 72). Como afirma el narrador:

Uno de los momentos de crisis por los que pasó el Moridero fue cuando tuve que vérmelas con mujeres que pedían alojamiento. Venían a la puerta en pésimas condiciones. Algunas traían en brazos a sus pequeños hijos también atacados por el mal. Pero yo desde el primer momento me mostré inflexible. El salón en algún tiempo había embellecido hasta la saciedad a las mujeres, no iba pues a echar por la borda tantos años de trabajo sacrificado. Nunca acepté a nadie que no fuera de sexo masculino. Aunque me rogaran una y otra vez. Aunque me ofrecieron dinero nunca dije que sí. En un principio, cuando estaba a solas, me ponía a pensar en aquellas mujeres que tendrían que morir en la calle con sus hijos a cuestas. Pero había sido testigo ya de tantas muertes, que comprendí muy pronto que no podía echarme sobre las espaldas toda la responsabilidad de las personas enfermas. (2000: 33-34).

El narrador no aporta ninguna razón para esta regla excluyente, pese a que las mujeres fueran sus clientes habituales y, en aras de la epidemia, parezcan sufrir la enfermedad tanto como los hombres; aparte de la macabra ironía detrás de la idea de que el salón albergue la decrepitud de las mujeres

tras haber contribuido a su embellecimiento. De este modo, justificándose por la propia normalización de la muerte, el narrador reinscribe un modelo epistémico del género heredero de la colonialidad (Lugones, 2008) que él mismo sufrió y desafió. Este artículo interpreta esta regla como un elemento clave en la representación del género y la sexualidad de la novela: la violencia de la enfermedad y del rechazo social que conlleva no solo destruye la propia vivencia travesti del narrador y de su comunidad, sino que le obliga a repositionarse en un marco binario y excluyente como una consecuencia de perder la esperanza.

Como es sabido, escritores latinoamericanos como Lemebel denunciaron la neocolonización de las regulaciones y violencias experimentadas durante la crisis del sida:

Poco o nada que hacer con este hospital de naufragio varado en nuestra deshinchada costa. Un movimiento gay del que no participamos y sin embargo nos llega su resaca contagiosa. Una causa del mundo desarrollado que ojeamos a la distancia, demasiado analfabetos para articular un discurso" (2000, 115).

Bellatin sugiere este marco geopolítico decolonial al narrar la historia de un amante del moridero que viajaba frecuentemente a Estados Unidos por motivos laborales (tráfico de drogas), pero la falta de marcos referenciales impide un análisis más concreto de su presente histórico como alegórico o explícitamente político. Como afirma Cherri (2021), la cualidad neobarroca de *Salón* apunta a una tradición literaria de la disidencia sexual latinoamericana explícita en la propia deslocalización histórica de la enfermedad, proyectada en un vacío con el objetivo de cuestionar "un imaginario fuertemente patológico, normativo y moralizante" asociado a la colonialidad (7). Pese a que Cherri considere el marco biopolítico como insuficiente (9),⁸ considero que es necesario observar cómo la presencia apabullante de la muerte tanto en *Salón* como en *La Virgen* remite, más acertadamente que a la biopolítica foucaultiana, a la idea de necropolítica desarrollada por Achille Mbembe. En relación directa a la planificación que optimiza las vidas de las sociedades enriquecidas occidentales y blancas, las antiguas colonias europeas de África y de otros lugares de Latinoamérica y Asia como Palestina sostienen las necesidades de producción de las enriquecidas a través de mantener escenarios necropolíticos donde se disputa la regencia de organizar la guerra, la explotación y la masacre (Mbembe, 2018: 82). Según Mbembe,

El poder necropolítico opera mediante una suerte de reversión entre la vida y la muerte, como si la vida no fuera más que el médium de la muerte. Siempre trata de abolir la distinción entre los medios y los fines. Precisamente por esa razón, es indiferente a los signos objetivos de la crueldad. A sus ojos, el crimen constituye una parte fundamental de la revelación, y la muerte de sus enemigos, por principio, está desprovista de todo simbolismo. Una muerte semejante no tiene nada de trágico. (2018, p. 55)

Por una parte, en sus discursos y reflexiones invadidas por la presencia de la muerte, el narrador de *La Virgen* desvela su deidad: la muerte, que aparece por doquier mediante "signos de su maldad" (2001: 74). Fernando se deleita con una sucesión de crímenes narrados en paralelo a tropos tanto victorianos como del subgénero literario de temática sicaria (Restrepo-Gautier, 2004). Sea como fuere, los sicarios se convierten en los ángeles exterminadores y protectores de Fernando a través

⁸ "En esa estela, es verdad, la loca se presenta como *homo sacer*, pero de un modo excéntrico a la teorización biopolítica clásica de Foucault que luego retomará Agamben: pues no es el campo (de concentración) sino la colonialidad el paradigma o *nomos* de la modernidad latinoamericana. En ese marco, la separación violenta y reificante del *continuum* biológico no solo es producto de una diferencia sexual, sino también racial." (Cherri, 2021: 9). No obstante, para Foucault las sociedades biopolíticas se fundamentan históricamente en técnicas de regulación de la sexualidad y en el racismo biológico para justificar la explotación y el exterminio de los cuerpos que no se ajustan a la normalidad (2000: 231).

de un conjunto de historias que bien podrían ejemplificar, en el contexto colombiano, lo que define Sayak Valencia como capitalismo gore en México (2010): la trivialización del asesinato y la normalización de la crueldad consecuente justificada por una lógica mercantil. El narrador y cliente de los servicios de muerte y compañía que representan los idealizados jóvenes sicarios asume en *La Virgen*, además, un rol de protegido y protector que lo lleva a compararse con la Virgen Auxiliadora a la hora de otorgarle a Wílmor los deseos materiales como muestra de amor tras imaginar (como ya hizo con los de Alexis) los rezos de este último en una iglesia (2001: 95). Los romances frugales entre Fernando y los sicarios fundamentan, por tanto, la carga mística necesaria para sostener el delirio psicótico y criminal del protagonista de la novela, fundamentado en una cruzada contra la población empobrecida colombiana: las víctimas de los crímenes cuyas muertes, efectivamente, no tienen nada de trágico ni simbólico, pues constituyen la moneda de cambio que permite la revelación de la posibilidad de un vínculo sexoafectivo —percedero, sin duda— para Fernando.

Volviendo a *Salón*, hay interpretaciones académicas divergentes en torno al sentido del moridero en relación a la crisis del sida y la vindicación de la disidencia sexual. El moridero es síntoma de las reglas biopolíticas de exclusión y regulación de sociedades como Perú, donde en los años noventa la dictadura de Fujimori implementó una agenda neoliberal racista y sexista que aumentó la vigilancia y represión tanto de los pueblos indígenas como de los disidentes sexuales (Almenara, 2021). Por un lado, autores como Bonacic (2011) interpretan la transformación del salón en moridero como el resultado de una comunidad que fracasa y perece ante la violencia social:

Cuando el salón sirve de espacio de escape ante la discriminación y rechazo social que sufren las personas afectadas por el mal, las regulaciones impuestas por el peluquero no permiten la creación de lazos personales ni la existencia de una vida comunitaria al interior del moridero. Debido a esto, las personas quedan atrapadas entre una sociedad excluyente y un asilo alienante. (159)

Este prisma del fracaso se basa en que el narrador de *Salón* se convierte, como dice Mario Cámara, en un “burócrata” (2017: 801) que no solo gestiona a sus huéspedes moribundos en su régimen bio/necropolítico, sino a los peces que pueblan sus acuarios y mueren ante sus faltas de cuidado o capricho, tema que, de hecho, constituye la temática principal paralela a la enfermedad en *Salón*. Según Bonacic, “estas metáforas (...) conectan la significación de un cuerpo individual, enfermo y alienado, con un cuerpo social inhospitalario, cruel y alienante.” (2011: 164). Por otra parte, académiques como Kottow (2010), Sánchez Cruz (2021) y Almenara (2021) interpretan el proyecto del moridero como una utopía de la disidencia sexual, pues ofrece “un espacio digno en el cual morir, sin ningún propósito de por medio”, así como “el planteamiento de una resistencia que se niega a definir y construir la familia tal y como lo manda la (hetero)normatividad. (Almenara, 2021: 57).

Salón construye una dimensión narrativa sobre la disidencia sexual y la enfermedad cuya relación con la realidad social no es simple, como ejemplifican las diversas lecturas que coinciden en celebrar la novela a nivel tanto literario como político, aunque ninguna resalte la exclusión de las mujeres del moridero como un hecho relevante a la hora de analizar las representaciones de sexualidad y género de la novela. Los ataques que sufre el moridero a manos de un grupo de vecines, que asocian la propagación de la enfermedad con la naturaleza travesti del salón, insiste en situar la historia en una dimensión donde la violencia contra la disidencia es tan constante que se deslocaliza de referentes concretos, tal y como muestra el narrador de *Salón* declarando, una y otra vez, que es incapaz de recordar a la gran mayoría de sus huéspedes muertos. Como contraste, resalta en *La Virgen* el detallismo de Fernando describiendo los asesinatos que él mismo ordena y cuyo constante recuerdo, tal vez, le impide el descanso que tanto parece anhelar. El vínculo romántico entre Fernando y sus amantes se basa en un intercambio mercantil en el que la fuerza bruta y el dinero constituyen los motores del propio deseo homosexual masculino, que se redefine, en consonancia

con la historia del patriarcado occidental, como un fenómeno eminentemente misógino que, paradójicamente, está destinado a acabar con sus propios sujetos al contribuir a dinámicas sociales de violencia.

4 Conclusiones

Este artículo ha analizado las formas de representar y construir la disidencia sexual en dos novelas latinoamericanas escritas en la década de los noventa, especialmente en relación a la identidad homosexual masculina y la violencia de la muerte. Mientras *La Virgen de los Sicarios* liga el deseo homoerótico que fundamenta los romances entre Fernando y los sicarios a un ideal de sexualidad e identidad masculinas en complicidad con la misoginia y con la propia cultura homófoba coetánea, *Salón de belleza* construye la identidad sexual disidente como un conjunto de prácticas polimorfas que combinan la identidad transfemenina, el travestismo y el sexo con/entre hombres, pero también las contextualiza en relación a una enfermedad contagiosa y mortal que, en último término, incitan al narrador no solo a seguir conociéndose y confrontando la llegada irremediable de su propia muerte, sino a reinstaurar un marco de género binario en la gestión del moridero como producto de la violencia acaecida por la epidemia. Más allá de tratarse de dos modelos conceptuales y polares de la homosexualidad, el análisis de estas novelas ha tratado de inspeccionar los mecanismos particulares de producción de la disidencia sexual en relación al contexto latinoamericano, mostrando las cualidades de cada novela en la gestación de presentaciones del género y la sexualidad que construyen como tecnologías, por su poder semiótico, estas mismas identidades.

La violencia de *La Virgen* ilustra el clima urbano de Medellín de los años noventa a través de un poder necropolítico aparentemente autónomo traducido en decenas de asesinatos a bocajarro que lleva cabo Fernando a través de sus amantes sicarios, pero también está presente en el propio estilo discursivo del narrador. Furibundamente racista, machista y aporófobo, la violencia se hace retórica en la propia ruptura de coherencia que supone la contradicción entre las ideas de Fernando y la pasión vital de los romances de este con jóvenes empobrecidos y embrutecidos por la violencia. Como he tratado de explicar, en *Salón* opera otra lógica para representar la violencia: la homofobia, la transfobia y la pobreza contribuyen a la generación de un perfil concreto de víctima de la enfermedad; lo que lleva al narrador a transformar su peluquería en un moridero aplicando un marco necropolítico para atender a parte de su comunidad en la muerte, lo que, no obstante, acaba obligándole a aplicar la lógica binaria del género que irremediablemente sostiene parte de estas violencias.

Bibliografía

- Anzaldúa, Gloria (2007). *Borderlands: The New Mestiza. La Frontera* (3ª edición). San Francisco: Aunt Lute Books.
- Almenara, Erika (2021). Salón de belleza de Mario Bellatin: Una escritura clarividente sobre el Estado eugenésico peruano. De la pandemia del VIH-SIDA a la del COVID-19. *Hispanófila*, 192, 51-60.
- Babuscio, Jack (1999). The Cinema of Camp (Aka Camp and the Gay Sensibility). En *Camp Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader* (pp. 117-135). Cleto, Fabio (Ed.). Edinburgo: Edinburgh University Press.
- Bellatin, Mario (2000). *Salón de belleza*. Barcelona: Tusquets.
- Bonacic, Dánisa (2011). Comunidades fracasadas en imaginarios no referenciales: una lectura de las imágenes en 'Salón de belleza' de Mario Bellatin. *INTI, Revista de literatura hispánica*, 73/74, 159-170.
- Cámara, Mario (2017). Nuevos territorios: vida, literatura y subjetivización. *Revista Iberoamericana*, 83(261), 801-812.
- Cherri, Leo (2021). La salud del Neobarroco: *Salón de belleza* de Mario Bellatin. *RECIAL*, 12, 119-139.
- Corbatta, Jorgelina (2003). Fernando Vallejo y Pedro Almodóvar: notas para un estudio comparativo. *Estudios de Literatura Colombiana*, 22, 34-46.
- Costagliola, Claudia A. (2017). *El sida en la literatura Cuir/Queer latinoamericana*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- De Lauretis, Teresa (1987). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Londres: Macmillan Press.
- De Lauretis, Teresa (1989). La tecnología de género. Bach, Ana María y Roulet, Margarita (Trad.). *Mora*, 2, 6-34.
- Dover, Kenneth (1979). *Greek Homosexuality*. Cambridge: Harvard University Press.
- Edelman, Lee (2004). *No Future. Queer Theory and the Death Drive*. Durham: Duke University Press.
- Foucault, Michel (2000). *Hay que defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, Michel (1998). *La historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Guiñazú, Ulises (Trad.). Madrid: Siglo Veintiuno Editores.
- Hocquenghem, Guy (2009). *El deseo homosexual*. Huard de la Marre, Geoffroy (Trad.). Barcelona y Santa Cruz de Tenerife: Editorial Melusina.
- Kimmel, Michael S. (1997). Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina. En *Masculinidad/es: poder y crisis* (pp. 49-62). Valdes, Teresa y Olavarría, José (Ed.). Santiago: Ediciones de las Mujeres Nº 24.
- Kottow, Andrea (2010). El SIDA en la literatura latinoamericana: prácticas discursivas e imaginarios identitarios. *Aisthesis*, 47, 247-260.
- Lemebel, Pedro (2000). *Loco Afán. Crónicas de sidario*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Link, Daniel (2014). Cuerpo y memoria en América Latina: El archivo de 'la loca' como sujeto colonial. *Contracorriente*, 12(1), 264-277.
- Lugones, Maria (2008). La colonialidad de género. *Tabula Rasa*, 9, 73-101.

- Mbembe, Achille (2018). *Políticas de la enemistad*. Goldstein, Víctor (Trad.). Barcelona: Futuro Anterior Ediciones y Nuevos Emprendimientos Editoriales.
- Peres Alós, Anselmo (2017). Ler Fernando Vallejo a contrapelo: escrita do eu e colonialidade residual em La virgen de los sicarios. *São Paulo, Unesp*, 13(1), 279-304.
- Perlonger, Néstor (2016). La desaparición de la homosexualidad. *Revista Espectros*, 3, 1-7.
- Quijano, Aníbal (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas* (pp. 201-246). Edgardo, Lander (Ed.). Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- [Restrepo-Gautier, Pablo](#) (2004). “Lo sublime y el caos urbano: visiones apocalípticas de Medellín en La Virgen de los Sicarios de Fernando Vallejo”. *Chasqui*, 33(1), 96-105.
- Rivas, Felipe (2011). Diga “queer” con la lengua afuera: Sobre las confusiones del debate latinoamericano. En Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual. *Por un feminismo sin mujeres* (pp. 59-75). Santiago: Territorios Sexuales Ediciones y Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual.
- Sánchez Cruz, Jorge (2021). Suspensión de género: travestismo y la cuestión de lo trans en *Salón de belleza* (1999). *Revista de Estudios de Género. La ventana*, 6(54), 304-325.
- Sayak, Valencia (2010). *Capitalismo gore*. Barcelona y Santa Cruz de Tenerife: Editorial Melusina.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (1999). *Epistemología del armario*. Bladé Costa, Teresa (Trad.). Barcelona: Ediciones de la Tempestad.
- Sontag, Susan (1990). *El sida y sus metáforas*. Muchnik, Mario (Trad.). Barcelona: Muchnik Editores.
- Vallejo, Fernando (2001). *La Virgen de los Sicarios*. Ciudad de México: Alfaguara.