

Tránsitos corporales, identitarios y subjetivos en *El verbo j* de Claudia Hernández y *El sonido de la H* de Magela Baudoin /

Trânsitos de identidade, corporais e subjetivos em 'El verbo j' de Claudia Hernández e 'El sonido de la H' de Magela Baudoin

Paula Daniela Bianchi^{1**}

Doutora em Letras pela Universidade de Buenos Aires. Professora na Universidade de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Investigaciones de Estudios de Género (IIEGE). CONICET. Buenos Aires. Argentina.

 <https://orcid.org/0000-0001-6262-0721>

Recibido en 02 abr. 2026. **Aprobado** en: 22 ago. 2026.

Cómo citar este artículo:

BIANCHI, Paula Daniela. Tránsitos corporales, identitarios y subjetivos en 'El verbo j' de Claudia Hernández y 'El sonido de la H' de Magela Baudoin. *Revista Letras Raras*. Campina Grande, v. 15, n. 2, e7713, set. 2026. DOI: 10.5281/zenodo.22698668.

RESUMEN

En este trabajo abordo los tránsitos corporales, identitarios y subjetivos de las protagonistas de las novelas *El verbo j* (2018), de la escritora salvadoreña Claudia Hernández (1975-) y *El sonido de la H* (2015), de la escritora boliviana Magela Baudoin (1973). En ambas novelas, el pasaje hacia la adolescencia de Jasmine y de Rafaela, las protagonistas, funciona como umbral narrativo desde el cual se despliegan itinerarios geográficos, mutaciones subjetivas y metamorfosis corporales que exceden toda fijación identitaria. Las ficciones construyen una gramática de la disidencia sexogenérica fundada en el fluir transitorio y el constante del género, a partir de una elección reiterada que se sustrae por igual a las determinaciones biológicas y a los mandatos de la heterosexualidad normativa. El recorrido propuesto indaga, en primer término, los desplazamientos geográficos y las transformaciones corporales que estructuran ambos relatos; en segundo término, se detiene en la organización pronominal de *El verbo j*, cuyos capítulos —Yo, Tú, Él, Ella, Eso, Nosotros, Ustedes, Ellos— trazan la deriva subjetiva de J hacia Jasmine; en tercer término, aborda *El sonido de la H* a partir del vínculo entre Mar y Rafaela y de la escena fundacional del carnaval escolar de 1989. El objetivo consiste en demostrar que, en los dos textos, la violencia, la precariedad y las comunidades afectivas electivas operan como condiciones de posibilidad —nunca neutras— para la constitución de subjetividades trans que no aspiran a la definición sino a la habitabilidad.

PALABRAS-CLAVE: Cuerpos trans; Travestismo; Literatura Latinoamericana siglo XXI; Violencia; Desplazamientos.

RESUMO

Neste trabalho abordo os trânsitos corporais, identitários e subjetivos das protagonistas de *El verbo j* (2018), da escritora salvadorenha Claudia Hernández (1975-) e *El sonido de la H* (2015), da escritora boliviana Magela Baudoin (1973). Em ambos os romances, a passagem para a adolescência de Jasmine e de Rafaela funciona como limiar

^{1**} azuldragonk@hotmail.com

narrativo a partir do qual se desdobram itinerários geográficos, mutações subjetivas e metamorfoses corporais que excedem toda fixação identitária. As ficções constroem uma gramática da dissidência sexo-gênero fundada no fluir transitório e constante do gênero, a partir de uma escolha reiterada que se subtrai igualmente às determinações biológicas e aos mandatos da heterossexualidade normativa. O percurso proposto examina, em primeiro lugar, os deslocamentos geográficos e as transformações corporais que estruturam ambos os relatos; em segundo lugar, detêm-se na organização pronominal de El verbo j, cuyos capítulos —Yo, Tú, Él, Ella, Eso, Nosotros, Ustedes, Ellos— traçam a deriva subjetiva de J rumo a Jasmine; em terceiro lugar, aborda El sonido de la H a partir do vínculo entre Mar e Rafaela e da cena fundacional do carnaval escolar de 1989. O objetivo consiste em demonstrar que, nos dois textos, a violência, a precariedade e as comunidades afetivas eletivas operam como condições de possibilidade —nunca neutras— para a constituição de subjetividades trans que não aspiram à definição, mas sim à habitabilidade.

PALAVRAS-CHAVE: *Corpos transgênero; Travestismo; Literatura Latino-americana; Violência; Deslocamentos.*

1 Introducción

En *El verbo j* (2018), de la escritora salvadoreña Claudia Hernández (1975-) y *El sonido de la H* (2015), de la escritora boliviana Magela Baudoin (1973) se despliegan recorridos geográficos -desplazamientos entre países, itinerancias identitarias- junto a transformaciones corporales y subjetivas. J, H, Rafa, Jasmine y Rafaela, las protagonistas de estas ficciones, apuestan a la elección constante del género sin que ello implique su estabilización, liberadas de determinaciones biológicas; se inscriben, por el contrario, en un fluir transitorio identitario, subjetivo y corporal. No importa por momentos el nombre, ni la identificación genérica, sino las tensiones del devenir trans y lo que esto produce en los lazos que ellas generan. En este sentido, el prefijo “trans” que indica más allá de, del otro lado de, a través de, sugiere una traslación de un estado o sitio a otro. Lo utilizo en este análisis con un valor de pasaje y con un valor político de esos movimientos que desandan la supuesta estabilidad de los géneros.

En estas ficciones, cuyas acciones principales transcurren en los años noventa, los cuerpos de las adolescentes varían y mutan más allá de repetir las regulaciones sexogenéricas impuestas por la heterosexualidad normativa. Las estructuras narrativas posibilitan que los personajes recreen las poses y los gestos en los que se inscribe la ilegibilidad genérica. Los cuerpos nombrados y vestidos con patrones masculinos escapan de las costuras del género para devenir transgénero. Los arreglos de vestuario y las tecnocósmicas del ser otra suponen riesgos que las jóvenes están dispuestas a asumir a pesar de las violencias infligidas por terceros, los estigmas y las muertes prematuras que estas conllevan.

Ambas novelas esbozan, asimismo, gramáticas colaborativas de vínculos comunitarios que contribuyen a transicionar la corporalidad y la subjetividad de J y Rafaela, por un lado, y a

anclar otros modos de habitar los espacios, por el otro. Los cuerpos se tornan sonoridad en la actuación del género, se propulsan verbo en la acción performativa del gesto dentro de sociedades heteromachistas latinoamericanas y provocan fisuras en el entramado sacionormado. Me centro en la noción de género postulada por Judith Butler (2005), entendida como construcción social, cultural y jurídica, y puesta en tensión con la lectura performativa que la autora elabora a partir de la iterabilidad derrideana. Sin embargo, los personajes de Hernández y Baudoin no actúan el binarismo genérico mediante la imitación de patrones repetidos, sino que habitan el género del modo en que cada quien lo experimenta, en una vivencia que desborda la mera citacionalidad performativa. A esta perspectiva se suma el aporte de Adriana Cavarero, en diálogo con Butler (2009), sobre la exposición constitutiva del sujeto a la vulnerabilidad de un otro; categoría que permite iluminar los lazos comunitarios que sostienen y, que a la vez, ponen en riesgo, los procesos de transición narrados. No se trata, entonces, de una actuación de género en la iterabilidad formulada por Butler a partir de Jacques Derrida, sino de una vivencia singular de cada personaje, ajena a la necesidad de reproducir la imitación del género binario a partir de un proceso evolutivo subjetivo y corporal. La categoría de cuerpos la exploro a partir de una concepción de lienzo discursivo, por un lado, en el que se inscriben las prácticas políticas, jurídicas y sociales y, por otro, como un lienzo vulnerable en el que se escriben y rubrican las violencias expresivas (Segato, 2016) y las performatividades del género (Butler, 2006).

En los relatos abordo los episodios pulsantes del cambio de J y de Rafa hasta la constitución de subjetividades y personalidades maduras, que no equivalen a definitivas, junto con las implicancias de estos procesos ligados a las violencias, las ciudadanías, los sitios habitables y las relaciones comunitarias.

2 Verbo y pronombres en desplazamiento

La escritora Claudia Hernández (1975) nació en El Salvador. Publicó los libros de cuentos *Otras ciudades* (2001), *Olvida Uno* (2005), *De fronteras* (2007), *La canción del mar* (2007), *Causas Naturales* (2013), además de las novelas *La han despedido de nuevo* (2016), *Roza, tumba, quema* (2017), *El verbo J* (2018) y *Tomar tu mano* (2021).

El verbo J transcurre en diferentes escenarios territoriales hostiles. La historia de J comienza en El Salvador, donde se retratan como telón de fondo los últimos años de los enfrentamientos militarizados entre el ejército y la guerrilla; luego J atraviesa Guatemala, México, Estados Unidos y, hacia los inicios de la década del 2000, emprende un ida y vuelta entre El Salvador y Estados Unidos. La novela se organiza en ocho segmentos titulados con los pronombres: Yo, Tú, Él, Ella, Eso, Nosotros, Ustedes, Ellos. Cada uno narrado por una voz fragmentada y geolocal que desarrolla los vínculos establecidos entre J y los diversos personajes o comunidades que aparecen en la trama. Esta organización pronominal funciona como recurso compositivo y fija de manera sucesiva y provisoria una posición de enunciación distinta para cada etapa de J, la estructura misma del relato argumenta, en el plano formal, la hipótesis de un género que nunca se estabiliza en una única voz ni en un único referente.

El primer capítulo, “Yo”, narrado en primera persona abre la historia con la afirmación: “Yo estoy bien. Voy a estarlo” (Hernández, 2018, p. 5). J relata su infancia transcurrida entre los años setenta y ochenta desde un presente de enunciación adulto. Tras esa reduplicación del yo aseverativo J, por un lado, evoca su nacimiento, a sus hermanos, los golpes propinados por su padre, el primer trabajo cuando aún se le caían los dientes de leche, el reclutamiento de adolescentes por parte del ejército y la llegada de la guerrilla en El Salvador cuando tenía trece años; recuerda además los sucesivos desplazamientos geográficos, por el otro. Primero la mudanza hacia unos asentamientos precarios donde carecían de agua potable y la violencia tomaba protagonismo, cuando su madre decidió que para preservarla era necesario mudarse de barrio. Luego el irse al norte. “Soporté el paso por Guatemala” (p. 36) y la crudeza de perderse en México que “se traga a la gente” (p. 37). Estos itinerarios se articulan en torno al tránsito de género en tanto productor de experiencias. El camino de J traza un mapa sobre el territorio recorrido y este, a su vez, delinea los atributos de los personajes y del relato que prolifera en diversidades y dislocaciones. Los desplazamientos de J resultan, así, constitutivos de su identidad y esquivan la monotonía de género. La novela sostiene, de este modo, un eje de lectura implícito: el cuerpo migrante y el cuerpo generizado, establecidas en principio, como dos tramas paralelas configuran una sola matriz de inestabilidad, en la que cada frontera cruzada reproduce, a otra escala, el cruce identitario que atraviesa a J.

El yo que inaugura la historia requiere un tono confesional de intimidad que necesita de un tú, de otro, para dar cuenta de sí y diseñar una historia de sí misma enlazada a otra persona -

un tú, un ellos, un eso-. Dar cuenta de sí necesita de un otro que complete lo que falta a partir de la escucha y de lo visto. Adriana Cavarero, en diálogo con Judith Butler (2009), aduce que somos sujetos expuestos a la vulnerabilidad de un otro en nuestra singularidad. Esta dependencia estructural del relato de sí respecto de un destinatario permite leer la fragmentación pronominal de la novela como un artificio intencional en el que prima la puesta en forma de una sentencia sobre la subjetividad: J únicamente puede narrarse con la condición de exponerse ante otro que la reciba, lo que explica que cada capítulo requiera una voz distinta para completar lo que la anterior deja pendiente.

J no es aceptada por el padre, que la golpea e insulta habitualmente, ni por el hermano menor; sí, en cambio, por sus hermanas gemelas y por otra que tiene una neurodivergencia. El afecto y el cuidado materno acontecen mientras J no manifieste atisbos “culeros” (Hernández, 2018, p. 23) o maricas. J proyecta una subjetividad e identidad prismáticas: es varón, gay, mujer, transexual, performer. Cuando en este capítulo se exponen los detalles de su adolescencia, la construcción narrativa utiliza para referirse a su persona adjetivos y pronombres femeninos; por ese motivo, me refiero a J empleando el género gramatical femenino para nombrarla, salvo cuando la narración indique lo contrario.

Ya en este primer capítulo queda clara la situación de desplazamiento que vive la protagonista y la transformación corporal y subjetiva que le tocará emprender en la adolescencia. Desde que la partera la trajo al mundo, J fue la distinta: “A este niño tendrá que tratarlo diferente al resto [...] está en el sitio equivocado” (Hernández, 2018, p. 5), afirma la mujer. Solo recibe cariño por parte de las hermanas gemelas. La madre, en cambio, la expone a los peligros laborales del afuera, le prohíbe relacionarse con otro niño feminizado, le rompe un balde porque es rosa e impone castigos a una hija atrapada en la corporalidad de los designios masculinos. No existe comprensión parental, sino un maltrato que revitaliza el lugar equivocado en el que ubican a J. Respecto de la madre dice: “preferiría verme muerto a que yo fuera culero. Pronunciaba la misma palabra que usaron conmigo los soldados. Se había vuelto un poco como ellos” (Hernández, 2018, p. 33). La equiparación entre el insulto materno y el vocabulario castrense no es casual: evidencia que la violencia doméstica y la violencia de guerra comparten, en la novela, un mismo léxico regulador del género, de modo que el hogar deja de funcionar como refugio frente a la violencia pública y pasa a reproducirla en clave íntima. De esta manera, J resulta excluida de cuidados afectivos y es expuesta a una condición de mayor precariedad.

El tránsito organiza el relato de modo permanente: la familia se muda de una casa humilde a un asentamiento en las orillas de la ciudad, las hermanas migran a Estados Unidos, J también lo hace, pero antes de reencontrarse con ellas, se pierde en la ciudad y deambula por sitios eventuales en los que le toca permanecer hasta hallar el camino correcto. En ese itinerar afloran violencias de modo perenne. La pobreza, la guerrilla y los pasajes de frontera, como telón de fondo, dan cuenta de cómo se moldean los cuerpos y las subjetividades en los cruces fortuitos de los países en tránsito. El género resulta inestable y la pluralidad de voces converge con esa multiplicidad genérica. El binarismo se difumina en virtud de los recorridos de J, a la vez que se desdibujan las diferencias gramaticales entre él y ella, junto con el énfasis que su corporalidad ejerce en la clasificación de prácticas no heteronormativas. Se verifica, en este tramo de la novela, la hipótesis de lectura enunciada al inicio: la inestabilidad genérica actúa su condición de posibilidad, en la medida en que cada frontera atravesada suspende momentáneamente las categorías fijas de nación, de lengua, de género dentro de las cuales J podría, de otro modo, ser clasificada.

En los capítulos “Tú”, narrado por una amiga, que alude a la apariencia frágil de J, y “Él”, contado por una de las gemelas, contemplan como centro gravitatorio las violencias, al tiempo que se acentúa el tránsito genérico, migrante y subjetivo. La indefinición genérica de J produce inquietantes efectos en algunos personajes, aunque a ella tampoco le interesa cómo percibirse en su sexualidad y subjetividad flexibles. Desarrolla, sin embargo, la habilidad de exhibir un cuerpo escoltado por una cosmética que maquilla la mascarada de su esencia, en tanto escapa a los patrones modélicos predeterminados: “prefería verme muerto a que yo fuera culero” (p. 23), “yo no estaba enterada de mis preferencias” (p. 22). Ella/él/elle habita la vida precaria explorando espacios que la alojen y afectos en su viaje. El género de J resulta maleable del mismo modo que la convivencia con variados discursos y registros complejizan aún más la diversidad sexual, religiosa, médica y jurídica presente en la trama.

En la novela conviven las creencias de las curanderas con religiones expulsivas, como las iglesias evangelistas, que modulan discursos performativos de “matar y morir” y que, en El verbo J, se traducen en adiestramientos de la pose orientados a perpetuar el monótono rigor de la disciplina reguladora. Por ese motivo, además de humillarla, la iglesia expulsa a J: “no querían que contaminaras a nadie” (p. 45). Su apariencia desprotegida como migrante y como persona trans en tránsito, la arroja a sufrir violaciones, ser traficada, ser prostituida, al hambre y a la

intemperie baldía del contagio, cuando le transmiten el HIV/SIDA. No obstante, el entramado narrativo deja abiertas porosidades por la que se filtran el afecto y la resistencia, de modo que el relato no se hunde por completo en la opacidad hostil. Es decir, la condición de vulnerabilidad que la arroja a la intemperie económica y social y a una mirada que por momentos resulta hiriente, ya que “la piel y la carne nos exponen a la mirada de los otros, pero también al contacto y a la violencia” (Butler, 2006, p. 52).

El capítulo “Ella” devela el transitar de un género a otro. Predomina en él la voz del cuñado que le palmea el hombro y la invita a una cerveza. Así comienza el primer párrafo: “Ella fue una sorpresa para todos” (Hernández, 2018, p. 78), la marca del pronombre se suma a la marca de género recién definida. Ella es la hija de la gemela, pero también de J, que donó esperma y, además, es Jasmine. El momento de indefinición e inadecuación al género parece disiparse cuando el personaje se presenta con el nombre completo. Jasmine esculpe una hendidura que atraviesa tanto el cuerpo textual como el cuerpo sexual/sexuado/genérico, que ya no se reduce a un simple nombre propio. Una de las gemelas refuerza la confirmación de esta nueva subjetividad de J al enmarcar en palabras y gestos lo que piensa: “Te ves preciosa, le dice. Le pasa el dedo por los cabellos tan parecidos a los de su madre. Preciosa. Es la primera vez que alguien se lo dice. Se sonroja. ¿Qué? Habrías sido una chica muy linda. ¿Lo dices en serio? Siempre lo has sido. Sabes que siempre me han golpeado por eso.” (Hernández, 2018, p. 80). Este diálogo con Jasmine, que ya no lleva elidido el nombre, resulta significativo. La huella establece una inscripción identitaria del pronombre “ella” como categoría generizada en pos del nombre propio. El hecho de que Jasmine sea el único nombre propio pleno de toda la novela permite sostener que, para Hernández, la identidad no se declara de una vez sino que se conquista narrativamente: el nombre no antecede a la transición sino que es su resultado, lo que refuerza la idea de un género que se produce en el tiempo del relato y no fuera de él.

A partir de esta posibilidad de poner en palabras lo vivido, la hermana solo le pide que se cuide, sin mencionar de modo explícito el intento de suicidio, la paliza recibida de un grupo de gringos ni el abandono de una pareja. La huella del nombre propio conduce a la aprobación de un cuerpo que luce diferente, acariciado pero también golpeado. Se trata de la primera tentativa de despojar la corporalidad de los sentidos que se le adjudican en tanto identidad y subjetividad, en favor de un cuerpo cuyos sentidos configuran la caída del límite binario.

En este el capítulo se estructuran, además, el suicidio, el desengaño y el conformarse con alguien que la quiera, que le pegue a veces y que no le robe. El robo no solo resulta solo material, sino también afectivo. El compañero con el que estaba la estafó y se casó con la novia de siempre; la estafa se reduplica cuando la familia de este niega que fuera homosexual: “En todo caso habría sido solo un hombre que había tenido sexo con otro hombre una o muchas veces pero no un homosexual” (p. 90). En *El sonido de la H*, Rafaela mantuvo durante muchos años una relación sexoafectiva con un policía casado, doce años mayor, que al divorciarse la abandonó por otra más joven con la que contrajo matrimonio. Asimismo, Rafaela le pregunta a su amiga si es la persona que más la quiere. La necesidad de sentirse queridas, ni siquiera amadas, apenas como un remiendo de amor, resulta esencial en ambas protagonistas.

En este segmento, se resalta por primera vez lo bella que es Ella. J construye el pasaje hacia Jasmine, vestida, maquillada y con la actitud de mujer mientras su sobrina la abraza diciendo: “Te amo, tío” (p. 95). Resulta también la primera vez que se siente increíble, que la ven increíble, que lo es. El maquillaje ya no responde al deseo, como cuando quería un labial y la ex pareja se lo prohibió, sino a la necesidad de ocultar los golpes que este le dejó. Jasmine siente proximidad con la naturaleza de la flor antes que con la naturaleza del género. No obstante, no siempre recorre las calles así, prefiere vestir de princesa en su hogar, frente al espejo y con la puerta bien trancada, y solo en ocasiones salir de gira acompañada siempre de una comunidad de amigos.

La escena del espejo adquirirá otro sentido en *El sonido de la H* donde Rafaela baila y se apropia del escenario y de su imagen, mientras que J asume su tránsito sexual al transformarse en Jasmine frente a sus hermanas y, luego, a su familia. Como señala Emanuela Jossa “El lugar de la disidencia, discretamente disruptivo, no es un espacio geográfico, sino el cuerpo de Jasmine. Sus afectos. Su agencia” (2020, p. 303). Es decir, Ella evidencia una transformación en construcción que no concluye, que oscila entre la exhibición feminizada y la travestida, sin que existan en su corporalidad señales de intervenciones estéticas sino que experimenta la feminidad en el ámbito de su casa frente al espejo. Que esta escena de autorreconocimiento ocurra puertas adentro, y no en la esfera pública, confirma que la disidencia genérica en *El verbo j* no busca principalmente la visibilidad más que la habitabilidad: a J le basta, en este punto, con poder mirarse y reconocerse, aun cuando ese reconocimiento deba permanecer oculto.

“Eso”, único capítulo que no lleva por nombre un pronombre personal, alude al contagio y a la enfermedad. El comienzo apuntala el diagnóstico médico media entre la soledad que vive J y la vida comunitaria que le espera. El contagio de HIV que la conducirá a la muerte le proporciona, sin embargo, la posibilidad de armar una familia comunitaria electiva. La impronta de las violaciones por medios sexuales y de las violencias físicas habilita que J sea aceptada por una comunidad de pares (Schoups, 2021).

“Nosotros” visibiliza la conformación de esa familia colectiva que elige: “Ellos prefieren llegar en manada” (Hernández, 2018, p. 118), crean una red de cuidado y protección, no se abandonan; incluso, cuando comienzan a morir a causa del sida, se intensifica la red de protección originada en ese agenciamiento comunitario.

En el capítulo “Ustedes”, J enferma de sida en los años ochenta, animada por sus hermanas, retorna a El Salvador para reencontrarse con su familia. El primer rechazo proviene de la madre porque ingresa como Jasmine y luego del hermano menor, que no la acepta porque irrumpe “vestido de mujer” (Hernández, 2018, p. 141), aunque así era como “mejor se sentía, había pensado presentarse como ella lo conoció, como había subido al avión y lucía en el pasaporte, pero pidió que mejor se detuvieran en alguna parte para arreglarse un poco. Quería verse bien” (p.143). Verse bien al volver al país del que se había ido porque no podía respirar en él equivalía a ser Jasmine, a mostrarse “bien”. Asesorada por sus sobrinas se “sentía como cualquier chica” (p. 144), no como una que andaba por los “escenarios” (p.144) nocturnos. La familia biológica no reconoce que la casa que les compró pensada como protección para la hermana enferma fue un regalo y no una obligación. Nuevamente Jasmine resulta expulsada del ámbito del hogar primario.

A pesar de esta violencia inscripta y tras la muerte de la madre de Jasmine, esta se transforma en quien quiere ser a partir de una doble filiación familiar: es padre y tío de la hija de una de las gemelas, ya que donó esperma a su hermana. De ese modo, se convierte en el tío porque la beba es hija de la gemela pero también en el padre biológico porque se fecundó con sus espermatóides. La maternidad junto con el ser tía e integrarse de otro modo a la familia restituye su subjetividad. J que se anima a esa paternidad porque no subyace el imperativo de un no materno que se le hubiera impuesto en la distancia. A la vez, su padre que no era el biológico y que se descubre que no la quería por afeminada sino porque era hija de otro al que asesinó, al final de la trama la acepta como quiera ser, la reconoce como hijo y le restituye la

casa que compró para protección de su hermana. Finalmente, ese padre sin lazos genealógicos con J le brinda en su lecho de muerte el cuidado que le había sustraído de pequeña. Esta reconciliación tardía afirma la violencia estructural postulada por el padre y luego la matiza al exponer que los vínculos comunitarios y familiares que sostienen la transición de J no son estables ni están garantizados de antemano, sino que se reconstruyen, cuando se reconstruyen, sobre la misma precariedad que en otros tramos de la novela produce el abandono. El nomadismo migrante, el exilio de las subjetividades y los cuerpos y la mudanza del nombre evidencian, en conjunto, la fragilidad de J junto con su firmeza sostenida por las raíces vinculares femeninas que acarrearán una politicidad de sus contactos: su amiga, sus hermanas, su sobrina, la manada y, por último, su padre.

El contagio del sida, instaurado en la parte central de la novela, establece la manera en que J logra mirarse al espejo y reconocerse: “Jasmine era solo para él, para cuando estaba en casa y no quería sentirse vulnerable. Lo hacía sentirse seguro e irreconocible ante el espejo como los tres cerrojos y la tranca en la puerta” (p. 96). Esta práctica cotidiana circumscripita en el ámbito de lo privado, adquiere en la novela la dimensión de actos de resistencia: J se cierra o abre como una flor según quién esté al frente: “ser menos él y sentirse una flor” (p. 95). La intimidad registra, así, el cuidado y la exploración e interroga las vinculaciones que se articulan entre supervivencia y violencias que cuestionan el orden político de los cuerpos. Queda, sin embargo, sin responder una pregunta que la narración origina: “¿cómo podía ser que el odio pudiera ser tan íntimo?” (p.81).

3 Sonidos de la H

El sonido de la H (2015), de Magela Baudoin (Caracas, 1973-) obtuvo en 2014 el XVI Premio Nacional de Novela Alfaguara en Bolivia. Magela Baudoin es escritora, periodista, editora y codirectora de Editorial Mantis, nacida en Venezuela y criada en Bolivia. Entre su producción literaria se destacan *Mujeres de costado* (2010), libro de entrevistas, *La composición de la sal* (2015), *Vendrá la muerte y tendrá tus ojos* (2020), *Solo vuelo en tu caída* (2023).

La novela desarrolla la historia de Mar durante el último año de secundaria y su relación con Rafa, Rafael, Rafaela. Comienza con la escena de la muerte de Rafaela en la bañadera y

con la voz narradora de Mar, ya adulta, que evoca el pasado compartido con su amiga. Le habla en segunda persona, la interpela, la critica, la ama, de modo que ese pretérito adolescente se vuelve, por momentos, un presente narrativo. A diferencia de *El verbo J*, donde J narra su propio tránsito en primera persona a lo largo de casi toda la novela, en *El sonido de la H* la transición de Rafaela fluctúa mediada por la mirada, no siempre benévola, de una amiga que tarda en comprenderla. Esta diferencia en el punto de enunciación resulta decisiva, mientras que en Hernández el tránsito de género se cuenta desde dentro, en Baudoin se relata desde el borde, lo que permite reflexionar cómo la subjetivación trans también se construye y se resiste en la mirada del otro.

Rafaela muere de un infarto mientras se baña y la narradora compara esa escena con la pintura *La muerte de Marat* (1793), del pintor francés Jacques-Louis David. La obra pictórica recrea al periodista y líder jacobino Jean-Paul Marat, asesinado en la tina en la que trabajaba, por Charlotte Corday, integrante de los girondinos. En la edición de Mil madres de 2022 se atribuye en la solapa el diseño de tapa a *La muerte de Marat* de Munch, pero la ilustración de cubierta corresponde a David. El pintor noruego Edvard Munch en 1907 plasmó una serie de asesinatos también titulados *La muerte de Marat*, que no remite tanto al episodio de 1793 sino que destaca en el lienzo a la asesina Corday junto a Marat tendido en una cama; se trata, por tanto, de dos referencias pictóricas distintas que la novela pone en tensión.

La novela de Baudoin concluye del mismo modo en que comienza, con la voz narradora que describe la obra original para volver a escenificar el hallazgo del cadáver de Rafaela: “Te hallaron desnuda, en una tina veterana, de loza, que le daba a la escena, así como yo la imaginaba, claridad estructural y predominio de la figura sobre el fondo. Casi como un cuadro que me era familiar, pero que no llegaba a recordar por su nombre” (Baudoin, 2022, p. 168). Me pregunto si acaso importa, si se trata de un error intencional o involuntario de la edición o si el cuerpo de Marat pintado por David o el retratado por Munch comparten similitudes o diferencias con la familiaridad que Mar percibe respecto de Rafa, Rafael, Rafaela. Lo relevante, en este caso, es que el cuerpo de Rafaela se renueva en la producción artística que lo evoca. Al igual que en *El verbo J*, el dar cuenta de sí de Mar, en la interpelación dirigida a su amiga, necesita de un otro que la deja expuesta (Butler, 2009) y que reconstruye ese 1989 a partir de retazos de un recuerdo adulto actualizado en el presente. Lo que sí queda claro es que Rafa siempre supo

que era Rafaela Rossi, aunque para su amiga el tránsito de Rafa se produce a partir de la transformación acontecida en su subjetividad, nombre y percepción.

Todo, en la novela, es cuestión de nombres y de tránsitos. Mar no logra recordar el nombre de la pintura de David que en la contratapa aparece atribuida a Munch, del mismo modo en que todos los personajes transitan en *El sonido de la H*. Mar vivió en Venezuela, República Bolivariana, hasta los dieciséis años donde conoció a su amiga Rafaela. A fines de 1989 migró a la tierra de sus ancestros paternos, Bolivia, que lleva el nombre de Simón Bolívar (Torres, 2023), a la ciudad de Cochabamba. Los padres de Rafaela son inmigrantes italianos que moran en Venezuela. Se trata, en todos los casos, de desplazamientos geopolíticos en los que se perciben cambios y pasajes análogos al que protagoniza Rafaela que traslada cuerpo, sexualidad, género y nombre.

La estructura de la novela comienza con una narradora que se dirige a Rafaela en su funeral y finaliza del mismo modo con el retorno de Mar a Bolivia. En el episodio del velatorio rememora de inmediato un vínculo que duró veinticinco años, el de su primer amor. La referencia al carácter suicida de Rafaela y del cuerpo “mayúsculo” (Baudoin, 2022, p.13) que yace en la bañera sin poder disimularse se reafirma en el enunciado: “Hay verdades que no pueden maquillarse, cariño” (p.13), advierte Mar y continúa: “Hoy que tu cuerpo y el mío no son más que sobras de los que fuimos, nuestra historia se me hace desfigurada” (p. 13). La narradora que alterna la segunda y la primera voz hilvana así la relación que forjaron durante el último año de clases y otros momentos de la adolescencia y la juventud en las que la transformación hacia la adultez definió la subjetividad de cada una y la marca genérica en la mudanza de Rafael a Rafaela. El yo de Mar manifiesta que la sexualidad resulta crucial en los procesos de subjetivación que modulan su recuerdo y, en consecuencia, el vacío que la desborda.

El eje medular que sostiene y organiza el relato se basa en la pose y en las escenas que, desde el inicio hacia el final, se articulan a partir de percepciones, desde la ilustración del cuadro de David/Munch a la imagen del deceso de Rafa/Rafaela en la bañera sin poder disimular la altura de un cuerpo biológicamente masculino, según la voz narradora, hasta la forma y el momento en el que se conocieron. Fue en la escuela, durante el “Carnaval de 1989” (Baudoin, 2022, p. 14). Todo se sostiene en el acto narrativo mediante una cuestión performativa de actitud frente a las normas de género. Los compañeros del colegio de curas disfrazados de mujeres se

burlan de las dos compañeras de curso comportándose como “reinas bufas” (Baudoin, 2022, p. 14). Las adolescentes que participaron de la competencia de reinas en el colegio fueron maquilladas, “embadurnadas como puertas de azul”² (p. 14), “pensé, frente al espejo que parecía un travesti” (p. 14), asegura Mar. Es decir, los límites del género tienden a diluirse, la performatividad se desplaza de modo que mujeres hipermaquilladas repiten iterativamente la heteronorma al punto de no reconocerse en el espejo como mujeres sino como personas trans a partir del exceso; como una “imitación verdadera” (p. 14) del género. Sin embargo, quien no resulta inadecuada al género electivo y construido es Rafa, “no eras un eufemismo sino una aparición” (p.16), alguien “monumental” (p. 16), subida a unos tacones altos, “vestida” (p. 16) y no disfrazada, como Marilyn Monroe. La escena del carnaval funciona, en este sentido, como una prueba argumentativa a favor de la iterabilidad butleriana que matiza la comparación entre las compañeras que emulan un género para divertir y Rafa, que lo habita sin imitarlo, permite distinguir dentro de la propia novela entre una actuación citacional, repetir el género como broma o disfraz, y una vivencia de género que la excede. Es notable, la comparación de Rafa vestida como un ícono del cine estadounidense, Marilyn Monroe, que dispone la mirada en la copia de una feminidad aceptada respecto de la pose hegemónica popular.

La narradora dicotomiza en reina y cortesanas los ropajes y la pose. Cuando Mar recorre la pasarela, los varones de la comunidad escolar la imitan burlonamente y gritan. No obstante, el ingreso de Rafaela provoca un incómodo silencio porque desacomoda las normas de género y las conductas esperadas. Tras esa aparición, el lenguaje se articula en insultos y cuando la palabra no alcanza se transforma en golpe: “¡Puto!, eres un puto” (Baudoin, 2022, p. 16), grita su hermano luego de patearla y tumbarla en el suelo. Si Rafaela es la reina, Jasmine es “una princesa” (Hernández, 2018, p. 95) porque el vestuario captura “una manera de ser menos él y más una flor” (p. 95), mientras que Mar llama a Rafa, “planta carnívora” (Baudoin, 2022, p. 14) para destacar su rugido sexual y flor cuando Rafaela le confiesa por qué le operaron la nariz: “y te abriste como una flor” (p. 171).

En el origen de la historia de Rafa, la amiga detalla la valentía con la que esta asiste a una escuela de varones, religiosa y privada donde pocas mujeres cursan y donde colocarse

² En El verbo J la pareja heterosexual, en apariencia, de J también usa el término embadurnar cuando ella desea maquillaje: “Le dijo que una cosa era que se acostara con hombres y otra muy distinta que se embadurnara la cara” (Hernández, 2018, p. 86). La palabra maquillaje desaparece para parecer un mascarón, “pintarse como puertas” “pintarrajearse” de modo tosco, no apto para no mujeres femeninas sino para mujerzuelas no para trans.

aros grandes de colores constituye, a la vez, una puesta en escena, una provocación, y una determinación política de su subjetividad y su cuerpo. La amiga califica esta actitud de “suicida”, desafío que redobla al no ser expulsada, ya que después de los aros aparecían “plumas, sombreros, paraguas, lentejuelas...” (Baudoin, 2022, p. 13). Es decir, la marca distintiva de lucir materiales y texturas resplandecientes y rutilantes que contrasta con el cuerpo desnudo y demacrado que descansa en la bañera al fallecer. Los cambios transicionales comienzan con accesorios, luego continúan con la implementación de una voz más delicada y, más tarde, con una risa que nunca deja de parecer “femenina” (p. 15), “Lo hacías como mujer” (p. 17), se afincan en Rafaela al tiempo que Mar señala los contrastes de lo que cree es una pose y no una construcción identitaria y subjetiva. Más adelante, se consolida la puesta en palabras del deseo de Rafaela, la operación mamaria, luego serían el pene, las pantorrillas, la quijada (p. 170), pero nunca la nariz, de la que estaba orgullosa. En estos hechos se anticipa la fragmentariedad corporal y el tránsito físico (quirúrgico), aunque sabe que le llevará tiempo por la ausencia de dinero y que se implementará por etapas. Recién puesta en palabras la transformación corporal, Mar entiende que Rafaela “ya se sentía mujer desde hacía mucho” (p. 19), y comprende que no se vestía de mujer y que no imitaba la idea de lo femenino sino que Rafael es Rafaela. Entonces, los pronombres varían: “Querías dejar de ser él para convertirte en ella” (p. 19). Algo que identifica esta alegría y confirmación se origina en la danza: “Bailar es pulso, sentimiento, conexión” (p. 39), expresa Rafa. Además de esa expresión que se repite en la novela, Rafaela deja de asistir al establecimiento educativo con aros y plumas y adopta una estética madonesca en la que deja de “divertir” a los compañeros y para convertirse en una amenaza. El cura intenta expulsarla llamándola invertido y Rafael, ante lo cual ella enuncia a viva voz: “Rafaela es mi nombre: Rafaela Rossi” (p. 85).

A medida que el relato avanza, la violencia se entreteje con la decisión de Rafaela de reafirmar su identidad al precio que sea. Al igual que en *El verbo J*, Jasmine y Rafaela no son presentadas como víctimas sino con determinación y alegría, hacen chistes referidos a su sexualidad y a conductas no aceptadas por la rígida moral machista: “En esta vida hay que ser arriesgada” (Baudoin, 2022, p. 18), asegura Rafaela.

La violencia se exhibe con parquedad, se narra a través de Mar, el hermano la golpeaba, el padre dejó de hablarle. El golpe y la ausencia de la palabra expresan conductas violentas hacia la otra. Se trata de una violencia extrema que, sin embargo, se narra en dos o

tres líneas en toda la novela, con cierta naturalización y con un lenguaje sucinto cuya efectividad reside en instalar lo doloroso dentro de lo cotidiano:

Tu padre hasta hubiera preferido un hijo mudo o tarado antes que uno invertido. ‘*Prezzo di merda*’, te decía. Trató tanto de reducirte con su desprecio que a veces, casi lo lograba. Era entonces cuando te rendías y te hacías cortecitos en la piel con la gillette o te metías en la tina para dejar de escuchar. Te sumergías y aguantabas la respiración hasta ponerte morada (Baudoin, 2018, p. 62).

El lenguaje funciona como un apaciguamiento de la violencia que la torna más cruda aún. Esta economía expresiva, contar en pocas líneas lo más extremo, constituye, en sí misma, un argumento sobre el estatuto de la violencia en la novela: al no detenerse en ella, Baudoin la trata como parte del tejido cotidiano de la transición y no como su clímax narrativo, procedimiento que se aparta del tratamiento más extenso que Hernández da a los episodios de violencia en *El verbo j*. Del mismo modo se narra la expulsión escolar tras la reafirmación de Rafaela Rossi: la golpearon entre seis en el baño y le escupieron el pene. El pacto de complicidad entre estudiantes, curas y profesores dejó impune el acto delictivo, pero al día siguiente una multitud popular “cambió el paisaje” (Baudoin, 2022, p. 136) para apoyar a la “Juana de Arco gay” (p. 136) y atacó a los agresores, en una “manada”³ (p. 136) protectora, en la que Rafa con las uñas pintadas dio arañazos. Claro que ese acto sí fue castigado, a Rafaela le pegó el padre y la llevó a una granja de curas para “enderezarla”, mientras que a Mar la suspendieron una semana. La madre inmigrante italiana le dijo que eso era por no saber callarse la boca. En estas narrativas nuevamente aparece la desprotección familiar que facilita la posibilidad de desaparecer lo que creen incorrecto. Por una llamada telefónica, Mar supo que a su amiga le habían operado la nariz, esa fue la primera cirugía después de haber sido molida a patadas, “chau, tetas” (p. 171). Tuvo que costear su recuperación. Los adultos padres, madres, maestros no garantizan el cuidado de los jóvenes inadecuados al género. En *El verbo J* el padrastro de Jasmin la golpea no solo por la incorrección del género sino porque no es su hija biológica, mientras que la madre la presiona para que sea varón y en *El sonido de la H* a Rafaela la madre quisiera hacerla callar y ocultar, el padre y el hermano la maltratan para que evite el “desvío”.

³ El término “manada” también aparece en *El verbo J* para destacar la idea de acompañamiento a estas personas trans. Se recupera como una idea de protección en detrimento de la manada que viola y espectaculariza el hecho por parte de grupos de varones.

Rafa y Mar no volvieron a verse. Rafaela a los 42 años sufre un ataque al corazón, ese órgano entrenado para convertirla en “una máquina bélica de humor” (Baudoin, 2022, p. 168) y muere con un gesto de sonrisa leve en la boca, con “un sentido mucho más profundo y libre” (p.173). La edición que manejo para este artículo se terminó de imprimir el 1 de octubre de 2022 a treinta y tres años de que Dinamarca se transformara en el “primer país en reconocer las uniones entre personas del mismo sexo” (p. 175), con esta inscripción concluye la novela.

Igual que en El verbo J, lo relativo a lo femenino y feminizado establece en El sonido de la H los parámetros de implementación de la violencia: es lo que delimita las diferencias y jerarquías que erosionan el estatuto de ciudadanía. La novela narra diversas maneras de relacionarse y de pensar los modos de la violencia ligados a los lazos afectivos y comunitarios, las identidades desplazadas y las ciudadanías baldías. Es decir, la vulnerabilidad inherente a todos los seres se vuelve precaria cuando astilla el lenguaje y mina el diseño de los cuerpos que difieren de las normas reguladas que tornan a la ciudadanía en una categoría jerarquizada, en la que no se tienen en cuenta a los sujetos disruptivos. Incluso si pienso en el modelo de ciudadanía jurídica: ¿qué nombre se le asigna a J en su pasaporte? ¿El propio y elegido o el impuesto que designa otro género no requerido? Es necesario en estas narrativas trans revalorizar y potencial el deseo como aquel que moviliza las palabra y los cuerpos (Suely Rolnik, 2019).

El aprendizaje de Mar se cimenta en el de Rafaela. Mar transiciona a partir de su amiga y comprende su propio género a través de los cambios y afirmaciones de su amiga trans. En su propio transitar, Rafaela aprende a ser mujer y le transmite a Mar, mediante ese proceso, saberes que le permiten distinguir sexo de género y entender que este último, más allá de ser una construcción social, también define la subjetividad. Contrariamente al desconocimiento del proceso transgénero que vive J de su propio transicionar, Rafaela lo intuye desde muy pequeña cuando en la tienda de ropa a la que va con su familia, selecciona vestidos y tacones en lugar de un traje. J, en cambio, recuerda no haber sabido de su condición hasta entrada la adolescencia.

Mar aprende, además, a diferenciarse de otros modelos femeninos: una abuela paterna boliviana progresista pero estancada en la casa dentro de la biblioteca; Esther, trabajadora doméstica, chola, de condición humilde que disfruta del sexo y de la sexualidad pero que acaba asesinada por su compañero alcohólico y una madre cuyo feminismo se detiene en el umbral de la cocina. Aún así, a Mar se le dificulta aceptar la sexualidad trans de su amiga. Ya adulta frente

al cadáver de Rafaela expresa: “Hallaron tu cuerpo mayúsculo, a pesar de las tantas mutilaciones que te hiciste y de todos tus esfuerzos por disimularlo” (Baudoin, 2022, p.13). El tono no parece compasivo sino tendencioso, criticón, de reproche; y cuando comienza a recordar se dirige a quien fue Rafaela como “una suicida” (p. 13), “un alma averiada” (p. 13) pero, a la vez, la define como “despampanante” (p.16), reina (p.16), divertida (p.17). Mar quiere a su amiga Rafaela y la desea como cuerpo masculino: “Siempre lamenté el desperdicio de su fenotipo perfecto. Siempre pensé en todas las inmolaciones que deseabas para destruir lo que miles matarían por tener” (p.17). Si bien esa idea se centra en el pasado, en el presente de la enunciación Mar no se corrige, insiste en las mutilaciones e inmolaciones corporales de un cuerpo trans y admite que “era claro que habías sido el primer amor de mucha gente” (p. 169). Es decir, que Rafaela fue la que la constituyó en su propio género y en su relación afectiva. La persistencia de ese tono de reproche hasta el presente de la enunciación confirma la hipótesis planteada al comienzo de esta sección: en *El sonido de la H*, el tránsito de Rafaela se narra siempre a través de una mirada ajena que nunca termina de aceptarlo del todo, de modo que la novela argumenta, por la vía negativa, lo mismo que *El verbo J* sostiene de manera afirmativa que la habitabilidad de un género no depende únicamente de quien lo vive, sino de la comunidad afectiva dispuesta, o no, a reconocerlo.

Conclusiones

En ambas novelas el género diseña el centro gravitacional alrededor del cual se organiza la historia de cada protagonista. Los relatos anclan la desestabilización del género como condición ineludible de la subjetividad que los estructura, de modo que resulta crucial la problemática de situar los cuerpos, en este caso, los cuerpos trans, como código diferencial estratégico de escritura. Estos cuerpos, identidades y subjetividades en tránsito se asumen como entramados de expresiones, percepciones y movimientos que, al desplazarse y articularse de modos diversos, ponen en circulación atributos incómodos para el orden heteronormativo.

¿Qué es el verbo J? Los verbos se configuran como una acción transitiva o intransitiva. En el caso de J, la acción transita hacia el cambio de aspecto gramatical y corporal, hacia el género femenino gramatical y hacia el vestirse y maquillarse frente al espejo o sobre un

escenario. El único nombre propio que existe en la novela es el de Jasmine, la hija-sobrina llevará su nombre junto con el de la madre, otra flor que no se menciona. Las elisiones de los demás nombres en la novela funcionan como un procedimiento narrativo destacable, ya que se reivindica el nombre identitario de quien es desalojada y violentada por no incorporarse a la heteronormatividad. Pero ¿qué es la J de ese verbo acción? No lo sabemos con certeza: es la J de Jasmine o su reverso; la de Judas Tadeo, santo al que le rezan las gemelas y el marido de una de ellas; el nombre de la flor que se elide, la j de joto, marica, culero; la de jalonear entre géneros, lenguas y países; la de jamás, la de justicia y juricidad de género. Quizás ninguna de todas estas resonancias agote su sentido, quizás todas lo hagan, y, tal vez, otras aún permanezcan implícitas pero siempre en el verbo transitivo joder.

El sonido de la H, por su parte, privilegia el rugido, el grito feroz de una vida, la de Rafaela, que se multiplica en la memoria de los que la rodearon. La H, letra muda, se inscribe en el título con mayúscula: con h de hombre, humanidad, heteronormatividad, humillación, heroína, historia, humor. La mudez de la h en la novela se transforma para Rafaela en “un grito, un alarido sexual” (Baudoin, 2022, p. 14). Ella es “Rafaela Rossi” (p.85). La H, en una creación oxímoron, irrumpe visible e inaudible en su sonido para muchos pero no puede ser ignorada. Mar recibió ese nombre o apodo por el padre, era “la chica H” (p. 111), le era ininteligible descifrar los chistes que le hacía su papá. La sombra silenciosa de la H retorna cuando Esther muere asesinada por su pareja, noticia que le llega a Mar a través de un programa radial de reportes policiales locales. Con Rafa se sentía completa, con Esther, más ella, sin necesidad de disimular su humor. Esther era tan importante para Mar que al enterarse, lloró en el regazo de su abuela: “¡Por qué tengo que ser una puta letra muda!” (p. 157), mientras que Rafaela se había construido, en cambio, en el grito de la vida pública.

Dos enunciados resuenan, en este sentido, como cifras fundamentales de ambas historias. Jasmine se pregunta: “¿cómo podía ser que el odio pudiera ser tan íntimo?” (Hernández, 2018, p.81), al referirse a los gringos que la escogieron en la calle para golpearla salvajemente. Mar, por su parte, asegura que “había cosas que no eran transferibles. La risa de Esther, por ejemplo” (Baudoin, 2022, 157). La risa de la chola y el odio de los gringos en las estructuras narrativas organizan un enfoque en la sexualidad y en la memoria en tanto sitios de disputas simbólicas en el entramado de la constitución del proceso de subjetivación. Las dos novelas dejan huellas equivalentes, en Mar, con el sonido de la voz de Rafaela como el rugido y

en Jasmine, la impronta del dolor por ser quien desea ser. Saben que no pueden ser solas en el mundo, que necesitan de las otras para construir comunidad y es precisamente, en esa necesidad compartida, más que en cualquier definición estable del género, donde El verbo j y El sonido de la H convergen como poéticas latinoamericanas contemporáneas del devenir trans.

CRedit
Reconocimientos:
Fondos de investigación: No se aplica.
Conflictos de intereses: Los autores certifican que no tienen ningún interés comercial o asociativo que represente un conflicto de intereses en relación con el manuscrito.
Aprobación ética: No se aplica.
Contribuciones:
Bianchi, Paula Daniela Conceptualización, Curaduría de datos, Análisis formal, Adquisición de fondos, Investigación, Metodología, Administración del proyecto, Recursos, Software, Supervisión, Validación, Visualización, Redacción - borrador original, Escritura - revisión y edición.

Referencias

- BAUDOIN, Magela. *El sonido de la H*. Zaragoza: Mil madres, 2022.
- BUTLER, Judith. *Deshacer el género*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- BUTLER, Judith. *Vida precaria*. El poder del duelo y la violencia. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- BUTLER, Judith. *Dar cuenta de sí mismo*. Violencia ética y responsabilidad. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- HERNÁNDEZ, Claudia. *El verbo j*. Santiago de Chile: La Pollera, 2018.
- JOSSA, Emanuela. *El verbo afectar: afectos y discreción en El verbo J de Claudia Hernández. Dossier: escrituras de la enfermedad y discurso decolonial en la literatura hispanoamericana reciente*. Altre Modernità. Revista de studi letterari e culturali. USM, Milán, vol. 24, 2020. pp. 285-305.
- ROLNIK, Suely. *Esferas de insurrección*. Apuntes para descolonizar el inconsciente. Buenos Aires: Tinta Limón, 2019.
- SCHOUPS, Marie. *Trans-gresiones fronterizas e identitarias en El verbo J de Claudia Hernández desde una perspectiva narrativo-sensorial*. Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos. Wooster, Ohio, n° 42, 2021. pp. 96-114.
- SEGATO, Rita. *Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres*. Puebla: Pez en el árbol, 2016.
- TORRES, Alexander. *Formación geopoética y trascendencia ontológica en 98 segundos sin sombra de Giovanna Rivero y El sonido de la H de Magela Baudoin*. Bolivian Studies Journal, vol. 29, 2023. pp. 53-78. <https://bsj.pitt.edu/ojs/bsj/issue/view/18>