

Cómo citar este trabajo: Goñi Indurain, Maite (2025). Escondidos a plena vista: la representación del armario en el “Pequeño vals vienés” y *La mala costumbre*. *Revista del Laboratorio Iberoamericano para el Estudio Sociohistórico de las Sexualidades*, 14, pp: 1-15. <https://doi.org/10.46661/relies.11848>

Escondidos a plena vista: la representación del armario en el “Pequeño vals vienés” y *La mala costumbre*

Hidden in plain sight: the representation of the close in “Pequeño vals vienés” and *La mala costumbre*

Maite Goñi Indurain

Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea

maite.gonii@ehu.eus

<https://orcid.org/0000-0001-6472-8517>

Recepción: 30.03.2025

Aceptación: 11.05.2025

Publicación: 10.06.2025



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

Resumen

El objeto de estudio de este trabajo es el armario como dispositivo de represión sexual y su representación en dos textos pertenecientes al ámbito literario español aunque separados por más de 90 años. En ambos pueden observarse los principales rasgos de este instrumento regulador de la sexualidad: las consecuencias de habitar un no lugar, la invisibilización de su forma de desear y, por último, la vigilancia y disciplinamiento violento cuya finalidad es consolidar y perpetuar la heteronorma. Así, mediante el análisis de un poema lorquiano en el que la voz poética expresa la melancolía y el sufrimiento provocados por la imposibilidad de vivir su deseo homoerótico en el ámbito público, por una parte; y por otra, a través de la experiencia vital de la protagonista de *La mala costumbre*, se puede observar el efecto del armario como mecanismo normalizador.

Palabras clave: armario, intertextualidad, literatura española, colectivo LGBTQ+

Abstract

The aim of this work is to analyze the representation of the closet as a device of sexual repression in two texts belonging to the Spanish literature, although separated by more than 90 years. In both literary works the main features of this sexual-regulating instrument can be observed: the consequences of inhabiting a non-place, the invisibility of one's form of desire, and finally, the violent surveillance and discipline aimed at consolidating and perpetuating the heteronorm. Thus, through the analysis of a Lorca poem in which the poetic voice expresses the melancholy and suffering caused by the impossibility of living out one's homoerotic desire in the public sphere, on the one hand, and through the life experience of the protagonist of *La mala costumbre*, on the other, the aim of the article is to study the effect of the closet as a normalizing mechanism.

Key words: closet, intertextuality, Spanish literature, LGBTQ+ community

1 Introducción¹

El “armario”, “salir del armario”, “estar en el armario”, etc. existen muchas expresiones que sirven para identificar a las personas disidentes sexuales que eligen mantener su orientación sin declarar, a veces negando de forma rotunda cualquier desviación de la norma o simplemente abrazando una ambigüedad mediante el silencio. Esto es, no solo no afirman abiertamente su sexualidad sino que frente a la pregunta acerca de esta, prefieren no contestar. En otras palabras, el armario señala a “[g]ente que guarda su homosexualidad bajo llave y la tiene bien oculta en el fondo de su armario a prueba de cualquier registro indiscreto, cuando no se meten ellos mismos dentro del armario y cierran por dentro” (Vidarte y Llamas, 2021, p. 45). No obstante, hay que matizar esta definición, ya que, a pesar de que comúnmente se vincula el armario con la homosexualidad² y, específicamente, con el ámbito sexual, este dispositivo tiene efectos más o menos nocivos en todas las esferas de la vida de las personas que se desvinculan de la norma, incluso de aquellas que viven abiertamente su opción sexual (Sedgwick, 1998).

Esto ayuda a comprender que lo que se entiende por “armario” no es solamente una convención social que reprime ciertos cuerpos, es decir, no ejerce su poder de forma vertical, desde una posición superior, sino que su forma de afectar y vulnerabilizar las vidas es multidimensional y multisectorial, por lo que actúa y está presente en todos los ámbitos, desde los más íntimos hasta el espacio público y afectando también a la capacidad de moverse en él (Sáez del Álamo, 2024, p. 12). La instancia que se contrapone y emplea de manera más o menos abierta en este proceso multifacético corresponde con la heteronorma, la forma de estar en el mundo aceptada socialmente, de manera que todas aquellas personas que no se adecúan a ella, o que no corresponden a lo establecido, sienten una incomodidad generalizada, una “desorientación”, en palabras de Sara Ahmed (2017, p. 228). Con el fin de entender mejor y de la forma más completa posible este dispositivo, el armario, en este trabajo se tratarán tres aspectos que ayudarán a sentar las bases teóricas y conceptuales para el análisis que se realizará más adelante. Así, se explicará, en primer lugar, el armario desde una perspectiva espacial, como un no lugar y lo que esto supone; en segundo lugar, se abordará la cuestión de la (in)visibilidad de la disidencia y se terminará con las repercusiones principales que se vinculan con una “vida armarizada”: la vigilancia y el castigo. Tras esta exposición de los conceptos y concepciones acerca del armario se realizará el análisis de dos textos, que aunque lejanos uno del otro en el tiempo, nos sirven para comprender y observar mejor su alcance y efectos. Estos textos son el “Pequeño vals vienés” (1940) de Federico García Lorca y *La mala costumbre* (2023) de Alana S. Portero.

2 El armario como dispositivo multidimensional de disciplinamiento

En cuanto a la consideración del armario como un no lugar³, conviene destacar dos rasgos fundamentales en el proceso de configuración de este mecanismo: por una parte, la posición social en la que coloca a las personas a las que afecta directamente. Esto se debe a que una de las cuestiones que ordena y normativiza el armario es el espacio y la posibilidad y legitimidad de los

¹ Este trabajo forma parte de la actividad del grupo de investigación IdeoLit (GIU21/003) y del proyecto «La literatura y los Objetivos de Desarrollo Sostenible»(CBL 24ENCI) ambos financiados por la Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea.

² A lo largo del artículo se optará por el término “disidencia sexual” pues, como se verá más adelante, el armario y sus consecuencias no afectan solo a las personas homosexuales (gays, lesbianas) sino también al resto de colectivos identificados mediante las siglas LGTBIQ+.

³ Se entiende como “no lugares”, siguiendo a Marc Augé, aquellos espacios donde no existe la posibilidad de crear vinculaciones identitarias, afectivas ni históricas, siendo su principal finalidad constituir un sitio de tránsito (2000, p. 83).

cuerpos para habitarlo, transitarlo y ser visibles en él, estableciendo cuáles pueden hacerlo libremente y cuáles no (Sáez del Álamo, 2024, p. 31). De esta manera, las personas que viven en el armario son habitantes de un “no lugar”, y debido a la regulación impuesta por este no pueden entablar relaciones significativas que puedan ser reconocidas socialmente, quedando relegadas a los márgenes y a la invisibilidad⁴.

Por otra parte, aunque estrechamente vinculada con lo anterior, ya que es una consecuencia directa de habitar y moverse constantemente en no lugares, se puede mencionar la obligación de las personas disidentes a identificarse como tal o a negar rotundamente su opción sexual. Como explica Marc Augé (2000, p. 106), al entrar o al salir de los no lugares los sujetos están obligados a identificarse, a probar su inocencia y demostrar la razón por la que deben atravesar este espacio. Así, la condición indispensable para abandonar el armario es una confesión, una declaración inequívoca de la orientación sexual, es un acto de habla que cambia radicalmente nuestra posición en la sociedad y la manera en la que se va a ser percibido desde fuera:

[...] ese “decir” hace algo, produce efectos de realidad: ‘te convierte’ oficialmente en lesbiana, en gay. Te “vuelve gay” a ojos de los demás, y consolida una identidad, una esencia (“eres” gay, y eres solamente gay, y eres gay las 24 horas del día). El movimiento contrario es permanecer en el armario: ...un lugar aparentemente seguro, pero que anula tu ser, tu personalidad, tu deseo y tu libertad de expresión (Sáez del Álamo, 2024, pp. 21-22).

Esta cuestión conduce al segundo aspecto que se quiere abordar, el de la (in)visibilidad y reconocimiento de la disidencia.

Como afirma Foucault, “en Occidente, la sexualidad no es lo que callamos, no es lo que estamos obligados a callar, es lo que estamos obligados a confesar” (2007, p. 159). Esto afecta específicamente a las sexualidades disidentes. La heterosexualidad, por el contrario, no hay que anunciarla, sino que, al constituir la norma o la opción hegemónica, no es necesario confirmarla (Vidarte y Llamas, 2021, p. 57). Sobre esta paradoja se construye y actúa el armario, pues, aunque parece que manteniéndose en él la divergencia respecto a la norma queda oculta, esto no resulta del todo eficaz, puesto que siempre se adivina un gesto, una entonación sospechosa, cualquier indicio de desajuste respecto a lo “normal”⁵, que el entorno de las personas disidentes señala e incluso reprime con mayor o menor contundencia. Como consecuencia, esto genera un miedo y una autovigilancia constantes que sostienen el armario en el que las criaturas se van adentrando⁶, a

⁴ “El armario es una verdadera estrategia, una verdadera institución de represión, persecución, control, invisibilidad y conminación al silencio: el armario está pensado para borrarlos de la sociedad robándonos la palabra y el acceso a la vida pública. Estamos ahí, es algo contra lo que no se puede hacer nada, pero, si consiguen meternos al mayor número posible dentro del armario, no haremos ruido, no se nos notará, parecerá que la homosexualidad no existe o es algo marginal, despreciable, no digno de consideración” (Vidarte y Llamas, 2021, p. 48).

⁵ “Por un lado, introducirá efectivamente, en toda la superficie del campo que recorre, esa cosa que hasta ahí le es en parte ajena, la norma, entendida como regla de conducta, como ley informal, como principio de conformidad, la norma a la que oponen la irregularidad, el desorden, la extravagancia, la excentricidad, el desnivel, la distancia. [...] la norma entendida en nuevo sentido: como regularidad funcional, como principio de funcionamiento adaptado y ajustado; lo *normal* al que se opondrá lo patológico, lo mórbido, lo desorganizado, el disfuncionamiento” (Foucault, 2007, p. 155).

⁶ “Además, es posible que a los sujetos queer también se les pida que no hagan sentir incómodos a los heterosexuales y que eviten mostrar signos de intimidación queer, lo cual en sí mismo es un sentimiento incómodo, una restricción a lo que una puede hacer con su propio cuerpo, y con el cuerpo de otra persona, en el espacio social. Para algunos cuerpos la disponibilidad del confort y la carga del ocultamiento puede depender del trabajo de otros. El confort puede funcionar como una forma de ‘fetichismo del sentimiento’: algunos cuerpos pueden ‘tener’ confort solo como un efecto del trabajo de otros, y el trabajo mismo se oculta a la vista” (Ahmed, 2017, pp. 228-229).

medida que aprenden qué partes de su expresión, de su cuerpo o de sus deseos deben ocultar para evitar cualquier represalia violenta (Sáez del Álamo, 2024, p. 18). Esto, a su vez, entronca con la consideración del armario como un no lugar, puesto que coloca a sus habitantes o viajeros en una posición en la que ningún espacio, ni siquiera el propio cuerpo, puede considerarse un “hogar”, tal y como lo entiende Augé “[e]l signo de que se está en casa es que se logra hacerse entender sin demasiados problemas, y que al mismo tiempo se logra seguir las razones de los interlocutores sin necesidad de largas explicaciones” (2000, p. 111). Es decir, como consecuencia de la “armarización” cualquier aspecto, los gestos, el tono de voz, vestimenta, etc., puede convertirse en objeto de debate, enjuiciamiento o de largas explicaciones que colocan a las personas señaladas por estas cuestiones en una posición de inseguridad constante y que ahonda en la dificultad para crear relaciones o vínculos significativos, esto es, que favorecen el sentimiento de pertenencia y de refugio, de sentirse en casa.

Todas estas características que visibilizan la existencia de una ruptura de la heteronormatividad se suelen vincular con lo monstruoso (Foucault, 2007, p. 61) o con lo abyecto⁷ (Kristeva, 2004). Estas dos categorizaciones responden a una misma lógica penalizadora que establece los límites de una ley o identidad concreta, convencionalmente acordada como la norma. En consecuencia, aquello que queda fuera, al margen, que incluso puede entenderse como la cara negativa, se considera que debe ser eliminado para garantizar la pervivencia y mantenimiento de esa normalidad⁸. Frente a ello, los cuerpos que encarnan la no-normatividad encuentran en el armario una suerte de refugio, que no es tal, ya que al mismo tiempo que puede servir para evitar la violencia, agresiones y acoso al que están expuestos si su disidencia es muy visible, cambian un disciplinamiento externo por una autovigilancia interna dirigida por el temor persistente a ser descubiertas (Sáez del Álamo, 2024, p. 68). Este celo y la amenaza perpetua a sufrir algún tipo de acoso o brutalidad, responden a la “biopolítica” del régimen normativo⁹, de tal manera que cualquier castigo al que se somete a un cuerpo disidente sirve para disciplinar al resto, para disuadir cualquier intento de contravenir la ley impuesta (Foucault, 2012, p. 44). En definitiva, el armario funciona como una pieza dentro de un engranaje de disciplina y represión que delimita el lugar que pueden ocupar algunos cuerpos, o si se les otorga la posibilidad de tener una posición en la sociedad. Sin embargo, este dispositivo, y la lógica que lo sostiene, no son perfectos, al contrario, en su esencia contienen muchas paradojas que pueden ayudar a debilitarlo para conseguir superar los marcos mentales y sociales que perpetúa y que mantiene a un grupo de personas como “zombis”, muertos en vida, sujetas por medio de miedo

⁷ Se emplea aquí la concepción respecto a lo abyecto de Kristeva como aquello que es diametralmente opuesto al yo, el cual recoge todas las características que deben eliminarse para garantizar la pervivencia de lo recto, lo deseable o normativo: “Lo abyecto, objeto caído, es radicalmente un excluido, [...]. No es por lo tanto la ausencia de limpieza o salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto” (2004, pp. 8 y 11).

⁸ “No se trata de renunciar a la intimidad del hogar y de la vida privada o desvalorizarlas, sino de caer en la cuenta de que, en el régimen del armario, la privacidad, la discreción y la intimidad no son un derecho o una opción, sino una imposición, una obligación. No responden a lo que se entiende normalmente por tener derecho a una vida privada o a no mezclar la vida privada con otros asuntos o al hecho de convertir aquella en comidilla de la prensa del corazón. Responde a una distinción radical entre lo que se considera público o publicable, lo decible, lo admisible socialmente y lo nefando, lo que no debe salir a la luz, lo indecible, aquello cuyo solo nombre produce espanto, indignación, escándalo o es capaz de corromper la estructura social y las buenas costumbres. Responde a una estrategia de silencio impuesto de los modos más diversos, con los mayores grados de sutileza y menos sutilmente otras veces” (Vidarte y Llamas, 2021, p. 52).

⁹ Se hace uso del término “biopolítica” en el sentido expuesto por Foucault en *Microfísica del poder* (1979) y por Javier Sáez del Álamo en *Biopolítica del armario* (2024), donde se aplica del mismo modo que en este trabajo, es decir, al armario y su construcción y efecto en las vidas de las personas LGTBIQ+.

y amenazas más o menos veladas. Por esta razón, en este trabajo se propone estudiar cómo se representa el armario y las contradicciones que conlleva, en las cuales se pueden encontrar las grietas que podrán ayudar a derribarlo y, como hace la protagonista de *La mala costumbre* al final de la novela, poder liberarnos de toda norma restrictiva.

3 De Viena a San Blas, dos vidas en el armario

En este apartado se ponen en comunicación dos textos separados por 90 años pero que, sin embargo, reflejan dos experiencias del armario semejantes o, mejor dicho, en ambos textos escritos por personas disidentes sexuales se pueden encontrar dos relatos o representaciones propias de la experiencia del armario, pero que demuestran la multidimensionalidad de este mecanismo biopolítico. Así, por una parte, analizaremos el poema “Pequeño vals vienés”, del poeta y dramaturgo Federico García Lorca; y por otra, la primera novela de la escritora Alana S. Portero, *La mala costumbre*.

3.1 “Pequeño vals vienés”: del oscuro desván del lirio a un disfraz de río

Este poema pertenece al libro *Poeta en Nueva York* publicado por primera vez de forma póstuma en 1940, aunque los textos que lo componen fueron escritos por el poeta granadino en su viaje a América entre 1929 y 1930. Tanto la publicación primigenia del conjunto poético como la composición de los poemas concretos que lo conforman han sido objeto de minuciosos y numerosos estudios y debates¹⁰ (Millán, 2016, pp. 18-20), en los que no se va a profundizar, ya que no afectan directamente al tema que se trata en este artículo.

A pesar de que el contenido homosexual, o el tratamiento del tema homoerótico, en este poemario ha sido abordado en varias ocasiones (García-Posada, 1982; Sahuquillo, 1991, Gibson, 2016; Peral Vega, 2021), como señala en su análisis Ferrera-Lagoa (2022, p. 359), pese a ser una composición con una presencia importante en la cultura popular por las versiones y musicalizaciones de Leonard Cohen, Enrique Morente o, más recientemente, Silvia Pérez Cruz, el “Pequeño vals vienés” no ha recibido la misma atención que otros poemas del mismo libro y, salvo en este último caso, ningún estudio ha profundizado en la cuestión homoerótica¹¹. En esta ocasión no se pretende elaborar un análisis exhaustivo del poema, sino observar en él la forma en la que el poeta granadino utiliza el imaginario del vals para denunciar la represión de la disidencia sexual, señalando, precisamente, la imposibilidad de mostrar públicamente cualquier expresión amorosa que no se corresponda con la heteronormativa.

El poema pertenece a la sección titulada “Huida de Nueva York (Dos vals hacia la civilización)”, compuesta por dos poemas inspirados por esta danza¹². En el texto que se analiza en este artículo,

¹⁰ En la introducción a la edición crítica de Cátedra María Clementa Millán (2016) recoge una relación de todos los estudios dedicados a esta cuestión y a este trabajo. Se remite en caso de tener interés en esta cuestión.

¹¹ García-Posada (1982) y Hernández (1990) solo mencionan la presencia de esta temática y el otro análisis con cierto detenimiento en este poema de Mármol Ávila (2019) prioriza el contenido o las referencias a la muerte sin vincular estas con la homosexualidad o con la represión de esta.

¹² Junto al poema que aquí se estudia, conforma esta sección “Vals en las ramas”, dedicado a Vicente Aleixandre quien también compuso un poema titulado “El vals”, dedicado asimismo a Federico García Lorca (Hernández, 1990, p. 79). En su texto “Música y poesía: tres poemas sobre el vals (1930-1931)”, Mario Hernández explica cómo este baile se convirtió en los años 30 en el símbolo principal de la corriente de una nueva sentimentalidad neorromántica que fue incluso considerada como “cursi” por personalidades como Gómez de la Serna (1990, p. 72).

se puede identificar al “vals” como el principal representante de la heteronorma¹³: hegemónicamente, para poder participar de la idiosincrasia de este baile hay que tener una pareja del sexo opuesto, es decir, solo se puede bailar un vals públicamente en parejas formadas por un hombre y una mujer. Por esta razón, el vals al que se refiere y que se comenta en la estrofa que se puede considerar el estribillo, del que solo se repite el lamento y una característica concreta de este, refuerza la inevitabilidad del final trágico y de la imposibilidad de vivir su deseo con libertad y en plenitud:

Este vals, este vals, este vals,
de sí, de muerte y de coñac
que moja su cola en el mar (vv. 9-10)¹⁴.

En este primer estribillo se especifica la esencia de este vals: es “de sí”, es decir, de la identidad propia y de la subjetividad, pero también es “de muerte”, por lo tanto, esta identidad es imposible, es negada y queda truncada. En tercer lugar, también se dice que es “de coñac”. La alusión a una bebida alcohólica no aparece únicamente en el “Pequeño vals vienés”, sino que es recurrente en todo el poemario y hace referencia a la conciencia alterada y la desinhibición provocadas por su consumo (Ferrera-Lagoa, 2022, p. 365). Además, como explica Sahuquillo (1991: pp. 124-125), esta tendencia a comportarse de manera más espontánea y menos cohibida como consecuencia de la ingesta de alcohol suele aparecer vinculada al deseo homoerótico en la poesía lorquiana. El tercer y último verso del estribillo muestra al vals mojando simbólicamente su cola en el mar (v. 10). Este gesto puede entenderse, como lo hace Sahuquillo (1991, pp. 246-250), como la derrota definitiva del amor homosexual frente a la heteronorma, ya que vincula el mar en el universo poético de Lorca con el mito clásico de Urano, comprendiéndolo como cielo caído y propio de la homosexualidad. Sin embargo, nuestra perspectiva se alinea en mayor medida con lo expuesto por Ferrera-Lagoa (2022, p. 366), quien interpreta la desembocadura del vals en el mar como una metáfora que se completa al final del poema cuando se hace referencia al “disfraz con cabeza de río” (vv. 37-38), esto es, que el estribillo anuncia el desenlace fatal del amor disidente pese a la estrategia de la máscara que comentaremos más adelante.

Del mismo modo, en cada uno de los estribillos, al lamento de la voz poética le siguen formas en las que el vals es reprimido y que se pueden vincular claramente con los rasgos del armario y sus consecuencias, enumeradas por Sáez del Álamo: “Ese cuerpo [armarizado] que no habla de sí, que no baila, que no ama, que no tiene pluma, se esconde a plena vista” (2024, p. 246). Así, el vals lorquiano es silenciado –“Toma este vals con la boca cerrada”, (v. 8)–, inmovilizado o aleccionado para no mostrarse mediante sus gestos –“Toma este vals de quebrada cintura”, (v. 19)–, y que, finalmente y a pesar de que ama, fallece de forma inevitable: “Toma este vals que se muere en mis brazos” (v. 27). En el último verso del último estribillo se puede identificar el vals como el deseo o amor que comparten los amantes del poema y que está condenado desde el inicio: “Toma este vals del ‘te quiero siempre’” (v. 35).

En el poema, la voz poética establece una clara distinción entre dos espacios entre los que se mueve pasando de uno a otro al mismo tiempo que cambian las estrofas. Así, los primeros versos de las estrofas primera, tercera y quinta, abren siempre de la misma forma: “En Viena...” (vv. 1, 20 y 36). En la capital austríaca es donde se encuentra el salón de baile que constituye uno de esos dos espacios fundamentales. En este caso, además, se trata de un entorno público, lleno de luz –“hay

¹³ Ferrera-Lagoa (2022, p. 361), sin embargo, identifica la norma con la ciudad de Viena, como epítome de una sociedad constrictora.

¹⁴ La edición que se emplea es la que hizo María Clementa Millán (2016) de *Poeta en Nueva York* para Cátedra.

un salón con mil ventanas” v. 6– y de gente que habla y comenta lo que en él sucede –“En Viena hay cuatro espejos/ donde juegan tu boca y los ecos” vv. 20-21–. No obstante, los objetos y elementos que se encuentran en este espacio, pese a identificarse con el movimiento propio de la danza, se caracterizan por el estatismo, la tristeza y la muerte. Ejemplo de ello son las “palomas disecadas” (v. 3). En la obra lorquiana estas aves suelen estar vinculadas con la sexualidad, como explica Sahuquillo (1991, pp. 163-164), pero en el poema aparecen disecadas, lo que imposibilita tanto el movimiento como la vida.

Del mismo modo, la presencia de la muerte en el salón aparece siempre relacionada a las muchachas y muchachos que, presumiblemente, están bailando. En los versos 22-23, a su vez, el poema indica que “hay una muerte para piano/ que pinta de azul a los muchachos”. Se puede ofrecer más de un significado para este símbolo. Ferrera-Lagoa, por su parte, observa varios niveles de significado, y en el más profundo vincula este verso con la “Oda a Walt Whitman”, ya que en la época de Lorca el azul era un color que se relacionaba con la feminidad (2022, p. 364). En el presente artículo, por el contrario, se identifica este color con la masculinidad, o con la posición social y sexual que se espera de los muchachos en la sociedad y, por tanto, con la muerte en vida o el peligro fatal que esto supone para todos aquellos que no cumplen con la norma o no pueden hacerlo.

Por esta razón, y en contraposición a la muerte y la represión que impera en el salón del vals, en la segunda y cuarta estrofa la voz poética describe un espacio diametralmente opuesto. Se trata de un “oscuro desván del lirio” (v. 15) donde el yo poético profesa su amor por un tú poético¹⁵: “Te quiero, te quiero, te quiero” (v. 12) y “Porque te quiero, te quiero, amor mío,” (v. 28). Este segundo espacio se identifica con la intimidad; no en vano, para llegar a él hay que atravesar un “melancólico pasillo” (v. 14), esto es, no es un lugar fácilmente accesible, sino que para llegar a él hay que conocer su localización y atravesar otros espacios. Ferrera-Lagoa concluye que por una vinculación metonímica entre Viena, Freud y el sueño, la ubicación real del desván y, del poema en su conjunto, correspondería con el subconsciente, único lugar donde el tú y el yo pueden encontrarse y declararse su amor, aunque este tampoco sea posible, ni siquiera en su sueño, pues se hace referencia a una danza imposible: “la danza que sueña la tortuga” (v. 17) (2022, pp. 362-363). No obstante, aunque coincidimos en la vinculación del subconsciente con este espacio¹⁶ y, especialmente, con lo que en él sucede o puede suceder, esto es, la consumación del deseo disidente¹⁷, en la interpretación ofrecida en este artículo se insiste en la división de escenarios a la que ya se ha aludido.

Puesto que, el armario y todo lo que supone afecta a ambos espacios, se puede identificar su influencia no solo en la represión y la omnipresencia de la muerte en el salón que ya se ha analizado, sino también en el espacio íntimo y escondido en el que la sexualidad no normativa puede darse. Esto, no obstante, no significa que en el “oscuro desván” la voz poética pueda gozar de su sexualidad de forma libre. Tanto en la segunda estrofa como en la cuarta se hace referencia a la presencia del

¹⁵ Ambas voces, la del emisor y el receptor del amor proclamado en el poema, quedan sin identificar. Esta ocultación o, mejor dicho, la no explicitación del género de ninguna de las voces es una de las estrategias de ocultación, o de armarización de la expresión del deseo homoerótico, que Alberto Mira identifica como características de varios poetas homosexuales de la Generación del 27 y, específicamente, de Lorca (2007, p. 246).

¹⁶ Esta interpretación resulta más clara en el verso “por el silencio oscuro de tu frente” (v. 33), en el que la voz poética hace referencia a pensamientos o deseos que deben ser silenciados, que no abandonan la mente del tú, probablemente por no coincidir o no responder a la norma.

¹⁷ De la misma manera la referencia a juegos infantiles –“en el desván donde juegan los niños” v. 29– la vinculamos con la libertad y candidez de estos, siendo la infancia una etapa de la vida en la que las normas todavía son relativamente más laxas.

lirio. De hecho, la primera vez que se menciona este espacio se describe como “el oscuro desván del lirio” (v. 15). Tal y como explica Anderson (1986, pp. 43-44), las referencias a esta flor en la poesía lorquiana están estrechamente vinculadas con la muerte y con la esterilidad¹⁸, al mismo tiempo que constituyen una suerte de paradoja por su blancura, que contrasta con la oscuridad que impera en este lugar y que es, precisamente, lo que posibilita el deseo disidente. En resumen, se podría establecer un paralelismo entre este espacio de intimidad, marcado por la muerte y el silencio, y el *cruising*, tal y como lo explica y comprende Javier Sáez del Álamo:

[El *cruising*] Es una especie de armario interiorizado, de división subjetiva: “estoy teniendo sexo, pero no soy gay, esto no está ocurriendo, porque no se ha dicho nada”. Esa “nada”, ese silencio y ese “yo” omitido, es una especie de prueba, de garantía de olvido y de borramiento (2024, p. 161).

A pesar de que en este espacio pueda tener lugar un encuentro sexual disidente y en él la voz poética incluso explicita claramente su amor por el “tú”, esto no se traslada al espacio público, sino que está condenado al silencio, al que también se alude y, por lo tanto, a la desaparición definitiva. Estos encuentros no tienen reflejo social ni consecuencias. Esta vinculación del poema con el armario y su funcionamiento se refuerza con la última estrofa. En ella, la voz poética expone su intención de bailar con el “tú” en Viena, en ese mismo salón al que a lo largo del poema no han tenido acceso, – “En Viena bailaré contigo” (v. 36)–, pero para ello deberá emplear un disfraz, deberá ocultar su identidad “con un disfraz que tenga cabeza de río” (v. 37)¹⁹. De manera que esta máscara le servirá para performar la hegemonía sexual, para no romper con la heteronorma²⁰, aunque seguidamente se introducen unos versos que expresan claramente el carácter homoerótico del poema: “¡mira qué orillas tengo de jacintos! / dejaré mi boca entre tus piernas” (vv. 39-40). En estos versos no solo se encuentra una referencia al mito clásico de Jacinto²¹, sino que la forma de estas flores y el verso que le sigue, con un claro contenido sexual, no dejan dudas respecto a la naturaleza disidente del amor que se ha expresado a lo largo del texto. El poema cierra recuperando el estatismo de las estrofas vinculadas con el salón del vals y que, en este caso, se relaciona con las fotografías y las azucenas, que insisten en la melancolía expresada anteriormente por el amor imposible, reforzado en el abandono final: “en las ondas oscuras de tu andar/quiero, amor mío, amor mío, dejar, / violín y sepulcro, las cintas del vals” (vv. 42-44). Puede entenderse esta renuncia final de dos formas distintas: por una parte, y como señala Ferrera-Lagoa, se puede plantear que lo que se deja es el vals prohibido que constituye el amor entre el “tú” y el “yo” poético (2022, p. 368); sin embargo, esta expresión de la necesidad de dejar atrás el vals y sus elementos –“violín y sepulcro”–, se puede

¹⁸ Arango (1998, p. 250) coincide en la interpretación simbólica del lirio lorquiano con la muerte.

¹⁹ El río en la obra de Lorca simboliza no solo el erotismo sino específicamente del deseo homosexual, como se explicita en la “Oda a Walt Whitman” (Ferrera-Lagoa, 2022, pp. 366-367).

²⁰ Como explica Sáez del Álamo (2024, p. 62): “El cuerpo armarizado es un cuerpo que ‘pasa’ por ser otro cuerpo, hace una *performance* de la heterosexualidad y de la expresión de género normativa”. Es decir, puede entenderse el disfraz de río lorquiano como una forma de invisibilizar la disidencia para evitar la violencia o las consecuencias de la ruptura de la norma.

²¹ Como explica Ferrera-Lagoa (2022, pp. 367-368): “Es imposible no acordarse del bello Jacinto al que Apolo ama y convierte en flor tras su muerte (...) Precisamente, se ha defendido en varias ocasiones (como recoge Martínez Rubio, 2021, 289) la importancia que tuvo lo helénico (principalmente en la forma de efebos) para la cultura homosexual de principios de siglo. Es interesante recordar parte del lamento del dios por el efebo, que muy probablemente Lorca tuviera en mente al introducir este símbolo: “Pero en realidad, ¿cuál ha sido mi culpa? A menos que se pueda llamar culpa haber jugado, a menos que también amar pueda considerarse una culpa” (Ovidio, Met. X, 200-201). Esta culpa es la que castiga la norma y por eso el yo, culpable de amar, debe esconderse bajo su disfraz de río, aunque le broten jacintos”.

interpretar también como un llamamiento de García Lorca a superar todas las ataduras –“cintas del vals”–, a abandonar el armario y romper con la norma definitivamente.

3.2 *La mala costumbre*, un silencio narrativo de trece años

El segundo texto que se pretende analizar, poniéndolo a su vez en comunicación con el anterior, es la novela *La mala costumbre* de Alana S. Portero. Se trata de la primera novela de la autora, que había participado en volúmenes colectivos y había publicado varias obras de teatro y poemarios previamente. Esta primera incursión en la narrativa, sin embargo, ha marcado un antes y un después para Portero, ya que ha sido traducida a 17 idiomas y publicada en más de 17 países. Además, ha sido galardonada con distintos premios a lo largo del año 2024: Premio Cálamo a mejor libro del año 2023, Premio Javier Morote a la autora revelación, Premio Openbank de Literatura, Premio Almudena Grandes y Premio Dulce Chacón de Narrativa Española.

La novela consiste en un relato de formación o *Bildungsroman* que narra el paso de la infancia y adolescencia a la juventud y adultez de una joven trans del barrio madrileño de San Blas entre los años 80 y 90. La historia está narrada en primera persona desde la perspectiva de una niña que no está conforme con el género que le han asignado al nacer, lo cual marca su experiencia vital desde su infancia más temprana. Este no es el único eje de desigualdad que la autora retrata, pues también aborda cuestiones de clase, ya que San Blas fue una ciudad dormitorio en la que la lucha de la clase obrera determinó y moldeó la realidad de sus habitantes. Asimismo, a lo largo de la novela se tratan cuestiones como los estragos de la heroína en un barrio obrero, las consecuencias de la pandemia del VIH-sida o la situación de las trabajadoras sexuales.

En el centro del relato, y de todas estas problemáticas, se encuentra la protagonista, que carece de nombre –un nombre con el que se identifique, elegido– y se mantiene sin identificar a lo largo de toda la novela, con todo lo que esto conlleva y que se abordará más adelante. El análisis de la novela se dividirá en tres apartados que corresponden con las etapas principales por las que pasa la protagonista hasta que consigue, finalmente, abandonar de forma definitiva el armario. Estas, a su vez, están marcadas por tres tipos de disciplinamiento. Asimismo, también se tratará el modo que la protagonista y narradora emplea para enfrentarse a esta violencia y al marco represor en el que se mueve.

La primera de estas etapas corresponde con la infancia y el inicio de la adolescencia en la que la protagonista tiene sus primeros encuentros con personajes que encarnan y representan la disidencia sexual dentro de los límites de su barrio, así como los espacios en los que la protagonista crece y que de forma más o menos explícita ejercen un disciplinamiento al que es sometida por parte de su entorno más cercano. Los primeros dos personajes que la narradora presenta al lector como referentes que sufren la violencia LGTBI-fóbica –en este caso primordialmente verbal– son una mujer travesti a la que todo el barrio llama “la Peluca” y que es descrita en la novela como una bruja capaz de hacer males de ojo y de prever el futuro y, por otro lado, un vecino caracterizado por tener pluma²² y al que se relaciona con Oberón, rey de las hadas en la mitología celta. La protagonista reconoce en estos dos personajes una disidencia con la que se identifica y que aspira a encarnar, pero de la que se desmarca, primordialmente, porque también es capaz de observar la violencia que sufren, debido a esta ruptura de la norma social de la que hacen gala:

Saúl, [...], vestía como Tino Casal, hablaba como yo me imaginaba que lo haría Gigi Cicerone, el amigo de Momo, y se movía como Pete Burns. [...]. Era guapísimo [...] Las marcas en la cara que le había dejado su padre a hostia limpia eran perfectamente

²² Alberto Mira define la pluma como “modelo de expresión cuyos significantes (que pueden incluir travestismo) se asocian con lo femenino en los hombres (y lo masculino en las mujeres)” (2007, p. 151).

visibles. [...] A veces quería ser como él. Fascinante, único y femenino. Le llamaban maricón, se reían de él y le amenazaban a diario. En el barrio no tenía descanso, así que casi no lo pisaba excepto para dormir, y según se hacía mayor, ni siquiera eso (Portero, 2023, p. 41).

La protagonista explica en la novela cómo una de las principales diferencias que la separaban de Saúl era el apoyo de su familia, algo indispensable para ella y de lo que el joven carecía. Sin embargo, la primera fuente de disciplinamiento que le señala los gestos o tendencias que deben ser corregidos y que celebra, por el contrario, el género asignado a la protagonista es, precisamente, su familia, en concreto su madre²³. De esta manera, desde niña aprende a moverse en los ambientes generizados de su familia y entorno cercano de tal modo que su orientación hacia los espacios y reuniones feminizadas no llama la atención de una manera “preocupante”²⁴. En el ámbito privado, relacionado claramente con el baño del piso familiar, sin embargo, es donde la protagonista se permite moverse y experimentar con el género con cierta libertad²⁵, siempre marcada por el ocultamiento y el aislamiento: “El baño seguía siendo mi reino privado. Allí improvisaba los maquillajes veloces, cada vez más precisos, y ponía en marcha lo aprendido observando a las mujeres de mi vida” (Portero, 2023, p. 53).

Este espacio de autodescubrimiento y de expresión libre de sí misma, no obstante, tampoco le sirve a la protagonista para escapar de la aversión que su propio cuerpo le genera a medida que crece²⁶. Este mismo rechazo lo encontramos cuando la protagonista habla de una vecina, una mujer trans que a pesar de convivir en el mismo barrio no consigue estar completamente integrada en la comunidad. La protagonista ve en ella no solo la encarnación de lo abyecto (Kristeva, 2004), sino también una proyección de su futuro, marcado por la marginación, la soledad y, en ocasiones, la violencia que vislumbra en la vida de Margarita, en tanto en cuanto, es una mujer trans cuya

²³ “Desde que fui capaz de estructurar pensamientos quise contarle que yo no era enteramente yo. Que estaba confusa y que estaba sufriendo, que lo de bailar canciones de Irene Cara o la obsesión con Madonna siempre habían sido señales luminosas en la oscuridad e importaban más allá de su aparente frivolidad. Eran las sacudidas de libertad que lanzaba el cielo esperando, asustada y esperanzada, que alguien supiera descifrarlas. Las palabras nunca acababan de salir y no tenía herramientas para gestionar algo tan complicado que yo misma me esforzaba por enterrar en la fosa común de las vergüenzas. Tenía muy presente frases que a mí me parecían muy categóricas y que llevaba escuchando toda mi corta vida. Como si mi madre hubiera visto muy pronto en mí algún destello que le desagradó y hubiera trazado un plan sutilísimo para acallararlo” (Portero, 2023, p. 49).

²⁴ Como explica Sáez del Álamo (2023, pp. 59-60): “[...] para entrar en el armario es necesario renunciar a ciertos gestos y expresiones de género [...] se produce una renuncia al propio cuerpo y a su expresividad; [...] esa nueva imagen corporal impostada, esa *performance* de cierta masculinidad o feminidad, y de la heterosexualidad, se in-corpora, se hace cuerpo, se convierte en la forma habitual de vivir la corporalidad, y en algunos casos limita de forma irreversible posibles expresiones de género no normativas”.

²⁵ “Así, el espacio público siempre aparecería vinculado a emociones como el miedo, la angustia o la alerta obsesiva; mientras que lugares cerrados como los baños con cerrojo se convierten en pequeños universos de liberación y autodescubrimiento durante la infancia. De este modo, la clandestinidad y la sombra se presentan como los únicos ámbitos de autenticidad identitaria y de verdadera autonomía, pues más allá de estos la protagonista se siente extraña, ajena al espacio” (Castillo Bel, 2025, p. 78).

²⁶ “El desagrado que experimentaba ante mi cuerpo había cambiado desde la infancia; si antes tenía que ver con sentirme lejos de algo intocable, de algo hermoso y etéreo, como si estuviese encadenada a una realidad terrena que no puede evitar que la luna se aleje para siempre, ahora emparentaba con la deformidad y lo protuberante. (...) Usaba ropa enorme para disimular lo que yo entendía como un cuerpo que se corrompía de una estación a otra” (Portero, 2023, p. 89).

condición es pública y notoria²⁷. Todo cambia cuando atestigua un episodio de violencia verbal que sufre su vecina, puesto que la rabia que esto le provoca transforma la mirada de la protagonista:

La desvergüenza del tipo, [...] golpeaba la cara de Margarita delante de todo el mundo. Fue la primera vez que vi con total claridad esa humillación específica, la de negar el nombre, la de exponer la desnudez de otra persona para burlarse, la de aplastar cualquier conquista o historia personal, por dolorosa que haya sido, solo por el placer de ejercer poder, y en ese momento se conformó un “nosotras” tan poderoso que parecía haber estado ahí siempre (Portero, 2023, p. 81).

La segunda etapa se sitúa en la adolescencia del personaje principal, específicamente, en la primera relación amorosa que entabla con un chico llamado Jay. Su relación se da en secreto, a escondidas, en “no-lugares”, como la narradora misma afirma (Portero, 2023, pp. 91-92), que les brindan la oportunidad de expresar su deseo mutuo y actuar en consecuencia evitando que, durante sus encuentros, el mundo gobernado por la cis-heterosexualidad les afecte²⁸. Jay es un personaje vital pues es la primera persona a la que la protagonista le confiesa su identidad trans, la complejidad de su tránsito entre el ámbito público y hostil, en el que tiene que utilizar una máscara, y su intimidad femenina y oculta (Castillo Bel, 2025, p. 86). Pese a que esta primera experiencia afectivo-sexual resulta satisfactoria y agradable, el final de la misma es extremadamente doloroso ya que lo marca el segundo episodio de disciplinamiento, cuando un adulto descubre su relación y los delata a los padres de Jay. Todo el contacto con él se termina abruptamente y esto encierra todavía más a la protagonista en un armario de silencio y ocultamiento y acaba con la esperanza que había supuesto su amor con el joven (Portero, 2023, p. 133).

La tercera y última etapa que se va a tratar corresponde con la incursión en la adultez, atravesada por una doble vida, un “camino bífido” (Portero, 2023: p. 140). Por una parte, la imagen pública que la protagonista muestra durante el día, en espacios conocidos y familiares, y, por otra, las noches en las que se atreve a vestirse con ropa femenina, maquillarse, salir de fiesta y tener sexo con los “hombres-dragón” (2023, p. 142). En medio de esta vorágine conoce a Eugenia “la Moraíta”, una trabajadora sexual trans que le intenta ayudar, confrontándola e intentando hacerle ver la espiral autodestructiva en la que está inmersa, especialmente por la transformación y su reverso: “Y no me asusta tanto como el camino contrario, el que yo no veo, cuando te quitas la pintura y los taconitos y te compones otra vez para el otro lado. Eso es morirse, marica, eso es morirse” (Portero, 2023, p. 184).

Tras esta conversación y gracias a su amistad con “la Moraíta” y otras trabajadoras sexuales, la protagonista se atreve a salir a la calle vestida con ropa femenina, reivindicando su identidad sin ambigüedades por primera vez. Es en esta ocasión en la que sufre el disciplinamiento más brutal y doloroso de toda la novela. Un grupo de hombres²⁹ le dan una paliza y la amenazan con matarla. Antes de perder el conocimiento recuerda a todas las personas relevantes en su vida y se imagina a

²⁷ “No sabía de dónde habían salido Margarita y sus bultos, pero desde luego no era el mismo sitio del que procedían las diosas de revista [...] Ninguna de ellas se libraba de los comentarios insultantes. Eran mujeres incontestables, les tenían tanto miedo por ser tan atrayentes que enseguida se decía en voz alta y clara que ‘eran hombres’. [...] A las mujeres como Margarita se las utilizaba en los chistes que me cortaban la respiración, eran la caricatura, a las que se imitaba poniendo voz de tiarrón y las que me hacían sufrir con su presencia por la coartada que proporcionaban al mundo entero para humillarnos sin remordimientos” (Portero, 2023: p. 63).

²⁸ De hecho, en estos momentos a pesar de que ambos personajes se conocen siguen las reglas no escritas del *cruising* al que se ha aludido anteriormente, ya que no les sirve para generar vínculos afectivos significativos, que trasciendan los encuentros fugaces que comparten, siempre alejados de sus entornos y sin que nadie más lo sepa.

²⁹ Al final del capítulo se descubre que la protagonista conocía a uno de los agresores pues protagoniza otro episodio de acoso en otro contexto de la novela.

su madre llorando sobre su cadáver: “[...] vi a mi madre llorar volcada sobre mí, cubriéndome con su cuerpo, despeinada, con los ojos hinchados, babeando y sin poder gritar mi nombre porque no tenía uno” (Portero, 2023, p. 209). Este instante hace referencia a una de las consecuencias del armario: la muerte identitaria. En este caso la protagonista ni siquiera ha tenido la oportunidad de construirse una identidad elegida y, por lo tanto, cuando se imagina a su madre reclamándola³⁰, no tiene cómo hacerlo pues carece de lo esencial: un nombre³¹.

Este suceso supone un antes y un después en su vida, la narración se detiene en seco e incluso se intenta representar gráficamente el silencio absoluto y definitivo mediante un asterisco y un capítulo escrito enteramente en cursiva y que corresponde a trece años en los que la protagonista vive como una zombi³²: “*Cómo se narra la nada, cómo se hace memoria de una vía muerta, cómo. Me lo quitaron todo y no quedó brasa que avivar [...] el armario se cerró sobre mí como un ataúd*” (Portero, 2023, p. 211). De esta manera, se puede observar cómo a lo largo de la novela el armario es un dispositivo, una realidad que acompaña, acecha y moldea la vida de la protagonista hasta el final en el que consigue abandonarlo y reivindicar su identidad. No obstante, tanto en las tres etapas que hemos diferenciado como en otros episodios y situaciones que se describen, en *La mala costumbre* queda patente la multidimensionalidad del armario y sus consecuencias, señalando y problematizando, no solo las agresiones o violencias físicas empleadas, sino también otro tipo de disciplinamiento que afecta a las personas que habitan la disidencia sexual.

4 Conclusión

En resumen, y como se ha podido comprobar en los análisis de los textos que se han puesto en diálogo en este trabajo, el armario es uno de los dispositivos empleados desde instancias biopolíticas para reforzar una normatividad, en este caso la heteronorma. Como se ha visto, este régimen afecta y ha afectado a las personas que encarnan la disidencia desde hace décadas, de manera que en dos textos entre los que hay una distancia temporal de más de 90 años se pueden encontrar similitudes respecto a la necesidad de ocultar un deseo no heterosexual para evitar las represalias. En el caso de *La mala costumbre*, además, no solo se pueden observar las consecuencias psicológicas y sociales provocadas por el armario, sino que la mayoría de intentos emprendidos por la protagonista para superar esta situación son duramente castigados hasta provocar un silencio de más de una década. En el caso del “Pequeño vals vienés”, y pese al innegable contenido

³⁰ Esta escena hace referencia al comienzo de la novela en el que la narradora describe a una madre que ha perdido a su hijo por su adicción a la heroína: “Las madres de mi barrio no abrazaban a sus hijos muertos como las vírgenes en las piedades renacentistas. Lo hacían volcadas sobre los cuerpos, a gritos, despeinadas, con los ojos hinchados y babeando. Cubriendo a sus criaturas como podían, arrojándoles como bestias desesperadas, llamándoles hasta dejarse la voz en la acera, clavándoles las uñas en la carne, yéndose con ellos de alguna manera” (Portero, 2023, p. 12).

³¹ Este episodio corresponde con lo expuesto por Sara Ahmed sobre las pérdidas de vidas queer (2017, p. 240): “Así, la incapacidad para reconocer la pérdida queer como pérdida también es la incapacidad para reconocer las relaciones queer como vínculos significativos, que las vidas queer son vidas que vale la pena vivir o que las personas son más que personas heterosexuales fallidas, heterosexuales que no lograron ‘ser’”. Es decir, la madre de la protagonista, en caso de que ella muriera sin abandonar el armario, no podría llorarla por completo, porque no conoce realmente a su hija, velaría un cuerpo que se identificaría, empleando las palabras de Ahmed, como el de un “heterosexual fallido”.

³² Este capítulo pretende ser el principal reflejo de la vida en el armario, y concuerda con uno de los aspectos trabajados por Sáez del Álamo (2024, 87): “El zombi es una buena metáfora de ese estado intermedio, de *undead*, de muerto en vida, que genera el armario. En efecto, el armario es una especie de enterramiento, de encierro en un ataúd mental, social, afectivo, expresivo, cercano a la muerte: muerte civil, muerte amorosa, muerte social, muerte identitaria, muerte del deseo”.

homoerótico del poema, el alcance del armario es todavía mayor, ya que para poder expresarlo se emplean recursos líricos oscuros y no accesibles para cualquier lector, lectora o lector.

No obstante, el nexo entre los textos de Lorca y Portero consiste en la representación del armario y sus consecuencias. Especialmente a la consideración del armario como un no lugar que impide a las voces protagonistas de ambas obras crear vínculos significativos basados en una comunicación recíproca que no les obligue a dar explicaciones por sus acciones y tendencias. Dicho de otra manera, tanto la novela de Portero como el poema de Lorca nos presentan dos escenarios habitados por personajes que deben ocultar su deseo e identidad para evitar represalias o un cuestionamiento continuo, ambas han sido expulsadas de la “normalidad” y, por ello, habitan el no lugar.

Asimismo, junto al retrato de una vida armarizada como una no vida, otro de los puntos en común de los textos analizados en este artículo corresponde con una denuncia, más o menos explícita a la heteronorma como la estructura social de la que proviene para establecer qué deseo puede expresarse y mostrarse en público y cuál debe esconderse, encerrarse, enterrarse. El armario en este contexto sería el mecanismo propio de la heteronorma para señalar y ocultar a los cuerpos que expresan o que actúan sobre el deseo censurado.

Frente a esto, los dos textos se erigen como defensores de la disidencia y reivindican la necesidad de construir sociedades diversas que dejen atrás todas las desigualdades estructurales y ejes de opresión que construyen una miríada de armarios para sujetar o constreñir aquellos cuerpos que las cuestionan. Pues, como explica Javier Sáez del Álamo en *Biopolítica del armario* (2024), un texto fundamental en la elaboración de este artículo, el armario no solo afecta a los miembros del colectivo LGTBIQ+, sino que también sirve para regular y establecer qué es lo aceptable en todos los ámbitos de la vida social, de tal manera que influye y actúa sobre todos los cuerpos porque ninguno responde totalmente a la norma. Dicho de otra manera: todas estamos bajo el dominio del armario tanto si nos identificamos como queer como si no.

Bibliografía

- Ahmed, S. (2017). *La política cultural de las emociones*, Universidad Nacional Autónoma de México (Centro de Investigaciones y Estudios de Género): Ciudad de México.
- Anderson, A. A. (1986). 'Lirio' and 'azucena' in Lorca's Poetry and Drama. *Anales de la literatura española contemporánea* Vol. 11, (Nº 1/2, Special Issue in Honor of Federico García Lorca): 39-59.
- Arango, M. A. (1998). *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Editorial Fundamentos: Madrid.
- Augé, M. (2000). *No-lugares: espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*, Editorial Gedisa: Barcelona.
- Castillo Bel, L. (2025). Más allá de la crononormatividad del *Bildungsroman*: temporalidades queer en *La mala costumbre* (2023), de Alana S. Portero. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 43: 73-90.
- Ferrera-Lagoa, A. (2022). De ríos, jacintos y lugares oscuros: el tema del amor homosexual en "Pequeño vals vienés", de Federico García Lorca. *Anuario de Estudios Filológicos* vol. XLV: 357-370.
- Foucault, M. (2007). *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*, Fondo de Cultura Económica: Ciudad de México.
- Foucault, M. (2012). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Editorial Biblioteca Nueva: Madrid.
- García Lorca, F. (2016). *Poeta en Nueva York* (Ed. de M. C. Millán), Cátedra: Madrid.
- García-Posada, M. (1981). *Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York*, Akal: Madrid.
- Hernández, M. (1990). Música y poesía: tres poemas sobre el vals (1930-1931), en Egido, A. coord., *Poesía del 27*, Ibercaja: Zaragoza: 61-94.
- Kristeva, J. (2004). *Poderes de la perversión*. Siglo XXI Editores: Buenos Aires.
- Mármol Ávila, P. (2019). A propósito de la muerte, el vals y el yo poético en "Pequeño vals vienés" de Federico García Lorca, en Abello Verano, A., Arciello, D. y Fernández Martínez, S. eds., *La lupa y el prisma. Enfoques en torno a la literatura hispánica*, Universidad de León, Área de Publicaciones: León: 115-130.
- Millán, M.C. (2016). Introducción, en García Lorca, F., *Poeta en Nueva York*, Cátedra: Madrid: 11-92.
- Mira, A. (2007). *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*, Editorial Egales: Barcelona.
- Portero, A. S. (2023). *La mala costumbre*, Seix Barral: Barcelona.
- Sáez del Álamo, J. (2024). *Biopolítica del armario*, Bellaterra Edicions: Manresa.
- Sahuquillo, Á. (1991). *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad masculina. Lorca, Dalí, Cernuda, Gil-Albert, Prados y la voz silenciada del amor homosexual*, Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert" (Diputación de Alicante): Alicante.
- Sedgwick, E. K. (1998). *Epistemología del armario*, Ediciones de la Tempestad: Barcelona.
- Vidarte, P. y R. Llamas (2021). Armario. La vida privada del homosexual o el homosexual privado de vida, en Vidarte, P. *Por una política a caraperro. Placeres textuales para las disidencias sexuales*, Traficantes de Sueños: Madrid: 43-62.