

Claudia García

Mirando al bies. Homosexualidad y patriarcado en “Un día en la vida de Güicoyón Pérez”, de Mildred Hernández y *Labios*, de Maurice Echeverría

University of Nebraska at Omaha, EE.UU.

[csgarcia@mail.unomaha.edu](mailto:csgarcia@mail.unomaha.edu)

Este trabajo propone una lectura del cuento “Un día en la vida de Güicoyón Pérez” (1995), de Mildred Hernández (Guatemala, 1966), y de la novela breve *Labios* (2003), de Maurice Echeverría (Guatemala, 1976). Ambas narraciones se desarrollan en la ciudad de Guatemala de fines del siglo XX y se centran temáticamente en la homosexualidad: Hernández aborda la seducción homosexual masculina y el despertar *gay* a partir de una mirada feminista, en tanto Echeverría emplea un narrador heterosexual masculino omnisciente para desarrollar una trama que gira en torno de la iniciación y la socialización lésbicas.

Argumentaré que los textos de Hernández y de Echeverría proponen una indagación políticamente contestataria en la medida en que, al explorar identidades de género y prácticas sexuales contrahegemónicas en una sociedad hondamente patriarcal, desestabilizan los supuestos del patriarcado. En el cuento de Hernández, la desestabilización se logra por medio del narrador y del humor. Empleando un narrador en tercera persona omnisciente con una postura crítica feminista, y recurriendo al humor grotesco, Hernández pone de relieve el patriarcado que sirve de sustento económico a la vivencia homosexual representada, así como la sumisión patriarcal que anima el deseo erótico de los personajes; a la vez, a modo de contraste, presenta tangencialmente a un personaje femenino que se libera de la opresión patriarcal. Por el contrario en *Labios*, si bien la trama, basada en la infidelidad, los celos y la venganza de una pareja de lesbianas,

desestabiliza los patrones culturales de la heterosexualidad naturalizada, el relato lésbico resulta desplazado y queda subordinado a la voz narrativa masculina omnisciente: así, el texto termina solidarizándose con la estructura patriarcal que la anécdota cuestiona. Pese a incursionar temáticamente en prácticas sexuales que subvierten las normas de la moral tradicional, los textos ponen de manifiesto la persistencia del patriarcado en esas mismas prácticas. En tanto la novela de Echeverría inscribe la hegemonía patriarcal sobre las mujeres como inquebrantable, el cuento de Hernández sugiere que un accionar feminista crítico consigue fisurar la sumisión patriarcal.

Siguiendo a Eve K. Sedgwick, aquí entiendo sexualidad como “the array of acts, expectations, narratives, pleasures, identity-formations, and knowledges, in both men and women, that tends to cluster most densely around certain genital sensations but is not adequately defined by them” (29), puesto que la sexualidad humana, a diferencia de la animal, va más allá de las funciones estrictamente procreativas.

Sexualidad y género están estrechamente relacionados; el concepto de homo-/heterosexualidad presupone el concepto de género (Sedgwick 31). Sin embargo, la sexualidad abarca aspectos que no llegan a ser eficazmente descritos atendiendo sólo al género de la pareja sexual elegida, ya que la pareja sexual –el objeto de deseo sexual–, también se escoge en función de otras distinciones (humano/animal, adulto/niño, singular/plural, autoerótico/alioerótico). Además, hay dimensiones de la sexualidad que no pasan por el género, como en el contraste de prácticas sexuales comerciales/no comerciales; orgásmicas/no orgásmicas; en público/en privado, etc. (Sedgwick 35). Es decir, el género es solamente uno de los ejes a partir de los cuales es posible pensar y describir las sexualidades; éstas de hecho involucran prácticas y características que fugan de la centralidad de lo genérico.

Con respecto a la noción de género, me baso en lo elaborado por Judith Butler. Butler argumenta que “[g]ender is the repeated stylization of the body, a set of repeated acts within a highly rigid regulatory frame that congeal over time to produce the appearance of a substance, of a natural sort of being” (33). Sexo, género y sexualidad resultan así conceptos que se asumen como estabilizadores de la identidad, entendiendo a ésta como un ideal normativo, el cual se

sostiene a través de relaciones predeterminadas entre sexo, género, práctica sexual y deseo. Esta matriz cultural hegemónica se basa en la heterosexualización del deseo; sin embargo, la proliferación de identidades de género y de prácticas sexuales que no se conforman a este molde apuntan a matrices culturales subversivas y contrahegemónicas (Butler 17).

“Un día en la vida de Güicoyón Pérez” y *Labios*, publicados con una diferencia de ocho años entre sí, deben leerse en el contexto histórico de la posguerra guatemalteca y de la reconfiguración de subjetividades y sensibilidades que ésta suscitó (Arias 22-23). Después de treinta y seis años de guerra civil, y a través de un difícil proceso de negociaciones, el enfrentamiento entre el gobierno y la insurrección de izquierda culminó en la firma de los Acuerdos de Paz (diciembre de 1996), y dio paso a una posguerra caracterizada por el desencanto político y social. Durante la fase más violenta del conflicto Guatemala había estado aislada del financiamiento internacional; el proceso de paz (garantizado por las Naciones Unidas y apoyado por las instituciones financieras internacionales y el Grupo Consultivo de los Países Donantes) marcó el re-acceso de Guatemala a la ayuda financiera internacional.<sup>1</sup> La apertura del país al orden neoliberal estuvo acompañada, inicialmente, por una fuerte presencia física y financiera de la cooperación internacional. Sin embargo, los Acuerdos –una amplia “agenda nacional” en lo referente a derechos humanos, derechos indígenas, desmilitarización, reforma fiscal y judicial, etc.– no llegaron a implementarse por completo ni de manera efectiva, frenados por el rechazo a las reformas constitucionales en la consulta popular de 1999 y por la negativa de los sectores dominantes a operar cambios de fondo, como la reforma impositiva (Jonas 39- 47, 69-92, 218-221; Mersky 21- 22).<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> El Grupo Consultivo de los Países Donantes incluía a Estados Unidos, Canadá, Holanda, España, Alemania, Noruega, Suecia y Japón. Las instituciones financieras involucradas en el proceso de paz fueron el Banco Mundial, el Fondo Monetario Internacional y el Banco Interamericano de Desarrollo.

<sup>2</sup> El Acuerdo Final de Paz Duradera se firmó durante la presidencia de Alvaro Arzú; fue el último de una serie de diez acuerdos, suscritos a partir del Acuerdo Marco (enero de 1994), en el cual se estableció la función mediadora de las Naciones Unidas y se reconoció a la sociedad civil la capacidad de elevar propuestas, a través de la Asamblea de Sectores Civiles. Son especialmente significativos el acuerdo sobre derechos humanos, el de desmilitarización, fortalecimiento del poder civil y papel de las fuerzas armadas en la sociedad democrática, el de identidad y derechos de los pueblos indígenas, y el referido a aspectos socio-económicos y a la situación agraria (Jonas 96; Bastos et al. 120). Los acuerdos sientan las bases de una sociedad democrática y más justa, incluyente y respetuosa de los derechos humanos. Sin embargo, se mantienen básicamente incumplidos hasta la fecha. El gobierno de Arzú encaró

A partir del proceso de paz, adquirieron un nuevo protagonismo actores sociales relegados, como los indígenas y las mujeres, (Jonas 158-61; Morales) y, hacia fines de la década del noventa, se produjo la modernización de algunos espacios urbanos, sobre todo en la capital, reflejando el proceso de globalización neoliberal imperante. Sin embargo, a comienzos del siglo XXI la sociedad guatemalteca se encontraba aún atravesada por la violencia: criminalidad elevada, feminicidio, proliferación de maras, expansión de las redes de narcotráfico, y una impunidad casi absoluta (Fonseca 1-2). Este panorama conflictivo tiene su correlato en la persistencia de marcadas desigualdades de acceso a los recursos políticos, económicos y culturales entre los sectores sociales ladinos y los diversos grupos indígenas: los índices de desarrollo humano son notoriamente más altos en las zonas de la capital donde se concentra la población no indígena (Stewart 25-29).<sup>3</sup>

Para la temática específica de género y sexualidad que plantean los textos, importa mencionar el surgimiento de organizaciones de mujeres entre los movimientos populares de mediados de los años ochenta, incluyendo grupos feministas en espacios académicos y profesionales. Favorecidos por la cooperación internacional a partir de los Acuerdos de Paz, se ponen en marcha numerosos proyectos de desarrollo gestionados por mujeres (Aguilar 103-104), se procura integrar la “perspectiva de género” al discurso oficial y aparece la primera revista

---

su implementación como un compromiso formal más que como un proyecto de transformación política y social, concentrándose en la promoción de políticas económicas pro-empresariales que contrariaban el espíritu de los acuerdos (Bastos et al. 170). Los gobiernos posteriores hicieron evidente la misma falta de voluntad política para implementarlos, pese a ser un compromiso de Estado (“Conclusiones”). Las medidas económicas impuestas por los organismos financieros internacionales, sumadas a la pobreza estructural, el analfabetismo, la inequidad, la falta de inversión social del Estado y el desempleo determinaron la continuación del clima de descontento social y violencia (Maldonado Guevara 32).

<sup>3</sup> Es preciso aclarar el significado del término “ladino” en el contexto guatemalteco: “ladino” tiene un sentido englobador y se contrapone a “indígena” en tanto lo *no indígena*. El historiador Arturo Taracena Arriola observa que pese al reconocimiento discursivo de la diversidad étnica en Guatemala, en el siglo XIX y hasta 1944, el Estado nacional guatemalteco se construyó en base a prácticas jurídico-políticas discriminatorias, que institucionalizaron la desigualdad entre indígenas y ladinos, e invisibilizaron “el peso del origen étnico de [los] componentes [de lo *no indígena*] (criollos, blancos, ladinos, mestizos, chinos, árabes, judíos y otros)” (Taracena Arriola 25-26). Es decir que, pese a que la población de Guatemala está compuesta por diversas etnicidades (distintas procedencias nacionales y culturales), y pese a que éstas tienen siglos de convivencia y mestizaje biológico y cultural, se ha conformado una trama discursiva que legitima la división étnica de la sociedad en los grupos antagónicos “indígenas” y “ladinos”. La antropóloga Manuela Camus afirma que, de este modo, “dos grupos que son internamente heterogéneos son mirados como homogéneos y considerados como dos ‘etnias’, creando una ficción viva y una ‘burda’ simplificación de la realidad” (Camus 49).

feminista en 1998. Para el escritor y crítico Ronald Flores, la guatemalteca es una “sociedad acostumbrada a murmurar mas no a debatir abiertamente sobre la sexualidad” (13), lo que Flores atribuye al carácter represivo de ésta y a la hegemonía del pensamiento machista.

Aunque los valores patriarcales predominan en toda la región latinoamericana, según afirma el informe anual del 2008 del Fondo de Población de las Naciones Unidas (Lafuente 2008), en Guatemala la estructura patriarcal y la cultura machista y misógina se expresan “de manera recurrente y sistemática, legitimada[s] durante siglos a partir de considerarla[s] como algo normal y hasta necesario, algo que ocurre en la vida privada y en lo que por lo tanto no se debía intervenir” (Méndez Doninelli). Un estudio realizado en junio del 2006 a nivel nacional revela que en nueve de cada diez familias guatemaltecas se cometen actos de violencia contra la mujer, lo que se espeja, a nivel social, en el elevado número de asesinatos de mujeres (Elías). Sin embargo, es preciso entender el “patriarcado” no sólo en su aspecto de género, como el juego de relaciones sociales que resulta en la opresión de las mujeres por los hombres y en la resistencia de las mujeres a esta opresión (Hondagneau-Sotelo 184), sino también incluyendo, como propone Errol Miller, elementos genealógicos y generacionales: “patriarchy ought to be regarded as domination of some men over men and women of groups claiming relationship of some kind ..., a value system of dominance executed by both men and women” (105).

Desde el punto de vista de la práctica escrituraria en la región, la posguerra coincide con el fin de la literatura política: los discursos literarios pierden su peso político, y, en la medida en que emerge un mercado transnacional que permite su circulación, adquieren otro en tanto bienes de consumo (Arias 19). Se observa en la narrativa centroamericana un predominio de la ficción por sobre lo testimonial y político que la habían galvanizado anteriormente (Ortiz Wallner; Leyva; Cortez; García), así como la búsqueda de nuevos estilos literarios y el recurso a un lenguaje satírico, que procura re-configurar las memorias nacionales y construir las subjetividades de posguerra (Arias 23-25; Mackenbach, citado en “Publican en alemán”). Estos cambios en los discursos literarios, que acompañan la dinámica política de la posguerra, resultan también favorables para insertar la literatura del área en el mercado global. Entre los nombres más

destacados de la narrativa centromericana de posguerra se cuentan Horacio Castellanos Moya, Rodrigo Rey Rosa, Jacinta Escudos, Erick Blandón, Eduardo Halfon, Carol Zardetto, Maurice Echeverría (Arias 23), y –si bien menos difundida– Mildred Hernández.

Hernández y Echeverría tienen un perfil similar en algunos aspectos: ladinos de clase media y media alta urbana, realizaron estudios universitarios en humanidades, se desempeñan profesionalmente como escritores y periodistas, y comenzaron a publicar a mediados de los años noventa. Los dos han obtenido un considerable reconocimiento crítico, sobre todo Echeverría, quien recibió varios premios (el Premio Nacional de Novela Corta “Luis de Lión” 2003 por *Labios* y el Premio Centroamericano de Novela Mario Monteforte Toledo 2006 por *Diccionario esotérico*).

Sin embargo, hay entre ellos diferencias de orden generacional, perceptibles en el ideario estético –continuación de una tradición de escritura feminista en Hernández versus orientación *underground* en Echeverría– y en los formatos de difusión, según favorezcan o no la publicación de sus textos en la red (Echeverría tiene una presencia sostenida en Internet, especialmente a través de su blog, lo que no ocurre con Hernández). Para el crítico Willy Muñoz, Hernández pertenece a una nueva generación de escritoras feministas guatemaltecas, que escriben con “plena conciencia de su condición de mujer” (“Mildred Hernández” 171), y que se vinculan con la tradición centroamericana de escritura femenina de ruptura y rebeldía (Mesa Márquez). La crítica destaca el estilo desenfadado de Hernández, que recurre a la polifonía, la intertextualidad, el elemento poético, la parodia y el humor para producir una escritura consciente de sus procedimientos (García). Sin embargo, la mayor atención otorgada a Echeverría, en términos comparativos, no es discordante con el histórico relego de la narrativa escrita por mujeres en Guatemala (Muñoz, *Antología* 9; García).

Echeverría estuvo ligado a la Editorial X, surgida alrededor del 2000 como un proyecto independiente, orientado a la difusión de textos innovadores y de ruptura, que reunió a un grupo de escritores jóvenes (Javier Payeras, Byron Quiñones y Ronald Flores entre ellos), autodenominados los “posmodernos desencantados” (Escudos). Asimismo, además de ser

columnista en un periódico capitalino, publica regularmente en Internet –como ya mencioné–, por medio de su blog *Buscando a Syd*, lo cual lo integra a otro circuito de escritores, los “escritores-bloggers”: Flores, Alan Mills (*revolver*), Pablo Bromo, Alejandro Marré, Claudia Navas (*Ordinaria Locura*), y Wingston González (*Libros mínimos*, proyecto editorial colectivo en la red) (Avila).

Al indagar en las sexualidades y el género a través de una ficción ambientada en la ciudad de Guatemala, “Un día en la vida de Güicoyón Pérez” y *Labios* manifiestan una tendencia común en la narrativa centroamericana de posguerra: la exploración de la intimidad y la negociación de la subjetividad en el espacio urbano (Cortez). En estos textos, Hernández y Echeverría observan esas matrices culturales subversivas y contrahegemónicas a las que se refiere Butler (17) en una sociedad acendradamente patriarcal, lo que los inscribe en un espacio político de un modo potencialmente contestatario. Vale la pena recordar que la cultura machista y misógina en Guatemala tuvo y sigue teniendo expresiones de extremada violencia, ya fuera enmarcadas en el proyecto político contrainsurgente –como el empleo sistemático de la violación de mujeres y niñas y el enañamiento contra las embarazadas durante la represión de Estado–, o vinculadas al fortalecimiento del crimen organizado en la posguerra, como el feminicidio. De modo que cuestionar los supuestos ideológicos del patriarcado no constituye sólo una reflexión filosófica sobre la identidad sino que apunta a socavar la violencia y la opresión cotidianas. El análisis de los textos, a continuación, permitirá observar los modos específicos en que la exploración de las sexualidades resulta efectivamente contestataria, y aquellos otros modos en que tal indagación por el contrario consolida el predominio del patriarcado.

“Un día en la vida de Güicoyón Pérez”, incluido en *Orígenes*, gira alrededor de un gay de treinta cinco años, desocupado, quien vive a costas de su padre en dos habitaciones en donde se hacían, además del homosexual y su progenitor, su madre, su hermano y la familia de su hermano.<sup>4</sup> El cuento narra las peripecias de Güicoyón en busca de un compañero sexual durante la Semana Santa en Guatemala, peripecias que culminan con su rápida seducción del hasta

---

<sup>4</sup> Las citas del cuento de Hernández corresponden a la versión incluida en la antología de Willy Muñoz.

entonces heterosexual Chema. Este, abandonado por una esposa que no lo perdona (142), lejos de sus siete hijos que viven en el interior con ella, y añorando el orden de su vida pasada, cuando su esposa y sus hijos “se desvivían por complacerlo” (143), primero desdeña y luego acepta entusiasmado la propuesta sexual de Güicoyón. El final del cuento sugiere que, además de abrirse a una sexualidad gay, Chema anhela re-iniciar la seguridad emocional de un vínculo afectivo estable:

Entonces [Chema] reconoció como a través de un fognazo adivinatorio que le alumbrase el camino a la felicidad suprema, que en esa camisa rosada [de Güicoyón] podía hoy, mañana, acaso siempre, posar su martirizada cabeza ... Y rodeando la cintura de avispa de Güicoyón Pérez, agregó entre marital y definitivo: – Los zapatos [de mis hijos] pueden esperar toda la eternidad. (145).

El humor es un elemento central en este cuento. Por humor entiendo aquí una organización específica del texto orientada a producir un efecto cómico. En este texto, esa organización está dada por el empleo de una voz narrativa omnisciente feminista y por el discurso paródico, comprendiendo a éste último con el sentido que le da Mikail Bakhtin: “the author [...] speaks in someone else’s discourse, but [...] parody introduces in that discourse a semantic intention that is directly opposed to the original one” (193). La voz narrativa omnisciente feminista permite abrir el relato con una mirada panorámica, que situando al protagonista en su entorno socio-familiar, luego privilegiará la perspectiva de Güicoyón, y, en segundo término, la de Chema, para mostrar la reproducción de las relaciones de sumisión patriarcal en el contexto de una relación homosexual.

El texto parodia el melodrama televisivo. A través de personajes estereotipados y de una serie de situaciones narrativas codificadas (el marido infiel abandonado por la esposa; el seductor despechado; el macho amenazado en su hombría), Hernández recrea el verosímil telenovelesco, y luego lo quiebra. La ruptura está dada por el ritmo narrativo acelerado, que omite la transición progresiva entre las secuencias de la narración para obtener un efecto cómico: por ejemplo, en la



escena en que Güicoyón seduce a Chema, el texto pasa abruptamente de la confesión sentimental (falsa) de Guicoyón a su propuesta sexual abierta:

–Sabe– dijo Güicoyón Pérez– le agradezco que me haya acompañado. Estoy muy solo. Mi mamá acaba de morir y aunque me hago el firme propósito de pensar que la vida continúa y que debo seguir adelante, todo me sale mal–. Güicoyón Pérez se limpió una lágrima con la manga de la camisa mientras observaba el efecto de sus palabras en el otro. José María se sintió conmovido y le dio unas palmadas en el hombro.

–No se ponga así– le dijo– ya todo pasará.

Güicoyón Pérez pensó que su momento había llegado.

–Mire, pues, cómo es la vida, los dos estamos solos y tristes, ¿qué dice si ... nos echamos un polvito?  
(144).

El mismo recurso a una aceleración del ritmo narrativo prescindiendo de transiciones verosímiles entre secuencias, se da en la escena del despertar del deseo homoerótico de Chema, en la que éste pasa de sentirse ultrajado en su masculinidad (“–Mirá hijo de cien mil putas, andate antes que te reviente el hocico por shuco, hueco de mierda–“ [145]) a tomar conciencia de su deseo por Güicoyón (“un extraño escozor comenzó a revolotearle en el bajovientre. Algo, no sabía qué, había alterado el normal equilibrio de su sangre” [145]), de un modo súbito y grotesco. El tono paródico-socarrón está subrayado, además, por el empleo de la hipérbole en la caracterización de los personajes (Güicoyón depende económicamente del padre hasta para la tarifa del autobús; le ofrece a Chema dos quetzales o sea el equivalente de veinte centavos de dólar por sus favores sexuales).

Por medio del humor, Hernández plantea una crítica feminista. Uno de los ejes de esta crítica focaliza en la matriz patriarcal sobre la cual se erigen las relaciones familiares (el padre provee, la madre plancha). Esa matriz se reproduce en el juego de seducción homosexual, a pesar de que la seducción tiene lugar en un contexto de contracción económica, en que el poder material del *pater familiae* se debilita o diluye. El padre de Güicoyón, la figura masculina generacional y genealógicamente en ejercicio de la dominación patriarcal (Miller 105),

proporciona más bien la imagen de un sujeto sometido y resignado a su condición de clase, aplastado por la “inutilidad de todos sus días parado tras el mostrador de un almacén que nunca sería suyo” (141). Chema también inscribe la figura del patriarca acorralado y débil, cuyos recursos económicos se agotan malcumpliendo con la función de proveedor familiar (enviar a su ex-esposa el dinero de la manutención de los siete hijos). Sin embargo, al seducir parcialmente a Chema a base de las sumas míseras que le ha sonsacado a su padre, Güicoyón de alguna manera extiende el ámbito de la influencia patriarcal de su progenitor, lo que invita a pensar que la práctica de una sexualidad homoerótica no necesariamente cuestiona al patriarcado sino que depende de éste como soporte material. Por el contrario, la mención tangencial de la ex-esposa de Chema, quien lo abandonó, insiste en no perdonarlo, e incluso lo demandó ante el Juzgado para obligarlo a enviar la manutención de los hijos (144), señala una postura crítica frente a esa misma estructura de dominación. Considerando que lo que efectivamente despierta el deseo sexual de Chema es ser interpelado como “*papacito*”, “esa palabra caliente, ronroneante ... [que] extrañamente sonaba en los labios de ese maricón de feria igual a como la susurraba Laura en el postrer despeñamiento de la pasión” (145), se desprende que el texto insiste en la vinculación entre deseo y sumisión determinada por la matriz patriarcal, ya se trate de relaciones hetero u homosexuales.

Aunque el final del cuento muestra a los personajes sexualmente enardecidos, a punto de “desbocarse en esa tarde de fuego” (145), el cuerpo del relato deconstruye la imagen de la pasión como fuerza ciega, revelando, por el contrario, que ésta es producto de un cuidadoso cálculo económico, y por ende afectada o determinada por la coyuntura de una economía globalizada. Güicoyón ahorra durante un mes, presumiblemente el dinero que entresaca a su padre, para permitirse una noche de “diversión” (141). O sea que lo que para Güicoyón abre la posibilidad de la práctica sexual misma es no sólo el dinero sino su gestión cuidadosa (él mismo bebe agua mineral pero convida cerveza, relativamente más cara: una inversión que rendirá beneficios en el juego de seducción). Paralelamente, Chema muestra más interés en la cerveza que en la plática – de hecho, decide perder la cena en la pensión donde vive por el ofrecimiento: “Hacía meses que

no probaba una [cerveza] y con ese calor le supo a agua bendita” (144) –, y la posibilidad de que Güicoyón le pague por tener relaciones sexuales con él vuelve interesante una práctica sexual que, sin mediar suficiente dinero, rechazará indignado. El cálculo milimétrico de los recursos, condicionado por la estrechez económica que sufren estos personajes de clase media baja (Güicoyón) y baja (Chema), destaca la ecuación sexo-dinero, dejando en un segundo plano el deseo espontáneo por el otro. Esto cuestiona la naturaleza misma del deseo, abriendo la duda de si en verdad ese deseo existe o es quizás producto de una serie de circunstancias adversas: abandono, soledad y falta de dinero, sobre todo en Chema. En todo caso, el deseo se presenta como manifestación de la libido propia –“era urgente que [Güicoyón] encontrara a alguien y lo intentara de nuevo. A lo lejos divisó a un hombre. Tuvo suerte, pensó” (142) –, y no requiere del otro más que una cierta imagen (como la evocación de Laura, para Chema, y la “tristeza inexorable y misteriosa” de Chema [142], para Güicoyón).

Centrándose en la figura de Güicoyón, con cuya imagen reflejada en el espejo se inicia el relato, el texto explora la identidad de género en tanto performance, lo que Butler denomina “gender parody” (138): lo femenino o lo masculino se revelan como la actuación de una actuación, copia jamás sustentada por una identidad “original”, es decir que no existe una identidad natural, auténtica y esencial. Güicoyón desestabiliza la femineidad y la masculinidad definidas en términos heterosexuales. Así, su camisa rosada y la coquetería con que se sonrío frente al espejo (141) remiten a lo tradicionalmente codificado como femenino, su cabello envaselinado con *Old Spice* connota lo tradicional masculino y la yuxtaposición de los tres elementos (camisa rosada, coquetería y vaselina *Old Spice*) manifiestan lo femenino dentro de las fronteras de lo masculino (141). Por otro lado, lo abiertamente travesti aflora tanto en la gestualidad de un Güicoyón que se comporta como una “reina departamental” de belleza (145) como en sus evocaciones del ritual de la Semana Santa y sus fantasías sobre éste:

Güicoyón Pérez recordó el traje morado con borlas negras y doradas que luciría esa temporada. Suspiró y un estremecimiento de placer anticipado lo invadió por completo. Esos sin duda serían sus días más ardientes. Libremente podría vestirse como hembra, y experimentar toda la voluptuosidad de su piel reprimida

a lo largo del año. Por un instante cerró los ojos y recordó los estremecimientos orgásmicos que lo recorrían cuando sentía sobre sus hombros el peso del andamiaje romano del Cristo crucificado y se figuraba ser el protagonista de una orgía negra, un Calígula maya corriendo por los corredores de la Catedral. (142).

Asimismo, la yuxtaposición disonante de lo masculino y lo femenino (Butler 123), es decir la combinación en el espacio textual de acciones tradicionalmente codificadas como masculinas –convidar (143), hacer un gesto protector al cruzar la calle (143) y pagar por un servicio sexual (145)–, con la “delicadeza casi femenina” con que toma a Chema del brazo (143), hace surgir una tensión sexual que Butler, refiriéndose a la homosexualidad femenina, denomina transgresora y encuentra constitutiva del objeto de deseo (123). En el texto, la voz narradora feminista plantea el despertar erótico en Chema, es decir el momento en que éste reconoce su deseo por el otro hombre, como un acontecimiento simultáneo con el clímax de la performance travesti de Güicoyón (su “contoneo descarado” unido al apelativo *papacito* [145]), subrayando la carga erótica del juego de lo femenino y lo masculino en tanto re-significan las categorías heterosexuales hegemónicas (Butler 123).<sup>5</sup>

De este modo, por un lado el texto de Hernández explora la homosexualidad masculina a través de una voz narradora feminista, recalando en las continuidades patriarcales en el interior de esta práctica contrahegemónica: la relación entre deseo y sumisión y la dependencia económica de la figura paterna (el padre de Güicoyón); y por otro, se enfoca en la parodia de género para subrayar el orden performativo de lo “femenino” o lo “masculino” que constituyen la identidad del individuo, homosexual o heterosexual. Empleando el potencial corrosivo del humor, Hernández busca subvertir la construcción esencialista de la identidad de género y desestabilizar la estructura de sumisión patriarcal que atraviesa por igual las relaciones hetero y homosexuales.

---

<sup>5</sup> Más que asumir un paralelismo entre la homosexualidad masculina y femenina, mi comentario busca señalar que, en el texto, la tensión sexual entre los personajes surge como consecuencia de esa yuxtaposición disonante de lo masculino y lo femenino. Vale la pena recordar, una vez más, que se trata de un cuento escrito por una mujer y relatado por una voz narradora feminista: en ese sentido, el texto echa una mirada oblicua, al sesgo o al bias sobre la homosexualidad masculina.

Por el contrario, la novela de Echeverría, *Labios*, examina la homosexualidad femenina a partir de un narrador en primera persona heterosexual masculino, destacándose, según el acta del jurado que le otorgó el Premio Luis de León, por su aspecto experimental, tanto en la elección temática como en el estilo (Echeverría 4). La novela gira alrededor de la sexualidad y el deseo lésbicos, si bien incursiona en otros ejes, incluyendo la heterosexualidad y el deseo heterosexual. Desde el punto de vista discursivo, la novela se despliega en dos planos, el de las digresiones, comentarios y narraciones intercaladas del narrador en primera persona (enunciación) y el del relato sobre las lesbianas, que el narrador narra en tercera persona (enunciado); el entrelazamiento de ambos planos se vuelve progresivamente más complejo y relevante para la significación textual. La historia de Alejandra e Irene rige la organización en capítulos del texto; este relato progresa cronológicamente y su tiempo se limita a dos semanas.

Sin embargo, las intervenciones del narrador en primera persona fugan de la linealidad cronológica del relato de las lesbianas y remiten al presente de la escritura. La figura del narrador alude a la persona biográfica del autor, no sólo porque desde el inicio sabemos que éste es escritor y está escribiendo la novela que estamos leyendo (“Escribo esto y me excito. Si logro excitarme de este modo durante toda la novelita no habrá problema” [12]), sino por los comentarios que remiten a la obra de Echeverría:

Soy un escritor que podría comenzar una escena fácil sobre la urbe en este exacto momento, pero creo que es hora de romper con esa fascinación que tengo por lo urbano, mayormente porque se estea convirtiendo en un salvoconducto de mi prosa, y el escritor debe huir de todo aquello que facilita. (15).

LO QUE PASA, yo creo, es que Alejandra se ha abierto a los espacios; Irene se ha encerrado en ellos. Es la dialéctica de dos vidas, esas dos vidas configuran mi novelita, y mi novelita, como buena parte de las cosas que escribo, reposa en el espacio. (48).

Así, el texto plantea un juego con el referente extratextual, en el que se inscriben también las referencias al contexto histórico y social inmediato (la invasión de EE.UU. a Afganistán, una

manifestación frente a la embajada de EE.UU. en Guatemala, los circuitos urbanos de la juventud acomodada, intelectual y progresista, la miseria que cruza esos circuitos, la cultura de la droga).

Si bien entre los comentarios y digresiones del narrador predominan sus reflexiones acerca del texto mismo, ya que el narrador observa la novela a medida que la escribe, explora su proceso de escritura y apunta claves sobre la estructura de la misma, en este nivel también aflora fragmentariamente otra historia, la del narrador mismo. La historia del narrador, que podemos reconstituir a partir de una lectura activa, paulatinamente desplaza el foco de atención del relato, de la historia de las dos lesbianas a la aventura de la voz narrativa heterosexual: el narrador-escritor, drogadicto, débil y quizás enfermo terminal de SIDA o de cáncer (“MI MUERTE es la más segura DE TODAS” [21]; “DEFINITIVAMENTE, la resaca es el estado ideal para escribir ... A esa vieja pregunta, ¿se puede escribir bajo efecto de drogas y alcohol?, yo contesto: no es aconsejable, y sin embargo aconsejable es escribir en medio de la resaca” [14]) , desea a una mujer que aparentemente lo ignora, pero cuya llamada espera, aplazando así el momento del suicidio (“ESPERANDOTE como se espera una buena FRASE. METERSE a la tina, reventarse las venas. Parece FACIL” [76]). Además, el narrador sugiere que el hecho de no ser deseado sexualmente es una de las razones de su interés en la historia de lesbianas:

No puedo decir nada de la mujer individual. No puedo decir nada del género femenino. Quizá decidí escribir esa historia de lesbianas porque constituyen un género individualizado, si cabe: están en medio ... no existo sexualmente en el rango de sus intereses o de sus posibilidades. Es cierto que no puedo acostarme con todas las mujeres del mundo. En el caso de las lesbianas, es doblemente, es tristemente CIERTO. (32).

La representación de la homosexualidad femenina no sólo está controlada por una voz masculina, sino que, en tanto narración, se presenta subordinada a la historia fragmentaria del narrador, frente a la cual funciona como un espejo. Esta subordinación textual invita a pensar que, aunque la estructura social del patriarcado tolera prácticas sexuales cuestionadoras, como el lesbianismo, nunca abandona del todo su control hegemónico sobre ellas, entendido como un control sobre su posición discursiva. La significación textual resulta, no del sentido autónomo de

cada elemento en términos absolutos sino de su disposición en el conjunto; análogamente, *Labios* sugiere que el potencial contrahegemónico del lesbianismo se encuentra recortado discursiva y materialmente por la “heterosexualidad compulsiva” del patriarcado, el que, a través de la manipulación (reconvirtiendo el rechazo sexual lésbico en literatura: Echeverría 31) y del consumo (películas porno de lesbianas [Echeverría 11], el erotismo entre mujeres como espectáculo [Echeverría 71]), se sirve del lesbianismo para sus propios fines.<sup>6</sup>

La novela se desarrolla en ciudad de Guatemala, y se enfoca en personajes jóvenes de clase media alta o alta, que pertenecen a un círculo progresista (periodistas, como Alejandra, artistas, fotógrafos) y probablemente de izquierda. Está estructurada en diez capítulos; el primero (“La pelea”) y los dos últimos (“El reencuentro” y “Epílogo”) proveen el marco en que se introducen los personajes, se plantea el conflicto, y éste por fin se resuelve. Alejandra e Irene, una pareja de atractivas lesbianas, se pelean como consecuencia de la infidelidad de Irene, quien pasa un fin de semana de pasión con BB; Alejandra e Irene hacen un pacto, por el cual la primera tiene una semana para elegir una mujer y acostarse con ella una vez. Al cabo de la semana y restablecido el equilibrio, ambas se reencuentran amorosamente, pero Irene es asesinada una semana más tarde por la vengativa novia de BB. Los capítulos intermedios (tres a ocho) llevan por título un día de la semana y un nombre de mujer, y constituyen el cuerpo de la novela. En ellos se narra la búsqueda de Alejandra, impelida a encontrar a una amante con quien desquitarse de la infidelidad de Irene, lo que permite desplegar una galería de personajes femeninos, en general lesbianas, e incursionar tanto en las dinámicas de la socialización lésbica como en diversos ejes de la sexualidad femenina.

---

<sup>6</sup> A propósito de la manipulación del lesbianismo por el patriarcado: “La veo [a Irene] desde varios rincones del cuarto, intento comprenderla en su conjunto: Irene cobra una belleza fulgurante ... que me hace reflexionar sobre las cosas imposibles de la vida: nunca podré acostarme con Irene pues Irene es sencillamente lesbiana. Las cosas imposibles de la vida deberán ser redimidas en el poema y el poeta ... ESTE LIBRO es un intento por comprender ese ente organizado, esa suficiencia ontológica al cual llaman mujer.” (31). A propósito del lesbianismo como consumo: “[Las dos mujeres] ALQUILARON películas porno con lesbianas ..., luego se hundieron en una cogida insolente y calculada ... La misma película de lesbianas fue rentada algunas noches atrás por un señor, un solitario, ... y sin embargo el miembro se le puso duro, es cierto, y es cierto que se masturbó como cuando tenía catorce.” (11). Y el lesbianismo como espectáculo erótico: “Uno de los únicos espectáculos que pueden aliviar en verdad el absurdo del vivir es el de dos lesbianas haciendo el amor, reteniéndose, gozando. No se desperdician, no hay gestos remisos, sino HAMBRE.” (71).

El relato observa los vericuetos del deseo homoerótico femenino y su desplazamiento, a través de una trama que se pone en marcha como consecuencia de la fuerza transgresora del deseo (la infidelidad de Irene). El pacto que establecen las protagonistas presupone la posibilidad de domesticar la violencia del mundo emocional –los celos, el resentimiento– por medio de la racionalidad de un contrato, el cual desplaza la venganza y la traduce en un conjunto de reglas vinculantes. Si bien el acuerdo entre ambas constituye un acto de reparación, éste conlleva un núcleo paradójico, en tanto el deseo erótico de Alejandra (cuyo objeto es Irene) entra en conflicto con su deseo de justicia. Alejandra debe, racionalmente, encontrar otro objeto de deseo erótico. Sin embargo, a lo largo de esa búsqueda, no es deseada por las mujeres a quienes ella desea espontáneamente (Emma, la bailarina francesa que resulta no ser lesbiana y que rechaza el beso de Alejandra [Echeverría 28]; la chica de la fiesta, a quien Alejandra se aproxima y con quien entabla conversación pero quien se escapa de ella [Echeverría 50]) y tampoco ella desea a quienes la desean (Lorena, una cuarentona rica, burda y depravada que pretende seducir a Alejandra, pero a quien ésta rechaza [Echeverría 36-41] y Jessica, una mujer que Alejandra conoce en la manifestación ante la embajada y quien la acosa al punto de amenazarla con una navaja para besarla [Echeverría 55-58]); de modo que su elección final de la amante de Irene, BB, equivale a desplazadamente acostarse con ésta.

Este recorrido, marcado por la naturaleza elusiva del deseo, permitirá indagar la sexualidad lésbica a través de la trama y sus peripecias. La representación de la homosexualidad femenina se plasma discursivamente por medio de una serie de procedimientos paródicos, en el sentido en que Linda Hutcheon, a partir de Bakhtin, le da a este último término: procedimientos que introducen una voz “otra” en el relato (cita, repetición, alusión), creando una distancia crítica e irónica frente a lo narrado (Hutcheon 26). En *Labios*, esos procedimientos de distanciamiento paródico consisten en la intertextualidad –es decir, la relación de la novela con otros textos, literarios o no, por medio de la cita o la alusión–, el empleo de la tipografía como recurso semántico, y la auto-referencialidad (o sea las referencias al propio texto); de estos procedimientos me ocuparé más abajo. La exploración de la homosexualidad se despliega condicionada por el efecto distanciador



de los procedimientos paródicos, que obligan al lector a separarse emocionalmente de la instancia del relato para dar cabida a las digresiones del narrador, y al juego de citas, alusiones y auto-referencias. Estos procedimientos subrayan el carácter espectacular/especular y ancilar de la homosexualidad femenina: la sexualidad lésbica se vuelve, o bien un espectáculo, como ya mencioné (Echeverría 71) o bien el reflejo de otra cosa, de otra sexualidad, que se sirve de ella para decirse a sí misma indirectamente sus límites y frustraciones (“NO SE por qué pretendo que puedo o que tengo el derecho de escribir una historia sobre dos mujeres lesbianas, y para no ir tan lejos de dos mujeres a secas. En general, la coraza del género protege mi frustración sexual, yo creo. Me gusta hablar de la mujer como si se tratase de una quintaesencia, así encubro intelectualmente el hecho de que no podré jamás acostarme con todas las mujeres de este mundo, que es en verdad lo que me gustaría” [31-32]).<sup>7</sup>

La novela trabaja sobre dos intertextos: uno, literario, que sirve de epígrafe; y el otro, cinematográfico, que remite a ciertos lugares comunes del discurso hollywoodense (“Alejandra corre, buscando a Irene, pero el bulto de gente [a la salida del teatro] le impide el paso. Es como el soldado que corre en la estación, buscando a su amada, después de la guerra, y corre porque está vivo y la quiere, entre todos los demás soldados que corren también, y abrazan efusivos a sus mujeres, a sus hijos [82]), y alude en particular a *La ley del deseo* (1987), de Pedro Almodóvar.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> La importancia de lo especular está sugerida en el texto por la recurrencia del espejo como motivo (Echeverría 20, 44-45, 59, 61, 68, 69, 73, 78, 79, 83), el cual también aparece en el epígrafe que encabeza la novela. Ver, por ejemplo: “EN CUALQUIER pelea hay siempre un ESPEJO” (20); “[Alejandra] No puede evitar ponerse triste. Sobre todo al ver los grandes espejos que se erigen desde el suelo al techo; se acerca a los mismos, para besar cinematográficamente sus propios labios” (44-45); “LOS ESPEJOS nunca DUERMEN” (59).

<sup>8</sup> *La ley del deseo* cuenta la historia de un triángulo amoroso de tres hombres homosexuales: Pablo, un director de cine cuyo último film acaba de estrenarse (y con cuyas escenas se inicia la película); Antonio, un joven que se inicia como homosexual con Pablo en una relación que para éste último es casual y que para Antonio se vuelve pasión obsesiva; y Juan, el amante de Pablo. Cuando Antonio comprende el amor que une a Pablo y a Juan, siente celos agudos y termina ocasionando la muerte de Juan, quien se despeña de un acantilado. Sospechando que la muerte de Juan no fue accidental, Pablo se enfrenta a Antonio, pero un choque automovilístico que lo deja amnésico permite que Antonio evite las consecuencias de su crimen. Además, Antonio seduce a la hermana transexual de Pablo, como una forma de acercarse a éste. Cuando Pablo recupera la memoria, Antonio se ve descubierto y toma como rehén a la hermana de Pablo, pidiendo una entrevista con éste a solas como condición para liberarla. Después de hacer el amor con Pablo por última vez, Antonio se suicida. Más allá del triángulo homosexual y de los celos pasionales que mueven la trama, pienso que hay dos elementos del film que tienen importancia por su relación con *Labios* (y me refiero a ellos en mi ensayo): la escena inicial, en que se plantea la filmación de una película porno homosexual masculina y en la que un actor recibe instrucciones del director que le pide que bese sus propios labios en el espejo; y la curiosa estrategia de Pablo, separado de su amante Juan, para que éste le escriba las apasionadas cartas que Pablo

El epígrafe corresponde al fragmento de un poema de Pedro Salinas incluido en *Presagios* (1923), que plantea la imposibilidad de acceder a la mujer amada, más allá del reflejo especular de su rostro, e introduce la imagen de los labios femeninos sobre el espejo. Esta imagen propicia la asociación de los párrafos iniciales de la novela –donde aparecen el elemento voyeurista, lo sexual explícito y la referencia a la pornografía (la ya mencionada película porno con lesbianas, y sus usos afrodisíacos y masturbatorios por parte de las mujeres y del señor solitario) –, con la apertura del film de Almodóvar, si bien invirtiendo el género de los personajes, de masculino a femenino.

Ciertos elementos de la trama novelesca evocan el film de Almodóvar, especialmente el triángulo romántico homoerótico y trágico (Morris 87, 90), ampliado en la novela para incluir a un cuarto personaje, la novia de BB, y a la serie de potenciales amantes de Alejandra. También remiten a Almodóvar el esfuerzo por alcanzar el propio deseo mediante estrategias racionales (el pacto entre Alejandra e Irene, con su pretensión de regular la satisfacción personal, recuerda las cartas con que Pablo trata de “escribir” los deseos de su amante, en el film [D’Lugo 18]), la presencia de la ciudad, si bien menos significativa en la novela, y una atmósfera de tolerancia posmoderna ante los desvíos del orden represivo, como las drogas y las prácticas sexuales excéntricas, que vinculan el contexto histórico de la España pos-franquista con el de la Guatemala de la posguerra.

Igualmente la intertextualidad con Almodóvar favorece la inscripción de la sexualidad como *performance*. En su análisis de *La ley del deseo*, Barbara Morris señala el humor cervantino de la escena inicial del film, cuyo montaje metaficcional “recuperates homoerotic pornography’s visual strategies, such as the film-within-the-film structure and the doubling and trebling of implied spectators ...[setting] the stage for the film’s playful riffs on sexuality as performance” (88). Análogamente, la novela se inicia con la descripción de una escena sexual entre Irene y BB, enmarcada por dos retrocesos del relato (*flash-backs* o analepsis): el primero se refiere a las

---

desea recibir: Pablo escribe él mismo esas cartas de amor, y se las envía a Juan para que éste las firme y se las reenvíe por correo.

películas pornográficas lesbianas que las amantes habían mirado como afrodisíaco, y el segundo, a los usos masturbatorios de esos mismos filmes, alquilados previamente por un hombre solitario (11). En este contexto se produce la primera intromisión del narrador, que plantea la intencionalidad autoerótica de su escritura: “Escribo esto y me excito. Si logro excitarme de este modo durante toda la novelita no habrá problema.” (12). De modo que el voyeurismo masculino constituye el marco en que se desplegará posteriormente la exploración de la sexualidad femenina, enfatizando doblemente (en tanto procedimiento textual y parodia del texto cinematográfico) la naturaleza performativa de la sexualidad en general.

El empleo no convencional de la tipografía y la auto-referencia producen el distanciamiento paródico a la vez que llaman la atención sobre los aspectos materiales del texto. La remisión intermitente de éste sobre sí mismo quiebra la ilusión realista, enfatiza el carácter de espectáculo que presenta el relato y permite reflexionar sobre el género textual y el proceso de escritura: “de consecuencias están hechas las buenas NOVELAS” [12]; “El miedo ha surgido en esta novela sobre todo porque se ha vuelto el sentimiento predominante en su autor” (57-58); “La escritura es sobre todo un informe fisiológico, un asunto del cuerpo. El cuerpo nos cede su lamento y nosotros lo vamos redactando como si de otra cosa se tratase” (86). La auto-referencia también permite explicitar las claves composicionales de la novela:

CON FRECUENCIA, el lector asume que el texto tiene un sentido único en la mente del que lo escribió. Asume que el escritor sabe exactamente qué es lo que quiere decir ... Es falso porque el escritor muchas veces no vislumbra ni él mismo la razón de una frase ... el tiempo y su paso convierten al escritor en otro ser, es decir, cada vez más, inexorablemente, en un lector ... Siendo asimismo un lector ... el escritor es sorprendido por el texto, y genera en el trance un montón de interpretaciones, de reacciones y de ocurrencias ... puede resultar interesante para un escritor incorporar algunas de estas ocurrencias en la novela misma, lo que él mismo va generando al escribir-leer el texto ... El resultado: una correspondencia, una conversación, una mancuerna, un ESPEJO. (60-61)

A su vez, el empleo sistemático de mayúsculas para abrir y cerrar cada párrafo apunta enfáticamente al texto en cuanto texto. Tal énfasis está subrayado por el *leit-motif* del espejo, el cual aflora tanto en el epígrafe como en el relato sobre las lesbianas (49-50) y en las digresiones del narrador. (ver nota 7).

Como vemos, la idea de que la escritura funciona como un espejo resulta central en la reflexión que plantea Echeverría sobre la novela como género y sobre el proceso de escritura creativa. Partiendo de la noción barthiana de la reversibilidad lectura-escritura, Echeverría afirma que el escritor no mantiene un control monolítico y consciente sobre el texto, sino que éste, por el contrario, está abierto al proceso de ser escrito, leído y re-escrito por el autor: de modo que el sentido no pre-existe a la escritura del texto. A la vez, parodiando la concepción romántica de la creación literaria, Echeverría sugiere que el texto expresa el cuerpo del escritor: la escritura opera como “un informe fisiológico” (86). Así, la trama novelesca se vuelve un reflejo de los estados emocionales (miedo, paranoia) y fisiológicos (efectos de la droga o el alcohol) del autor/narrador, los cuales repercuten en el mundo de ficción, creando un sistema especular de vasos comunicantes entre los personajes y el narrador en primera persona:

ESTA NOVELA, lo digo sin ánimos de vender, me costará muy probablemente la vida. La mía, en principio, pues es muy probable que me vuelva en tiempo record un seropositivo, otro maldito enfermo posmoderno, por coger a horas cuando el condón es pura falta de estilo. (34).

A IRENE le comenzó a subir un miedo gordo, casi vaginal. Miedo de todo lo que podía salir mal; miedo de morirse ... miedo por Alejandra ... Miedo de estar infectada por BB, quizás la mujer más promiscua de este país. Bueno, miedo, pero también de pronto tristeza. (37).

No sé cómo sucede el proceso de depresión en Irene. En mi caso, puedo saber que se acerca la depresión por una especie de entumecimiento general del cuerpo y la mente. (45).

En este contexto de distanciamiento paródico, se desarrolla la trama de la novela. La representación de la homosexualidad que en ella se plasma se encuentra anclada en ciertas características del narrador en primera persona, quien, como vimos, admite tanto su incapacidad

para comprender íntimamente al género opuesto (31; 32), como su convicción de que nunca será objeto de deseo sexual de una mujer lesbiana (32). Por otra parte, cuando aborda el relato de las lesbianas, el narrador no sólo elige un punto de vista omnisciente, que resulta tamizado por su perspectiva heterosexual masculina, sino que también da cuenta del mundo representado en términos generacionales, identificando la franja de edad de los cuarenta como lo “otro”, es decir viejo o adulto (36), lo que se rechaza tanto por razones estéticas (36) como por incomprensible:

La otra [Lorena] no pareció entender mucho, o no pareció interesarse (cuando de viejas se trata no se puede distinguir). ¿Me tomará mucho tiempo calentar a esta mujer?, se pregunta Alejandra. Uno tiene la idea de que las viejas son frías, pero igual y son tan lesbianas y perversas que no cuesta nada. (37).

El consumo de drogas, y de alcohol en segundo término, es uno de los factores aglutinantes a nivel generacional, código compartido por el narrador y los personajes (14, 19, 35, 47, 49, 67), y que permite el desliz ocasional en un “nosotros” enunciativo (“CUANDO se mira a los viejos borrachos de este país, se cae en la cuenta que todavía comen cuando beben. Nosotros no podríamos pensar nunca en comida. Nosotros sólo queremos COCA.” [67]).<sup>9</sup>

La anécdota se centra en Alejandra y en sus potenciales amantes, permitiendo desplegar una variedad de aspectos de la homosexualidad femenina. En primer lugar se narra la iniciación lésbica de Alejandra a partir de una serie de *raccontos* (22, 29, 32, 47).<sup>10</sup> Siguiendo la perspectiva del personaje, el texto plantea el surgimiento del deseo homoerótico en Alejandra como una toma de conciencia de su insatisfacción sexual con los hombres, que ella interpreta como un rasgo inherente a la sexualidad masculina: “El orgasmo [del hombre] reducido a su propio cronómetro;

---

<sup>9</sup> Sobre el consumo de drogas y alcohol como código compartido entre el narrador y los personajes, ver, por ejemplo, la ya mencionada afirmación del narrador acerca de que es aconsejable escribir en medio de la resaca de drogas y alcohol (14); la borrachera de Alejandra “luego de haber hecho el itinerario de bares que siempre hace cuando por alguna razón está deprimida” (15); la prevención de Irene quien “sabe que tendrá que huirle a ciertas drogas de diseño, estos días ... Lo ideal es dosificarse con un cóctel alegre de vitaminas (Neurobión en cantidades factibles, lo primero), fumar hierba, aunque poca” (19); “[Alejandra y Elena] Se conocieron en la universidad y pronto estaban fumando cannabis en su apartamento ... Cuánto alcohol, por Dios.” (47).

<sup>10</sup> El proceso de iniciación lésbica de Alejandra incluye la toma de conciencia de su insatisfacción sexual con los hombres (22), un primer encuentro sexual con una chica que conoce en una fiesta (29), su relación con Emily, quien “ciertamente sabía llevar a cabo el sexo oral” (32), y su relación con Elena, “[l]a que más duró ... le enseñó a crecer, sin duda” (47).

la rapidez, la SUPERFICIALIDAD” (22); “Esa noche, Alejandra decidió que ya no volvería a tener sexo con hombres ... no iba volver a tener orgasmos MEDIOCRESES” (29). El homoerotismo supone aquí la posibilidad de liberarse de prácticas sexuales insatisfactorias o incomprensibles (como lo es la sodomización, para Alejandra [40]) y de afirmar la independencia femenina en la búsqueda de placer con otras personas: se trata de una gestión del placer enmarcada en códigos comunicacionales compartidos (“Con ella [Elena] hablaban hasta las diez de la mañana sin dormir, y eso era algo que le encantaba a Alejandra. A veces ni siquiera hacían el amor, les bastaba con estar desnudas, diciéndose cosas lindas y muy cerca, cerca las dos” [32]).

El texto se inicia sugiriendo el lesbianismo como una forma de romper con la sumisión femenina al orden patriarcal. Sin embargo, si la sola presencia de un narrador masculino heterosexual omnisciente no bastara para cuestionar la liberación sugerida, ciertos elementos de la trama contradicen fuertemente esa expectativa. La violación de Emily (una ex-amante de Alejandra) por “ese cabrón que además decía ser su amigo” (33), y el embarazo de BB, “la lesbiana total, la rastreada por todas, la más honrada puta” (70), apuntan a la persistencia del control masculino sobre las mujeres, aún las que se autodefinen como lesbianas. Igualmente, la serie de agresiones físicas en las relaciones de estas últimas indica la reproducción de una matriz violenta, perfilada sobre la cultura machista de la pelea callejera: Alejandra golpea a Irene en una exposición de pintura (15); Jessica acosa a Alejandra, la besa en la calle amenazándola con una navaja e intenta herirla en el cuello (58-59); Irene insulta a la novia de BB en un bar y le pega hasta hacerla sangrar (66-67); la novia de BB mata a golpes a Irene (85).

Además de la iniciación homosexual, el argumento de la novela revisa las interacciones sociales entre lesbianas y sus códigos de flirteo, encuentro y rechazo. Siguiendo el desfile de personajes femeninos y de los circuitos en que se mueven, el texto traza un recorrido urbano que alude o refiere a la Guatemala acomodada: la “libreríacafé” (22), irónica alusión a los nuevos espacios de consumo cultural surgidos con la posguerra y la globalización económica; un “restaurant fancy de comida típica de Guatemala” (28); la casa grande, con “[c]uadros por doquier” de Lorena (38); la casa de los padres de Alejandra, a la salida de la ciudad, en un

condominio custodiado por un guardián (44). Así, Echeverría introduce el factor de clase –y, por omisión, de etnia: presumiblemente ladina– en su retrato de las prácticas lésbicas.

Con respecto al tipo de mujer lesbiana representado, predomina la lesbiana respetuosa de la normatividad de género (Valentine 46): Alejandra, Irene, BB, Jessica se construyen como mujeres sexualmente atractivas en un sentido convencionalmente femenino, y reciben un tratamiento admirativo por parte del narrador: “DE HECHO, Alejandra también estaba tan hermosa, las dos formaban una pareja EXTRAORDINARIA.” (28). Por el contrario, en el tratamiento de la novia de BB, cuyos rasgos corresponden a la homosexual *butch*, es decir la lesbiana que transgrede la normatividad de género acercándose más al constructo social del ser masculino, se acentúan los rasgos caricaturescos – “la novianovio de BB, un marimacho despiadado, que está buscando a Irene en la ciudad con una navaja, para sacarle puntos, reventarle el hígado y los dientes” (20) –, y su masculinidad se nombra en términos peyorativos como “novianovio” (19), “noviamacho” (66), “marimacha” (85).

En segundo lugar, las mujeres representadas se agrupan en dos categorías, las refinadas e inteligentes (Sandra, Emma, Irene, Emily), y las lujuriosas, ignorantes o tontas (Lorena, Jessica, BB). Con las primeras la seducción aparece estrechamente ligada al diálogo. El episodio centrado en Sandra, la ex-novia de Alejandra, romántica, sensible y gran lectora de poesía (20), presenta un vínculo modelo, respetuoso y sororal, depurado de emociones negativas (pero también de pasión), fundado en referentes literarios comunes (la poesía de Alejandra Pizarnik) y en la posibilidad de establecer una fluida comunicación oral (22).

La secuencia centrada en Emma, una bailarina francesa a quien Alejandra intenta seducir, subraya la importancia del uso connotativo del lenguaje en el cortejo lésbico: “Fijaron la cita. Alejandra iría por ella al hotel, para luego cenar en un sitio discreto. ‘Discreto’, repitió Emma. Alejandra conocía muy bien el significado de la palabra.” (27-28). Alejandra supone que la otra mujer es lesbiana basándose en parte en la implicación connotativa de la palabra “discreto”, y en parte en la fluidez del diálogo que establecen: “La velada había salido tan bien hasta ese momento. La conversación ... era cadencia ... Alejandra pensó que con la francesa había

establecido esa zona de fascinación donde todo fluye sin trabas.” (28-29). Ante la reticencia de Emma al contacto físico, Alejandra reacciona avergonzándose y huyendo del restaurant; sin embargo, el intento posterior de la francesa por comunicarse con Alejandra indicaría un interés sexual incipiente, sugiriendo que la homo y la heterosexualidad están separadas por fronteras fluidas.

Con respecto a las lesbianas lujuriosas, ignorantes o tontas, me referiré a ellas en el contexto del interés erótico no correspondido. Dos episodios de naturaleza simétrica se enfocan en la incongruencia entre el desear y ser deseada (49-51, 55-59). Ambos episodios se desarrollan en espacios semi-públicos (una fiesta; la manifestación frente a la embajada de los EE.UU.), en los que una mirada masculina, exterior a la perspectiva de Alejandra, presenta a las mujeres que concitan su atención en términos peyorativos y machistas. Sobre la chica de la fiesta –a quien Alejandra desea pero quien la rechaza–, un amigo de Alejandra dice que es “una cualquiera” (51); en tanto que la figura de Jessica (a quien Alejandra rechazará) emerge a partir de un diálogo entre los asistentes a la manifestación:

–Miren qué buena está la Jessica.

–Es una perra. Una perra al cubo. Una verdadera mujer pública.

–Jessica hace la mejor mamada de verga que me han hecho nunca. (55).

Así como en la fiesta Alejandra “se ríe mucho, celebrando la frase” insultante e injustificada de su amigo (51), también en la manifestación Alejandra parece coincidir con los juicios masculinos sobre los encantos de Jessica, en especial su “sensualidad en todas direcciones” (55). El rechazo casi inmediato de Alejandra hacia Jessica, rechazo que se basa en una conversación en que Jessica se devela como “una mamarracha con estilo” (56) pero sin inteligencia, concuerda con el contenido de la conversación masculina: así, en los dos episodios, el punto de vista de Alejandra se mantiene alineado con la perspectiva denigrante y machista.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> *Labios* no sólo indaga sobre las sexualidades definidas por el género (Sedgwick 35), es decir las prácticas homosexuales por oposición a las heterosexuales, sino que también el texto incursiona brevemente en aspectos que exceden el binarismo homosexualidad/heterosexualidad, observando otras prácticas sexuales definidas más vale por



Echeverría por una parte enfatiza los aspectos performativos de la sexualidad –“el teatro inevitable” (38) al que se refiere desganadamente Alejandra–, y por otro subordina la narración de las prácticas sexuales y de socialización lésbicas a la voz de un narrador heterosexual masculino, quien emplea la narración como una excusa para introducir su propia historia, ofrecer su visión falogocéntrica de las sexualidades lésbicas y explorar el inteligible género opuesto. De este modo, si bien el texto parcialmente desestabiliza los patrones culturales de la heterosexualidad naturalizada, más profundamente se solidariza con la estructura patriarcal que naturaliza a ésta última. En la representación de la homosexualidad femenina que propone el texto, predomina el tipo de lesbiana no transgresora de la normatividad de género, de la que se exalta su independencia, refinamiento y un cierto “savoir-faire underground” (19, 28, 30, 35-36), por contraposición a la lesbiana *butch*, tratada peyorativamente y con sarcasmo (19, 35, 85). Sin embargo, la independencia que promete el lesbianismo es limitada: expuestas a la violación y a la preñez, y violentas en sus modos de resolver conflictos, estas lesbianas conservan una sujeción profunda al patriarcado.

Hernández y Echeverría coinciden en recurrir a la parodia para indagar la representación de las homosexualidades masculinas y femeninas, que ambos observan al bies, desde la orilla del otro género. En estos textos las sexualidades se encuentran divorciadas del discurso erótico: tratadas con un lenguaje humorístico (Hernández) o bien explícito y hasta soez (Echeverría), nunca parecen abordadas con la intención de recrear sensualmente el erotismo de lo sexual. “Un día en la vida de Güicoyón Pérez” y *Labios* cuestionan los imperativos patriarcales que

---

su vínculo con lo abyecto. En un episodio centrado en Irene, la narración se detiene en la deformación física como un estimulante perverso del deseo sexual: “Irene, una vez, se cogió a una mujer sin brazo. Y lo hizo por estrepitosa, por obscena, para despreciarla después a gusto.” (30). En otro episodio, esta vez centrado en Lorena, el relato da paso a la pedofilia como práctica sexual abyecta. Lorena, una cuarentona que Alejandra conoce en un bar, la invita a ésta a su casa, donde se inicia un juego sexual entre ambas. Las interrumpe un misterioso chillido, que Lorena debe atender dejando sola a Alejandra: ésta pronto descubre a Lorena abusando sexualmente de una niña pequeña, quizás su hija. El registro generacional, que colapsa la madurez con lo repulsivo (“Lorena andaba de minifalda, y de cuero además, y eso le podría dar asco a cualquiera, perros ochenta, es una década tan vieja que deberá más bien desaparecer” [36]), marca la secuencia, que progresivamente adquiere un clima enrarecido, evocando el cuento de horror: los cuadros “oscuros” con un erotismo transgresor, el misterioso “chillido”, y el develamiento de una Lorena “maligna, lasciva” y desequilibrada (39-41). Llevando lo abyecto a su punto climático, el texto representa la pedofilia fusionada con el abuso sexual de menores, inscribiéndola, al igual que el grito indescifrable de la niña, como un espacio intermedio entre lo animal y lo humano.

estructuran el tejido social guatemalteco, registran una serie de prácticas que subvierten la moral tradicional y hacen evidente la persistencia del patriarcado en las mismas prácticas sexuales que lo cuestionan. Sin embargo, el potencial políticamente contestario de *Labios* se ve neutralizado o cancelado por la solidaridad profunda del texto con la ideología patriarcal predominante; las mujeres representadas en él terminan sometidas al orden hegemónico por la violación, la violencia o la muerte. Por el contrario, “Un día en la vida de Güicoyón Pérez” emplea el humor para corroer y criticar no sólo la moral hegemónica sino las mismas prácticas sexuales que subvierten los valores tradicionales, como la homosexualidad masculina. A diferencia de lo que plantea Echeverría con respecto a la situación de las mujeres, en su cuento Hernández apunta lúcidamente a la ruptura de la sumisión patriarcal de las mujeres por medio del reclamo de sus derechos ante la ley. La indagación que proponen estos textos invita a pensar que las prácticas homosexuales, si bien contrahegemónicas, no garantizan por sí solas una ampliación de las libertades individuales: como Hernández sugiere a través de la ex-esposa de Chema, es también preciso trasladar la subversión o crítica del orden patriarcal del ámbito privado de las prácticas sexuales al espacio público de la ley y de las instancias socio-jurídico que la administran.

## Bibliografía

- Aguilar, Ana Leticia. “Guatemala”. *Movimiento de mujeres en Centroamérica*. Eds. Ana Leticia Aguilar, Blanca Estela Dole y Morena Herrera. Managua: La Corriente, 1997. 85-168.
- Almodóvar, Pedro. *La ley del deseo*. Deseo, S.A., Cinevista (Firm), 1987.
- Arias, Arturo. *Taking Their Word: Literature and the Signs of Central America*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
- Avila, Renata. “Writers in Guatemala”. *Global Voices* 26 abril 2007.  
<<http://globalvoicesonline.org/2007/04/26/writers-in-guatemala/>> (22 de mayo de 2009).
- Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

Bastos, Santiago, y Manuela Camus. *Entre el mecapanal y el cielo.. Desarrollo del movimiento maya en Guatemala*. Guatemala: FLACSO, 2003.

Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.

Camus, Manuela. *Ser indígena en la ciudad de Guatemala*. Guatemala: FLACSO, 2002.

“Conclusiones: A diez años de los acuerdos de paz en Guatemala”. *Grupo Sur* Mayo 2007. <<http://www.gruposur.eu.org/A-diez-anos-de-los-acuerdos-de-paz,43.html>> (6 de julio de 2009).

Cortez, Beatriz. “Estética del cinismo: la ficción centroamericana de posguerra”. Ponencia. V Congreso de Historia. Universidad de El Salvador, San Salvador. 2000. <<http://www.sololiteratura.com/hor/horesteica.htm>> (22 de marzo de 2007).

D’Lugo, Marvin. “Almodóvar’s City of Desire”. *Post-Franco, Postmodern. The Films of Pedro Almodóvar*. Eds. Kathleen Vernon y Barbara Morris. Westport: Greenwood Press, 1985. 125-144.

Echeverría, Maurice. *Labios*. Guatemala: Magna Terra Editores, 2003.

Elías, José. “Los valores machistas campan en Guatemala. Las mujeres del país latinoamericano continúan sometidas al maltrato, la sumisión, la desigualdad y el patriarcado”. *El país.com* 18 de septiembre 2006. <[http://www.elpais.com/articulo/internacional/valores/machistas/campan/Guatemala/elpporint/20060918elpepuint\\_2/Tes](http://www.elpais.com/articulo/internacional/valores/machistas/campan/Guatemala/elpporint/20060918elpepuint_2/Tes)> (19 de mayo de 2009).

Escudos, Jacinta. “Maurice Echeverría –¿un niño atrofiado posmoderno y desencantado?” *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 10 (enero-junio 2005) <<http://collaborations.denison.edu/istmo/n10/foro/echeverria.html>>.

Flores, Ronald. “Prólogo”. *El diálogo de los cuerpos. La sexualidad en la literatura guatemalteca. (Narrativa escrita por varones). Antología comentada*. Ed. Juan Fernando Cifuentes Herrera. Guatemala: Palo de Hormigo, 2005. 13-16.

Fonseca, Marco. “Guatemala After the Peace Agreements: External Pressures and Internal Challenges”. *Focal Point* 1.4 (noviembre 2002). <[http://www.focal.ca/pdf/focalpoint\\_nov02.pdf](http://www.focal.ca/pdf/focalpoint_nov02.pdf)>.

García, Claudia. “Y mis pechos se irguieron en lo oscuro. Política y género en el cuento escrito por mujer en Guatemala (1987-2001). *CiberLetras* 18 (diciembre 2007) <<http://www.lehman.edu/ciberletras/v18.html>>.

Hernández, Mildred. *Orígenes*. Guatemala: Editorial Oscar de León Palacios, 1995.

- Hernández, Mildred. "Un día en la vida de Güicoyón Pérez". *Antología de cuentistas guatemaltecas*. Ed. Willy Muñoz. Guatemala: Letra Negra, 2001. 141-46.
- Hondagneau-Sotelo, Pierrette. "Overcoming Patriarchal Constraints: Two Reconstructions of Gender Relations Among Mexican Immigrant Women and Men". *Race, Class, and Gender. Common Bonds, Different Voices*. Eds. Esther Ngan-Ling Chow, Doris Wilkinson y Maxine Baca Zinn. Thousand Oaks, CA: Sage Publications, 1996. 184- 205.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. New York and London: Routledge, 1988
- Jonas, Susanne. *Of Centaurs and Doves. Guatemala's Peace Process*. Boulder: Westview Press, 2000.
- Lafuente, Javier. "El patriarcado machista impide la igualdad de género en Latinoamérica. Un informe pide fomentar la cultura como fuente de progreso". *El país.com* 12 de noviembre 2008.  
<[http://www.elpais.com/articulo/sociedad/patriarcado/machista/impide/igualdad/genero/Latinoamerica/elpepusoc/20081112elpepusoc\\_1/Tes](http://www.elpais.com/articulo/sociedad/patriarcado/machista/impide/igualdad/genero/Latinoamerica/elpepusoc/20081112elpepusoc_1/Tes)> (19 de mayo de 2009).
- Leyva, Héctor. "Narrativa centroamericana post noventa. Una exploración preliminar". *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 11 (julio-diciembre 2005) <<http://www.denison.edu/collaborations/istmo/n11/articulos.narrativa.html>>.
- Maldonado Guevara, Alba Estela. *Feminicidio en Guatemala: crímenes contra la humanidad. Investigación preliminar*. Guatemala: Publicación de la Bancada de la Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca del Congreso de la República de Guatemala, 2005. *Congreso de la República de Guatemala*.  
<<http://www.congreso.gob.gt/uploadimg/documentos/n1652.pdf>> (7 de julio de 2009).
- Méndez Doninelli, Factor. "Un país patriarcal, machista, plagado de misóginos". *La Hora* 21 de noviembre 2008. <<http://www.lahora.com.gt/notas.php?key=40035&fch=2008-11-21>> (19 de mayo de 2009).
- Mersky, Marcie. "Human Rights in Negotiating Peace Agreements: Guatemala. Working Paper". *The International Council on Human Rights Policy*. Belfast: ICHPR, 2005.  
<[http://www.ichrp.org/files/papers/58/128\\_-\\_Guatemala\\_-\\_Human\\_Rights\\_in\\_Negotiating\\_Peace\\_Agreements\\_Mersky\\_Marcie\\_\\_26\\_May\\_2005.pdf](http://www.ichrp.org/files/papers/58/128_-_Guatemala_-_Human_Rights_in_Negotiating_Peace_Agreements_Mersky_Marcie__26_May_2005.pdf)>.
- Mesa Márquez, Consuelo. "Panorama de la narrativa de mujeres centroamericanas". *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 10 (enero-junio 2005) <<http://www.denison.edu/collaborations/istmo/n10/articulos/evolution.html>>.
- Miller, Errol. "Male Marginalization Revisited". *Gender in the 21<sup>st</sup> Century. Caribbean Perspectives, Visions and Possibilities*. Eds. Barbara Bailey y Elsa Leo-Rhynie. Kingston, Jamaica: Ian Randle, 2004. 99- 133.

- Morales, Lidia. "Ten Years of Peace: Three Appraisals". *Envío digital* 307 (febrero 2007)  
<<http://www.envio.org.ni/articulo/3463>>.
- Morris, Barbara. "Almodóvar's Laws of Subjectivity and Desire". *Post-Franco, Postmodern. The Films of Pedro Almodóvar*. Eds. Kathleen Vernon y Barbara Morris. Westport: Greenwood Press, 1985. 87- 98.
- Muñoz, Willy. *Antología de cuentistas guatemaltecas*. Guatemala: Letra Negra, 2001.
- Muñoz, Willy. "Mildred Hernández e Isabel Garma: cuentistas guatemaltecas". *Celebración de la creación literaria de escritoras hispánicas en las Américas*. Eds. Lady Rojas-Trempe y Catharina Vallejo. Ottawa: GIROL, Enana Blanca, 2001. 171- 177.
- Ortiz Wallner, Alexandra. "Transiciones democráticas/transiciones literarias. Sobre la novela centroamericana de posguerra". *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 4 (Julio-diciembre 2002)  
<<http://www.denison.edu/collaborations/istmo/n04/index.html>>.
- "Publican en alemán antología de narrativa erótica centroamericana Managua, Nicaragua (Librusa)". *Sergio Ramírez. Noticias 2002*. 22 mayo 2009  
<[http://www.sergioramirez.org.ni/noticias/noticias\\_2002.htm](http://www.sergioramirez.org.ni/noticias/noticias_2002.htm)>.
- Salinas, Pedro. *Presagios*. Madrid: Indice, 2003.
- Sedgwick, Eve K. *Epistemology of the Closet*. Berkeley, Los Angeles: University of California, 1990.
- Stewart, Frances. "Policies towards Horizontal Inequalities in Post-Conflict Reconstruction". *CRISE Working Paper*. University of Oxford, 2005.  
<<http://www.crise.ox.ac.uk/pubs/workingpaper7.pdf>>.
- Taracena Arriola, Arturo. *Etnicidad, estado y nación en Guatemala, 1944- 1985*. Guatemala: Cirma, 2004
- Valentine, David. *Imagining Transgender*. Durham and London: Duke University Press, 2007.