

## LA LITERATURA COMO EXPERIENCIA ENCARNADA: DUELO, ENFERMEDAD Y DESEO EN *LO QUE HAY*, DE SARA TORRES

GLORIA GARCÍA PINTUELES  
Universidad de Oviedo

---

En la novela de autoficción *Lo que hay* (2022) la escritora Sara Torres realiza una indagación narrativa en la experiencia de un duelo doble: el amoroso por la pérdida de una amante, y el maternal, tras el fallecimiento de su madre a causa de un cáncer de mama. Con la ausencia como hilo conductor, la obra aborda otras temáticas como los discursos y la cultura hegemónica en torno al cáncer de mama, la vivencia de la sexualidad y el deseo (lésbicos) en un estado de duelo, la ética de los cuidados, y el potencial y las limitaciones de la literatura para subjetivizar, elaborar y comunicar estas experiencias. Este artículo analiza las tres temáticas principales que vertebran la novela: el cáncer de mama, el duelo y el deseo, argumentando que la autora abre nuevas vías representacionales para imaginar la enfermedad y la pérdida desde una ética *queer* y feminista.

**PALABRAS CLAVE:** duelo, cáncer de mama, estudios *queer*, literatura lésbica, estudios sobre muerte, autoficción.

### **La literatura com experiència encarnada: dol, malaltia i desig a *Lo que hay* (2022), de Sara Torres**

En la novel·la d'autoficció *Lo que hay* (2022) l'escriptora Sara Torres realitza una indagació narrativa en l'experiència d'un dol doble: l'amorós per la pèrdua d'una amant, i el maternal, després de la defunció de la seva mare a causa d'un càncer de mama. Amb l'absència com a fil conductor, l'obra aborda altres temàtiques com els discursos i la cultura hegemònica entorn del càncer de mama, la vivència de la sexualitat i el desig (lèsbics) en un estat de dol, l'ètica de les cures, així com el potencial i les limitacions de la literatura per a subjektivitzar, elaborar i comunicar aquestes experiències. Aquest article analitza les tres temàtiques principals que vertebran la novel·la: el càncer de mama, el dol i el desig, argumentant que l'autora obre noves vies representacionals per a imaginar la malaltia i la pèrdua des d'una ètica *queer* i feminista.

**PARAULES CLAU:** dol, càncer de mama, estudis *queer*, literatura lèsbica, estudis sobre la mort, autoficció.

### **Literature as Embodied Experience: Mourning, Illness, and Desire in *Lo que hay* (2022), by Sara Torres**

In the novel *Lo que hay* (2022), the Spanish writer Sara Torres explores the experience of a double loss: the loss of a lover, and the loss of the mother due to breast cancer. With the theme of absence as a common thread, this autofiction addresses other issues such as the

discourses and hegemonic culture surrounding breast cancer, the experience of (lesbian) sexuality and desire in a state of mourning, the ethics of care, as well as the potential and limitations of literature to elaborate and communicate these experiences. This article analyses the three main themes that underpin the novel: breast cancer, mourning and desire, arguing that it opens up representational paths for imagining illness and loss from a queer and feminist ethic.

**KEYWORDS:** grief, breast cancer, queer studies, lesbian literature, death studies, autofiction.

---

## Introducción

La escritora y poeta asturiana Sara Torres (Gijón, 1991) constituye una de las principales representantes de la literatura lésbica contemporánea. Antes de estrenarse en la novela, su trayectoria había estado centrada en la poesía, género que lleva cultivando desde la adolescencia. Con su primer libro, *La otra genealogía* (Torremozas, 2014), que ganó el Premio Nacional de Poesía Joven Gloria Fuertes en 2014, sentaba las bases de su proyecto literario, trazando una genealogía de voces sáficas que reivindicaban una nueva matriz universal y abrían vías para imaginar lo comunitario y lo utópico. Posteriormente aparecieron los poemarios *Conjurios y Cantos* (Kriller 71, 2016), *Phantasmagoria* (La Bella Varsovia, 2019), *El ritual del baño* (La Bella Varsovia, 2021), y su publicación más reciente, *Deseo de perro* (Letraversal, 2023). Su debut en la narrativa, *Lo que hay*, se publicó con Reservoir Books,<sup>1</sup> en mayo de 2022, con muy buena acogida de público y crítica, obteniendo además el reconocimiento del Premio Javier Morote de los Libreros a la Mejor Autora Revelación. Asimismo, en abril de 2024 salió a la luz su última novela hasta la fecha, *La seducción*, también editada por el sello Reservoir Books, que vuelve a tratar temáticas como el deseo entre mujeres, la práctica artística o la política de los afectos.

La protagonista y narradora de esta obra realiza una indagación en su experiencia de un duelo doble: el maternal, tras el fallecimiento de su madre a causa de un cáncer de mama, y el amoroso, por la suspensión repentina de su relación con una amante llamada "Ella". Son estas dos pérdidas las que desencadenan la narración, extendiéndose desde aproximadamente el año 2019 hasta la primera mitad del 2020, ya que el capítulo final de la novela se abre con la irrupción de la pandemia de la Covid-19. Con el duelo como hilo conductor y con dos escenarios principales, las ciudades de Gijón y Barcelona, la obra aborda otras cuestiones como las relaciones maternofiliales y su reconfiguración tras la enfermedad, la experiencia femenina del cáncer de mama, la vivencia de la sexualidad y el deseo lésbicos en un estado de duelo, la culpa,

---

<sup>1</sup> Este sello editorial forma parte del conglomerado Penguin Random House.

o el potencial de la escritura y la literatura para representar y elaborar el dolor físico y mental. Este artículo investigará cómo Torres utiliza la literatura para articular el dolor y la pérdida desde una perspectiva *queer* y feminista, y cómo esta obra enriquece la representación de la subjetividad lésbica en el contexto de la literatura hispánica.

## El género de la autoficción y sus antecedentes

En el canon literario hispánico ha habido una tendencia a ignorar la existencia lesbiana y, de hecho, podría argumentarse que las dinámicas de invisibilización y marginación sistemática a las que hacían alusión Adrienne Rich en su ensayo “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence” (1980) y Monique Wittig en “El pensamiento heterosexual” (1979) siguen vigentes hoy en día. En este contexto, la novela de Torres sienta precedente al emerger como una de las primeras representaciones de la enfermedad y el duelo maternos desde una subjetividad lésbica y *queer*. Además, la literatura hispánica actual se amplía temática y formalmente al incorporar un texto abiertamente lesbiano que se establece como medio comunicativo y espacio para la transmisión cultural con las lectoras<sup>2</sup>. La autora marca así un cambio respecto a escritoras hispánicas precedentes que tuvieron que codificar su deseo y experiencias a través de un lenguaje literario y un subtexto *queer*/lésbico más oscuro y denso.<sup>3</sup>

Esta novela podría definirse como una autoficción o una ficción autobiográfica, pues la propia autora se ha referido a los estrechos paralelismos entre su vida y las experiencias de la narradora homónima, señalando que su proceso de duelo fue simultáneo al de esta. De acuerdo con Torres, la historia que movilizó la escritura de su novela fue una “historia biográfica”, ya que le pareció importante ahondar narrativamente en temas que “culturalmente tienden a reprimirse” como puede ser la realidad de un cuerpo enfermo de cáncer

---

<sup>2</sup> En la novela pueden identificarse referencias intertextuales a otros textos *queer* y lésbicos que le sirven a la narradora como estrategia para construirse y definirse como sujeto lesbiano. El tejido de estos intertextos *queer*, aludidos explícita o implícitamente en la novela, es muy denso y, aunque no podemos hacer un análisis exhaustivo de este asunto debido a las limitaciones de espacio, cabe mencionar al menos la presencia espectral o huella literaria de autoras como Safo, Djuna Barnes, Monique Wittig, Audre Lorde, Adrienne Rich, Gloria Anzaldúa, Esther Tusquets, Maria Mercè Marçal, Cristina Peri Rossi, Jeanette Winterson o Eva Baltasar, entre otras.

<sup>3</sup> Uno de los ejemplos más claros en el ámbito hispánico es la *Trilogía del mar* (1978-1980), de la escritora catalana Esther Tusquets (Barcelona, 1936-2012). Este tríptico está formado por las novelas *El mismo mar de todos los veranos* (1978), *El amor es un juego solitario* (1979) y *Varada tras el último naufragio* (1980). Las tres tratan las temáticas del amor, el deseo y los afectos desde experiencias femeninas y, en gran medida, *queer*.

o el proceso de acompañamiento de la persona que padece esta enfermedad: “No elegí hablar de este tema como ejercicio creativo, sino [...] porque me atraviesa. Es decir, no estoy jugando a ficcionar el cáncer de una madre, sino que estoy contando lo que me pasó” (Alba, 2022). En cuanto a la elección del género, la autora ha afirmado que se decantó por la autoficción “en un sentido bastante radical, porque si hubiese contado la misma historia desde el ensayo no me hubiera sentido protegida [...] hubiera utilizado mi duelo como un objeto de estudio, y [...] si hubiera utilizado la poesía, no hubiera sido lo suficientemente clara” (Torres, 2022b). Por otro lado, Torres ha explicado que comenzó a escribirla como un encargo por parte de su editora, Carme Riera Sanfeliu, si bien está basada en unos cuadernos personales del duelo que había comenzado a escribir tras la muerte de su madre en 2019 (Cocina, 2022; Dávez, 2022; Gumes, 2022). La obra puede situarse así en conversación con una tradición de autoficciones del duelo materno como *Una muerte muy dulce* (1964), de Simone de Beauvoir, *Una mujer* (1988) y *No he salido de mi noche* (1997), de Annie Ernaux, o *Ritual de duelo* (2022), de Isabel de Naverán, y comparte además una serie de características comunes con diarios y memorias del cáncer de mama como *Los diarios del cáncer* (1980), de Audre Lorde, *Manmade Breast Cancers* (2001), de Zillah Eisenstein, o *The Undying: A Meditation on Modern Illness* (2019), de Anne Boyer, por citar solo algunos ejemplos. Todas estas obras son escrituras del yo, narradas en primera persona —pero sin llegar a ser autorreflexivas—, la estructura es por lo general fragmentaria<sup>4</sup> y se articula en forma de saltos temporales. Además, se trata de textos que dan cabida a lo político, y en los que, a menudo, lo onírico se tiende a mezclar con lo sucedido. También suelen tener origen en un diario personal que las autoras comienzan a escribir durante el proceso de la enfermedad de la madre o tras su pérdida, como es el caso de la escritora aquí estudiada.

En su estudio sobre autoficción y enfermedad “Illness Narratives and the Consolations of Autofiction” (2018), el crítico literario Graham Matthews argumenta que este género da voz a las personas enfermas o dolientes, permitiéndoles abordar su experiencia real o encarnada, revelando al mismo tiempo la parte de subjetividad y ficción presente en cualquier intento de narración. Textos como *Lo que hay* evidencian cómo las mitologías culturales y biomédicas construyen la “verdad” de la experiencia de la enfermedad y

---

<sup>4</sup> Hay que señalar que, aunque la edición final de *Lo que hay* está dividida en capítulos y es una narración con unidad, originalmente la obra tenía una forma más fragmentaria y experimental, como explica la propia autora: “Seguramente no hubiese iniciado [la escritura de la novela] por mi cuenta, no pensaba en construir un libro narrativo a partir de experiencias tan duras. Quizás sí algo más parecido a la poesía, o reflexiones sueltas. Algo fragmentario, porque para mí la naturaleza de lo que estaba viviendo en el duelo era profundamente fragmentaria” (Cocina, 2022).

cuestionan la posibilidad de un acceso directo y sin intermediarios a la vivencia encarnada de la paciente. Asimismo, sin instrumentalizar la experiencia de las pacientes/dolientes, dado que se trata de textos en primera persona, estas obras reconocen también la contingencia y las limitaciones de la perspectiva individual, demostrando que ninguna narrativa puede proporcionar acceso directo a la experiencia de otro sujeto. Aunque el componente narrativo, subjetivo y situado de las autoficciones evidencia que nunca podremos tener un acceso inmediato a la experiencia vivida por la narradora/autora, como tratará de exponerse, estos textos y su potencial expresivo pueden permitirnos llegar a dimensiones del duelo y la enfermedad no exploradas por disciplinas como la medicina o la psicología convencionales.

### **Nuevos imaginarios para entender y representar la enfermedad**

Sara Torres ha mencionado en diversas entrevistas que su propósito con esta novela era señalar la falta de imaginarios y herramientas en la cultura y en el lenguaje para representar y valorar la enfermedad más allá del terror: “Me pareció muy importante poder recuperar para las lectoras que vayan a vivir algo parecido ese momento donde la mirada que estaba asustada mira otra vez y empieza a amar, porque hay cosas como la enfermedad que no sabemos cómo describir” (Alba, 2022). En la obra, la narradora padece los efectos de ese vacío representacional cuando, tras el diagnóstico de cáncer de su madre, se percata de que “nadie nos enseña a reconocer y acompañar a un cuerpo que se muere” (Torres, 2022: 60). Ante unos imaginarios heredados que le resultan insuficientes, la narradora comienza una búsqueda de nuevas vías de representación para el cuerpo enfermo más allá de mitologías y discursos conquistados por “la fantasía cultural que nos hace entender el cáncer como una lucha que puede terminar con una actuación heroica por parte de la enferma y su familia. Un momento de crisis, una respuesta épica y un restablecimiento de la normalidad” (85).

Al comienzo de la narración, cuando la protagonista encuentra por primera vez a su madre visiblemente afectada por la quimioterapia, describe la experiencia como traumática, haciendo referencia a “su delgadez perturbadora” (Torres, 2022: 15), explicando cómo al visitarla se encogía ante “el miedo a encontrar[la] todavía más delgada que la última vez, sin ya poder andar o ir sola al lavabo” (17). Más adelante, cuando regresa al apartamento familiar, tampoco esconde el pánico ante el cambio radical del cuerpo materno:

Esta que tengo frente a mí es mamá. Es su voz, pero nunca hubiese imaginado su rostro de este modo. [...] Estoy plantada en medio de la cocina de mi abuela, frente a ella y sin poder moverme. Retiro la

mirada de su cuerpo, hablo del viaje desde Barcelona, intento darme un margen de tiempo para escapar de una escena de pesadilla que no alcanzo a entender. Quince minutos antes de entrar en su casa mi abuela me había mandado un mensaje: “No te asustes, vas a ver a mamá muy desmejorada”. ¿Era esto lo que el mensaje quería decir? (Torres, 2022: 54)

Sin embargo, conforme la historia avanza, la protagonista se esfuerza por construir un nuevo paradigma desde el que entender y abrazar la fluctuación y la vulnerabilidad del cuerpo enfermo, cuidándose de que su madre “no pueda sentir que rechazo en ella lo más mínimo” (Torres, 2022: 57). La narradora aprende a integrar el cambio físico de su progenitora y lo describe a través de un lenguaje que ya no es el del miedo o el rechazo, sino que formula la vulnerabilidad y el decaimiento en unos términos que lo contrarrestan, como puede apreciarse en el siguiente fragmento: “El último día, sentada a los pies de su cama, estaba muy mona con las gafas negras de leer apoyadas sobre la nariz. [...] Pensé que era otra versión de mamá. Mamá huesitos. Y me gustó. Tengo ganas de conocerla en esa fase. Ver qué conversaciones son posibles” (71). Así, en sus progresivas visitas, va aceptando las formas a las que transiciona el cuerpo materno y aprende a cuidarlo, describiendo con ternura —pero sin paternalismo— el intercambio de los roles maternofiliales y la coadaptación de los cuerpos a los ritmos requeridos por el cáncer. Siguiendo a Monique Wittig, cuyo pensamiento se deja traslucir en diferentes pasajes de la novela, podría argumentarse incluso que ambas comienzan a hablarse y mirarse como amantes, una categoría que Wittig no concibe exclusivamente en términos romántico-sexuales, sino que imagina como seres unidos por relaciones de deseo y cuidado mutuo como queda reflejado en su *Borrador para un diccionario de las amantes* (1981).<sup>5</sup> De hecho, es precisamente la enfermedad la que provoca una transformación radical en el vínculo entre ambas, inaugurando una nueva dinámica de interacción orientada hacia la horizontalidad, en la que las dos se reconocen como cuerpos vulnerables.

Más adelante, se traza un paralelismo entre el cuidado que la madre le prestó a la hija cuando era niña y el que ella le presta ahora a su progenitora en la enfermedad, desplazando a la madre del orden simbólico patriarcal en el que esta ejercía un rol fijo como cuidadora. Observamos este cambio en una

---

<sup>5</sup> Sara Torres ha prologado la última edición al español de *Brouillon pour un dictionnaire des amantes* (1981), publicada por la editorial Continta Me Tienes en abril de 2023, y traducida como *Borrador para un diccionario de las amantes* por la también poeta y escritora Cristina Peri Rossi. En su obra, Wittig define a las amantes como aquellas que, “experimentando un violento deseo las unas por las otras, viven/aman en pueblos [...] que reúnen toda la cultura, el pasado, las invenciones, los cantos y las formas de vida” (2023: 26).

escena en la que la narradora describe cómo ayuda a su madre, afectada por los efectos secundarios de la quimioterapia, a vomitar, de la misma manera que ella le había enseñado cuando se mareaba en sus viajes en coche de pequeña. Sara corre a buscar una bolsa de plástico y le retira el pelo de la cara mientras ella “cuidadosamente se asoma a la bolsa sin derramar nada” (Torres, 2022: 74). Recuerda cómo, de niña, su madre siempre sostenía una bolsa para ella desde el asiento delantero y cómo ese acto marcaba el comienzo del bienestar tras el mareo. Ahora, con los roles invertidos, ambas están “perfectamente coordinadas en la comprensión práctica del momento” (74), creando un ambiente cariñoso e íntimo en la habitación en la que su madre descansa y se recupera. La narradora dice sentirse útil y feliz de estar juntas en ese momento compartido (75).

Desde una ética de raigambre feminista y *queer*, autoras como Audre Lorde (2008), S. Lochlann Jain (2007a, 2007b y 2010) o Anne Boyer (2019) han cuestionado la cultura hegemónica y heterocentrada del cáncer en textos de inspiración autobiográfica y, en ocasiones, también médico-científica. En estas obras, las autoras argumentan en contra de lo que Lorde define como “Cancer Inc.” (2008: 36), un sistema corporativista que, en palabras de Eisenstein, “investiga y se lucra del cáncer de mama al mismo tiempo”<sup>6</sup> (2001: 124), presionando a las pacientes a seguir un discurso y un protocolo “con lazo rosa” (Boyer, 2019: 8) que promete la restitución de una identidad femenina sana, hegemónica y “completa” a través de la medicalización y la prótesis. Asimismo, estos textos ofrecen propuestas éticas encarnadas para reconsiderar la experiencia del cáncer de mama, convirtiéndose en dispositivos que activan la concienciación feminista colectiva a la vez que resultan profilácticos y restaurativos para personas que hayan atravesado experiencias análogas a las narradoras.

Sara Torres reactiva la crítica de estas autoras desde el contexto hispánico al abordar en su novela la política estética del cáncer, cuestionando el énfasis de los discursos biomédicos en la reconstrucción mamaria, la prótesis y la restauración inmediata de una feminidad hegemónica “perdida” con la intervención del pecho —fetiche por excelencia del imaginario heterosexual—. La novela expone cómo la madre de la protagonista fue presionada por su médico para someterse a una reconstrucción mamaria tras su mastectomía por razones estéticas: “A mi madre, para acelerar el proceso, la atendió un médico privado, que la animó a reconstruirse el pecho ‘cuanto antes’, de modo que la enfermedad ‘no afectase a su autoestima’” (2022: 79-80). En consonancia con Audre Lorde en *Los diarios del cáncer*, donde la autora criticó la

---

<sup>6</sup> “The postindustrial-medical/beauty complex researches and markets breast cancer at the same time”. Esta traducción inglés-español y las que siguen son siempre de la autora.

urgencia de la cultura del cáncer en “restaurar” la feminidad convencional a través de prácticas estéticas que “refuerzan el aislamiento e invisibilidad de las mujeres, así como la falsa complacencia de una sociedad que prefiere no hacer frente a los resultados de sus propias locuras” (2008: 35), la narradora de *Lo que hay* cuestiona la urgencia de la operación de su madre y la actitud corporativista del médico “reconstructor de autoestima” (Torres, 2022: 79) que las atendió, al describirlo como “paternalista” e incapaz de responder a sus preguntas: “No le hablaba sobre la culpa, sino sobre la responsabilidad, sobre los efectos que sus ideas de hombre heterosexual ignorante de la teoría de género tenían sobre los cuerpos de las mujeres que llegaban a su consulta” (79). La protagonista también le reprocha su desconocimiento de los “tiempos del cuerpo” (80), por ejemplo, forzando el proceso de recuperación de su madre después de la quimioterapia y la radioterapia.

Por otro lado, tanto Lorde (2008) como Jain (2007a) argumentan en sus textos contra una cultura *mainstream* del cáncer de mama en la que no tienen cabida identidades *queer*, trans o racializadas. En particular, en “Cancer Butch” (2007a) Jain demanda la necesidad de “*queerizar*” el cáncer dada la falta de modelos o posiciones subjetivas para las lesbianas *butch* que se enfrentan o han vivido esta experiencia:

La codificación pública del cáncer da lugar a un extraño espacio intergénero de tal manera que una *butch* literalmente no puede ser fuerte en su “lucha” contra el cáncer y al mismo tiempo mantener su identidad de género como *butch*. [...] ¿cómo puede una lesbiana mantener [...] su identidad *butch* en un mar rosa diseñado precisamente para “curarla” mediante la restauración y recuperación de una supuesta “feminidad” arrebatada por el cáncer?<sup>7</sup> (Jain, 2007a: 521)

Al igual que Lorde y Jain, Sara Torres reclama en su ficción otros paradigmas e imaginarios que aborden el cáncer de mama más allá de un modelo heterosexista que impone o asume la feminidad convencional de todas las pacientes, desplazando y neutralizando otras identidades y corporalidades *queer*/no normativas. La protagonista no juzga ni valora la decisión personal de la madre de reconstruirse el pecho tras su mastectomía —y, por consiguiente, tampoco la de otras mujeres en su misma situación—, pero sí que cuestiona la influencia que ejerce el discurso médico en esta toma de decisión,

---

<sup>7</sup> “The public coding of cancer provides a strange intergendered space such that the butch woman literally cannot be tough in ‘battling’ cancer, and still maintain a gender identity as a butch. [...] how can one maintain [...] butchness in the sea of pink designed precisely to ‘heal’ by restoring and recuperating a presumed ‘lost’ femininity?”.



a la vez que lamenta la imposibilidad del imaginario colectivo de reconocer como bello un cuerpo sin pecho(s):

El discurso de mamá sobre cuánto la plástica había merecido la pena se construía exactamente a partir de un objeto, el biquini, y un contexto, la piscina del club en verano. [...] Aunque nunca dejé de entenderla en su deseo de normalidad, creo que a los dieciocho mi rebeldía hubiese deseado una madre sin peluca, con pañuelo de colores, una madre sin prótesis y sin sufrimiento extra por intervenciones plásticas. (Torres, 2022: 81)

La voz narradora reivindica la posibilidad de “una vida distinta”, una experiencia *queer* del cáncer de mama al lado de “amazonas” y “cuerpos sin género que transitan” (Torres, 2022: 81), para las que la belleza (hetero)normativa no es un capital que “[siembre] el terror a la pérdida del cuerpo deseable” (81), ni un estándar que alcanzar, y para las que su vulnerabilidad no supone una condición para ser victimizadas, sino la confirmación de su pertenencia a una misma comunidad de amantes en la que cuidar y ser cuidada. Esa comunidad *queer*/lesbiana de amantes evocada por Torres resuena de nuevo con un pasaje de *Los diarios del cáncer* centrado en la apariencia corporal postmasectomía, en el que Lorde también apunta hacia una ética lesbiana de la enfermedad que trasciende las demandas del paradigma heteronormativo: “una vida de amor entre mujeres me había enseñado que cuando las mujeres se aman, el cambio físico no altera ese amor. No se me ocurrió que alguien que realmente me amara me amaría menos porque tuviera un pecho en lugar de dos” (2008: 31).

### El duelo desde una perspectiva *queer*

Como ya se ha mencionado, la protagonista de *Lo que hay* intenta articular “la historia de una doble pérdida” (Torres, 2022: 18): la muerte de la madre tras su enfermedad de cáncer, y la suspensión repentina de una relación amorosa con una chica a la que llama “Ella”. Este “duelo doble que se entremezcla” comienza a generarse ante “la interrupción de [estas] dos conversaciones” (18) y la dificultad de la narradora de mantener la sincronía tanto con el cuerpo enfermo de la madre como con el cuerpo de la amante, con la que la relación se interrumpe de forma brusca ante su demanda de exclusividad. En el caso de la madre, la dificultad de sincronía radica en que la enfermedad la orienta en una dirección opuesta a lo vital, mientras que en el de la amante la suspensión de esta sincronía se manifiesta cuando el “desajuste” o el “traspíes acumulado” en la relación van “alejando las horas” y atrapando a cada amante “en su esfera” (69), como epitomiza la obra “*Untitled*” (*Perfect Lovers*) (1991), de Félix González-Torres, a la que hace referencia explícita la novela. Esta

instalación del artista cubano-estadounidense consta de dos relojes idénticos, colocados en una pared uno al lado del otro. Cuando se instalan, los relojes se configuran y sincronizan a la misma hora, pero con el paso del tiempo, por el desgaste y la pérdida de energía, empezarán a desincronizarse hasta acabar marcando horas diferentes o incluso apagarse. La pieza puede ser interpretada como metáfora de una relación entre amantes que intentan seguir juntas/os pese a dificultades y contratiempos como la enfermedad.

Margrit Shildrick argumenta en su análisis *queer* de la muerte que el duelo impone “un alejamiento radical de la noción de ‘hora’ como una sucesión de momentos presentes”, instaurando en su lugar una temporalidad en la que “las realidades del pasado, presente y futuro se entremezclan” (2020: 177).<sup>8</sup> Esta alteración de la crononormatividad puede apreciarse en el relato no lineal de la narradora, cuya memoria “para intentar comprender [...] vuelve una y otra vez [a repasar los hechos]” (Torres, 2022: 18), rompiendo con las distinciones culturalmente consensuadas entre pasado y presente, ausencia y presencia, entre la materia viva y la muerta. Su experiencia de duelo se define por su carácter discontinuo, fragmentario, y por su imposibilidad de avanzar o resolverse, tal como ella misma describe: “sin dirección ni sentido, entro en contacto con una vulnerabilidad total” (33), así como por el impacto de la pérdida en el propio cuerpo y la alteración de su funcionamiento fisiológico y cognitivo: “noto [...] cómo la actividad del estómago y los intestinos se interrumpe, el cuerpo entra en estado de alarma, descabalga las yeguas de la mente” (33).

En su presente, la narradora convive con la presencia fantasmagórica de su ex amante y su madre, que hacen que revise constantemente el pasado a través de diferentes momentos vividos con ambas. En concreto, la novela expone la dificultad de la narradora de comunicar o elaborar el duelo por la pérdida de la amante ante la falta de imaginarios o lenguajes que permitan articular esta experiencia concreta. Debido a su posicionamiento como lesbiana y amante que desborda un marco monógamo y heterocentrado, aunque “Ella” no haya muerto, se ve desplazada a una categoría que se alinea con el concepto de “espectralidad” de Jacques Derrida: un estado liminal de suspensión entre la vida y la muerte para el que no puede haber exhibición o reconocimiento público del luto debido a su estatus de marginalidad (1994). De acuerdo con Judith Butler, esta falta de reconocimiento ante la pérdida de la amante lesbiana se debe a “la asignación diferencial de la posibilidad de duelo” en la cultura occidental heteronormativa que decide qué tipo de sujetos y vínculos son merecedores de un duelo, así como “qué vidas son dignas

---

<sup>8</sup> “a radical departure from the notion of temporality as a succession of ‘now’ moments that confidently assert the distinct realities of past, present and future”.

de ser vividas y qué muertes son dignas de ser lloradas”<sup>9</sup> (2004: xiv-xv). Reducir el trabajo del duelo al acto privado, nos dice Butler, supone en cierto modo despolitizarlo, vaciar dicha experiencia de la responsabilidad ética que tenemos ante la muerte del otro/a y eliminar los lazos que nos unen a quienes han vivido una situación semejante.

Consciente, y de acuerdo con lo que sostiene Shildrick, de que la presencia espectral de la otra “siempre regresa, no como una manifestación externa, sino como una compañera interna” y de que “debemos vivir bien con los muertos si queremos vivir plenamente”<sup>10</sup> (2020: 178), es fundamental reconocer cómo el proceso de duelo puede impactar físicamente a quienes atraviesan la pérdida de un ser querido. La narradora de la novela aquí estudiada demanda un nuevo paradigma desde el que repensar la pérdida. Su propuesta se alinea con la ética hauntológica de Jacques Derrida que reivindicaba “un nuevo imaginario para vivir bien con la pérdida”, reconociendo y aprendiendo a convivir con los “espectros”, es decir, con aquellas presencias “tanto visibles como invisibles; tanto fenoménicas como no fenoménicas [...] que marcan el presente con [su] ausencia anticipada”<sup>11</sup> (Derrida y Stiegler, 2002: 117). Ante la ruptura brusca y la “interrupción de [una] conversación [que] nos es incomprendible” (Torres, 2022: 179), la narradora demanda la necesidad de celebrar algún tipo de “ritual de despedida” antes de dejar ir, para paliar el impacto de la pérdida. Por ejemplo, le pide a Ella “ayuda para olvidar [...] tal vez un [...] trabajo de reparación sutil” (152) similar a la performance *The Lovers* (1988) que Marina Abramovic y Ulay realizaron en la Muralla China como homenaje-ceremonia que marcara su separación física y el final de su relación.

La novela también expone una crítica implícita a la corporativización e higienización de la muerte en las sociedades occidentales contemporáneas en las que esta experiencia ha sido borrada de la vida pública, relegando el luto y el duelo al plano de lo privado y lo individual. En este sentido, el texto hace alusión a la frialdad y asepsia de los rituales fúnebres actuales, que le impiden a la protagonista acceder a mecanismos paliativos del dolor como puede ser el último contacto con el olor de su madre: “Alguien me alecciona a las puertas de la sala [del tanatorio] donde el cuerpo, que a nadie importa, espera al fuego

---

<sup>9</sup> “the differential allocation of grievability decides what kind of subject is and must be grieved, and which kind of subject must not [and] what counts as a liveable life and a grievable death”.

<sup>10</sup> “Like the monster, the spectre always returns, not as an external manifestation, but as an internal companion. We must live well with the dead if we are to live well at all”.

<sup>11</sup> “A specter is both visible and invisible, both phenomenal and non-phenomenal: a trace that marks the present with its absence in advance”.

en una pecera de exhibición, aséptica. Un lugar sin el olor de mi madre, que ya no puedo rastrear. [...] El olor en una pérdida catastrófica es un impacto por la vía de los sentidos” (Torres, 2022: 27 y 29).

*Lo que hay* finaliza con el reencuentro entre la protagonista y su madre cuando arroja sus cenizas al mar de su ciudad natal, “donde siempre nada[ron] juntas”, para después sumergirse ella también en el agua y nadar a través de ella: “Nado contigo y regresaré cubierta. El baño es perfecto, mamá, justo a tu modo. Como tú lo quisiste. Las cosas no cambian tanto, algunas se quedarán para siempre” (Torres, 2022: 222). La obra se cierra con un final vitalista que muestra la posibilidad de ensamblaje entre lo material y lo no-material, lo humano y lo más-que-humano, la materia viva y muerta. De hecho, en los últimos dos párrafos de la novela, la narradora enfatiza la interconexión entre la materia humana y más que humana haciendo referencia no solo a su madre y sus cenizas, sino también a un banco de peces y a los canchales que anidan en las rocas altas (222). Sara Torres supera así la retórica belicista que celebra la figura de un/a paciente que “lucha” como un/a “soldado heroico/a” contra un “enemigo” —la enfermedad que padece— y se alinea con la ética de filósofas como Marietta Radomska (2020) o Nina Lykke (2021), que desde el feminismo materialista y el incipiente campo de los *queer death studies*<sup>12</sup> han reposicionado “la muerte como parte de un continuo vibrante y [multiespecie] de vida-muerte [...] [que], vista desde la perspectiva de una ecología planetaria, necesita seguir siéndolo”<sup>13</sup> (Lykke, 2021: 241-2). Asimismo, Torres y estas autoras, al reontologizar la materia como “vibrante” abren vías para entender la muerte más allá de las formas cristianas y cartesianas que la presentan como abyecta y sombría, equiparando la degradación y desaparición de la materia y del cuerpo con la nada<sup>14</sup> (Lykke, 2021: 242).

De este modo, aunque, como hemos visto, la pérdida física desata un proceso doloroso y un vacío insondable en la protagonista de *Lo que hay*, esta acaba por entender que el cuerpo es simplemente una forma física que la vida toma en el ciclo más amplio del devenir (Shildrick, 2020: 182), mientras que

---

<sup>12</sup> Para profundizar más en este campo, sus principales propuestas y teorías, se recomienda la consulta del artículo “Queer Death Studies: Death, Dying and Mourning from a Queerfeminist Perspective” (2020), de Marietta Radomska, Tara Mehrabi y Nina Lykke.

<sup>13</sup> “I want to reclaim death as part of a vibrant life/death continuum [...] I consider death to be an inevitable part of both human and non-human life and, seen from the perspective of a sustainable and egalitarian planetary ecology, it needs to remain so”.

<sup>14</sup> “I want to reontologize death as vibrant, in contrast to Christian and Cartesian ways of casting it as abject and gloomy, as a ‘fall’ into base matter, and different also from atheist and mechanistic-materialist constructions of death as nothingness”.

algunos vínculos y presencias “se quedarán para siempre” (Torres, 2022: 222), como ella misma concluye. Como se ha argumentado, este final posibilita el entendimiento del duelo como un proceso transformador que puede abrir nuevas vías para entender la vida y la muerte, reconociendo la interdependencia y la vulnerabilidad de toda la materia.

### **Repensar la enfermedad y la pérdida a través del eros lesbiano y la escritura**

Son dos las fuerzas relacionadas que contrarrestan y ayudan a elaborar la experiencia de pérdida de la protagonista: el amor (lésbico) y el proceso de escritura. Por un lado, la narradora pone de manifiesto cómo su proceso de duelo no es incompatible con la experiencia del amor. Así, tras la muerte de su madre, dice sentir “[un] amor que lo ocupa todo, una versión del amor que nunca había conocido. A través de la escritura quisiera comprender la naturaleza de este amor y ser capaz de contarla. Cuando se activa, esta emoción ensancha los afectos y es opuesta al miedo” (Torres, 2022: 177). En esta experiencia de dolor afirma la narradora que “sí hay lugar para el deseo” y, de hecho, a la vez que afronta el duelo materno, experimenta de forma simultánea una pasión amorosa que la ancla a la vida: “[La] presencia agitada y dulce [de Ella] me sostuvo aquellos días, la llegada a una ciudad nueva, la última etapa de la enfermedad de mi madre [...]. En medio del dolor más grande, estaba viviendo uno de esos momentos casi imposibles, donde las ganas están en dos cuerpos por igual. Evento de pasiones que se sincronizan” (16-18). En este sentido, la novela propone reconsiderar el amor como fuerza vitalista que puede ayudar a superar la pérdida, ya que, como asevera la narradora, “nuestros vínculos pavimentan la realidad para poder transitarla [...] el amor es lo vinculante” (179).

Por otro lado, ante el estado alterado del cuerpo en duelo en el que “cuerpo y mente se aceleran y se vuelven caóticos” (Torres, 2022: 33) y en el que todo parece “imaginario” (29) y “una ficción” (18), la narradora intenta también a través del trabajo de escritura “busca[r] una nueva organización que sea capaz de ofrecer un refugio” (33). En este sentido, afirmaba la propia Sara Torres en su prólogo a la antología poética *Diré tu cuerpo* (2020), de la escritora catalana Maria-Mercè Marçal, que cuando un sujeto enfermo —o, por extensión, bajo los efectos del duelo— acomete el ejercicio de escribir, “el ritmo de la vida y el ritmo de la escritura se ensamblan para armar un tejido continuo, que se ofrece como soporte a la escribiente antes enfrentada al abismo [...] de la desintegración en la enfermedad y la muerte”, y es así como a través de la escritura “toma el control de lo simbólico, propone un ritmo y organiza su experiencia en torno a él” (Torres y Díaz Vicedo, 2020: 21-22).

Pese al estigma que pesa sobre la noción de la “literatura como terapia” —especialmente en el ámbito de los estudios literarios y la considerada “alta literatura”— y la reticencia que suele existir entre las escritoras/es a aceptar este potencial,<sup>15</sup> la autora de la novela ha subrayado en diferentes entrevistas el valor terapéutico que la lectura o la escritura tienen para ella. De acuerdo con Torres, el proceso de escritura tuvo un componente terapéutico para ella como “vehículo en el que acomodar las pasiones que en algún momento de nuestras vidas nos resultan insoportables”, como “la muerte de una madre” (Alba, 2022). En este sentido, el texto puede constituir un lugar material de reconfiguración de la experiencia donde tanto la autora como la narradora homónima de la novela se reúnen para elaborar su duelo de forma simultánea, dando voz a la experiencia del cáncer de la(s) madre(s) sin esconder que el suyo es también un relato ficticio —“¿recuerdo esto bien?” (Torres, 2022: 143)— basado en el ejercicio de la memoria. De este modo, la escritura también le sirve a la narradora como herramienta a través de la cual testimoniar la experiencia de cáncer de la madre, reconociendo la agencia de esta a la hora de narrar su propia vivencia de la enfermedad, como se evidencia en el siguiente pasaje:

Tengo bien grabada esta imagen: ver a mi madre desapareciendo de-cirme: “Te prometo que yo te avisaré cuando haya algún cambio”. Ella tiene el control del relato del cáncer, que es como tener el control del relato de vida. [...] Fueron diez años de tratamiento. En todo ese proceso estuvo más o menos sola, estoica e independiente, celosa de su intimidad. No pedía ayuda, no hablaba del miedo. Solo estallaba en ira muchas veces. (Torres, 2022: 143)

Por último, cabe mencionar que *Lo que hay* plantea el proceso de escritura y la literatura misma como un hecho erótico con potencial político, *queer* y feminista. La novela propone una ética del eros lesbiano en la que claramente se deja traslucir la impronta de feministas lesbianas como Audre Lorde, en particular su ensayo “Usos de lo erótico: lo erótico como poder” (1978),<sup>16</sup> que la propia Sara Torres reivindica como un “texto fundacional” para su formación (Torres, 2022c). En este texto, entre lo poético y lo

---

<sup>15</sup> Parte de la crítica literaria convencional se opone a considerar la literatura como una herramienta terapéutica o profiláctica. Por ejemplo, autores como Harold Bloom argumentan que esta visión puede percibirse como una reducción del valor estético y artístico de la obra, confinándola a una función utilitaria que puede desviar la atención de su calidad literaria, complejidad y profundidad (2000).

<sup>16</sup> El título original de este ensayo es “Uses of the Erotic: The Erotic as Power”, y está incluido en la colección *Sister Outsider* (2019).

ensayístico, la poeta afroamericana propone una nueva base conceptual desde la que pensar el mundo: lo erótico-femenino, una categoría que opone a lo “pornográfico”, que para ella no es disruptivo a nivel simbólico, sino que constituye la estabilización de una imagen sexualizada, universal y heteronormativa. Lorde define lo erótico (del dios griego Eros) como “un espacio entre la incipiente conciencia del propio ser y el caos de los sentimientos más fuertes [...] una sensación de satisfacción interior que siempre aspiramos a recuperar una vez que la hemos experimentado” (2019: 43). Para ella el eros personifica “el amor en todas sus formas” así como “el poder creativo y la armonía”: “Lo erótico es una afirmación de la fuerza vital de las mujeres; de esa energía creativa y fortalecida, cuyo conocimiento y uso estamos reclamando ahora en nuestro lenguaje, nuestra historia, nuestra danza, nuestro amor, nuestro trabajo y nuestras vidas” (45).

Esta reapropiación del eros que nos propone Lorde a través de una perspectiva lesbiana y feminista y como una energía afirmativa que impulsa y articula la vida, Sara Torres la vuelca en su novela. Así, aunque la historia está atravesada por un choque constante entre las fuerzas del eros y del tánatos, es la práctica del amor la que acaba imponiéndose. Con el convencimiento de que “el amor es lo vinculante” (179) y de que “el duelo es un proceso donde sí hay lugar para el deseo” (18), la narradora utiliza el espacio de lo erótico y de lo sexual como lugar de crítica y de resignificación política para imaginar modos distintos de hacer frente a experiencias dolorosas como la muerte, el cáncer o la pérdida.

## Conclusiones

En una de sus obras más reconocidas, *La enfermedad y sus metáforas* (1978), la escritora Susan Sontag criticaba la tendencia a conceptualizar la enfermedad, particularmente el cáncer y la tuberculosis, a través de metáforas castrenses, como si se tratase de una batalla o lucha heroica. Sontag argumentaba que estas metáforas bélicas pueden estigmatizar a la paciente y simplificar la complejidad de la experiencia de la enfermedad, reduciéndola a un enemigo contra el cual se debe luchar a vida o muerte (1996: 36). Esta crítica resuena en *Lo que hay*, de Sara Torres, quien se distancia de estas narrativas simplistas y busca representar la enfermedad y el duelo a través de nuevos códigos poéticos, apoyándose además en una ética feminista y *queer* con unas bases teóricas bien asentadas.

Así, narrativas de la enfermedad como la analizada en este artículo permiten acceder a experiencias difíciles de comunicar o representar, como el dolor, la muerte o el duelo, a través de un lenguaje poético y testimonial que ayuda a comprender mejor aquello que nos rebasa. Este tipo de obras emancipadoras dan voz a la paciente/doliente, alejándola del modelo biomédico, y

posibilitan conversaciones colectivas a través de nuevos imaginarios y lenguajes. Mediante una narrativa en la que duelo, enfermedad y deseo (lésbico) se presentan como experiencias encarnadas y no excluyentes, Torres desafía los imaginarios convencionales y propone nuevas formas de vivir y afrontar estas experiencias.

El enfoque de la autora española se alinea, además, con una ética hauntológica, tal como lo propusieron Derrida y Stiegler (2002), que abogaban por un nuevo imaginario para vivir bien con la muerte, reconociendo y aprendiendo a convivir con los espectros y las ausencias, así como con propuestas desde el nuevo materialismo feminista y el campo de los *queer death studies* de autoras como Nina Lykke (2020; 2021) y Marietta Radomska (2020). Estas perspectivas son esenciales para comprender la profundidad de la obra de Torres, donde la muerte y la pérdida no son simplemente eventos que superar, sino partes integrales de la vida que deben ser reconocidas y aceptadas.

Por otro lado, *Lo que hay* sienta un precedente al continuar el proyecto *queer* y feminista de toda una genealogía de autoras comprometidas con la transformación del lenguaje y la realidad. Conocedora de que “el lenguaje estructura la realidad y la literatura” y de que “cualquier posible transformación tiene que pasar por el lenguaje” (Torras, 2000: 140), la escritora ofrece en su debut narrativo un texto fundacional en el que se reivindica el poder de un deseo, una sexualidad y un imaginario que desbordan el marco heterocentrado y falogocéntrico, abriendo otros mundos posibles. Este texto se erige, así, como parte de una tradición de textos lésbicos que apuntalan vías sólidas para la imaginación y la construcción de otro orden simbólico, cuestionando los silencios de la historia y nuestras propias construcciones discursivas y llenando el vacío al que hacía referencia Sontag al subrayar la necesidad de desmitificar y humanizar la enfermedad.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alba, Carolina (2022), “*Lo que hay* con Sara Torres”, *La estación azul*, Radio Nacional de España, 19/06/2022. <[www.rtve.es/play/audios/la-estacion-azul/hay-sara-torres-19-06-22/6627046/](http://www.rtve.es/play/audios/la-estacion-azul/hay-sara-torres-19-06-22/6627046/)>
- Bloom, Harold (2000), *How to Read and Why*, Nueva York, Scribner.
- Boyer, Anne (2019), *The Undying: Pain, Vulnerability, Mortality, Medicine, Art, Time, Dreams, Data, Exhaustion, Cancer, and Care*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux.
- Butler, Judith (2004), *Precarious Life*, Londres, Verso.



- Cocina, Carmen (2022), "Sara Torres: perder es vivir", *Revista Lengua*, 27/11/2022.  
<[www.penguinlibros.com/es/revista-lengua/entrevistas/sara-torres-perder-es-vivir-lo-que-hay](http://www.penguinlibros.com/es/revista-lengua/entrevistas/sara-torres-perder-es-vivir-lo-que-hay)>
- Dávez, Coco (2022), "Delirando con Sara Torres", *Participantes para un delirio*, 30/11/2022.  
<<https://open.spotify.com/episode/5Wg1Kr09oVsFa9iBTPvh8u>>
- Derrida, Jacques (1994), *Specters of Marx*, Nueva York, Routledge.
- Derrida, Jacques y Bernard Stiegler (2002), *Echographies of Television*, Cambridge, Polity Press.
- Eisenstein, Zillah (2001), *Manmade Breast Cancers*, Londres, Cornell UP.
- Fernández, Ángela (2023), "Entrevista a Sara Torres", *Asturias Informativos*, Radio Nacional de España, 01/03/2023.  
<[www.rtve.es/play/audios/asturias-informativos/entrevista-sara-torres/6828938/](http://www.rtve.es/play/audios/asturias-informativos/entrevista-sara-torres/6828938/)>
- Freeman, Elizabeth (2010), *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*, Durham, Duke UP.
- Gumes, Andrea (2022), "Libros: *Lo que hay*, con Sara Torres", *Tardeo*, Radio Primavera Sound, 25/10/2022.  
<[www.primaverasound.com/es/radio/shows/tardeo/tardeo-486-libros-lo-que-hay-con-sara-torres-r-n](http://www.primaverasound.com/es/radio/shows/tardeo/tardeo-486-libros-lo-que-hay-con-sara-torres-r-n)>
- Jain, S. Lochlann (2007a), "Cancer Butch", *Cultural Anthropology*, 22 (4): 501-38.
- (2007b), "Living In Prognosis: Toward An Elegiac Politics", *Representations*, 98: 77-92.
- (2010), "Be Prepared", *Against Health: How Health Became The New Morality*, Anna Kirkland y Jonathan Metzl (eds.), Nueva York, New York UP: 170-82.
- Karraker, Amelia y Kenzie Latham (2015), "In Sickness and in Health? Physical Illness as a Risk Factor for Marital Dissolution in Later Life", *Journal of Health and Social Behaviour*, 56 (3): 420-35.
- Lorde, Audre (2008), *Los diarios del cáncer*, Gabriela Adelstein (trad.), Rosario, Hipólita Ediciones. [1980]
- (2019), "Uses of the Erotic: The Erotic as Power", *Sister Outsider*, Londres, Penguin Books: 43-50. [1978]
- Lykke, Nina (2021), *Vibrant Death. A Posthuman Phenomenology of Mourning*, Londres, Bloomsbury Publishing.

- Matthews, Graham (2018), "Illness Narratives and the Consolations of Autofiction", *Autofiction in English*, Hywel Dix (ed.), Londres, Palgrave Macmillan: 125-43.
- Radomska, Marietta, Tara Mehrabi y Nina Lykke (2020), "Queer Death Studies: Death, Dying and Mourning from a Queerfeminist Perspective", *Australian Feminist Studies*, 3 (104): 81-100.
- Rich, Adrienne (1980), "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence", *Signs*, 5 (4): 631-60.
- Shildrick, Margrit (2020), "Queering the Social Imaginaries of the Dead", *Australian Feminist Studies*, 35 (104): 170-85.
- Sontag, Susan (1996), *La enfermedad y sus metáforas*, Mario Muchnik (trad.), Madrid, Taurus. [1978]
- Torras Francès, Meri (2000), "Feminismo y crítica lesbiana: ¿una identidad diferente?", *Feminismo y crítica literaria*, Marta Segarra y Àngels Carabí (eds.), Barcelona, Icaria: 121-41.
- Torres, Sara (2022), *Lo que hay*, Barcelona, Reservoir Books.
- (2022b), "Si no tienes miles de seguidores en Instagram es difícil que te publiquen", *Revista Qué Leer*, 23/09/2022.  
<[www.que-leer.com/2022/09/23/sara-torres-si-no-tienes-miles-de-seguidores-en-instagram-es-dificil-que-te-publicuen/](http://www.que-leer.com/2022/09/23/sara-torres-si-no-tienes-miles-de-seguidores-en-instagram-es-dificil-que-te-publicuen/)>
- (2022c), "Vulnerabilidad y pasión en el eros lesbiano: conversaciones en torno a la novela *Lo que hay*", *Ràdio Paqueta de La Bonne*, 25/01/2023.  
<<https://labonne.org/produccions/sara-torres-al-festival-visibles-de-radiopaqueta/>>
- (2024), *La seducción*, Barcelona, Reservoir Books.
- Torres, Sara y Noelia Díaz Vicedo (2020), "Prólogo. La tierra del cuerpo, el cuerpo en la tierra", *Diré tu cuerpo*, Maria-Mercè Marçal, Noelia Díaz Vicedo (trad.), Barcelona, Ultramarinos.
- Wittig, Monique (2006), *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Javier Sáez y Paco Vidarte (trad.), Madrid, Egales. [1979]
- (2023) *Borrador para un diccionario de las amantes*, Cristina Peri Rossi (trad.), Madrid, Continta Me Tienes. [1981]
- Zas Marcos, Mónica (2022), "Sara Torres: 'Las guerras de amor entre una madre y una hija se parecen a las de dos amantes'", *elDiario.es*, 30/05/2022. <[www.eldiario.es/cultura/libros/sara-torres-madre-hija-duelo\\_1\\_9033413.html](http://www.eldiario.es/cultura/libros/sara-torres-madre-hija-duelo_1_9033413.html)>

