

ÁNGELES MATEO DEL PINO

Del cuerpo lesbiano al *cuirpo*. Contrasexualidad y *amores torcidos* en Txus García

Resumen: En este trabajo hemos partido de “la envidia del pene” para demostrar cómo el feminismo lésbico y las lesbianas radicales de las décadas del setenta y ochenta del pasado siglo lucharon para erradicar esa conciencia, atentar contra el sistema patriarcal y heterosexista y reivindicar el ser lesbianas. En los últimos años, desde el activismo *queer-cuir* se enfatiza en las identidades fluidas, desvincular sexo y género y superar los binomios establecidos. Tal consideración se materializa en los versos de Txus García, sobre todo en *Poesía para niñas bien (Tits in my bowl)* (2011), erigiéndose su escritura en una poética contrasexual y sus poemas, como cuerpos parlantes, en postcuerpos, *queerpos* o, como hemos dado en llamar, *cuirpos*. En su segundo poemario, *Este torcido amor. La ternura de los ahogados* (2018), de carácter más intimista y melancólico que el anterior, se asume un yo femenino deseante, que proyecta una subjetividad propia y *torcida* como tecnología de resistencia.

Palabras claves: cuerpo lesbiano, contrasexualidad, queer-cuir, Txus García, poesía.

[...]
Soy la advenediza
la perturbadora
la desordenadora de los sexos
la transgresora
Hablo la lengua de los conquistadores
pero digo lo opuesto de lo que ellos dicen.

Cristina Peri Rossi, “Condicion de mujer”, *Otra vez Eros* (1994: 11).

DE LA ENVIDIA DEL PENE AL DILDO ENVIADIADO

Sigmund Freud, en sus ensayos *Teorías sexuales infantiles* (1908) y en *Introducción del narcisismo* (1914), escritos dentro de la epistemología patriarcal de la diferencia sexual, tal y como enfatiza Paul B. Preciado (2020: 101), señalaba la importancia que cobra el pene desde edades muy tempranas, lo que provoca en la niña un sentimiento de envidia ante la falta de este, mientras que en el niño

genera ansiedad de castración ante el miedo a perderlo. Sin entrar a profundizar en el psicoanálisis, lo que evidencian estas ideas es, por un lado, el peso constatable de una realidad anatómico-genital: la visibilidad del pene. Cristina Peri Rossi subraya que “de ahí se desprende la curiosidad general por el sexo femenino, ese que no se ve, que flota en el misterio y, por lo tanto, es pasto de todas las fantasías” (1991: 87). Por otro lado, tal y como apuntó la psicoanalista alemana Karen Horney (1977), por las mismas fechas que circulaban las teorías de Freud, tener o no tener pene remite a una cuestión cultural, pues en verdad lo que las mujeres ambicionaban era la independencia masculina y no tener que conformarse con el papel de esposas y madres que la sociedad les había reservado. Más tajante se muestra Rosa María Rodríguez Magda cuando asevera: “Nunca envidiamos el pene, sino el poder de quienes lo poseían”, y añade que con esta *boutade* ha perdurado la percepción de la mujer como ser inacabado y sin erotismo, a la vez que se ha naturalizado como modelo sexual el masculino (2003: 177–178). El mundo de sexo único, como lo denomina Thomas Laqueur: “el hombre era la medida de todas las cosas y la mujer no existía como categoría ontológica distinta” (1994: 120).

La “envidia del pene” revela que no es este un asunto biologicista que solo atañe a la sexualidad, como creía el padre del psicoanálisis, sino que estamos hablando de un régimen tras el que se agazapa un sistema patriarcal y heterosexista. Mucho tuvo que decir sobre esto el feminismo lésbico y las lesbianas radicales en las décadas del setenta y del ochenta del pasado siglo, al considerar que la heterosexualidad como régimen político debía ser derrocado. En este punto conviene destacar los trabajos realizados por Adrienne Rich, “Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana” (1980), y por Monique Wittig, *El pensamiento heterosexual y otros ensayos* (1992). La primera se queja de ese heterocentrismo incuestionado incluso por parte de las feministas y al que denomina “institución política” (Rich 1996: 15–16). El supuesto derecho sexual masculino sobre las mujeres –afirmará– radica en ese “pene-con-vida-propia”, “que todo lo puede y todo lo conquista” (1996: 36), por ello insta a considerar que la heterosexualidad puede no ser en absoluto una preferencia o una opción, “sino algo que ha tenido que ser impuesto, gestionado, organizado, propagado y mantenido a la fuerza” (Rich 1996: 38–39); es decir, una heterosexualidad forzosa u obligatoria.

Monique Wittig (2006: 15) va más allá cuando propone destruir las categorías de hombres y mujeres en un amplio sentido: político, filosófico y simbólico. Frente a aquella conciencia feminista de que la base de la opresión de las mujeres era biológica e histórica, la francesa, siguiendo a su compatriota Simone de Beauvoir, considera que esto no es más que un mito: “no se nace mujer: se llega a serlo” (Beauvoir 2020: 341). Las mujeres no constituyen un “grupo natural” y

las lesbianas son buena prueba de ello, ya que al resistirse al constructo político de “la-mujer” son censuradas por no ser “verdaderas” mujeres, al mismo tiempo que son acusadas de querer ser hombres (Wittig 2006: 35). En este sentido, al rechazar el “contrato social” heterosexual y lo que ello implica –matrimonio, reproducción, trabajo doméstico...– se convierten en “desertoras, esclavas fugitivas”, de ahí la famosa consigna: “Las lesbianas no son mujeres”¹ (2006: 57 y 71).

No podemos negar que a lo largo de los años las lesbianas han sido demonizadas y estigmatizadas de muchísimas maneras. Sheila Jeffreys manifiesta que parte de esta consideración se debe a la construcción estereotipada y nociva del lesbianismo que hacía la sexología, estableciendo diversas causas para su origen: anomalía congénita, determinantes psicológicos, envidia del pene, desviación²... (Jeffreys 1996: 28). Este discurso sirvió igualmente para remarcar la existencia de dos tipos de mujeres homosexuales: la llamada invertida congénita (lesbiana masculinizada) y la pseudolesbiana³, aquella que sucumbe a las tretas de la invertida, pues de otra manera sería heterosexual (Jeffreys 1996: 31). Del mismo modo se asoció el lesboerotismo con el feminismo. Ser feminista era ser lesbiana⁴, lo cual no es de extrañar, si pensamos que ambas han manifestado su rechazo a las normas sociales patriarcales, como ha subrayado Angie Simonis Sampedro (2008: 235). Adrienne Rich menciona que la experiencia lesbiana se

-
- 1 Monique Wittig expone que “la-mujer” no tiene sentido más que en los sistemas heterosexuales de pensamiento y en los sistemas económicos heterosexuales. Si lo que constituye a una mujer es la relación social con un hombre, la lesbiana, en tanto que escapa a este vínculo, deviene “no-mujer” (2006: 57).
 - 2 Jeffreys indica que la conducta “desviada” era lo que hacía figurar al lesbianismo en los libros de textos sexológicos junto a los abusos sexuales a menores y al fetichismo de la ropa interior (1996: 11).
 - 3 A partir de los años noventa del pasado siglo, desde lo *queer* se reivindicaron los términos *butch* y *femme*, propios de una cultura lésbica estadounidense de los años cuarenta, cincuenta y sesenta, para aludir a una masculinidad femenina (*butch*) y a una imagen “más” femenina de las lesbianas (*femme*), según los cánones vigentes (Romero Bachiller y Platero 2017: 56–64).
 - 4 En este punto resulta interesante remarcar cómo Freud, en “Sobre la psicogénesis de un caso de homosexualidad femenina” (1920), al analizar el caso de una joven que se sentía atraída por una mujer mayor que ella, concluye que desde pequeña mostraba un “complejo de masculinidad” al no querer ser superada por su hermano menor, por lo que desarrolló una intensa envidia del pene y, a continuación añade: “Era una apasionada defensora de los derechos femeninos; encontraba injusto que las muchachas no gozasen de las mismas libertades que los muchachos, y se rebelaba en general contra el destino de la mujer” (1998: 198–199).

percibe en “una escala que va de la desviación a la aberración o a volverla sencillamente invisible”, esto último se hace evidente también en la literatura y en las ciencias sociales, en la teoría y crítica feministas (Rich 1996: 18). La aberración es lo que se manifiesta en esa *creación de la lesbiana perversa*, parafraseando el estudio de Beatriz Gimeno, quien demuestra cómo la construcción discursiva de la lesbiana –que aún hoy sigue vigente– es heredera del modelo taxonómico del siglo XIX y cómo los medios de comunicación juegan un decisivo papel en la (re)producción de creencias como el sexismo, la lesbofobia y el heterosexismo (2008: 17–18). En esta línea, se sitúa el trabajo de Lucas Platero, “Las lesbianas en los medios de comunicación: madres, folclóricas y masculinas”, quien por un lado reconoce cómo en los últimos tiempos, asociados a cambios socioeconómicos, las lesbianas han sido incluidas en la publicidad y en las series de televisión, en una suerte de “lesboerótica de ficción”, aunque por lo general en estos espacios no se cuestionen los dictámenes de la heterosexualidad obligatoria (2008: 335). Por otro lado, se muestran a las lesbianas asumiendo varios arquetipos: esposas, mayoritariamente en una relación normativizada –monógamas y madres–; las malas, aquellas que exhiben una masculinidad femenina y las deseables, productos de consumo para los varones heterosexuales. En ningún caso se testimonia la presencia de mujeres lesbianas como ciudadanas con vivencias y sexualidades diversas (2008: 336–337).

Tal y como destaca Gerard Coll-Planas, la marca de género otorga un valor distinto a las vidas humanas, abocando a la exclusión a las que no reproducen el modelo normativo (2010: 252). Si Wittig señalaba que se debía atentar contra la clase política mujer, ya que esta existe en contraposición al hombre, lo mismo podemos aseverar de la lesbiana, que es “imaginada” en contraposición a la mujer heterosexual. Platero reconoce que “lesbiana” es una categoría de análisis problemática, ya que esta denominación es fruto de la construcción de una identidad sexual contemporánea propia de Occidente y basada en una clasificación dual o binaria donde cada concepto del par clasifica y denota a partir de *el no-ser* (Platero 2008: 20) o, como recuerda Coll-Planas, toda norma se fija en función de lo que deja fuera (2010: 253).

Es cierto que algunas mujeres no quieren ser “etiquetadas” como lesbianas, en un afán de no asumir una categoría establecida o no querer reproducir ciertas ideas sobre el género y la sexualidad como elementos decisivos a la hora de hablar de identidad. No obstante, algunos autores y autoras se preguntan si abandonar la distinción de lesbiana no implica un cierto desarme de la lucha llevada a cabo (Coll-Planas 2010: 255–256). Aun reconociendo que se trata de una categoría equivocada, acaso debiera usarse por imperativo político con el fin de representar a un grupo oprimido (Butler 2000: 91). José Ignacio Pichardo (2008: 121)

se detiene igualmente en este asunto⁵. En su caso examina si el hecho de que algunas mujeres que tienen relaciones afectivo-sexuales con otras mujeres y no desean ser definidas como lesbianas u homosexuales se debe a una falta de referentes⁶, a una caracterización negativa de la identidad lésbica o, por el contrario, se lleva a la práctica los postulados de la teoría *queer-cuir*, en la conciencia de que las identidades son construidas, fluidas y estratégicas. En este último sentido recuerda que hay activistas, así como académicas y académicos *queers* de los países occidentales que critican el uso del término “lesbiana” o “gay”, ya que lo consideran una imposición etnocentrista de la sexualidad y de las relaciones homoeróticas (2008: 128). Desde esta perspectiva, la categoría lesbiana no hace más que reforzar ese binarismo homosexual/ heterosexual. Como expone Beatriz Suárez Briones,

la crítica lesbiana de los setenta y primeros ochenta presupuso que se podía definir la categoría llamada lesbiana, que todas las lesbianas, y solo por el hecho de serlo, comparten ciertas experiencias y perspectivas y que las prácticas discursivas lesbianas proceden directamente de esa experiencia. Desde mediados de los ochenta, sin embargo, soplan vientos (cuando no huracanes) deconstruccionistas que han logrado hacer crisis de toda concepción de la identidad o de la experiencia universalista y totalizadora... Tanto el feminismo posmoderno como la teoría lesbiana y gay última apuntan a la deconstrucción de las jerarquías binarias. Deconstruir estas jerarquías significa darle la vuelta (literalmente: poner lo de dentro hacia afuera) para dejar al descubierto su maquinaria de funcionamiento y su estructura discursiva. (1997: 277–278)

Si bien el debate sobre la categoría junto con aquellos otros sobre identidades, alianzas y prioridades políticas forman parte de las actuales agendas intralesbianas (Orborne 2008: 104–105), el activismo *queer* apuesta por desvincular sexo y género y por superar los binomios establecidos –macho/hembra, hombre/mujer, masculino/femenino, heterosexual/homosexual–, consciente de que esto supone

5 José Ignacio Pichardo llega a la conclusión, después de realizar un trabajo de campo basado en tres proyectos de investigación, que “la mayoría de las mujeres que tienen sexo con mujeres se definen como lesbianas. Pero hay quienes prefieren no definirse, algunas están abiertas al sexo con hombres, otras hablan de su identidad sexual como una opción y muchas hacen un uso estratégico y fluido de la misma” (Pichardo 2008: 137).

6 Según Inmaculada Mujika Flores, los referentes históricos que podemos hallar en los medios de comunicación, el espacio público, el poder político y el económico son deficitarios para las mujeres. En este sentido apunta que la visibilidad es mayor para los *gais* que para las lesbianas, pues los hombres tienen más facilidades a la hora de obtener apoyos sociales, económicos y políticos (2007: 386).

un obstáculo para lograr la verdadera transformación social. De ahí que Gracia Trujillo (2008: 108) subraye que la sección radical del movimiento lesbiano la constituyen las lesbianas *queers*, quienes se reivindican como sujetos políticos, con unos discursos y unas representaciones propias, interviniendo para ello el espacio público. Por este motivo, el Grupo de Trabajo Queer de Madrid (GtQ) proclamó en 2003, tanto en las manifestaciones del orgullo como contra la guerra en Irak: “¡El eje del mal es heterosexual!” (Romero Bachiller, García Dauder y Bargeiras Martínez 2005: 17), pues, como ya advertía Monique Wittig, el régimen heterosexual es político, económico, social, filosófico, cultural y simbólico. Además de afectar a la superficie de los cuerpos, al determinar el acercamiento de unos a otros, con lo que moldea los cuerpos “*como una historia solidificada de acercamientos pasados*” (cursiva del original, Ahmed 2017: 223).

Cabe preguntarse entonces, a partir de la denominada “envidia del pene”, si lo que se “envidia” ahora es el dildo, más aún, que las mujeres se apropien de ese símbolo de poder y lo hagan suyo en un juego erótico de mujer contra mujer⁷. No olvidemos que algunas feministas separatistas, como Sheila Jeffreys, denunciaban el uso del dildo por parte de las lesbianas por considerarlo signo de la dominación masculina y de la opresión de las mujeres (1996: 68). Sin embargo, Preciado en su *Manifiesto contra-sexual* sostiene que “El dildo no es el falo y no representa el falo porque el falo [...] no existe. El falo no es sino una hipótesis⁸ del pene” (2002: 63). Así, el dildo no viene a suplir una falta, ni a imitar el pene. Su logro es transformar esa “verdad” de la heterosexualidad en parodia subversiva. Con el dildo todo se vuelve orificio y el pene deviene mero suplemento protéctico (Preciado 2002: 69). Se podría hablar de un “falo lesbiano”, al decir de Butler (2005: 142), que desplaza lo simbólico hegemónico para ofrecer otros sitios de placer erógeno alternativos. Un “dildo-bollo”, como otra identidad sexual posible, según Preciado, quien del mismo modo afirmará que ante ese follar con dildo o “bollar” “el sistema heterosexual de los roles de género pierde su sentido”, pues desestabiliza “las oposiciones dentro/fuera, pasivo/activo,

7 Claro guiño a la canción “Mujer contra mujer” compuesta por José M^a Cano en 1986, recogida en el álbum *Descanso dominical* (1988), del grupo español de música pop Mecano. Esta canción ha sido una de las primeras de tema abiertamente lésbico en España y por ello fue vetada, como sucedió también con su videoclip. El estribillo declara: “Y lo que opinen los demás está de más/ Quién detiene palomas al vuelo/ Volando a ras de suelo/ mujer contra mujer”. Illy Nes destaca que se convirtió en “bandera lírica por excelencia” (2002: 24).

8 Según el *Diccionario de la lengua española* este término remite a la consideración de lo abstracto o irreal como algo real.

órgano natural/máquina, penetrar/cagar, ofrecer/tomar...” (Preciado 2002: 69–70). Tal consideración, como veremos, es la que se materializa en los versos de Txus García, sobre todo en aquellos pertenecientes a su primer poemario *Poesía para niñas bien* (*Tits in my bowl*) (2011), erigiéndose su escritura en una poética contrasexual y sus poemas, como cuerpos parlantes, en postcuerpos, siguiendo los planteamientos de Preciado (2002: 36), en *queer-pos*, atendiendo a Txus García (“Cuidado” 2018a: 88) o *cuirpos*, tal como proponemos en este trabajo.

TXUS GARCÍA: LAS NIÑAS BIEN

La contrasexualidad tiene como tarea identificar los espacios erróneos, los fallos de la estructura del texto (cuerpos intersexuales, hermafroditas, locas, camioneras, maricones, *bollos*, histéricas, salidas o frías, hermafrodykes...) y reforzar el poder de las desviaciones y derivas respecto del sistema heterocentrado.

Paul B. Preciado, *Manifiesto contra-sexual* (2002: 23).

En el contexto de los debates en torno al género, las sexualidades y los cuerpos diversos de las últimas décadas, en el que se ubica el posfeminismo, el transfeminismo, el xenofeminismo⁹ y los discursos *queer-cuir*, la teoría tullida –*crip-*, el posgénero y lo posidentitario, cuestionando las identidades como nociones fijas, debemos ubicar a la poeta y activista Txus García (Tarragona, 1974). En su página personal, txusgarcia.com, “Sitio de poesía escénica y *queer*”, se presenta como educadora sociocultural y comunicadora y se define como *cuir*¹⁰, activista independiente a favor de los derechos y libertades de personas y animales, así como rapsoda de perfil *performático*. Hasta el momento ha publicado dos

9 En 2015 el grupo Laboria Cuboniks –Diann Bauer, Katrina Burch, Lucca Fraser, Amy Ireland, Patricia Reed y Helen Hester– publica el manifiesto “Xenofeminismo: una política por la alineación”, en el que se conjuga los aportes del ciberefeminismo y el poshumanismo, junto a otras corrientes de pensamiento. Se define como un “*feminismo tecnomaterialista, antinaturalista y abolicionista de género*”. Su objetivo es dismantlar el género y todo aquello que ayude a sostener desigualdades (raza, clase, capacidad) y enfatizar “la mutabilidad constitutiva de los cuerpos, las identidades y los distintos procesos que contribuyen a moldearlos” (cursivas del original, Hester 2018: 19 y 32).

10 Según la ensayista mexicana Sayak Valencia, “*cuir* visibiliza y da voz a unas políticas lingüísticas de supervivencia y alianza de los trans/border/messtiz*/marica/lesbiana/vestida/put*/tullid*. *Cuir*, encarna una *ostraniénie* (desfamiliarización) del término *queer*, es decir, una desautomatización de la mirada lectora y registra la inflexión geopolítica hacia el sur y desde las periferias en contraofensiva a la epistemología colonial y a la historiografía angloamericana. Así, el desplazamiento del *queer* al *cuir* refiere un *locus* de enunciación con inflexión decolonial, tanto lúdica como crítica” (2015: 34).

poemarios, *Poesía para niñas bien (Tits in my bowl)* (2011, 2018 2ª ed.) y *Este torcido amor. La ternura de los ahogados* (2018), además de formar parte de diversas antologías y de colaborar en la revista feminista *Pikara Magazine*.

En un trabajo anterior (Mateo del Pino 2022) –algunas ideas las esbozaremos sucintamente en los siguientes párrafos– comentamos que Txus García utiliza la poesía para dar cuenta de un territorio personal y político, como igualmente consigna la propia autora en su página web, en el apartado trayectoria de espectáculos e intervenciones, cuando manifiesta que comenzó a trabajar escénicamente en 1994, “Espoleada por el lema «lo personal es político»” (txusgarcia.com). Esta declaración de principios es lo que observamos en los primeros textos de *Poesía para niñas bien (Tits in my bowl)* (2011), pues desde el paratexto –“Documento Nacional de Identidad”, “Pasaporte”, “Visado”– se hace referencia a un certificado público de carácter legal, personal, individual e intransferible, que autoriza y acredita la identidad, sin embargo, a ello se contraponen un ideario propio: “Aquí estoy. Me llamo Txus y soy transgénero”, “Fui niño bollera y niña gay” (“Documento Nacional de Identidad” 2018a: 17). O cuando al evocar la adolescencia refiere lo siguiente: “Era muy *trans* para barbilampiños machotes,/ mucha chica para los maricones de armario y/ demasiado camión para las tontas hetero” (“Pasaporte” 2018a: 19). A partir de la experiencia vital, infancia y adolescencia, el yo poético se agencia la capacidad de ser y estar: “Aquí estoy. Me llamo Txus./ Soy” (“Visado” 2018a: 21). Esta será, pues, la voz que transita por el primer poemario y a la par que reflexiona sobre sí se hace eco de otros cuerpos que, como ella, transgreden el orden heterosexista, rompen con las normas de género, deconstruyen la jerarquía binaria de lo masculino y lo femenino y configuran un mundo donde prima la diferencia, lo que muestra deliberadamente que Txus García no se aviene bien con esa identidad que homogeneiza, que fija el ser lesbiana y con ello atenta contra la etiqueta que limita a la par que excluye otras formas de ser y de sentir. De este modo, como la ensayista estadounidense Judith Butler (2001: 12), la poeta evidencia cómo las prácticas sexuales no normativas ponen en tela de juicio la estabilidad del género, aunque una lo hace desde la teoría y otra desde la poesía. Por tanto, ambas se niegan a contribuir a crear ese “fantasma políticamente eficaz” bajo el signo lesbiana (Butler 2000: 87).

Poesía para niñas bien exhibe en todo momento a una sujeto disidente que defiende una multiplicidad de realidades sexo-genéricas, consciente de, como apuntara Preciado, que “El sistema de sexo-género es un sistema de escritura. El cuerpo es un texto socialmente construido, un archivo orgánico de la historia de la humanidad como historia de la producción-reproducción sexual, en la que ciertos códigos se naturalizan, otros quedan elípticos y otros son sistemáticamente eliminados o tachados” (2002: 23). Así, pues, la poesía le sirve a García

para dar cuenta de esos cuerpos “ininteligibles” (Butler 2001: 50), que no se ajustan a los principios de inteligibilidad cultural: “transgénero”, “niño bollera”, “niña gay”, “marika”, “muy *trans*”, “demasiado camión”..., de esta forma configura una subjetividad *performativa queer-cuir* que actúa, repite y parodia a través de diferentes teatralizaciones corporales y juegos de voces los estereotipos y roles de género, a la misma vez que aboga por la producción de formas de placer-saber alternativas a la heteronorma. Su poesía deviene tecnología de resistencia o contradisciplina sexual (Preciado 2002: 19). En este sentido, como anotamos más arriba al hablar del “dildo envidiado”, Txus García aprovecha el espacio poético para poner en acción un “dildo-bollo”, un “bollar” que, desplazando al pene como símbolo hegemónico, expone otras formas de placeres posibles al mismo tiempo que subvierte las nociones dicotómicas del sistema heterosexual: masculino/femenino, hombre/mujer, macho/hembra, activo/pasiva... Como se evidencia en poemas como “Ñam ñam” (2018a: 67) o “Fucking with 4 (polvoqueer I)” (2018a: 77) y en aquella declaración en que se convierte “Y hasta aquí puedo leer”, en la que el yo de la enunciación escapa al hecho de fijar una identidad lesbiana homogénea, lesbonormativa, lo que implica una apuesta de *desidentificación* (Castro 2017: 38), y confiesa que le gustan todas las mujeres sin excepción, ese mundo de constelaciones femeninas, en el círculo estelar en el que habita Safo, al decir de Wittig (1977: 135): pasivas, sedentarias, hipercalóricas, gordas, obesas, negras, oscuras, ocreas, pardas, latinas, chinas, con pelo, sin pelo, filiformes, sílfides, náyades, pequeñas, delicadas, blancas, pálidas, masculinas, femeninas, intersex, andróginas, solteras, casadas, monjas, viudas, enamoradas, pero también “Hormonadas y sin hormonas,/ con polla/ –de plástico, látex, carne o cristal–/ y sin ella” (2018a: 23). En la poética de Txus García los postcuerpos de Preciado (2002: 36) devienen *Queer-pos*, aunque optamos por llamarlos *Cuirpos* o *cuirpos*, pues se asume una mirada con vocación decolonial e interseccional, estableciendo alianzas, desde/hacia el sur y las periferias.

A manera de cierre y como corolario de *Poesía para niñas bien* la poeta tarraconense coloca lo que sin duda se puede considerar un manifiesto de y por la diferencia: “¡Cuidado!” (2018a: 87–88). En este poema desfila un grupo de “locas del desván”, expresión que como señalamos (Mateo del Pino 2022: 346) ha quedado unida a la escritura decimonónica de aquellas mujeres que en un mundo literario dominado por hombres trastocaron las normas literarias, abandonaron el ático y ocuparon el espacio público (Gilbert y Gubar 1979); “locas de la casa”, al decir de Rosa Montero, retomando la expresión atribuida a Santa Teresa de Jesús: “la imaginación [...] esa loca a ratos fascinante y a ratos furiosa que habita en el altillo” (Montero 2003: 24). Las mujeres de Txus García renuncian al espacio de reclusión, hacen uso de diversas armas, además de la escritura, y

se asumen como agencia, en un acto político de intervención y de resistencia colectiva, a la manera butleriana (1998: 302). Estas locas que vienen “en masa” representan las fallas del sistema heterocentrado, son las *cuir*s, las abyectas: desviadas, cuecas, maricas, travelas, torcidas, feas y extrañas y, atención, se avisa:

[...]

¡Cuidado!

Las locas somos todas y estamos cabreadas,
las locas te arañamos, te pegamos y escupimos,
te mostramos nuestros *Queer*-pos, te tocamos el falito,
te sobamos las ideas, rompemos tus esquemas,

¡Cuidado!

Que va a ser que ahora no tememos a tus perros,
a tus porras, a tus palabras, a tus condenas,
o a estar presas.

Porque ya hemos estado ahí mucho tiempo,
generaciones de exilios, condenas, cárceles, campos,
palizas, sangre, dolor, lágrimas, ¡travesti de mierda!,
maricón, bollera, contranatura, vergüenza ajena. (2018a: 88)

ESTE TORCIDO AMOR. LA TERNURA DE LOS AHOGADOS

Las geografías de las escrituras que revelan –clase, raza, sexo, formación, extracción social, origen geográfico, ideología, intereses, etc., etc.– tanto los textos autobiográficos como las ficciones o las imágenes poéticas son la única parte que importa de las biografías [...]. Con sus máscaras y su carne. Con sus mentiras y con sus confesiones.

Marta Sanz, *Monstruas y centauros* (2019: 127).

Poesías para niñas bien (2011) ha dado paso a una segunda obra, *Este torcido amor. La ternura de los ahogados* (2018). El título de esta última anuncia desde la portada que estamos ante un poemario que, como ya nos ha acostumbrado Txus García, remite a un doble sentido. El torcido amor debemos conectarlo con esa expresión que maneja Ricardo Llamas en su libro *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a “la homosexualidad”* (1998), en el que retomaba el sentido del término inglés *straight*, ‘derecho’, ‘recto’ y, por analogía, ‘heterosexual’. En contraposición, proponía la denominación de torcido, partiendo de la etimología latina *torquēre* –“torcer”– como posible traducción de *queer*. En el *Diccionario de la lengua española* (DRAE 2020) torcer alude no solo a la alteración de la posición, al desvío de algo de su estado habitual o del camino recto, sea de la virtud o de la razón, sino también a algo que se dificulta o se frustra. Así, *este torcido amor* viene a simbolizar un amor que se malogra. Y es esta torsión la que reviste de un

carácter más íntimo y melancólico a este poemario si lo comparamos con aquel sentido del humor más insistente que gravitaba sobre *Poesía para niñas bien*. Por otro lado, no perdamos de vista que el subtítulo también connota la idea de distorsión: *La ternura de los ahogados*. La ternura es también un afecto con el que nos ha familiarizado Txus García, quien se define de la siguiente manera: “Soy sobre todo un ser tierno, un animal humano que está a la escucha” (txusgarcia.com). Un sentimiento igualmente presente en su primera obra, casi como una declaración de principios en el poema “Animal de ternura” (2018a: 37) o en “Arte práctico de hacerse interesante al bello sexo” –“Ya me tienes ahí/ y vas/ y me quieres,/ por pesada,/ por torpe/ y por tierna” (2018a: 44)–. Sin embargo, la ternura que nos ofrece ahora tiene más que ver con la capacidad de supervivencia. Nos atrevemos a afirmar que el yo poético más que ahogarse nada a contracorriente en las aguas de Mnemósine, quien como aquella recuerda el pasado y mira hacia el porvenir. Ahogarse es también un debatirse entre los confines de la vida y la muerte; una inmersión –disolución– que devuelve a la vida –renacimiento–. Agonía acuática. Agonía amorosa. Por este motivo, nos parece muy acertado que Meri Torras titule el prólogo que hace a este libro “Aviso a navegantes” y añada: “Quien por amor se ahogó vuelve a respirar, a amar, a escribir” (2018b: 10). Del mismo modo, Princesa Inca (Cristina Martín) afirma que Txus García nos enseña lo que es “amar hasta los límites, hasta ese borde del precipicio donde linda lo más conmovedor y lo más real, quizá, aunque se parezca a un espejismo” (2018b: 20). Acaso, volviendo a la imagen acuática, ese precipicio al que aboca la poesía, como proyección de la pérdida del amor, simboliza las aguas abisales en las que se ha sumergido la voz de la enunciación.

El primer poema “Self Portrait” (2018b: 23–24) marcará el tono de las páginas siguientes. Un texto que se inicia con una cita de la película de Blake Edwards, *Victor Victoria* (1982), y que se aviene bien con ese fragmento de Marta Sanz que hemos incluido como apertura a este epígrafe, en el que se recoge ese juego entre máscaras y carnes, mentiras y confesiones, que es una forma de definir las biografías o los autorretratos. Recordemos que en el film de Blake Edwards una mujer, Victoria Grant (Julie Andrews), finge ser un hombre –Victor Grazinski– que finge ser una mujer, en un juego de enredos que pone en acción los estereotipos y roles de género. De esta película procede la cita, con cierta dosis de humor, que usa Txus García: “*There’s nothing more inconvenient than an old queen with a head cold*” –“No hay nada más ridículo que una reinona resfriada”–. El poema comienza con el verso: –“*Mira qué señora más rara, mamá*”. Curioso que así se llame también un espectáculo que Txus García lleva a la escena y que ofrece como “Microshow poético queer basado en los libros”: “un Stand-up poetry con bases sonoras y performance queer [...] Una puesta en escena de

versos con sentido del humor dulcemente gamberro, que nos expulsarán de los espacios y de las líneas rectas. Palabra y desnudez absoluta con ternura, lucidez y mala leche” (txusgarcia.com). En el dossier técnico y artístico que acompaña la presentación, con ilustraciones del artista sevillano Antonio García Villarán, las mismas que en *Este torcido amor* sirven para ilustrar “Self Portrait” y “Burdel 74”, se recoge a manera de sinopsis lo siguiente:

Enloquecida lectura de versos aderezados con el cuerpo divergente de su autora, que nos confrontará desde el sentido del humor con la cara diversa y emocional de la vida. Una puesta en escena sencilla pero que llena el escenario de palabras y gestos imposibles, sensuales, canallas y absolutamente inesperados hasta el final. Txus García se abrirá al voyeurismo cruel de la diferencia con absoluta desnudez. Su *microshow* es como un trago de buen tequila: directo a la cabeza y al corazón, cálido y revelador. El universo personal de la autora *queer* te atraparé y hará que te entregues incondicionalmente a la más absoluta realidad: todos somos lo que somos, “y no queremos ser modelo de nada”, como decía Joan Brossa. Esta poesía, queridxs, no es poesía para pusilánimes. (txusgarcia.com)

Aviso que parece retomar lo que ya apuntaba Agustín Calvo Galán como prólogo a la primera edición de su poemario: “Y una última advertencia sobre el presente libro: *Poesía para niñas bien (Tits in my bowl)* no es poesía para pusilánimes” (Calvo Galán 2018a: 14).

Esta “señora rara” a ojos de los/las demás, pone en evidencia ese “voyeurismo cruel de la diferencia” y nos hace reflexionar, como ya anotara Gabriel Giorgi, no tanto sobre la extrañeza misma, la otredad y la alteridad, sino sobre los imaginarios sociales y culturales y cómo estos construyen sus límites, sus deseos y sus fobias. Pero igualmente revela “un saber positivo”, “la potencia o capacidad de variación de los cuerpos, lo que en el cuerpo desafía su inteligibilidad misma como miembro de una especie, de un género, de una clase” (Giorgi 2009: 323). Así, en “Self Portrait”, ante esa declaración de sorpresa, “*Mira qué señora más rara, mamá*”, la voz poética descubre la belleza de lo peculiar, o mejor sería decir, se reconoce y se asume diferente: “Una mujer de fuertes piernas/ papada barriga manos delicadas/ espalda ancha estrecho el culo/ maricón seguro” (2018b: 23). Una peculiaridad que adquiere tintes de sorna con la introducción de esa expresión de origen popular (paremia) que ridiculiza la diversidad, aunque también lo podemos leer como parodia que hace evidente la arbitrariedad de ese constructo cultural. Después de esta ironía se produce un quiebre, nada es lo que parece: “Pero no soy más/ que aquello/ que no veis” (2018b: 23). Una “niña”, un “alma abuela” y, de nuevo, “un reducto de ternura” que ansía serenidad, “usando verso, voz y risa” (2018b: 23–24). La poesía, la *performance* y el humor como refugio. Luego un doble anuncio, “Nota mental” y “Post Scriptum”, que nos

devuelve la sonrisa, pues en los versos se conjugan las *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique (a las que volverá en el poema “MWS Missing White Woman Syndrome”, 2018b: 51) y un enunciado que suele verse en los etiquetados de determinados alimentos, previniendo a quienes padecen alergias o intolerancias, en esta ocasión será la poeta y sus versos los que acaso puedan poner en riesgo la salud o “rectitud” de quien lee o escucha, pues activan un mundo de “que(e)rencias” (Torras 2002: 11) o “queerencias” (Mérida Jiménez 2011: 10):

Nota mental:
 en esta vida autoinmune
 solo necesito un gato que me cuide
 una mujer para leer cada noche
 un libro que pueda subrayar si quiero
 y música que *avive el seso y despierte*.

Post Scriptum.
 Si hay condiciones climatológicas adversas
 de fiebre, sorna y melancolía
 puedo contener trazas. (2018b: 24)

Presentada la poeta, se suceden una serie de textos que aluden a una genealogía familiar y a una estirpe de mujeres “perversas”. En “Ancestros” (2018b: 25–27) la poeta-hija, María Jesús García Pascual, da cuenta de sus antepasados: bisabuelas y bisabuelos, abuelas y abuelos, madre y padre, al mismo tiempo que se erige en un emotivo homenaje a aquellos y aquellas que configuran su linaje y hacen que en el devenir temporal sea quien hoy es: hija del mar y de mujeres abocadas a una experiencia sin voz que ella les devuelve en poesía. Dolorosas experiencias de un árbol familiar que Txus García convoca sobre el papel y con ello “aleja genealogía, miseria, pasado/ y decreta principio, perdón y ternura./ La ternura de los ahogados” (2018b: 27). Verso que le servirá para dar subtítulo al poemario.

En “Padre” (2018b: 29–31) la voz poética centra su imaginario en el progenitor, de quien ya nos había adelantado algunos esbozos en el texto anterior, aunque de igual forma había explicitado que merecía “versos aparte”. El texto incluye un fragmento del poema “Pare”, del libro *Horacianes* (1974) del valenciano Vicent Andrés Estellés, quien, como Txus García, rememora la visión paterna. En los ojos de la hija infante el padre deviene “rey pescador”, “Superman”, “gran capitán”, “amoroso Cristóbal”, “gigante de dulzura ilimitada”, “amante solícito y cuidadoso”. Al crecer, encontrará en él la complicidad necesaria:

Cuando supiste que tu palomo cojeaba
 fuiste aliento y confiaste en mis alas.
 Sin saber, sabes todo lo mujer marica que soy

y aún de vez en cuando alternas género:
 me nombras en masculino, femenino,
 o ambos dos. (2018b: 30–31)

De manera magistral los versos finales conectan de nuevo con los iniciales, con esa figura del padre envejecido, que el tiempo, en su eterno retorno, transforma en hijo: “se me clava/ una saeta gitana en el pecho/ de pensarte,/ padre mío/ subido por vez primera/ sobre mis hombros” (2018b: 31).

Como anotamos más arriba, lo familiar nos traslada más allá del propio tronco consanguíneo hasta vincular al yo poético con esa especie de mujeres malditas, al menos así las ha configurado la tradición y los doctos padres de la Iglesia, como leemos en “Costilla” (2018b: 32–33). De este modo, el poema se apoya en las ideas concebidas por San Juan Damasceno, quien sirve para ilustrar con una cita esa conciencia de la mujer como “burra”, “gusano”, “centinela del infierno” y la causante de haber expulsado a Adán del Paraíso. En esta historia de misoginia que recorre espacios y tiempos acompañan también las imágenes sobre las féminas vertidas por Santo Tomás de Aquino –“hombrecillo defectuoso mutilado”–, San Antonino de Florencia –“arma del diablo”– y San Juan Crisóstomo de Antioquía –“dardo del demonio”–. A la par, Txus García construye su particular santoral profano en el que hace acto de presencia Edith, Artemis, Venus, Perséfone, Lilith, Circe, Salomé y una comitiva de aquellas que han seguido la escondida senda por donde han ido todas las que en el mundo han sido, parafraseando al ilustre agustino salmantino: “hembra monstruosa/ belleza repulsiva/ gorgona medusa [...] apóstata impura gentil/ sucia infiel prostituta/ bruja víbora mala bestia/ egoísta mezquina hipócrita/ maldita malvada neurótica/ súcubo mal espíritu lamia”..., para terminar con un requiebro: “mujer quimérica/ diosa/ te amo” (2018b: 32–33).

Pero la mujer maldecida, en este caso la ingenua, es también la voz poética que se reconoce habitante en un mundo de “maquillaje sentimental”, de color rosa, de plumas y de algodones, en el poema “Hay días en que te levantas y tienes...” (2018b: 36–37). Una sociedad que ha hecho de la hipervisibilidad, hipercomunicación, hiperproducción e hiperconsumo su forma de vida, expulsando de su seno lo distinto y conduciendo a un estancamiento de lo igual, en palabras de Byung-Chul Han (2017: 18); la “ciberhoguera de las vanidades”, según Brigitte Vasallo (2018). Así, el *homo doloris* ha dado paso al exceso de positividad (Han 2017: 58–59), de ahí que el yo poético luzca un “corazón de plastidecor”, “midiendo una nueva toponimia sentimental”:

Maquillaje sentimental:
 esgrimes tu perfilador de hojas,

haces versos de carmín,
afeitas, procaz, antiestéticas realidades.

Y así, hasta que despiertas.

Idiota. (2018b: 37)

A la búsqueda de esa toponimia, el amor encuentra lugar y forma en “Poculum amoris” (2018b: 38), que evoca la composición musical de igual título que hiciera el valenciano Ramón Ramos Villanueva, inspirado en *Las brujas y su mundo* (1961) de Julio Caro Baroja. En esta obra el ensayista, queriendo desentrañar la caracterización de la hechicera antigua grecolatina y la magia amatoria, recoge la imagen que ofrece Horacio en su *Epodo* quinto, la hechicera Canidia que trata de reconquistar a su antiguo amante por medio de artes mágicas:

Prepara pues un primer hechizo con sustancias de carácter maléfico, tales como la higuera silvestre arrancada de un sepulcro, el ciprés fúnebre, la sangre de sapo, los huevos y las plumas de la “striga”, las hierbas de Iolcos de Hiberia (países fecundos en venenos) y los huesos arrebatados a la boca de una perra en ayuno. Después vendrá la ocasión de usar el hígado y la médula del desdichado niño para hacer un fortísimo brebaje de amor (“poculum amoris”) si otros hechizos no resultan eficaces. (Caro Baroja 1993: 54)

En manos de Txus García, la pócima de amor deviene “inventario del deseo”, lo que entronca con las palabras de Caro Baroja, “el mundo de la magia maléfica [...] es el mundo del deseo” (1993: 53). Pero en esta ocasión, no estamos ante una bruja que fabrica hechizos, ni ante una invocación conminatoria, ni un pacto secreto para recuperar el amor perdido. La magia erótica se refiere en primera instancia más al continente que al contenido, pues la poeta utiliza el espacio de la página en blanco y la disposición de las palabras para ofrecer un poema visual, a la manera de los caligramas de Apollinaire. De este modo, *pōculum* no alude al brebaje o al filtro sino a la copa misma. La composición se abre paso después de un verso de la poeta Maria-Mercè Marçal: “*diré el que més m'agrada de tu*”, que pertenece al poemario *Terra de Mai* (1982) y al poema “On s'esbalça la barca”, al que, sin duda, hace un guiño, recreando esa fragmentación del cuerpo de la amada y la erotización de sus partes, que se transforman en objetos de deseo. Ahora bien, en el caso de Txus García si esa partición tiene lugar, no es al modo de aquellos poemas de la tradición en los que la belleza arquetípica de la amada seguía en su recreación un orden descendente –cabello, frente, labio, cuello–, recordando el “Soneto CLXVI” de Luis de Góngora, ahora la belleza no se identifica con el ideal, ni con la armonía, ni con la proporción, como en el tópico literario “*Descriptio puellae*”. El amor se materializa en la imperfección:

la tensión cervical las piernas mal depiladas
 la piel enrojecida la boca reseca y los codos
 las chichas que asoman lascivas del sujetador
 las pestañas perdidas el sudor de la nuca
 los dedos mordidos las pecas del brazo
 pliegues verrugas varices y cicatrices
 cada pelo cada pliegue cada arruga. (2018b: 38)

Esta es la cartografía deseante de la voz poética, que en una suerte de erotofagia, canibalismo en aras del amor, del deseo y la atracción, tras consumir/consumir el deseo –“acabarte toda”–, saborea el recuerdo del placer sexual que aún perdura entre las sábanas: “después lamer la cama/ plato inmenso de lujuria” (2018b: 38).

En *Este torcido amor* hay así mismo espacio para la erotografía, hacer del cuerpo de la amada una página en la que inscribir el amor, en la que grabar, a manera de lienzo, letras y signos ortográficos (“Uso de los signos de puntuación” 2018b: 39–41). En esta empresa, sirve de inspiración el poeta chileno Vicente Huidobro, quien en “Arte poética”, recogido en *El espejo de agua* (1916), había instado no a cantar la rosa, sino “hacedla florecer en el poema”. La poeta, “pequeña Diosa”, hará florecer el amor llevada por la cuidadosa caligrafía, para conseguir que “el alfabeto sea de piel”. Una versión profana de “el verbo se hizo carne y habitó entre nosotras”. Y en este evangelio se va sucediendo el *logos*, componiendo una arquitectura propia del deseo: “Que cada grafía sea la medida de tu placer”, “que escribirte, / [...] sea un ritual estilográfico de lenguas”, “Escribirte. Escribirnos”, “Papel piel”, “tinta saliva”, “Todo te lo dejo por escrito”:

Pero siempre entre paréntesis.

(Donde la lengua y las lenguas
 se confunden
 y las letras juegan un scrabble
 en tu sexo, a solas). (2018b: 41)

Decía Rosa Montero que escribir es una forma de restituir aquello que se ha ido, y guiada por esta idea evoca lo que apunta el psicólogo Philippe Brenot en su libro *El genio y la locura*: “Del dolor de perder nace la obra” (Montero 2003: 12–13). En este poemario de Txus García la pérdida del amor se contrapone a su celebración, aun cuando ambas se complementan. Se conmemora un nuevo amor porque se ha superado el dolor de la privación de otro. Acaso, como manifestaba Freud, esto último expresa la conjunción entre melancolía y duelo:

La melancolía se singulariza en lo anímico por una desazón profundamente dolida, una cancelación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de toda productividad y una rebaja en el sentimiento de sí que se exterioriza en autorreproches y autodenigraciones y se extrema hasta una delirante expectativa de

castigo. Este cuadro se aproxima a nuestra comprensión si consideramos que el duelo muestra los mismos rasgos, excepto uno; falta en él la perturbación del sentimiento de sí. Pero en todo lo demás es lo mismo. El duelo pesaroso, la reacción frente a la pérdida de una persona amada, contiene idéntico talante dolido la pérdida del interés por el mundo exterior –en todo lo que no recuerde al muerto–, la pérdida de la capacidad de escoger algún nuevo objeto de amor –en remplazo, se diría, del llorado– el extrañamiento respecto de cualquier trabajo productivo que no tenga relación con la memoria del muerto. Fácilmente se comprende que esta inhibición y este angostamiento del yo expresan una entrega incondicional al duelo que nada deja para otros propósitos y otros intereses. (Freud 1993)

Esta sensación de ajamiento es la que se percibe en las composiciones “Extinción del ultraje I” (2018b: 42–43) y “Extinción del ultraje II” (2018b: 44), las dos se inauguran con una cita del poeta nadaísta colombiano Darío Lemos, “Lluvia en la cárcel”, que igualmente remite a la pérdida y la melancolía. La privación de la amada en el primer poema se expresa a través del desconcierto, de ahí la pregunta retórica: “Qué le pasó/ a nuestro amor vesánico”. *L'Amour fou*, parafraseando a André Breton, aboca a la sujeto de la enunciación a un estado de desamparo, “tú me dejaste/ tan y tan despoblada”. El acto simbólico de canibalismo o erotofagia que observamos en “Poculum amoris” se manifiesta de nuevo cuando el yo poético rememora, a través del sentido del olfato, la carnalidad amada: “Arranqué un trozo de tu glúteo:/ lo guardo bajo la almohada/ para husmearlo, dolida y febril” (2018b: 42). El final del poema nos devuelve la imagen de la poeta no en el acto de escribir sino en el acto de leer/leerse, lo que confirma igualmente una imposibilidad de acometer la escritura, porque el desamor le ha robado las palabras:

Creía haber salido de tu ultraje
con las heridas limpias cosidas
pero ahora que me leo
soy cruelmente consciente.

Me has dejado
huérfana
de palabras
y la cabeza
me da vueltas. (2018b: 43)

En “Extinción del ultraje II” (2018b: 44) ese quebranto amoroso se representa a través de un cotidiano doméstico alrededor de una mesa de comedor, en una visión a medio camino entre la realidad y la ficción, en una especie de sopor narcótico –“Grito entre diazepam paroxetina”–, que hace que la voz de la enunciación se imagine no ya como devoradora, sino como devorada. Pero no se trata de un evento gastronómico Nyotaimori, en la que una mujer desnuda se

ofrece como bandeja donde bellamente se expone sushi y sashimi, tal y como se puede ver en una de las escenas de la película *Mapa de los sonidos de Tokyo* (2009) de Isabel Coixet. El yo poético se muestra tendida sobre una mesa, pero su cuerpo –y su mente– habita entre las sobras, entre lo residual. Cabe recordar, que Judith Butler en *Vida precaria* (2006: 49) asevera que el duelo cuestiona el propio “yo” en relación con lo Otro; una relación que satura el discurso con signos de descomposición:

Yazco sobre la mesa del comedor,
entre cáscaras y despojos,
sonriendo majareta
frotando tu fotografía
en mi sexo abierto.

Se me hunde
sin querer
un tenedor
en el pecho. (2018b: 44)

En esta historia de desamor, de duelo y melancolía, se hace visible un estado de inseguridad que se exterioriza en autorreproches. Muestra de ello lo observamos en el poema “Pero qué he hecho...” (2018b: 46–47), en el que la sujeto se pregunta: “Cómo olvidar el error bellissimo,/ el accidente que nos ha siniestrado./ Decirte/ quetequiero” (2018b: 47).

Remedia Amoris es el tópico literario por el cual el amor se ve como una enfermedad. Como todo padecimiento este también tiene sus síntomas, lo que en la tradición literaria se conoce como *signa amoris* y que describe tanto los trastornos físicos como los anímicos producidos por un amor apasionado, sobre todo cuando no es correspondido. Si en el poema anterior “Extinción del ultraje II” la voz poética se proyectaba como “majareta”, en las composiciones que siguen se va describiendo una serie de signos que da cuenta del estado doliente de la sujeto. De este modo, en “Mi pequeño síndrome de Cotard” (2018b: 48) se alude a esa negación que vive la persona o bien de su propia existencia o de las partes de su cuerpo, considerada igualmente una forma de melancolía. En el poema en cuestión, la amante se reconoce como muerta, ocupando el espacio vacío de la cama, que ahora deviene sepulcro. Esta misma idea se repite en el texto siguiente, “Cariátide jurásica...” (2018b: 49), pues el lecho deshabitado, territorio de la sombra, de lo que no está, se convierte en reducto funerario: “El nicho lleno de sábanas/ de matrimonio. Mi mausoleo de penalidades” (2018b: 49). Así, retomando la idea del escritor Elie Wiesel, que “el recuerdo tiene [...] su propia arqueología”, la poeta se proyecta como alguien que excava en la memoria

y busca entre los restos, para reconstruir y explicar lo perdido: “los ojos me llo-ran/ escombros”, lo que refuerza esa idea de lo desechado, que veíamos anteriormente, el yo poético que yace “entre cáscaras y despojos” (2018b: 44). No olvidemos que el verbo yacer puede significar tanto que una persona está tendida, como que un cadáver está en la fosa o en el sepulcro y así mismo también se usa para referir que se tiene trato carnal con alguien. De esta forma, se aúnan *eros* y *thanatos*. Esta labor de hurgar en los recuerdos convierte a la sujeto en una arqueóloga, en una paleógrafa y a la memoria en un archivo, un costumario. Ella descifra, data, localiza y clasifica los diferentes testimonios: “limpio el esqueleto/ triturado/ de tu promesa” (2018b: 49). La cama será ese monumento funerario levantado sobre la tumba de la amada. No se trata, pues, de un “Amor constante, más allá de la muerte”, que escribiera Francisco de Quevedo, el amor será ceniza y polvo, mas no tendrá sentido: “Compartimos polvo,/ ceniza,/ putrefacción./ Un amor/ rancio” (2018b: 49).

En este proceso de duelo y melancolía, la ausencia de la amada origina la falta de interés por el mundo exterior, que es lo que se recrea poéticamente en “MWWS (Missing White Woman Syndrome)” (2018b: 50–52). El síndrome de la mujer blanca desaparecida es como se conoce al hecho de que los medios de comunicación presten más atención a la desaparición de mujeres blancas, menores de cuarenta años, atractivas, de clase media o alta, en comparación con lo que ocurre con los hombres, o bien con mujeres de otras clases, etnias, razas, edades. En este caso, la “desaparición” del yo poético es elegida, no obstante, al no corresponder al canon descrito se refuerza la idea de formar parte de la nómina “una desaparecida más”, de quienes no suscitan interés mediático. Después de la fractura amorosa se produce el resquebrajamiento, físico –“fui la columna de Frida”– y mental –“y la locura de Anaïs Nin” (2018b: 50), lo que da paso al “destierro”, autoexilio y renuncia a la “familia de elección” (las amigas), aislamiento, abandono, pero también “perturbación del sentimiento de sí”, del que hablaba Freud (1993), que se opera en el ser melancólico, quien cree que debe ser castigado: “No merecía perdón, ni abrazo ni compañía” (2018b: 51). Desde esta perspectiva, la voz poética escogerá entonces padecer el Síndrome de Ben-Hur o Síndrome del Leproso. En este caso, se servirá de las palabras autorizadas del psiquiatra Santiago Lamas Crego quien, en “Del diario de un incordiador cansado” (1997), define dicho síndrome como el rechazo a quienes se ama en momentos o circunstancias adversas. El ejemplo que incluye Lamas Crego para ilustrarlo es la película de William Wyler, *Ben-Hur* (1959), la escena en la que la madre y la hermana de Judá Ben-Hur, recluidas en una cueva, donde viven apartadas en el Valle de los Leprosos, se niegan a que Judá las visite. Resulta curioso que Pedro Lemebel, en “El último beso de Loba Lamar (crespones de seda en mi

despedida... por favor)”, utilice el mismo ejemplo, solo que en el caso del escritor chileno la lepra se transforma en sida y el apartamiento de los seres queridos es más bien de quienes ejercen la medicina, así como de los centros de ayuda para personas enfermas. Sin embargo, la Loba en su delirio recuerda “la parte cuando el joven va a buscar a su madre y hermana al leproso. Y ellas se esconden, no dejan que el joven las vea así, despellejadas, cayéndosele la carne a pedazos” (Lemebel 1996: 43). Una vez pasado el abandono y la autocompasión, cual Fénix renaciendo de sus cenizas, asistimos a la autoafirmación del yo poético:

Emprendo una senda nueva que me permita respirar libre,
Y puedo sentir de nuevo el abrazo de otra persona.
Mi compañera de viaje se llama Helena.
No hay Troya que ganar, solo vida.

Camino de nuevo.

Yo soy. (2018b: 52)

En este último verso apreciamos esa determinación que se encontraba presente en uno de los primeros poemas del libro *Poesía para niñas bien*, en “Visado” (2018a: 21), cuando de igual forma se expresaba: “Aquí estoy. Me llamo Txus./ Soy”.

A esta Helena sin Troya le dedica “Nana de la Nena” (2018b: 34–35). Dicho texto se inaugura con una cita extraída de la película *Victor Victoria* que comentamos anteriormente: “¡Dios, ha habido veces que hubiera dado mi alma por poder llorar así!”. A Helena también le (re)crea una genealogía familiar: “tu padre monstruo/ tu madre insecto/ tu tonto tete/ tu abuela corsetera/ y tu pintor abuelo/ en silla de ruedas” (2018b: 34). Para ella compone este canto, esta nana: “Te dormiré los miedos,/ acunaré tus amarguras,/ y mañana despertarás contenta/ al lado de este torcido amor/ que, finalmente, es de veras” (2018b: 35). Imagen que dará título al poemario.

Más arriba señalábamos que la celebración de un nuevo amor se produce tras haber asimilado la pérdida, tras haber superado el duelo. Sin embargo, el miedo atenaza. Al igual que en “Pero qué he hecho” (2018b: 46–47), donde reconocía que “el accidente que nos ha siniestrado” fue “Decirte/ que te quiero” (2018b: 47), en el poema que comienza “Instantánea licuefacción...” (2018b: 53–55), en la tercera estrofa, significativamente denominada *La Paura* –el miedo–, leemos:

Podría ahogarte en tópicos
decirte que te quiero,
que te quiero,
Nena,
[...]

Pero me asusta muchísimo.

Temo, sobre todo,
que esta ánima
reciclada aprovechada
alicatada reinventada
afeada y amarillenta

se me rompa

–tan delicada es mi fibra–

al primer tirón emocional. (2018b: 55)

“Rey Misterio te ama” (2018b: 56–57) es toda una declaración de amor, evocando las míticas luchas mexicanas y al luchador profesional mexicano-estadounidense, Rey Misterio (Óscar Gutiérrez), considerado uno de los mejores en la historia de la lucha libre. La composición recrea las ganas de vivir y la empecinada apuesta por el amor, a pesar de todas las adversidades, el dolor, “llagas,/ heridas y dolores;/ ahora tengo esto,/ ahora lo otro:/ ibuprofeno,/ cortisona,/ paracetamol,/ antibiótico” (2018b: 57). El lema es no tirar la toalla y resistir, como en el verso pugilístico de Pedro Flores, “con la tozudez de los locos” (“Oficio viejo” 2011: 7). Por eso se repite, “nena/ te digo/ que Rey Misterio/ lucha cada día” (2018b: 57):

No pierde un solo *round*,
sangra por narices y boca,
y a pesar de esta maldita crónica
ganará el cinturón dorado
y podrá combatir en tu abrazo
una temporada más. (2018b: 57)

Un renacer al amor, pero igualmente al deseo, como advertimos en “No me respetéis. *I fucking loved it*” (2018b: 64–66), que como declaración nos recuerda lo que también enfatizaba el escritor argentino Néstor Perlongher en “El sexo de las locas”: “no queremos que nos persigan, ni que nos prendan, ni que no discriminen, ni que nos maten, ni que nos curen, ni que nos analicen, ni que nos expliquen, ni que nos toleren, ni que nos comprendan: lo que queremos es que nos deseen” (1997: 34). Ahora la voz colectiva deviene individual: “No me respetéis”. A lo largo del poema se da cuenta de una transformación después de la domesticación. Tras aquella anulación de sí, aquel angostamiento del yo y entrega incondicional al duelo, se produce un resurgir del deseo. En un juego erótico sadomaso (BDSM), el yo poético, la sumisa, implora a la “*dominatrix divina*”: grítame, háblame, agárrame, inclíname, obligame. El amansamiento ha llegado a su fin: “Llevo lunas sin convertirme en loba;/ limados fueron mis

dientes,/ cortadas mis uñas de fiera,/ mansa perra de compañía” (2018b: 65). Por tanto, ahora reclama: “Libérame./ Arrástrame y lameré tus botas,/ comeré de tu sexo/ y seré fiel a mis garras./ Aullando de nuevo” (2018b: 66). Aun cuando se trata de una composición con una gran carga de contenido sensual/sexual, también hay cabida para la sonrisa, provocada, en esta ocasión, por la introducción de un saber compartido, como sucede con el guiño *in media res* al cuento infantil de “Los tres cerditos”, los que para sobrevivir al lobo deciden construir tres casas de diversos materiales: paja, madera y ladrillo. En “No me respetéis...”, será la “loba” la que, utilizando la misma estrategia que Feroz, ponga a prueba a la dómina: “Rascaré tu puerta/ –quizá la tiré al suelo:/ soplaré y soplaré–,/ para pedirte que me sometas/ a tu caprichosa, bella, voluntad” (2018b: 65).

Hay una serie de poemas en *Este torcido amor* que cabe concebirla como abierta declaración de amor, de otro amor, aunque también torcido, como es el que profesa Txus García a Jordi Pujol Roca (Gina Burdel), a quien dedica “Burdel 74” (2018b: 59–60), nombre de un local de Barcelona donde “malas, perversas y viperinas *drag queens* que forman el Comando Burdel animan las noches más transgresoras y canallas del centro de la ciudad”, según reza en la página web. Con Gina Burdel la poeta comparte “activismo tacones arte cariñitos” (2018b: 60).

Otro tipo de amor es el que dedica a la poesía y a aquellos y aquellas que la cultivan, más allá de los cánones establecidos. En este sentido, “Poeto” (2018b: 61–62) debemos conectarlo con la composición “Manifiesto intestino” (2018a: 69–70), de *Poesía para niñas bien*, en la que partiendo de los versos de Oliverio Girondo, “Dietética”, de *Persuasión de los días* (1942), Txus García alude a “los poetas intestinos” o “bellos rumiantes del verso”, y a los “poetas gástricos”, quienes “desprecian la rapsodia”, “evitan la perfopoesía” y “los métodos escénicos –polipoéticos–” (2018a: 69). Ellos son “los lame-micros”, que “leen amorrados a su publicado libro,/ con bajita voz y nula emoción/ –pero con gran ego” (2018a: 70). Al final, un verso lapidario pone el broche: “–El poeta es un sistema digestivo–/ dejándonos una dulce sensación de vacío” (2018a: 70). Algo similar hallamos en “Poeto”, aunque en este caso las tintas se cargan sobre ese “aedo burgués” y “señores gagá de la poesía”. Una imagen que se repite en ambas composiciones es la visión de la poesía como vómito y de quien “se recita encima” (2018a: 70; 2018b: 62). A todos ellos va dedicado este texto, por alimentarse (de nuevo la “Dietética” de Girondo) del pellejo arrancado a los amigos “y, por supuesto, [a] las *poetisas*”. Entonces es cuando cobra vida, más vida si cabe, lo que decía Gloria Fuertes, palabras con las que se inaugura esta composición: “La mujer que escribe poesía es una poeta el hombre que escribe poesía, como muchísimo, es un poeto” (2018b: 61). En contraposición debemos situar “Hermano”

(2018b: 67–68), dedicado al escritor catalán Jesús Lizano (1931–2015), defensor del *misticismo libertario* –evolución desde lo salvaje a lo poético– y al que Txus García ofrece su homenaje: “Ácrata de la Mancha”, “Obrero de pico y pala del verso”, “Sátiro ternesco y humorado” (2018b: 67): “Gloria a ti, maestro/ Lizano de Berceo” (2018b: 68).

El resto de composiciones poéticas tienen una marcada veta de carácter social. En “Yo soy la voz” (2018b: 70–71), la sujeto de la enunciación adopta la forma de “Teleoperadora profesional”, denunciando, en época de crisis, la precariedad laboral: “754 euros para poder hacer frente a este vida gris:/ 6 horas emitiendo llamadas desesperadas, sin pausa/ 10 minutos para atragantarme tabaco y bocadillo./ Pipí: no más de minuto y medio” (2018b: 70–71). Además, no solo se trata de un trabajo mal remunerado, sino que concita un desprecio absoluto: “Y tú –tutututututu– me cuelgas” (2018b: 71). Lo mismo sucede con el poema “Hay días que apestan...” (2018b: 72), donde la denuncia que se emite es contra la violencia de género. En él se repite la fórmula “hay días en que...”, que refuerza la idea de cotidiano cíclico y que de igual modo observamos en “Cúmulo de despropósitos” (2018a: 83–84) de *Poesía para niñas bien*: “Hay días en que una se siente expuesta” (2018a: 83). Estas composiciones se completan con otra similar, “Nosferatu” (2018b: 82–84), donde los días dejan paso a esas noches vampíricas que, como letanía, se van sucediendo unas tras otras: “noches turbias”, “noches de martirio”, “noches mansas”, “noches blancas melosas”, “noches infusas”, “noches de humedad”, hasta finalizar con las largas “noches de insomnio” (2018b: 84). En esta crítica social también hay espacio para quienes matan animales, “Los cazadores te miran con crueles ocelos” (2018b: 73–74), “toreros y matarifes de fin de semana” (2018b: 74) y para las educadoras sociales, “*E lucevan le stelle...*” (2018b: 76–77).

Txus García deja para el final cuatro composiciones donde el llanto se convierte en materia poética. A estas composiciones les hubiera valido como cita aquella otra que se incluyó en “Nana de la Nena” (2018b: 34–35), extraída de la película *Victor Victoria*: “¡*God, there’ve been times I’d have given my soul to be able to cry like that!*”. Así, en “Nadie cuando te ve...” (2018b: 78–79) se añora aquella etapa de la infancia, en compañía de la madre y el padre, arropada, protegida, por eso requiere: “Necesitas volver a ser un niño” (2018b: 78). La madurez, en cambio, trae la certeza del *tempus fugit*: “Sentías una seguridad/ que en tu puta vida, rey/ volverás a sentir./ Y ahora, llora” (2018b: 79). Unas imágenes que nos devuelven al inicio del poemario, donde la genealogía familiar cobraba peso. Lo mismo sucede con “Que no, que no...” (2018b: 81), pues la voz poética reconoce que el llanto, en contra de lo que se dice, “no desahoga, ni alivia las penas, ni te ayuda a superar nada”, al revés, genera “más ganas de llorar”, por eso

confiesa: “Me doy tanta pena” (2018b: 81). El llanto de “Galileo” (2018b: 88–89) es diferente. La voz poética se asume formando parte de esa atmósfera que nos transporta al Cantar de los cantares, con el que se inaugura esta composición. De manera similar a los libros del Antiguo Testamento, el lenguaje presenta de forma descriptiva la captura y crucifixión de Jesús, aun cuando las imágenes que acompañan bien pudieran referirse a la época contemporánea: “los refugiados corrían sangrando olvidos” (2018b: 88). Sin embargo, la idea de ese “carpintero”, que consolaba a las mujeres, limpiaba “llagas, pústulas”, “comía dátiles bebía vino partía pan./ Contaba historias, acariciaba el suelo” (2018b: 89), evoca a Jesús de Galilea, a ese “Galileo perdido en el Gólgota” (2018b: 23), que ya había hecho su aparición en “Self Portrait”, aunque en aquella ocasión dicha imagen remitía a la sensación de indefensión del yo poético. Ahora, como en la Biblia, las metáforas de los frutos, las especias, los perfumes se relacionan con el mundo de los sentimientos amorosos y como en el libro sagrado podemos interpretarlas en clave simbólica, acaso para referir el amor o la esperanza, que a pesar de todo nunca muere. Por último, otro tipo de llanto más desgarrador es aquel que se materializa en el “Hijo mío que no existes” (2018b: 85–87). El nombre elegido para este nonato es Jairo, cuyo significado es “alegría, gozo”, aunque en el poema funciona de manera irónica, dando a entender lo contrario de lo que se dice, pues Jairo representa la tristeza o la incapacidad: “Mi cuerpo no puede albergarte” (2018b: 86). Dicha composición, recuerda aquel libro epistolar que Oriana Fallaci escribiera al hijo que estaba esperando y que más tarde perdió, *Lettera a un bambino mai nato –Carta a un niño que no llegó a nacer–* (1975), pero en este caso el monólogo que tiene lugar se hace desde la imposibilidad del no-ser, aun cuando se convierta en un canto a lo que podría haber sido. En este sentido, nos conecta con aquella reflexión que hiciera la escritora peruana Gabriela Wiener en *Nueve lunas* (2009), en la que reconoce lo siguiente:

Algunas mujeres jugamos todo el tiempo con el gran poder que nos ha sido confiado: nos divierte la idea de reproducirnos. O de no hacerlo. O de llevar bajo un vestidito lindo un vientre redondo que luego se convertirá en un bebé para abrazar y mimar como a tu muñeca o a tu camión favorito. Cuando tienes quince la posibilidad es fascinante, te atrae como un pastel de chocolate. Cuando tienes treinta, la posibilidad te atrae como un abismo. (2021: 19)

Podríamos decir que, como en el poema, cuando tienes cuarenta y cinco años lo que se echa de menos es la posibilidad misma. Este reconocimiento a la incapacidad es lo que se refleja en la composición:

(hijo mío hijo mío hijo mío hijo mío)
Que no existes, que te acuno en el aire,

que te amamanto con llantina,
 que no te he parido, y aun así,
 me ha roto el dolor de tu carencia:
 contracción desgarradora de haberte
 perdido sin encontrarte antes. (2018b: 86)

La “vejez”, el olor a “muerte del flujo” y el “útero baldío” confirman la imposibilidad del embarazo. No obstante, observamos la intención de escapar al mandato biológico, al binomio sexo/género, gracias a la desestabilización genérica que se produce mediante la hibridez manifiesta en esa progenitora *queer-cuir* que se excusa, “Jairo, quiero que perdones a tu madre./ He sido cobarde y ahora demasiado viejo” (2018b: 87). Del mismo modo, creemos que irónicamente, confiesa: “No entiendo las maternidades diversas” (2018b: 87). No está de más precisar que en los últimos años se ha dado lugar a un debate sobre las maternidades *otras*, basta ver algunos de los títulos publicados en el ámbito español, *Maternidades subversivas* (2015) de María Llopis, *Maternidades cuir* (2020) de Gracia Trujillo y Eva Abril (eds.), por citar tan solo dos, en ellos coincide el planteamiento de *queerizar la maternidad* (Trujillo y Abril 2020: 15). Maternidades desobedientes e incómodas con y para la norma sexogenérica o cisheteropatriarcal, a la vez que, como en el poema de Txus García, visibilizan la fluidez entre los géneros. Al final, asumiendo la incapacidad para procrear, declara: “No hay nana, solo canto del cisne./ Mejor que te hayas quedado allá,/ quizá nos veamos en la próxima vida./ Total,/ esta esterilidad es solo cuestión de muerte./ Jairo” (2018b: 87).

A manera de cierre, Txus García homenajea a Gloria Fuerte en “Exitus” (2018b: 91). “Madre poética de García” la llama Meri Torras (2020: 50). La relación entre ambas se aviene bien con esa idea expresada por Claire Laguian de que las poetas del XXI, como Txus García, ocupan el espacio poético creando redes interconectadas, visibilizando “las genealogías ocultadas, y construyendo puentes lesbianos intertextuales con citas” (Laguian 2018: 64). Gloria Fuertes es quien más la ha acompañado a lo largo de los dos poemarios, su voz se ha dejado sentir entre los versos, incluso su insubordinación, como en “Ya lo sabes” (2018a: 85) de *Poesía para niñas bien*, a quien se encomienda para sublevarse: “Pero te juro por Gloria Fuertes/ que hoy sí me rebelo” (2018a: 85). Con ella se despide de *Este torcido amor*, cantando “El último trago” de José Alfredo Jiménez: “Tómame esta botella conmigo/ y en el último trago nos vamos” (2018b: 91), aunque la voz que ponga música a esta canción debiera ser la de Chavela Vargas, nadie mejor que ella, otra insubordinada, para dejar en el aire aquello de “Si algún día sin querer tropezamos/ No te agaches ni me hables de frente/ Simplemente la mano nos damos/ Y después que murmure la gente”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ahmed, Sara (2017) *La política cultural de las emociones*. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Centro de Investigaciones/Estudios de Género.
- Butler, Judith (1998) “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”. *Debate Feminista* (Universidad Nacional Autónoma de México). 9 (18): 296–314. <https://doi.org/https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1998.18.526>
- Butler, Judith (2000) “Imitación e insubordinación de género”. En: AA.VV. *Grafiyas de Eros. Historia, género e identidades sexuales*. Buenos Aires, Ediciones de la École Lacanienne de Psychanalyse [EDELPA]: 87–113.
- Butler, Judith (2001) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México/Programa Universitario de Estudios de Género/Editorial Paidós Mexicana.
- Butler, Judith (2005) *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Barcelona, Paidós.
- Butler, Judith (2006) *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires, Paidós.
- Calvo Galán, Agustín (2018) “Todo lo que sé de ella (Prólogo a la primera edición. Cangrejo Pistolero Ediciones, Sevilla 2011)”. En: Txus García *Poesía para niñas bien (Tits in my bowl)*. Barcelona, Edicions Bellaterra: 13–14.
- Caro Baroja, Julio (1993) *Las brujas y su mundo. Un estudio antropológico de la sociedad en una época oscura*. Madrid, Alianza Editorial.
- Castro, Elena (2017) “Negociando igualdad y diferencia. Políticas y poéticas LGBTQ+ en José Infante y Txus García”. *InterAlia. A Journal of Queer Studies* (Polonia). 12: 21–39.
- Coll-Planas, Gerard (2010) *La voluntad y el deseo. La construcción social del género y la sexualidad: el caso de lesbianas, gays y trans*. Barcelona/Madrid. Egales Editorial.
- De Beauvoir, Simone (2020) *El segundo sexo*. Madrid, Cátedra/Universitat de València.
- Flores, Pedro (2011) *El último gancho de Kid fracaso*. Las Palmas de Gran Canaria, El ángel caído Ediciones.
- Freud, Sigmund (1988) “Sobre la psicogénesis de un caso de homosexualidad femenina”. En: *Ensayos sobre la vida sexual y la teoría de la neurosis*. Barcelona, Alianza Editorial: 171–202.
- Freud, Sigmund (1993) “Duelo y melancolía (1917 [1915])”. En: *Sigmund Freud. Obras Completas. XIV*. Buenos Aires, Amorrortu Editores.

<http://files.usal-psicopatoinfanto.webnode.com.ar/200000162b8ac3b98dd/freud.%20Duelo%20y%20Melancolia.pdf> [14.03.2021]

García, Txus (s.f.) txusgarcia.com. Sitio de poesía escénica y queer. <https://txusgarcia.com/> [24.02.2021].

García, Txus (2011) *Poesía para niñas bien (Tits in my bowl)*. Sevilla, Cangrejo Pistolero Ediciones.

García, Txus (2018a) *Poesía para niñas bien (Tits in my bowl)*. Barcelona, Edicions Bellaterra.

García, Txus (2018b) *Este torcido amor. La ternura de los ahogados*. Barcelona, Edicions Bellaterra.

Gilbert, Sandra M. y Gubar, Susan (1998) *La loca del desván: La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid, Ediciones Cátedra/Universitat de Valencia/Instituto de la Mujer.

Gimeno, Beatriz (2008) *La construcción de la lesbiana perversa*. Barcelona, Gedisa Editorial.

Giorgi, Gabriel (2009) “Política del monstruo”. *Revista Iberoamericana* (Universidad de Pittsburgh). LXXV (227): 323–329.

Han, Byung-Chul (2018) *La expulsión de lo distinto*. Barcelona, Herder.

Hester, Helen (2018) *Xenofeminismo. Tecnologías de género y políticas de reproducción*. Buenos Aires, Caja Negra Editora.

Horney, Karen (1977) *Psicología femenina*. Madrid, Alianza Editorial.

Jeffreys, Sheila (1996) *La herejía lesbiana. Una perspectiva feminista de la revolución sexual lesbiana*. Madrid, Ediciones Cátedra.

Laguian, Claire (2018) “Mujeres poetas que deshacen las normas de género: del canibalismo erótico al pornoterrorismo en la España del siglo XXI”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* (Universidad de Alcalá). VI (1): 61–81.

Lamas Crego, Santiago (1997) “Del diario de un incordiador cansado”. *Siso Saúde* (Asociación Galega de Saúde Mental). 28. <http://siso.chez.com/siso28/ojo02.htm> [22.02.2021]

Laqueur, Thomas (1994) *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid, Ediciones Cátedra/Universitat de Valencia/Instituto de la Mujer.

Lemebel, Pedro (1996) “El último beso de Loba Lamar (crespones de seda en mi despedida... por favor)”. En: *Loco afán. Crónicas de sidario*. Santiago de Chile, LOM Ediciones: 41–48.

Llamas, Ricardo (1998) *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a la homosexualidad*. Madrid, Siglo XXI Editores.

Llopis, María (2015) *Maternidades subversivas*. Navarra, Txalaparta.

- Mateo del Pino, Ángeles (2022) “*Une femme avec une femme. La Poesía para niñas bien de Txus García*”. En: Yasmina Romero-Morales y Paula Cabrera-Castro (eds.) *Amor impossibilis. Textos y pretextos de escritoras españolas (S.XX-XXI)*. Sevilla, Ediciones Alfar: 333–353.
- Mérida Jiménez, Rafael Manuel (2011) “Queerencias: Literaturas hispánicas y estudios LGBTQ”. *Lectora: revista de dones i textualitat* (Universitat de Barcelona). 17: 9–13.
- Montero, Rosa (2003) *La loca de la casa*. Barcelona, Círculo de Lectores.
- Mujika Flores, Inmaculada (2007) *Visibilidad y participación social de las mujeres lesbianas en Euskadi*. Vitoria-Gasteiz, ARARTEKO.
- Nes, Ily (2002) *Hijas de Adán. Las mujeres también salen del armario*. Madrid, HMR Hijos de Muley-Rubio.
- Osborne, Raquel (2008) “Entre el rosa y el violeta. Lesbianismo, feminismo y movimiento gay: relato de unos amores difíciles”. En: Lucas Platero (ed.) *Lesbianas. Discursos y representaciones*. Barcelona, Melusina: 85–105.
- Peri Rossi, Cristina (1991) *Fantasías eróticas*. Madrid, Ediciones Temas de Hoy.
- Peri Rossi, Cristina (1994) “Condición de mujer”. En: *Otra vez Eros*. Barcelona, Lumen: 10–11.
- Perlonguer, Néstor (1997) “El sexo de las locas”. En: *Prosa plebeya. Ensayos 1980–1992*. Buenos Aires, Colihue: 29–34.
- Pichardo, José Ignacio (2008) “Lesbianas o no”. En: Lucas Platero (ed.) *Lesbianas. Discursos y representaciones*. Barcelona, Melusina: 119–138.
- Platero, Lucas (2008) “Las lesbianas en los medios de comunicación: madres, folclóricas y masculinas”. En: Lucas Platero (ed.) *Lesbianas. Discursos y representaciones*. Barcelona, Melusina: 307–338.
- Preciado, Paul B. (2002) *Manifiesto contra-sexual. Prácticas subversivas de identidad sexual*. Madrid, Editorial Ópera Prima.
- Preciado, Paul B. (2020) *Yo soy el monstruo que os habla. Informe para una academia de psicoanalistas*. Barcelona, Anagrama.
- Princesa Inca (Cristina Martín) (2018b) “Un paseo por lo innombrable”. En: Txus García *Este torcido amor. La ternura de los ahogados*. Barcelona, Edicions Bellaterra: 19–21.
- Real Academia Española (2020) *Diccionario de la lengua española* (edición del tricentenario). <https://dle.rae.es/> [08.01.2021].
- Rich, Adrienne (1996) “Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana (1980)”. *DUODA. Revista d'Estudis Feministes* (Universitat de Barcelona). 10: 15–45.
- Rodríguez Magda, Rosa María (2003) *El placer del simulacro. Mujer, razón y erotismo*. Barcelona, Icaria Editorial.

- Romero Bachiller, Carmen, García Dauder, Silvia y Bagueiras Martínez, Carlos (GtQ), eds. (2005) "Introducción ...El eje del mal es heterosexual". En: *El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer*. Madrid, Traficantes de Sueños: 17–28.
- Romero Bachiller, Carmen y Platero, Lucas (2017) "Butch/Femme". En: Lucas Platero, María Rosón y Esther Ortega (eds.) *Barbarismos queer y otras esdrújulas*. Barcelona, Edicions Bellatera: 56–64.
- Sanz, Marta (2019) *Monstruas y centauras*. Barcelona, Anagrama.
- Simonis Sampedro, Angie (2008) "Yo no soy esa que tú te imaginas: representación y discursos lesbianos en la literatura española". En: Lucas Platero (ed.) *Lesbianas. Discursos y representaciones*. Barcelona, Melusina: 233–279.
- Suárez Briones, Beatriz (1997) "Desleal a la civilización. La teoría (literaria) feminista lesbiana". En: Xosé M. Buxán (ed.) *ConCiencia de un singular deseo. Estudios lesbianos y gais en el estado español*. Barcelona, Alertes: 257–279.
- Torras, Meri (2002) "Que(e)rencias". *Lateral*. Revista de cultura (Barcelona). 95:11.
- Torras, Meri (2018) "Aviso a navegantes". En: Txus García *Este torcido amor. La ternura de los ahogados*. Barcelona, Edicions Bellaterra: 9–17.
- Torras, Meri (2020) "Fragilidades del queer-po: Ese torcido amor, de Txus García". *eHumanista/IVITRA* (University of California). 17: 42–61.
- Trujillo, Gracia (2008) "Sujetos y miradas inapropiables/adas: el discurso de las lesbianas queer". En: Lucas Platero (ed.) *Lesbianas. Discursos y representaciones*. Barcelona, Melusina: 107–118.
- Trujillo, Gracia y Abril, Eva, eds. (2020) *Maternidades cuir*. Barcelona/Madrid, Egales Editorial.
- Valencia, Sayak (2015) "Del queer al cuir: ostranénie geopolítica y epistémica desde el sur global". En: Fernando R. Lanuza y Raúl M. Carrasco (comps.) *Queer & Cuir. Políticas de lo irreal*. México, Editorial Fontamara/Universidad Autónoma de Querétaro: 19–37.
- Vasallo, Brigitte (2018, 23 abril) "Txus García, esa poeta desenfocada". *Pikara magazine*. <https://www.pikaramagazine.com/2018/04/txus-garcia-esa-poeta-desenfocada/> [08.03.2021]
- Wiener, Gabriela (2021 [2009]) *Nueve lunas*. Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial.
- Wittig, Monique (1977) *El cuerpo lesbiano*. Valencia, Pre-textos.
- Wittig, Monique (2006 [1992]) *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid, Egales Editorial.