

LA VAMPIRA *ISABEL* DE CARMEN BOULLOSA: PARODIA TRANSGRESORA, DESEO NÓMADA Y PROYECTO *QUEER**

Alejandro GARRIGÓS ROJAS
Universidad de Guanajuato, México
<https://orcid.org/0000-0003-4890-5143>

Recibido: 27/03/2022

Aceptado: 05/05/2022



RESUMEN

El vampiro es una figura mítica que transgrede múltiples binarismos: la vida y la muerte, lo primitivo y lo civilizado, lo humano y lo monstruoso, etc. La unión de opuestos en una sola entidad hace de este un personaje transgresor desde su esencia; en ese sentido, su presencia en la literatura ha servido para cuestionar los límites que la sociedad contemporánea impone. El presente trabajo realiza una lectura enfocada en la problematización de uno de los binarismos centrales en la construcción del sujeto posmoderno: lo masculino y lo femenino. Así, mediante el análisis de *Isabel*, novela corta de Carmen Boullosa, se expondrá la forma en que el personaje principal —quien da nombre a la obra— supera los límites de la normatividad de lo sexual desde su misma naturaleza vampírica.

PALABRAS CLAVE: vampirismo; deseo sexual; lectura queer; narrativa mexicana.

THE VAMPIRE *ISABEL* BY CARMEN BOULLOSA: TRANSGRESSIVE PARODY, NOMADIC DESIRE, AND QUEER PROJECT

ABSTRACT

The vampire is a mythical figure that breaks multiple binaries: the life and the death, the savage and the civilized, the human and the monster, etc. The unity of opposites in a single entity makes this character as transgressive in its essence. In this regard, its presence in literature has been used to question the boundaries that contemporary society imposes. This paper offers a study focused on one of the main binary conflicts in the construction of posmodern subjects: the masculine and the feminine. Thus, based on an analysis of *Isabel*, novelette by Carmen Boullosa, we will demonstrate how the main character —whose name is eponymous with the literary work— exceeds the boundaries of sexual normativity through its own vampire nature.

KEYWORDS: vampirism; sexual desire; queering; mexican narrative.

ISABEL Y LA PARODIA COMO MEDIO DE EXPRESIÓN

Isabel es una noveleta de Carmen Boullosa que fue publicada originalmente por entregas en el suplemento *Sábado* del periódico *Uno más uno* en 1993 (Kroll, 2006, p. 97), y posteriormente apareció reunido en la colección de narraciones *Prosa rota* (2000). La obra, titulada “Roja noveleta rosa en que se cuenta lo que ocurrió a un vampiro”, trata acerca de una vampira ninfómana —o erotómana, según la definición de la misma Boullosa (Ibsen, 1995)— llamada Isabel. La narración combina la parodia (tanto de la novela rosa, como del vampiro), la acción, el juego metaliterario, el humor negro y un erotismo que es encarnación del deseo incontrolado y la “voracidad sexual” (Santos, 2017).

El carácter no convencional de la novela radica, sobre todo, en el uso de múltiples registros narrativos. Se reconoce, en primer lugar, una voz narrativa que alterna entre lo omnisciente y lo equisciente, que interpela a la propia figura autoral y la cuestiona, al mismo tiempo que interpela a otras voces que se presentan como extraliterarias sin serlo. Además, se encuentra también la voz ficcionalizada de la propia autora, así como los monólogos de Isabel, la protagonista, que funcionan a modo de comentarios al texto, como si se tratara de interferencias en el relato. Esto último dota al texto de una cualidad dinámica de diversos niveles narrativos que se interconectan.

La parodia en esta novela reside en su intención de construirse en referencia a dos modalidades discursivas tradicionales: la novela rosa y la novela de vampiros; las cuales deconstruye mediante el distanciamiento crítico, la ironía y la ruptura de convenciones establecidas por la tradición literaria. Es precisamente este aspecto paródico lo que refuerza la lectura *queer* que propondremos en las páginas siguientes, ya que es aceptado por consenso que las representaciones paródicas, con sus aspectos carnales y transgresores,

propician la crítica subversiva y llevan, como explican Arlene Stein y Ken Plummer, “a la desconstrucción y a lecturas revisionistas y poco convencionales, y a una política antiasimilacionista” (*apud* Gamson, 2002, p. 148).

Beatriz Preciado recuerda que es precisamente en el espacio de la parodia y la transformación plástica de las representaciones donde aparecen las primeras prácticas que dan cuenta de “posibilidades de una deriva radical con relación al sistema sexo/género dominante” (Preciado, 2002, p. 26). Mediante la sexualización paródica, la práctica *queer* busca denunciar y desestabilizar la heteronormatividad implícita e invisible en los mecanismos sociales, redescubriendo que la identidad es un proceso y un producto cultural (Guasch y Viñuales, 2003, p. 15).

Por otro lado, Butler (2007) afirma: “la multiplicación paródica impide a la cultura hegemónica y a su crítica confirmar la existencia de identidades de género esencialistas y naturalizadas” (p. 269). Asimismo, la filósofa estadounidense indica que la recontextualización paródica respecto del género desplaza el significado de la noción de una forma original, ahora sin origen, puesto que “imitan el mito de la originalidad en sí” (p. 270) y dramatizan el mecanismo cultural de su unidad inventada, delatando que lo que se concibe como normal u original es, en realidad, un intento infructuoso de personificar los ideales impuestos. Por lo que

hay una risa subversiva en el efecto de pastiche de las prácticas paródicas, en las que lo original, lo auténtico y lo real también están constituidos como efectos. La pérdida de las reglas de género multiplicaría diversas configuraciones de género, desestabilizaría la identidad sustantiva y privaría a las narraciones naturalizadoras de la heterosexualidad obligatoria de sus protagonistas esenciales: «hombre» y «mujer». La reiteración paródica del género también presenta la

* El presente artículo es una adaptación del cuarto capítulo de la tesis de maestría para la Universidad de Guanajuato titulada *El deseo vampírico en la narrativa mexicana (1979 - 2000). Tres lecturas queer*. Disponible en: <http://repositorio.ugto.mx/handle/20.500.12059/5277>

ilusión de la identidad de género como una profundidad inmanejable y una sustancia interior. Como consecuencia de una performatividad sutil y políticamente impuesta, el género es un «acto», por así decirlo, que está abierto a divisiones, a la parodia y crítica de uno mismo o una misma y a las exhibiciones hiperbólicas de «lo natural» que, en su misma exageración, muestran su situación fundamentalmente fantasmática. (Butler, 2007, pp. 284-285)

Phillip Zapkin (2011) examina las posibilidades de la performatividad paródica en relación con la estética y política *queer*, y la noción de la que se puede servir para resistir (en su acepción política) la regulación sexogenérica. Apelando a las ideas de Bajtín, el crítico recuerda que el humor es un elemento crucial de la parodia, el cual sirve para marcar una oposición al tono serio de la cultura oficial. Además, ya que Butler recurre al concepto de parodia, sin acaso definirlo con profundidad —como indica el tesista—, es posible recurrir a un diálogo con la teoría de la parodia de Linda Hutcheon, quien focaliza este concepto en la literatura y las obras artísticas. A diferencia de Butler, quien afirma que no existe un texto sexogenérico original y anterior a la performance de género (es decir, los actos reiterativos que construyen culturalmente lo que se llama género), Hutcheon enfatiza la importancia de un código textual previo al que la parodia recurre para ponerla en perspectiva.

La noción de parodia literaria como un texto que toma los códigos textuales de una modalidad discursiva previa o, más específicamente, una obra, y que los trasgrede con un fin irónico y distancia crítica es útil para discutir las posibilidades subversivas de *Isabel*. Linda Hutcheon, que acepta que la parodia es un concepto multifacético, propone una definición más específica, según la cual esta es una forma de imitación caracterizada por una inversión irónica que no necesariamente produce el ridículo o la risa de raigambre moral o social intencionales como lo hace la sátira (Zapkin, 2011, p. 28). El parodista, incluso, puede tener una gran admiración por el texto o discurso

original y no sentir necesidad de corregirlo acaso como un tributo consciente. Para Zapkin (2011), si la sátira dice al lector qué pensar, la parodia lo invita a pensar. Esto implica que la parodia, para ser efectiva, necesita un esfuerzo intelectual e interpretativo de los lectores. Linda Hutcheon explica:

Los lectores son cocreadores activos del texto paródico de una manera más explícita y quizás más compleja de lo que los críticos de la recepción argumentan que son en la lectura de todo texto. Si bien toda la comunicación artística puede tener lugar solo en virtud de acuerdos contractuales tácitos entre el codificador y el decodificador, es parte de la estrategia particular de la parodia y la ironía que sus actos de comunicación no puedan considerarse completos a menos que la intención de codificación precisa se realice en el reconocimiento del receptor. En otras palabras, además de los códigos artísticos habituales, los lectores también deben reconocer que lo que están leyendo es una parodia, y en qué grado y de qué tipo. También deben, por supuesto, conocer el texto o las convenciones que se están parodiando, si el trabajo debe leerse como algo diferente a cualquier pieza de literatura, es decir, cualquier pieza no paródica. (*apud* Zapkin, 2011, p. 31; traducción nuestra)

La parodia, siguiendo a Zapkin (2011), puede usarse intencionalmente para cuestionar las construcciones binarias socioculturales. Y, de hecho, hay tradiciones performativas *queer* que intentan socavar o deshacer las estructuras reificadas de género y sexualidad de la organización patriarcal. La estética *camp* es una de esas tradiciones y ha sido apropiadamente señalada desde hace décadas como un estilo artístico muy relacionado con lo *queer*. Este estilo puede ser advertido en muchos elementos de la novela corta *Isabel*, tales como: el efecto teatral (propiciado por la alternancia polifónica), la exageración de los componentes sexuales, la artificialidad recargada, el humor, la ironía, su vaciamiento de formas socioculturales

anteriores y la concepción del arte no en términos de belleza sino de estilización (Zapkin, 2011).

Entre estos elementos, la mayoría de los comentaristas relacionan el humor y el goce como componentes cruciales del *camp*. La crítica también señala su posibilidad de agenciamiento político, argumentando que su degradación de los valores de belleza clásicos y su promoción de lo considerado “malo” altera el esquema a través del cual se organizan los valores sociales (Zapkin, 2011). Así, en nuestro caso, enfatizamos la disrupción que *Isabel* propone en cuanto a los valores canónicos impuestos al deseo, al mofarse de ellos, relativizarlos o ironizarlos. No obstante, analizar esta novela en términos de la estética *camp* debe ser objeto de otro estudio.

LA VAMPIRA Y EL DESEO SEXUAL

Entrando en la materia de la novela, contrario a otras narrativas de vampiros, no se especifican las causas por las que Isabel se volvió vampira. Según la misma Boullosa, su personaje se volvió tal “por generación espontánea” (Ibsen, 1995, p. 61). Una mañana, Isabel despierta con una sensación de resaca debido a su transformación en vampira. Luego se sabe que la noche anterior había dado muerte a su novio, de quien bebió la sangre y de cuya carne comió.

Y empezó a desear que *quien fuera* acariciara su cuerpo y la penetrara, y la habitara con paciencia, creyendo que eso de acoplarse debía ser siempre en el *para siempre jamás*.

Recordaba haber oído decir que quien pierde a su ser querido necesita coger para saberse con vida, y usando ese razonamiento perdonó, primero, su deseo, después decidió llevarse a alguien a la cama, y a la primera que pudo subió a un adorable chiquillo por la escalera de su departamento, un jovencito algunos años menor que ella.

Desde que había perdonado su deseo, una

gimnasia perversa se columpió sin parar de un lado al otro de su alma. (Boullosa, 2000, 180)

Tiene entonces una oscura certeza: que será imperativo seguir su apremiante deseo sexual. Esto ocurre en el momento en que se encuentra sobre la cama sin ropa y dominada completamente por sus sensaciones. Isabel, pues, se entrega con todo el cuerpo al clamor de su deseo:

En los pezones lo está gozando, en el vientre, en la cintura, en los muslos, en la espalda, en el cuello, en la espalda otra vez, que alguien me diga si en alguna parte de su cuerpo no lo está gozando [...] su boca quiere probar el sabor de la carne y la sangre del joven moreno. No el sabor de la piel, con la lengua, sino el de la carne, allá más adentro... [...] y siente que sus labios, sus encías, su boca y su garganta estaban para siempre cebadas, como las del tigre que ha probado carne humana, y que, si la ha probado, la volverá a probar (Boullosa, 2000, p. 182)

La entrega del cuerpo al placer sexual es también la entrega de la vida puesto que, en el proceso, Isabel extiende sus colmillos para horadar en sus víctimas dos pequeños agujeros a partir de los cuales bebe sorbos hasta acabar con sus amantes. En la elección de los mismos, además, existe una preferencia por los jóvenes mas no hay distinción en cuanto al color de piel o nacionalidad, fornicando a veces sin cruzar palabra alguna. Esta atracción por efebos es, además de una convención de la narrativa de vampiros, otro rasgo transgresor de la noveleta, en tanto presupone relaciones sexuales que están estigmatizadas por la sociedad, condenadas como abominación (Maltas, 2003). El reverso, la consabida atracción de los adolescentes por los adultos, permanece indecible al grado de que no existe un término difundido para nombrarla¹, y está a la espera de un lugar en el imaginario social como espacio en blanco en el discurso.

¹ Gloria Maltas (2003) propone el término *maturefilia* para este caso.

Dentro de las mismas convenciones del género, el tema del efebo como un objeto de deseo preciado, favorito y caro al gusto de los vampiros es usado en múltiples textos de la tradición (González de la Higuera, 2015)², y cobra interés en esta noveleta para una reflexión *queer* en tanto presenta la trasgresión del tabú cultural que inviste la relación erótica entre un adulto y un adolescente. Tal trasgresión, en este caso de figuración literaria, no es un mero situarse fuera de ley, pues hay en ella una intención cierta de desafío y provocación contra la ley moral establecida que vigila la sexualidad de los adolescentes. El fantasma controversial de la efebofilia representada crea un lazo social imaginario en el que la singularidad de este deseo puede realizarse, teniendo sentido y función como enunciado que consigue incluir a otros —en este caso, los lectores identificados— en su escenario figurativo. Esta forma de deseo mostraría no solamente la mera existencia de tal goce, sino también su prevalencia en la cultura.

La literatura de vampiros, en consecuencia, ha constituido un nicho en el que esta forma socialmente marginada de la atracción entre adultos y adolescentes se ha explorado, permitiendo ver que la representación de la sexualidad desde la perspectiva de la sola adultez está condicionada por el medio extraliterario. La exploración de la atracción por los adolescentes en la literatura vampírica pone en cuestión ciertos planteamientos morales represivos dados a la sexualidad floreciente y particularmente pujante del adolescente, de deseo exuberante y dispuesta al goce improductivo, al derroche energético y a la exploración placentera.

La sexualidad adolescente que ebulle del cuerpo de Isabel como otra fuerza vampírica codiciosa ejemplifica, con la violencia de su carácter excesivo, la naturaleza irreductible, desordenada y soberana del deseo. Al mismo tiempo, revela y delata la impostura irracional del orden social que demanda reprimirla contra la propia lógica del

deseo. El carácter transgresor de estas relaciones representadas con efecos cobra más relevancia cuando consideramos que, en la tradición, son usualmente los vampiros masculinos los que funcionan como seductores de jovencitas. En otras palabras, la subversión genérica que supone que en este caso sea una vampira la seductora de jovencitos convierte a Isabel en un texto con intenciones de crítica textual y cultural.

Como amante, Isabel es frenética e insaciable. Así, exclama:

y todos me van a coger, a montar, a follar. Mi cuerpo será una cosa minúscula en comparación con el esplendor oculto de mi vagina. Todo vivirá adentro de ella. Cuanto hombre guste del amor carnal (y le sepa dar sentido), cuanto hombre haya así, me visitará allá adentro.

Voy a irme a la cama con todos. Los deseo a todos, a casi todos. Me voy a acostar con aquellos en los que se siente el verdadero gusto por el placer carnal. El gusto por el gusto de la carne. El gusto por las horas resbalándose sin sentir las porque los cuerpos sólo se sienten a ellos, los cuerpos no tienen más certeza que ellos mismos, vencen al tiempo repitiendo una y otra vez los mismos movimientos [...]

Y en la cama nada acaba, cada gesto lleva a volver a buscarlo, y la sensación de saciedad (abiertas las pupilas de la piel) no es más que un suspiro para desear con más aire empezar otra vez a ejercitar la dicha de la repetición. Los cuerpos entonces, son más amplios que el mundo. La pulgada del clítoris detiene márgenes, la boca es más honda que el océano, no hay palabras, ni nalgas, ni culo, ni labios, ni espalda, ni pechos, sino el tirón del gozo, la manera del gozo... (Boullosa, 2000, pp. 186-188)

Es así que el encuentro sexual con las personas a las que seduce no responde a la necesidad de

² Si bien el tema del efebo como objeto de deseo de un vampiro aparece casi desde el inicio de la tradición de la narrativa vampírica —siendo distintivo en la novela *Entrevista con el vampiro* (1979) de Anne Rice, en la que el vampiro Lestat tiene una atracción irresistible por niños y jovencitos—, en nuestro contexto mexicano, el tema del efebo aparece notablemente en la novela *La sed* (2001) de Adriana Díaz Enciso.

alimentarse de sangre, sino que solo parece querer entregarse a una actividad sexual apasionada y desenfrenada por el puro placer en sí mismo. Ello se debe a que, según el universo figurativo de la misma noveleta, el vampiro en su nueva condición de muerto viviente no rechaza los placeres del cuerpo porque: “de hecho son lo único que él tiene” (Boullosa, 2000, p. 223). Si bien parece preferir la actividad sexual con hombres, demuestra una flexibilidad en su erotismo y sexualidad al tener un encuentro sexual intempestivo e intenso con su amiga Tere, a quien convierte en vampira.

En unos minutos nuestras ropas estaban fuera de lugar, porque nos metíamos mano la una a la otra. Yo lamía a Tere aquí y allá [...]

Nunca antes había yo tocado a una mujer, ni pensado en tocarla, ni en que me tocara, Tere por supuesto que tampoco. Las dos estábamos calientes y desconcertadas, más lo primero que lo segundo. [...]

Nos besamos por un largo tiempo, acariciándonos. Nos quitamos las ropas. En ese momento sonó el timbre del departamento. [...] Era el muchacho que había pasado la noche anterior, quería saber si no necesita algo. [...] casi sin que me diera tiempo de pensarlo, él estaba cogiéndonos a las dos, primero a mí, con su verga enorme, luego a Tere, luego a mí. ¡Parecía absurdo que tuviera que pagarle por algo que él disfrutaba tanto! En un momento de esa larga noche, mientras él me metía la verga y yo le frotaba el clítoris a Tere con la mano empapada, succionándole sangre de la herida, sentí sus colmillos entrando a mi hombre, y sentí que jalaba con sus labios mi sangre fresca. (Boullosa, 2000, pp. 207-208)

Es interesante notar cómo en esta noveleta se asocia el vampirismo de tipo sexual que practica Isabel

con una epidemia de peste,³ como si esa epidemia fuera una metáfora de la propagación descentrada del deseo sexual. Isabel, aunque no se explica por qué y aunque ella no tiene en sí misma el bacilo de la enfermedad, produce una epidemia de peste en su ciudad, y luego en cualquiera de las ciudades de América y Europa a donde viaja. Esta lectura de la peste como metáfora de la propagación del deseo sexual se ve apoyada en el hecho de que la misteriosa epidemia no parece tener causas naturales, siendo incluso que se afirma: “Es más, sin pulgas, sin ratas, sin Pasterulla pestis, un vampiro trae peste a toda una ciudad.” (Boullosa, 2000, p. 182)

A pesar de la irreverencia en todo el tono de la noveleta y de su cariz juguetón, la filiación a la tradición de la narrativa de vampiros sigue siendo reconocible también en otros aspectos, como la intertextualidad con *Drácula* en una línea que hace referencia a la obra de Stoker⁴ y en viejos tópicos actualizados como el del caballo que reconoce la tumba de un vampiro o el hecho de que los vampiros sientan aversión por crucifijos, ajos y rosas silvestres y puedan ser combatidos si se les clava una estaca en el pecho, o se les lleva a enterrar al cruce de dos caminos⁵. Con un deseo de redención —de dejar su naturaleza de vampiro ligada a la muerte y la destrucción por haberse vuelto a enamorar de un mortal—, al final de la noveleta, Isabel, desesperada, escoge morir decapitada. Por ello pone su cuello en el marco de una ventana y la deja caer, lo que le arranca la cabeza de un tajo: la vieja decapitación ritual del vampiro, otra de las formas clásicas de terminar con él.

Interesa en este ensayo hacer hincapié en cómo el deseo mostrado por la vampira Isabel es un deseo *queer* que excede la lectura feminista a la que usualmente se remite la escritura de Carmen Boullosa, incluyendo esta noveleta, a pesar de

³ Algo que era común en el imaginario de otros siglos en Europa, cuando se pensaba que los vampiros eran propagadores de la peste. De hecho, las grandes epidemias de peste coinciden con la fiebre en la creencia en vampiros (Sánchez-Verdejo, 2011).

⁴ “Escuche... son los hijos de la noche. ¡Qué hermoso concierto!” (Stoker, 2011, p. 33). Cuando Jonathan Harker es recibido por el conde Drácula en su castillo, se extraña del silencio de los alrededores, en el que únicamente se manifiesta el aullido de numerosos lobos. En el caso de Isabel se trata de perros que, por haberse vuelto más salvajes por comer tanta carne de cadáveres, se comportan como lobos.

⁵ La intención de enterrar al vampiro en el cruce de dos caminos es la confusión del mismo y que no sepa qué camino seguir si sale del entierro (Olivares, 2006).

que existe una sorpresiva falta de trabajos críticos publicados sobre *Isabel* (Kroll, 2006). En primer término, este deseo vampírico es *queer* en tanto — como nota la misma Kroll— su narrativa trasgrede los límites entre deseo y derroche (*consumption*) y también porque cruza esferas geopolíticas en una suerte de nomadismo que puede ser leído mediante la teoría nómada de Rosi Braidotti (2000), como se discutirá más adelante. La figura de Isabel se basa en el prototipo negativo de la mujer sexualmente voraz de finales del siglo XIX, pero se construye como un reverso positivo, lúdico y crítico que señala que la sexualidad puede escapar a los límites tradicionales de las relaciones heterosexuales monogámicas (Kroll, 2006). Asimismo, la obra cuestiona los paradigmas sexistas y represivos de sus narrativas y paradigmas románticos, a la vez que da cuenta de la desterritorialización y la pérdida de identidad como signos de la crisis posmoderna (Kroll, 2006). Esto es así debido a que Isabel, una vez vuelta vampira, ve su identidad conflictuada y, tras perder al hombre del que estaba enamorada, debe desaprender el amor romántico exclusivo para probar afirmarse explorando los límites de su deseo en las relaciones sexuales con múltiples hombres y con otra mujer.

Coincidimos también con Kroll (2006) en que el vampirismo en esta noveleta es una metáfora de la liberación sexual —de hecho, sus colmillos crecen con su excitación (Boullosa, 2000, p. 191)—, que impugna con su promiscuidad la monogamia y con su flexibilidad la exclusividad genérica en el placer sexual. Así, a través del vampirismo usado como símbolo positivo por una mujer escritora sobre una protagonista femenina, se empodera a la mujer hipersexual que había sido evaluada negativamente por la tradición literaria como mala o puta (*slut*) (Kroll, 2006).

El vampirismo confirma entonces su naturaleza dual al ser tanto destructor como creador. Isabel, en este devenir, parece estar siempre dominada por “una voluntad involuntaria que no parecer ser de ella” (Santos, 2004, p. 175; traducción nuestra), la del deseo expansivo; pues, como propone Cristina Santos (2004), el contacto sexual y el placer son quizá las únicas formas que Isabel tiene, luego de haber muerto a su condición humana, de sentirse viva. Respecto a esto último, cabe recordar que Isabel llega a afirmar: “La delicia del gozo carnal me arropa, me da casa, me hace de otro mía. Es lo único que tengo.” (Boullosa, 2000, p. 203). Así, Isabel representa un deseo que pudo haber sido suprimido de los roles determinados por la sociedad para las mujeres, pero que sin embargo existe en un nivel inconsciente y en la fantasía sexual (Santos, 2017) y textual. Sin embargo, insistimos, paradójicamente, que esta entrega al deseo puede ser leída como un empoderamiento.

FRACTURA DE LA NORMALIDAD: LECTURA QUEER DEL VAMPIRO

Además de lo expuesto en el apartado anterior, en *Isabel* puede leerse una crítica a la heteronormatividad que espera que las relaciones sean monogámicas (enraizadas en la posesión de una pareja) y limitadas a una oposición binaria de géneros (masculino y femenino), al representar prácticas como la promiscuidad, el sadismo y el masoquismo,⁶ así como el trabajo sexual: Isabel contrata varias veces a un prostituto profesional de nombre Luzbel, quien a su vez ha pasado el dato a una camarilla de amigos, quienes le cobran a Isabel “por cogérsela y dejarse chupar un poco de sangrita” (Boullosa, 2000, p. 201). Todas ellas son prácticas que fueron consideradas perversas⁷ y anormales, y que han sido reivindicadas, según Susang Song (2017), por la teoría *queer*.

⁶ Además, obviamente, del vampirismo propiamente dicho como filia sexual por la sangre. Uno de estos pasajes dice: “Isabel pasó la lengua por la verga herida. La metió en la boca, la acarició. La metió en la boca otra vez, y después, succionó la sangre fresca con los labios apretados y sintió el sabor, y soltó la verga, y dejando que él la metiera, ya sin condón, clavó dos colmillos en el hombre de él, y mientras los dos cogían, Isabel chupaba y mamaba sangre, y él decía, ‘más, más, mámame más’... No mucha sangre. La suficiente para dar un trago de sangre, para sentirla espesa, espesa, pasando por su garganta” (Boullosa, 2000, pp. 192-193).

⁷ A este respecto, Boullosa comentó en una entrevista que en esta novela se representa “un mundo en el que toda la sexualidad está pervertida” (Ibsen, 1995, p. 61).

Al *queerizar* a Isabel mediante la flexibilidad que supone haber experimentado relaciones sexuales con su propia amiga, mismas que disfruta plenamente y sin remordimiento, la noveleta es capaz de proponer globalmente, como indica Sandra Jeppesen, que: “las categorías homosexual y heterosexual son completamente inadecuadas para describir la vasta variedad de sexualidades disponibles para nosotros una vez que hemos empezado a explorar más allá de la heteronormatividad” (Jeppesen, 2012, p. 148; traducción nuestra); y hace notar que las teorías y prácticas queer: “son importantes para la liberación de heterosexuales de los estándares normativos de relaciones íntimas de la amistad a la sexualidad” (Jeppesen, 2012, p. 148). Susang Song propone que, mediante estas prácticas flexibles, no limitadas a una monogamia exclusiva, podemos reconocer: “cómo crear nuevas conceptualizaciones de las relaciones sociales, y considerablemente, desafiar al adoctrinamiento normativo de la constrictiva, limitada y jerárquica cultura sexual de nuestra sociedad” (Song, 2017, p. 21), ya que la no exclusividad desafía la concepción de la pareja como posesión o propiedad y así mella la institución patriarcal opresiva.

Del mismo modo, el vampirismo de Isabel recuerda que la heterosexualidad, que puede ser también *queer* al liberarse del prejuicio social y las normas prestablecidas, no es tanto una orientación o siquiera una identidad como sí es un conjunto de relaciones sociales que busca controlar nuestros cuerpos y nuestras mentes (Papantonopoulou, 2012, p. 221; traducción nuestra), porque nos dice:

que las personas con ciertos cuerpos tienen que ser ‘hombres’ y otras tienen que ser ‘mujeres’. Nos dice que los hombres tienen que actuar de cierta manera, y las mujeres tienen que actuar de otra. Nos dice que tenemos que tener ciertos tipos de deseos, y no otros. Nos dice que tenemos que tener relaciones

sexuales con cierto tipo de personas, en determinadas posiciones, por específicas razones. (Papantonopoulou, 2012, p. 222; traducción nuestra)

Pero ya el acto de ser conscientes de esta intensión de control es el inicio de una resistencia. Isabel, escapando al control de la heteronormatividad por vía de la exploración de su deseo, acepta la *queeridad* dentro de sí misma e invita a la disidencia sexual, recordando que la *queeridad* se define como: “la antítesis de la derechitud [*straightness*]⁸ [y] es el total de cada deseo, cada cuerpo, cada forma de relacionarse, que está prohibido por la derechitud [...] es todo lo que la derechitud no es. La *queeridad* es cada deseo, cada forma de ser, que está prohibido bajo este régimen” (Papantonopoulou, 2012, p. 223). Asimismo, el autor indica que:

Existen diversas formas de *queeridad* dentro de todos. Las personas que se identifican como heterosexuales son personas que, en diversos grados, han suprimido esta *queeridad*. Pero eso no significa que no aparezca a veces. Estas son las contradicciones de la derechitud. [...] Esta derechitud oprime predominantemente y principalmente a las personas *queer* [...] Pero también limita a las personas heterosexuales. Obliga a las personas heterosexuales a sacar préstamos [*take out loans*] para asimilarse a un modelo particular para mostrar afecto. Obliga a las personas heterosexuales a matar una pequeña parte de ellas. (Papantonopoulou, 2012, 226; traducción nuestra)

Ahora bien, con el fin de reforzar nuestra lectura *queer* de *Isabel*, proponemos leerla a la luz de la teoría nómada de Braidotti, teórica feminista contemporánea que propicia un agenciamiento *queer* toda vez que su concepto de nomadismo rebasa la posibilidad de una sujeción y constrictión definitivas al englobar condiciones vitales y

⁸ Traduzco *straightness* por la palabra impropia derechitud, tratando de trasladar al español el sentido de heteronormatividad que está asociada a la palabra en inglés. Coloquialmente, en español ser “derecho” corresponde a ser heterosexual, *straight* según el coloquialismo inglés (Cambridge University Press, 2022).

existenciales en movimiento y fluidez constante. Braidotti (2000) propone el nomadismo como un imperativo epistemológico y político para la crítica de las supuestas naturalezas establecidas y convencionales del pensamiento, así como de las identidades estables fijadas metafísicamente: “Aquí el nomadismo en cuestión se refiere al tipo de conciencia crítica que resiste a establecerse en los modos socialmente codificados del pensamiento y la conducta” (Braidotti, 2000, p. 31). Este nomadismo puede no ser precisamente referido a un movimiento geográfico, aunque pueda darse el caso, sino sobre todo al movimiento mental y de acción al subvertir las convenciones establecidas: “progresión vertiginosa de la desconstrucción de la identidad” (Braidotti, 2000, p. 48).

La vampira Isabel es un sujeto nómada como lo propone Braidotti porque: “ha renunciado a toda idea, deseo o nostalgia de lo establecido” (Braidotti, 2000, p. 58). El personaje ha desechado las convenciones sexogénicas de la sociedad que no le permitían la expansividad sexual, para así dar cauce a un modo de esta, desenfrenada y sin centros, sin ataduras fijas, en constante demanda y con una fluidez que, como lo quiere Braidotti “está hecha de transiciones, desplazamientos sucesivos, de cambios coordinados, sin una unidad esencial y contra ella” (Braidotti, 2000, p. 48). Podemos afirmar que Isabel ha *queerizado* su existencia, y que es la repetición de esos movimientos subversivos y su contingencia lo que da cohesión y coherencia a Isabel como sujeto *queer*.

La clave para leer el nomadismo de Braidotti y su pertinencia para una lectura *queer* de Isabel es el deseo y las identidades múltiples que este propone mediante procesos inconscientes: Isabel nunca planea un encuentro sexual y todos ellos están determinados por el solo empuje irracional de la excitación y la demanda de satisfacción; sus amantes aparecen por casualidad o azar en su camino.⁹ Tal forma de deseo propicia una

actitud frente a la sexualidad que no es cuestión de una internalización de códigos dados, sino que es más bien un proceso que se va haciendo por acción de la fuerza del deseo productivo en tanto continúa fluyendo, aunque transite entre registros contradictorios (hombres/mujeres, adultos/efebos) y tenga variaciones de intensidad.

Así, leemos en Isabel que el deseo “es una fuerza capaz de liberarnos de los hábitos hegemónicos del pensamiento” (Braidotti, 2000, p. 44); ello permitiría a la vampira Isabel superar la normatividad que estigmatiza y condena la dispersión y la expansividad sexuales. Como el nomadismo propuesto por Braidotti, Isabel no se fija límites que constriñan su deseo, y más bien acciona en ella un deseo que persiste en irrumpir y trasgredir, ligándose temporalmente a relaciones intersubjetivas no jerárquicas, en tanto le place lo mismo si su amante en turno es hombre o mujer y no privilegia a una compañía sexual determinada sobre otra; deseo que permanece hasta el fin disponible a posibilidades aún no codificadas y se reconoce como “no uno”, sino como un proceso con variados ejes de diferenciación y resolución que implican para Isabel tanto conciencia como irracionalidad, al mismo tiempo que su cuerpo, su sexualidad y su actitud existencial.

Sin embargo, el nomadismo en Isabel es también geográfico como puede ser el nomadismo de Braidotti. Luego de hacer cundir la epidemia de peste en México, viaja a San Francisco —así como a Nueva York—, Estados Unidos, donde, apenas llegando, sembró también la peste; además, incluso va a Europa: “Atraída por el lugar común de que los italianos son buenos amantes, Isabel se fue a Roma. A los cuatro días de haber llegado, cundió la peste” (Boullosa, 2000, p. 238). Entonces sabe que no puede escapar de su deseo vampírico a dondequiera que vaya, y que este se expande como la peste que tampoco discrimina sexos, nacionalidades, razas ni edades. El deseo del cuerpo, dice Isabel, es una

⁹ Una muestra de esto es el siguiente pasaje en el que da con el prostituto Luzbel: “Manejó hasta su casa. Casi al llegar paró en el teléfono público de la esquina. En la caseta habían escrito con plumón un letrero que ella venía a buscar. Decía: *¿Te gustan los hombres? Seas hombre o mujer yo te haré gozar. Pregunta por Luzbel al 658-5... Absoluta discreción. Soy hermoso.* (...) Y marcó. Tuvo suerte. Luzbel en persona contestó el teléfono. Lo citó en su propia casa, para esta misma noche” (Boullosa, 2000, p. 200).

cárcel a la que están sujetos los solteros, los casados, los complacidos, los gratificados, incluso las monjas, y que no tiene fin, sino con la muerte del cuerpo. Como ya se señaló, la peste que viaja por diferentes continentes es en nuestra lectura una representación del nomadismo del vampirismo sexual encarnado en Isabel, y abona a la lectura de Isabel como un texto en el que prima una representación nómada en el sentido de Braidotti.

En un confín cualquiera del mundo, en una habitación de hotel nocturna, Isabel implorará a otro chico: “*Méteme la verga, te lo suplico*” (Boullosa, 2000, p. 243), para que le quite la tortura del deseo quemante e incontrolable, humillándose ante él. Así, es posible advertir, con la voz autoral de la noveleta, que Isabel es un ser imposible, cuyo cuerpo ardiente, “soltado como cabra suelta al campo abierto”, la habría hecho “el ser fantástico e inexistente de un vampiro”, a pesar de que nosotros seamos capaces de imaginar su “rara existencia”, de cuyo deseo no puede desertar. Por eso, Isabel termina autodestruyéndose para lograr “la eliminación del imperio de la cabeza sobre la claridad de los sentidos corporales” (Boullosa, 2000, p. 260). Esto se debe a que no le es posible escapar de la lógica de su realidad: “No tenía vuelta el ser vampiro, no tenía regreso, no tenía marcha atrás, no se podía dejar de ser vampiro...” (Boullosa, 2000, p. 217). A pesar de este sentido trágico final, las palabras finales de la noveleta de Boullosa son las siguientes: “¡quién elija la permanencia de los vampiros y su defensa, ¡que viva! ¡Tres hurras para la sobrenaturalidad de la inteligente corporeidad de los vampiros afiebrados!” (Boullosa, 2000, p. 260).

Isabel forma parte de una parcela de la producción narrativa y dramática de la autora que trasgrede códigos e imaginarios sexogenéricos, cuyas protagonistas revelan su capacidad para reescribir su experiencia y articularla en formas que son socialmente trasgresoras en su contexto. Es por ello que Eva Gunderman lee a Boullosa como una combatiente “quien subvierte roles de género

femenino estereotipados al crear un campo híbrido donde la formación de género y la creación tienen lugar central” (*apud* Aviña, 2006, p. 3; traducción nuestra); lo cual sucede también al profundizar en las indeterminaciones de la estructuración de las subjetividades femeninas. Julio Ortega argumenta sobre lo que sería una *queerización* del discurso en la novelística de la autora, ya que sus novelas: “no levantan mapas de articulación referencial y [...] se transforman en la lectura para no fijarse en una sola versión” (Ortega, 2002, p. 140). De parecida postura es Jean Franco, para quien Boullosa es una escritora nómada “con una lectura minoritaria que enfrenta la amnesia de la sociedad de masas y ocupa las fronteras de discursos, cuerpos, subjetividades” (*apud* Aviña, 2006, p. 14; traducción nuestra). La autora, pues, desmantela estereotipos de género “a través de una reconsideración paródica de la historia y la sociedad contemporánea” (Kuhnheim, 2001, p. 10; traducción nuestra). En su obra, el concepto de performance es central, pues mediante él las identidades se desestabilizan al complejizarse el discurso y extender el nomadismo al proceso de lectura.

El carácter nómada del sujeto femenino en la narrativa de Boullosa ya había sido advertido por la crítica. Por ejemplo, Vanessa Vilches (2001) afirma que la novela *Duerme* (1994), en la que la protagonista, Claire, es una mujer muy hermosa que se viste de hombre, permite un cuestionamiento de las políticas del cuerpo que demarcan construcciones culturales que pueden entenderse como violentas. Claire usa el travestismo¹⁰ para asumir diferentes identidades (sucesivas o simultáneas), cambiando de género, roles, clase social, encontrando maneras de obtener placer de todas esas modulaciones y viviendo vitalmente de cada una de ellas (“disfruto disfrutar”, asevera Claire) (Potter, 2017). De esa forma, llama la atención sobre la arbitrariedad de la construcción del sujeto y cuestiona la posición certera de este, su esteticidad o unicidad (Kuhnheim, 2001).

Claire (también llamada en la novela *Clara y Clarín*, lo que acentúa la irregularidad de la identidad) va poniendo así las identidades en

¹⁰ Las mujeres que se travisten son frecuentes en la obra de Boullosa, dos ejemplos ocurren en: *Son vacas, somos puerco. Filibusteros del mar Caribe* (1991) y *La otra mano de Lepanto* (2005).

conflicto o conjunción, enfrentándonos con el problema de la representación, al mismo tiempo que evidencia el elemento crucial relacional que tiene la identidad respecto del poder. Claire escoge transgredir las convenciones sexogénicas de su época por el deseo de obtener más libertad, seguridad, placer físico, movilidad y reescribir su historia. De este modo, según Karim Benmilou, “Clara también anula su identidad sexual y exhibe, en su lugar, y en un sentido teatral, una identidad reinventada, *autogenerada* o *autoengendrada*” (Benmilou, 2019, p. 400). Sara A. Potter (2017) considera importante reconocer y considerar en esta novela expresiones de la sexualidad y el deseo que no son consumadas en la versión heteronormativa del coito, sugiriendo que el despertar de una potencial revolución y transformación social está también en los lectores, mientras ellos viajan con la protagonista entre la historia y las ideologías, el placer y el goce.

Es posible pensar que la fuerza que empuja la trama de *Duerme* es un intento de pensar nuevas formas de relación entre los géneros y las formas de organización simbólica de la sociedad, formas que rechazan la pasividad y buscan la realización plena en todos los campos de la vida, resquebrajando el arquetipo tradicional de la mujer. Esto coincide con la intención original de Boullosa quien afirma que Claire es: “un personaje *transcultural*, no una mujer... Ella no cree ser precisamente una mujer. No le interesa esa identidad [...] (ni hombre ni mujer) [es un personaje] limítrofe, que se siente más a gusto vestido de varón guerrero” (*apud* Bouloukos, 2011, p. 139). Esta apuesta deconstructiva, según Adriana Azucena Rodríguez (2015), se puede extender al proyecto escritural mismo de Boullosa y ser leído como una apuesta de reconsideración de la identidad de lo específicamente femenino (incluyendo lo que alguna vez se llamó escritura femenina).

En otra de las novelas de Boullosa, *Son vacas, somos puercos. Filibusteros del mar Caribe*,

la ambigüedad genérica se construye desde el mismo elemento gramatical, y no se corresponde necesariamente con un carácter sexual primario;¹¹ el personaje protagonista posee un potencial andrógino que pone en conflicto, desde lo narrativo y semiótico, una identidad sexogénica unívoca, constante, centralizada, monológica, idéntica y de denominación firme, para proponer un sujeto procesual, abierto, generativo (que se produce y reproduce cada vez nuevamente), trasformativo y alternante, al tiempo que elabora un contradiscurso frente al mito eminentemente masculino de la piratería naval (Schimd, 2006). Este nomadismo se ve potencializado por la autoescenificación textual que hace empleo — como sucede en *Duerme*— de diferentes motes para un mismo o distinto de su protagonista: Oexmelin, Esquemelin, Exquemelin; lo que aparece “como una práctica de autocitación en la que se articulan y desplazan los procesos de significación que constituyen el sujeto (Schimd, 2006). La misma autora, identifica, además: “Una relación de tensión ficcional, un espacio abierto de un género in-específico, propiamente dicho: andrógino, que funciona como matriz para las posibilidades heterógenas de identidades de género” (Schimd, 2006, p. 4); en este, la atribución de lo masculino o femenino queda en suspenso, en una ambivalencia aparentemente intencionada. Así, la condición andrógina puede verse como una contestación a los moldes restrictivos tanto del ser “hombre” como de ser “mujer”,¹² y concede un espacio de agenciamiento para el autodiseño individual de la personalidad.

Retomando la crítica de Julio Ortega (2002) a la escritura de Boullosa, es posible afirmar que en estas novelas, como en *Isabel*, se configura un discurso sobre las posibilidades poéticas del relato de la contemporaneidad, a través de la relectura de la tradición literaria, y en la apuesta por la subjetividad errante, nómada, como el espacio o escenario desde donde narrar, desde el cual

¹¹ La misma autora reconoce que es una novela sobre la no identidad sexual (Ibsen, 1995).

¹² Algo similar sucede en *Duerme*. Es elocuente al respecto la afirmación de Claire cuando dice: “no nací ni para lavar ropa, ni para bordar, meterme a la cocina, cuidar la limpieza [...] más todavía, no nací para labor alguna rutinaria se ésta de hombre o de mujer” (*apud* Potter, 2017, p. 31).

construir un proceso de textualidad abierto de vocación posmoderna, performativo, que usa a la fábula para el hacer y deshacer la realidad desde el mundo del lenguaje:

Si nos preguntamos desde dónde están narradas estas novelas, tendríamos que concluir que se sitúan entre discursos y representaciones descentrados, de contextualidad fluida y cambiante y de referencialidad una y otra vez cernida y enmarcada por la flexibilidad permutativa de su carácter literario. (Ortega, 2002, pp. 139-140)

En tanto, Luzelena Gutiérrez de Velasco afirma:

Si hay una pasión que guía el proceso de escritura narrativa de Carmen Boullosa, y quizá de su obra toda, entonces podremos afirmar que su impulso se cierne en torno a un proyecto de alteridad, a una urgencia por ser diferente y convocar las diversidades en múltiples niveles de significación. [...] A partir de estos registros, podemos advertir que su narrativa apunta hacia una prueba de resistencias, donde se verifican las tensiones y se calibran los instrumentos discursivos. Escribir es para Carmen Boullosa poner a prueba los géneros y las posibilidades expresivas del lenguaje. (*apud* Anzaldo, 2003, p. 148)

Boullosa pertenece así a un movimiento de exploración literaria que, después del desprestigio de los grandes relatos epocales, dedica su atención a los microrrelatos que tejen la vida cotidiana misma, la cual es: “ensayada en nombre de la desemejanza, de la diferencia vivificante” (Anzaldo, 2003, pp. 140-141). En general, la crítica coincide mucho en que la narrativa de Boullosa se puede definir por sus elementos ideológicos y estéticos posmodernos, con su crítica de la legitimidad de los discursos e ideales opresivos y excluyentes heredados de la modernidad, de una visión clara de la *performance* de género, reconceptualizando la construcción o formación del sujeto femenino (Cunill, 2016). Todo ello permite poner en representación, a través de la desarticulación o

deconstrucción de los esencialismos hegemónicos, argumentos de la filosofía contemporánea, sobre todo del feminismo e indudablemente del pensamiento *queer*.

Conclusión

Hemos apelado a la figura mítica del vampiro porque entendemos, con otros críticos, que esta provee de una representación clara —aun en su forma paródica— del ejercicio de un deseo que escapa de normas sociales, trasgresor, y que se erige a sí mismo como su propio fin, fluyendo en todas direcciones posibles, y limitado solo por sus mismas exigencias. Esta representación nos permite reinterpretar las relaciones del sujeto consigo mismo y con los otros, con su materialidad corporal y su mentalidad, así como con las redes de sentido social con las que se conecta. Además, tal acercamiento posibilita el cuestionamiento de las fronteras culturales impuestas al goce, transitando por lugares más allá de lo identitario, más libres y acaso más humanos que las limitaciones de la tradición racional de Occidente. El vampiro, como lenguaje vivo y como encarnación literaria de la experiencia soterrada, nos recuerda que el espacio en que habita lo humano es el deseo.

Isabel es pertinente para un agenciamiento *queer* toda vez que inventa nuevas imágenes que nos ayudan a reflexionar sobre las construcciones cambiantes del sujeto posmoderno y enfatiza el proceso de transformación del sí mismo. Leerla de este modo coadyuva a la formación de un cuerpo de textos representativos del *ethos queer* en nuestro contexto actual mexicano. Todo esto en aras de continuar la difusión del pensamiento crítico que atiende a nociones de género y sexualidad, y promover la reinterpretación política de una porción clave de nuestra literatura que pueda ser vista como un dispositivo textual revolucionario. Textos como el aquí analizado servirían, pues, a la formación de una nueva conciencia colectiva libertaria en la pluralidad identitaria y en el goce artístico y vital.

REFERENCIAS

- Anzaldo, D. (2003). *Género y ciudad en la novela mexicana*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Aviña, C. (2006). *The demystification of traditional female roles in Carmen Bollousa* [tesis de doctorado, University of Nebraska]. DigitalCommons@University of Nebraska – Lincoln. <https://digitalcommons.unl.edu/dissertations/AAI3209278/>
- Benmiloud, K. (2019). *Duerme de Carmen Boullusa: sexos, nombres, identidades*. En A. Mohssine (coord.), *Pensar en activo. Carmen Boullosa, entre memoria e imaginación* (pp. 392-406). Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Boullosa, C. (2000). *Prosa rota*. Plaza y Janés.
- Bouloukos, B. (2011). *Mystical queerings: Ectasy and transcendence in latin american texts* [tesis de doctorado, Cornell University]. eCommons Open scholarship at Cornell. <https://hdl.handle.net/1813/29234>
- Braidotti, R. (2000). *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Paidós.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Cambridge University Press. (2022). Heterosexual. En *Cambridge Dictionary*. Consultado el 5 de mayo de 2022. <https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/heterosexual>
- Cunill, R. (2016). *El Bildungsroman femenino de Ángeles Mastretta y Carmen Boullosa: Hacia una perspectiva posmoderna* [tesis de doctorado, Florida International University]. FIU Electronic Theses and Dissertations. <https://doi.org/10.25148/etd.FIDC000220>
- Gamson, J. (2002). ¿Deben autodestruirse los movimientos identitarios? Un extraño dilema. En R. Mérida (ed.), *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer* (pp. 141-172). Icaria.
- González de la Higuera, D. (2015). *El vampirismo y la homosexualidad en la literatura gótica del siglo XIX*. IV Congreso sobre Arte, Literatura y Cultura Gótica Urbana, Madrid, España.
- Guasch, O. y Viñuales, O. (2003). Sociedad, sexualidad y teoría social: la sexualidad en perspectiva sociológica. En O. Guasch y O. Viñuales (coords.), *Sexualidades: Diversidad y control social* (pp. 9-17). Ballaterra.
- Ibsen, K. (1995). Entrevistas: Bárbara Jacobs/Carmen Boullosa. *Chasqui*, 24(2), 46-63. <https://www.jstor.org/stable/29741213>
- Jeppesen, S. (2012). queering heterosexuality. En C. B Daring, J. Rogue, D. Shannon y A. Volcano (eds.), *Queering anarchism. Essays on gender, power, and desire* (pp. 147-163). AK Press.
- Kroll, J. (2006). The post-rational femme-vamp of Carmen Boullosa's *Isabel*. *Hispanic*

- Journal*, 27(2), 95-108. <https://www.jstor.org/stable/44284828>
- Kuhnheim, J. (2001). Postmodern feminist nomadism in Carmen Boullosa's *Duerme*. *Letras femeninas*, 27(2), 8-23. <https://www.jstor.org/stable/23021141>
- Maltas, G. (2003). El lastre del adultismo. En O. Guasch y O. Viñuales (coords.), *Sexualidades: Diversidad y control social* (pp. 191-214). Ballaterra.
- Olivares, E. (2006). El vampiro en la Europa medieval: el caso inglés. *Cuadernos del CEMyR*, (14), 205-232. <https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/15618>
- Ortega, J. (2002). La identidad literaria de Carmen Boullosa. *Texto crítico*, (10), 139-144. <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/7868>
- Papantonopoulou, S. (2012). Straightness must be destroyed. En C. B Daring, J. Rogue, D. Shannon y A. Volcano (eds.), *Queering anarchism. Essays on gender, power, and desire* (pp. 221-229). AK Press.
- Potter, S. (2017). "Disfruto disfrutar": corporeality, cross-dreassing and *jouissance* in Carmen Boullosa's *Duerme*. *Romance Notes*, 57(1), 25-35. <https://doi.org/10.1353/rmc.2017.0002>
- Preciado, B. (2002). *Manifiesto contra-sexual*. Opera prima.
- Rodríguez, A. (2015). Yolanda Melgar Pernías, *Los "Bildungsromane" femeninos de Carmen Boullosa y Sandra Cisneros*. *Mexicanidades, fronteras, puentes*. Tamesis, London, 2012; 260 pp. [reseña de libro]. *Nueva Revista De Filología Hispánica*, 63(2), 535-538. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v63i2.45>
- Sánchez-Verdejo, F. (2011). *Terror y placer: Hacia una (re)construcción del mito del vampiro y su proyección sobre lo femenino en la literatura escrita en lengua inglesa* [tesis doctoral, Universidad de Castilla – La Mancha]. Repositorio RUIdeRA. <http://hdl.handle.net/10578/1197>
- Santos, C. (2004). *Bending the rules in the quest for an authentic female identity. Clarice Lispector and Carmen Boullosa*. Peter Lang Publishing.
- Santos, C. (2017). *Unbecoming female monsters: witches, vampires and virgins*. Lexington Books.
- Schimd, P. (2006). *La performatividad del género en la construcción del sujeto en Son vacas, somos puercos*. *Filibusteros del mar Caribe de Carmen Boullosa* [ponencia]. Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana, Bogotá, Colombia.
- Song, S. (2017). *Anarquismo queer y poliamor. Posibilidades de resistencia infinitas*. Marea Negra.
- Stoker, B. (2011). *Drácula*. Alianza.
- Vilches, V. (2001). "La herida siempre abierta en un cuerpo" o las políticas de la investidura en *Duerme* de Carmen Boullosa. *Revista Chilena de Literatura*, (58), 61-73. <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/39051>
- Zapkin, P. (2011). "Culturally homeless": *Queer parody and negative affect as resistance to normative* [tesis de maestría, The University of Vermont]. Scholar Works. <https://scholarworks.uvm.edu/graddis/245/>