

# La autobiografía de Luis Felipe Fabre:

Asimilación y contradicción  
en la identificación  
homoerótica

# The Autobiography of Luis Felipe Fabre:

Assimilation and  
Contradiction in Homoerotic  
Identification

**Humberto Guerra\***

Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco

 <https://orcid.org/0000-0002-4967-1054>

DOI: <https://doi.org/10.15648/cl.35.2022.3605>

---

\* Doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Actualmente se desempeña como profesor-investigador del Departamento de Política y Cultura de la Unidad Xochimilco de la Universidad Autónoma Metropolitana. Pertenecer al Sistema Nacional de Investigadores del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, nivel 1. Entre sus publicaciones más recientes se encuentran el estudio *Narración, experiencia y sujeto. Estrategias textuales de 7 autobiografías mexicanas* (2016), y el trabajo de edición del libro colectivo *De lo joto a lo macho. Masculinidades sexodiversas mexicanas* (2019). Este trabajo forma parte del proyecto de investigación "Memorias de las masculinidades disidentes en España e Hispanoamérica" (PID2019-106083GB-I00) del Ministerio de Ciencia e Innovación, del Gobierno de España.



Recibido: 9 febrero 2022 \* Aceptado: 18 diciembre 2022 \* Publicado: 24 enero 2023

## ¿Cómo citar este texto?

Guerra, H. (enero-junio, 2022). La autobiografía de Luis Felipe Fabre: asimilación y contradicción en la identificación homoerótica. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, (35), 17-28.  
Doi: <https://doi.org/10.15648/cl.35.2022.3605>

### Resumen

Luis Felipe Fabre es un poeta y ensayista contemporáneo mexicano en cuyo trabajo la diversidad sexual masculina tiene una cantera importante de expresión. Su autobiografía, que se analiza aquí, no es la excepción; en ella se construye un yo autobiográfico contradictorio porque recurre tanto a estereotipos propios de la cultura gay mexicana —adjetivación y pronombres en femenino, cultura kitsch y referencias culturales— como a valores y actitudes sociales que adjudican prestigio social al heterosexual varón. El resultado es una autobiografía contradictoria con muchos elementos para analizar en el contexto de la representación de las homosexualidades contemporáneas mexicanas.

**Palabras clave:** Luis Felipe Fabre, *Autobiografía travesti o mi vida como Dorothy*, México, gay, identidad

### Abstract

Luis Felipe Fabre is a contemporary Mexican poet and essayist in whose work male sexual diversity has an important source of expression—his autobiography, discussed here, is no exception. In it, a contradictory autobiographical self is constructed through the use of common stereotypes of Mexican gay culture (feminine adjectives and pronouns, kitsch culture and cultural references), as well as through the use of social values and attitudes that award social prestige to male heterosexuals. The result is a contradictory autobiography with many elements to analyse in the context of the representation of contemporary Mexican homosexualities.

**Key words:** Luis Felipe Fabre, *Autobiografía travesti o mi vida como Dorothy*, Mexico, gay, identity

En el año 2011 se publicó el libro colectivo *Trazos en el espejo. 15 autorretratos fugaces*, volumen que contiene el mencionado número de textos de corte autobiográfico de autores mexicanos que actualmente rondan los 40 años, poseedores de un corpus considerable y valorado críticamente, incluso algunos gozan de peculiar éxito lector –Nettel, Boone, Herbert–. En este volumen también se incluyó un texto autobiográfico del poeta Luis Felipe Fabre, titulado “Autobiografía travesti o mi vida como Dorothy”, en el cual abordó de manera prioritaria el quehacer poético, así como la condición homoerótica del autobiógrafo. De este modo, el texto se maneja en dos planos bien definidos y complementarios: el de la vida pública, es decir, la tarea, las inquietudes y las funciones del sujeto como poeta; y, al mismo tiempo, se acerca al de la vida privada, meramente a la condición sexual disidente.

En consecuencia, el texto entra en la categoría de autobiográfico, pues se interesa en ambas cuestiones de manera más o menos equilibrada. Si se inclinara hacia la tarea pública estaríamos frente a un texto memorístico, y en el caso contrario leeríamos un testimonio (May, 1982). Cualquiera de estas manifestaciones supone herramientas metodológicas diferentes a las usadas aquí, específicamente la teoría autobiográfica que afirma que este tipo de textos resguardan poderes epistemológicos propios de la modernidad, y que evidencian la centralidad y la puesta en crisis del sujeto cognoscente y cognoscible (May, 1982; Lejeune, 1975; 1982; 2002).

¿De qué elementos echó mano el autor para balancear su texto? La “Autobiografía travesti o mi vida como Dorothy” elige la siguiente estrategia textual: reelabora anécdotas donde se pondera la masculinidad hegemónica y su infracción como constatación de la diferencia sexual, pero de forma teatralizada, por lo tanto, impera la acción en detrimento de la reflexión; igualmente, se privilegia la construcción de un personaje ficcionalizado –¿o deberíamos decir travestido?– con la esperanza de resguardar la identidad personal (Howarth, 1980). Observamos, entonces, el acto de escribir pensado como una puesta en escena proyectada de la pluma hacia el ojo lector; es decir, se escribe no para confesar –en el sentido amplio del término– sino para exhibir un personaje, más que una persona textual. Esta es una de las mayores condicionantes que regulan esta textualidad. Así pues, estamos frente a un texto de externalización de la persona en sus facetas más visibles, públicas, y se procura evitar un texto de reflexión, de interiorización y meditación que permitiría atisbar el yo subjetivo, o sea, cómo se ve el autobiógrafo a sí mismo.

Ahora bien, todo ello se logra usando la hipérbole, la frivolidad, el kitsch, el travestismo actitudinal y lingüístico, y la cultura de masas mezclada con la cultura letrada, lo cual, finalmente, pondera de manera constante la condición de la diferencia sexual de forma literaria y social. A su vez, el autobiógrafo adopta una serie de modelos que, en cierta forma, son “tradicionalizados” –la aceptación de la marginalidad, el rechazo de la masculinidad actitudinal hegemónica y la instalación del sujeto en la infracción, cuestiones que se pretenden retratar como permanentes y que aquí se ponen en entredicho– y otros donde el yo configurado en el texto procura esconderse y también develarse. Los elementos citados se presentan en una mixtura donde sobresalen tres de ellos: el artificio travesti, la frivolidad y la referencia cultural; en un ejercicio a veces teatralizado y otros tantos reflexivo, muy a pesar de las intenciones autorales. Tratemos, entonces, de comprender el uso de estas estrategias. El resultado proyectado es la consideración del yo autobiográfico homoerótico mexicano contemporáneo representado en este texto autobiográfico.

### **Registro irónico e histriónico**

Es preciso tener siempre en mente que la autobiografía escrita por Fabre (2011) elige el registro irónico e histriónico de forma preponderante, el cual es altamente frecuentado en las autobiografías homoeróticas. ¿Qué posible explicación se podría aventurar al respecto? Ofrecemos una propuesta, siempre abierta a consideración que plantea que el yo configurado en el texto anticipa ataques y juicios –textuales, orales, cotidianos–, los cuales, por lo que se puede sospechar, el sujeto ha experimentado en la vida cotidiana. Sabemos los aviesos caminos de la homofobia y sus consecuencias profundas y muchas veces irreconocibles –aunque determinantemente actuantes– en el sujeto a lo largo de su trayectoria vital; por ello, la ironía y el dramatismo exagerado que llega al kitsch son dos destrezas para contrarrestar –vivencial y textualmente– estas agresiones. Las autobiografías de este tipo avasallan al lector, buscan producir su sorpresa, complacerlo, divertirlo y mantenerlo a una distancia prudente, para lo que es necesario colocarse dos pasos delante de él y, por añadidura, del marco social que encuadra la escena de escritura y de lectura (Guerra, 2016).

### **El manejo estereotipado de la experiencia vital textualizada**

Si la confesión, en su sentido tradicional, no tiene cabida aquí –y así lo indica literalmente el autor– es a través de la dramatización y la hiperbolización de algunos episodios que se devela la condición homoerótica y se le localiza en la infancia, en primer lugar, cuando un autobiografiado niño con sobrepeso,

en medio de un campo de fútbol, obedece la voz del entrenador, quien le ordena a gritos agarrar la pelota cuando le dan un pase. El sumiso autobiógrafo toma la pelota con las manos y corre hacia la portería de su equipo. El ridículo es evidente, como son obvias varias infracciones al código de la masculinidad hegemónica; en este caso, se trata de la impericia física como infracción factual al código del hombre “verdadero”, lo cual se manifiesta por la ausencia de un cuerpo atlético, el total desconocimiento de las reglas del juego en equipo, la falta de solidaridad entre varones y por desconocer la importancia de cooperar en un proyecto común y prestigioso. El resultado es más o menos consabido: la marginalización del conjunto deportivo y, por lo tanto, de los privilegios de ser conocido, reconocido y valorado como varón social con cierto estatus privilegiado.

Aún más, otras disciplinas han analizado el rol socializador que tienen estos deportes en la aceptación honrosa de los sinsabores y los sacrificios que lleva a cuestras el sentido de competencia física –como entrenamiento para la competencia social y laboral–, del desarrollo de la fuerza “física” traducida en resistencia al dolor, socialmente habilitada como marca identitaria varonil. En pocas palabras, estamos hablando de atributos que la sociedad considera como netamente “masculinos” y prestigiosos, pues todo este monumento a la virilidad hegemónica se destruye en esta pequeña anecdotización ridiculizada.

No obstante, en la narración ridiculizante no hay una reflexión de este tipo. Al no mediar la reflexión no se puede manifestar un desgarramiento por la conciencia de la diferencia. Por el contrario, el lector accede a la puesta en texto de una situación grotesca que mueve ya a la risa o a la benevolencia. En cierta forma, la homosexualidad se da por un hecho, no es ni siquiera un descubrimiento, no hay valor agregado en la sexualidad ni positiva ni negativamente, aunque su constatación pase por el ridículo y por la singularización del sujeto frente al microcosmos que observa la escena. La interrogante que surge, entonces, es por qué se recurre a una ejemplificación tan mayormente estereotipada: el niño inhábil destituido de atributos de género capta la atención en el medio campo de fútbol como objeto de ¿escarnio?, ¿burla? o ¿contraejemplo? Existe una fuerte contradicción, pues al querer enmascarar su inhabilidad viril, lo que se obtiene es un reflector social que capta la atención.

### **La centralidad de la poesía como respuesta vital**

Esta situación de marginación se subsana en la juventud, cuando el autobiógrafo, quien ahora se califica de solitario, descubre el quehacer poético. Este punto de quiebre representa otra teatralización, es decir, no se habla

directamente al lector, puesto que se recurre a la puesta en escena de esta epifanía sobre lo poético. Por ello, Alan Ginsberg se le aparece como el “Hada Queer de los Poemas” –así, literalmente– y le da la clave del quehacer poético:

Lo importante es que sigas el verso. El verso es un camino que puede no tener ningún sentido pero que puede darle sentido a una vida. ¿Captas? Tal vez no lleve a ninguna parte pero es un modo de estar en el mundo. (Fabre, 2011, p. 97)

Son varias las reflexiones provocadas por esta declaración. La que ahora interesa indica que la poesía es una forma de estar y ser en el mundo, más allá de cualquier fin práctico o trascendente que, por lo general, se asocia a este género literario. En este sentido, el proceso de puesta en el texto es un accionar esquivo que devela y esconde de manera casi simultánea al autobiógrafo, al convertir la experiencia en teatralizaciones revestidas de un código inequívocamente travestido, culterano y banalizado por el periodismo del corazón. Ginsberg está ataviado con un disfraz rosado que quiere reventar por su complexión robusta, el cual se complementa por las barbas y los escasos cabellos desmedidamente crecidos.

De este modo, el texto comienza a dirigirse a una audiencia conocedora de dos áreas específicas de expresión y experimentación: la cultura letrada y la cultura kitsch. Además, reconoce el lugar secundario o accesorio que socialmente tiene la poesía hoy en día, y, sin embargo, es el camino elegido. Si pensamos en la prominencia de la narrativa como medio literario más seguro de encontrar resonancia social, esta es evitada de forma fehaciente al tener por “musa” a un canónico poeta norteamericano, pero travestido. Podríamos decir aquí que la caracterización de Ginsberg se presenta banalizada al adjudicarle atributos propios de un convencional cuento fantástico. Por lo tanto, la contradicción nos parece patente, pues se quiere explicar la centralidad del ejercicio poético para el autobiógrafo y se le ridiculiza en un ejercicio simultáneo de exaltación y degradación. Esperemos que esta última valoración se entienda cabalmente más adelante.

Asimismo, para entender la inclusión de Ginsberg como ayuda lírica se hace indispensable cierta contextualización poética de mediados del siglo XX y de conocimiento referencial sobre lo que se lee en ese momento. La creación poética de este autor es muy significativa en las letras norteamericanas, y tuvo una influencia muy fuerte en la tradición latinoamericana. Aunado a esto, su permanencia en una relación homoerótica prolongada, su budismo, su ausencia de atributos físicos típicamente varoniles y su judaísmo familiar lo marcaron como un marginal por fuera de los

modelos masculinos de los hombres de letras imperantes en su juventud, como Hemingway o Fitzgerald; o incluso por fuera de sus pares Kerouac, Cassidy o Corso. Igualmente, el autobiógrafo se transforma en una frívola Blanche Dubois –la supuesta *alter ego* de su creador Tennessee Williams, dramaturgo gay– al señalar que “siempre ha confiado en la bondad de los extraños” (Fabre, 2011, p. 98). Esto en ocasión de explicar una súbita popularidad gracias a su quehacer poético, aunque sembrada de fracasos amorosos, pues afirmó que ahora lo buscan por su obra y no por su persona.

Al respecto, concluyó esta situación de estrella poética exitosa, pero solitaria, con un breve juego de palabras: “Una vez que uno se ha vuelto un poeta famoso ya nunca se puede saber con seguridad si lo que quieren los otros es sexo o es texto” (Fabre, 2011, p. 98). La imagen es recurrente en el repertorio de “locas”: una artista —preferentemente cinematográfica— es buscada, embaucada, enamorada, perjudicada y, al final, abandonada al esperar en una silla, buscando algo que se le ha extraviado en el horizonte de las expectativas perdidas, aunque fuertemente añoradas. ¿Se trata de esconder los verdaderos sentimientos y se les traviste por medio de una serie de recursos culteranos y kitsch? Si la respuesta es afirmativa, el lector de este texto tiene suficientes conocimientos sobre los fenómenos del homoerotismo, ostenta cierta cultura letrada y conoce el código de comportamiento hiperbolizado de la comunidad homoerótica. De igual modo, proceden otras comunidades marginalizadas al recurrir al autoescarnio, a la ironía, así como al préstamo creativo de productos culturales para otorgarles otros significados, resimbolizarlos y apropiarse ahora en clave de orgullo de aquello que anteriormente era motivo de escarnio.

Al mismo tiempo, se recurre a todo el repertorio gay que puede proporcionar la reapropiación de productos de la cultura de masas y del periodismo del corazón. Desde el título, el autobiógrafo se adjudica el nombre de la protagonista del filme *El mago de Oz*, pero en esta línea de procedimiento el texto sigue depurando o limitando a su lector, pues la apropiación gay de este filme y de todo lo que de él se puede homoerotizar corresponde a la cultura anglosajona en su versión popular o incluso culterana. La frase “ser amigo de Dorothy” –*a friend of Dorothy*– es, era, ¿seguirá siendo?, un eufemismo norteamericano para afirmar la heterodoxia sexual de un individuo. A su vez, la expresión “Toto, me parece que ya no estamos en Kansas” –Toto, I have a feeling *we are not in Kansas anymore*– se utiliza entre la comunidad anglosajona para expresar lo inusual de una situación, problema o inadecuación de persona o grupo que se enfrenta a un escenario inesperado, nuevo y en cierto grado amenazante, como afirmó el autobiógrafo al comenzar a explicar las molestias que la pretendida fama literaria le han provocado.

Los tres seres que acompañan a Dorothy Fabre en el camino de los versos, adaptación del camino amarillo del filme, encuentran una cualidad que siempre tuvieron, pero que por ignorancia desconocían. En el caso de la autobiógrafa Dorothy se trata de la capacidad poética. Mas ahora, el mundo de Dorothy Fabre se desplaza desde la soledad hasta la amistad, especialmente a las intrigas, la competencia y las traiciones; es decir, se vive una vida ajustada a un guion propio de una telenovela, es entonces que este grupo se caracteriza como bruja. Si en el filme hay una “malvada bruja del Este”, en la vida del autobiógrafo puede haber tantas brujas como sea necesario. Acerca de esto, el texto afirma: “A mis detractores los he agrupado bajo el nombre de la Malvada Bruja del Oeste, es decir, la hermana de la Malvada Bruja del Este previamente aplastada” (Fabre, 2011, p. 103). Sin embargo, la desaparición de una bruja no significa la cancelación de las hostilidades, puesto que “Las brujas aplastadas suelen tener hermanas, primas y protegidas que naturalmente se sienten agraviadas”. (p. 103)

En tal sentido, el texto se sincera y se agazapa en un seguro travestismo. La reapropiación de *El mago de Oz* ahora sirve para hablar de las riñas intestinas del mundillo literario, por lo cual se le nombra como existente, amenazador, además de que tiene un peso importante, dado que los párrafos dedicados a él son mayores que cualquier otro tema, y vemos en esto probablemente las verdaderas intenciones autorales. No se trata de un ejercicio autobiográfico de reflexión y autoconocimiento –tan apreciado desde la modernidad. En oposición, accedemos a un mundo peculiarmente superfluo, hecho espectáculo, dramatizado para consumo de una audiencia que ya se ha prefigurado. Así, el texto se experimenta como la superioridad del autobiógrafo al tener una pica en el campo poético, pero creemos que no más.

No obstante, el autobiógrafo peca de cautela porque no hay forma de saber de quién habla, quiénes son esos detractores, cuáles son las intrigas o posibles daños y sus causas. Dicho de otra forma, no se compromete con el imperativo de sinceridad que el lector autobiográfico busca en este tipo de literatura del yo. Por consiguiente, surgen preguntas como quién le ha obstaculizado su quehacer poético, cuándo y por qué medios quedan resguardados, e incluso se puede dudar del verdadero peso que podrían tener en el trayecto existencial retratado en el texto. Todo esto debido a la extrema generalización con que se trata el tema. El lector conocedor del texto se constriñe ahora a aquel que frecuente de forma íntima este “círculo del infierno”, mensaje que deviene cifrado para consumo de cofradías y no para autoconocimiento ni mucho menos conocimiento de un público lector considerado tal vez plebeyo. En este nivel, el texto se cohíbe, es cauteloso y decepciona las expectativas del lector interesado en conocer ese interior que se muestra y a la vez se escamotea a su vista y apreciación.



En este orden de ideas, sorprende el salto temático y retórico hecho por el autor pues, de una posible exploración sobre la utilidad o la necesidad de la poesía en el mundo contemporáneo, se pasa al reflector de cualquier programa televisivo de alto consumo acerca de supuestos problemas existenciales de personajes del espectáculo. De esta forma, se hace evidente una fractura textual preocupante: el autobiógrafo quiere mostrarse, pero bajo varias capas de artificio, de exclusividad, de un dudoso culteranismo que mira con agrado manifestaciones para las masas, y así acaba ratificando la heteronorma, cuando supuestamente enarbola la bandera contraria. He aquí el proceso que hace apreciar el arte poético y el homoerotismo como degradantes, artificiales y dramatizados, como se procedió con el icónico y canónico Alan Ginsberg.

A manera de comprobación de lo recientemente postulado podemos observar el manejo de la frivolidad promovida por el periodismo del corazón como una herramienta utilizada de forma puntual. La trivialidad, adjudicada al mundo del espectáculo, alcanza a Dorothy Fabre al ser una estrella del *star system* lírico. Es acosada por los medios, su vida consecuentemente distorsionada, pero experimentada en medio del oropel y el derroche, como ella misma afirma a continuación:

Frente a la falsificación de lo profundo prefiero la superficialidad descarada. No soporto cuando muy complacida sostiene que la poesía no vende porque no se vende (y pensar que yo mismo sostenía esas tonterías hace algunos años: ¿estaré envejeciendo?, ¿el éxito me habrá cambiado?). Que la poesía, a diferencia de otras artes que han sido validadas por el mercado, no haya podido convertirse en mercancía no es la prueba de una superioridad moral que, además, a mí tampoco me interesa. De todos modos no es mi caso: mis libros se venden de maravilla. Estoy pensando en comprarme un yate. (Fabre, 2011, p. 104)

A estas alturas, la autobiografía parece perderse en este universo de frivolidad, pero este es desmentido más tarde, aunque de una forma un tanto ambigua. Por un lado, se indica una ventaja de esta actitud al afirmar que "... la frivolidad, otra vez, es una distancia crítica" (Fabre, 2011, p. 116), lo que analíticamente la convierte en una excelente arma de conocimiento. Sin embargo, cuando esa frivolidad se encarna en una estética travesti se afirma, ya no como Dorothy, sino como Luis Felipe, que de travestirse "haría un mal travesti..."; es entonces que la perspectiva cambia. Hay que

poner atención en la utilización del verbo hipotético condicional y de la impostación. De la primera construcción verbal afirma: “Si yo me travistiera ...”, lo que si bien entendemos significa que quiere dejar asentado que no, efectivamente nunca se ha travestido. Por lo tanto, cabe formular la pregunta: ¿si no frecuenta él mismo el travestismo por qué razón travistió a su elegida figura poética y totémica Alan Ginsberg?, e igualmente ¿por qué aquello que le parece bien adjudicar al otro como factor lúdico y cuestionador de la heteronorma no lo usa en su mismo yo autobiográfico?

Mientras que, paralelamente, en la segunda construcción sintáctica la utilización del verbo “hacer”, eliminando un verbo más comprometedor del Yo configurado en el texto como “sería”, consigue ejecutar un deslinde claro en el que su versión personal del homoerotismo no incluye ni por asomo la actividad travesti en ninguna de sus posibles manifestaciones identitarias, lúdicas o contestatarias. Hay, creemos, un velado temor a ser identificado como ¿femenino?, ¿proclive al amaneramiento? y, finalmente, como un sujeto autobiográfico ¿débil? Esta sección del texto desmiente la primera parte –ya analizada– y parece darse por cancelada. El autobiógrafo estaba jugando, no es correcto el creerle, no hay asomo de debilidad femenina en su persona y el yo autobiográfico se ocupa de cancelar esta posibilidad.

En vista de todo lo anterior, la pregunta obligada es, entonces, ¿por qué ha recurrido en la mayor parte de su texto al juego travesti identitario y lingüístico? ¿Acaso ha sido la manera en que nos ha querido escamotear su personalidad? De ser así es un intento fallido, pues, como indicó Elizabeth Bruss (1976), un autobiógrafo puede llevar a cabo muchas estrategias para ocultarse, pero al haber escrito el texto nos ha dado la llave de su intimidad.

### **Conclusión. Contradicción y ambigüedad autobiográficas**

Con base en las razones expuestas podemos concluir que el autobiógrafo guarda una relación ambigua ante la heterodoxia sexual. Por un lado, se le acepta y se juega con ella abiertamente por los cauces convencionales que la propia comunidad sexual heterodoxa ha elegido y se han revisado en páginas anteriores; pero, por otro lado, todavía se rinde culto a la masculinidad hegemónica al afirmar que “por nada del mundo me rasuraría la barba: me gusta raspar” (Fabre, 2011, p. 103), siendo la barba una muestra innegable, y hoy en día vuelta a circular en la masculinidad heteronormativa y globalizada como signo de virilidad prestigiosa, exhibible y comprobable; además, propia de cierta genética que, de nueva cuenta, descarta biología lampiñas propias de latitudes no hegemónicas. ¿El hombre barbado será más hombre entonces? Si la respuesta es afirmativa, el yo retratado en

el texto no ha abandonado la jaula de la hegemonía normativa y solo ha jugado con la heterodoxia como estrategia discursiva para prender luces llamativas alrededor de su texto. En todo caso, las contradicciones son muy patentes, están muy delimitadas textualmente e indican un yo textual que se ubica en la contradicción y la ambivalencia.

El sujeto autobiográfico textualizado aquí se mueve entre dos polos: la aceptación de la jotería monda y lironda, y la pleitesía a la virilización endiosada por la heteronormatividad hegemónica. Muestra de esto es la siguiente cita con la que concluimos este análisis; en ella, el autobiógrafo se adjudica indistintamente el pronombre personal masculino o femenino y sus derivaciones adjetivales en ocasión de las rencillas que se prohijan en el mundo literario: “Según su punto de vista, como dice la canción, yo soy *la mala*. Es posible. Aunque aparentemente me haya adjudicado *el papel del bueno*, es decir, *el de Dorothy, los malos* de los cuentos siempre me han caído mejor” (Fabre, 2011, p. 103, cursivas nuestras). En realidad, “Autobiografía travesti o mi vida como Dorothy” rechaza cualquier rasgo de feminidad, lo puede ver en otro e incluso se atreve a nombrarlo, a “respetarlo” –si esta paráfrasis verbal es factible en este contexto–, pero no desea que se le identifique con ellos –esto sí por seguro–. Demuestra, pues, una conciencia de la diferencia un poco superada por los postulados queer y denota el arraigo del sustrato machista, clasista y racista dentro de una comunidad homosexual fuertemente homofóbica. Entonces, estamos frente a una evidencia textual autobiográfica que opta por refrendar valores sexuales heteronormados como superiores a cualquier otro; desde este punto, solo es necesario dar un pequeño paso para arribar a la descalificación homofóbica.

En vista de lo expuesto, podemos conjeturar que la autobiografía de Luis Felipe Fabre exhibe niveles de contradicción y prejuicios identitarios preocupantes. Por una parte, el yo autobiográfico se imposta como loca-kitsch-ridícula para inmediatamente después, por la otra parte, preocuparse de forma desmedida por afirmar que esa no es su identidad y abrazar los privilegios de atributos masculinos estereotipados como netamente viriles; en un ejercicio mental que nos atrevemos a apreciar que distingue diferentes sujetos homoeróticos, es decir, la comunidad sexual no significa comunidad social o de cualquier otro tipo. No todos son iguales, algunos tienen barba, les gusta raspar y eso los exonera del estigma. Cabe la posibilidad del juego identitario, pero bien delimitado y desmentido enfáticamente. Se ignora el devenir de quien en realidad ve en estos atributos –repudiados por el autobiógrafo– una forma de andar y ubicarse en el mundo de la diversidad sexual.

## Referencias

- Bruss, E. W. (1976). *Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Eribon, D. (2000). *Identidades: reflexiones sobre la cuestión gay*. Barcelona: Bellaterra.
- Fabre, L. F. (2011). Autobiografía travesti o mi vida como Dorothy. *Trazos en el espejo. 15 autorretratos fugaces* (95-118). México: Era, Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Guerra, H. (2016). *Narración, experiencia y sujeto. Estrategias textuales en siete autobiografías mexicanas*. México: Bonilla Artigas Editores, UAM-Xochimilco.
- Howarth, W. L. (1980). Some principles of autobiography. En J. Olney (Ed.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical* (84-114). Princeton: Princeton University Press.
- Lejeune, P. (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil.
- Lejeune, P. (1980). *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*. Paris: Éditions du Seuil.
- Lejeune, P. (1982). Le pacte autobiographique (bis). *L'Autobiographie en Espagne. Actes du IIe Colloque International de la Baume-Les Aix* (7-25). Marseille: Université de Provence.
- Lejeune, P. (2002). Pour l'autobiographie. *Magazine Littéraire*, 409, 20-23.
- May, G. (1982). *La autobiografía* (D. Torres Fierro, trad.). México: Fondo de Cultura Económica.