

EL PERSONAJE GAY EN LA LITERATURA COLOMBIANA*

Luz María Rubio Rivas

Universidad Nacional de Colombia – Bogotá

alhambramia@hotmail.com

Este documento aborda desde el campo de los estudios culturales, las representaciones del personaje gay en la novela colombiana de los primeros siete años del presente siglo. Fue posible reconocer en las representaciones, una serie de normas positivas y negativas que rigen la sexualidad y el género de los personajes, los cuales se encuentran inscritos en estructuras de poder y de subordinación basadas en dichas normas, impuestas o administradas a través de diversas estrategias. También se encontró, en mayor o menor medida, la presencia de estereotipos, creencias y atribuciones de causalidad, de las que se presenta una breve mención.

Palabras clave: género; heterosexualidad obligatoria; novela colombiana; poder; representación social.

THE GAY CHARACTER IN COLOMBIAN LITERATURE

This document approaches, from the perspective of cultural studies, the representations of the gay character in the Colombian novel of the first seven years of the present century. A series of positive and negative norms governing the sexuality and the gender of the characters were recognizable in these representations. The characters are inscribed in structures of power and subordination based on these norms, which are imposed or administered through various strategies. To a greater or lesser extent, the presence of stereotypes, beliefs and attributions of causality was also apparent, and is briefly discussed.

Keywords: Colombian novel; compulsory heterosexuality; gender; power; social representation.

* Tesis presentada para obtener título de magíster en Estudios Culturales en la Universidad Nacional de Colombia, sede en Bogotá, en noviembre de 2011. Para consultar de forma más amplia los resultados de la investigación es necesario remitirse a los archivos de la biblioteca de dicha universidad.

Introducción

EN ESTE DOCUMENTO SE ANALIZAN las representaciones del personaje gay en las novelas colombianas de Laura Restrepo (*Delirio*), Alonso Sánchez Baute (*Al diablo la maldita primavera*) y Jorge Franco (*Melodrama*), publicadas en la primera década del presente siglo. El análisis del personaje gay se realiza desde la perspectiva de las representaciones sociales, ya que a partir del momento en que el ser humano aprendió a reconocerse como sujeto de una sexualidad, esta se ha convertido en un fascinante objeto de estudio social. Por ello, se vuelve necesario entender las representaciones en su aspecto social, dado que ofrecen “un marco explicativo acerca de los comportamientos de las personas [en este caso, los personajes estudiados] que no se circunscribe a las circunstancias particulares de la interacción, sino que trasciende al marco cultural y a las estructuras sociales más amplias como, por ejemplo, las estructuras de poder y de subordinación (Araya 2002, 9). Las categorías utilizadas para el análisis son *género* y *heterosexualidad obligatoria*. La primera se estudiará mediante la teoría de Judith Butler, y la segunda con las teorías de Adrienne Rich y Monique Wittig. Ambas están atravesadas por la categoría *poder*, como es entendida por Michel Foucault.

En la producción literaria colombiana, particularmente en las novelas, el tema de la diversidad sexual y de género ha sido uno de los menos explorados. Sin embargo, al estudiar a profundidad la literatura nacional, es posible descubrir que el tema no ha sido excluido en su totalidad, ya que algunas obras como novelas, cuentos, poesía, crónicas de carácter periodístico (que han sido compiladas y editadas posteriormente en formato de libro por algunas editoriales colombianas), se han aproximado de forma directa a la diversidad sexual; en otros, el tema es abordado de manera indirecta o en fragmentos demasiado breves. Autores como Fernando Vallejo, Alba Lucía Ángel, Raúl Gómez Jattin, Piedad Bonnett, Fernando

Molano, Alejandra Jaramillo, Jorge Franco, Laura Restrepo, César Alzate, Claudia Arcila, Jaime Jaramillo y Alonso Sánchez Baute se han ocupado de este tema en sus textos.

La selección de novelas obedeció a la delimitación temporal de producción, la relevancia del tema de la diversidad sexual y de género dentro del contenido, y el fácil acceso a la obras por nivel de masificación. De esta manera, se debe señalar que, dentro del rango de tiempo considerado —primera década del siglo XXI—, *Al diablo la maldita primavera* es la novela con mayor contenido de temática gay que se encontró en la oferta del mercado nacional. La novela fue altamente visibilizada debido a que su autor ganó, en 2002, el Premio Nacional de Novela del Instituto de Cultura y Turismo por esta obra y, además, fue llevada a teatro en 2004 bajo la dirección de Jorge Alí Triana. *Melodrama* se hizo popular debido a una promoción que realizó *El Tiempo* (periódico colombiano de mayor circulación), en la que se ofrecía semanalmente, por la compra del diario, una novela de escritores o escritoras colombianas a cambio de una pequeña suma adicional. *Delirio* —en la que ninguno de sus personajes principales es gay, aunque sí uno secundario— fue la ganadora del Premio Alfaguara de Novela en el año 2004. Dicha distinción permitió que la novela adquiriera un alto nivel de masificación y proyección no solo a nivel nacional, sino también en el extranjero, pues ha sido traducida a más de una docena de idiomas.

Existen pocos antecedentes sobre trabajos que versen sobre el tema de las representaciones de los personajes gay en la novela colombiana. Al respecto solo es posible referenciar el artículo de Fernando Díaz Ruiz, titulado “La identidad gay de una *drag-queen* globalizada en *Al diablo la maldita primavera* de Alfonso Sánchez Baute”, publicado en la revista *Estudios de Literatura Colombiana* 26 (2010), de la Universidad de Antioquia. A pesar de la existencia de ese minucioso estudio, la representación gay en la literatura colombiana ha sido un campo poco desarrollado en los estudios culturales, los estudios de género, los estudios literarios, entre otros.

Breve descripción de algunos elementos contenidos en la representación social del personaje gay

Estereotipos, creencias y atribuciones de causalidad son algunos de los elementos de las representaciones sociales que se pueden observar en los contenidos de la representación del personaje gay y, aun cuando estos elementos no forman parte del objetivo principal de este estudio, se destacará a continuación sus aparición en el contenido de las novelas elegidas.

Las *creencias* son proposiciones simples, conscientes o inconscientes, inferidas de lo que las personas dicen o hacen; tienden a ser precedidas por la frase: “Yo creo que...” (Araya 2002, 44). Así, se encontró en las novelas la creencia que ser gay es un pecado y merece un castigo, pero tiene cura. También se cree que ser gay está de moda.

Por su parte, los *estereotipos* son las características personales, es decir, los rasgos de personalidad o comportamientos asignados por consenso social a un grupo de personas. En este sentido, el gay aparece, por un lado, como un personaje divertido y creativo, que se parece o intenta parecerse a las mujeres y, por otro lado, como un personaje solitario, reprobado por la familia, sin una relación sentimental estable, con una constante relación con la muerte, con una fuerte propensión al llanto y al drama. Este segundo tipo de personaje solo piensa en sexo, drogas, dinero, fama y buena vida. A veces aparece como personaje arribista al que solo le importa la belleza, el chisme y la mentira.

El tercero y último elemento es *la atribución de causalidad*, que explica las razones por las cuales se produce un fenómeno específico y permite construir pautas de comportamiento o respuesta frente al objeto de representación. En los textos, se encontraron las siguientes atribuciones de causalidad: la homosexualidad es causada por traumas infantiles, abusos sexuales o por una fuerte relación con lo femenino.

Heterosexualidad obligatoria

Algunas estrategias del poder son más fáciles de reconocer como factor que impone o conduce a la heterosexualidad, mientras que otras, debido al grado de elaboración, resultan mucho más difíciles de interpretar. La variedad de medidas diseñadas para mantener la preferencia heterosexual es compleja pues, como señala Rich, esta ha sido impuesta por muchos medios, de manera forzada o subliminalmente.

Los métodos mediante los cuales el poder se hace manifiesto en el dominio de las sexualidades son variados, pues este se vale de diversas fuerzas que van desde la brutalidad física hasta el control de la conciencia. La implantación de diversas estructuras violentas que refuerzan la heterosexualidad se encuentran desde los espacios más íntimos, como la familia, hasta algunos mucho más amplios, como la religión. Pero también aparecen en el ámbito discursivo, desde lo más personal del acto de la confesión hasta el más aparentemente impersonal discurso de las ciencias.

La Iglesia y la familia: instituciones en que se apoya la heterosexualidad

Adrienne Rich sostiene que diversos discursos, como el científico, el religioso, incluso aquel que pronuncia el Estado, proponen a la familia heterosexual como la unidad social básica (1999). Es decir, es concebida como el punto de partida de la sociedad, y por ende, es el eje central de su organización, por lo tal motivo, muchas de las estrategias del poder están mediadas por la familia. Debido a lo anterior, esta institución puede penetrar en diferentes aspectos de la vida de cualquier individuo. La fuerza normalizadora de la familia juega un papel importante a la hora de constreñir a sus miembros respecto al ejercicio de su sexualidad. La teoría de Foucault revela cómo la sexualidad ha sido acogida como uno de los asuntos primordiales de la familia y cómo esta institución ha mantenido y renovado diversas tareas respecto a ella.

Melodrama, la novela de Jorge Franco, comienza cuando Vidal se entera de que está enfermo y próximo a la muerte. Su preocupación aumenta conforme estudia cómo dará la noticia a Perla, su madre, quien lo acompaña en su residencia. La sorpresa de la noticia lo llevará a repasar la historia de su propia vida. De esta forma, se conoce su infancia, vivida en su natal Medellín, así como las peripecias que enfrentó para lograr su principal objetivo: conocer París. La vida de Vidal se encuentra marcada por la tempestuosa relación que sostiene con su abuela Libia, la cual lo rechazará desde su nacimiento debido a su descomunal e inusual belleza.

En *Melodrama*, la novela de Jorge Franco, Vidal y su madre Perla —personajes principales— se encuentran inmersos en relaciones de poder que provienen principalmente de la familia, que funge como uno de los pilares más gruesos sobre los que descansa la heterosexualidad. A través de algunos de sus miembros, la familia confisca la sexualidad y reduce la actividad sexual a su función reproductora, a su forma heterosexual, adulta, inscrita en la legitimidad matrimonial. En este caso es la abuela, Libia, quien ejerce el poder sobre casi todos los miembros de su familia. Ella se ocupa de todo cuanto gira alrededor de su familia y es, además, la gustosa encargada no solo de reproducir y vigilar, sino de crear e imponer el cumplimiento de las normas del sexo-procreación, sexo-silencio, con el resto de la familia. Sin embargo, a lo largo de la novela encontrará momentos de resistencia, principalmente por parte de Vidal y Perla.

Dentro de ese núcleo familiar, es sobre Vidal, el personaje gay homosexual, que recaen los controles normalizadores, no solo por parte de Libia, sino también de las tías. Es él quien debe soportar las miradas cargadas de desconcierto, los señalamientos productos del prejuicio y los comentarios socarrones. Los insultos de parte de Libia hacia Vidal se vuelven una constante desde su niñez hasta el momento en que él mismo como narrador-adulto cuenta la historia. Vidal comenta: “me acordé de mis venias de niño luego de una *pirouette*, [...] frente a mi público real: las tías que se miraban perplejas entre sí; Libia decía qué tal el mariquita” (218). Durante su

vida, fue víctima de insultos como niño raro, marica, maricón, mariconcita, mariquita, cacorro, traumatizado, pervertido, proxeneta, chulo, pecador, degenerado o putico. Estos insultos son proferidos por su abuela y tienen una explícita referencia sexual.

En *Melodrama* también se observa que Perla, aun cuando apoya de forma incondicional a su hijo, debe lidiar con las reacciones que la belleza de Vidal genera en la gente, o en otros casos, como al defenderlo de los maltratos de su propia familia, no puede dejar de señalar o sentir que el comportamiento de su hijo es enfermizo, pervertido, degenerado. Esto se puede observar en la novela cuando Anabel

[...] Va llegando a la cocina pero se da vuelta y se pone en jarras. Le dice a Perla: —A lo mejor yo soy la única mujer con la que él ha dormido. Sigue su camino y desde adentro oye que Perla le grita: —¡Puta puerca, vos fuiste la que lo traumatizaste, puta! (255)

En otro momento de la novela, cuando Vidal intenta explicar a su madre las tareas que debe realizar como ayudante o asistente del Conde Adolphe, ella responde “[...] pues sí, debe ser muy agradable para él tener un ayudante tan hermoso. Le dije yo también fui el asistente de Suzanne antes de que muriera. Perla dijo ah, entonces los degeneraos eran los dos” (190).

Delirio, la novela de Laura Restrepo, comienza cuando un hombre llamado Aguilar recibe un mensaje que le indica que debe ir a buscar a su compañera Agustina en un hotel, ya que esta se encuentra en un estado de afectación mental, en estado delirante. Preocupado por el estado de su esposa, Aguilar emprende junto a ella la búsqueda de los motivos que la han llevado al límite entre la razón y la locura. Gracias a la ayuda de diversos personajes, la pareja encontrará las respuestas en el nudo de historias que se entretajan entorno a la familia Londoño, en la que se destaca la relación entre Agustina y su hermano el *Bichi*.

El *Bichi*, personaje secundario de esta novela, es, quizá, quien concentra la fuerza constrictora de la familia. En la historia, el hogar es el escenario único donde se muestra al personaje gay, pero

es, además, el espacio familiar en el cual se pueden ver diversos elementos restrictivos o de prohibición respecto a la sexualidad en varios personajes, quienes son vigilados por la familia controladora.

En la voz de la tía Sofí, sabemos que para Carlos Vicente Londoño:

Su tragedia era su hijo menor, el *Bichi*, un niño inteligente, imaginativo, dulce, buen estudiante, todo lo que se puede esperar de un hijo y más, pero con una cierta tendencia hacia lo femenino que el padre no podía aceptar y que lo hacía sufrir lo que no está escrito, vivía convencido de que en sus manos estaba la posibilidad y la obligación de corregir el defecto y enderezar al muchacho. (110)

Los métodos para corregirlo se hacen mediante el brutal maltrato físico. Es probable que el cumplimiento de esta reprobación —que es casi una obligación— sea, ante todo, la certeza de descargarse de las culpas que durante siglos han sido impuestas social y culturalmente (por la medicina, pedagogía o la Iglesia). Desde la perspectiva foucaultiana, diversas instituciones y disciplinas han asignado a padres y madres la tarea de vigilar y castigar violentamente cualquier conducta de sus hijos que pueda ser considerada como inapropiada.

Ahora bien, cuando el padre enmendador muere, otro miembro de la familia toma su lugar y pasa a asumir la figura dominante y represiva. Una vez que el personaje gay decide regresar a la casa tras la muerte de su padre —y así poner fin al exilio que le había causado—, Joaquín, el primogénito de la familia

[...] Le advertía a su madre que si el *Bichi* llega a Bogotá con ese novio que tiene en México, ni el *Bichi* ni su puto novio van a pisar esta casa; ni esta ni la de la Cabrera ni la de tierra caliente porque si se acercan los saco a patadas. [Por su parte, la madre del *Bichi*] que también grita pero menos fuerte, repite una y otra vez la misma frase, cállate, Joaco, no digas esas cosas horribles, siendo para ella lo indecible y lo horrible que el *Bichi* tenga novio, y no que Joaco saque al *Bichi* y a su novio a patadas. (236)

A lo largo de *Delirio*, se muestra a la madre el *Bichi* primero apoyando a su marido de una forma sutil pero igualmente constrictiva, es decir que, a través de las sus omisiones, refuerza el poder aplastante del padre; golpiza tras golpiza, se observa a una mujer que no hace nada por detener los castigos físicos que pesan sobre su hijo. Luego, la madre tomará una actitud similar ante las acciones que ejecuta su hijo mayor. La tía Sofi aparece como un elemento de la familia que, si bien desaprueba en silencio la conducta de la madre y el padre hacia el *Bichi*, no manifiesta apoyo hacia el sobrino sino hasta el día en que se descubre el secreto de la relación clandestina que guarda con el padre de este. De tal forma, al ser expulsado el personaje gay de su hogar, a la tía no le queda más remedio que seguir tras él. Sin embargo, a lo largo de todo el texto se puede ver, de forma un tanto velada, que a la tía Sofi también le causa inquietud el afeminamiento del *Bichi*.

Uno de los personajes cercanos, que resulta muy importante en la vida del *Bichi*, es su hermana mayor, Agustina, quien, a través de su voz, muestra las características suaves y dulces del hermano. Las palabras con que Agustina describe a su hermano menor sugieren el grado de complicidad, compenetración y comprensión entre ellos, pero sobre todo suenan cargadas de un amor ilimitado, un amor que la lleva a concentrar los poderes extraordinarios que ella dice poseer para vaticinar los castigos que propinará el padre al *Bichi*.

Sin embargo, Agustina a pesar del gran amor que siente por su hermano, piensa que el padre tiene razón. Para ella, el padre cumple su deber sagrado de castigar al hijo; incluso le pide al *Bichi* que, aunque el padre le pegue, lo perdona “*Bichi, Bichito, tienes que reconocerlo y tienes que comprender a mi padre cuando te lo reprocha, porque razón no le falta*” (39). El padre argumenta que todo lo que él hace es por el bien del niño, y Agustina piensa que los padres saben cosas que los hijos no saben. Incluso a veces Agustina se enfurece con el *Bichi* y lo regaña igual que su padre. “No hables como niña, le grita” (87). Pero, en general, detesta que el padre use contra el hermanito su mano potente:

[...] A ver nena, nena, no se deje pegar, conteste, defiéndase, pégueme más duro usted a mí, le dice con sorna mi papá al *Bichi* mientras lo acorrala a cachetaditas, como retándolo y yo ¡sí, *Bichito*, dale! ¡dale, Carlos Vicente junior, defiéndete con cojones! [...] Pero el Bicho es débil, le falla a la hermana cuando ella más lo necesita, sólo sabe aguantar y aguantar hasta que ya no da más y entonces se sube a su cuarto a berrear, como una nena. (87)

Al diablo la maldita primera, la novela de Alonso Sánchez Baute, cuenta la historia de Edwin Rodríguez Buelvas, un joven que descubre desde la niñez su homosexualidad, la cual lo llevará a enfrentar problemas tanto sociales como familiares en su natal Barranquilla. Debido a esto formará, con el paso del tiempo, una fuerte personalidad, a la vez subversiva y ambiciosa. Motivado por el constante rechazo, Edwin viaja a Bogotá para iniciar una vida más tranquila; sin embargo, se encuentra con un paisaje cultural tan diverso que se verá envuelto en situaciones que no solo tienen que ver con sus prácticas sexuales, sino que lo envuelven en desventuras laborales, económicas y afectivas.

Aunque para Edwin la relación con sus familiares más cercanos no es tan grave —en el sentido del castigo físico—, es evidente un rechazo, una desaprobación y un distanciamiento para con él. Este personaje sentencia que muchos de los zarpazos más dolorosos provienen de su familia “[pues] cada vez que los encontraba en cualquier lugar público de la ciudad me miraban con acritud, cual vástago maldito enquistado en la desgracia” (119). El personaje gay narra cómo sus familiares, al verlo, siempre se volteaban y le sacan el cuerpo, pues lo consideraban “como la hez de la sociedad” (119). Edwin considera que los gays, en general, no tienen más familia que las amigas porque son iguales a ellos, porque comparten historias de rechazo similares; dice que los gays “andan solitas por ahí por la vida, llevando los rechazos a cuestras” (192). Indica también que se acostumbran a la pérdida de personas que aman desde muy temprana edad. Edwin lo narra de la siguiente manera: “[...] perdemos a nuestros padres, quienes, generalmente, menos aceptan la idea

de tener un hijo marica. Algunos simplemente se sienten culpables por haber engendrado semejante réprobo [...] o por habernos malcriado y consentido desde niños, como si esa fuera la causa de la homosexualidad”. (71)

En la historia de su relación con las personas más cercanas de la familia, Edwin revela que esta no está exenta de bemoles: “Mamá y mi hermana, en cambio, no me evadían como el resto de la familia, pero andaban cada día con ese mirar famélico de niño etíope [...] buscando reventar en mí una culpa inexcusable que nunca aparecía” (119-120). En la relación entre madre e hijo aparece nuevamente el síntoma de culpa por no haber cumplido con el deber de vigilar las conductas sexuales de su hijo. Edwin lo describe de la siguiente forma:

La intuición femenina que siempre tengo me hizo ver claramente que era que se sentía culpable, como si ella me hubiera hecho así o yo hubiera «torcido» el camino por no tener papá [...] y al final me confesó que sí, que era cierto que ella se culpaba por eso. (262-263)

Al considerar la teoría de Foucault respecto a los innumerables puntos desde los que se ejerce el poder y la cualidad de encadenarse constantemente unos con otros —aquello que otorga al poder su permanencia— surge otra institución que mantiene fuertes intereses en controlar las sexualidades de los individuos: la Iglesia. Esta aparece como otra de las estrategias observadas, y en el caso del contexto colombiano, el discurso judeocristiano es el que mantiene la primacía respecto de otros cultos y, por ende, es el que posee la mayor fuerza constrictora. Su compulsión se sesga sobre una sexualidad monógama, adulta, procreadora y por supuesto, heterosexual.

En el caso de *Delirio*, el ejercicio de la fuerza constrictora de la Iglesia no se ve de forma tan directa en el relato. Existe, sin duda, una fuerte conexión entre el discurso judeocristiano y el discurso usado por Agustina tanto para narrar los violentos castigos del padre contra el *Bichi*, así como el discurso utilizado en los rituales de sanación que ella realiza con su hermano. La voz de Agustina aparece en el texto

diciendo: “Tú la víctima sagrada, tú el chivo expiatorio, tú el *Agnus Dei* [...] tú que eres el Cordero” (39). Y para realizar la ceremonia, narra lo siguiente: “[...] nos lavamos bien la cara y las manos hasta dejarlas libres de pecado” (88). Ahora bien, en la tradición judeocristiana el término *Agnus Dei* —en latín, Cordero de Dios— hace referencia al cordero que era sacrificado y consumido por los judíos durante la conmemoración anual de la pascua. Este discurso es replicado muchos años después por el cristianismo, cuando Juan Bautista nombra a Jesús como el Cordero de Dios, que simboliza su entrega y sacrificio y, con ello, el perdón de los pecados de la humanidad. Estos mismos fragmentos de la novela también se relacionan con el ritual cristiano del bautismo, ejecutados en un principio por el mismo Juan Bautista, y que hacen referencia a un rito de iniciación o purificación. Lo anterior se puede entender como esas estrategias en la que los discursos o lenguajes que producen efectos en la realidad social “se ensamblan unos con otros, se interpenetran, se soportan, se refuerzan, se autoengendran y engendran otros” (Wittig 2006, 46).

Ahora bien, la tía Sofi le cuenta a Aguilar que el desenlace del conflicto de la historia de su sobrino ocurre precisamente un Domingo de Ramos, que es el día en que se conmemora la Pasión, Muerte y Resurrección de Jesucristo. En *Delirio*, “el cordero se llama *Bichi*, se llama Carlos Vicente [...] pero le decimos *Bichi*” (221). En este momento de la narración, la historia es contada por Agustina con un tono ceremonial cristiano: “[...] llegó el día de la gran ira del Padre [...] y el hermano menor era el chivo expiatorio. Por su culpa, por su culpa, por su grandísima culpa está tirado en el suelo y sobre él llueven las patadas del Padre” (220).

Otro de los ejemplos del peso de la religión en la novela es que, para los cristianos, el Domingo de Ramos recuerda la entrada triunfal de Jesús a Jerusalén, la cual fue seguida por una serie de eventos violentos y agónicos que lo llevarán a su muerte: la Resurrección y regreso triunfal. En el caso del *Bichi*, que hasta ese momento es visto como un niño, el castigo final representa la entrada a la vida adulta, seguida por los eventos violentos que ejecuta el padre: las

imaginables penurias que habrá de sufrir en el exilio y su regreso triunfal trece años después.

Las relaciones simbólicas se extienden en muchos aspectos, tanto en *Melodrama* como en *Delirio* el personaje gay es comparado con un Niño Dios. De esta forma, se muestra al *Bichi* con “la cabeza cubierta de rizos oscuros, un Niño Dios de esos que los pintores no representan rubios sino pelinegros” (13). Esta misma comparación también aparece en otra parte del texto “[...] tus bucles negros y tu piel tan clara y tus ojazos oscuros como de Niño Dios” (39). En *Melodrama*, cuando el tío Amorcito ve por primera vez a Vidal, se acerca a Perla y le dice “[...] este niño me llega como caído del cielo. Y quedó más confundida cuando él le dijo estoy buscando al Niño Jesús [...] este niño, dijo mirándome, es la encarnación del mismo Niño Dios” (209).

Las tácticas discursivas: del silencio a la proliferación del discurso sobre el sexo

El análisis de las tácticas discursivas del poder se realiza encauzando la mirada en la proliferación de los discursos que hablan sobre el sexo en la época actual, en contraste con el mutismo impuesto desde el siglo XIX. En cuanto a los cambios, modificaciones, adaptaciones y actualizaciones producidos en torno a esta estrategia discursiva servirán las disertaciones de Foucault sobre las representaciones invertidas del poder, pues revelan sus características versátiles y muestran, además, cómo, debido a la larga etapa en la que el poder se entendió solo por sus efectos más violentos, represivos y silenciadores, se ha instaurando una barrera que obstruye el entendimiento de las cambiantes formas de poder. Así, se ha pasado del silencio a la compulsión de confesar, de decir todo respecto al sexo: los más íntimos deseos y pasiones, la narración detallada de los actos sexuales; todo esto en diferentes espacios: el confesionario, el diván del psicoanalista, hasta las autobiografías de ficción.

El vuelco que se da del silencio a la compulsión de la confesión y más tarde a la proliferación discursiva sobre el sexo se observa en la novela de Jorge Franco, en la que se muestra esta transformación

acompañada también por un cambio generacional. En un primer momento, se verá cómo el silencio que se hace respecto a la sexualidad en la generación de la abuela es una “condena de desaparición [...] afirmación de inexistencia, y, por consiguiente, comprobación de que de todo eso no hay que decir, ni ver, ni saber” (Foucault 2007, 10). De esta manera, cuando Libia llega al lecho de la noche de bodas, sufre con la sorpresa de encontrar a su marido dispuesto a consumar el acto sexual con ella, hecho que parece desconocer totalmente: “Nadie tuvo la delicadeza de decirle que a veces el hombre y la mujer se vuelven bestias para comerse uno al otro” (51). Ahora bien, entre Libia y Vidal, la diferencia en cuanto al discurso sobre lo sexual comienza a marcarse desde el aprendizaje que él adquiere con los diferentes personajes de la familia. Madre y tías son, por un lado, víctimas de toda clase de insultos sexuales por parte de Libia, y por otro, son obligadas a confesar cada una de las actividades que realizan, desde las más insignificantes hasta aquellas que reflejan los deseos y placeres de cualquier índole, incluidos los eróticos y los sexuales.

Para cuando Vidal se convierte en adulto, lo encontramos como el narrador de la historia. Utiliza un discurso colmado de lenguaje sexual, del cual apreciamos cierta soltura, lo que permite que la sexualidad de asuma como un acto divertido y explícito. Vidal es quien, con aparente libertad, decide contar sus encuentros sexuales, quien confiesa sus deseos, placeres y pasiones, quien denuncia los actos de Milord, de José Roberto, de tío Amorcito. Vidal confiesa sus culpas y vaticina todas aquellas que le serán impuestas; es el personaje gay reconociendo sus culpas y aceptando purgar la condena “[por haber hecho] de su culo un candelabro” (221).

En *Al diablo la maldita primavera*, Edwin relata que se encuentra decidido “[...] a escribir hoy [...] sobre [sus] deseos ocultos” (58); pero cabría preguntarse, ¿está obligado Edwin Rodríguez Buelvas a revelar sus secretos amorosos, sus sentimientos más profundos, sus aventuras y desventuras económicas, sus intrigas laborales? ¿O realmente debe intentar decir lo que otros quieren que diga y de la forma que ellos lo imponen? ¿Qué clase de interés puede despertar

en el lector la develación de sus más íntimas pasiones y deseos? Foucault considera que estamos en una sociedad confesante, en la cual la confesión ha sido transformada y ha perdido su carácter ritual y exclusivo hasta alcanzar otras formas de manifestación, como los interrogatorios, consultas, relatos o autobiografías.

A partir de la proliferación discursiva surgen otro tipo de interrogantes como: ¿todos pueden hablar sobre sexo? ¿Quiénes pueden y quiénes no? ¿Qué tipo de discursos son los autorizados o considerados válidos? ¿Qué tipo de discreción es requerida? Foucault (2007) reconoce que no hay silencio, sino silencios varios, y ellos son parte integral de las estrategias de poder, de ahí se genera la pregunta: ¿qué tipo de efectos se espera obtener de la propagación discursiva? La articulación que esboza Monique Wittig (2006) entre sexo, lenguaje y poder se contrasta con la relación discurso, saber y poder de Foucault. En ese sentido el poder de los discursos surge cuando algunos de ellos son considerados como más importantes en relación con los otros, sobre todo aquellos que dan una visión científica de la realidad social. Para Wittig, la triangulación de esos elementos le otorga un carácter político al uso de los discursos utilizados cuando se habla sobre las sexualidades, ya que en ellos se juega el poder. Sería necesario reflexionar en la aparente neutralidad del discurso científico y su falta de interés por analizar de una forma más profunda algunas categorías relacionadas con la “cuestión gay”, es decir, el conglomerado de *conceptos estratégicos* de los que habla Wittig.

En *Al diablo la maldita primavera*, la necesidad del personaje de comunicar, que aumenta a lo largo de la novela, se desarrolla mediante el relato en tono vivencial. Aunque pareciera totalmente despreocupado por lo académico de su discurso, Edwin apela, en diversas ocasiones, a definiciones o conceptos con un tono más enciclopédico para dar mayor validez a los conocimientos que posee. Esta repetida acción del personaje, de revestir o adecuar la manera de entender y de ajustarlas a discursos con tono científico, podría acercar a la idea que señala Wittig de que “los discursos de la heterosexualidad oprimen en la medida en que niegan toda posibilidad

de hablar si no es en sus propios términos” (49). Un claro ejemplo de esto lo encontramos en una parte de la narración, en la que Edwin habla sobre las *drags queens* colombianas:

Antes...una se vestía de mujer y se ponía pelucas y pestañas postizas y todas esas cosas, pero a nadie nadie se le había ocurrido llamarlo con semejante nombre que ni siquiera sé qué diablos significará en español. Sé que queen es reina, pero hasta ahí. Y, la verdad, no es que me preocupe mucho por averiguarlo. Total, entre los gays, el término ya se prostituyó tanto que a nadie le importa cómo se diga en español. (131)

Pero, más adelante, cambia el tono de sus discursos cuando se refiere nuevamente a las *drags*:

Las drags no son sino hombres vestidos de mujer con una fuerte expresión artística cuyo origen, sin duda, se remonta al teatro griego cuando los hombres vestían de mujer para representar papeles femeninos. En nuestra época, incluso, el teatro No y el Kabuki oriental mantienen esta tendencia [...] se diferencian de los travestis, básicamente porque no tienen ninguna connotación sexual [...] las Drags, en cambio, buscan tan sólo un impacto teatral que logre llamar la atención sobre sus figuras femeninas. (131)

Estos fragmentos permiten evidenciar la relación entre discurso y sexualidad; además, y según los presupuestos de Wittig, se manifiesta la articulación de un tercer elemento: el saber que otorga el poder a los discursos.

Género

El género binario como afirmación de la heterosexualidad

El género es un mecanismo del poder mediante el cual se producen, normalizan y naturalizan las nociones de masculino y femenino y, como señala Butler, “en condiciones de heterosexualidad

obligatoria la consolidación de este binomio sirve para el fortalecimiento de la misma” (2007, 13). La sexualidad normativa no es la productora de la dicotomía, sino que esta se convierte en uno de los principales soportes para su implantación, que se lleva a cabo mediante la imposición de un discurso normativo que rige al género.

La fuerza normativa del género es un terreno común entre las diversas posturas teóricas que lo analizan. A partir de esto, no se pretende en este estudio elaborar una lista de las normas de género que prevalecen en la sociedad colombiana, aunque definitivamente este no es asunto de menor importancia, ya que uno de los principales problemas abordados por la crítica de las teorías del género es precisamente la creencia de que existe un sujeto universal, así como una universalidad en torno a las prohibiciones y coacciones que recaen sobre los sujetos sin que se subrayen las convenciones, la comprensión e historia de las mismas. Se busca, en cambio, mostrar las tensiones que se producen en la relación entre las prácticas sexuales y el género dentro de los límites de ese marco normativo.

¿Cómo se regula el género y cómo son incorporadas o vividas las normas por sujetos? Existe una matriz cultural que contiene las reglas coherentes del género que permiten su inteligibilidad, la cual se da cuando este mantiene relaciones de coherencia y continuidad entre el sexo, género y práctica sexual. Por lo tanto, la *heterosexualidad obligatoria* favorece la producción de oposiciones discretas y asimétricas entre lo femenino y lo masculino. “La coherencia o unidad interna de cualquier género, ya sea hombre o mujer, necesita un heterosexualidad estable y de oposición” (Butler, 80).

En el discurso narrativo de las tres novelas analizadas, se encuentran una serie de coincidencias de lo que se considera ser mujer y ser hombre. Algunas de las restricciones que son impuestas a los personajes gays analizados, es decir, aquellas acciones juzgadas como inapropiadas para el género masculino, arrojan la imagen de lo que es el ser femenino por efecto de reflejo: el poder de las regulaciones en su forma negativa. Algunas de las acciones que sí se consideran masculinas son incorporadas en otros personajes y, por motivo de

su repetición y de la forma implícita en que actúan, se convierten en actos de normalización. De esta forma se presenta la producción de sujetos con género o las formas positivas de poder. En este último sentido es importante recordar la idea de Foucault, quien señala que el poder se vuelve productivo y transforma las restricciones negativas en los controles más positivos de la normalización.

El género va más allá de la misma genitalidad, ya que otras cuestiones físicas influyen fuertemente en su configuración. Así, el destino de los personajes de las novelas analizadas está marcado por la belleza, considerada como impropia o anormal en el mundo masculino. En las diversas descripciones de la belleza del *Bichi* se puede observar la comparación con la belleza femenina. Así, se afirma que este personaje ostenta “una finura de facciones casi femenina” (Restrepo, 215). “Igual a la madre, igual a la hermana” (Restrepo, 74). A lo largo de todo el texto narrativo, se muestra cómo la belleza del *Bichi* no le hace gracia al padre sino que, por el contrario, agrava las cosas entre ellos. De hecho, a Carlos Vicente Londoño le irrita el genio la belleza del hijo.

En *Melodrama*, Vidal es también representado como un hombre hermoso, una cualidad percibida tanto por la gente que lo rodea como por él mismo. La belleza del personaje está presente desde su nacimiento y, a partir de ese momento genera reacciones de diversa índole. La primera de ellas es de sorpresa, después se le asocia con lo femenino, posteriormente pasa a la desaprobación. Se sabe que cuando Vidal nace, la abuela comenta: “Qué horror. Otra niña. Perla le aclaró es un niño, mamá. Libia insistió pues parece niña. Perla dijo debe ser porque es muy bello” (166). “Empezamos mal con ese muchachito” (167) finaliza la abuela. Más adelante, se observa cómo el orgullo que Perla siente por la belleza de su hijo es ensombrecido por las constantes asociaciones de esta cualidad con lo femenino. Esto se puede observar cuando alguien le comenta: “Qué niña más hermosa. Perla no disimulaba el disgusto y contestaba, gracias, pero la niña tiene güevas” (181-182). Se observa cómo la belleza que se percibe como natural en las mujeres es vista con recelo cuando se manifiesta en los hombres.

Dentro de la cultura colombiana existen ciertos tipos de juegos autorizados para los niños y otros tipos de juegos para las niñas; cuando algunos de ellos se inclina por los juegos opuestos, estos generan una serie de reacciones que van desde la rabia, la culpa, la sorpresa, el señalamiento, la extrañeza, el desconcierto, la discriminación, el asombro, entre otros. En las obras literarias analizadas, existen varias muestras de lo antes mencionado. En el caso de *Melodrama*, Vidal narra que, al morir su hermana, Sandra, él hereda sus juguetes, incluidas algunas muñecas, razón por la que la abuela le hace la siguiente observación a la madre:

[...] a mí lo que me parece raro de tu hijo es que no suelta esas muñecas. Perla le dijo no te preocupés que él las suelta cuando ya no las necesite. Libia preguntó ¿y si le quedan gustando? Perla dijo a todos les quedan gustando, lo que pasa es que después las cambian por unas de carne y hueso. Antes de irse, Libia dijo a mí me parece que éste pinta para que las cambie por muñecos. (249)

De igual forma ocurre con Edwin, quien cuenta que le gustaba jugar con las muñecas de su hermana. Además, se hace evidente que el niño tiene conciencia, a pesar de su corta edad, de que sus juegos no son bien vistos, pues no corresponden a su género (¿impuesto?), lo cual lo llevará a ocultarse para realizarlos. Él mismo cuenta que jugaba con las muñecas de su hermana, pero:

[Cuando ella no estaba en casa...] Era mi distracción favorita: diseñar vestidos para las barbies [...] Me sentaba de noche en mi cama, la puerta de la habitación con llave, y cosía y cosía todo cuanto se me ocurría, copiando a veces diseños de las revistas y otras, sencillamente, imaginando lo que a mí me gustaría vestir. (20-21)

Colombianos sujetos a género, ¿antes o después de nacer?

El sujeto no puede acceder a una sexualidad que, en cierto sentido, está fuera de sí mismo. Por el contrario, el género emerge en

el seno de la matriz de las relaciones de poder no como una mera copia de la norma, sino como una construcción cultural, pero no inmutablemente y fija, sino dinámica. “Es decir que ‘el antes’ y ‘el después’ de la ley son formas de temporalidad creadas discursiva y performativamente” (Butler, 91). La repetición, no descontextualizada y ritual, obra como un mecanismo de la reproducción cultural de las identidades de género.

La idea de que los sujetos son constituidos activamente deriva del análisis de la producción de sus actos, encaminados a cumplir la norma de género. De esta forma, el poder llega hasta las conductas más tenues e individuales debido al uso de sus técnicas complejas y positivas:

Así, los individuos deben efectuar un cierto número de operaciones en sus propios cuerpos, en sus almas, en sus pensamientos, en sus conductas y ello de un modo tal que los transforme a sí mismos, que los modifique, con el fin de alcanzar un cierto estado de perfección, o de felicidad o de pureza. (Foucault 1990, 35-36)

Cumplir con las normas impuestas al género masculino es algo natural, pero sobre todo, bien visto aun cuando este cumplimiento sea en detrimento del mismo sujeto que las realiza o de personas cercanas a su entorno. En *Delirio*, como ya se ha mencionado antes, el asunto de la belleza y de la sensibilidad del *Bichi*, son la causa principal del maltrato que le produce su padre. Contario a esto, Carlos Vicente Londoño siente una predilección fortísima por su hijo mayor, Joaquín, ya que él sostiene el tipo de conductas que culturalmente son aceptadas como masculinas. De entrada se narra que las características físicas del *Joaco* son más duras que las de su hermano menor: él es de ojos amarillos, cejas pobladas que se juntan, nariz grande:

En cambio a Joaco no [...] a él mi padre ni le pega ni desaprueba lo que hace, ni siquiera cuando llaman a casa del liceo masculino

a dar quejas de él [...] lo regaña pero sin ganas o con ganas de lo contrario, de hacerle ver que en el fondo le gusta que su hijo mayor sea indisciplinado, que tenga fama de crack en fútbol [...] tienen que aguantarse que de vez en cuando te salgas con la tuya, [...] mi hermano Joaco es el único que no sufre de terrores. (25)

En otro momento se señala que “Por eso el *Bichi* hubiera preferido mil veces ser recio y un poco feo como ellos” (39).

En otra parte del texto, el personaje de *El Midas* narra que, para el grupo de amigos de Joaquín, al cual él mismo pertenece, “lo más sagrado [...] es el asunto de su masculinidad” (49). La idea de ser masculino, al parecer, tiene que ver con algunas conductas como estas “chismorreos sobre sexo, ya sabes, todo ese repertorio de chistes de machos, que si fulano resultó rosqueto, que si tal se come a la mujer de cual” (Restrepo, 49) o hacer alarde “de [ser] machos alfa tirándoles monedas a las prostitutas de las esquinas” (178).

En *Melodrama* también se encuentra un fragmento que refleja esta tendencia a exigir la reiteración de las normas. Así, el abuelo de Vidal se esforzó siempre en montar una tienda para mantener a su familia y “le metió todas sus ganas al negocio pensando siempre en un hijo para prolongar su apellido [...] un sucesor que, como mandaba la raza, no podía hacer otra cosa distinta en la vida de lo que hubiera hecho su papá, hombreritos que nacían con profesión” (73).

Se puede observar, entonces, la búsqueda constante de adecuarse a la norma y no de ser un individuo pasivo, recipiente de significados culturales preestablecidos, porque el género es una construcción cultural en la que actúan las personas.

Las consecuencias del no cumplimiento de las normas de género

Reconocer la fuerza normativa del binomio hombre-mujer no significa la afirmación de esa fórmula como la única manera de entender el campo del género. De hecho, el género tiene una manera de manifestarse que supera dicha dicotomía y que revela una capacidad de abrirse a otras posibilidades, aunque estas aparezcan con una

condición de abyección y de proscripción que, en muchos casos, merece una amonestación o un castigo que varía desde reprensiones físicas o psicológicas, hasta la dificultad en cuanto a su inteligibilidad. Por otra parte, los castigos no son solo externos, al contrario, los fuertes procesos de naturalización y reiteración de las normas hacen que la culpa y, por consiguiente, el castigo se interiorice. En ese sentido, las tres novelas muestran cómo para el personaje gay el habitar ese espacio de lo anormal tiene unas repercusiones que debe asumir y entender, porque de alguna manera es el precio que tiene que pagar por transgredir la norma, aun cuando esa transgresión implique sacrificar la propia vida.

En *Melodrama*, y *Al diablo la maldita primavera*, se encuentra una coincidencia en torno a la enfermedad como castigo. El propio Vidal, al reflexionar sobre el virus que lo ataca, dice: “La vida se me va entre las piernas, se me escapa por el agujero que Dios nos da para cagar. Por ahí me entró, contra natura, la muerte con dolor y con placer” (245). Dentro de las dos novelas, este virus no tiene nombre propio, es algo que todos conocen así que no es necesario presentarlo. Cabe resaltar que, en ambos casos, se establece una relación directa entre la homosexualidad y “el virus”. Así, en *Melodrama*, se hace la siguiente referencia “ese año descubrieron un virus asesino que atacaba a los que hacían de su culo una fiesta, y también fue cierto que todos nos creímos inmunes al virus.” (257). Por su parte, Edwin escribe: “Esa maldita alergia de mierda que no sé en qué momento vino a jodernos la hijueputa vida, cuando todas las cosas estaban saliendo bien para los gays” (206), “porque en ese entonces no había aparecido todavía la famosa alergia esa que siquiera ya pasó de moda y no se menciona ni por equivocación” (90). En ese mismo sentido de no nombrar —porque se sabe de sobra esta supuesta consecuencia de no cumplir con la norma— está el hecho de que los personajes que rodean al personaje gay puedan esperar este final como una manera de saldar cuentas. Vidal, por ejemplo, dice que “se va a reír Clémenti cuando sepa que estoy desahuciado y va a celebrar mi enfermedad. Se va a reír Libia y seguramente va

a decir yo sabía que eso le iba a pasar a ese maricón” (72). Edwin reflexiona sobre el particular de la siguiente manera: “Todos creen que ese debe ser el pago por toda una vida de depravaciones, de aberraciones, de perversiones...” (75).

Postura del personaje gay frente a la norma

Las normas de género no son completamente eficaces y el sujeto siempre tendrá la posibilidad de negociar, de adoptar una posición frente a la norma y cumplirla parcial o temporalmente. La muestra más palpable de aquellas personas que no cumplen con la norma a cabalidad es representada como el personaje gay en las novelas analizadas.

En las narraciones, Edwin es el personaje que reflexiona más directamente sobre las exigencias que la sociedad le hace en torno al género y la heterosexualidad, y sobre cómo los homosexuales actúan frente a ellas. Se hace evidente cómo, por un lado, acusa a la sociedad de doble moralista porque “[grita] que la homosexualidad es un peligro contra la estabilidad, un atentado contra la familia y que los gays somos unos subversivos en potencia” (179). Y, por otro lado, utiliza un argumento muy similar para defenderse, cuando señala que los gays se diferencian de los heterosexuales porque son capaces de vivir como se les da la gana, porque rompen todos los esquemas impuestos por la sociedad y enfrentan los paradigmas del matrimonio, la familia y la procreación. Esta utilización del ataque como fuente de la defensa es una de las maneras de revertir la norma, un modo de volver el poder que actúa contra uno mismo para producir modalidades alternativas de poder (Butler 2002, 338).

Aparentar es otra de las posibilidades que plantea *Al diablo la maldita primavera*, por ello, Edwin reitera en distintas oportunidades que aparentar la heterosexualidad y la masculinidad hiperbolizada es una manera en que los homosexuales se libran de los ataques y los rechazos, incluso sentencia que “loca brava que se respete debe estar casada para poder aparentar que es el macho Camacho” (151).

La relación entre Vidal y Libia en *Melodrama* es la representación de una de las formas en que el personaje gay enfrenta la norma que se le impone: con provocación ante la desaprobación. Es por esto que Vidal arrecia las provocaciones contra su abuela. De esta manera, cuando ella le dice marica, él desfila frente a ella con la cara pintada, y cuando ella le grita cacorro, él le hace una *pirouette* de la manera más femenina posible.

Conclusiones

¿Tiene importancia examinar las representaciones del personaje gay en los textos literarios cuando ciertas estructuras de poder señalan que estos carecen de importancia pues no son discursos científicos ni teóricos? La respuesta es afirmativa, ya que todos los discursos, —tanto los científicos como los de ficción— surgen en espacios aparentemente apolíticos, contienen una profunda dimensión simbólica cargada de signos que son poderosos, política y materialmente significantes. Ningún tipo de discurso está exento de ejercer poder y actuar sobre cualquier persona. Los efectos que pueden producir no son abstractos, aunque el discurso sí lo sea, ya que el poder del lenguaje es material-físico-real y, en ese sentido, tiene la capacidad de generar operaciones de diversa índole como violencia y opresión. Si se considera a las novelas como discursos que cubren nuestro mundo con sus signos y son portadoras de sentidos socialmente compartidos, puestos al descubierto a través de las historias narradas, se puede realizar en ellas un análisis que supera sus estructuras literarias.

Sin embargo, a través del mismo lenguaje, también es posible crear procesos de resignificación, resistencia y subjetivación. No olvidemos que la literatura es una reescritura constante de nuestro mundo, que permite deconstruir y reconstruir nuestra realidad, pues a través del lenguaje, nombramos el mundo, lo aprehendemos y lo compartimos mediante las representaciones sociales de las que hacemos uso. Tampoco olvidemos que se escribe para compartir

una visión de lo humano y ahí la resistencia, el espacio de libertad que otorga la literatura, espacio donde es posible inventar sin temores nuevas relaciones entre los individuos, nuevos modos de vida como medios de resistencia al poder.

En la literatura de ficción se puede obtener más que el goce estético, ya que es posible, además, internarse en otras capas y otras facetas de la realidad que difícilmente se descubrirían en lo cotidiano. Al acudir al discurso literario, se puede ingresar en niveles herméticos del pensamiento para lograr un conocimiento más profundo del ser humano y de la complejidad cultural de Colombia.

Bibliografía

- Araya, Sandra. 2002. "Representaciones sociales: Ejes teóricos para su discusión". *Cuaderno de Ciencias Sociales* 127. San José: FLACSO.
<http://www.flacso.or.cr/fileadmin/documentos/FLACSO/Cuaderno0127.pdf> (consultado el 23 de septiembre de 2011).
- Butler, Judith. 2002. *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, Judith. 2006. "Regulaciones de género". *Revista de Estudios de Género. La Ventana* 23 (pp. 7-35). Guadalajara. <http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/ppperiod/laventan/Ventana23/judith.pdf> (consultado el 17 de septiembre de 2011).
- Butler, Judith. 2007. *El género en disputa*. Barcelona: Paidós.
- Chartier, Roger. 2003. *Cultura escrita, literatura e historia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Clemente, Miguel. 1992. "El análisis de contenido: características generales y análisis categorial". En M. Clemente (ed.) *Psicología social: métodos y técnicas de investigación*. Madrid: Eudema. pp. 169-185.
- Foucault, Michel. 1990. *Tecnologías del yo*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, s.A.
- Foucault, Michel. 2005. *Historia de la sexualidad. El cuidado de sí*. Tomo III. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Foucault, Michel. 2007. *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Tomo I. México: Siglo Veintiuno Editores.

- Franco, Jorge. 2006. *Melodrama*. Bogotá: Editorial Planeta.
- Moraña, Mabel. 2004. “Literatura, subjetividad y estudios culturales”, *Crítica impura*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana Nervuert. pp. 191-194.
- Restrepo, Laura. 2004. *Delirio*. Madrid: Punto de Lectura.
- Rich, Adrienne. 1999. “La heterosexualidad Obligatoria y la existencia lesbiana”. *Sexualidad, género y roles sexuales*. Navarro Marysa y Catharine Stimpson (comps.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ruiz, José. 2001. *Representaciones sociales: teoría y métodos de investigación*. Bogotá: Universidad Del Bosque, Serie Aula Psicológica.
- Sánchez, Alonso. 2003. *Al diablo a la maldita primavera*. Bogotá: Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara s.A.
- Wittig, Monique. 2006. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona: Editorial Egales.