

César Cañedo*

***Amora y Crema de vainilla*, momentos clave de la novela lésbica mexicana en 25 años**

Amora and Vanilla cream, key moments of the Mexican lesbian novel in 25 years

Abstract | This paper aims to propose other ways of reading and approaching two Mexican lesbian novels: *Amora* by Rosamaría Roffiel (1989) and *Vanilla cream* by Artemisa Téllez (2014). Both novels have been reviewed negatively—which in the first case refers to a pamphleteering attitude and, in the second, to excessive violence—and criticized as structural and representation “failures”, respectively. We propose to analyze the autobiographical politicization and the narrative structure of the novels as multiorgasmic to rethink these supposed “failures”. The analysis stems from approaches and feminist theories, from critical Mexican and foreign voices such as: Artemisa Téllez, María Elena Olivera Córdoba, Angie Simonis, Diana Fuss, Susan Winnett and Jack Halberstam; in order to build possible situational frameworks, that allow us to read the two novels far from the parameters of traditional criticism. We propose to read them under categories that problematize the pragmatic possibilities of both works; the first as a political novel or self-improvement book, and the second as a lesbian erotic novel which works alongside the construction of a reading public, that of lesbians.

Keywords | mexican lesbian narrative | multiorgasmic narrative structure | autobiographical politicization | Artemisa Téllez y Rosamaría Roffiel.

53

Resumen | El presente artículo tiene como objetivo proponer otras maneras de leer y de aproximarnos a dos novelas lésbicas mexicanas: *Amora*, de Rosamaría Roffiel (1989) y *Crema de vainilla*, de Artemisa Téllez (2014), ya que estas han recibido críticas negativas, señalando en el primer caso una actitud panfletaria y, en el segundo, el exceso de violencia, como «fallas» estructurales y de representación, respectivamente. Proponemos analizar la politización autobiográfica y la estructura narrativa de las novelas como multiorgásmica para repensar esas supuestas «fallas». Partimos de aproximaciones y teorías feministas, de voces críticas mexicanas y extranjeras como: Artemisa Téllez, María Elena Olivera Cór-

Recibido: 26 de junio, 2020.

Aceptado: 29 de agosto, 2020.

* Doctor en letras. Centro de Enseñanza para Extranjeros, UNAM.

Correo electrónico: cesargcanedo@gmail.com

Cañedo, César. «*Amora y Crema de vainilla*, momentos clave de la novela lésbica mexicana en 25 años.» *Interdisciplina* 10, n° 27 (mayo-agosto 2022): 53-78.

DOI: <https://doi.org/10.22201/ceiich.24485705e.2022.27.82143>

dova, Angie Simonis, Diana Fuss, Susan Winnett y Jack Halberstam, para construir posibles marcos situacionales que nos permitan leer las dos novelas lejos de los parámetros de la crítica tradicional. Proponemos leerlas bajo categorías que problematicen las posibilidades pragmáticas de ambas obras, la primera como novela política o libro de superación personal, y la segunda como novela erótica lésbica, de la mano de la construcción de un público lector, el de las lesbianas.

Palabras clave | narrativa lésbica mexicana | estructura narrativa multiorgásmica | politización autobiográfica | Artemisa Téllez y Rosamaría Roffiel.

AMORA DE ROSAMARÍA ROFFIEL (1989) y *Crema de vainilla* de Artemisa Téllez (2014) son obras significativas para aproximarnos de manera crítica a la novela lésbica mexicana, una tradición que apenas se está construyendo en México. La primera fundacional y la segunda contestataria, abarcan —considerando sus fechas de publicación— el arco temporal de 25 años, 25 años de un proceso abierto y de cuestionamiento del lesbianismo en el discurso literario. Nos interesa abordar las continuidades y discontinuidades en cuanto a los modelos de representación lésbica que las dos novelas proponen, por lo que nos parece significativo situarlas entre dos posibles extremos de representación, entre la politización del modelo de la buena lesbiana, en *Amora*, y el de la lesbiana perversa en *Crema de vainilla*, de acuerdo con sus personajes principales. Esto implicará sugerir algunas aproximaciones a cómo han sido leídas ambas obras y qué cambios y recurrencias se pueden trazar en esta distancia temporal entre las novelas.

En el presente artículo proponemos otras maneras de leer y de aproximarnos a ambas, al haber sido cuestionadas por alguna crítica, que señala en el primer caso una actitud panfletaria y, en el segundo, el exceso de violencia, como «fallas» estructurales y de representación, respectivamente. Partimos de aproximaciones y de teorías feministas, de voces críticas mexicanas y extranjeras como: Artemisa Téllez, María Elena Olivera Córdova, Angie Simonis, Diana Fuss, Susan Winnett, Jack Halberstam, para construir posibles marcos situacionales que nos permitan leer las dos novelas lejos de los parámetros de la crítica tradicional,¹ y señalar similitudes y diferencias notables entre ambas. Festejamos también 25 años de novela lésbica, a sus autoras y a sus críticas.

Artemisa Téllez en su ensayo “A Chloe le gustaba Olivia. Implicaciones de una literatura que quisiera llamarse lésbica” (2010) propone dos periodos de la litera-

1 Nos referimos al tratamiento canónico y convencional de las novelas como género literario y a asumir una serie de expectativas iguales y tradicionales para todos los tipos de estas. Sin considerar posibles lecturas, públicos, circulación e intereses de las autoras y de las lectoras, sin considerar las implicaciones lesbofeministas y los posibles para qué y para quiénes se publican las novelas lésbicas y cómo son recibidas por las disidencias.

tura lésbica mexicana, «Lesbofeminista» y «Post feminista». Téllez ubica *Amora* en la fase de escritura «lesbofeminista», que corresponde con la primera clasificación en términos temporales, décadas setenta y ochenta del siglo XX (Tellez 2010, 178). En esta se presenta —como rasgo común— una idea políticamente correcta de la lesbiandad, se construye un modelo válido, gozoso, bello y digno del ser lesbiana, necesario para un momento en que, de acuerdo con otra clasificación, esta de Angie Simonis (2007), corresponde con la fase de «Orgullo» (Simonis 2007, 126), la fase de protesta, es decir, de alto impacto del lesbofeminismo en la teoría y en el discurso literario, cuestión que también ha resaltado María Elena Olivera Córdova en su pionero estudio, *Entre amoras. Lesbianismo en la narrativa mexicana* (2009). La novela de Artemisa Téllez, *Crema de vainilla*, se inscribe dentro de lo que la misma autora propone como «post feminista», es decir, desde la contemporaneidad y con una postura de cuestionamiento de los estereotipos que se han formado sobre las identidades disidentes. Sin duda, como bien señala María Elena Olivera Córdova, *Amora* abrió el camino para la apertura de la narrativa lésbica posterior (Olivera Córdova 2009, 169), desde una auto representación que permite cuestionar y reaccionar frente a ciertos modelos y estereotipos lésbicos.

Amora, entonces, se inscribe en el marco de liberación homosexual que toma fuerza, en nuestro país, en la década de los setenta, y del afianzamiento de las categorías gay y lésbica como posibilidades discursivas de acción política y de acción de identidad. Es una obra triunfalista de la representación lésbica en el sentido de que las personajes asumen y viven su opción de vida y la disfrutan fuera del clóset enunciativo; es una novela, pues, del orgullo, y concentra una serie de actitudes y necesidades de época que se relacionan con su característica de pionera y su innegable (y criticado) didactismo. Francesca Gargallo la considera como una acción, una acción feminista. En este caso el nivel pragmático es importante, puesto que en muchos sentidos *Amora* fue lanzada como un gesto político:

La expresión disidente en una revolucionaria búsqueda de la autonomía sexual y social, se concreta finalmente en una novela eje, una novela que didácticamente sostiene que el amor entre mujeres no es, no quiere ser, no puede ser la pasión romántica porque se alimenta de comprensión, disidencia sin pelea, seducción sin violencia, haciéndose personal acto político y social, acción feminista: *Amora*, de Rosa María Roffiel, publicada por editorial Planeta en 1989. (Gargallo en Olivera Córdova, 2009, 11)

Por otro lado, *Crema de vainilla* recupera el impulso de salir de lo políticamente correcto, un impulso de cuestionar los ideales normativos que configuraron un estereotipo de «buenas lesbianas» y que Artemisa va a señalar en el ensayo previamente mencionado. Le interesa romper con la postura politizada y asumir una preocupación más liberadora de la escritura, sin presión incluso por

parte del estereotipo de la lesbiana correcta que había construido la literatura lésbica «feminista», o del «orgullo». Cierra Artemisa Téllez el ensayo arriba mencionado con las siguientes palabras:

Escribamos pues historias que escandalicen y exciten, que perviertan y hagan llorar, que levanten ámpula y que molesten porque ya no es momento de decir simplemente «existo» y «tengo derecho a», es momento de hacer literatura y con ello mandar al demonio lo políticamente correcto y la crónica *voyeur*. Hay que escribir con las mentes, los corazones y los ovarios, pero sin jueces ni público a nuestro alrededor: hay que escribirnos libres, para tener una posibilidad de llegar a serlo algún día. (Téllez 2010, 184)

El ensayo de 2010 de Téllez condensa las preocupaciones vertidas en su propia novela de 2014, y nos da una orientación sobre cómo leerla y desde dónde, para no clasificarla como incorrecta ni éticamente cuestionable. La estética del compromiso político de momentos anteriores se ha desplazado en la literatura lésbica, se ha movido hacia una estética que busca desafiar los tabúes autoimpuestos que se hicieron bajo la imperante doctrina de la representación. Para 2014, ya no será necesario ni lo más importante representar «buenas lesbianas» sino atender asuntos ligados con lo literario y abrir las posibilidades de representar otro tipo de identidades disidentes.

Me interesa pensar ahora en algunos posibles puntos compartidos entre ambas novelas que también son puertas de acceso a su lectura, considerando el nivel de la autoficción, la estructura narrativa y los modelos de representación de las lesbianas protagonistas, para después hablar de las particularidades de cada una. Leer a la primera desde la dimensión del orgullo identitario y las necesidades urgentes por representar estereotipos positivos de las lesbianas, y desde la crítica o cuestionamiento a ese orgullo, a la segunda, nos servirá para analizarlas, para situarlas en marcos que potencien posibles lecturas relacionadas con el cuerpo, la recepción de las obras y sus potenciales públicos.

La politización autobiográfica

Artemisa Téllez, María Elena Olivera Córdova y Angie Simonis, en sus respectivas aproximaciones críticas, coinciden en la recurrencia de elementos autobiográficos de la literatura lésbica.² Simonis menciona, particularmente de la narrativa: “Elección de una narradora en primera persona que acerca el texto al

² En el caso de las novelas lésbicas mexicanas, la politización autobiográfica está presente con mayor fuerza en las novelas *Amora*, *Dos mujeres* (1990), de Sara Leví Calderón, y *Sandra, secreto amor* (2001), de Reyna Barrera.

modelo autobiográfico” (Simonis 2007, 131) para la época en la que ya abiertamente se puede hablar de experiencias lésbicas en literatura.

Olivera Córdova hace hincapié en la importancia que la vida de Rosamaría Roffiel tiene para construir *Amora* (Téllez 2014, 133), como un compromiso ético-estético que traza un pacto entre autora-personaje-narradora desde la militancia lesbofeminista (Téllez 2014, 135-6). Olivera habla de una ética del ser lésbico que, añadimos, no omite presentarlo en algunas de sus contradicciones. Llama acertadamente a la novela como novela de realismo sociosexual o literatura de compromiso sociosexual (Téllez 2014, 137), volveremos a ello más adelante. También para Jorge Luis Gallegos son notables en *Amora* el trabajo autobiográfico y de concientización que Roffiel emprende en la novela, al construir a las lesbianas, las personajes, como un cuerpo político y de participación social (Gallegos 2016, 76-9).

Desde nuestro enfoque, esta presencia autobiográfica se configura en la autoficción, categoría de Manuel Alberca en *El pacto ambiguo* (2007), para justamente mostrar que la relación con lo autobiográfico, en muchos ejemplos de literatura lésbica, se establece desde la ambigüedad, donde no resultan del todo claros los límites de lo ficcional con lo autobiográfico, y donde el texto no deja de ser predominantemente ficcional puesto que se enmarca en el género literario de la novela. Pensar la presencia de elementos autobiográficos en *Amora* desde la autoficción nos permite mostrar que se toman decisiones deliberadas sobre qué de la autobiografía se mezcla con la ficción, y que en este caso esas decisiones se configuran desde una política de la identidad, para moldear y configurar en el discurso literario personajes lesbianas.³

Para el caso de las novelas hechas por voces de la disidencia sexual en las que se incorporan elementos visibles, encubiertos o en código de la vida de lxs autorxs, podemos hablar entonces de una politización autobiográfica. Con esta se politiza y ficcionaliza la identidad disidente desde lo autoficcional. Resulta interesante la recurrencia de esto en la literatura lésbica mexicana. Es visible una intención por dar preferencia a algunos elementos relacionados con la vida

3 Pensar la autoficción en las literaturas disidentes como una politización autobiográfica nos permite problematizar qué de la identidad no normativa se tamiza por la ficción y cuál es su para qué, en relación con la postura de la identidad sexoafectiva que se pretende militar, desde el orgullo o el cuestionamiento a ese orgullo. Además, es interesante pensar en un posible campo de estudio de las dimensiones autobiográficas y autofccionales en el contexto de vivencias y experiencias de las disidencias sexuales, para articular las posibles características de una autoficción que se interesa por una agenda de vida de sujetos de las disidencias sexuales y analizar la recurrencia de elementos y narrativas que se deciden representar de sus experiencias. Además, la politización autobiográfica se presenta como una estrategia de validación de experiencias identitarias disidentes, es decir, narrar desde la experiencia de ser lesbiana, gay, disidente, permite validar la voz narrativa y el proceso de identidad.

de lxs autorxs en oposición a la heteronorma; son visibles también las experiencias que priorizan en sus narrativas, por ejemplo, en *Amora*, vemos que se incorpora la militancia desde grupos que prestaban atención a mujeres violadas y se apela a un público lésbico, al que se le transmiten y enseñan ciertas narrativas de activismo. Quienes lleven a cabo esto serán también sus personajes ancladas en amigas de carne y hueso (y en ella misma), en el caso de Roffiel.

En la novela de Artemisa Téllez, la politización autobiográfica, por otro lado, no es prioritaria, ni esta se podría catalogar como autoficcional. Sin embargo, es interesante que se incorporen vivencias de una estudiante y posteriormente profesional de la carrera de letras hispánicas, vivencias que podríamos o no relacionar con la vida de la autora, y también una serie de experiencias de la identidad lésbica en relación con la urbe, Ciudad de México y alrededores (Cuernavaca, Tepoztlán), desde una politización autobiográfica sutil que busca cuestionar y ampliar los lugares, actitudes y expectativas de movilidad e interacción de las personajes lesbianas. Las personajes de Roffiel, en contraste con el tema de la movilidad urbana, permanecerán más en los espacios cerrados, cargados de intimidad, como departamentos, o aparecerán en colonias céntricas (y quizá elitistas) de la ciudad.

Es claro, entonces, que Roffiel preferirá representar las experiencias de sororidad con sus amigas, los casos documentados de violaciones, el oficio de escritora, desde una politización autobiográfica militante en la novela, lo cual queda declarado desde el paratexto de apertura, que incluye una dedicatoria política a las mujeres que decidieron amar a otras mujeres y establece el pacto autoficcional: “Sí, en efecto, esta es una novela muy autobiográfica. Casi todas las personajes existen. Casi todos los nombres fueron cambiados. Y casi todo ocurrió realmente” (Roffiel 2009, 9).

Bajo este pacto de politización autobiográfica que la autora plantea, no es tan importante pensar en la Rosamaría Roffiel ficcionalizada, que por otro lado resulta evidente en el personaje de Guadalupe, aunque también se desdoble en la mención a otra de las amigas de la trama, esta sí, llamada Rosa María en la novela, personaje incidental. Lo importante de esta politización autobiográfica es la visibilidad y el reforzamiento de la identidad lésbica anclada, en la ficción, por personajes de carne y hueso. Interesante, para este argumento, resulta notar que hay personajes a las que no se les cambia el nombre, como Marta Lamas, lo cual refuerza la intención por mostrar (¿y homenajear?) a feministas públicas de su contexto.

Artemisa Téllez en *Crema de vainilla* no elige politizar su militancia y su identidad de manera evidente y recurrente, sino que opta por presentar una idea de placer femenino que cuestiona los límites autoimpuestos a la representación de la lesbiandad, que se padece y disfruta, a la par que se presentan aspectos de la vida de hija de familia (aparece brevemente una voz de la madre),

novia (intenta dos relaciones de noviazgo), amiga, profesional del área de letras (Irene, una de las protagonistas y narradora, se titula, se especializa y da clases de literatura).

La politización autobiográfica es notable y significativa en *Amora*, si la pensamos desde el compromiso o la militancia que se puede analizar en varios niveles de la novela y que generalmente se ha visto como una condición fallida. Toca el turno de analizar la estructura narrativa en función de lo que ha sido señalado como errores, desde un tratamiento tradicional de la novela.

La narrativa del placer: leer desde el multiorgasmo narrativo

Siguiendo a Susan Winnett en su artículo “Distinciones: mujeres, hombres, narrativa y principio de placer”, podemos hablar en ambas novelas de un tipo de estructura narrativa distinta a la convencional, que es lineal y ceñida a la idea de finitud, progresión y un único clímax narrativo y que, de acuerdo con Winnett, responde a la experiencia del placer viril, al orgasmo masculino entendido en términos narrativos (Winnett 1999, 154). A partir de las teorizaciones de Winnett, optamos por nombrar y categorizar esta otra lógica narrativa como estructura narrativa multiorgásmica, que será útil para pensar desde ahí tanto *Amora* como *Crema de vainilla*. La autora argumenta su propuesta en el hecho de que se da otra relación entre el placer y la corporalidad femenina distinta a la idea del placer y orgasmo masculino y que eso puede estudiarse desde la narrativa. Fundamenta su estudio con el análisis del clásico *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley:

Me gustaría explorar lo que pasaría si, habiendo reconocido que la trama principal depende de la morfología masculina y de la experiencia masculina, conserváramos el modelo general narrativo de tensión y resolución («tumescencia y detumescencia», «excitación y descarga significativa») y simplemente sustituyéramos la experiencia masculina por una femenina representable de forma análoga. No propongo el modelo hipotético que sigue como *la* alternativa a lo que he llamado narratología masculina; en efecto, no puede sostenerse ni como un modelo para toda la narrativa «femenina». Más bien lo considero una alternativa, que, aunque es útil para explicar *Frankenstein* (y tal vez otros textos), es en el fondo más valiosa por su función relativizadora que como un esquema que compita con la trama principal por la autoridad. La existencia de dos modelos implica la posibilidad de muchos más; ni los esquemas que critico ni el que desarrollo aquí agotan las posibilidades ofrecidas por el modelo psicoanalítico. (Winnett 1999, 155)

Este leer desde el cuerpo femenino resulta muy útil para analizar las dos novelas en cuestión, y, como señala Winnett, no necesariamente podemos leer

toda la narrativa escrita por mujeres desde este parámetro. La situación de las novelas mexicanas debe considerarse en su contexto de producción, y por supuesto resulta importante cuestionar las implicaciones que la idea de cuerpo femenino lésbico puede aportar o enriquecer a la lectura multiorgásmica de textos literarios escritos por mujeres. Sin embargo, como aproximación (y tarea por hacerse), me parece una categoría productiva que puede arrojar luz acerca de la narratividad encarnada en las experiencias de placer y las distinciones de los cuerpos, lo cual puede ampliarse, relaborarse y situarse constantemente.

De acuerdo con esta propuesta de análisis, cuestiones como los finales, las digresiones narrativas, las pausas, las repeticiones, se resignifican y podemos leerlos distintos, no como errores estructurales ni fallas, sino como indicios de la presencia de otro placer en el esquema de la narración —universalizado por inercia como masculino— y que en este caso corresponde al placer femenino, el cual se presenta bajo otra lógica narrativa. Nos dice Winnett: “Primero, quiero explorar la diferente lógica narrativa y las muy diferentes posibilidades de placer, que emergen cuando cuestiones como la incipiencia, la repetición y el final se reconsideran desde el punto de vista de *una* experiencia (no *la* experiencia) del cuerpo de la mujer” (1999, 156). Un cuerpo que no vive un clímax único ni final, en cuanto al orgasmo. Ahora vayamos a las novelas que nos interesan.

Amora narra la relación de Lupe, lesbiana asumida, con Claudia, quien se está descubriendo y explora el amor lésbico con la protagonista durante un año, que es el tiempo de la narración. Lupe es la narradora y la trama se centra en su red de mujeres cercanas: amigas, feministas, la mayoría lesbianas. En *Crema de vainilla* nos encontramos con Irene y Lala, la pareja protagónica. Irene es la narradora, y se nos presenta una relación conflictiva, llena de abuso y sometimiento no todas las veces consensuado que Lala ha ejercido sobre Irene durante muchos años. La narración se centra en Lala y en la obsesión que ha construido Irene en torno a esta desde que se conocieron y hasta un presente narrativo tenso que habla de la imposibilidad que padece Irene por alejarse de Lala, a pesar de estar consciente del daño que puede representarle.

En el sentido tradicional las dos novelas no «acaban», los finales resultan abiertos. Las historias no son lineales todo el tiempo (más evidente en la novela de Artemisa Téllez que en la de Roffiel). Incluso podemos analizar una convivencia de varias líneas de acción temporales y espaciales. En el caso de *Amora*, tenemos el tiempo de Guadalupe y su historia de amor con Claudia, y el tiempo con sus amigas y su militancia lésbica, cargado de digresiones didácticas y politizadas. La historia de Guadalupe y Claudia no se agota, no es el amor más importante que ha tenido la protagonista ni el único. Las vivencias y estampas cotidianas con sus amigas tampoco. El final se abre a la posibilidad de interrumpir o continuar la relación de pareja. También se abre a los ritmos del placer y de incertidumbre de los afectos:

Haber vuelto con Claudia influye, no lo niego, pero ahora sé que si se va nuevamente no me derrumbaré, porque cuando estás tan de cara con la vida, acabas entendiendo que nada es lo bastante grave como para hundirte, que hay recursos y manos amorosas, que siempre te vas a levantar, te pase lo que te pase. Mis amigas se burlan: “¡Ay, Lupe, ya bájate de tu arco-iris!” Y yo digo: ¿Por qué? Tanto trabajo que cuesta mantenerse arriba”. No me molesten. Estoy dispuesta a disfrutarlo mientras dure. Después, seguramente vendrán otras sorpresas. (Roffiel 2009, 186)

Por otro lado, en *Crema de vainilla*, el tiempo de la historia (el pasado) de la relación tóxica entre Irene y Lala se contrapone sin un único ritmo con el presente violento de Irene, en el que la voz narrativa se encuentra cautiva, amordazada y golpeada por Lala. El final genera las expectativas, en el cuerpo de Irene, de continuar recibiendo dolor y afecto por parte de Lala. La historia erótica y violenta de una Irene sometida no acaba cuando termina *Crema de vainilla*, de hecho, el final es muy abierto a la idea de que el orgasmo múltiple continúa, “Un bip dentro de mi bolso me hace recordar que hay que apagar el teléfono. Es un mensaje de Lala...” (Téllez 2014, 54) y con él la relación de violencia y sometimiento.

Esta manera de narrar desde el orgasmo femenino también dice mucho no solo de los finales, sino de los puntos de inflexión narrativa que no están necesariamente subordinados a una única cresta o punto de clímax, sino que se reparten y dosifican en toda la trama, a la manera del orgasmo femenino que se asocia con lo múltiple y a ritmos diversos, lejos de la idea de ritmo ascendente y de final cerrado, propios del orgasmo masculino. En *Amora* se presentan capítulos muy cortos, enlazados y a la vez fragmentarios. Hay capítulos que no se acomodan de manera lineal a la historia de la relación amorosa entre Lupe y Claudia, sino que aparecen como digresiones didácticas, por ejemplo, el capítulo “Oye, tía, ¿y cómo son las lesbianas?” (119-22) en el que Lupe concientiza a su sobrina y a la amiga de esta sobre la cotidianidad de las lesbianas; el capítulo “Somos mujeres, y nos gusta serlo” (41-46) que es una reflexión sobre el feminismo y el lesbianismo para asentar que las lesbianas son como cualquier otro mexicano, como cualquier otra persona; o el capítulo “Bordando recuerdos y palabras” (101-105) en el que acompañamos a Lupe en la escritura de una ponencia; estos ejemplos nos permiten observar la intención placentera y diversa de las pausas narrativas o distanciamientos de la historia secuencial de amor entre Lupe y Claudia.

Gracias a estos capítulos nos adentramos en la intimidad de la narradora y protagonista, Lupe, en sus otras obsesiones: el lesbofeminismo militante, la escritura creativa y académica, la educación en el respeto a la diversidad para las nuevas generaciones, sus otras relaciones afectivas, como la relación con su sobrina, o con sus amigas, que también nos permiten pensar en que no predomina

el amor romántico por Claudia, sino que se dosifica y reparte con sus otras amaras físicas y espirituales. Es interesante resaltar que los capítulos no están numerados, lo que también ayuda a diluir la sensación de secuencia y permite las pausas intercaladas. También es notable la ausencia de un título en el primer capítulo, aparente «descuido» que también rompe con las expectativas de esperar una estructura sostenida, única y continua.

En las dos novelas tenemos destellos o flashazos narrativos. Los enojos y desplantes de Lupe provocados por la bisexualidad de Claudia no están supeditados a los momentos de gozo compartido con la familia por elección con otras mujeres que la personaje construye en la trama. No necesariamente se trata de narrar el tiempo con Claudia y alternar el tiempo de su autodescubrimiento y placer con sus amigas, esta estructura no es secuencial y las digresiones aparecen a placer, sin aviso previo.

De la misma manera, los saltos temporales entre el momento de placer y violencia que vive la Irene amordazada conviven con el pasado enunciativo del recuento de la historia compartida con Lala, desde una diferente lógica narrativa que dibuja otra lógica del placer, que es la que *Crema de vainilla* presenta, un placer y una narrativa que asedian, insaciables, desbordadas, sin la necesidad de separar por capítulos:

No sé si lo que sangra es mi nariz o mi boca; tal vez son las dos. Con las manos atadas a esta altura no puedo ni siquiera sentarme en el piso y las rodillas me duelen. Odio esperar, por eso lo hace [Lala]; no debo quejarme porque será peor. Quisiera quitarme la ropa. Los tacones me rompieron las medias y ahora me lastiman las nalgas. En una circunstancia como esta ni se suda ni se llora, pero no lo puedo evitar.

° [aparece gráficamente una flor para señalar salto temporal]

La fiesta en Tequesquitengo fue todo un éxito [...] (Téllez 2014, 14)

En esta obra los cambios narrativos se asocian con la presencia del cuerpo abierto y sangrante, que simbólicamente resignifican, por un lado, la menstruación y la sangre (con sus ciclos), y, por otro, el dolor físico como obsesión corporal y narrativa de Irene y de la estructura de la novela misma. En el caso de *Crema de vainilla* esta concepción corporal es desbordada e insaciable, por lo que la estructura narrativa da cuenta también de esta violencia y obsesión, de esta necesidad de contacto físico con esa otra mujer dueña de su deseo.

La importancia de la estructura narrativa multiorgásmica es que permite pensarla en varios niveles de una obra narrativa desde la reiteración, la continuidad, el desdibujar los límites, esos que pareciera se requieren desde una experiencia corpórea masculina. Podemos encontrar inconexos momentos de inflexiones narrativas, puestas en función de una subversión del orden tradicional

y pausas asociadas con el placer del recuerdo o de la distensión de un final inacabado y abierto, siempre abierto, a nuevas experiencias placenteras desde una concepción femenina y, en el caso de ambas novelas, lésbica.

Diversos marcos situacionales para leer *Amora* como una novela política-didáctica, libro de superación personal, o novela “fallida”

Amora ha recibido constantes críticas negativas y se le han encontrado varias reservas a su lectura como novela. Apuntemos: si leemos *Amora* como una novela tradicional, resultan evidentes sus fallas y podríamos ciertamente criticarla como mala o descuidada. Se ha señalado que la novela carece de unidad estructural y que sus digresiones entorpecen la trama. El predominio del compromiso social, de la toma de conciencia política también han sido criticadas, pues la politización sobresale por encima de la dimensión estética. El nivel ético, coincidimos con Oliveira Córdova, es fundamental en esta (y otras) obras de Roffiel, para construir una narración que mezcla estatutos tradicionales de la novela con otras expectativas coyunturales y necesidades expresivas, como la urgencia por desmontar ciertos estereotipos negativos de la lesbiana, que eran dominantes en el imaginario del México de los ochenta y anteriormente. La lectura de la estructura multiorgásmica nos permite repensar *Amora* y resignificar las críticas que se han hecho de esta.

Antonio Marquet, en 1990, que es el contexto de la publicación de la novela, señaló el tedio de sus diálogos y de las digresiones que consideró debieron ser evitados al lector:

En ocasiones ingeniosamente proselitista, la novela proclama la superioridad de su grey. Excesivamente discursiva, el relato carece de agilidad y se empantana en tediosos diálogos, pronunciados en una densa atmósfera melodramática que la autora, por mínima cortesía, debió evitar al lector. Argumentalmente débil y moroso el relato, quizá *Amora* debió explotar más el sentido del humor, el ingenio y no el melodramatismo y la confesión, así como el superficial autoanálisis. (Marquet 1991, 231)

Marquet concluye sus impresiones de lectura de *Amora* señalando la falta de motivaciones literarias y la recomendación de extirpar algunas de sus partes:

Amora es una novela con propósitos de denuncia social, con un deseo de mostrar que las lesbianas también “comen tacos”. Sin embargo, es una obra de la que es evidente la ausencia de motivaciones literarias, de una voluntad de estilo, lo cual no deja de lamentar el lector. Esta novela-testimonio, por ejemplo, hubiera ganado mucho como novela corta. Extirpando divagaciones y algunos capítulos, sus propósitos originales tendrían mayor fuerza. (Marquet 1991, 232)

Es interesante la apreciación de *Amora* como una novela que pudo haber sido más corta, en aras de ganar narratividad. Las evidentes digresiones o distensiones de la línea argumental principal, podemos repensarlas como estancias narrativas de placer, del placer multiorgásmico femenino que no tiene un único fin, ni un único medio ni principio, lo que permite distender la narración y evitar la secuencia obligatoria y sus marcos reglamentarios como la numeración, tal y como vimos en el apartado previo. Winnett curiosamente señala que para el caso de Mary Shelley con *Frankenstein* a la autora se le hacían críticas negativas por la ausencia de secuencialidad y estas críticas eran asociadas con el hecho de que era mujer y joven, por lo que, bajo esta lógica normativa, le faltaba experiencia para desarrollar una trama cabal: “Esta falta de resolución [de las cuestiones de la novela *Frankenstein*] se atribuye frecuentemente a la falta de destreza de la joven autora, a su incapacidad, a pesar de toda su imaginación, para escribir una trama coherente” (Winnett 1999, 154).

Elena Madrigal considera la dimensión autobiográfica y la excesiva referencialidad como uno de los puntos más débiles de la poesía y la obra literaria de Roffiel en general y de *Amora* en particular. Para Madrigal, la reiteración de un declarado feminismo deriva en un panfleto:

Considero que este afán de remitir a una “realidad” constituye el punto más débil de la obra de Roffiel en general y que se traduce en un exceso de dedicatorias a mujeres en su poesía (pareciera que no basta la palabra de un yo lírico femenino dirigida a un objeto amoroso igualmente femenino, ambos descubiertos en la gramática y en imágenes clásicas como el caracol marino o la luna) o bien en la declaración feminista panfletaria de su novela. (Madrigal 2007, 120)

Si bien coincidimos en cierto nivel de interpretación (en el de la novela canónica) con las críticas de Madrigal, y las anteriores de Marquet, nos interesa evidenciar otras maneras o relecturas de *Amora* desde el ámbito académico, ámbito en el que se ha leído *Amora* como fallida y que en muchos sentidos puede serlo.

La falla de *Amora* como exceso de politización sería desplazada como una característica elemental, necesaria, si la pensamos como una novela política, de un subgénero que no se ha estudiado mucho aún, el de las políticas de la identidad, cuyo tema eje es la conformación de una identidad política disidente, feminista y lesbiana. En este sentido, cobra mucha importancia la reiteración de la politización autobiográfica y todo el arsenal didáctico que se construye en la novela, todo su «compromiso sociosexual», como lo llama Olivera Córdova.

Si leemos la intención didáctica que Olivera ha resaltado particularmente en *Amora*, podemos analizar la importancia del compromiso y de la concientización cuando se pretende afianzar una identidad política. Una de las claves de

lectura, entonces, es el nivel didáctico, puesto que aquí la lesbiandad pretende ser puesta en ficción para ser entendida por lxs lectorxs. Educar en la visibilidad y en la representación lésbica se convierten en consignas de *Amora* y podemos analizar las estrategias para llevar a cabo esta sensibilización. Resulta particularmente sugerente la estructura dialógica, ya que los diálogos didácticos proliferan en la novela e incluso marcan el inicio de la relación entre Lupe y Claudia, además de que constantemente tenemos la estructura de este diálogo didáctico en el que Lupe funge como una maestra de experiencias feministas y lésbicas para Claudia, quien constantemente lanza preguntas que la primera responde con gozo y paciencia. Estos diálogos también pautan el interés erótico y afectivo entre las protagonistas. No será casual entonces que la novela inicie con un diálogo, como la mayoría de los presentes en la novela, de corte didáctico. En este, Lupe introduce la semilla del cuestionamiento en Claudia y en las potenciales lectoras, las lectoras ideales construidas por Roffiel:

- ¡Los hombres son una subcategoría!
La miro, nos sonreímos y pregunto:
—¿Todos, o solo los machos?
—¿Qué, hay unos que no lo sean?
—Sí, como cinco, ¿no te parece?
—No he conocido a ninguno.
—Tampoco yo, pero no quiero convertirme en una pesimista.
(Roffiel 2009, 13)

Las protagonistas establecen el vínculo inicial con esta complicidad en el diálogo. Será interesante la presencia del humor como una fuerza del discurso de la politización de la identidad, como se deja ver desde el inicio; otro ejemplo al respecto aparece en palabras de Lupe: “Para muchos, feminista es sinónimo de lesbiana. Pero, ni todas las feministas son lesbianas, ni —desafortunadamente— todas las lesbianas son feministas” (Roffiel 2009, 42), educar con humor hacia sí mismo, permitiendo la burla y la ironía, parece ser un aporte de las disidencias a la construcción discursiva de la identidad.

En el diálogo inicial no se dice, solo se evoca la lesbiandad. Guadalupe da a entenderla y las dos quedan unidas. Aparecerán, posteriormente, diálogos en los que Lupe le enseña a fluir en el afecto a Claudia, le señala la violencia de género y la desigualdad en varios niveles, la reeduca en cuanto a los términos y a las estrategias cotidianas de resistencia a la violencia normativa.

La re significación de términos y actitudes del orgullo es señalada por Gallegos en su artículo sobre *Amora*. Concluye Gallegos: “es por medio de la palabra y de la explicación como apropia insultos como manflora al discurso popular,

resemantizando el término lesbiana para configurarse como forma de reivindicación” (Gallegos 2016, 88). En efecto, la explicación y la apropiación aparecen como estrategias políticas de resistencia en *Amora* de manera recurrente. También es notable la labor por re significar el afecto, desde la palabra «amora» que feminiza y apropia el término masculino del amor. Además, pensemos que Lupe explica y detalla la apropiación relacionada con la militancia del nombrarse lesbiana por medio del diálogo didáctico:

—Oye, Amora, ¿qué es manflora?

—Lesbiana en peyorativo.

—¡Ah!, pues a mí no me suena tan feo.

—A mí tampoco. Es más, la palabra me gusta. Manflora. Es como una yerba olorosa, un ser mitológico, o el nombre de un hada.

—Me suenan peor las otras. ¿Y por qué eso de tortilleras?

—Porque los ignorantes suponen que cuando dos mujeres frotan sus pubis se reproduce el movimiento que recuerda el palmeo con que se hacen las tortillas. Además de que se trata de una industria donde la “mano de obra” es totalmente femenina.

—¡Qué complicados!

—Más bien, qué elementales.

—¿Y por qué no usar la palabra *gay*, como en otras partes del mundo? Suena linda y quiere decir alegre.

—Aquí existe todavía un poco de resistencia porque viene de gringolandia. Es cuestión de costumbre. Te apuesto que dentro de algunos años todos la usarán.

—A mí la palabra lesbiana me saca de onda. Me parece fuerte, desagradable.

—Puedo entenderlo. Es por la carga cultural tan negativa que tiene. A mí me pasaba lo mismo, pero siento que de tanto usarla diferente, las lesbianas feministas le hemos dado un nuevo valor, la hemos rescatado del fango de la historia.

—¿Por qué te refieres a ti misma como lesbiana si también tienes relaciones amorosas con hombres?

—Es una forma de militar. La gente tiene una imagen muy estereotipada de la lesbiana: marimacha, de pantalones, chamarra de cuero y pelo rasurado. Cuando te les presentas, femenina, dulcecita, cariñosa y amable, pues les rompes los esquemas y, a veces, hasta llegan a agarrar cierta conciencia. Yo creo que la moral es cuestión de épocas y de necesidades políticas, y que lo clandestino y “terrible” deja de serlo cuando se habla de ello y se vuelve lo que es: parte de nuestra cotidianidad.

Como hemos visto, la estructura dialógica es la dominante en la narración. Claudia lanza preguntas sobre la identidad, el feminismo, la acción cotidiana, y Lupe le responde, a la manera de una iniciación, de un acompañamiento por la ruta no heteronormada. Esto se entiende al pensar la novela como una novela

política y didáctica para visibilizar y enseñarle a otras a respetar y ver dignamente a una lesbiana. El compromiso, en este caso, se establece desde el afecto, como una opción y una elección, de ahí que Lupe elija también educar a su sobrina favorita. Nos encontraremos con un par de capítulos en los que la protagonista educa a su sobrina y a la amiga de esta en la visibilidad lésbica:

- Oye, tía, ya en serio, dinos cómo hacen el amor las lesbianas. ¿Qué se meten?
—¡Ave María Purísima! Ustedes creen que el amor sexual se reduce a que te metan un pene y ya. Se olvidan de los besos, las caricias, las palabras, los roces...
—Sí, tía, pero al final lo que importa es que te lo metan, si no, ¿por qué todo el mundo hace tanto escándalo con eso de la virginidad?
—Porque son tonterías heredadas del pasado, porque la gente anda muy atorada en pendejadas así para no darse cuenta de cosas más importantes. Cuando tú amas a otro ser humano, lo sexual no es lo único. Es solo un ladrillo más de esa relación que vas construyendo como una casa. (121)

Lupe se encarga de la educación sexual de sus mujeres más queridas, y entre sus compañeras y amigas se establece una red de apoyo también tejida por el diálogo. La reiteración de la información es también una estrategia educativa, de ahí que las repeticiones que se señalan como faltas o errores en la novela puedan ser pensadas como estrategias didácticas. Otra estrategia que aparece, en este sentido, es la presencia de notas al pie en una novela. Lo interesante con estas notas es que no pretenden ser eruditas, sino que juegan con ese discurso y lo vuelven cotidiano y práctico. Estas notas al pie *sui generis*, participativas, colaborativas con las lectoras y aclaratorias no pretenden ser objetivas ni convertirse en elementos de autoridad, sino de evocación, juego y sugerencia, por ejemplo, aquella para aclarar el término «bicicleta»: “De *bicicleta*, como se conoce a los bisexuales: aquellos seres que no tienen problemas de estacionamiento. La *bicicleteada* se puede practicar cíclica, alternada o simultáneamente” (65), resalta también la dosis de humor y la auto parodia constante en *Amora*, visible también respecto a los términos para nombrar identidades disidentes. En una novela política-didáctica vale la pena visibilizar y estudiar estas estrategias, puesto que son discursivas, formativas e históricas en el sentido de que las disidencias las hemos empleado para el propósito de la visibilidad y el digno trato.

Hemos visto *Amora* como una novela que re significa la educación afectiva. Esto nos servirá para entender otra de las posibles claves de lectura de la novela como una obra de superación personal, superación personal lésbica o dirigida para un público de mujeres que buscan productos culturales que les aclaren dudas y las acompañen en el proceso de afianzar o explorar una identidad no normativa. Proceso que tradicionalmente se vive en mucha soledad y con mucho

dolor. De ahí, un libro de respuestas espirituales, cotidianas y prácticas, un libro de acompañamiento emocional de identidades socialmente marginadas cobra una dimensión importante.

Me interesa mucho esta cita de Artemisa Téllez, quien, en su artículo citado, menciona *Amora* como novela de superación personal, palabras que Téllez escuchó de la propia Rosa María Roffiel:

Según palabras de la propia autora, su novela [*Amora*] resultó ser un libro de superación que ha ayudado a las propias mujeres lesbianas y, a quienes aman, a ver estas relaciones como positivas y bellas. Apología a las relaciones (no solo erótico-afectivas, sino de todo tipo) entre mujeres, *Amora* es un culto de lo femenino que festeja en cada página los lazos que unen a unas mujeres con otras y la decisión renovada de acrecentarlos y fortalecerlos. (Roffiel 2010, 178)

Quizá este nivel pragmático de la novela, en el que la novela hace *algo* fuera del mundo representado, en ese caso, dar acompañamiento emocional, no fue un nivel muy planeado por la autora, sino que fueron las lectoras, con su propio horizonte de expectativas, quienes llenaron ese vacío de mercado, de representación, al leer la novela desde una serie de claves de optimismo y orgullo que les permitieron caminar con paso más firme por la senda lésbica.

Veamos algunos ejemplos en los que queda visible la presencia de elementos que pueden ser leídos desde el optimismo, desde el grupo de apoyo establecido en la lectura; dice Guadalupe: “Qué vitaminas ni qué proteínas, si la necesidad primaria del ser humano es el afecto. Ahí andamos buscando quién nos dé palmas para que nos salten el corazón, las hormonas y hasta el ego” (Roffiel 2010, 23). Constantemente aparecerán lecciones del buen vivir en la novela.

Se dibujarán siempre posibilidades y elecciones. Por ejemplo, la posibilidad de vivir sola, de tener su propio departamento, y después de vivir acompañada de amigas entrañables. *Amora* propone una red de acompañamiento y fuerza entre mujeres que representa otros modelos de afectividad. Aparecerán, por ejemplo, muchos momentos del compartir la comida, lo que refleja un acto de amor horizontal, así como la sororidad. Aparecen espacios para compartir con las otras mujeres, sus amigas, quienes organizan idas al cine, “o bien deliciosas meriendas con pan dulce, tamaletos o cualquier cosa que, por supuesto, engorde muchísimo” (Roffiel 2010, 61).

Estará presente también la educación en la dignidad del cuerpo femenino. Tarea que Rosamaría ha emprendido con la misma fuerza política y didáctica en su obra poética.⁴

⁴ Pienso específicamente en su poema «Gioconda» en el que se representa de manera gozosa y digna la vulva.

- ¡Ay, Amora! Se me va a enfriar mi colita.
—¿Tú qué?
—Mi colita —contesta tapándose el sexo con ambas manos.
—Claudia, es tu vulva, tu sexo, tu flor, tu paloma, tu mariposa, otra cosa más... ¡más poética!, pero ¿cómo colita?
—Así me enseñaron desde chiquita.
—Debo admitir que te fue mejor que a mí.
—¿Por qué?
—Porque allá en Veracruz, los niños tenían pajarito, y las niñas, cucarachita.
—¿De veras?
—Te lo juro. Imagínate, crecer con la sensación de que tienes una cucaracha entre las piernas, ¡y luego me preguntan que por qué voy a terapia! (Roffiel 2010, 90-1)

Ir a terapia, darle dignidad al cuerpo, a las amigas, al amor propio serán representaciones discursivas constantes de *Amora*. El discurso de superación personal se presentará también como feminista y lésbico, sororo, como vemos en la siguiente cita:

Qué lejos esa mañana de octubre de 1977 en que oí hablar a las feministas por primera vez y me dije —atontada por la sorpresa—, “¡Pero si yo soy feminista, y no lo sabía!” Qué aturdidor el gozo al descubrir que había mujeres que vivían como yo, que esperaban lo que yo, que hablaban mi mismo lenguaje. Qué conmovedor alivio encontrar respuestas a preguntas que me inquietaban desde la infancia (Roffiel 2010,41).

El conmovedor alivio que encuentra Lupe en el feminismo podemos pensarlo también en las potenciales lectoras de la novela. El amar bien, el amar distinto también cobrarán importancia. Buscar y encontrar alivio explorando otras posibilidades afectivas fuera de los estereotipos se convierte en un regalo de la novela, en una propuesta y en una invitación:

Cómo me gustaría sacar un desplegado en todos los periódicos, algo así como una invitación a las lesbianas que aún repiten los patrones de dominación tan comunes en las relaciones amorosas heterosexuales: amemos diferente, sin cortarnos las venas, sin amenazar con tirarnos desde un puente en el periférico, terminar vomitando en Garibaldi o bajándole la novia a la amiga nada más para que vean qué chingona vengo este año, es decir, no amemos así como dicen que amamos las lesbianas, como si fuéramos la versión femenina del Charro Negro. (Roffiel 2010, 44)

A continuación, me interesa pensar particularmente para *Amora* una lectura desde la estética del fracaso, el inacabamiento, que se relaciona con la estructu-

ra del multiorgasmo. Desde un pensamiento normativo, la falla, el intento son considerados en negativo. Se necesita siempre cerrar la llave, contener el agua, atar todos los cabos sueltos. El asunto con las metáforas lésbicas es que no hay llave, sino océano.

Esta propuesta parte de *The queer art of failure* (2011) de Jack Halberstam, que seguimos ahora para proponer una re significación de los actos fallidos en la novela de Roffiel. Consideramos la estética del fracaso como una propuesta creativa que genera opciones de resistencia para construir alternativas en varios niveles de la novela, como hemos visto con la lectura de superación personal y la lectura del compromiso político.

En *Amora* asistimos a una red relacional de mujeres que aman a otras mujeres tejida por el fracaso, la frustración y el choque entre la idealización del amor y su imperfección, contradicción, imposibilidad. Las secuencias son fragmentarias, no enumeradas, con distintos registros, muy argumentales y argumentativos, politizados algunos. Lo anterior ha hecho que cierta crítica refuerce la apreciación de la novela como panfletaria, con contenido explícitamente educativo, militante, a quien le sugieren cortes, depuraciones de estilo, cambios para ser una verdadera novela. En esta propuesta se busca interpretar la novela desde esta conciencia del ensayo y error como proceso experimental para construir una novela lésbica en atención a sus demandas específicas.

De esta manera, podemos ver en la novela las contradicciones del sujeto lésbico y la propuesta establecida en esta de asumir una postura, una postura en este caso optimista y necesaria para el momento enunciativo en el que se produce. Aparecen contradicciones que no se van a resolver, desde la militancia feminista, el choque con modelos convencionales y la atracción hacia modelos dañinos, “qué chingados tengo yo en común con Claudia y su mundo”, se pregunta Guadalupe después de pasarla muy mal en la fiesta de cumpleaños a la que fue invitada (Roffiel 2010, 27), y a pesar de todos los “no más bugas” decide afrontar esa amora y vivirla. Vemos así la estrategia de apropiar las contradicciones (amorosas, identitarias, políticas) no como pérdidas sino como afirmaciones. Veamos un diálogo entre el grupo de amigas que hablan del seguir adelante, que podemos leer como consigna de superación personal, pero también como parte de la identidad en constante contradicción, en constante ensayo y error, como la novela misma:

—¡Bájale, Lupe! Reconoce que también las mujeres se saquean entre sí. Mírate ahorita. Claudia es una vampira. Se alimenta de ti, se enriquece contigo para resistir así las carencias de sus galanes.

—¡Ay, es ciertísimo! ¿Por qué será que ni siquiera nuestras neurosis resultan originales? Odio al verdugo que llevo dentro.

—¡Huy, qué dramática! No seas tan rígida contigo misma. No somos ni mujeres biónicas ni víctimas. Somos mujeres con gran fuerza, pero también con una gran, maravillosa, vulnerabilidad. No importa que lloremos toda una tarde, lo esencial es que no nos quedamos en el llanto. Seguimos adelante. (Roffiel 2010, 109)

Todo lo anterior no hace más que dibujar otro modelo de novela que no se ajusta a los cánones tradicionales. Desde mi propuesta, *Amora* se condensa en la palabra «intento», «intento» también de novela, sin considerar peyorativa la carga de la palabra. Intentar, en este caso, para re significar una novela que no atiende al logro como un todo, sino al proceso por el que la voz lésbica se enuncia.

En relación con la clave de lectura de novela de autoayuda lésbica, se da con mucha fuerza —y esto quizá distancie a la crítica y a ciertos lectores comprometidos con la seriedad de la novela— una reapropiación de lo cursi y los lugares comunes. Norma le dice a Lupe: “—¡Ay, manita, esas pinches frases de escritora cursi solo a ti te salen tan natural!” Este uso y abuso de lo cursi es deliberado, representa una apropiación. El último capítulo: “Vida, nada me debes; vida, estamos en paz” es interesante porque no representa un final ni un ajuste de cuentas con la vida, sino una cancelación de la idealización del amor y de la vida misma, por lo que no es la certeza del final lo que da la serenidad, sino la certeza de lo inacabado, de lo experimental de la vida. En *Amora*, al final sabemos que Lupe está narrando un año, estructura temporal fragmentada y abierta. Al final de la novela empieza el año 1984 con la inminencia del sida, con crisis, con problemas sociales, y las personajes siguen en el intento, no cierran nada, queda abierta la posibilidad de reconciliaciones, de continuidades en el placer y en las relaciones afectivas que se tejieron. Finalmente, todas ellas disfrutaban de las elecciones de vida tomadas sin el ideal del amor eterno, o de la lesbiana eterna. Ante la conciencia de finitud, se opta por la incertidumbre, por el intento más que por el logro, por el aprendizaje del proceso más que por lo terminado, el cambio es anhelado en las sorpresas que generarán incertidumbre. En este sentido no se busca construir modelos cerrados de novela, sino alternativos, donde el error, la no linealidad, significan.

Es común que se diga de *Amora* que es una novela que mezcla características de ciertos tipos de novela, lo cual pensamos que es acertado. Esta novela se nos presenta como una pócima narrativa en donde se mezcla la estructura tradicional de la novela con el cuerpo político de la mujer lesbiana. Si la pensamos como novela tradicional, podemos leer sus fallas re significadas bajo la estética del fracaso. También podemos pensarla como libro de autoayuda que da aliento y acompañamiento en el buen vivir lésbico. En todos los casos, lo más interesante sería que surgieran, a partir de estas, otras maneras de leerla.

Leer *Crema de vainilla* como novela erótica lésbica

Este apartado inicia con una anécdota que cuenta Artemisa Téllez en el artículo ya referido anteriormente:

Hace un par de meses asistí a la presentación de un libro de cuentos lésbicos de una escritora que me agrada, y que hoy considero mi amiga. En su propia mesa de presentación un hombre que no sé —ni quiero saber— quién era y otra escritora lesbiana —a quien adoro y considero más mi amiga— se dieron a la tarea de minimizar el valor de su trabajo porque este presentaba una imagen de lesbianas “borrachas, infieles, tramposas y violentas”. Estos argumentos (sumados al hecho de que considero un total abuso haberlos expuesto en frente de **su** público el día de **su** presentación) me parecieron del todo pobres y equívocos. ¿Por qué han de ser los personajes lésbicos seres ejemplares y sin tacha?, ¿por qué debemos utilizar la literatura como vehículo de imágenes solo positivas si el arte es por sobre todas las cosas una representación relativamente fidedigna de la naturaleza humana que en la mayor parte de los casos es, efectivamente, infiel, traicionera y mezquina? (Téllez 2010, 174)

Si seguimos la anécdota, podemos reflexionar sobre lo que hemos analizado y lo que se ha dicho de *Amora*, así como lo citado por Winnett sobre Mary Shelley y *Frankenstein* para darnos cuenta de que pareciera más fácil hacer una crítica negativa a la literatura escrita por mujeres, y aún más factible calificarla negativamente cuando la voz enunciativa corresponde a la de una experiencia lésbica. En otro tenor, Artemisa Téllez en este ensayo de 2010 nos da la pauta para leer su propia novela de 2014, cuando cuestiona el estereotipo de la «buena lesbiana» como expectativa de lectura y se propone la posibilidad de representar mujeres que «no son ejemplares y sin tacha».

A partir de esto, nuestra breve aproximación a la obra *Crema de vainilla* es entenderla y analizarla como una novela erótica. Una novela erótica específicamente lésbica, pensada y puesta en circulación como un producto cultural mayoritariamente de mujeres para mujeres. El tipo de novela, de entrada, nos permite situarnos en la transgresión de los límites corporales en función del erotismo. Una de las expectativas de lectura entonces está asociada con una pragmática fuera del texto, está asociada con el consumo del texto para el disfrute y el placer erótico. Esta lectura nos permite asimilar la violencia al cuerpo —que se ha leído como una crítica negativa o problemática en la novela— en relación con la pulsión de gozo, con la expresión del placer infinito e ilimitado. Las ilustraciones dan cuenta de esa clave de lectura, la estructura multiorgásmica de la que hemos hablado también.

Entiendo la interpretación que hace Eve Gil en el prólogo al llamar al lenguaje de la novela como lenguaje casi clitordiano (Gil 2014, 5), como un lenguaje

del placer, además, señaladamente del placer femenino. Podemos leer la importancia de este placer femenino y lésbico, en varios niveles; por ejemplo, en relación con la estructura multiorgásmica de Winnett, el placer, el orgasmo femenino, se presenta en la estructura de la novela como insaciable, inabarcable, siempre al acecho e inacabado:

Estoy llena de agua; transpiro, chorreo, su mano está llena de la saliva perfumada de mi sexo. Me acerca los dedos a la boca. Los lamo, los chupo, amo mi propio sabor. Me besa apretándome mucho la cabeza contra ella, sus dientes afilados me lastiman, su lengua moja toda mi cara ¡Suéltame! ¿Por qué, solo porque te da la gana, puta de mierda? Me tiene de los cabellos, pero no me pega. Se levanta intempestivamente y se va. (Roffiel 2010, 18)

Podemos pensar también en el nivel del lenguaje, como sugería Eve Gil, y en las acciones representadas, puesto que aparece una figura retórica que domina el lenguaje de la novela, la hipérbole. El exceso y la exageración como parte del lenguaje empleado habla de esta híper estimulación que se presenta como valor del placer femenino y que adquirirá una fuerza y una propulsión desbordada cuando la pensamos lésbica. Desde el inicio de la novela se relatan elementos asociados con el placer, no solo sexual, de manera exagerada, hiperbólica: “Casi diario íbamos a su casa, platicábamos seis mil cosas mientras nos hacían el pedicure y nos traían sushi. Sus papás nunca estaban, ella y yo nos convertíamos por ende en dueñas de los jacuzzis, la alberca, los vinos y el séquito de criados, para pasarnos las tardes juntas hablando de libros y mujeres” (Roffiel 2010, 7). Y después nos dirá Irene, la voz narrativa, al recordar sus primeros encuentros con Lala: “Me bañé con su jabón de vainilla, shampoo de vainilla, acondicionador de vainilla y luego me embadurné con su crema de vainilla y salí” (Roffiel 2010, 10). Podemos percibir una reiteración, una saturación de los sentidos que, por supuesto, tendrá su punto máximo de expresión en la sexualidad abierta a la experimentación, camino por el que Lala conduce a Irene. Los excesos representados en la comida, en la bebida, en la pulsión sexual, y la estrategia de la hipérbole nos invitan a leer estos elementos no en un sentido negativo, sino que traducen otra noción de placer que no es la que se espera normativamente de las mujeres, ya que no es contenida, medida ni a la expectativa de autorizaciones externas (masculinas o heteronormativas).

Respecto a una de las críticas que se le ha hecho a la autora, acerca de la representación problemática de la violencia en las relaciones eróticas y de pareja lésbica, algo que dijo Artemisa en el ensayo de 2010 podría ser iluminador: “La lesbiana de los textos masculinos es una criatura hipersexual, carente de sentimientos y pernicioso para las demás mujeres” (Téllez 2010, 176). Quizá la pro-

puesta de la autora, desde un orgullo crítico y de cuestionamiento de estereotipos, buscó incorporar al imaginario de autorrepresentación lésbica la figura de la lesbiana malvada, perversa y pernicioso que llega a violar a sus compañeras de alcoba y aventuras. Quizá Artemisa Téllez con la construcción del personaje Lala pretende mostrarnos que así puede ser también una lesbiana. Ejercicio que gana en el terreno de la representación la posibilidad de desmontar el estereotipo de la lesbiana comprometida, feminista, «buena», puesto que, en esta novela erótica, como contracara, se presentan lesbianas que pueden ser calientes, cachondas, peligrosas, sin límites y nocivas.

Cuando el esencialismo es puesto en práctica por los subalternos esto puede desplazar la esencia y ser subversivo, según nos dice Diana Fuss en su brillante ensayo “Leer como una feminista” (Fuss 1999, 138-9). En el caso de *Crema de vainilla* estos desplazamientos de las expectativas de una esencia masculina por otra lésbica serán una constante y una herramienta de análisis de primer orden.

El desplazamiento del esencialismo del placer, el erotismo y el cuerpo son fundamentales para pensar la novela de Téllez. No es que los cuerpos masculinos sean los únicos que construyen una industria para el placer, que se viven o asumen siempre calientes o insaciables. Si las novelas pornográficas con el formato del libro vaquero se desplazan a un universo de mujeres para mujeres, podría tener cabida una propuesta novelística como la de Artemisa en una clave de un erotismo desbordado, un erotismo pensado desde la feminidad para disfrute de otras feminidades. En este sentido resulta útil pensar en las posibilidades de publicación y circulación de la novela. Consideremos que esta lleva el sello editorial de Voces en Tinta, una librería, cafetería y foro cultural que fue dirigido por Bertha de la Maza y su hermana Nancy de la Maza, en un esfuerzo sumado por visibilizar y potenciar la literatura escrita por las voces disidentes en México. Eso permite pensar en el público específico para la novela y la pertinencia de la lectura de esta como novela erótica lésbica.

En *Crema de vainilla* hay una serie de apropiaciones del imaginario masculino que al ser desplazados adquieren otros significados subversivos y no opresivos. Me interesa la presencia de la comida, que aquí se presenta en su cara de exceso. El comer y beber de manera insaciable es síntoma de ese placer entre mujeres, y también tiene que ver con el desplazamiento de valores tradicionalmente asociados con la masculinidad, que en la novela se re significan lésbicos:

Llegamos rapidísimo, nos bajamos directamente en un restaurante y nos sentamos a comer. Mole, quesadillas, sopa de hongos, cuatro tacos de carnitas, un chori queso, guacamole, chicharrón, frijoles de la olla y una infinidad de cervezas. El mesero se sorprendió de que comiéramos tanto, lo traíamos en chinga. Más tortillas, salsa, otra cerveza, un agua de tamarindo, hasta la sal se terminó. (Téllez 2010, 45)

Queda pendiente, para otro momento y futuros estudios, la recurrencia curiosa del comer en la literatura lésbica, al menos en la tradición mexicana, en la que se representa de manera constante el acto de comer y acompañarse entre las personajes, que tejen así redes de afecto demostrados en placeres cotidianos que desdibujan el placer sexual como único acto de comunión placentera.

Además del comer y beber en exceso, que podemos leer como parte de las representaciones desplazadas de un imaginario tradicionalmente masculino a otro lésbico, podemos pensar en la cachondería, la búsqueda de sexo casual e irracional, que en la novela también son apropiados por una experiencia clitoriana:

Al entrar a los vagones nos restregábamos y tocábamos, empujando, empujando sin saber hacia dónde ir. Yo me aprovechaba, me pegaba con fuerza a los cuerpos de las mujeres en traje de ir a la oficina y las olía, les pegaba la boca, las mejillas, los senos y dejaba ir mi mano suavemente sobre sus nalgas o piernas. Muchas me miraban extrañadas, pero al ver que era una mujer descansaban. Perdón, exclamé a veces con una sonrisa hipócrita, todas sonreían: No hay cuidado...

¡Oh, lúbrica ciudad de perpetuas orgías; vivan tus peseros, tus vagones retacados y tu metrobús! (Téllez 2010, 41)

La urbe se amplía, los espacios placenteros en los que las lesbianas «encubiertas» pueden ejercer sus necesidades de placer son mayores que en representaciones lésbicas anteriores. En esta novela aparecen menciones al transporte público, a un rango mayor de movilidad dentro de la urbe y se establece también otra relación, desafiante y posible, entre los cuerpos femeninos en el espacio urbano.

El orgullo crítico es significativo en la novela. Aparecen formas de militancias sutiles, como volver cotidiana la expresión «Diosas», que Irene usa, o cuando se resalta la inteligencia de la sobrina de Adriana, la novia de Lala, por encima del sobrino varón (Téllez 2010, 37).

Aparece también la crítica a los estereotipos que se han construido desde la afirmación lésbica positiva también como ejercicio de auto parodia: “Es que las lesbianas, gregarias en general, viajan, comen, van al cine o a pasear en grupos enormes donde todas se vuelven circunstancialmente amigas. Yo, desde luego, soy la maldita excepción” (Téllez 2010, 44), y casi enseguida: “Como siempre resultaba que todas eran parejas o exparejas unas de las otras, que eran fotógrafas o escritoras y que eran muy buena onda, muy talentosas” (Téllez 2010, 44). Irene madura conforme avanza la narración, pasa el tiempo y la protagonista adquiere una voz lésbica crítica, en este caso la escuchamos irónica.

En *Crema de vainilla* se rompe con el ideal de la buena lesbiana, que ha encubierto la posibilidad de vivirse insaciables, abiertas, con cuerpos placenteros,

que encuentran placer en el dolor y la violencia sin que se masculinicen, sino que se refuerza el poder de la imagen del clítoris poderoso y rector de la estructura narrativa y del lenguaje de la voracidad lésbica. Si lo pensamos, en *Crema de vainilla* no hay conflicto o enigma por resolver, realmente, sino que aceptamos una experiencia de lectura muy sensorial, desde el título, de exploración corpórea cuyo centro es el placer, un centro movedizo e inasible.

Para finalizar

A la luz del análisis de estas novelas podemos reflexionar acerca de qué tanto nos enfocamos en qué se representa y no en el para qué. En *Amora* vemos la necesidad, la urgencia de construir una representación positiva para contrarrestar las negativas existentes en el imaginario. Al comparar el tiempo de representación de las dos novelas podemos ver a la buena lesbiana frente a la mala lesbiana o a la lesbiana perversa, ya sea desde la visión optimista del orgullo, en la primera, o desde la crítica a los estereotipos que se derivan de ese mismo orgullo, en la segunda. Esto nos permite pensar en mayores posibilidades de representación conforme avanza la época, la producción y la construcción de un público lésbico. Es posible que estemos ante modelos plurales de representación lésbica en ambos casos, solo que más o menos condicionados según su contexto de producción, circulación y maneras de asumir los compromisos políticos de las autoras.

La autoficción y la auto parodia aparecen como estrategias comunes de las disidencias y visibles como una práctica de educación afectiva en *Amora*. Son categorías que nos permiten la problematización de ciertos deseos lésbicos y la estrategia pedagógica dentro y fuera del texto (hacia las personajes y también hacia las lectoras). La transmisión de experiencias y afectos aparece como una narrativa constante y fundamental en ambas obras. La estructura multiorgásmica propuesta para las dos novelas nos lleva a pensar en una narrativa femenina y lésbica, y a caracterizarla como inacabada, abierta, con varios climas subordinados. En el caso de *Crema de vainilla* la lesbiandad y la práctica crítica de un lesbofeminismo cambia a la exploración sin censurar ataduras del deseo obsesivo y de la búsqueda del placer sin límites por parte de las protagonistas. La impronta de los espacios y sus configuraciones también dan cuenta de esos cambios (posibles libertades) que pueden ser notables en cuanto a las diferencias de representación en ambas novelas y considerando los 25 años de distancia y distanciamiento crítico entre estas.

Estos 25 años de novela lésbica nos llevan a replantear los parámetros tradicionales para leer ambas novelas como tales y buscar en clasificaciones más específicas (novela política, erótica, de superación personal) más interpretacio-

nes. También podemos así entender otros pactos de lectura que busquen potenciar los sentidos de las obras lésbicas y no limitarnos a repetir sus fallas bajo el corsé de la novela canónica. Si desplazamos las teorías y las alesbianamos podemos leer desde el clítoris en encuentro y desencuentro con otros clítoris, desde las cuerpas. En esos 25 años no se representa la misma idea de la lesbiana y no tendría por qué serlo. No podemos leer *Amora* en función de las expectativas tradicionales (masculinas, heteronormadas) de una novela, así como tampoco podemos leer la violencia en *Crema de vainilla* con las marcas tradicionales de la violencia, estas novelas nos invitan a desplazar nuestros marcos, descentrarlos y abrirlos al placer lésbico.

Además, es posible pensar las obras estudiadas en relación con sus lectoras. Se vuelve una tarea caracterizar la construcción de la lectora lesbiana a la que se le ofrecen productos que podrían satisfacer sus necesidades y expectativas de lecturas desde la diversidad de estas, como placer, acompañamiento emocional, etc.; todas regidas por el eje lésbico. Es posible plantear, desde la lectura de una novela de superación personal y de una novela erótica lésbica, que estas pueden provocar algo en las lectoras lesbianas, que son acciones corporales fuera del texto. Podemos percibir una intención por moldear el gusto lector de las lesbianas como un ideal de lectoras, como un público con sus especificaciones, y satisfacerlas al darles historias a veces de optimismo y a veces de placer insaciable e inabarcable. Posibilidades que quedan abiertas al juego y al disfrute. Es importante el trabajo de invitarnos a «leer como...», para entender la construcción de la lectora lesbiana como público, para leer estas obras como lesbianas. Esto nos permitirá no solo leer desde una subjetividad más abierta y elegida, sino leer las mismas obras desde otros marcos para situarlas distintas, y, sobre todo, pensar en que hay obras que nos educan para leer con generosidad. Obras que nos invitan a pensar no en el lector, universal y masculino, sino en la construcción de las necesidades y características de la lectora lesbiana. ■

Referencias

- Alberca, Manuel. 2007. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Barrera, Reyna. 2001. *Sandra. Secreto amor*. México: Plaza y Valdés.
- Fuss, Diana. 1999. Leer como una feminista. En Carbonell, Neus y Meri Torras (comps.), *Feminismos literarios*. Madrid: Arco Libros, 127-146.
- Gallegos Vargas, Jorge Luis. 2016. Amora: el inicio de la literatura sáfica en México. *Dossiers Feministes*, 21: 75-88. doi 10.6035/Dossiers.2016-21.
- Halberstam, Judith [Jack]. 2011. *The queer art of failure*. Duke University Press.
- Leví Calderón, Sara. 1990. *Dos mujeres*. México: Editorial Diana.

- Madrigal, Elena. 2007. Ficcionalización de la experiencia lésbica en tres cuentos de autoras mexicanas. *Fuentes Humanísticas*, 34: 113-133.
- Marquet, Antonio. [1990] 2001. La pasión según Roffiel. *¡Que se quede el infinito sin estrellas! La cultura gay al final del milenio*. México: UAM, 229-232.
- Olivera Córdova, María Elena (ed.). 2009. *Entre amoras. Lesbianismo en la narrativa mexicana*. México: UNAM, CEIICH.
- Olivera Córdova, María Elena. 2014. Amora: literatura de compromiso sociosexual. En Madrigal, Elena y Leticia Romero (coords.), *Un juego que cabe entre nosotras. Acercamientos a la crítica y a la creación de la literatura sáfica*. México: Voces en Tinta, 131-139.
- Rodríguez Torres, Adriana Azucena. 2014. Las primeras manifestaciones del personaje lésbico homosexual en la narrativa mexicana escrita por mujeres. En Madrigal, Elena y Leticia Romero (coords.), *Un juego que cabe entre nosotras. Acercamientos a la crítica y a la creación de la literatura sáfica*. México: Voces en Tinta, 113-130.
- Roffiel, Rosamaría. [1989] 2009. *Amora*. México: Raya en el Agua.
- Simonis, Angie. 2007. Silencio a gritos: discurso e imágenes del lesbianismo en la literatura. *Cultura, homosexualidad y homofobia. Vol. II Amazonia: retos de visibilidad lesbiana*. Barcelona: Laertes, 107-139.
- Téllez, Artemisa. 2014. *Crema de vainilla*. Prólogo de Eve Gil. México: Voces en Tinta.
- Téllez, Artemisa . 2010. "A Chloe le gustaba Olivia". Implicaciones de una literatura que quisiera llamarse lésbica. En Muñoz Rubio, Julio (coord.), *Homofobia: laberinto de la ignorancia*. México: UNAM, CEIICH, 173-184.
- Winnett, Susan. 1999. Distinciones: mujeres, hombres, narrativa y principios de placer. En Carbonell, Neus y Meri Torras (comps.), *Feminismos literarios*. Madrid: Arco Libros, 147-174.