



REVISTA ÚRSULA

**La memoria encarnada: deseo y subjetividad cuir en *Sebastián en la laguna*
de José Luis Serrano**

Embodied Memory: Desire and Queer Subjectivity in *Sebastián en la laguna* by José Luis Serrano

Marcin Kolakowski

(Universidad de Varsovia)

m.kolakowski@uw.edu.pl

RESUMEN: Este artículo propone una lectura de *Sebastián en la laguna* (2014), de José Luis Serrano, entendida como un archivo encarnado de la memoria cuir. Más que evocar recuerdos, la novela los genera como experiencias somáticas y afectivas, desafiando los marcos lineales y normativos del relato autobiográfico. Al situar el deseo y la corporalidad en el núcleo de la narración, Serrano convierte la vacilación y la indeterminación en recursos políticos capaces de desestabilizar el imaginario heteronormativo. Así, la obra abre un espacio donde la memoria se revela como práctica colectiva de resistencia y de reinención identitaria.

PALABRAS CLAVE: memoria cuir; corporalidad; deseo; afecto; narrativa española contemporánea.

ABSTRACT: This article reads José Luis Serrano's *Sebastián en la laguna* (2014) as an embodied archive of queer memory. The novel does not simply depict recollections but produces them as somatic and affective experiences that unsettle linear and normative frameworks of autobiographical narrative. By placing desire and embodiment at the center of storytelling, Serrano turns hesitation and indeterminacy into political resources that destabilize heteronormative imaginaries. In doing so, the text opens a space where memory emerges as a collective practice of resistance and identity reinvention, inviting us to rethink the body as a political archive.

KEYWORDS: queer memory; embodiment; desire; affect; contemporary Spanish narrative.



Introducción: Hacia una corporalidad textual cuir

José Luis Serrano (Ciudad Real, 1967) ha ido desarrollando una propuesta narrativa y ensayística que articula estéticas LGBTQ+ con una profunda reflexión sobre la experiencia corporal del deseo. Su trabajo incluye relatos, ensayos y las novelas como *Hermano* (2011), *Sebastián en la laguna* (2014), *Lo peor de todo es la luz* (2015) y *La vida a medias de Andros* (2021). Los pilares de su proyecto literario son la representación de subjetividades periféricas –excluidas de los discursos hegemónicos– y una exploración formal donde la vacilación es un principio estructural clave. En *Sebastián en la laguna* –obra reeditada dos veces (2015, 2017) y pieza axial de este estudio– la inestabilidad del recuerdo se materializa en una poética y estructura del descentramiento y el eterno cuestionamiento. El resultado es un cuerpo textual cuir en el que las percepciones sensoriales y la elaboración del deseo son inherentes a la materia misma del lenguaje.

Serrano explora la conciencia homosexual a través de un narrador que reconstruye los veranos de su adolescencia junto a una laguna de provincia. El relato –escrito en primera persona y desde la retrospectiva adulta– va avanzando a lo largo de episodios fragmentados donde la memoria vacila, se entremezclan tiempos y se modulan los tonos. Un evento crucial –el hallazgo de un cadáver en la laguna– sirve de eje central, atrayendo consigo recuerdos, secretos familiares y deseos ocultos. Este traumático suceso, más allá de su aspecto policial, opera como un núcleo que atrae y reorganiza las memorias corporales y los deseos latentes de la comunidad. Entre los allegados del protagonista, figuras como Wences (el jardinero del complejo), Sebastián (vecino lector y nadador), Tadeo (hermano de Sebastián que regresa enfermo de Nueva York) y Olivier (un joven francés con discapacidad) encarnan diversas formas de amistad, de deseo y de duelo. La diégesis, además, deja traslucir el horizonte histórico de los años ochenta –marcados por la irrupción del sida como fenómeno social–, de modo que la formación emocional del yo se basa en una vivencia corporal de la vulnerabilidad. El desenlace retoma el motivo de las pérdidas y del retorno a la orilla, manteniendo vivos los recuerdos estivales y las figuras masculinas que tanto influyeron en el narrador.

En cuanto al estado de la cuestión, la bibliografía específica sobre *Sebastián en la laguna* –y, en general, sobre Serrano desde los prismas de la memoria y la corporalidad–



es aún limitada¹; de ahí que la novedad de este estudio radique en una lectura de la novela como “cuerpo-archivo” político y sensorial, donde el cuerpo se entiende como un archivo de prácticas y afectos que materializa la subjetividad. Este artículo se centra en analizar las estrategias narrativas y estilísticas que utiliza *Sebastián en la laguna* para expresar una memoria corporal y cuir, concebida como una memoria encarnada: un conjunto de prácticas, afectos y registros sensoriales a través de los cuales el pasado se reinscribe en y a través del cuerpo².

Partimos de la hipótesis de que la novela opera como un laboratorio formal donde la falacia y las imprecisiones de la memoria devienen herramientas útiles para performar, a nivel discursivo, una corporalidad que desafía las normas. En este sentido, la memoria debe entenderse como un proceso dinámico, el cuerpo como su materialización y el archivo como su dimensión política. Desde esta perspectiva, aquí se analizan elementos como los paréntesis autorreflexivos, el uso predominante del imperfecto, la metaficción, la focalización voyeurista y la polifonía, que contribuyen a crear una experiencia del deseo al margen de los relatos hegemónicos. En cuanto a la metodología, se toma aquí un eje narratológico, complementado por la perspectiva de *memory studies*³ para pensar los mecanismos, la falibilidad y la productividad identitaria de la rememoración. Esta aproximación se articula con una lectura cuir atenta a la codificación, el silenciamiento y la estigmatización de la subjetividad homosexual⁴. Asimismo, se consideran los estudios

¹ Más allá de notas editoriales y reseñas en prensa digital —*dosmanzanas* (anuncio y recomendaciones firmadas, entre otros, por Eduardo Mendicutti), *Togayther* (reseña), el blog *lucasfh1976* y un fragmento en *Pikara Magazine*—, la novela apenas cuenta con estudios académicos específicos.

² El término “memoria corporal” se utiliza aquí, en línea con el marco teórico de Rosi Braidotti (282), para designar la memoria encarnada (*embodied memory*), es decir, aquella que se inscribe y se experimenta a través de prácticas, afectos y registros sensoriales del cuerpo, y que se textualiza como somato-poética, esto es, como puesta en discurso de lo somático, más que como mera metáfora. En términos de posmemoria, se trata de “reactivar y re-encarnar (*reembody*)” estructuras de memoria sociales y culturales distantes en formas de mediación y expresión estéticas individuales y familiares (Hirsch 111). Esta concepción se articula con el desplazamiento de la narración de la nación hacia los cuerpos, donde la recuperación de cuerpos poco o nada representados hace pensables sus experiencias, su deseo y sus vínculos, transformando la memoria individual en memoria común y haciendo que esos cuerpos pasen a formar parte del archivo político y sensorial.

³ Como planteó Maurice Halbwachs, la memoria no es un proceso individual, sino una construcción social anclada en marcos colectivos y espaciales (25, 87). En la misma línea, Astrid Erll ha mostrado cómo la memoria se convierte en categoría transversal en los estudios culturales y literarios contemporáneos, al subrayar tanto su falibilidad como su productividad creativa (2011: 1–2). Desde esta perspectiva, la rememoración en la novela de Serrano puede leerse no como archivo estático, sino como práctica cultural y corporal de reinscripción identitaria.

⁴ Esta perspectiva se articula con una lectura cuir atenta, que no es una definición abstracta de lo cuir, sino una práctica crítica que cuestiona los textos para identificar las operaciones de codificación, silenciamiento y estigmatización de la subjetividad homosexual, así como los recursos estéticos mediante los que tales



sobre la corporalidad (Torras Francès, Ahmed, Gómez Grijalva) que conciben el cuerpo como un campo de batalla simbólico y político. El análisis también se enmarca en la distinción teórica entre el afecto (fuerza precognitiva y corporal anterior a la toma de conciencia) y la emoción (una posterior codificación consciente del afecto, en términos de Labanyi), lo que hace entender la memoria en la novela no como un archivo estático, sino como un proceso de somatización y textualización de las experiencias afectivas⁵. Todo esto determina la novela como cuerpo discursivo en el que identidad, afecto y forma se co-constituyen en procesos abiertos y relacionales. A partir de todo esto es que fundamento mi aportación: situar la poética de la indeterminación formal de Serrano como una respuesta estética a la representación de identidades fluidas y memorias no canónicas.

Cuerpos canónicos, cuerpos disidentes: el paratexto como espacio de (re)significación

El análisis paratextual de *Sebastián en la laguna* debe comenzar por su título, una potente herramienta de (re)significación cultural. La elección del nombre “Sebastián” no es ni inocente ni casual; es una declaración. Al invocarse a San Sebastián (el mártir), la novela activa en el lector el imaginario del arte occidental que ha hipercodificado a este cuerpo canónico y que es, paralelamente, un potente símbolo de la subcultura cuir⁶. Como

mecanismos se negocian, se resisten y/o reformulan. Tal lectura, en la línea de lo planteado por Lois Tyson (317–41), considera tanto la politicidad de las representaciones como las estrategias formales —digresión, polifonía, ironía— que configuran una poética disidente y permiten visibilizar la fragilidad, la incomodidad o el deseo cuir en el entramado narrativo.

⁵ Sobre esta distinción, véase Labanyi, “Doing Things: Emotion, Affect, and Materiality”, 223–229 (esp. 224): el afecto antecede a la emoción y opera como fuerza relacional e impersonal, vinculada a la definición espinosista de la “capacidad de afectar y ser afectado”; la emoción sería la codificación consciente (nombrada) de ese afecto. En la lectura massumiana retomada por Labanyi, el afecto se entiende como intensidad prepersonal y autónoma cuya posterior captura semiótico-discursiva deviene emoción (ver también Labanyi, “Pensar los afectos”). En paralelo, Gregg y Seigworth conceptualizan el afecto como “fuerza del encuentro” y “other than conscious knowing”, subrayando su estatuto precognitivo (1–2). Esta convergencia permite releer la vieja dicotomía razón/emoción y, en nuestro caso, pensar la memoria como tránsito de afectos corporales preconscientes hacia su textualización emocional (somatopoética) más que como depósito estático de datos.

⁶ A partir del siglo XX San Sebastián ha sido leído como “patrón gay”, en buena medida por la persistencia iconográfica del mártir penetrado por flechas y su erotización visual. Efectivamente, existen varias representaciones artísticas del santo o alusiones a la homosexualidad de los personajes a través del uso de este nombre como, por ejemplo, en la pieza de Tennessee Williams *Suddenly, Last Summer*, en la novela de Evelyn Waugh *Brideshead Revisited* o la obra de William Shakespeare *Twelfth Night*. Otras indicaciones de la fuerte carga homosexual de San Sebastián en el mundo artístico son el hecho de que Oscar Wilde



bien señala Richard A. Kaye: “Contemporary gay men have seen in Sebastian at once a stunning advertisement for homosexual desire (indeed, a homoerotic ideal), and a prototypical portrait of tortured closet case” (87). Esta dualidad es fundamental: su joven e imberbe cuerpo es objeto de una contemplación deseante en el preciso momento de su sufrimiento y vulnerabilidad máximos. La flecha que lo atraviesa como instrumento de martirio se torna un fetiche que penetra la “carne ofrendada”, erotizando el dolor y la pasividad. Como advierte el propio Kaye, esta iconografía sebastianina llega incluso a “burlarse del éxtasis religioso como una puesta en escena erótica” (Kaye 96), resemantizando el goce místico como placer visual y corporal. El torturado pero aún hermoso cuerpo constituye un espacio de proyección para una subjetividad que históricamente ha estado obligada a sublimar su deseo bajo el prisma del sufrimiento y del secretismo, lo que Tamsin Spargo identifica como la concepción de la homosexualidad como “barbarie” frente a lo civilizado de la heteronorma judeocristiana (19).

Esta constelación semiótica (penetración, herida, sangre, mirada) ilumina *Sebastián en la laguna*: el nombre propio activa un archivo cultural en el que la exposición del cuerpo y su permeabilidad simbolizan un deseo construido sobre la vulnerabilidad; el pasaje de la memoria a la escritura —entre flechas que horadan y paréntesis que inciden— sostiene que el cuerpo, antes que metáfora, es lugar de inscripción de la experiencia cuir. Serrano se apropia de este imaginario y lo traslada a la España de los 80. El Sebastián de la novela no es un mártir religioso, pero su cuerpo adolescente junto a la laguna se convierte igualmente en objeto de deseo de una mirada voyerista: la del narrador protagonista. La laguna opera como un espacio liminal y ambiguo —no es ni mar ni tierra firme—, lo que refleja la indeterminación identitaria del protagonista y prefigura el descubrimiento de un cadáver, eco secularizado del martirio. La dialéctica

utilizaba en el exilio el seudónimo Sebastian Melmoth, y Federico García Lorca y Salvador Dalí se fascinaban por la figura del santo, lo que refleja su correspondencia (Cavanaugh 59). Una perspectiva histórico-teológica más amplia matiza el gesto subversivo de la penetración por las flechas: la religiosidad medieval no separaba con nitidez la experiencia sexual de la afectiva/espiritual, como han mostrado los estudios de Caroline Walker Bynum (162); en ese horizonte, la afectividad corporal podía funcionar como vía legítima de contacto con lo divino. La tradición literaria y artística moderna reforzó el eje erótico-martirial, mostrando que el “escándalo” del cuerpo sacro es históricamente constitutivo y no un mero desvío contemporáneo. En paralelo, la desmilitarización del santo en Occidente —soldado, sí, pero ante todo mártir penetrado— lo diferenció de los “guerreros” como Jorge, quienes penetran al enemigo en gestos de virilidad triunfante (*vid.* Kaye).



entre el deseo y la muerte –central en la iconografía del santo– encuentra su huella en la economía afectiva de la novela, donde el deseo que el narrador siente por Sebastián se ve constantemente mediatizado por la presencia de la laguna como tumba. En el texto, esta “carne ofrendada” del mártir se transfigura en el cuerpo adolescente expuesto a la mirada del narrador y a las fuerzas disolutivas de la memoria.

La elección del nombre, por tanto, no es ni un accidente ni un mero academicismo; es un acto de resignificación política, de la reapropiación cuir del archivo hagiográfico que invita a su relectura desde una sensibilidad disidente. En otras palabras, se toma un símbolo canónico de la cultura oficial –el ya mencionado santo católico–, el cual es reclamado para narrar, esta vez, desde una experiencia disidente, trasladando la carga homoerótica de la iconografía sacra a la mirada subjetiva de un adolescente que está apenas descubriendo su deseo. En este registro paratextual, la novela activa la dialéctica del cuerpo bello/cuerpo herido: Wences aparece primero como cuerpo deseable – “Wences tenía un cuerpo impresionante [...] muy moreno de piel y con todo el torso cubierto de pelo negro” (Serrano 42–43)– y al final “Wences estaba muerto [...] guapo aún” (223–25). Aunque no es Sebastián quien muere, esta figuración seculariza el imaginario sebastianino del cuerpo violentado; se trata de una lectura crítica paratextual que se apoya en el título y en la exposición del cuerpo masculino (cf. Kaye 87, 96). Esta lectura queda reforzada por la supervivencia de Sebastián en la diégesis novelesca –quien sobrevive a su primer martirio, al igual que su referente hagiográfico. Sugiere la resistencia y resiliencia de lo cuir, una posibilidad de ser más allá del destino trágico (que representa la muerte de ciertos personajes como Tadeo, posiblemente vinculada al VIH/sida). La ambigüedad metonímica del título –que nombra el espacio de la laguna– consigue encapsular a la perfección la esencia de la obra: la memoria es ese espacio pantanoso e indeterminado donde los cuerpos de los deseos prohibidos y las identidades silenciadas yacen, semisumergidos, esperando ser rescatados del olvido por una mirada – o una narración– que se atreva a desearlos.

El rescate del deseo del archivo cultural se ve simultáneamente reforzado y problematizado por la selección de epígrafes de W.G. Sebald y Marcel Proust, que trasladan la cuestión del cuerpo martirizado al cuerpo de la escritura y a la materialidad de la memoria:



De vez en cuando se perfilaba en mi cabeza un razonamiento con hermosa claridad, pero sabía ya, mientras eso sucedía, que no estaba en condiciones de retenerlo, porque, en cuanto tomara el lápiz, las infinitas posibilidades del idioma, a las que antes podía abandonarme con confianza, se convertirían en una mezcla de pésimo gusto. W.G. Sebald (Serrano 9).

Me preguntaba qué hora sería; oía el silbar de los trenes que, más o menos en la lejanía y señalando las distancias, como el canto de un pájaro en el bosque, me describía la extensión de los campos desiertos por donde un viandante marcha de prisa hacia la estación cercana; y el camino que recorre se va a grabar en su recuerdo por la excitación que le dan los lugares nuevos, los actos desusados, la charla reciente, los adioses de la despedida que le acompañan aún en el silencio de la noche, y la dulzura próxima del retorno. Marcel Proust (Serrano 11).

Estos fragmentos de Sebald y Proust, además de claves temáticas, son también dispositivos de (re)significación que reescriben el imaginario hagiográfico en una poética corporalizada de la memoria cuir. El pasaje de Sebald –que lamenta la imposibilidad de plasmar con el lápiz las “infinitas posibilidades del idioma”– alerta del fracaso de toda escritura. La imposibilidad de hacer una transcripción fidedigna no es solo metaficcional; en clave de resignificación, hace del martirio del cuerpo un martirio lingüístico: la herida se traslada del cuerpo al texto y la “mezcla de pésimo gusto” deja de ser un déficit para devenir huella política de una memoria disidente históricamente silenciada, que no encuentra su lugar dentro del lenguaje normativo. La escritura se convierte así en un cuerpo lacerado por el esfuerzo de expresar lo inefable, reflejo de las flechas que atraviesan al San Sebastián canónico.

Frente a la angustia de la escritura, el epígrafe de Proust propone otra vía: la memoria, pero no como archivo verídico, sino como impresión sensorial y afectiva. El “camino que se va a grabar en su recuerdo” no lo hace por los hechos, sino “por la excitación que le dan los lugares nuevos, los actos desusados, la charla reciente” lo que consigue postular una memoria encarnada: la huella somática de un despertar afectivo – el “acto desusado” de descubrir un deseo cuir, la “excitación” de una mirada furtiva, la “dulzura próxima del retorno” a un verano idílico que antecede a la plena toma de conciencia del estigma⁷. El que se hayan elegido a estos dos autores es, por lo tanto, decisivo: más allá de la influencia estilística proustiana o de la práctica sebardiana de

⁷ Sobre la dimensión sensorial y afectiva de la memoria en Proust, véanse las lecturas clásicas de Jean-Yves Tadié, quien señala que “los éxtasis de la memoria” destruyen el tiempo lineal para reconstruir un tiempo simultáneo e intemporal (1971: 432), y de Jean-Pierre Richard, que subraya la primacía del mundo sensible en la estética proustiana, donde los estímulos corporales y perceptivos actúan como desencadenantes de la memoria involuntaria (1974). Estas aproximaciones coinciden en que las reminiscencias involuntarias – desde la magdalena hasta el tropiezo en la Plaza de San Marcos – constituyen huellas somáticas que desencadenan el despertar afectivo y articulan el verdadero proyecto artístico de *À la recherche du temps perdu*.



mezclar ficción y documento, sus nombres programan una sensibilidad determinada. Proust ancla la textura sensorial y la introspección del deseo que negocia su enunciación en una sociedad hostil; Sebald activa la melancolía del rescate de un pasado traumático e inasible. Juntos, delinean el proyecto de *Sebastián en la laguna*: explorar la memoria cuir más allá del recuerdo, considerando el deseo del cuerpo y la herida que se escribe en un territorio donde la exactitud factual cede ante la verdad afectiva de la experiencia. Leídos así, los epígrafes además de anunciar temas escenifican la misma dificultad –y la misma belleza fallida– que constituye el objeto de la narración.

La materialidad del recuerdo: paréntesis, imperfecto y la carne de la voz narrativa

En esta novela, el título y los epígrafes trazan un horizonte determinado: anuncian que la memoria es un cuerpo vivo más que un mero depósito de recuerdos. Se trata de una memoria encarnada que alcanza su máximo exponente en la materialidad más íntima del lenguaje. La narración de *Sebastián en la laguna* es un organismo textual surcado por heridas e interrupciones que escenifican la vulnerabilidad y la ambigüedad del recuerdo cuir. Entre los recursos que se utilizan, el uso del paréntesis ocupa un lugar central: 115 recurrencias en 226 páginas que actúan como incisiones en el flujo narrativo, exhibiendo las costuras de la conciencia que recuerda. Más allá de explicar o acotar, la inmensa mayoría de estos apartes son autorreferenciales y metanarrativos⁸. Actúan como un sistema nervioso textual que incesantemente envía señales sobre su propio proceso de construcción: se presentan dudas, rectificaciones y se comenta la dificultad de relatar, desviando la atención del *qué* se recuerda al *cómo* se recuerda y se escribe. Este perpetuo “aparte” hace de la escritura un acto de encarnación discursiva: la voz narrativa se hace carne, un titubeante, consciente de sus límites y que expone sus propias entrañas gramaticales. Alejada del afán metaficcional, la puesta en escena demuestra una

⁸ Empleo aquí la tipología propuesta en mi artículo “Funciones de los contenidos parentéticos en la narrativa española actual” en el que distingo las siguientes modalidades: (a) agregativos (añaden datos relativos a un elemento ya mencionado en el pasaje principal); (b) explicativos (aclaran/definen/especifican o aportan ejemplos de lo dicho fuera del paréntesis); (c) autorreferenciales (introducen una reflexión del narrador sobre el mundo representado, el proceso de elaboración de la obra o focalizan la atención en la propia instancia narrativa); (d) dialógicos (incorporan voces ajenas a la voz del narrador del texto principal); y (e) redundantes (ofrecen información aparentemente innecesaria para la comprensión local del pasaje). Desarrollos metodológicos, criterios de codificación y ejemplos ampliados (Kołakowski 80-90).



sensibilidad herida por el paso del tiempo y por la carga de una memoria deseante que debe negociar su propio relato.

El paréntesis puede leerse, así, como signo gráfico de una herida mnémica: cada inciso abre una fisura en la superficie del relato por donde se filtra una voz que admite la inexistencia de una verdad absoluta. La memoria no se muestra como archivo estático, sino como un proceso somático de cicatrización que nunca termina de curar; los paréntesis, en tanto que apartes, materializan esa carne de la voz. En primera persona, con narrador y protagonista coincidentes, estos incisos no suelen aportar información cerrada; más bien parecen exhibir el titubeo cognitivo y afectivo de una voz que piensa “con el cuerpo”, dejando entrever su textura sensorial y su precariedad epistémica. Un ejemplo paradigmático de vacilación discursiva se encuentra en una de las primeras descripciones del objeto del deseo, Sebastián. La escena, aparentemente simple, se ve inmediatamente perforada por la incertidumbre que constituye la memoria:

Se tumbaba en una esterilla y oía música con un «walkman», una verdadera excentricidad en aquel verano del ochenta y dos (pero a lo mejor no era el verano del ochenta y dos y era el del ochenta y uno, o incluso el del ochenta y cuatro. O no todo pasó ese verano y yo lo mezclo en mi recuerdo) (29).

La vacilación parentética no resulta de la incompetencia narrativa ni se trata de una mera estética de la indeterminación: revela una dimensión específicamente cuir. La incapacidad de fijar el hecho (“¿en qué verano fue?”) puede leerse como síntoma de una imposibilidad mayor: la de fijar una identidad deseante en un marco social heteronormativo y temporalmente lineal. La duda sobre la cronología es la punta del iceberg de una duda ontológica más profunda: ¿*cuándo* me convertí en lo que soy? ¿*Qué verano* exactamente marcó la conciencia de un deseo que no tenía nombre ni lugar en el discurso dominante? El uso del imperfecto, en este contexto, no solo genera ambigüedad, sino que instaaura un régimen temporal cuir: un tiempo fuera del tiempo, un espacio de repetición ritual (los veranos en la laguna) donde el deseo puede desplegarse como atmósfera, como hábito, como estado continuado (“se tumbaba”, “oía música”), evitando así la fijación en un evento único y, por tanto, potencialmente traumático o revelador. La falta de definición temporal es el refugio gramatical para una experiencia que requiere ser difusa para poder existir.

Esta sensación de inmersión en un tiempo congelado y repetitivo puede leerse



como una estrategia de resistencia discursiva más que como un elemento estético. El relato se niega a operar bajo los parámetros del “pensamiento heterosexual”, que Monique Wittig define como aquel conglomerado de ideas que determina a la heterosexualidad como una práctica y un régimen mental que se erige en fundamento obvio y previo a cualquier interpretación de la realidad, la historia, la sociedad y, crucialmente, el tiempo narrativo (51). Frente a este *straight mind*—donde *straight* se refiere tanto a lo “heterosexual” como a lo “convencional” y a lo “recto”—, que impone una lógica de progreso lineal, causalidad clara y cronologías fijas (propias de lo “indefinido”), optar por el imperfecto y la vacilación crónica puede entenderse como un acto de insubordinación cuir. La narración de Serrano se sustrae deliberadamente de esa “comprensión comprensiva” de la experiencia que postula Wittig. Al eludir cualquier determinación, mezclando los veranos en el recuerdo, el texto desmonta el marco temporal heteronormativo y construye un cronotopo alternativo: es un tiempo cíclico, afectivo y sensorial donde la identidad deseante puede existir como atmósfera y potencialidad, sin tener que encajar en una secuencia de eventos “significativos” que dictamina el guion heteronormativo. La gramática, así, se puede leer como un campo de batalla político.

El uso del paréntesis, por su parte, puede interpretarse como el espacio discursivo del armario. Es el margen desde el que la voz narrativa se atreve a susurrar su confusión, su duda, su miedo a equivocarse, sin comprometer la “linealidad” heteronormativa del relato principal. Ese “yo lo mezclo en mi recuerdo” no es solo una admisión de falla mnémica; es la confesión de una subjetividad cuya verdad no es un hecho, sino un afecto, una textura sensorial (el walkman con “almohadillas naranjas”, el calor de la esterilla) que persiste con una nitidez abrumadora, mientras que los marcos de referencia (años, sucesos) se desdibujan. La convergencia de estos paréntesis con el uso del pretérito de imperfecto genera una materialidad textual cuir: una carne de la voz que se escribe desde la incertidumbre como principio identitario. En este punto, nuestra lectura se inscribe en el horizonte hermenéutico de la “debilitación” de los órdenes fuertes: la debilidad no es carencia, ya que el pensamiento débil valora la ambigüedad, la suspensión y el titubeo como formas afirmativas que desactivan clausuras metafísicas y habilitan pluralidad de sentidos (*vid.* Vattimo, Rovatti). El narrador no es incompetente; es lúcidamente fiel a la naturaleza elusiva y encarnada de una memoria cuir que se resiste a ser archivada en las



categorías del tiempo lineal. En esta grieta entre la precisión sensorial y la indeterminación histórica se configura un territorio donde lo único fiable es la huella corporal del deseo, y no los parámetros externos que intentan organizarlo.

La escritura como performatividad del cuerpo cuir: la metaficción y la verdad del deseo

Si en los apartados anteriores he conseguido demostrar cómo la memoria se encarna en la materialidad del lenguaje (con el uso de paréntesis o del imperfecto), en este apartado me centro en cómo el propio acto de escribir deviene una práctica de performatividad corporal: un proceso mediante el cual la identidad y el deseo no solo son rescatados del pasado, sino que se construyen y actualizan en el presente de la enunciación. La novela trasciende la metaliteratura autorreferencial para inscribirse, siguiendo a Rosi Braidotti, en una poética del devenir del sujeto encarnado: una subjetividad nómada y relacional que se compone de memorias, afectos y materialidades antes que de esencias estables. La metaficción en *Sebastián en la laguna* no se reduce a un juego sobre el acto de escribir; escenifica un cuerpo –cuir, por su modo de transgredir los marcos normativos– que se piensa y se elabora conforme se va escribiendo. El narrador no solo comenta el proceso, sino que expone la trama material de una subjetividad en formación, donde lo vivido retorna y se plasma en el texto como huella sensorial.

En este marco, la reflexión obsesiva sobre la imposibilidad de alcanzar la verdad (“es imposible contar una historia sin mentir”; Serrano 223) adquiere un nuevo significado: no es un fracaso representacional, sino una estrategia de apertura frente a los regímenes de lo que se considera decible y/o veraz. Al admitir la “mentira”, se habilita una verdad situada y afectiva –inherente a un cuerpo que se sabe mediado por el lenguaje– y se desactiva la demanda de una cronología y una identidad unívocas. Así, la escritura metafictional actúa performativamente: al enunciar la imposibilidad de escribir el deseo, el narrador lo hace patente. Cada paréntesis que expresa duda, cada uso del imperfecto que suspende el tiempo, cada reconocimiento de falibilidad son actos de una subjetividad que rehúsa a definirse en términos estables. La novela no es una “representación” de la



memoria cuir, sino que esa memoria se hace carne en el verbo: el cuerpo del narrador se convierte en texto y, al hacerlo, se mantiene fiel a su naturaleza cambiante y fluida.

En consecuencia, la metaficción no solo tematiza la escritura como problema, sino que introduce una dimensión sensorial que la convierte en prolongación del cuerpo. Los incisos, rectificaciones y digresiones desplazan la atención hacia aquello que excede lo verbalizable: texturas, luces, roces, sonidos mínimos que reaparecen como restos somáticos de la experiencia juvenil. La escritura deja de ser un instrumento de fijación para volverse un dispositivo táctil y atmosférico, capaz de reactivar las impresiones corporales que sostienen el deseo. Esta orientación hacia lo perceptivo (más que hacia lo declarativo) refuerza la idea de que la verdad de la memoria cuir no requiere una exactitud de los hechos sino la persistencia física de lo sentido, de modo que la aceptación de la falibilidad de la escritura al intentar captar la realidad —y la consiguiente decisión de ficcionalizar como territorio de trabajo— no niega la verdad, sino que le abre la puerta a otra: la verdad de que el deseo es fuerza motora de la experiencia.

Desde los *memory studies*, esto implica desmontar el mito del recuerdo-archivo para entenderlo como un proceso creativo en curso. El narrador no descubre una memoria ya existente, sino que la va construyendo a través de la narración, y esta construcción está inevitablemente modulada por el deseo que orienta su mirada. Aquí la reflexión metafictional converge con la teoría cuir. La insistencia en que “lo que recordamos y lo que inventamos se mezcla” (Serrano 17) funciona como una epistemología de la memoria que se resiste a ser contada tan rígidamente. Esta operación tiene una doble dimensión: es a la vez política y somática. Al presentarse como “incompetente”, el yo narrativo desactiva la autoridad del sujeto autobiográfico tradicional y, en su lugar, ofrece un cuerpo que escribe, que titubea, que siente y que piensa a través de sensaciones (el *walkman*, el calor, el olor a laguna), haciendo que esa textura sensorial marque el compás de su relato. No es una capitulación ante el error, sino una inteligencia encarnada que reconoce los límites de la veridicción y trabaja con ellos. De ahí que la escritura aparezca como una práctica performativa por la que el cuerpo cuir deviene subjetividad: no se narra desde una identidad preestablecida, se narra hacia una identidad en construcción. Cada acto de rememoración, al confesar su imperfección, se transforma en un acto de liberación creativa: inventar, mezclar, priorizar la verdad afectiva sobre la exactitud de los datos. La “mentira” que se confiesa es, en este marco, la forma más nítida de honestidad de un



cuerpo que solo consigue acceder a su pasado a través del filtro del deseo que lo define en el presente. La memoria, así, no se recupera como territorio perdido: se va generando como cuerpo textual, y en esa creación –siempre incompleta– deposita su verdad más radical.

La decisión de presentarse como un “organizador ingenuo” trasciende lo metaliterario; constituye una estrategia de resistencia contra los regímenes discursivos que han patologizado el cuerpo cuir. Como señala Meri Torras, el sesgo médico tradicional trata el cuerpo como un mecanismo donde los síntomas visibles revelan una verdad oculta y determinante: una patología, una desviación, una anormalidad (112). Esta concepción, alineada con el análisis de Foucault en *El nacimiento de la clínica*, convierte el cuerpo en un objeto de vigilancia, donde lo visible es un simple indicio de lo oculto, y el poder se ejerce a través de la normalización de lo anómalo. Frente a este aparato de medicalización, la narración de Serrano se rebela. No ofrece un “síntoma claro” que pueda ser diagnosticado. Al contrario, su incompetencia estratégica y su calculada vacilación desactivan la lógica médica del secreto por revelar. El cuerpo cuir que se construye en la novela no es un mecanismo con una verdad patológica oculta; es un campo de batalla de afectos y sensaciones cuya verdad no es secreta, sino manifiestamente superficial y sensorial –reside en el *walkman* con almohadillas naranjas, en el balanceo de Wences en la escalerilla, sin ninguna “causa profunda” por desentrañar.

Al escribir desde esta posición de ignorancia pretendida y confesa incompetencia, el narrador se ubica deliberadamente al margen, marcando su cuerpo y su relato como un territorio “ex” –anárquico–, que amenaza, como señala Sara Ahmed, la “felicidad colectiva” heteronormativa (230). Este gesto disruptivo lo sitúa en la frontera simbólica que Judith Butler describe como el límite entre los cuerpos que sí importan y los que son excluidos por ser considerados abyectos (185). Es desde este lugar de abyección – “idealmente sin familia, sin pareja, sin hijos” (Ahmed 230)– que el narrador articula su contradiscurso: un relato que se niega a ser el signo transparente de una patología y que, en cambio, celebra opacidad, la indeterminación y la verdad afectiva de un cuerpo que existe a pesar de –y en contra de– las normas que intentan definirlo. Esta misma resistencia a la transparencia sintomática y a fijar una autoría estable encuentra su máxima expresión en una polifonía de voces que desdibuja los límites del yo. Un pasaje



metaficcional, en particular, resulta especialmente significativo al respecto:

Se nos van haciendo cortos los días, eso decía mi madre que decían las tías de Wences, pero ellas eran dos mujeres sencillas y puede que fuera mi madre la que lo inventara, o yo mismo ahora, al cabo de tanto tiempo, el que lo inventa [...]. Eso decía mi madre que decían las tías de Sebastián, pero más parece que fuera ella la que habla con sus voces, o yo mismo, tan dados ella y yo siempre a hablar por boca de otros, mucho más comedida ella y consciente de que nadie dice nunca nada verdadero, mucho más imprudente yo, siempre, pensando que seré capaz de hacerlo, que repito lo que dijeron ellas, sin darme cuenta de que no son ellas las que hablan con mi voz, sino que yo soy yo mismo, o mi madre, los que hablamos por ellas (Serrano 61-62).

El fragmento anterior no se limita a problematizar la fidelidad del discurso referido: funciona como un laboratorio enunciativo donde la autoría de lo dicho se redistribuye y la veracidad ya no se mide en una única fuente, sino en la coexistencia y el solapamiento de voces. La oscilación “¿lo dijeron las tías, la madre o lo invento yo?” desplaza el centro de gravedad desde el origen de la frase hacia el tránsito de la palabra entre cuerpos y tiempos. En clave cuir, la expresión “hablar por boca de otros” no apunta a un defecto, sino a una forma de construir la voz: una subjetividad que se edifica mediante la citacionalidad, una serie de préstamos y mimetismos, todo ello estrategias para comunicar el deseo cuando la enunciación directa no es viable. Esa “voz propia” aparece como ensamblaje de apropiación, reescritura y adaptación afectiva de lo ajeno que sea capaz de expresar el presente del yo. La indiscernibilidad de las voces se convierte así en materialidad de una identidad relacional: no existe ningún núcleo fijo, sino una constelación que se compone y recompone con los timbres de Wences, Sebastián, la madre o las tías. El “yo” no es el soberano del relato, sino que actúa como una especie de *medium* donde esas voces resuenan, se ensamblan y toman una forma auditable; en consecuencia, la memoria opera más como una reactivación de ecos y ritmos que como la restitución de un original.

Esta citacionalidad afectiva está vinculada a la performatividad del yo narrador: al repetirse y mezclarse enunciados ajenos, la identidad no se describe, sino que se la hace ocurrir. La iteración –citar, ventriloquizar, descolocar la atribución– no deforma ningún supuesto modelo, sino que incorpora el decir del otro y lo transforma en presencia propia. En este dispositivo, el pretérito imperfecto cumple una función muy precisa: habilita un marco de simultaneidad y cohabitación donde las voces codirigen la escena (“decía”, “hablaba”), sosteniendo la duración y el hábito de ese hablar compartido. Lo importante aquí no es fijar la fuente exacta de lo dicho, sino habitar el espacio sonoro y afectivo que



esas voces producen en común; la relevancia del enunciado reside menos en su contenido proposicional que en su textura y distribución en el tejido de la memoria.

Como se ha visto, el narrador no es un yo autónomo que recupera su pasado. Se trata de un sujeto encarnado (Braidotti) que aloja a las voces de quienes han conformado su mundo afectivo: los amigos deseados, la familia, los amantes perdidos. La heteroglosia y la focalización voyerista no son recursos estilísticos; son la manifestación formal de una subjetividad radicalmente relacional y porosa, la cual viene definida por su capacidad de acoger, filtrar y reprocesar los discursos del otro. Esta poética de la esponja –absorbente y selectiva– responde a la imposición de una autobiografía unificada y autoral afirmando, en cambio, la verdad de una textualidad coral y contaminada. El verdadero protagonista no es el “yo” narrador, sino un “nosotros” afectivo que emerge del collage de voces, miradas robadas y confesiones escuchadas a hurtadillas. La memoria deja de ser una facultad individual para convertirse en práctica colectiva de resignificación, un espacio donde la comunidad cuir –a menudo silenciada por la historia oficial– halla resonancia y perdura mediante la citacionalidad afectiva. En última instancia, la polifonía final no es un ruido a despejar, sino la banda sonora de una subjetividad cuir que se sabe hecha de préstamos, hurtos y ecos. Es el sonido de un cuerpo que, al escribir, deviene en lugar de comunidad, demostrando que la memoria más verdadera es la que acepta su naturaleza prestada, colectiva y, en definitiva, política.

Una identidad en obra: el cuerpo cuir como archivo y devenir

Si la poética de la vacilación se encarna en la gramática y la narración, su correlato estructural se encuentra en la organización fragmentaria de *Sebastián en la laguna*. La novela se compone de unidades breves y sin título –como latidos o instantáneas mnémicas–, secciones breves y un montaje elíptico. Esta concisión y fragmentación son fruto del intento de mezclar elementos ficticios, hechos reales y recuerdos, según lo que anuncia el epígrafe de Sebald. La heteroglosia, producto de la focalización voyerista, emite un organismo textual surcado de interrupciones y digresiones. Lejos de seguir una subordinación temática rígida, la obra opera bajo una economía de la memoria deseante. La memoria no funciona como un “tema principal” que subordina a otro secundario (la



homosexualidad), sino que se presenta como el cuerpo o campo de fuerza que acoge una constelación de recuerdos sensoriales. Dentro de este cuerpo, la homosexualidad funciona como su sistema nervioso oculto: una red de sensibilidad a menudo tácita, disonante o cifrada "entre líneas" que irriga y da sentido afectivo a la totalidad de la experiencia rememorada.

Este "desfase" representacional –narrado entre la inocencia inconsciente del yo adolescente y la reconstrucción afectiva del yo adulto– no es un error, sino la huella textual de un deseo que no podía nombrarse directamente en su momento histórico y biográfico. Por ello, debe ser interpretado a través de la digresión, el comentario sincero, la elisión o la mirada voyerista. La fragmentación estructural no es, pues, un capricho formal; es el único formato posible para albergar una memoria que es, en esencia, corporal, afectiva y políticamente elusiva. Los recuerdos no son elementos subordinados, sino constelaciones de afectos sensoriales (el olor a laguna, el tacto del sol, el sonido del *walkman*) que operan como disparadores mnémicos en una red neural donde lo sensorial y lo sexual son indisociables. La obra se organiza según una lógica de la dispersión y el cifrado, que es la única manera de narrar una experiencia que, por definición, no podía ser vivida ni nombrada de manera plenamente consciente en su momento. La elisión, el comentario sincero y la estilización de la "incomprensión" juvenil no son vacíos narrativos, sino los síntomas discursivos de un régimen de (in)visibilidad cuir.

En esta economía de la memoria, la muerte no clausura el deseo, sino que lo fija como imagen ardiente y perdurable. El primer recuerdo (el hermoso cadáver de Sebastián) inaugura una estética tanatográfica en la que la atracción y la pérdida están íntimamente unidas. El cuerpo muerto es deseado precisamente porque ya no puede ni responder ni hablar: su silencio vuelve inagotable la proyección del yo. De manera análoga, la vulnerabilidad corporal de Olivier, leída socialmente como déficit, deviene para el narrador en un punto de ignición erótica y de memoria. Así, el archivo cuir no se constituye únicamente a partir de los cuerpos vivos que desean, sino también de aquellos cuerpos ausentes cuya desaparición funda la necesidad misma de recordar. La memoria emerge como gesto contranecrofóbico: una tentativa de devolver el afecto y la agencia a quienes fueron expulsados del orden heteronormativo incluso en el instante de su muerte. En consecuencia, la memoria deja de ser un ejercicio de conservación para convertirse en una práctica de reinscripción que reorienta el lugar del deseo en la historia literaria.



Aunque Alberto Mira ha descrito la literatura homosexual española en términos de modalidades homofílicas, *camp* o malditistas (494–97), la escritura de Serrano supera con creces esas categorías. *Sebastián en la laguna* no se limita a normalizar, parodiar o exacerbar la diferencia, sino que la articula como un archivo encarnado: un entramado de huellas y signos que se reinscriben en clave política y afectiva. Serrano demuestra que cada huella cuir –la mirada furtiva, el deseo escolar, el mito sebastianesco– funciona simultáneamente como inscripción de un código cultural y como su desestabilización. Al mismo tiempo, su narrativa se distancia de los códigos ventrílocuos que habían obligado a la disimulación en épocas anteriores (como en Lorca; Smuga 56) y tampoco se adscribe a la lógica esencialista de la autobiografía gay; más bien, se aproxima a lo que Łukasz Smuga denomina “autobiografía cuir” (41-2), donde la identidad se reconoce como vacilante y en permanente deriva. Además, Serrano se reapropia de la tradición homoerótica –desde la iconografía de San Sebastián hasta los tópicos de la infancia cuir– para reescribirla desde una postura disidente. Y lo hace con una ironía y una autoafirmación que operan como una suerte de “*camp* depurado” más que como una simple pluma manierista, y que en el que el imaginario católico –de la iconografía sebastianesca– se entrelaza con una relectura cuir capaz de subvertirlo desde dentro. De este modo, la novela despliega una política de la memoria y del cuerpo que convierte la fragilidad y la afectividad en actos de resistencia.

En el horizonte historiográfico que reconstruye Smuga (2016), la novela de Serrano se sitúa en una fase en la que el archivo homosexual ya no exige la reconstrucción de un linaje ni la corrección de estigmas heredados, sino que invita a explorar las potencias afectivas de una memoria encarnada. Si Federico García Lorca y Juan Gil-Albert escribían desde la herida abierta de la represión, y Eduardo Mendicutti o Martín Luis G. lo hacían dialogando de manera explícita con los códigos culturales del pasado, *Sebastián en la laguna* desplaza el eje hacia la microhistoria sensorial de lo íntimo, donde el deseo se archiva no desde grandes gestas ni en intertextos reconocibles, sino en el resto táctil de un cuerpo que recuerda. Aquí la resistencia nace de la fragilidad misma del recuerdo, que da forma a una comunidad afectiva en constante devenir. Serrano muestra así la continuidad y, a la vez, la mutación del campo narrativo gay español: la memoria deja de depender de la referencialidad histórica para convertirse en un campo de fuerza somático, donde el cuerpo cuir produce, conserva y reinscribe los sentidos de su propia



existencia. Cabe señalar, no obstante, que este análisis se circunscribe al estudio de las estrategias formales y afectivas de la memoria *cuir* en *Sebastián en la laguna*, sin abordar en profundidad otros posibles ejes de lectura, como pudieran ser la dimensión sociológica de la marginalidad rural o la historicidad del deseo homosexual en el contexto español contemporáneo. Futuras investigaciones podrían ampliar este enfoque a un corpus más extenso de narrativas *cuir* actuales, con el fin de determinar en qué medida la propuesta de Serrano constituye una evolución singular dentro de las políticas de representación de la memoria y del cuerpo en la literatura española reciente. Con estas precisiones, el análisis permite destacar la especificidad con la que la novela de Serrano articula la memoria y el deseo como motores de subjetividad y de comunidad.

En última instancia, *Sebastián en la laguna* trasciende la mera representación de una memoria individual para erigirse en el archivo encarnado de una comunidad afectiva cuir. La voz narrativa se expande e incluye los discursos ajenos, reflexionando entre paréntesis; no se trata de un yo autónomo, sino un sujeto encarnado que acoge a las voces de aquellos que construyeron su mundo deseante. La polifonía y la heteroglosia son la manifestación formal de una subjetividad radicalmente relacional, cuyo núcleo identitario se define por su capacidad de acoger, filtrar y reprocesar los discursos del otro. La memoria se revela, así, como una práctica colectiva de resignificación, un espacio donde la comunidad cuir halla resonancia y perdura a través de la citacionalidad afectiva. Este enfoque confirma la hipótesis inicial: la indeterminación formal (el uso de paréntesis, el imperfecto, la polifonía y la fragmentación) es el principio constitutivo y político de una subjetividad disidente. *Sebastián en la laguna* no es un relato fallido, sino el espacio material donde la memoria cuir deviene en cuerpo textual. Aquí, la mentira confesada se convierte en la forma más alta de verdad para una identidad que solo puede existir –y resistir– mediante la opacidad, el devenir y la reinvención constante. La obra de Serrano no pretende recuperar una identidad fija; su propuesta es crearla en movimiento, asumiendo su fragilidad como máxima fuerza. En este sentido, narrarse sin máscaras, con toda su potencia desnuda, se revela como el acto más radical y valiente que un cuerpo cuir puede ejecutar.



Bibliografía

- AHMED, Sara. *La política cultural de las emociones*. UNAM, 2015.
- BRAIDOTTI, Rosi. *Metamorfosis: Una teoría materialista del devenir*. Akal, 2002.
- BUTLER, Judith. *Deshacer el género*. Paidós, 2006.
- BYNUM, Caroline Walker. *Jesus as Mother: Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*. University of California Press, 1982.
- CAVANAUGH, Cecelia J. *Lorca's Drawings and Poems: Forming the Eye of the Reader*. Bucknell University Press, 1995.
- ERLL, Astrid. *Memory in Culture*. Traducido por Sara B. Young, Palgrave Macmillan, 2011.
- GREGG, Melissa, y Gregory J. SEIGWORTH. “An Inventory of Shimmers”. *The Affect Theory Reader*, editado por Melissa Gregg y Gregory J. Seigworth, Duke University Press, 2010, págs. 1–25.
- HALBWACHS, Maurice. *On Collective Memory*. Editado y traducido por Lewis A. Coser, University of Chicago Press, 1992.
- HIRSCH, Marianne. “The Generation of Postmemory.” *Poetics Today*, vol. 29, nº 1, 2008, págs. 103–28.
- KAYE, Richard A. “Losing His Religion: Saint Sebastian as Contemporary Gay Martyr.” *Outlooks: Lesbian and Gay Sexualities and Visual Cultures*, editado por Peter Horne y Reina Lewis, Routledge, 1996, págs. 86–105.
- KOŁAKOWSKI, Marcin. “Funciones de los contenidos parentéticos en la narrativa española actual”. *Studia Neophilologica*, vol. 91 (1), 2019, págs. 77-96.
- LABANYI, Jo. “Doing Things: Emotion, Affect, and Materiality.” *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 11, nº 3–4, 2010, págs. 223–33.
- . “Pensar los afectos.” *Vimeo*, subido por Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, <https://vimeo.com/159481670> Web 29 Ago. 2025.
- MASSUMI, Brian. “The Autonomy of Affect.” *Cultural Critique*, nº 31, parte II, 1995, págs. 83–109.



MIRA, Alberto. *De Sodoma a Chueca: Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Egales, 2007.

RICHARD, Jean-Pierre. *Proust et le monde sensible*. Éditions du Seuil, 1974.

SERRANO, José Luis. *Sebastián en la laguna*. Egales, 2014.

SMUGA, Łukasz. *Wbrew naturze i kulturze: o odmienności w hiszpańskiej prozie homoerotycznej na przełomie XX i XXI wieku*. Universitas, 2016.

SARGO, Tamsin. *Foucault and Queer Theory*. Reading: Cox & Wyman, 1999.

TADIÉ, Jean-Yves. *Proust et le roman*. Gallimard, 1971.

TORRAS FRANCÈS, Meri. "El cuerpo ausente: Representaciones corporales en la frontera de una presencia ausente." *Estudios*, vol. 27, 2012, págs. 107–18.

TYSON, Lois. *Critical Theory Today*. Routledge, 2006.

VATTIMO, Gianni, y Pier Aldo ROVATTI, eds. *El pensamiento débil*. Traducido por Luis de Santiago Guervós, Cátedra, 1990.

WITTIG, Monique. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Egales, 2006.