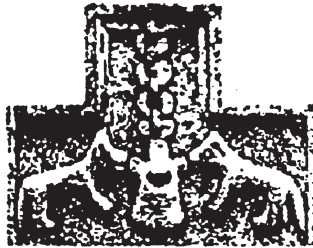


UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial
del 3 de abril de 1981



LA VERDAD NOS HARA LIBRES

*CUERPOS MIGRANTES: ANÁLISIS DE LOS PROCESOS
TRANSGÉNERO Y TRANSEXUAL EN LOS PROTAGONISTAS
DE ORLANDO DE VIRGINIA WOOLF Y DE CUERPO
NÁUFRAGO DE ANA CLAVEL*

TESIS

Que para obtener el grado de
DOCTORA EN LETRAS MODERNAS

Presenta
KARLA EUGENIA ZÁRATE SÁNCHEZ

Directora Dra. Gloria María Prado Garduño

Lectores Dra. Elizabeth Luisa de Régules Silva

Dra: Dora Georgina Salman Rocha

México, D.F.

2015

Índice

Introducción

1. Corrientes feministas como precursoras de la teoría de género

1.1 Sufragistas o la primera ola

1.2 El nuevo feminismo o la segunda ola

1.3 Tercera ola

1.4 Post-feminismo

2. Conceptos básicos de identidades de género

2.1 Identidades de género

2.2 Transexualidad

2.3 *Queer*

2.4 Beatriz Preciado y la propuesta de contrasexualidad

2.5 *Genderqueer*

2.6 Agénero

2.7 Tercer género

2.8 *Shemale*

2.9 Androginia

2.10 Travestismo

2.11 Cisgénero o cissexualidad

2.12 Intersexualidad

2.13 Homosexualidad

2.14 Bisexualidad

2.15 *Drag Queen*

3. Teorías de género: Judith Butler y otras autoras

3.1 Heteronormatividad

3.2 Performatividad

3.3 Marta Lamas

3.4 “El concepto de género” de Jill K. Conway, Susan C. Bourque y
Joan W. Scott

3.5 “El tráfico de mujeres: notas sobre la ‘economía del sexo’” de
Gayle Rubin

3.6 “La antropología feminista y la categoría *género*” de Marta
Lamas

3.7 “Variaciones sobre sexo y género: De Beauvoir, Wittig y
Foucault”, de Judith Butler

3.8 “Usos, dificultades y posibilidades de la categoría *género*”, de
Marta Lamas.

3.9 Kristeva: el género y la abyección

3.10 Lo femenino y la literatura

4. Análisis literarios: una aproximación hermenéutica

4.1 *Orlando*

4.1.1 Parodia del género biografía

4.1.2 Sexo e identidad de género

4.1.3 Temporalidad

4.1.4 Espacios

4.1.5 Roland Barthes y la fotografía

4.1.6 Soportes simbólicos externos de *Orlando*

4.2 *Cuerpo náufrago*

4.2.1 *Cuerpo náufrago, La metamorfosis* de Kafka y *Orlando*

4.2.2 Sexo e identidades de género

4.2.3 Roland Barthes y *La cámara lúcida*

4.2.4. Soportes simbólicos externos

Conclusiones

Obras citadas

Una mujer no se vestirá de varón y un varón no se pondrá ropa de mujer,
y el que lo hace es una abominación a los ojos de Yahvé.

Deuteronomio 5 (22-5)

*Can you remember who you were before
the world told you who you should be?*

Danielle LaPorte

Introducción

Orlando, novela de Virginia Woolf, se publicó en Londres en 1928. Aborda, entre otros temas, el cambio de género, que tanto para aquella época como hasta hoy en día era todavía transgresor. Ana Clavel, en 2005, publica *Cuerpo náufrago*, una novela cuyo hipotexto es, en el sentido de Gérard Genette, dicha obra de Virginia Woolf. En *Palimpsestos*, este teórico francés explica que la hipertextualidad es la adaptación o transformación de un modelo literario en una obra diferente. El modelo sería el hipotexto (*Orlando*) y la transformación (*Cuerpo náufrago*), el hipertexto, es decir, el texto derivado de un texto anterior.

La obra de Virginia Woolf trata sobre un personaje llamado Orlando que, a lo largo de cuatro siglos, experimenta cambios de sexo y de identidad de género, términos básicos en este trabajo, sobre los que se abundará más adelante. En el caso de *Cuerpo náufrago*, Antonia despierta una mañana, se mira al espejo y descubre que ha cambiado de sexo; ahora es hombre y por lo tanto debe asumirse como perteneciente a otro género.

Los protagonistas principales de ambos textos experimentan los procesos transgénero y transexual, aspectos en los cuales se enfoca esta investigación y que posteriormente se desarrollarán. En esas obras, Woolf y Clavel cuestionan el binarismo de las categorías hombre y mujer. ¿Qué es ser hombre? ¿Qué implica ser mujer? ¿El sexo o el género son condicionamientos biológicos o sociales?

En los personajes Orlando y Antonia/Antón los cambios de sexo se dan sin explicación alguna y repentinamente, mientras que los cambios de género se van construyendo por medio de las acciones y situaciones. Sobre estos aspectos se trabajará en los análisis literarios correspondientes a las obras de ficción mencionadas.

En *Orlando* se exponen temas y roles de género en la sociedad que no habían sido

estudiados conceptualmente hasta entonces. Ana Clavel no sólo parte de *Orlando*, sino que detrás de su obra hay un desarrollo del corpus de estudios de género; incluso la autora cita a Judith Butler en uno de los epígrafes de la novela: “¿Cómo figura un cuerpo en su superficie la invisibilidad misma de su profundidad escondida?”.

Ambas novelas están escritas en distintas condiciones temporales y sociales. Sin embargo, la perspectiva de las autoras cuestionan los roles tanto masculinos como femeninos y plantean de una forma innovadora los procesos transgénero y transexual. Los personajes principales tienen que asimilar y asumir su condición y realizar una performatividad distinta frente a las normas que la sociedad heteronormativa de las diferentes épocas dicta.

El presente trabajo se inscribe en una línea de investigación a partir de estudios de género. Históricamente, bajo los sistemas que sólo aceptan los binarismos de hombre/mujer, masculino/femenino, el concepto de género se ha vinculado con el sexo biológico. Los estudios de género en los que se basa esta aproximación, principalmente las propuestas de Judith Butler, sugieren algo distinto: critican el esencialismo biológico y afirman que el género no es consecuencia de la genitalidad con la que se nace, es decir, intentan dislocar, como apunta Butler, la idea de que a cada cuerpo sexuado le corresponde un género específico, fijo y en ocasiones opuesto al otro género.

Se tratarán la transexualidad y lo transgénero como temas principales en dichas novelas. Se revisarán los procesos que experimentan cada uno de los protagonistas de *Orlando* y *Cuerpo náufrago*, esto es, su performatividad de género a lo largo de las narraciones.

Según Judith Butler, los actos performativos, al ser una sucesión de acciones, mutan constantemente y reiteran un conjunto de normas. La performatividad “no es un acto único, sino una repetición y un ritual que consigue su efecto a través de su naturalización en el contexto de

un cuerpo, entendido, hasta cierto punto, como una duración temporal sostenida culturalmente” (Butler, *El género* 17).

Antonia/Antón y Orlando, al no pertenecer a los binomios que estipula el discurso regulador patriarcal, entendido como las leyes o comportamientos que favorecen al hombre sobre la mujer, tienen un conflicto consigo mismos en el proceso de adecuarse a una nueva condición. En el caso de *Orlando*, la migración de sexo y género se da de hombre a mujer, y en el de *Cuerpo náufrago* de mujer a hombre. Ambas novelas ponen en discusión los roles femeninos y masculinos que les producen cuestionamientos existenciales a dichos personajes, quienes reflexionan sobre su nueva y distinta identidad de género a partir del cambio de sexo.

Orlando y *Cuerpo náufrago* plantean que los actos performativos de sus protagonistas, más allá de los cambios sexogenitales, les otorgan una condición migrante que los aleja de los dos extremos de la barra porosa que divide los géneros y sexos masculino y femenino. Orlando y Antonia/Antón no aceptan el binarismo que las normas regulatorias del poder dominante imponen. Ambos personajes incluyen varias posibilidades de identidad de género: bisexualidad, homosexualidad, androginia, travestismo.

Hoy en día, la transexualidad y el transgénero constituyen una temática recurrente en todas las áreas de la cultura, especialmente en la literatura y las artes, así como en lo social y lo político. Las dos novelas elegidas para esta investigación fueron publicadas con casi ochenta años de diferencia, y ambas abordan la transexualidad y el transgénero desde variados puntos de vista que convergen en una postura similar: la identidad de género no es estable.

Tradicionalmente, el sexo anatómico era lo que definía la condición de hombre o mujer en una persona.

Este término (“género”) tiende a presentarse como el par complementario de “sexo”, el cual se vincularía con las diferencias biológicas que distinguen al hombre de la mujer y aquél [género] se remitiría al ámbito de la cultura, pues aludiría a rasgos construidos socialmente. A lo largo de los años setenta y ochenta, fue empleado de manera muy productiva y dio origen a una gran diversidad de estudios, cuyo punto de partida fue la crítica al esencialismo biológico y a la naturalización de rasgos relacionados con lo masculino y lo femenino. (Szurmuk y Mckee 112)

Judith Butler publicó en 1999 el texto *El género en disputa*, en el que discute en torno a las diferencias entre sexo y género. Este libro marcó una evolución teórica entre dichos conceptos, centrándose en el planteamiento que anteriormente hizo Simone de Beauvoir acerca de que no se nace mujer, se hace. Butler problematiza aún más la idea de que biología es destino e intenta hacer una distinción entre cuerpos sexuados y géneros culturalmente establecidos. En un intento por desestabilizar las categorías binarias heteronormativas, expone que el género no es una interpretación cultural del sexo, sino una performatividad, es decir, una práctica reiterativa y referencial que se construye. No es algo otorgado ni se termina de hacer, “por esa razón, el género no es el resultado causal del sexo ni tampoco es tan aparentemente rígido como el sexo. Por tanto, la unidad del sujeto ya está potencialmente refutada por la diferenciación que posibilita que el género sea una interpretación múltiple del sexo” (54).

El término falocentrismo, en el siglo XX, pone énfasis en el discurso (logos), y el “falo” es el referente simbólico, en términos de Jacques Derrida. Falocentrismo se refiere al poder de lo patriarcal al momento de construir significados. En este momento cabe añadir una distinción sobre falo y pene: “El falo es un conjunto de significados conferido al pene. La diferencia entre falo y pene en la terminología psicoanalítica francesa contemporánea subraya la

idea de que el pene no puede desempeñar y no desempeña el papel que se le atribuye en la terminología clásica del complejo de castración” (Lamas, *El género* 60-70).

El discurso falogocéntrico se refiere al poder patriarcal en el habla y la escritura, por lo tanto, en lo cultural y social, el que tiene la palabra tiene el poder, y este punto ha girado alrededor de un discurso androcéntrico: “Dentro de un lenguaje completamente masculinista, falogocéntrico, las mujeres conforman lo no representable. Es decir, las mujeres representan el sexo que no puede pensarse, una ausencia y una opacidad lingüísticas” (59).

Lo masculino y lo femenino han apuntado a la heterosexualidad. Butler, en relación con esto, señala las divergencias al hablar de deseo e identificación como algo no excluyente: nada justifica la identificación ni la orientación hacia un género u otro. En el caso de esta investigación, el “Otro” no es solamente la mujer o lo femenino, sino cualquier categoría que no quepa dentro de las establecidas en el sistema binario, como lo son los transgénero, travestistas, homosexuales, transexuales.

Orlando y Cuerpo naufrago problematizan dos puntos: la diferencia entre el sexo y el género y la performatividad dentro del discurso patriarcal. Antonia/Antón y Orlando, al salirse de la ley, al no corresponder a las normas de género heterosexuales, presentan una situación que se da de diferentes formas dentro de la ficción. Para los protagonistas, el lenguaje, la vestimenta, los nuevos roles que intentan implementar son elementos importantes en su performatividad. ¿Cómo asumen su condición ambigua y migrante? ¿Cómo reaccionan ante la sociedad?

A fin de explorar algunas respuestas, se trabajará de la siguiente manera: se construirá un marco teórico que abarque una breve referencia a los feminismos como precedentes de las teorías de género. Posteriormente se introducirán algunos de los conceptos, principalmente de Judith Butler acerca de género y performatividad, además de algunas referencias de Beatriz Preciado y

textos de otros teóricos recopilados por Marta Lamas. Se incluirá también un apartado para precisar las distintas definiciones conceptuales que rodean el tema *trans*. Se mencionará brevemente el tema de la abyección basado en lo que postula Julia Kristeva, al igual que la relación, si es que la hay, entre lo femenino y la literatura. En este trabajo, además de referir a los hilos fundamentales de los textos teóricos, se reflexionará sobre ellos con respecto al tema de interés que lo guía: la identidad de género, la transexualidad y lo transgénero en *Orlando* y *Cuerpo náufrago*.

Los dos últimos capítulos constan del análisis literario de *Orlando* y *Cuerpo náufrago*, basado en la propuesta de aproximación hermenéutica de Paul Ricoeur que sistematiza Gloria Prado en su texto *Creación, recepción y efecto*.

Finalmente se ofrecerán algunas conclusiones que, como en toda investigación, serán más que nada un punto de partida para nuevas aproximaciones al tema.

Es primordial para este trabajo exponer algunos elementos teóricos que fundamenten la propuesta de que los actos performativos de los protagonistas de *Orlando* y *Cuerpo náufrago* mantienen una condición ambigua y fluida después de la mutación sexual: Orlando y Antonia/Antón no asumen ninguno de los dos extremos de la barra porosa de las identidades género y del sexo, es decir, ni el masculino ni el femenino, desafiando entonces el binarismo impuesto por la cultura falocéntrica.

1. Corrientes feministas como precursoras de la teoría de género

Ha habido un intento por desestabilizar y problematizar las categorías binarias en cuanto al cuerpo, la sexualidad y las funciones políticas hasta llegar a cuestionar la relación entre sexo y género. Lo anterior comenzó a teorizarse con los estudios de género, que nacieron como consecuencia de las corrientes feministas o feminismos. Se utiliza feminismos en plural, ya que actualmente existen diversos grupos con distintas tendencias que no pueden reducirse a sólo uno, y a lo largo del siglo XX surgieron distintas posturas y propuestas a este respecto.

Resulta paradójico cómo, en su definición, el feminismo como movimiento se denomina a partir de la diferencia entre géneros, es decir, se acredita a la mujer sólo a través del hombre. El hombre, entonces, es el modelo al que la mujer aspira llegar, esa fue la lucha en una época determinada de los feminismos del siglo XX.

El Diccionario de Estudios de Género y Feminismo ofrece esta definición: “El concepto [feminismos] se refiere a los movimientos de liberación de la mujer, que históricamente han ido adquiriendo diversas proyecciones. Igual que otros movimientos, ha generado pensamiento y acción, teoría y práctica [...] pretende transformar las relaciones basadas en la asimetría y opresión sexual mediante una acción movilizadora” (144).

La historia de los feminismos se ha convertido en una rama importante no sólo en la historia de las mujeres sino en la historia contemporánea de los últimos siglos, y ahora es objeto de estudios académicos. Es importante hacer una diferenciación: como se menciona arriba, los feminismos se refieren a los distintos movimientos que han surgido en torno a la liberación de la mujer, mientras que la teoría feminista corresponde al estudio de la condición de las mujeres, su rol en las sociedades y la forma en que este sector se emancipa.

Los estudios feministas o estudios de la mujer, por su parte, son un campo interdisciplinar de investigación académica que aborda los temas relativos a las mujeres (feminismo, género, política, historia, arte) desde la teoría crítica. Los estudios de la mujer surgen antes de los años setenta, con la segunda ola del feminismo de la que se hablará más adelante.

Algunas autoras consideran que los inicios del feminismo se ubican cuando Guillermina de Bohemia pretendió, a finales del siglo XIII, crear una iglesia a la que solamente asistieran mujeres. Sostenía que Eva aún no había sido salvada por la religión católica. Si bien no es considerada una feminista como tal, Sor Juana Inés de la Cruz (México, 1651-1695) es quizá una de las figuras más importantes en lengua española de la época colonial en tocar temas relativos a la mujer y sus deseos de aprender, leer y escribir. En “Respuesta a Sor Filotea de la Cruz” (1692), expresa el derecho de las mujeres a debatir públicamente sobre cuestiones filosóficas, y algunos críticos han estudiado la defensa personal de Sor Juana bajo la perspectiva feminista.

Las raíces de los discursos feministas se hallan en la Revolución Francesa y sus conocidos ideales: igualdad, libertad y fraternidad. Sin embargo la igualdad política, social, sexual, jurídica e intelectual solamente favoreció a los hombres; desde el mismo título de la proclama sugiere, sesgadamente, la exclusión del sector femenino: “Los Derechos del Hombre y del Ciudadano”. El resto de la población francesa, las mujeres, comenzó a demandar los mismos derechos, lo que representaba una amenaza al orden católico y patriarcal establecido. Se prohibió la participación de las mujeres en actividades políticas. En la sociedad capitalista, el papel de la mujer quedó marginado no sólo en Francia sino en el resto de los países que comenzaban a desarrollarse, como es el caso de los Estados Unidos o Inglaterra. En las clases burguesas no estaba bien visto que las mujeres trabajaran, y la actividad doméstica no generaba ningún beneficio económico, lo que la consideraba como no productiva. Por otro lado, a las mujeres

proletarias se les asignó el espacio laboral de las fábricas, con un salario que no correspondía a las horas de trabajo ni al salario de los hombres en las mismas condiciones. Es decir, ninguna postura favorecía al sector femenino: el trabajo de la mujer era objeto de explotación a favor del sector masculino.

Mary Wollstonecraft (Gran Bretaña, 1759-1797), considerada una de las precursoras del feminismo moderno, reconoce las paradojas y ambivalencias de la promesa, aparentemente liberal, de la Revolución Francesa. Escribió en 1792 *Vindicación de los derechos de la mujer*. Este texto, considerado el primer clásico del feminismo, argumenta que tanto hombres como mujeres deben ser tratados de igual forma, como seres racionales, y se debate ante la idea de que las mujeres son inferiores al hombre, ya que parecen serlo porque no han recibido la misma educación.

1.1 Sufragistas o la primera ola

La primera ola de los movimientos feministas se dio a finales del siglo XIX y principios del XX en Gran Bretaña y Estados Unidos. El sufragismo tenía dos objetivos: el derecho al voto y los derechos educativos; denunciaba que la mujer era sometida en cuanto mujer, independientemente de su clase social. La lucha era por la igualdad de la mujer frente al hombre ante los derechos sociales, políticos, de propiedad, laborales y dentro del matrimonio. Las sufragistas buscaban denunciar la carencia de espacios y libertades de comportamiento, y la exigencia del voto era la primera de muchas conquistas que pretendían lograr. Este grupo estuvo conformado principalmente por mujeres de la burguesía; sin embargo, mujeres de clase obrera también estuvieron involucradas.

Las feministas de la primera ola, basada en principios liberales, propusieron también el

derecho al libre acceso e igualdad en varios aspectos: estudios superiores, profesiones, derechos civiles, patria potestad, administración del hogar y salarios, todos centrados en el derecho al voto. Las feministas del siglo XIX y principios del XX se enfocaron también en la igualdad de derechos al sufragio, de propiedad, laborales y dentro del matrimonio. Elizabeth Cady Stanton, en 1848, organizó un congreso con el objetivo de reclamar los derechos civiles de las mujeres. Afirmaba que la religión, leyes, política y costumbres estaban fundados en la creencia de que la mujer se creó a partir del hombre.

Nueva Zelanda en 1893, y luego Australia en 1902, ambas colonias británicas, fueron los primeros países que permitieron el sufragio femenino. En Gran Bretaña se le permitió votar a las mujeres en 1918, siempre y cuando fueran mayores de treinta años y poseedoras de un bien inmueble. Diez años después, se les permitió votar desde los veintiún años (hoy en día desde los dieciocho). En Estados Unidos se logró el voto de la mujer en 1920. Hacia la segunda década del siglo XX en casi todos los países europeos las mujeres consiguieron el sufragio.

En este momento vale la pena detenerse brevemente en Virginia Woolf, quien fue importante en la crítica feminista. Woolf fue la primera en hablar sobre la diferencia de la situación de la mujer escritora, refiriéndose a la inferioridad con la que se le calificaba. Hizo énfasis en el problema de la dependencia de la mujer con respecto al hombre, principalmente en lo económico, con todas las limitaciones que esto conlleva.

El ensayo filosófico-feminista de Woolf, *Una habitación propia*, 1929, es un documento que hasta la fecha tiene gran relevancia en los estudios de género. En este breve ensayo, Woolf hace un recorrido por la literatura escrita por mujeres. Debido a las circunstancias de opresión, las mujeres han permanecido dentro de las cuatro paredes de sus hogares y carecen de un espacio físico propio, algo tan simple pero esencial para su desarrollo, expresa Woolf (100). Señala que

son obstáculos que limitan la creatividad de la mujer escritora. Apunta hacia la concepción histórica que se ha tenido de la mujer como un sujeto invisible y destinado al papel exclusivo de lo doméstico y la reproducción y habla de la dificultad que ha tenido para ingresar a las bibliotecas y la universidad. Un “cuarto propio” es la metáfora de la independencia de la mujer; la tesis de Woolf se basa en manifestar la importancia de que la mujer tenga un espacio para escribir, es decir, una habitación propia, separada de la esfera familiar y del hogar. Habla de los textos escritos por mujeres y los critica, resaltando lo que significa ser mujer y escritora. Las mujeres, escribe Woolf (135), también necesitan tener su propio dinero y con ello independizarse económicamente. De esto carece la mayoría de las mujeres, sostiene, y este texto señala la importancia de que, de lograrse lo anterior, no se limitaría el poder femenino en las sociedades: “Quiten esa protección, expónganlas a los mismos esfuerzos y actividades, háganlas soldados y marineros, maquinistas y trabajadores del puerto [...]. Todo puede suceder cuando la feminidad ya no sea una ocupación protegida” (54).

La autora inglesa se preocupó por los derechos políticos y sociales de las mujeres de su época, y sus pensamientos vanguardistas fueron plasmados en dicho ensayo, que funge como un parteaguas de los derechos de las mujeres en la época victoriana. En sentido figurado, la habitación propia es un espacio independiente del mundo dominante masculino para poder escribir y ser libre. Esta postura feminista se encuentra presente en toda su obra.

En resumen, *Una habitación propia* plantea que la verdadera liberación de la mujer se da en su independencia económica.

En América Latina fue un proceso distinto, reducido en su mayoría a los sectores burgueses. Uruguay, en 1927, fue el primer país que instauró el sufragio femenino. Ya en los inicios del siglo XX en Argentina habían existido varios grupos o ligas feministas; sin embargo,

el gobierno de Eva Perón fue uno de los que más promovió los derechos políticos de la mujer (1947). En México, después de varias iniciativas, en 1947 se le otorgó a las mujeres el derecho al voto, pero solamente en las elecciones municipales. En 1955, por fin en México la mujer ejerció el sufragio.

Rosario Castellanos, símbolo del feminismo latinoamericano, discutió la opresión femenina en los años veinte, treinta y cuarenta y dedica gran parte de su obra a la defensa de los derechos de la mujer. En el primer apartado de *Mujer que sabe latín* (1973), “La mujer y su imagen”, Castellanos afirma que la mujer, a lo largo de la historia, ha sido un mito. En ese capítulo habla sobre la imagen femenina y las características de pasividad, fragilidad, poco poder de decisión y oscuridad que se le ha dado, además de la obligada maternidad, y muestra con varios ejemplos la imposibilidad de la mujer de romper con el papel de subyugación que se le ha otorgado.

Por eso desde que nace una mujer, la educación trabaja sobre el material dado para adaptarlo a su destino y convertirse en un ente moralmente aceptable, es decir, socialmente útil. Así se le despoja de la espontaneidad para actuar; se le prohíbe la iniciativa de decidir; se le enseña a obedecer los mandamientos de una ética que le es absolutamente ajena y que no tiene más justificación ni fundamentación que la de servir a los intereses, a los propósitos y a los fines de los demás (15).

La primera ola del feminismo y sus principales exponentes buscan denunciar aquello que no se tenía: ni espacios, ni derechos, ni libertades de comportamiento.

1.2 El nuevo feminismo o la segunda ola

A pesar de que al término de la Segunda Guerra Mundial la mayoría de los países europeos había

conseguido el sufragio femenino, hubo un descenso en las luchas feministas. La segunda ola comienza en los años sesenta, con la corriente francesa. Algunos consideran que empieza con Simone de Beauvoir y otros con *La mística de la feminidad* (1963) de Betty Friedman, con el que ganó el Premio Pulitzer en 1964. Betty Friedman denominó “el problema que no tiene nombre” a la situación de la mujer estadounidense de aquellos años, en la que, a pesar de haber conquistado el derecho al voto, su participación activa en la sociedad (económica y profesionalmente) seguía obstaculizada. Menciona que la mujer siente un vacío al enfrentarse a su condición definida por la exclusión, no por lo que es, sino por las funciones que ejerce en la sociedad; es decir, es vista como madre, esposa o ama de casa, no como un sujeto en sí:

Mi tesis es que el núcleo del malestar de las mujeres hoy en día no es sexual sino que se trata de un problema de identidad –una atrofia o un evadirse del crecimiento que perpetúa la mística de la feminidad. Mi tesis es que, del mismo modo que la cultura victoriana no les permitía a las mujeres aceptar o satisfacer sus necesidades sexuales básicas, nuestra cultura no les permite a las mujeres aceptar o satisfacer la necesidad básica de crecer y desarrollar su potencial como seres humanos, necesidad que no se define exclusivamente a través de su rol sexual (115).

El segundo sexo (1949), de De Beauvoir fue el texto que otorgó una apertura a la segunda ola del feminismo. Este texto será retomado en varias ocasiones más adelante, ya que las teóricas de género lo consideran primordial para sus estudios.

De Beauvoir, en la introducción, duda si debe hablar sobre el problema de la mujer porque duda de la existencia tanto del problema como de la mujer misma. “Así, pues, todo ser humano hembra no es necesariamente una mujer; tiene que participar de esa realidad misteriosa y amenazada que es la feminidad. Esta feminidad, ¿la secretan los ovarios?” (15). De Beauvoir

rechaza “el eterno femenino”, ya que antes de éste se debe hablar sobre qué es una mujer. Pero, ¿cómo hacerlo si siempre ha sido relacionada con el hombre, no como ser humano autónomo? La mujer no basta para definirse a sí misma, mientras que al hombre se le piensa de forma independiente.

De Beauvoir estudia a las mujeres bajo la categoría “lo Otro”, mientras que al hombre bajo la de “lo Absoluto”: El hombre, que constituye a la mujer en *Otro*, hallará siempre en ella profundas complicidades. Así, pues, la mujer no se reivindica como sujeto, porque carece de los medios concretos para ellos, porque experimenta el lazo necesario que la une al hombre sin plantearse reciprocidad alguna, y porque a menudo se complace en su papel del Otro (23).

Simone de Beauvoir reflexiona en este polémico ensayo sobre la condición femenina. El título lo dice todo: la mujer posee el segundo lugar en la categoría de los sexos; el hombre, el primordial.

En el ensayo citado, la filósofa francesa expresa lo que para ella es ser mujer, ser aceptada y rechazada, y busca de dónde surge la sumisión que la ha caracterizado desde puntos de vista históricos, psicológicos, antropológicos y biológicos (a pesar de su postura no-biologicista). La afamada frase “No se nace mujer, se hace”, es el resumen de su propuesta y lo que De Beauvoir pretende demostrar en este ensayo. La sociedad es la que ha construido al género femenino, lo anterior en oposición al esencialismo que pretende que lo femenino es algo inherente a la mujer. Los roles de esposa y madre han sido impuestos por la sociedad patriarcal: lo “natural” es casarse y tener hijos, y lo que queda fuera de ello no es considerado “femenino”. De Beauvoir no se lamenta ni niega el hecho de ser mujer, sino cuestiona la desigualdad entre sexos: la alteridad de la mujer.

Se retoma la idea que Virginia Woolf había planteado anteriormente: la mujer necesita de

una independencia económica para que se comience a hablar de emancipación cívica. *El segundo sexo* es el texto desde el que parten las feministas posteriores; la teoría principal de éste es que lo que en las sociedades se entiende por mujer es fruto de una construcción social y cultural; que la biología no determina al sujeto femenino. Habla de la infancia, juventud, edad adulta y vejez de la mujer, además de hablar sobre la mujer –“el castrado femenino”– en varias de sus facetas: madre, lesbiana, prostituta, narcisista, mística, todas apuntando a denotar el rol de inferioridad y marginalidad con el que se le ha caracterizado. Destaca el hecho de que el hombre rige las actividades culturales, sociales, laborales y políticas, por lo que ha relegado a la mujer al ámbito doméstico y matrimonial.

La filosofía de De Beauvoir es radical, ya que pretende que en las sociedades los papeles del hombre y de la mujer se modifiquen hacia la libertad y equidad. La pregunta que queda abierta y sobre la que este texto no reflexiona es: ¿el hombre es también un constructo social? En definitiva lo es, pero De Beauvoir no abunda sobre este tema, quizá porque el varón no tiene la misma historia que la mujer en cuanto a opresión y por lo tanto no se considera necesario revisar. El hombre nace, no tiene que hacerse.

Las teorías *queer* y otras que más adelante se estudiarán, dan un paso más allá al enfoque dualista de De Beauvoir. Aceptan que las categorías de hombre/mujer, homosexual/heterosexual son construcciones sociales, pero proponen otras diversas entidades que están en continuo movimiento, es decir, no son fijas. Sin duda, muchas de las doctrinas actuales que critican o favorecen a Simone de Beauvoir no habrían podido formularse sin *El segundo sexo*.

Las feministas de la segunda ola se encargan de deconstruir los arquetipos de la mujer y sus imágenes para mostrar lo negado, lo que permanecía oculto en las mujeres, es decir, rechazado de su universo simbólico. La primera ola se enfocaba principalmente a los aspectos

legales; este segundo movimiento incluía más aspectos que abarcaban la desigualdad en la familia o en el trabajo, pero quizá el tema más controvertido fue el derecho a la reproducción y el uso de la píldora anticonceptiva, lo mismo que los roles de género. En esta segunda ola hay un intento por analizar y encontrar los orígenes de la opresión de la mujer, los roles que tradicionalmente se le han otorgado, la sexualidad, la división del trabajo, el sistema patriarcal. Para que haya un verdadero cambio social, afirman las principales expositoras de este movimiento, debe producirse antes un cambio en las relaciones entre los sexos.

Luce Irigaray, por ejemplo, defiende sobre todo la poética del cuerpo, postulando que la mujer escribe con el cuerpo, desde lo íntimo, mientras que Julia Kristeva en *Poderes de la perversión* hace una relación de la mujer y la abyección que tiene que ver con los fluidos corporales. Ambas sostienen que la mujer debe escribir con el cuerpo. A esta segunda corriente se le considera esencialista por proponer la “esencia femenina”. Otras críticas se inclinan por la igualdad, lo que negaría dicho esencialismo.

1.3 Tercera ola

La tercera ola comienza con el activismo en los años noventa y sigue hasta el presente, alejándose del esencialismo previo. Es radical, y surge en respuesta a lo que la segunda ola no logró. Expresa que el concepto de mujer no existe, ya que hay diferentes mujeres con diferentes problemas, subrayan la diversidad según raza, etnia, clase, cultura, preferencia sexual, etcétera: niegan que exista un solo tipo de mujer. Se enfocan en las circunstancias sociales determinadas para el estudio, reconocen el avance que se dio en los movimientos feministas anteriores, pero lo consideran insuficiente, ya que no modificó de forma radical el rol de las mujeres en la sociedad.

En esta tercera corriente se interesan por la percepción política del asunto étnico, económico, político. Con ello se da un cambio radical: se niega la idea de la posibilidad esencial de identificar el sexo anatómico con el género, que antes ya se había sugerido.

Judith Butler, quien abunda en este tema en varios de sus ensayos, postula que lo importante es poder actuar con libertad en cualquier momento, ser un individuo agente, performativo, que se interpreta y teatraliza ante los demás. Esta tercera corriente habla de fluidez; le interesan las percepciones políticas e incluye la teoría *queer*, de la que se hablará páginas adelante.

Rebecca Walker es quien acuñó el término de “tercera ola” en un texto escrito a favor de una mujer, Anita Hill, quien perdió una denuncia por haber sido acosada sexualmente por el senador Clarence Thomas. Rebecca Walker declaró: “I am not a post feminism feminist. I am the third wave”. En este texto, intitulado “Becoming the third wave” (501), Walker sostiene que el poder y la credibilidad de la mujer se encuentran desacreditados, refiriéndose al caso de Hill. Comenta que si el juicio se hubiera declarado a favor de Hill, el sistema patriarcal se habría desestabilizado: “While some may laud the whole spectacle for the consciousness it raised around sexual harassment, its very real outcome is more informative. He was promoted. She was repudiated. Men were assured of the inviolability of their penis/power. Women were admonished to keep their experiences to themselves” (Walker 502).

Walker, al pertenecer a la tercera ola y estar comprometida con las mujeres, tiene la responsabilidad de intentar una transformación y actuar por la causa de integrar la equidad y confrontar las estructuras sociales-patriarcales.

1.4 Post-feminismo

El post-feminismo está ubicado en la época actual, donde supuestamente se ha logrado superar la cultura patriarcal. Considera a la mujer como sujeto, no objeto, y está viviendo cambios sociales como la emancipación femenina, que ha sido una ruptura histórica en las relaciones de género. En varios países, la mujer tiene los mismos derechos legales, sociales, económicos y políticos que el hombre, pero es una situación que no se puede generalizar; hay muchos grupos femeninos que aún viven bajo la subyugación del patriarcado. Entonces, el post-feminismo no es algo general, ni siquiera en Occidente.

Gilles Lipovetsky, en *La tercera mujer* (1997), intenta ver a la mujer como sujeto, no objeto. Menciona que ningún cambio social de nuestra época ha acarreado tantas transformaciones sociales como la emancipación de la mujer, que ha sido una ruptura histórica en cómo se construye la familia y las relaciones de género. En diferentes momentos históricos, la mujer se ha representado bajo la imagen sumisa y reclutada en lo doméstico, subordinada al hombre. Para ejemplificar esto, cita a Rousseau, quien en *Emilio* sostiene lo siguiente: “Toda la educación de las mujeres debe girar en torno a los hombres. Gustarles, serles de utilidad, propiciar que las amen y honren, educarlos cuando son jóvenes, cuidarlos de mayores, aconsejarles, consolarlos, hacer que la vida les resulte agradable y grata, tales son los deberes de las mujeres en todos los tiempos” (19).

Lipovetsky hace una breve revisión de la historia, desde el siglo XII hasta la actualidad, para recordar que los roles se han establecido en función de la primacía universal del hombre sobre la mujer, vista como sinónimo del desorden, el mal, y lo contrario a la superioridad viril. Lipovetsky hace la siguiente clasificación: “La primera mujer”, encarnada en varias desde los mitos hasta el Génesis, está constituido por Lilith, el mito prohibido; Eva, la pecadora; La

llorona, Pandora, etcétera, consideradas pecaminosas, desvalorizadas, figuras negativas y transgresoras.

“La segunda mujer o la mujer exaltada” surge en el siglo XII con el código cortés. Aparece un modelo de mujer idolatrada, angelical, que cumple el rol de la bella amada. En los siglos XV y XVI el “bello sexo” evoluciona al “ángel del hogar”, que se mantiene a lo largo de los siglos XVIII y XIX en el modelo de la madre-esposa-educadora. Esta sacralización de la mujer no supone un avance, sino todo lo contrario; no es considerada autónoma, ya que cumple un papel acorde con lo patriarcal y no transgrede:

Las decisiones importantes siguen siendo cuestión de hombres, la mujer no desempeña papel alguno en la vida política, debe obediencia al marido, se le niega la independencia económica e intelectual. El poder de la mujer sigue confinado tan sólo al ámbito de lo imaginario, de los discursos y de la vida doméstica (217).

Hoy en día, comenta Lipovetsky, se está viviendo el advenimiento de “la tercera mujer” o “la mujer indeterminada”.

La posmujer de su casa significa mucho más que un nuevo estadio en la historia de la vida doméstica y económica de las mujeres. Lo que se pone de manifiesto concreta, en su aspecto más profundo, una ruptura histórica en la manera en que se construye la identidad femenina, así como las relaciones entre los sexos. Nuestra época ha desencadenado una conmoción sin precedentes en el modo de socialización del principio de libre gobierno de sí, una nueva economía de los poderes femeninos; este nuevo modelo histórico corresponde a lo que denominamos la tercera mujer (213).

La mujer actual no se ha desprendido del todo del rol tradicional. Al hablar de “mujer” como categoría plural, Lipovetsky va contra lo que Judith Butler postula, que no se debe

generalizar el concepto de mujer o mujeres, ya que cada región, país, etcétera, la condiciona de distintas formas. Lipovetsky sostiene que en la actualidad la mujer puede elegir en los campos sexuales, reproductivos, profesionales y maternos, a pesar de que no lleve el liderazgo en las actividades políticas y económicas y puede gobernarse a sí misma. “La primera mujer está sujeta a sí misma; la segunda mujer era una creación ideal de los hombres; la tercera supone una autocreación femenina” (219). Lipovetsky resalta que, a pesar de esto, la desigualdad entre sexos sigue presente y que ambos se encuentran en un proceso de construirse a sí mismos. La tercera mujer y su libertad de elección ha representado un hito en la historia, sin embargo, los roles sexuales siguen establecidos.

Se ha hecho un intento por sintetizar otras corrientes feministas. A continuación se presentan las ideas principales de cada una de ellas:

-Feminismo radical: El patriarcado tiene el poder sobre la mujer y plantea que debe haber una nueva reorganización social en la que no haya jerarquías verticales. El objetivo es que la mujer retome el control sexual, social, laboral, económico y cultural.

-Feminismo de la diferencia: Surgió en los años setenta en Estados Unidos y Francia. La frase que promulgaban era: “Ser mujer es hermoso”. Rechazan el discurso masculino (el poder, lo racional) y proponen revalorizar lo femenino, la maternidad, lo doméstico. Busca exaltar las cosas que hacen diferentes a las mujeres como el cuidado, la atención, la tendencia a relacionarse y proponen que las mujeres se apoyen, que dejen de ser rivales entre ellas. El feminismo de la diferencia tuvo mucho auge en España, pero sobre todo en Italia, con el “Colectivo de la librería de mujeres de Milán”, que propuso el término “*affidamento*”, que viene del italiano *affidare* y significa entregarse, confiarse. El grupo de feministas italianas postulaban que la liberación de la mujer debe pasar por el reconocimiento y ensalzamiento de la femineidad y para alcanzarlo hay

que reconciliarse con la madre y confiarse en otras mujeres; buscar la solidaridad, ámbitos de confianza y formar una fuerza igual que la masculina. “Una característica del *affidamento* que nos lleva a una nueva figura perteneciente al feminismo de la diferencia es que a la mujer con la que se entra en este tipo de relación se le reconoce autoridad femenina y se deposita en ella la confianza” (Gamba 18).

-Feminismo de la igualdad: se contrapone al feminismo de la diferencia, ya que rechaza la existencia de los valores femeninos. Plantea abolir las diferencias culturales que se han hecho en cuanto al sexo y que solamente han causado la opresión de la mujer.

-Feminismo liberal: Fue en Estados Unidos donde tuvo más auge. Ve al capitalismo como un sistema favorable a la emancipación de la mujer. La cultura y los pensamientos tradicionales, además de la falta de educación y el temor al éxito, son los que han logrado la opresión de la mujer.

-Feminismo socialista: Destacó primordialmente en España y Gran Bretaña, y algunos países latinoamericanos. Tiene coincidencias con el feminismo radical y ve una similitud entre la opresión de clase y la de la mujer, ve la sujeción de esta última como resultado del capitalismo y el sistema patriarcal.

-Ecofeminismo: Esta corriente ambientalista hace hincapié en la relación que hay entre la mujer y la naturaleza, y que por su identidad femenina, ella tiene una mayor responsabilidad para proteger el medio ambiente y el planeta. Propone una sociedad ecológica sin opresión, sin jerarquías, con igualdad de derechos.

2 Conceptos básicos de identidades de género

Antes de abordar algunas de las teorías de género y sus principales exponentes, es necesario precisar algunos conceptos básicos en la discusión de este tema.

El sexo biológico es el que se define por la genitalidad. La identidad de género es un proceso de construcción en el que no necesariamente se corresponden genitalidad y género. La genitalidad femenina, por ejemplo, puede identificarse con el género masculino o viceversa, incluso podría haber una identificación con ambos géneros, con ninguno o que haya fluctuación entre uno y otro.

2.1 Identidades de género

El prefijo: *trans* significa “al otro lado”, “a través de”. Transgénero quiere decir *lo que va más allá* del género, cuando la identidad de un individuo no corresponde a lo que en una sociedad fonologofalocéntrica se espera, cuando la masculinidad y la feminidad no se ponen en acto de forma convencional y cuando está en movimiento. Es decir, la identidad transgénero no está considerada como una condición fija. Lo *trans* define a las personas que transgreden las normas establecidas del género, que intentan romper los binomios. “La transexualidad produjo un nuevo entendimiento sobre el sexo, pues acabó con la idea decimonónica de que a cada cuerpo sexuado le corresponde un género específico, inmutable y opuesto por completo al otro género” (Szurmuk y Mckee 112).

Por transgénero se entiende a un individuo que tiene una disonancia entre el sexo (genitalidad) y su identidad de género. Las identidades transgénero son múltiples y han tratado de catalogarse con la característica en común de que todas tienen una discordancia con su sexo biológico y los roles que supuestamente deberían de seguir en una sociedad heteronormativa.

Pueden identificarse con el género opuesto o con ambos, pero siempre expresan una identidad que dista de las tradicionales.

Hace no muchos años la mayoría de las personas agrupaba en un mismo *continuum* lo transgénero. En éste incluían lo transexual, el travestismo, la bisexualidad, la androginia, el transformismo. Los *trans*, igual que cualquiera, son cuerpos en tránsito, cuerpos migrantes, como bien apunta Judith Butler en *El género en disputa*. La sociedad aplaude lo fijo y lo inamovible, para que no amenace o produzca un “desorden”. Pero, ¿acaso no es la naturaleza del ser humano deslizarse de un extremo a otro y detenerse, sólo a veces y por instantes, en el medio, para luego volverse a mover? A las sociedades les parece más convincente y simplista colocar rótulos a las cosas, personas o fenómenos y entonces, con un nombre, definir, encerrar en conceptos. Se vuelve imposible encontrar algo positivo en estas denominaciones por su carácter prejuicioso e inamovible. “El/la transgenerista se encuentra a disgusto con el sistema de bipolaridad y oposición de género socialmente establecido, rechaza los <genitales culturales> y renuncia a la asociación del género con los genitales, prefiriendo verse enmarcado/a en un continuo de masculinidad/feminidad” (Nieto 22).

Las personas que cambian de género, que migran a otras zonas, traspasan la barrera de la identidad sexual binaria tradicional, la vuelven permeable, la flexibilizan. Dentro de esta “categoría”, se encuentran los travestis, los intersexuales y los transexuales, entre otros.

Lo *trans* no es un tema actual, lo que sucede es que hoy en día se habla de esto abiertamente en los medios. La transexualidad es un tema cuyos orígenes se pueden rastrear desde la *Biblia* y los mitos grecolatinos. A continuación se mencionan algunos de forma breve.

Así como Proteo recurría a la metamorfosis para transformarse en distintos animales, también era común que otros dioses, semi-dioses o mortales optaran por mudar de sexo. Ya fuera

por decisión propia, castigo o por alguna otra situación, es importante destacar que no eran rechazados ni marginados. Un ejemplo está en Tiresias, cuyo mito se puede encontrar en *Las Metamorfosis* de Ovidio. Su transformación fue vista como una ventaja, ya que pudo conocer y comparar el placer en ambos sexos. Esta condición “tirésica” podría ser el ejemplo más completo de la performatividad según la propuesta butleriana, ya que la figura mítica realiza plenamente los actos performativos de un género y de otro, quedándose finalmente más cerca del extremo masculino de la barra de géneros, pero con la experiencia de haber estado en el contrario.

Otro ejemplo que también se encuentra en Ovidio es Cenís, la hermosa doncella, que fue violada por Neptuno. Ante esto, el dios del mar ruega que le exprese el mayor deseo de su corazón, prometiendo cumplir. “Que no pueda sufrir más una acción semejante: concédeme el dejar de ser mujer” (Ovidio 169). Para quien fue la más hermosa doncella de Tesalia, el hombre representa la invulnerabilidad, lo que es su principal motivo para el cambio de sexo. Desde que estaba pidiendo su voluntad, su voz comenzó a sonar más grave. Cenís, ahora Céneo, se dedicará el resto de su vida a los “trabajos viriles”, de acuerdo al discurso dominante de poder y a las normas regulatorias que pueden aplicarse hasta el presente. Hay narrativas posteriores que abordan la transexualidad y el travestismo a través de los siglos que utilizan distintas estrategias como la transformación, configuración, implicaciones psíquicas, lenguaje, estigmatización en la sociedad.

Hoy en día es un tema polémico del cual ya en ciertas culturas se habla de forma abierta aunque las categorías siguen siendo esencialistas. Sin embargo, en algunas sociedades los *trans* son personas marginadas.

[Los trans] creen que los únicos espacios destinados para ellos (as) son los escenarios artísticos y la calle. Esta visión estigmatizada limita sus experiencias de vida y propician

el ostracismo. Las experiencias en la calle y sus interacciones con la familia, las instituciones educativas y religiosas, los escenarios de prestación de servicios, entre otros, están matizadas por el prejuicio y el estigma que les acompañan desde que abren los ojos para iniciar un día y los cierran para darle fin (Rodríguez 41).

2.2 Transexualidad

La transexualidad es cuando una persona se identifica con el género opuesto a su sexo biológico y que ha logrado su transición al género deseado.

La cirugía de reasignación de sexo ofrece una modificación física para armonizar al individuo; por medio de este proceso irreversible hay un intento por establecer un género. Sin embargo, al despojarse de su habitual físico y haber mudado al polo femenino o masculino, estos cuerpos nunca dejan de migrar. En ese ir y venir, el sujeto puede caer en la marginación del medio social o en la automarginación.

En Dinamarca, en 1952, se realizó con éxito la primera cirugía de reasignación de sexo en la historia. George Jorgensen se convirtió en Christine Jorgensen. La transición se inició con un tratamiento hormonal y psicológico para concluir con la cirugía que transformó sus genitales. Hoy en día este procedimiento es cada vez más común.

A los transexuales se les han atribuido largas y en ocasiones confusas definiciones que quizá contradigan lo que justamente ellos buscan: la liberación de los términos binarios y en general rígidos que los encasillan y que, sobre todo, les coartan la libertad de ser y de actuar en la sociedad. Por esta razón, es necesario abordar distintas perspectivas que disten de lo biológico y se basen en lo cultural y en lo histórico.

Es un hecho que tanto en la ficción como en la realidad, los transexuales han sido

etiquetados como seres distintos o ajenos a la normatividad. Esta catalogación ha sido impuesta para tratar con términos más sencillos que no atenten con el discurso dominante. Puesto en palabras más comprensibles: entre lo femenino y lo masculino hay una infinidad de matices. Una de estas gamas es el fenómeno transexual, donde habitan todas aquellas personas que transitan en esa zona generalmente abyecta, entendido el término como Kristeva lo propone: en los márgenes, fuera de las normas regulatorias del discurso patriarcal.

La individualidad es algo que el ser humano ha buscado incansablemente, no sin temor a lo desconocido o distinto. Esto incluye la performatividad sexual. ¿Qué significa esto en la comunidad transgénica? Se debe tratar primero de deconstruir las dicotomías dominantes entre sexo y género. El sexo es biológico, el género es cultural, como bien han afirmado Simone de Beauvoir y Judith Butler, entre otros teóricos. Las categorías sexuales del discurso logofalocéntrico se reducen a dos: hombre y mujer, los únicos dos polos opuestos permitidos, rígidos y excluyentes. Butler afirma que las categorías de identidad son instrumentos de regímenes regulativos que oprimen.

Los transexuales son seres humanos con una identidad de género en conflicto con su anatomía biológica. Es una “disforia de género”, como también suele llamarse. Los transexuales tienen una identidad que corresponde a la del género opuesto y se someten a una cirugía estética que tiene la intención de que lo interno sea consistente con lo externo, es decir, que los genitales que le confieren el sexo correspondan al género elegido.

El concepto de transexualidad ligado a lo clínico lo popularizó el médico estadounidense Harry Benjamin en *The Transsexual Phenomenon* (1966). La transexualidad es un desequilibrio sexual que, como denomina Bernice L. Hausman en la compilación de José Antonio Nieto antes citada, “puede resultar poderoso y arrollador incluso, hasta el punto de querer pertenecer al otro

sexo y corregir el ‘error anatómico’ de la naturaleza” (204). En 1916 se describía una especie de inversión psicosexual que se orientaba al cambio de sexo. En 1931 se tuvieron noticias de un paciente al que se le realizó la primera operación en Alemania, donde años antes, el médico y sexólogo Magnus Hirschfield ya se había interesado en el tema. También se le adjudica la referencia al médico David Cauldwell en su obra *Psychopathia transsexualis* (1950), en la que denomina de esta forma a los individuos que deseaban un cambio de sexo y género. En la literatura médica, la denominación transexual aparece por primera vez en el *Index Medicus* en 1968.

Seis años más tarde, para explicarlo de una manera más comprensible, Norman Fisk le añade al término transexualidad la característica de “síndrome de disforia de género”, que incluye a todos aquellos que no están conformes con su sexo biológico y por lo tanto desean una reasignación de sexo a través de una cirugía o tratamientos hormonales.

Robert Stoller definió al género como la creencia o sentimiento de pertenencia a uno de los dos géneros, es decir, al masculino o al femenino. Stoller, en *Sex and Gender* (1968) estableció varios criterios que han tenido éxito en España, sobre todo en transexuales femeninas, es decir, que suplen sus genitales masculinos por unos artificialmente femeninos. Por ejemplo, ser afeminado, nunca haberse considerado hombre, no dar valor al pene, no haber estado casado ni haber tenido hijos, entre otros. Decidir si es viable o no una cirugía de reasignación de sexo es algo mucho más complejo que rellenar un cuestionario. La razón más válida para el paciente, podría ser el deseo de deshacerse de unos genitales que rechaza porque no le pertenecen, por falta de identificación, por considerarlos “error de la naturaleza”.

Las teorías sobre el género a que dieron lugar los estudios sobre intersexualidad ofrecen a los sexólogos una vía para examinar la disforia de género que experimentan los

individuos transexuales: la identidad esencial de género del transexual se caracteriza por estar reñida con el sexo anatómico y el rol de género que sería de esperar. La incapacidad de los transexuales para ajustarse al comportamiento propio del rol de género esperado y la ineficacia de las intervenciones terapéuticas para realizar tal modificación llevan a los médicos sexólogos a la conclusión de que se debería alterar el sexo anatómico para aliviar el sufrimiento del paciente. Así, la incongruencia entre la identidad de género (por un lado) y el sexo asignado y las expectativas de realización dentro de un rol de género (por otro) se suaviza mediante la reasignación de sexo a través de intervenciones hormonales y quirúrgicas (Nieto 226).

Es importante distinguir la siguiente terminología previa a la operación de cambio de sexo:

- Transexualidad masculina es el fenómeno de hombres que desean convertirse en mujeres por medio de la cirugía de cambio de sexo.
- Transexualidad femenina, mujeres que tienen intenciones de convertirse en hombres por medio del mismo procedimiento.
- Mujer transexual y hombre transexual son los sujetos que con anterioridad a una operación eran del sexo contrario.

La cirugía de cambio de sexo es una construcción artificial que ofrece una posibilidad de variación, que permite a los transexuales distinguirse de los homosexuales y travestidos, ya que “ni el sexo hormonal, cromosómico (genético) o gonadal, ni el sistema reproductor interno, ni siquiera la morfología genital externa eran tan importantes para determinar la ‘orientación y el rol de género’ de un individuo como el género y el sexo asignado a ese individuo” (Nieto 217).

Una vez que las personas se someten a las cirugías de cambio de sexo, intentan

pertenecer al polo opuesto al que eran anteriormente, en un intento por estar dentro del sistema bipolar de géneros. Antes, se encontraban inestables en la indefinición, y una vez que se dirigen al otro extremo, reniegan del anterior hasta cambiar, en los países que se los permiten, las cédulas de identidad. No les gusta ser nombrados transexuales, sino hombres o mujeres, según sea el caso. Lo anterior tiene que ver con el nuevo rol que asumen. La performatividad, entonces, ¿es un simulacro? ¿Debe ensayarse para que salga lo más natural posible? Lo que se pretende discutir es lo siguiente: la inconformidad con el cuerpo y/o la voluntad de una cirugía son voluntades de cambio, de movilización, que no llegan finalmente a situarse en ningún polo.

Con cirugía o no o no, los travestidos, transexuales e intersexuales no necesariamente buscan reafirmar su identidad de género, ya que en algunos casos lo que se pretende es la no definición o la ambigüedad. En los Estados Unidos, estas personas forman una comunidad cuyos integrantes se hacen llamar *transgenderists*. Para ellos, los genitales con los que nacieron son su lucha principal, ya que los sumerge en el sistema de oposición sexual y de género que rige a la sociedad actual.

Si Butler habla de cuerpos, lejos ya del sexo y del género, se debe entender qué hay más allá del hecho de cambiar un pene por una vagina o viceversa. La transexualidad es algo complejo que un cambio de sexo y un aprendizaje, la adopción de nuevos roles y la performatividad. Es importante también lo relativo a la identidad. ¿Cómo ser ese “Otro”? ¿La identidad es algo sencillo de modificar?

¿Qué elemento es el que constituye la identidad del transexual? Ellos forman parte de la cadena de víctimas del sistema binario sexo/género, además del resto de los individuos que se alejan de los binarismos. “La transexualidad representa un ejemplo especialmente adecuado a este efecto, ya que parece ejemplificar dramáticamente los resultados nocivos del sistema

sexo/género, que entendemos como el conjunto de prácticas a través de las cuales se produce el género y el sexo como equivalencias biológicas y socio-psicológicas dentro del sujeto” (Nieto 196-97).

Hace unos años la condición transgénero era considerada como una manifestación mental enfermiza, es decir, con el mismo grado de una enfermedad psíquica, ya que a finales del siglo XIX todo lo relacionado a las alteraciones de género era llevado directamente al ámbito médico. En 1973, la comunidad lésbica-gay realizó un logro importante al eliminar el término transexualidad de un manual de los trastornos mentales generado por la American Psychiatric Association, de alcance universal en el terreno de la psiquiatría. La comunidad transgénera, al igual que lo hizo la lésbica-gay, sigue intentando erradicar por completo el concepto de enfermedad o padecimiento psíquico que se tiene de ella.

En el léxico de la sociedad es difícil que exista un artículo gramatical que pueda ir previo al sujeto para referirse a un transexual. Como se ha visto en varios trabajos, él/la es una opción que se usa de forma frecuente.

Lo *trans* remite a algo que transita, en este caso, entre sexos. La ambigüedad está condenada, al igual que la no-división sexual ni de género, ya que deshabilitaría el poder y la cultura fonologofalocéntrica.

Se han realizado varios estudios en los que se busca la predisposición genética en el fenómeno de la transexualidad. Desde 1966 Harry Benjamin, de quien antes se habló, postuló que en los estudios biológicos de hombres y mujeres transexuales no hay ninguna anomalía física ni sexual, incluso en sus niveles endócrinos. Los resultados hasta hoy en día confirman que no han encontrado explicaciones biológicas.

Hay una cierta preponderancia en el número de hombres que desean un cambio de sexo

con respecto a las mujeres. “Pauly presenta la hipótesis de que dado que las mujeres reciben menos sanciones negativas ante una conducta acorde con el género opuesto, es de esperar que existieran más chicas de comportamiento masculino que chicos afeminados a la hora de engrosar el número de transexuales adultos” (Nieto 245).

Beatriz Gimeno, activista española a favor de los derechos LGBT (Lesbian, gay, bisexual, transexual) y ex presidenta de la Federación Española, Gays, Transexuales y Bisexuales, escribe en su blog un ensayo intitulado “Transexualidad y feminismo: una relación incómoda”. En éste, hace la distinción entre la transexualidad en Europa y Latinoamérica. Comenta que en Europa, el concepto transexualidad es reduccionista; simplemente se define como personas que nacieron con un sexo biológico que no les corresponde y, por lo tanto, deciden cambiar de sexo; se vuelven inclusivas en las agendas políticas. Sostiene que en los países latinoamericanos existen identidades mucho más variadas, fluidas y cambiantes y que al permanecer en los márgenes, se refuerza la heterogeneidad. Gimeno subraya que la hostilidad hacia las mujeres transexuales se manifiesta en dos sentidos: el primero, en forma de silencio, invisibilidad, y el segundo, en la de la negación de la condición de mujeres transexuales por parte del feminismo. Lo anterior, entonces, quiere decir que la transexualidad (y el lesbianismo) no es un tema del todo aceptado dentro de los movimientos feministas en España, lo contrario a los movimientos LGBT. Gimeno defiende a esta minoría oprimida dentro del grupo, también un tanto oprimido, que forman las feministas: ésa es la relación incómoda a la que se refiere con el título. La autora defiende que los discursos dominantes deben ser modificados no por los teóricos o expertos, sino por los o las protagonistas que viven dicha opresión, en este caso, los o las transexuales. A continuación se cita un fragmento de lo que escribe en el ensayo mencionado con anterioridad.

Insisto en que el feminismo español no ha reflexionado mucho (prácticamente nada)

sobre la transexualidad, como tampoco ha reflexionado mucho (aunque un poco más) sobre el lesbianismo, sobre las consecuencias políticas de la transexualidad o del lesbianismo. Esta omisión es un error porque la existencia de la transexualidad es una interpelación directa a algunas cuestiones fundamentales relacionadas con la identidad, con el cuerpo, con la naturalidad del género, con el vínculo entre sexo y género e identidad [...] Asuntos todos ellos centrales, seminales casi, para el feminismo (69).

Gimeno regresa a la diferenciación entre sexo y género que, como se menciona antes, resulta un tema ineludible para las teóricas. Si bien las categorías binarias se han flexibilizado, sostiene que a lo largo de los años se llegará al punto en que los binarismos de género se disuelvan y queden solamente las diferencias biológicas. Con lo anterior, la cuestión de los cuerpos sexuados surge para afirmar que los cuerpos son modificados por la historia y por las relaciones de poder.

Las personas transexuales, según la tesis de Gimeno, renuncian o pierden todos los privilegios de la condición, ya sea masculina o femenina al cambiar de sexo; por eso afirma que los transexuales saben, mejor que nadie, las diferencias entre la masculinidad y la feminidad. En este punto encuentra la relevancia de la transexualidad para el feminismo. Los transexuales son los seres que demuestran la no correspondencia entre sexo y género, por lo tanto son los que trasgreden las normas socioculturales basadas en el discurso patriarcal y rompen las reglas en cuanto a sexo, identidad, orientación y prácticas sexuales. Gimeno subraya que esta problemática no ha sido suficientemente estudiada por la teoría feminista; quizá porque, irónicamente, no se tienen tan claras como se pensaba las diferencias entre sexo, orientación y prácticas sexuales e identidad de género y que entre ellas puede haber distintas combinaciones.

Beatriz Gimeno anota que la transexualidad, como identidad diferenciada, surge a finales del siglo XIX, y más adelante, a mediados del XX, como identidad política. Reescribe las cinco características que Esther Núñez, citada por Gimeno, propone en su tesis doctoral que lleva como título “La transexualidad en el sistema de géneros contemporáneo: del problema de género a la solución de mercado” (2003). Dichos distintivos pertenecen al sistema sexo-género (categorías hombre/mujer) que si bien antes sólo se referían al cuerpo, ahora también al género:

1. Son categorías cerradas: no aceptan variantes.
2. Excluyentes: ser o pertenecer a uno excluye al otro.
3. No se elige, se asigna al nacer.
4. Permanentes: no se puede cambiar de género.
5. Inmanentes: el género forma parte del núcleo de la personalidad.

Gimeno expresa algo importante: los transexuales han cruzado la barrera del sexo, mas no la del género. Éstos, como se menciona antes en este trabajo, se deslizan, por lo general, a los extremos de las oposiciones binarias, es decir, reafirman los binarismos hombre/mujer. La transición de sexo y de género implica otros aspectos: que un psicólogo avale o legitime el deseo de mudar de sexo/género, cambios en los roles y la performatividad, y a veces, modificar el nombre original a uno que corresponda con el género nuevo. Todos éstos van acorde con el binarismo hombre/mujer, es decir, no se aceptan mezclas. Ante esto, Gimeno propone que la mención de sexo no debería ser obligatoria en los trámites sociales o burocráticos, que es algo que no debe tener importancia desde el punto de vista de la ciudadanía.

Al cambiar de sexo, ya hubo una movilización y desestabilizan la barrera del género. Gimeno pretende no enfocarse totalmente en lo transgénero, sino en las estructuras cerradas e

inamovibles de la sociedad patriarcal tradicional. Sin embargo, esto resulta difícil en una sociedad que necesita de las polaridades para definirse a sí misma:

La desviación hace la norma de la misma manera que la norma hace la desviación. Que una parte de la población se defina como transexual sirve al resto para mantener su seguridad en su condición genérica; que una parte de la población se defina como homosexual sirve para que los demás se definan como heterosexuales. Pero, al mismo tiempo, es necesario fortalecer las identidades homosexuales y transexuales para sobrevivir en una sociedad heteronormativa (73).

Como conclusión, Gimeno comenta que los mismos transexuales niegan haber nacido en un cuerpo erróneo, sino en una sociedad errónea, y no les queda otra opción más que encasillarse ya sea en lo femenino o en lo masculino. El objetivo del feminismo, apunta, es “ayudar a (re)construir la posibilidad de un continuo de géneros, de sexos, de roles, de deseos, de todas las intersecciones posibles” (75).

Dentro de lo transgénero hay varios conceptos que, además de la transexualidad, clasifican las distintas identidades de género:

2.3 *Queer*

Lo *queer* puede aplicarse a todos los individuos que alguna vez se han sentido fuera de lugar, ajenos, raros frente a las implicaciones o restricciones de la heterosexualidad. La palabra, de hecho, proviene del vocablo anglófono que significa extraño o raro. Lo *queer* también se sale de lo establecido en la ley, asignado para ciertas minorías que desean no encasillarse como homosexuales, transexuales o transgénero o que, más bien, no quieren definirse bajo ninguna

categoría que los reconozca como hombres o mujeres, y tratan de borrar las diferencias entre los géneros. Lo *queer* es una postura que va en contra de toda categoría de identidad.

Las teorías *queer*, entonces, surgen a partir de estas bases sobre el género y la sexualidad, que también afirman que las identidades sexuales provienen de la construcción social y son variables. Es decir, lo *queer* tiene un enfoque anti-identitario, como todos los estudios de los grupos marginados, además de ignorar cuestiones de clase defendiendo un estilo de vida. Paradójicamente, lo que pretende lo *queer* es hacer a un lado el género, no relacionar al hombre con gay y a la mujer con lesbiana; es un intento por no encasillar a los individuos en estas categorías que consideran inmutables, ya que en ellas se pueden encontrar aún más variantes; de ahí lo inquietante del término ante la heteronormatividad.

Lo *queer*...

propone desvestirse no solamente para mostrar la realidad debajo de la vestidura engañosa —el *outing* clásico—, sino también como una forma de deconstrucción. Cuestiona la estabilidad de las normas. Revela la inestabilidad de la identidad y, paradójicamente, revela también la necesidad de crear y defender identidades alternativas para sobrevivir en una cultura regida por la identidad normatizada (Kaminsky 879).

Por deconstruir se entiende una nueva perspectiva y la eliminación de los términos binarios que dominan en las culturas falofonocéntricas. Pero, ¿acaso denominar *queer* no es etiquetar y fijar una categoría? Kaminsky dice que lo *queer* se ha identificado con lo lésbico-gay y que las academias estadounidenses sostienen que justamente lo que el concepto pretende es poner en tela de juicio las oposiciones binarias lesbiana-gay y que refiere más que nada a temáticas, modos, actitudes que rechazan la estabilidad de las identidades. Por otro lado, Kaminsky cita a George Yúdice, quien dice que la palabra *queer* se refiere a la performatividad e

identidad gay, lesbiana, bisexual, transgénero o transexual, es decir, a las varias identidades relacionadas con ciertas prácticas y actitudes hacia el placer. Es transgredir, es más allá del género, son las prácticas no aceptadas por la ley.

El término *queer*, se incorporó al vocabulario relacionado con la sexualidad transgresiva. Hasta hoy, no ha adquirido un significado completo en la lengua española y se sigue escribiendo en cursiva, lo que indica que no se ha adoptado del todo en el mundo hispano; de ahí que Brad Epps, en “Retos, riesgos, pautas y promesas de la Teoría *Queer*”, comente que tenga más resonancia en un contexto anglófono. En inglés significa “raro”, “torcido”, “extraño”, “desviado” y como verbo, “alterar”, “inquietar”, “destruir”. Sin embargo, a pesar de que ahora se incluye en los estudios de género, lo *queer*, engloba una fuerte carga contextual y connotativa, que por lo general tiene una relación con la violencia y discriminación hacia los homosexuales o a quienes poseen una actitud rara o que transgrede al sistema.

Queer ha sido utilizado para referirse a la performatividad de los homosexuales; sin embargo, Kaminsky hace un intento por eliminar los términos binarios lésbico-gay, desestabilizar el sistema binario heteronormativo y reafirmar que las identidades son migratorias e inestables.

Judith Butler, en *Deshacer el género* (2006), desestabiliza la idea de que la sexualidad debe corresponder al género. Comenta que la teoría *queer* contemporánea ha dado lugar a dos movimientos diferenciados pero superpuestos. En el primero, hay una escisión entre la sexualidad y el género, es decir, se propone que algunas prácticas sexuales no dependen del género. El segundo,

sostiene que no puede reducirse el género a la heterosexualidad jerárquica, sino que asume formas diferentes cuando es contextualizado por las sexualidades *queer*, defiende,

además que su binarismo no puede darse por hecho fuera del marco heterosexual, que el género mismo es eternamente inestable y que las vidas transgénero evidencian la ruptura de cualquier línea de determinismo causal entre la sexualidad y el género (85-86).

2.4 Beatriz Preciado y la propuesta de contrasexualidad

Una aproximación clara al tema *queer* lo hace Beatriz Preciado en su *Manifiesto contrasexual*. Preciado narra cómo desde tiempo atrás, específicamente desde el siglo XVIII, el término *queer* fue una palabra con connotaciones negativas que

servía para nombrar todo aquello que por su condición de inútil, mal hecho, falso o excéntrico ponía en cuestión el buen funcionamiento del juego social. Eran “queer” el tramposo, el ladrón, el borracho, la oveja negra y la manzana podrida pero también todo aquel que por su peculiaridad o por su extrañeza no pudiera ser inmediatamente reconocido como hombre o mujer. La palabra “queer” no parecía tanto definir una cualidad del objeto al que se refería, como indicar la incapacidad del sujeto que habla de encontrar una categoría en el ámbito de la representación que se ajuste a la complejidad de lo que pretende definir (Preciado, “Queer: historia”, s.pág).

Para una aproximación al *Manifiesto contrasexual* deben dejarse en claro algunas cosas sobre la autora. Beatriz Preciado, filósofa y académica, pone en práctica las teorías sobre las que escribe. Experimenta su propuesta respecto a la sexualidad con y desde su propio cuerpo. La contrasexualidad se efectúa al no definirse como mujer *per se*; en ocasiones habla desde una primera persona masculina, otras femenina, como si esto no fuera relevante. Preciado defiende su postura y posición política al, por ejemplo, aplicarse testosterona en gel como crítica hacia una sociedad que administra estrógenos sin reparo a las mujeres. Busca resignificar las palabras que

son usadas en la sociedad heteronormativa como insulto hacia quienes no pueden ser clasificados o etiquetados dentro de los binomios masculino/femenino, hombre/mujer. Esto, entonces, les da un calificativo de perversidad, de abyección. En cierta forma hizo lo mismo que la comunidad LGBT en Estados Unidos con la palabra *queer*; ella toma palabras como bollo (peyorativo de lesbiana) y marica, y resignifica los términos con el objeto de quitarles su calidad de insulto.

“La contrasexualidad no es la creación de una nueva naturaleza, sino más bien el fin de la Naturaleza como orden que legitima la sujeción de unos cuerpos a otros” (Preciado, *Manifiesto* 12). Esto lo retoma de lo antes planteado en cuanto a la diferencia entre sexo y género. Menciona que el nombre de contrasexualidad proviene indirectamente de Foucault, como una forma de sexualidad alternativa, es decir, una contradisciplina sexual. Lo que Preciado denomina como “contrato contrasexual”, tiene que ver con que los cuerpos ya no son reconocidos como hombres o mujeres, sino como “cuerpos hablantes” (13), lo que da a los cuerpos la posibilidad de acceder a todas las prácticas significantes sin que ninguna se signifique. Para suscribirse al contrato, dice Preciado, deberá renunciar a una identidad sexual cerrada y, por supuesto, a los beneficios sociales, económicos y jurídicos que esta identidad le da en una sociedad heteronormativa. En este texto Preciado propone una teoría de la contrasexualidad e incluso enuncia un contrato renovable con varios puntos que debe firmarse. La primera cláusula expresa la renuncia corporal y voluntaria a la condición natural ya sea de hombre o mujer, para seguir con el reconocimiento propio y de los otros como cuerpos hablantes.

La nueva sociedad contrasexual de Preciado “se dedica a la deconstrucción sistemática de la naturalización de las prácticas sexuales y de sistema de género” (13). Es decir, se proclama que los cuerpos y los sujetos sean equivalentes, no iguales. En este punto es importante abundar más sobre la equivalencia de los cuerpos. La propuesta intenta situarse fuera de los binomios

hegemónicos de oposición antes señalados (hombre/mujer, femenino/masculino, heterosexual/homosexual), sin desconocer cierta diferencia material biológica. Preciado recurre de nuevo a la práctica vivencial, en la que busca equilibrar a partir del dildo (objeto plástico que en la mayoría de los casos tiene forma de pene). Es decir, busca cierta igualdad física por medio de la artificialidad, quitándole el peso cultural, sexual y social que se la ha dado al falo.

Preciado critica las políticas heteronormativas que han hecho del sexo una herramienta de dominación “heterosocial”, es decir, que se reduce a la reproducción o al concepto de placer tradicional hombre/mujer. Beatriz Preciado cita a Monique Wittig, escritora francesa cuyas teorías también son fundamentales en las teorías *queer*. Wittig, en *The Straight Mind and other essays*, hace un intento por deconstruir la concepción del mundo y del lenguaje que se ha hecho a partir de la visión del sexo masculino y su relación con éstos, y Preciado lo relaciona con Wittig al asegurar que bajo el concepto de lo natural, de lo supuestamente normal, se atribuyen unas prácticas sexuales en donde un sexo explota materialmente al otro. Dice que las prácticas se limitan a ciertos órganos y acciones determinadas que desatan sensaciones establecidas, lo que se ha convertido en discurso dentro de un sistema heterosexual en el que las mujeres son reducidas a medios de reproducción mientras que el pene es el “dador”, el centro del poder, de placer y sexualmente “visible”.

Así como pretenden desestabilizar los binomios regulados dentro de las diferencias sexuales, Wittig y Preciado también relacionan la heteronormatividad con el lenguaje y la escritura. Ambas se oponen a la idea de la discriminación positiva por medio de pronombres femeninos o la sustitución de términos. Preciado habla de “modificar las posiciones de enunciación” (19). “El sistema de género es un sistema de escritura. El cuerpo es un texto socialmente construido, un archivo orgánico de la historia de la humanidad como historia de la

reproducción sexual” (18). Preciado dice que no pretende reinventar el lenguaje o los pronombres para escapar de la dominación masculina, lo que quiere es modificar las posiciones de enunciación, es decir, resignificar aquello que antes era un insulto para volverlo algo que exprese identidad y orgullo, que es lo que Judith Butler define como “performatividad *queer*”.

La contrasexualidad quiere acabar con las definiciones de cuerpos tanto femeninos como masculinos creados por la heteronormatividad social, dándoles nuevas características que no sean la estabilidad o lo fijo. Menciona que, más que hombres o mujeres, los cuerpos hablantes son indefinibles, inestables y transitan entre los límites de los binomios. “La contrasexualidad tiene como tarea identificar los espacios erróneos, los fallos de la estructura del texto (cuerpos intersexuales, hermafroditas, locas, camioneras, maricones, bollos, histéricas, salidas o frías, hermafrodykes...), y reforzar el poder de las desviaciones y derivas respecto del sistema heterocentrado” (Preciado 18).

Empoderar los cuerpos abyectos es parte principal de este discurso. Lo *queer*, entonces, tiene que ver con lo transgénero y transexual, ya que es un sinónimo de transgresión social y sexual que quiere estar fuera de los binomios de la sociedad fonologofalocéntrica.

2.5 *Genderqueer*

Se le llama así a una identidad que dista de los géneros binarios establecidos por la sociedad tradicional, es decir, el femenino y el masculino. Propone una mezcla, la no aceptación de ningún género sexual o la creación de uno que se sitúe lejos de dicho binarismo. No debe confundirse con *queer*: las personas *genderqueer* niegan pertenecer a un género, ya sea total o parcialmente.

Género fluido. El género fluido pertenece a la categoría *genderqueer*. Se caracteriza por

tener periodos de transición; algunas veces el individuo se identifica como masculino y otras como femenino o a alguna otra identidad de género. Es una identidad transformista que está en constante movimiento.

Bigénero. Se perciben con una identidad femenina y masculina y van rotando de identidades dependiendo del contexto, es decir, no es constante.

2.6 Agénero

No pertenecen a ninguno de los dos géneros, su identidad es nula o neutral. Éste puede resultar utópico, ya que siempre hay una tendencia a seguir alguno de los modelos de identidades establecidos.

2.7 Tercer género

Suele denominarse así a quienes dicen pertenecer a un género distinto al femenino o masculino, es decir, uno nulo. Esta categoría se suele confundir, lo mismo que la agénero, y también la pangénero, término similar en el que mezclan las características femeninas y masculinas. El trigénero se refiere a la mezcla entre identidades femenina, masculina y el tercer género.

2.8 *Shemale*

Dentro de la cultura popular, este término está relacionado con la producción pornográfica. Es una variante de la transexualidad en la que una persona nacida con los órganos genitales masculinos realiza una transición parcial al género femenino, por lo general implantes de seno, conservando los genitales de nacimiento (los masculinos).

2.9 Androginia

El término está conformado por de *andrós*, que significa hombre y *gyné*, mujer. Una persona andrógina no tiene un sexo definido, posee rasgos externos que no corresponden con los propios de su sexo. La androginia, entonces, es una característica que corresponde a lo físico; es decir, puede ser una mujer o un hombre que posee rasgos de ambos sexos.

Platón es quien, en *El banquete*, menciona por primera vez el término andrógino, refiriéndose a un ser que tenía ambos sexos, el masculino y el femenino:

En otro tiempo la naturaleza humana era muy diferente de lo que es hoy. Primero había tres clases de hombres: los dos sexos que hoy existen, y uno tercero, compuesto de estos dos, el cual ha desaparecido conservándose sólo el nombre. Este animal formaba una especie particular, y se llamaba andrógino, porque reunía el sexo masculino y el femenino; pero ya no existe y su nombre está en descrédito (508).

La androginia es una categoría, como las que se han mencionado antes, que se caracteriza por ubicarse en el centro, aislándose de los binarismos de género. Propone que una persona puede tener, a la vez, características masculinas y femeninas.

2.10 Travestismo

La palabra travestismo viene de la palabra *transvestite*, término acuñado en 1910 por el médico Magnus Hirschfeld, de quien ya se habló antes. Lo definió de una forma concreta, es decir, como el acto de vestirse con la ropa del sexo contrario. El enfoque que este médico dio al término tenía más que ver con lo clínico que con el género, más como una perversión que como una conducta social.

Eonismo, término acuñado en el siglo XVIII, era el concepto que se utilizaba antes de

travestismo. *Trans*, como se menciona antes, viene del latín *cruzar* y *vestite* refiere al acto de vestir o vestirse. Lo mismo que el transgénero, el travestismo aparece en la mitología griega, donde Thetis, la madre de Aquiles, lo viste de mujer para evitar que fuera enrolado en la Guerra de Troya. Tampoco puede olvidarse la balada china Hua Mulan, en la que la protagonista se disfraza de hombre para luchar por su pueblo, entre muchos otros personajes históricos como Juana de Arco, George Sand o Marcel Duchamp.

Travestismo se refiere a las personas que ocasionalmente o todo el tiempo se ponen ropa del sexo contrario como una fantasía o estimulación erótica. Es decir, transforman solamente la vestidura, lo externo y con esto, el travestido se ha vuelto una figura que trasgrede las normas sociales y de género. Según algunos teóricos, el travestismo representa la caída de las oposiciones binarias occidentales y su supuesta estabilidad.

Judith Butler estudia al género desde la performatividad, donde el lenguaje funciona como un acto que crea la identidad. La ropa se incluye también como un lenguaje que conforma, un signo que enuncia, un acto que confecciona a los cuerpos. Al hablar de vestidura se tiene que hablar de desnudez. ¿Qué significa quitarse o ponerse la ropa? ¿El estar vestido de forma distinta es descubrirse? ¿Exponerse? Lo que implica el travestismo es la búsqueda o el deseo de ser reconocido justamente como el género opuesto.

El travestismo se puede presentar en individuos con diferentes orientaciones sexuales. Erróneamente se asocia con lo transexual y homosexual, cuando en realidad el travestido no refiere necesariamente a alguna orientación sexual específica. “Si pensamos que vemos a un hombre vestido de mujer o a una mujer vestida de hombre, entonces estamos tomando el primer término de cada una de esas percepciones como la <realidad> del género: el género que se introduce mediante el símil no tiene <realidad>, y es una figura ilusoria” (Butler, *El género* 27).

Butler cuestiona la realidad de género, que no puede ser reducida al artificio de la vestimenta, ya que éste está basado en “inferencias culturales, algunas de las cuales son bastante incorrectas. De hecho, si sustituimos el ejemplo del travestismo por el de la transexualidad, entonces ya no podremos emitir un juicio acerca de la anatomía estable basándonos en la ropa que viste y articula el cuerpo. Ese cuerpo puede ser preoperatorio, transicional o postoperatorio” (27). Lo que se entiende aquí es que ni siquiera la percepción inmediata permite asociar al cuerpo con un género específico. Las categorías son varias, y como afirma Butler, movibles y replanteables.

En *El género en disputa* problematiza la disonancia entre sexo, género y actuación en la figura del travestido:

La actuación de la travestida altera la distinción entre la anatomía del actor y el género que se actúa. Pero, de hecho, estamos ante tres dimensiones contingentes de corporalidad significativa: el sexo anatómico, la identidad de género y la actuación de género. Si la anatomía del actor es en primer lugar diferente del género, y estos dos son diferentes de la actuación del género, entonces ésta muestra una disonancia no sólo entre sexo y actuación, sino entre sexo y género, y entre género y actuación (268).

El travestismo se da en diferentes ámbitos, por ejemplo, se habla de transformismo cuando tiene fines teatrales o artísticos, pero con la característica de la trasgresión de las normas sociales, religiosas y políticas, tanto en el caso de hombres como mujeres.

Los estereotipos del vestir tratan de fijarse desde la infancia. En las sociedades, por lo general, se castiga o rechaza al niño que utiliza prendas del género opuesto. No es visto como algo lúdico, sino como algo inapropiado que lleva al sentimiento de fracaso en la socialización del género. De ahí que en algunos casos, en la edad adulta del travesti, permanezca el temor o el

deseo del castigo. Por otro lado, buscan una aceptación que en el grupo social indicado se llega a lograr.

En el travestismo, acto consciente de vestir como el género opuesto, se adoptan actitudes psicológicas y manierismos, incluso un nombre autoasignado, para identificarse con el género opuesto al propio, en lo que encuentran satisfacción.

Algunos travestidos no tienen conflicto con su género, ni con el sexo o los propios genitales. Sin embargo, adoptar actitudes y vestimenta del sexo opuesto es un acto de transgresión que les satisface, además del hecho de ser flexibles, es decir, que pueden representar o adoptar indistintamente los géneros femenino o masculino. Tienen, podría afirmar, una parcial disforia de género que implica la flexibilidad de representar, cuando se desee, al sexo opuesto. En algunas ocasiones, los travestidos modifican parcialmente su cuerpo ya sea con depilaciones de vello o incluso con la ingesta de hormonas, pero sin llegar a la cirugía de cambio de sexo. Judith Butler mantiene una postura en la que afirma que

al releer la actuación del travesti, identificó una articulación plenamente artificial del género (masculinidad/feminidad) no como aspecto esencial o biológico del sujeto, ni tampoco como mera construcción ideológica absorbida a través de la educación, sino como un performance, es decir, una actuación aprendida a nivel subconsciente o realizada conscientemente por parte del sujeto (*Diccionario* 268).

Comenta Butler que el *cross-dressing*, en la teoría crítica contemporánea, es un ejemplo de performatividad, de subversión.

El género, entonces, se modifica “artificialmente”, en este caso, con la vestimenta, el maquillaje, el peinado, la forma de comportamiento, migrando hacia uno de los polos binarios del género. Más adelante, se abundará de forma más profunda sobre el término *performance*

(performatividad).

2.11 Cisgénero o cissexualidad

El cisgénero es la palabra que se usa para describir a las personas que tienen una identidad de género que concuerda con los roles sociales que se le han asignado. Es decir, el género, el sexo y el comportamiento coinciden, lo contrario al transgénero. La cissexualidad es un término extremo que pretende mostrar que hay personas en las que su alineamiento del rol social y del género biológico es exacta, esto es, lo que la normatividad considera como “correcto”, que no amenaza, que no desestabiliza. Sin embargo, siempre hay una mínima expresión transgenérica, por eso se considera una definición utópica, que nuevamente marca la línea divisoria entre las oposiciones binarias, pero es posiblemente lo que los transgénero pretenden alcanzar. Tanto los hombres como las mujeres poseemos actitudes que corresponden al género opuesto. En un extremo, no todas las mujeres visten de rosa, con falda y son femeninas y delicadas, así como no todos los hombres son viriles, fuertes y visten de azul. Los roles sociales no necesariamente corresponden al sexo biológico. Hay madres que trabajan de tiempo completo y hombres que se dedican al hogar.

2.12 Intersexualidad

Los intersexuales nacen con órganos de ambos sexos en diferente grado de desarrollo y visibilidad, es decir, poseen características genéticas propias de los hombres y las mujeres. Los órganos genitales, los cromosomas, las hormonas y los aparatos reproductores internos se dan de distinta forma en las personas intersexuales. Se les solía llamar hermafroditas (término tomado de los dioses Hermés, representante de la virilidad, y Afrodita, diosa de la belleza femenina),

pero el término resulta confuso, ya que también se denominan así a ciertas especies de plantas o animales que presentan características ambiguas.

La intersexualidad presenta cuatro variantes:

1. XX: Persona con cromosomas y ovarios de una mujer pero con genitales externos de apariencia masculina.
2. XY: Persona con cromosomas masculinos y genitales externos ambiguos no formados del todo.
3. Intersexualidad gonadal verdadera: Persona con tejido testicular y ovárico, con genitales externos ambiguos o bien definidos. La presencia de cromosomas puede ser XX, XY o un cromosoma sexual adicional, sea un X o un Y. Los genitales externos pueden ser ambiguos o tener apariencia masculina o femenina.
4. Intersexualidad compleja o indeterminada: Ausencia o adición de cromosomas tanto X como Y. Esto no ocasiona conflicto entre órganos genitales externos e internos, pero sí problemas hormonales o del desarrollo sexual.

Actualmente se discute mucho acerca de las cirugías que les practican a los intersexuales a la hora de su nacimiento, ya que el objetivo de ésta es “normalizar” al sujeto, colocarlo dentro del sistema binario tradicional de los sexos para que pueda pertenecer al sistema rígido que la sociedad ofrece. Se denuncia que este tipo de cirugías son mutilantes y que quitan la sensibilidad de los órganos sexuales, además de que los recién nacidos son incapaces de decidir a qué sexo pertenecer. En este momento intervienen las críticas a que solamente existan dos sexos y que los seres humanos deban identificarse con uno de ellos de forma fija.

En 2013, Alemania reconoció la existencia de un “tercer sexo”, con la entrada en vigor de una nueva ley que promete una revolución jurídica y social. Al nacer un individuo, se le permite

a los padres de los intersexuales (nacidos con órganos sexuales masculinos y femeninos) dejar en blanco la casilla que precisa el sexo al inscribirlos en el registro de personas. Este dato se puede corregir posteriormente, en el caso de que elija figurar como hombre o como mujer en el futuro. Pero la verdadera revolución está en que esta nueva legislación también permite la opción de no elegir nunca entre las dos opciones.

2.13 Homosexualidad

El término homosexualidad viene del latín *homo*, que significa igual, y *sexus*, sexo. Se refiere a una orientación sexual en la que hay atracción o interacción entre dos personas del mismo sexo. El término *gay* es un anglicismo que significa alegre o divertido. Aunque *gay* aplica tanto para hombres como mujeres, por lo general es utilizado para referirse, sobre todo en países hispanohablantes, a los homosexuales masculinos. Lesbiana es la palabra que más comúnmente se usa para hablar de mujeres homosexuales; el término deriva de la isla griega Lesbos, donde habitaba la poeta Safo, quien tenía un gran interés por el sexo femenino.

La homofobia es el prejuicio o discriminación hacia los homosexuales, primordialmente por parte del heterosexismo y la cultura esencialista basada en la categoría binaria. Continuamente se lucha por los derechos de estas personas, pero la marginación que sufren no ha sido erradicada del todo. El matrimonio entre personas del mismo sexo es un ejemplo de lo que se ha logrado, ya que en varios países es reconocido legalmente, así como la adopción de niños por una pareja homosexual.

2.14 Bisexualidad

Es la orientación sexual de hombres y mujeres caracterizada por la atracción física y sexual por

ambos sexos.

2.15 *Drag Queen*

Drag Queen es otra variante de las identidades transgénero que se refiere a un hombre que de forma exagerada se viste y actúa como una mujer, resaltando los estereotipos de ésta con una intención de burla ante la sociedad de los binomios de género tradicionales. El término opuesto es *drag king*.

La diferencia que hay entre los *drag queens* y los travestidos es que los primeros ofrecen entretenimiento. A pesar de que comúnmente los *drag queens* son homosexuales, pueden tener cualquier otra orientación sexual.

3. Teorías de género: Judith Butler y otras autoras

A los estudios de género se les ha dado varios enfoques e incorporado otros componentes, como las teorías *queer*, estudios sobre la masculinidad, la transexualidad, la intersexualidad. Los feminismos dieron paso a los estudios de género; el sexo y el género hoy en día se plantean de una forma más neutral en la representación social. Esto significa que existe un intento por eliminar las fronteras del discurso patriarcal, de la no identificación del sexo con el género.

El concepto de género es de suma importancia en los estudios culturales, en particular, en los referidos a la mujer. El género, tradicionalmente, implica en sí mismo un binomio, el cual sólo permite dos polos opuestos, sin dejar espacio a todo lo que pueda haber en medio. Cada opuesto se reafirma a través de la construcción del otro.

El género es una construcción cultural objetivada por lo social con ayuda de una serie de dispositivos científicos y culturales que naturalizan aquello que debiera ser resultado de nuestras decisiones, de nuestras acciones. Pero aquella construcción que debe ser consecuencia de nuestras acciones se interpreta como causa de las mismas. Toda discontinuidad o fractura se percibe como actos contra natura (Alcoba 26).

Como ya se ha mencionado, hasta la década de los años cincuenta del siglo XX se hizo una distinción entre los conceptos de sexo y género. La idea de que el sexo biológico era algo distinto del género construido culturalmente fue tomada luego por las feministas para explicar que la subordinación de las mujeres también era resultado de la construcción social de la femineidad y masculinidad. Desde entonces, se trató de estudiar al sexo y al género como dos conceptos, que si bien están relacionados, son distintos.

Los estudios de género son un campo interdisciplinario que estudia el conjunto de características, atributos, roles, comportamientos y actividades diferenciadas que las sociedades

le asignan a los hombres y a las mujeres; no tiene que ver con el sexo, ya que son construcciones sociales y artificiales de la masculinidad, la feminidad, la heterosexualidad, la transexualidad, como constructos sociales.

Judith Butler cuestiona qué es lo que ha determinado la heterosexualidad normativa en la cultura y de qué forma las categorías de género se desestabilizan con ello. Butler comenta que “El género es la estilización repetida del cuerpo, una sucesión de acciones repetidas –dentro de un marco regulador muy estricto– que se inmoviliza con el tiempo para crear la apariencia de sustancia, de una especie natural de ser” (Butler, *El género* 98). Lo masculino/femenino es un producto cultural que se construye socialmente, más que de forma biológica. Lo que las teorías de género intentan desacreditar es la creencia de que la condición femenina o masculina es determinada biológicamente, ya que si así fuera, el sexo sería absorbido por el género, como apunta Butler. Entonces, una de las aportaciones más importantes de las teorías de género, es la definición de género como algo que se construye socialmente. Esto implica que la desaparición de los términos binarios, es decir, la aceptación de la existencia de otros géneros o identidades, “configura la idea de la porosidad de las fronteras, atributo que puede ser visto como un mecanismo de resistencia a los guiones culturales sustentados en la percepción de que existen estructuras sociales fijas y universales” (Szurmuk y Mkee 113).

Judith Butler, en el primer capítulo de *El género en disputa*, retoma las ideas antes expuestas para negar que el sexo se remite a la genitalidad. El texto de Butler aborda directamente las cuestiones de género y que ha sido uno de los principales fundadores de la teoría *queer*.

Butler enuncia que sexo y género son dos cosas distintas: por un lado está la parte biologicista, muy compleja porque no es sólo la genitalidad femenina y masculina sino que la

fisiología (hormonas, glándulas, etcétera) es otro elemento importante. Afirma que el sexo, la sexualidad y el género se construyen por medio de la cultura, de ahí que defina al sexo como un fenómeno performativo. Los polos opuestos de hombre y mujer están divididos por una barra porosa y hay varias gamas en el medio, como son los hermafroditas y los homosexuales, entre muchos otros. Butler propone una reflexión más compleja de la materialidad de los cuerpos: intenta reconsiderar la materia corporal como un efecto de una dinámica que se da en estas normas reguladoras de poder que gobiernan la materialización. El cuerpo físico está establecido por las leyes, que son las que hacen que sea hombre o mujer. Esta dinámica se da sobre el cuerpo y entre el poder y la resignificación. Entonces, el cuerpo es materia, es algo que se puede “modelar” de acuerdo con lo establecido por la cultura. El discurso habita en los cuerpos porque éste es producto de una construcción que otorga significaciones lingüísticas. Butler se refiere a los actos del habla, en este caso, los actos que producen la abyección. Los cuerpos son lingüísticamente vulnerables, afirma Butler, porque para el ser humano, el lenguaje es necesario en orden a ser. Esta es la relación entre cuerpo y discurso o el habla.

Para esclarecer la idea, Butler continúa reafirmando el hecho de que el género se constituye culturalmente. Para la autora, el género no es la expresión del ser interior o del sexo que radica dentro del cuerpo, sino que la materia del cuerpo es el resultado de discursos, prácticas y normas sociales. El género tiene una multiplicidad de interpretaciones, es decir, es flexible.

Butler resume la idea en una premisa: “no puede afirmarse que un género únicamente sea producto de un sexo” (Butler, *El género* 54). No puede dejar de reconocer un elemento biológico en la materialidad del cuerpo. La morfología y constitución de los cuerpos tanto femeninos como masculinos no dan como resultado una construcción que corresponda necesariamente al físico.

La genitalidad no define a los sujetos y a partir de esto Butler se plantea la cuestión de si el sexo y el género son “otorgados” y qué papel juegan la anatomía, los cromosomas o las hormonas. Las teóricas feministas llegaron a establecer que el género es la interpretación cultural del sexo, en lo que Butler profundiza rebuscando cuál ha sido el mecanismo de esta construcción, si éste es determinante o variable y si la ley cultural ha sido la que ha provocado las diferencias de género. Lo que Butler pretende con esto es desligar lo femenino con ser mujer, ya que derrumba la idea de que la esencia femenina exista. Dice que la mujer es un significante político, es decir, se le atribuye el concepto de mujer desde el punto de vista político, el poder, su función en la sociedad.

Nacer con genitales femeninos no implica pertenecer al género femenino, ni que a éste le corresponda como pareja el que tradicionalmente en la cultura heteronormativa le corresponde, es decir, el masculino. Butler pone en tensión varias propuestas para polemizar ambos conceptos (femenino/masculino) vistos como categorías inmutables e inamovibles. Plantea que en la cultura heterosexual no se aceptan otro tipo de identidades que no sean consecuentes con el sexo, género y sus prácticas. Quienes no se adaptan a las reglas de la ley patriarcal son vistos como abyectos, lo que los vuelve subversivos.

Judith Butler cita el caso de Herculine Barbin basándose en el estudio de Michel Foucault, *Herculine Barbin llamada Alexina B.*, publicado en 1985. Adélaide Herculine Barbin nació en Francia, en 1838. Fue registrada como mujer, pese a su condición intersexual, es decir, hermafrodita, ya que tenía atributos físicos correspondientes a los dos sexos. Foucault menciona que

En la Edad Media, las reglas del derecho –canónico y civil- eran sumamente claras sobre este punto: eran llamados hermafroditas aquellos en quienes se yuxtaponían, según

proporciones que podían ser variables, los dos sexos. En este caso, correspondía al padre o al padrino (es decir, a aquellos que “nombraban” al niño) determinar, en el momento del bautismo, el sexo que iba a mantenerse (Foucault 12).

A los veinte años se le obligó a Alexina a cambiar de forma legal al sexo masculino. Su vida se conoce gracias a sus diarios, *Memorias de Herculine Barbin*, que posteriormente Foucault introduce y comenta, ahondando en las razones que influyeron para el cambio. Es un ejemplo claro de transgresión y ambigüedad de género para esta investigación.

Alexina/Herculine cuenta su terrible situación como sujeto hermafrodita y abyecto. Da cuenta que desde su infancia no sólo era, sino se sentía distinta del resto. Herculine no habla sobre su aspecto físico, que se deduce por los informes médicos rescatados, más bien expresa su indefinición genital como un error de la naturaleza. Sin embargo, Alexina/Herculine narra las relaciones sexuales que mantiene con las compañeras y monjas del colegio. Años más tarde, le cuenta el secreto de su condición física a un médico y a un sacerdote, autoridades que determinan su cambio legal al sexo masculino. A partir de este momento empieza su nueva performatividad: tiene que vestirse de hombre. Antes estaba en la indeterminación, sin tantas presiones jurídicas. Parece que el entrar a la ley y hacer uso de sus derechos como hombre lo siente como una limitante, que no le permite estar ya en ese “feliz limbo de la no identidad”, como lo llama Foucault. Herculine entra en una crisis que la lleva al suicidio. “¡Claramente veía que el futuro era sombrío! Tenía que poner fin, más pronto que tarde, con un género de vida que no era el mío. Pero, ¿cómo salir de este laberinto?” (Foucault, *Herculine* 67).

Foucault comienza *Herculine Barbin*, llamada *Alexina B.* de la siguiente forma: “¿*Verdaderamente* tenemos necesidad de un sexo *verdadero*? Con una constancia que roza a cabezonería, las sociedades del Occidente moderno han respondido afirmativamente. Han hecho

jugar obstinadamente esta cuestión del “sexo verdadero” en un orden de cosas donde sólo cabe imaginar la realidad de los cuerpos y la intensidad de los placeres” (11). Cuando definen a Alexina como hombre, este “ser hombre” fue reglamentado por el poder que lo determinó como varón indicándole la forma de comportamiento que debía tener. El poder, dice Foucault, se ejerce en este caso a través de la ley. Alexina/Herculine previamente se comportaba como hermafrodita, con preferencia hacia las mujeres. Esta cuestión luego es criticada por Butler, quien comenta que la identidad de Alexina/Herculine fue determinada por la normatividad jurídica y social, más que por su preferencia de identidad, en este caso, ambigua. Alexina/Herculine no quería ser hombre pero le imponen actuar como tal: esa es la tragedia de sus memorias y de donde viene la angustia. Ella, al parecer, disfrutaba de su doble condición física, en el marco de una performatividad femenina. A este respecto, Butler plantea que Foucault

parece romantizar su mundo de placeres como el <feliz limbo de una no identidad>, un mundo que va más allá de las categorías del sexo y de la identidad. La reaparición de un discurso sobre la diferencia sexual y las categorías del sexo dentro de los escritos autobiográficos de Herculine conducirán a una lectura que difiere de la concepción romantizada y al repudio de este texto por parte de Foucault (Butler, *El género* 197-98).

Butler hace hincapié sobre la concepción unívoca de sexo de Foucault. Comenta que es una falsa construcción del sexo, ya que lo concibe como algo definitivo, causal y como efecto en vez de origen, y utilizado para las relaciones de poder. “Estar sexuado significa, para Foucault, estar expuesto a un conjunto de reglas sociales y sostener que la ley que impone estas reglas es tanto el principio formativo del sexo, el género, los placeres y los deseos [...]. Así pues, la categoría de sexo es inevitablemente reglamentadora” (200).

Los atributos genitales, dice Butler, ya establecen si eres mujer u hombre y esto, por consecuencia, tiene que ver con el poder. Butler apunta que al publicar los diarios descubiertos en las bibliografías de la seguridad social francesa, lo que intenta Foucault es explicar cómo un hermafrodita enfrenta las tácticas reguladoras de la categorización sexual. Las memorias hablan sobre los comportamientos sexuales de Alexina/Herculine desde un punto de vista biológico, como si solamente su cuerpo fuera el objeto de la confusión. Butler separa las características sexuales de la identidad de género, ve al sujeto (Alexina/Herculine) como un cuerpo, más allá del sexo y del género, “como el signo de una ambivalencia irresoluble creada por el discurso jurídico sobre el sexo unívoco” (205). Butler defiende la multiplicidad del género y rechaza la teoría del poder.

A lo largo del capítulo “Sujetos de sexo/género/deseo”, de *El género en disputa*, Butler insiste en diferenciar el sexo y el género a través de varias cuestiones: ¿El sexo y el género pueden considerarse como “dados”? ¿A través de qué medios? ¿Existe una historia de cómo fueron impuestas las categorías binarias del sexo y del género?

Por otra parte, Judith Butler, en el capítulo “Hacerle justicia a alguien: la reasignación de sexo y las alegorías de la transexualidad” de *Deshacer el género*, analiza el caso de David/Brenda, sobre el cual pone en práctica algunas de sus propuestas teóricas en cuanto al género, lo transexual, transgénero y la violencia. David “es un hombre nacido hombre, castrado por la clase médica y feminizado por el mundo psiquiátrico, a quien se le permite volver a ser quien es. Pero para poder volver a ser quien es, necesita –quiere y obtiene– someterse a tratamiento hormonal y a intervenciones quirúrgicas” (100).

Butler narra con detenimiento la historia: en 1965, David (Bruce) Reimer nació con los genitales masculinos; a los ocho meses de edad le practicaron una cirugía para corregir una

dificultad que tenía para orinar. En la intervención, el pene de David fue quemado y mutilado. Meses después, los padres escucharon por parte del doctor Money que si a un niño se le realizaba una cirugía transexual e intersexual en la que cambiara de género y sexo, el niño no tendría problemas en el desarrollo y la adaptación al nuevo género, es decir, el médico pretendía confirmar que no se nace con una identidad de género, sino que ésta se construye, se educa. El especialista confirmaba que el género se aprendía social y culturalmente. Los padres, pensando que con el pene destruido, su hijo no podría tener una vida sexual común y corriente, decidieron practicarle una operación para modificar sus genitales a los de una mujer: le extirparon los testículos y le dejaron una preparación para implantarle después una vagina que, como le aseguraron los doctores, serviría de forma normal. A David lo criaron como niña, nombrándolo Brenda. Se consideró exitosa la reasignación de sexo. Años más tarde, en la pre-adolescencia, Brenda manifestó el deseo de adquirir juguetes “varoniles” como pistolas, lo mismo que el acto de orinar de pie. Ante esto, otros médicos le ofrecieron la posibilidad de regresar a su género original, se le implantó un pene y se le retiraron los senos que le habían crecido por las hormonas ingeridas.

David, ya adulto, se suicidó, lo que recuerda el caso de Alexina Barbin. Añade Butler, que algunas teóricas como Kate Millet se basaron en David/Brenda para confirmar el argumento de que la biología no era destino; “el caso fue utilizado por los medios de comunicación para demostrar que lo que es femenino y lo que es masculino puede ser alterado y que estos términos culturales no tienen un significado fijo o un destino intrínseco, y que son más maleables de lo que previamente se pensaba” (94). Butler hace hincapié en la violencia que sufren los cuerpos “inconcebibles” a los que a temprana edad se les somete a una cirugía transexual, con el bisturí literal y el de la norma. A estas personas se les mutila de forma violenta no sólo los órganos, sino

el placer y la función sexual, con tal de acatarse a uno de los binarismos de la cultura patriarcal en la que lo ambiguo y lo indefinido no es aceptado. Butler aboga por aquellas personas que nacen intersexuadas y porque se les acepte tal como son, sin realizarles ninguna cirugía que los “adapte” al modelo binario. David manifestó que se sentía como hombre, que nunca se percibió a sí mismo como Brenda. Entonces, los hombres y mujeres, ¿nacen o se hacen?

El objetivo de Butler al reflexionar sobre esta historia es hacer justicia al destacar la violencia a la que fue sujeta David/Brenda para que lograra adoptar uno u otro género y sexo; el cuerpo de David/Brenda debía ajustarse a uno de ellos, ya que sólo éstos validan la tradición heteronormativa. Es agresiva la forma en que la medicina intenta implementar y regular el género en personas que presentan alguna manifestación que no coincida con la normativa. Butler parece darle la vuelta a lo que antes se había postulado: no responde ante la cuestión de si el género es verdadero o falso. David nació hombre, y debido a las circunstancias, no se le permitió crear su propio género, fuera cual fuera, porque no correspondía a los establecidos por la sociedad patriarcal.

Lo anterior confirma que a las personas no se les permite escoger el género por sí mismas, sino que siempre tiene que ver con el otro o los otros, es decir, con las normas sociales de género. Para que David fuera un sujeto “viable”, se le trató de inculcar un comportamiento “femenino”, sin embargo, ciertas características de lo considerado masculino surgieron a lo largo de su desarrollo. Un transgénero o un intersexual, lo mismo que David, tampoco tendría que ajustarse a los binarismos de identidad y sexualidad.

Judith Butler analiza los casos de Alexina/Herculine Barbin y de David/Brenda para sustentar la tesis de que es la cultura heteronormativa quien demanda que los cuerpos se adapten a uno de los dos géneros y sexos validados. Más allá de discutir sobre si la biología es destino o

no, con lo que discute es contra las normas sociales que no permiten la flexibilidad en cuanto a género. El pensamiento butleriano afirma que estos cuerpos son abyectos y sufren violencia, ya que en la sociedad patriarcal no se acepta que el género sea algo que está en constante transformación y que, por lo tanto, es múltiple.

En este momento se reformula la cuestión de si se nace con una identidad de género o si ésta se va creando de forma paulatina. La respuesta más certera, siguiendo a Butler, es que no es algo fijo, sino que es fluido. Herculine/Alexina o David/Brenda no pudieron encasillarse en lo femenino o lo masculino; David declara que nunca se sintió “mujer” y Alexina/Herculine demostró oscilar entre ambos extremos.

Al examinar las teorías de Judith Butler y los ejemplos que ella presenta para sustentar sus ideas, se concluye que a pesar de que la biología sí influye en el destino, no elimina la capacidad de los individuos de trasgredir las normas patriarcales.

La condición biológica es objetiva y determinada. Esto no quiere decir que dicha condición implique la necesidad de una orientación hacia un extremo u otro. La biología puede ofrecer una gama amplia de posibilidades (hombre, mujer, hermafrodita, bisexual, etcétera); es la cultura quien la reduce solamente a dos. Comparto el planteamiento de Butler que postula que los cuerpos no deben ser violentados o alterados para adaptarse a lo femenino o lo masculino. No obstante, la sociedad a lo largo de la historia ha mantenido este binarismo basado en lo biológico.

El género, como se revisó antes, es considerado como un acto performativo que la ley reguladora impone, es una construcción social y cultural en la que se educa y socializa a un ser humano, sea hombre o mujer, imponiéndole roles sociales que luego reproduce.

Lo mismo el sexo que el género, postula Butler, son constructos culturales movibles producidos no sólo por el discurso, sino por el comportamiento. La heterosexualidad, para

Butler, es una disciplina obligatoria porque actúa a través de los mandatos culturales. Los hombres, según la heteronormatividad, deben desear a las mujeres y viceversa, ya que eso es lo que correspondería a su sexo; esto es, deben subordinarse a las categorías binarias de poder.

De regreso a la biología, Butler apunta que no sólo se puede ser hombre o mujer, hermafroditas, homosexuales o transgénero. ¿Por qué es distinto el planteamiento de Butler al de Simone de Beauvoir? En De Beauvoir está presente la cultura y defiende los derechos de la mujer y no niega la existencia de los binarismos. Butler apunta que todo se inscribe en el cuerpo, que se asimila en forma de dispositivos o hábitos y que esta relación sexo/género es algo vulnerable y polimorfo, mientras que en De Beauvoir era estable.

El género es la actuación social que define qué es masculino o qué es femenino. La sexualidad es cómo el sujeto encuentra goce a partir del cuerpo del otro o de uno mismo. El sexo es la genitalidad, que Butler concibe también como un resultado cultural. Pero todo, menciona Butler, es actuación, basada en lo que la sociedad propone como “lo que debe ser”. El género, entonces, está constituido por actos, a éstos los llama Butler actos performativos. Estos actos y actividades corporales construyen al género para entonces poder tener la posibilidad de una transformación cultural.

3.1 Heteronormatividad

La heteronormatividad se basa en las oposiciones binarias, es decir, el sistema sólo acepta como válidas las categorías de hombre y mujer y les otorga roles que pretenden ser inamovibles. En sentido contrario, “la biología no es destino”, postulan los estudios de género para intentar teorizar sobre las condiciones de los hombres y las mujeres en la cultura, sociedades e historia. “Los sistemas de género, sin importar su periodo histórico, son sistemas binarios que oponen al

hombre y a la mujer, lo masculino a lo femenino, y esto, por lo general, no en un plan de igualdad sino en orden jerárquico” (Lamas, *El género* 32).

La heteronormatividad está constituida por leyes, normas o regímenes sociales, religiosos, políticos, económicos o sexuales que impone el patriarcado como única vía para que la sociedad funcione. Entiéndase patriarcado, en los estudios feministas y de género, como la distribución desigual del poder entre hombres y mujeres, en la que se favorece al género masculino en las relaciones económicas, sociales, políticas y de toda índole. El *Diccionario ideológico feminista* define la palabra patriarcado de la siguiente forma:

Si la paternidad es la institucionalización de la figura del padre como el Único, el patriarcado es el desarrollo y puesta en práctica de esta forma de poder (v). El patriarcado es una toma de poder histórica por parte de los hombres sobre las mujeres cuyo agente ocasional fue de orden biológico, si bien elevado éste a la categoría política y económica. Dicha forma de poder pasa forzosamente por el sometimiento de las mujeres a la maternidad, la represión de la sexualidad femenina, y la apropiación de la fuerza del trabajo total del grupo dominado, del cual su primero pero no único producto son los hijos (237-38).

La heterosexualidad es una de las prácticas fundamentales en la construcción del sistema patriarcal que pretende regular la sexualidad y el género de los integrantes de la sociedad.

El cuerpo resulta importante en la teoría de género. El cuerpo de la mujer durante muchas épocas de la historia se ha percibido como objeto del deseo masculino y ha quedado “instrumentalizado”, y esto es lo que las teorías de género pretenden modificar no sólo en el ámbito sexual (relaciones de poder) sino también en el biológico (el cuerpo femenino está llamado a cumplir con la reproducción y si no, se considera como algo no femenino, por parte no

sólo de la religión sino de lo social).

Judith Butler propone una reformulación de la materialidad de los cuerpos en cinco puntos específicos:

1. Reconsiderar la materia de los cuerpos como un efecto de una dinámica que se da entre las normas reguladoras de poder que gobiernan la materialización de dicho cuerpo y la resignificación de los efectos materiales.

En las categorías discursivas hay una dinámica de poder que regula a los cuerpos para adecuarlos al sistema regulador. Con las propuestas de Butler se intenta romper con las categorías y flexibilizar las barreras entre los términos binarios, permitir algo más que los opuestos.

Sólo somos discurso, dice Butler, y éste afecta a los cuerpos, ya que al denominarlos con ciertas diferencias genéricas, se fijan fronteras y se inculcan leyes. Al excluir ciertas categorías es como se intenta fijar otras, por medio del discurso. Todo es siempre y únicamente lenguaje, y es a través del discurso como Butler quiere dar legalidad a los sujetos abyectos. Para ella, el lenguaje es una herramienta que es misógino en su estructura y en sus aplicaciones. Afirma que por la cuestión del discurso y de la ley actuamos en determinada forma. El discurso fonologofalocéntrico está basado en la cultura patriarcal y la discriminación radica en el lenguaje mismo.

2. La performatividad. El género es una construcción; todos los días existe una performatividad en la que se construye el género que nunca se termina de producir. Se puede construir en la masculinidad, en la feminidad o en otros géneros alternos.

La categoría de hombre o mujer, según Butler, está basada en la genitalidad, la de género en la performatividad. Los actos performativos no son algo otorgado ni fijo que terminan de

hacerse, sino que todo el tiempo el sujeto actúa de acuerdo a las instituciones, a la ley, a lo que establecen las sociedades.

3. La construcción del sexo no es un dato corporal sino una norma cultural. Butler cita a Foucault y dice que para él el cuerpo no es “sexuado”, sino que adquiere significado en el contexto de las relaciones de poder y que “la sexualidad es una organización históricamente concreta de poder, discurso, cuerpos y afectividad” (*El género* 194) y que es la que genera el sexo que considera artificial. Tanto el sexo como el género, para Butler, son realidades que se producen por medio del discurso y del comportamiento. Butler plantea un ejemplo claro: cuando nace un bebé es común que se afirme “es niño” o “es niña”, lo que tiene que ver más que con lo biológico, con un rol cultural y social que con tales palabras se le está asignando automáticamente y genera realidades autorizadas, generalmente, por la ley. “Según Butler, la cultura actúa sobre el “sexo natural” generando una construcción social que establece las distinciones que luego nosotros llamamos ‘naturales’” (Potok 206).

4. Hacer consciente la recepción del proceso que se asume en cuanto a la performatividad, actuar consecuentemente.

5. Al asumir la vinculación de dicho proceso, el sujeto se adjudica la construcción o performatividad y se identifica a partir de medios discursivos. Por eso es necesario el cambio de leyes y discursos.

3.2 Performatividad

“La performatividad no es un acto único, sino una repetición y un ritual que consigue su efecto a través de su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido, hasta cierto punto, como una duración temporal sostenida culturalmente” (17). La performatividad, como el género,

tiene la característica de la diversidad, pero está determinada por el sistema de poder que legitima o sanciona. Es algo que el individuo repite constantemente, con el cuerpo, sujeto a la cultura. Butler cuestiona si la performatividad es externar lo interno, la psique, es decir, la relación que lo de afuera tiene con lo de adentro. ¿Hay ruptura en ello? ¿La materialidad del cuerpo es algo construido? El género, entonces, es una construcción, no posee una esencia universal ni fija. Todos los días existe una performatividad, se construye un género (la barba, las botas o tacones, pintarse los ojos, el pelo, etcétera). Butler quiere encontrar el sitio para el cuerpo y la materialidad en el sistema de pensamiento contemporáneo heteronormativo.

Hay que reformular los medios discursivos con respecto a los cuerpos, propone Butler, para no estar en la abyección o en el margen, porque si no, se permite la violencia. Judith Butler ha afirmado que la abyección es un proceso discursivo, es decir, que los discursos habitan en los cuerpos, como ya se mencionó anteriormente. Para Butler, hablar de género es hablar de poder, porque tener una identidad de género que se salga de las normas resulta arriesgado. Los cuerpos considerados abyectos son los “que no importan”, pero no son sólo los andrajosos, los de las prostitutas o travestis; el rechazo radica en la inexistencia legítima de cualquiera que quede excluido de los códigos políticos y culturales. Por eso, apunta Butler, es necesario el cambio de leyes.

El lenguaje es, finalmente, el que hace al cuerpo. La postura relativista de Judith Butler lleva al extremo la postmodernidad, pretende eliminar la distinción entre hombre y mujer. La bandera del feminismo se pierde porque ya no “existe la mujer”, por lo contrario, para Butler existen los cuerpos, sea cual sea el género.

Como se señaló, la barra que divide los términos contrarios es porosa; son referente los exteriores constitutivos, el espacio de abyección, donde se da la violencia. Butler afirma en sus

escritos que los cuerpos, más allá del género o del sexo, funcionan como agentes políticos. En general, un individuo que está fuera de la ley (que esté fuera de los binomios de sexo y género) se puede convertir en cuerpo que puede ser desechado, esta parte que se vuelve sacrificable porque la fuerza reguladora castiga a quienes están en el espacio de la no definición. Los discursos de estudios de género y por lo que Butler aboga es por quitar esa parte “sacrificable” de los que no caben dentro de las clasificaciones de la heteronormatividad. Puede morir una figura importante para la cultura o los medios, pero la sociedad no se inmuta con la muerte de un travesti, por ejemplo. Eso es el ser sacrificable al que Butler se refiere.

En el siguiente capítulo se hablará de estos conceptos relacionados con el sexo y el género y la posibilidad de que se puedan aplicar o no en las novelas *Orlando* de Virginia Woolf y *Cuerpo naufrago* de Ana Clavel. ¿Qué sucede con los personajes? ¿Realmente se sitúan en el medio de la barra porosa? O bien, por su performatividad, terminan por asumir uno u otro extremo del binomio hombre/mujer.

Butler comenta que su texto *El género en disputa*, a pesar de ser académico, es autobiográfico. Es una reflexión práctica de su pensamiento sobre las diferentes experiencias de su vida, sin un intento por dar una perspectiva. Recuerda la condena, la exclusión y la violencia que sufrió cuando declaró públicamente su sexualidad lésbica. Butler, quien está en una constante búsqueda por legitimizar su vida sexual, explica en el prefacio de este ensayo su interés por discutir y criticar la concepción tradicional de género.

Una es mujer en la medida que funciona como mujer en la estructura heterosexual dominante, y poner en tela de juicio la estructura posiblemente implique perder algo de nuestro sentido del lugar que ocupamos en el género. Considero que ésta es la primera formulación de <el problema de género> o <la disputa de género> en este texto. Me

propuse entender parte del miedo y la ansiedad que algunas personas experimentan al <volverse gays>, el miedo a perder el lugar que se ocupa en el género” (Butler, *El género* 12).

Se pregunta cómo se deben formular las limitaciones morfológicas idóneas que recaen sobre los seres humanos para que quienes se alejan de la norma no estén condenados a una muerte en vida (24). La intención de Butler fue elaborar un discurso que validara las prácticas de género y sexuales minoritarias a través del desmoronamiento de los binarismos de la heteronormatividad.

Lo que Butler pretende es pensar en la identidad de género en todas sus variantes, como el transgénero y la transexualidad. Reflexiona sobre la idea propuesta por Kate Bornstein: una persona transexual no puede definirse con los sustantivos hombre o mujer. Para hacerlo, se debe recurrir a verbos activos que sean testigos de “la transformación permanente que <es> la nueva identidad o, en efecto, la condición <provisional> que pone en cuestión al ser de la identidad de género” (13). Butler alude al ejemplo de la identidad lésbica masculina; algunas teorías sostienen que no tiene nada que ver con <ser hombre> mientras que otras señalan que es parte del camino hacia el deseo de ser hombre. Kate Bornstein es una escritora y teórica de género; al nacer se le asignó el sexo masculino y más tarde se realizó la cirugía de reasignación de sexo, sin embargo, ella no se considera ni hombre ni mujer. Ella explica que no se sentía hombre, y que la única opción para cambiar era la de ser mujer.

Judith Butler plantea la pregunta del papel de la mujer como sujeto del feminismo. ¿Existe una identidad de la mujer? La representación amplía la visibilidad y la legitimidad del sujeto femenino, pero distorsionando la categoría, es decir, representada de forma inadecuada, ya que antes de ser un sujeto, se le representa. Esta representación es dinámica. No es lo mismo la

imagen de la mujer en el siglo XIX que a mediados del XX o principios del XXI. Sin embargo, hay elementos que no han cambiado. El “ángel del hogar” del siglo XIX sigue vigente, en muchas culturas además de la mexicana, en las que en el imaginario colectivo la mujer sigue siendo vista, en gran medida, como un objeto.

La mujer como sujeto político, para Butler, responde a final de cuentas a las mismas estructuras de poder logofalocéntricas. Lo que la legitima es lo que la excluye. “¿Qué sentido tiene ampliar la representación hacia sujetos que se construyen a través de la exclusión de quienes no cumplen las exigencias normativas tácitas del sujeto?” (Butler, *El género* 53). La discusión lleva a buscar la forma de sacar (no rechazar) el encasillamiento de las identidades femeninas (o masculinas) socialmente construidas y dadas por sentado en la sociedad patriarcal.

Los roles que tienen que jugar (*to perform, to play*) los hombres y las mujeres son performatividad que está en el discurso bajo las normas reguladoras sociales que se dan desde que se nace, es decir, son aprendidos. Cuando la persona nace, dependiendo del sexo anatómico, se le impone el rosa o el azul, vestido o pantalones, muñecas o coches. Esto es lo que Butler pretende desestabilizar al proponer que la identidad se construye a través del comportamiento. Es entonces cuando acuña el concepto “performatividad de género”, validando la capacidad del sujeto para construir su propia identidad con independencia de los atributos físicos.

Más tarde, Butler llega al extremo de rechazar el sexo en su dimensión biológica y al género en la social. Lo que toma en cuenta son los “cuerpos” que se construyen por medio de la cultura, el lenguaje y los comportamientos individuales que tienen que ver con la performatividad entendida como actos que afectan a los cuerpos.

Los trabajos filosóficos de Butler han tenido suma importancia en la construcción de las teorías *queer* y de género. Butler retoma el planteamiento de De Beauvoir en el que comenta que

la mujer o cualquier otro género son situaciones históricas, más que hechos naturales, añadiendo que el cuerpo es portador de significados culturales y sociales y que, por lo tanto, es mutable.

El sexo no determina, afirma Butler, sino que constantemente se realizan actos performativos para la construcción del sujeto. La performatividad no es algo estable, como antes se menciona, y va en contra de los roles establecidos que dictan qué es o qué conlleva ser hombre o mujer. Butler propone romper con lo que se dice que hay que ser o cómo hay que actuar.

Dentro de la normatividad, el sexo se reduce a hombre o mujer, la sexualidad a lo heterosexual y el género a lo femenino o masculino. En la subversión lo que se busca son las múltiples combinaciones, que no correspondan a los modelos establecidos antes mencionados. Se ha intentado eliminar los binomios.

Existe un ejemplo claro sobre la combinación de las oposiciones binarias en cuanto a sexualidad, sexo y género: alguien que no se va a ningún polo y lo que hace es “combinar” las categorías. Brigitte Baptiste se ha dado a conocer por frases que resultan inquietantes, como “soy una persona que se puede manifestar como hombre o como mujer” (Baptiste s.p). Luis Guillermo, de nacionalidad colombiana y biólogo de profesión, nació con la genitalidad masculina y pasados los treinta años, decidió vestirse como mujer. Posteriormente tomó hormonas, se puso implantes de senos, pero mantiene su pene y testículos. Hoy en día está casado con una mujer y tiene dos hijas y prefiere que lo llamen Brigitte, aunque afirma que tanto Luis Guillermo como Brigitte están presentes. Cambió su nombre legal a Brigitte Luis Guillermo Baptista.

La identidad de Brigitte Baptiste no es fija y representa lo que Butler teoriza: oscila entre los géneros, no sigue los roles tradicionales, no responde cuando le preguntan si es hombre o

mujer, es solamente un cuerpo en tránsito.

La teoría de género de Butler, en los últimos años, se ha perfilado más hacia la materialidad del cuerpo. Butler, más allá de hablar de individuos con sexo biológico y género construido, concibe que los seres humanos son cuerpos socialmente construidos.

El género no es, de ninguna manera, una identidad estable; tampoco es el *locus* operativo de donde procederían los diferentes actos; más bien, es una identidad débilmente constituida en el tiempo: una identidad instituida por una repetición estilizada de actos. Más aún, el género, al ser instituido por la estilización del cuerpo, debe ser entendido como la manera mundana en que los gestos corporales, los movimientos y las normas de todo tipo, constituyen la ilusión de un yo generizado permanente (Butler, *Actos performativos* 296-97).

En *Cuerpos que importan*, Butler reflexiona sobre lo que sucede con los cuerpos que tienen otra sexualidad distinta a la establecida tradicionalmente. El título original, *Bodies that matter*, juega con las palabras; refiere el *matter* tanto al hecho de que importan, como al de la materialidad. ¿Todos los cuerpos importan de la misma forma? ¿Cómo se inscriben las leyes en la corporeidad? En “Cómo los cuerpos llegan a ser materia”, entrevista realizada a Judith Butler, se habla de la materia corpórea y Butler da su punto de vista con respecto a la abyección, término de Kristeva que se entiende como el rechazo y la marginalidad por parte del “Otro”: “el abyecto para mí no se restringe de modo alguno a sexo y heteronormatividad. Se relaciona a todo tipo de cuerpos cuyas vidas no son consideradas ‘vidas’ y cuya materialidad es entendida como ‘no importante’” (Costera s. pág). Butler comenta también que los cuerpos abyectos viven dentro del discurso pero de una forma cuestionada y vacía, sin contenido; de ahí que defina también a la abyección como un proceso discursivo, que se forma por medio del uso del lenguaje.

Con lo anterior, Butler subraya la idea de que los cuerpos están habitados por discursos. Hace una protesta contra la abyección que sufren los cuerpos sexuados que actúan fuera del sistema patriarcal, sean mujeres u otros grupos marginados, que se manifiesta en la política y en las políticas. La filósofa estadounidense usa un argumento epistemológico y otro político al referirse a que los cuerpos que no importan carecen de una existencia legítima. Afirma que estos cuerpos abyectos fallan al materializarse, pero que existen como un poder excluido, es decir, no tienen presencia política. Lo mismo que Julia Kristeva, Butler se preocupa por lo abyecto, aquello que, dice, es lo rechazado, lo no significativo, lo que no se nombra, lo que está fuera de las oposiciones binarias: los cuerpos que no importan. Este carácter se da a través del discurso, es decir, en los discursos que habitan en los cuerpos.

El dominio de la ontología es un dominio regulado: lo que se produce dentro de él, lo que es de él excluido para que el dominio se constituya como tal, es un efecto del poder. Y el performativo puede ser una de las formas por las cuales el discurso operacionaliza el poder. Así, estoy realizando (*performing*) una contradicción performativa, a propósito. Y estoy haciendo eso exactamente para confundir al filósofo conceptualmente correcto y para colocar la cuestión de la condición secundaria y derivativa de la ontología. Para mí no se trata de una presuposición. Aún cuando yo dijese que ‘hay cuerpos abyectos que no gozan de una determinada situación ontológica’, yo realizo (*perform*) esa contradicción a propósito. Y estoy haciendo eso precisamente para arrojarle en la cara de aquellos que dirían: ‘¿Pero no estarías presuponiendo...?’ [...] Se trata de instituir discursivamente un dominio (Costera s.pág.).

Butler hace un intento por legitimar o afirmar estos cuerpos a través de los medios discursivos. Siguiendo a Derrida, utiliza el término “exterior constitutivo” para referirse a lo

excluido de la significación. En otras palabras, es cuando alguien se sale de la norma impuesta y queda fuera. Aquel que se sale es utilizado como modelo de aquello que no representa. Uno necesita del otro para poder constituirse dentro de las reglas, ya que a partir del abyecto se puede sustentar dentro de la norma.

3.3 Marta Lamas

Marta Lamas, en su compilación *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*, destaca que fue hasta 1993 cuando la categoría *género* se hizo visible en la comunidad universitaria. Recuerda los antecedentes, ya antes expuestos en este trabajo: Simone de Beauvoir en 1949 “plantea que las características humanas consideradas como ‘femeninas’ son adquiridas por las mujeres mediante un proceso individual y social, en vez de derivarse ‘naturalmente’ sobre su sexo” (9). Esta reflexión permitió que la categoría de género fuera objeto de estudio para las feministas posteriores a De Beauvoir, ya no sólo en este campo sino en el político, psicológico, social y científico.

Lamas formula una pregunta importante: ¿cuál es la verdadera diferencia entre los cuerpos sexuados y los seres socialmente construidos? En esta recopilación pretende, con los varios ensayos seleccionados, interpretar el género como una construcción simbólica, y sigue la idea de que éste es el “resultado de la producción de normas culturales sobre el comportamiento de los hombres y las mujeres, mediado por la compleja interacción de un amplio espectro de instituciones económicas, sociales, políticas y religiosas” (12).

La antropóloga y periodista mexicana, además de apuntar a la discusión del género y su construcción, aborda algunos de los ensayos que compila donde se discute el papel que han fungido las mujeres en la sociedad, la política y la historia. Hace hincapié en el sistema

sexo/género que propone Gayle Rubin en “El tráfico de mujeres: Notas sobre la “economía política” del sexo”, que posteriormente se discutirá. Lamas comenta que el sistema sexo/género es “el conjunto de arreglos por los cuales una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, y en los que estas necesidades sexuales transformadas son satisfechas” (14) y que cada sociedad aplica de forma distinta y en las que, en su mayoría, hay subordinación de las mujeres.

Lamas concluye con una comparación entre sexo y género. A través de la identidad de género se interpreta el mundo, ésta tiene que ver con el lenguaje. Debido a las normas sexuales y reproductivas sobre el cuerpo hay opresión y represión, así como desigualdad.

Se hará un intento por destacar los puntos que se consideren principales en algunos de los ensayos de la compilación de Marta Lamas con relación al tema de este trabajo.

3.4 “El concepto de género” de Jill K. Conway, Susan C. Bourque y Joan W. Scott

Las sociedades contienen una diversidad de interpretaciones alrededor de la sexualidad. Son la normatividad y la autoridad social las que producen las formas “apropiadas” en los hombres y las mujeres. El resultado son comportamientos complejos, es decir, variantes de género que emanan de las divisiones binarias. Las conductas normativas que las instituciones intentan establecer no son siempre exitosas, afirman las autoras. “No parece que los individuos simplemente acepten o reflejen las designaciones normativas. Más bien, las ideas que tienen acerca de su propia identidad de género y su sexualidad se manifiestan en sus negativas, reinterpretaciones o aceptaciones parciales de los temas dominantes” (Lamas, *El género* 24). Lo anterior indica una cierta ineficacia del sistema heteronormativo que se ha tratado de imponer. Si se hace una revisión de la historia, siempre han existido personajes que han habitado los márgenes o se han

salido de ellos, algunos totalmente, otros sólo en algunos aspectos. La transexualidad, por ejemplo, es una reinterpretación de género, como se ha evidenciado aquí. Con ella se intenta ir hacia alguno de los dos polos tradicionales del género, reinventándose desde el propio.

En este ensayo, las autoras abren una variedad de preguntas relacionadas con la mujer y su participación en la política a lo largo de la historia. Con respecto a la igualdad entre el hombre y la mujer, se formula otra cuestión fundamental: “¿Cómo deberíamos entender el problema de la igualdad en un mundo de diferencias sexuales biológicas?” (26) En ésta podría caer el grupo *trans*, quienes también sufren una subordinación o marginalidad similar a la de las mujeres.

3.5 “El tráfico de mujeres: notas sobre la ‘economía del sexo’” de Gayle Rubin

De este texto, vale la pena destacar la definición del sistema sexo/género que ofrece Rubin.

es el conjunto de arreglos a partir de los cuales una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana; con estos “productos” culturales, cada sociedad arma un sistema sexo/género, o sea, un conjunto de normas a partir de las cuales la materia cruda del sexo humano y de la procreación es moldeada por la intervención convencional, sin importar qué tan extraña resulte a otros ojos (Lamas, *El género* 117).

De esta forma, Rubin plantea que el género se impone a través de lo social, y es un resultado de las relaciones sociales de sexualidad. Se mencionan las diferencias entre los hombres y las mujeres subrayando que el hecho de que sean dos categorías excluyentes no es resultado de una oposición “natural” (59), y que en consecuencia la división de los sexos causa la represión de ambos.

Rubin expone varios ejemplos interesantes sobre los sistemas sexuales que transgreden la heteronormatividad, pero que funcionan a través del matrimonio. Expone el caso de los mohave,

nativos estadounidenses, quienes viven en la reserva a un lado del Río Colorado, que incluye parte del territorio de California y Arizona. En este grupo, el travestismo está permitido de una forma peculiar. Un hombre o una mujer pueden “convertirse” en el género opuesto por medio de una ceremonia especial. Una vez realizada la transformación, pueden contraer matrimonio con alguien de su mismo sexo anatómico. Rubin comenta que estos matrimonios no son considerados homosexuales, sino heterosexuales bajo las leyes de los mohave. Es decir, se vuelve a la institución social del matrimonio tradicional porque se casan un hombre y una mujer, aunque uno de ellos sea “convertido”. Lo que no permite este grupo social es transitar de un género a otro; se debe ser hombre o mujer, o si se muta de uno a otro, hacerlo de forma definitiva. Los mohave, entonces, se rigen bajo leyes que, con sus variaciones, contienen el binomio hombre/mujer.

Otro ejemplo son los hijras. Este término se refiere a los miembros de la India que se consideran como pertenecientes al “tercer sexo”, intermedios entre el género masculino y femenino. Los hijras son hombres castrados que visten y actúan como mujeres. La mutilación genital la realizan de forma voluntaria, y algunos lo hacen después de haber tenido relaciones homosexuales.

La gran discriminación que hoy en día sufren sucede a pesar de la antigua tradición de los hijras. En la religión hindú, algunos de los dioses tienen rasgos de uno y de otro sexo, de donde probablemente venga la relativa aceptación de este grupo antes de la ocupación británica, que trajo normas heteronormativas y la condena de la homosexualidad. Antes de esto, se les permitía trabajar y poseer tierras; incluso se les tenía respeto.

En México, en la población zapoteca, los muxes son los individuos nacidos con órganos genitales masculinos que asumen roles sexuales y sociales que corresponden a lo femenino. Es

importante mencionar que no existe en esta comunidad un rechazo ante esa categoría, y que es una organización basada en el matriarcado, donde las mujeres toman decisiones importantes sobre economía o política. El muxé es elegido por la madre, como un acto preferencial. El muxé establece relaciones temporales con otros hombres, inicia sexualmente a jóvenes hombres y por lo general es quien se queda al cuidado de los padres.

Además de los hijras, los mohave y los muxé, existen actualmente otros grupos con tendencias similares, como los berdache, en Canadá, los fa'afine de Samoa, los rae rae de Hawai o la virgen juramentada de los Balcanes.

3.6 “La antropología feminista y la categoría ‘género’” de Marta Lamas

¿Hasta qué punto las conductas o comportamientos humanos se aprenden a través de la cultura?

¿O están ya inscritas genéticamente?

Lamas vuelve al nuevo feminismo y a exponer la reflexión sobre que la diferencia sexual implica una desigualdad social y que si se permite pensar en lo femenino es por la existencia de su opuesto: lo masculino. Retoma el debate entre lo “natural” de la mujer y lo “cultural” del hombre. Lo “natural” de la mujer, explica, es lo que se relaciona con la maternidad, lo doméstico, mientras que para lo masculino es el exterior, salir de la esfera íntima que tradicionalmente pertenece a la mujer. Hace una revisión sobre el nuevo feminismo y el enfoque antropológico que se le ha dado, para llegar a la conclusión de que una de las “interpretaciones sobre el origen de la opresión de la mujer la ubicaban en la expresión máxima de la diferencia biológica: la maternidad” (Lamas, *El género* 105). Las diferencias de género son construcciones culturales, y por lo tanto, las mujeres no están determinadas biológica sino culturalmente.

La pregunta a continuación es cómo se han desarrollado las características que definen lo

masculino y lo femenino y cómo con ello apareció el género. Lo femenino no es necesariamente relativo a las mujeres, ni lo masculino a los varones, dice Lamas, y esto puede variar dependiendo de la cultura o sociedad. Para una aproximación a la definición de género, Lamas sugiere que

al existir hembras (o sea, mujeres) con características asumidas como masculinas y machos (varones) con características consideradas femeninas, es evidente que la biología *per se* no garantiza las características de género. No es lo mismo el sexo biológico que la identidad asignada o adquirida; [...] lo que hace femenina a una hembra y masculino a un macho no es pues, la biología, el sexo (110-11).

Con lo anterior se aborda el tema de la transexualidad cuando lo femenino o lo masculino no responde al género asignado, y le llama el tercer género, que, según Lamas, corresponde a las variantes mujer/masculina y varón/femenino. Acepta, entonces, que son cuatro el número de géneros posibles.

Después de que Robert Stoller, de quien ya se habló con anterioridad, ofreció una perspectiva psicológica al género, Lamas reelabora las tres instancias básicas de éste (113-115):

- a) La asignación (rotulación, atribución) de género: se da cuando nace el bebé, a partir de sus genitales externos.
- b) La identidad de género: se establece a la misma edad en que el niño aprende a hablar, y antes de que conozca la diferencia anatómica entre los sexos. En este momento se identifica con “niño” o “niña”, “rosa” o “azul”, “muñecas” o “cochecitos”, y se asume como perteneciente a uno de los dos grupos, eligiendo un comportamiento y actitudes acordes con éstos, como la sociedad ha enseñado que deben ser.

- c) El papel del género: se da a través de las normas socioculturales que se establecen respecto a lo femenino o lo masculino, desde donde se establecen estereotipos que rigen los comportamientos del individuo, y que le dan coherencia a la identidad de género.

3.7 “Variaciones sobre sexo y género: De Beauvoir, Wittig y Foucault”, de Judith Butler

Judith Butler añade algo a la conocida formulación de Simone de Beauvoir. No sólo es la cultura la que construye al individuo, sino que también él mismo se va construyendo. Butler cita a Monique Wittig, quien, en 1980, en su texto “No se nace mujer” amplía lo que De Beauvoir había postulado: “Género se convierte en el *locus* corpóreo de significados culturales tanto recibidos como innovados. Y en este contexto la ‘elección’ pasa a significar un proceso corpóreo de interpretación dentro de una red de normas culturales profundamente establecidas” (Lamas, *El género* 314). Se había mencionado ya que Butler hoy en día se refiere a los cuerpos más allá del sexo o el género. “El cuerpo no es un fenómeno estático ni autoidéntico, sino un modo de intencionalidad, una fuerza direccional y un modo de deseo” (307).

En el ensayo citado, se pregunta sobre lo natural y lo cultural de los cuerpos y pone a dialogar a De Beauvoir, Wittig y Foucault para acercarse a la respuesta. Primeramente, cuestiona a Simone de Beauvoir: el devenir, el “llegar a ser”, cree Butler, no es del todo acertado, ya que los individuos están “generizados de antemano”. Por lo tanto, Butler quiere evadir el “fantasma cartesiano” de la teoría de De Beauvoir.

Para una aproximación a la autora de *El segundo sexo* es fundamental entender una premisa de la tesis existencialista: “La existencia precede a la esencia”; el hecho de vivir, precede al ser, a lo que se es. El llegar a ser es la transición de cuerpo a género, de lo natural a la cultura.

Si pensamos en De Beauvoir, lo anterior puede traducirse en que cada quien elige lo que quiere ser, pero ser mujer, como se impone culturalmente, es un destino que la sociedad pretende establecer, lo mismo que ser hombre. A lo femenino se le relaciona con lo dulce, lo dependiente, lo doméstico, y a lo masculino con lo rudo, con la independencia. Las mujeres, según De Beauvoir, están sujetas a leyes que oprimen su libertad en cuanto a maternidad y economía se refiere.

Butler amplía el concepto de que la elección de un género es un proceso:

sutil y estratégico, laborioso y en su mayor parte encubierto. Llegar a ser género es un proceso impulsivo, aunque cuidadoso, de interpretar una realidad cultural cargada de sanciones, tabúes y prescripciones. La elección de asumir determinado tipo de cuerpo, vivir o vestir el propio cuerpo de determinada manera, implica un mundo de estilos corpóreos ya establecidos (309).

Continúa con una reflexión acerca de asumir el género, donde las normas se reorganizan y la historia cultural-corporal se renueva y es un proceso que todo el tiempo se está llevando a cabo. Pero, ¿qué sucede cuando se cambia del género establecido por la cultura, a otro? Es decir, cuando hay una “desviación” de género. Butler responde con una perspectiva metafísica y apunta que es en el momento del cambio o ‘extravío’ de género, es cuando se pone en cuestión la propia existencia.

Se habla de la angustia de abandonar el género como causa de los constreñimientos sociales. Postula que para De Beauvoir la mujer es el “Otro”, aquellas que son no corpóreas y, por lo tanto, no pueden disponer de su cuerpo, negado y reprimido. Liga a esta autora con Wittig cuando menciona que la primera concibe el género como una tarea, como algo que se tiene que corresponder. Wittig, por su parte, discute sobre la práctica social de sobreestimar el sexo

anatómico, y que éste sea algo definitivo. Ser hombre o mujer, niño o niña al nacer, es la diferencia inmediata que pretende determinar el destino social del individuo, dentro de una cultura estructurada con base en oposiciones binarias y en una sexualidad heteronormativa. “Wittig concibe una sociedad sin sexo, argumentando que el sexo, al igual que la clase, es un constructo que debe ser depuesto inevitablemente” (316).

Butler critica esta postura como utópica, ya que las sociedades siempre tienden a denominar, a nombrar, a encasillar. El punto en común entre Wittig y Foucault sería el rechazo al “sexo natural”. Termina por abundar en el caso de Herculine Barbin y Foucault, que se menciona anteriormente en este trabajo.

3.8 “Usos, dificultades y posibilidades de la categoría ‘género’” de Marta Lamas

Marta Lamas en este ensayo sostiene que hay una dificultad para utilizar la categoría de género, porque en castellano “género” no corresponde con el término anglosajón *gender*, que apunta directamente a las construcciones sociales entre lo masculino y lo femenino. En castellano se refiere a varias cosas: un grupo taxonómico, artículos gramaticales, objetos relacionados con tela, géneros literarios, musicales y además, a lo masculino y lo femenino.

Marta Lamas habla sobre el ensayo de Joan W. Scott que lleva como título “El género: una categoría útil para el análisis histórico” (1990), para subrayar que “el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos y el género es una forma primaria de relaciones significantes de poder” (330).

Scott plantea cuatro elementos principales del género:

1. Los símbolos y los mitos disponibles culturalmente que evocan representaciones múltiples.

2. Los conceptos normativos que manifiestan las interpretaciones de los significados de los símbolos. Estos conceptos se expresan en doctrinas religiosas, educativas, científicas, legales y políticas que afirman categóricamente y unívocamente el significado de varón y mujer, masculino y femenino.
3. Las instituciones y organizaciones sociales de las relaciones de género: el sistema de parentesco, la familia, el mercado de trabajo segregado por sexos, las instituciones educativas, la política.
4. La identidad. Scott señala que aunque aquí destacan los análisis individuales –las biografías– también hay posibilidad de tratamientos colectivos que estudien la construcción de la identidad genérica en grupos (330-331).

Lamas, sin embargo, diferencia dos usos de la categoría de género: el primero, que refiere a las mujeres y el segundo, a la construcción cultural de la diferencia sexual, que alude a las relaciones sociales de los sexos. Le atribuye también un orden simbólico que se da de forma distinta en las culturas. Señala que en todas las sociedades existe un elemento básico que es idéntico: la diferencia corporal, específicamente el sexo (Lamas, *El género* 339). Tradicionalmente sólo se consideraban dos sexos biológicos, el masculino y el femenino, resultado de cinco áreas fisiológicas: genes, hormonas, gónadas, órganos reproductivos internos y órganos reproductivos externos (genitales). Hoy en día lo que conforma el género dista de lo biológico y se enfoca en los comportamientos, es decir, en la performatividad.

3.9 Julia Kristeva: el género y la abyección

Kristeva, en *Poderes de la perversión*, explica la abyección desde el plano psicoanalítico e histórico-bíblico enfocado en la obra del escritor francés Ferdinand Céline. Con respecto a la abyección aplicada a la literatura como la concibe, es algo análogo a lo que dice que le sucede a

Céline por la mancha judía y a algunos personajes de Dostoyevski, Proust o Kafka, que si bien no tratan lo transexual o lo transgénero, sus personajes sí tienen características que los vuelven abyectos, son criminales, homosexuales, etcétera. Céline, con la marca/mancha judía entre muchas otras que lo vuelven abyecto, tiene un fondo ambivalente, bifronte, dice Kristeva. El significante de la falta, de la abyección de sí es la literatura; por medio de la ficción y del imaginario se llena la falta.

Lo mismo ocurre con el personaje transexual. Ambos van contra lo simbólico (la institución, la religión), son repudiados y apartados de la Ley, comparten “el encantamiento dual entre el ‘no todavía uno’ y el ‘no completamente otro’” (Kristeva 239). En estas arenas movedizas cabe la literatura como espacio en el que se devela lo abyecto, también habitan personajes *trans*, como es el caso de Orlando y de Antonia/Antón de *Orlando y Cuerpo náufrago*.

Kristeva define lo abyecto desde la teoría psicoanalítica de Freud. Se refiere a lo otro, a lo diferente, a lo extranjero, y lo que pretende es eliminar las oposiciones binarias que excluyen al otro. Lo abyecto no sólo viene de afuera, también de adentro, en donde lo primero, lo de afuera, son los estímulos del mundo real percibidos por el yo, y lo de adentro, las pulsiones del ello, del inconsciente. Lo abyecto son estas pulsiones que la sociedad prohíbe. El abyecto no sólo se encuentra en esa condición por lo externo, sino por lo interno, y a veces, con mucha más fuerza si el yo no puede frenarlo. Cuando lo prohibido es lo deseado y se sale de la ley y de lo establecido, es cuando puede llamarse abyección, por eso ésta no cabe dentro de lo heteronormativo y resulta amenazante, entonces muchas veces se reprime.

El diferenciarse y ser autónomo es abyección, dice Kristeva. El abyecto se opone al yo en términos freudianos, a la ley, y esto crea culpa posteriormente (17). El yo tiende a lo abyecto

pero teme salirse de ese superyó para cumplir con la ley. Es el deseo lo que nos impulsa a estar en la abyección, en lo prohibido, fuera de lo que el superyó impone. “A cada superyó, su abyecto” (8).

Lo abyecto está ahí, funciona como barrera; antes era desconocido, por provenir del inconsciente, pero está hostigando constantemente para lograr salir, y cuando sale, es ahí donde uno se reconoce y se aniquila, en los márgenes, en el medio de los binomios de vida, muerte, hombre, mujer, etcétera.

Kristeva relaciona lo abyecto con lo sublime, que no es lo mismo. Se puede sublimar con todas las artes. Para Kristeva, entonces, lo abyecto es lo que está fuera, en los márgenes. Lo *trans* es abyecto porque está fuera de lo ortodoxo, y el mundo de la obra construido ficcionalmente alrededor de éste es de sublimación.

Una frase de Kristeva que se adapta al caso del transgénero en la literatura que aquí se estudia es: “La abyección provocada por la tara física puede ser relacionada con el propio rechazo de las no-conformidades de una identidad corporal” (136). Los individuos transexuales o transgénero creen que la naturaleza se equivocó con ellos, que tienen un defecto físico en los órganos sexuales. Es una mancha de nacimiento, piensan que disminuye su valor. En esto se encuentra fundada su abyección; el límite está marcado en su sexualidad y entonces se define lo que está dentro y fuera de éste. El problema de lo interdicto es que no es continuo, menciona Kristeva, ya que no logra eliminar a su vez aquello que prohíbe, es decir, al otro. Butler maneja el concepto de abyección de la autora de *Poderes de la perversión*, quien lo define como el objeto expulsado que rechaza y atrae a la vez al sujeto: “Abyecto. Es algo rechazado del que uno no se separa, del que uno no se protege de la misma manera que de un objeto” (Kristeva, *Poderes* 11).

Al no poder apartar lo transgénero se vuelve prohibido, peligroso para lo propio. De ahí el rechazo que los transexuales sienten por sí mismos y la necesidad de modificar su cuerpo e identidad mediante diversos recursos y su identidad a través de la performatividad. Siguen buscando esa continuidad, la que nunca encuentran.

Los márgenes del cuerpo son como cualquier otra frontera. El cuerpo mismo es abyecto, ya que tiene la función de delimitar al yo (*moi*) del otro. La piel funge como protectora de ese otro que, a través de los fluidos corporales, se expulsa por los orificios del cuerpo. El transexual transgrede, quebranta los bordes, primero al negar y luego al modificar sus genitales y por tanto, su sexo, lo que produce belleza y horror a la vez. Según Kristeva, la escritura, la literatura en la que se habla de abyección, es el grito: “El relato como narración del dolor: el miedo, el asco, la abyección gritados” (192).

Para ella, lo abyecto tiene que ser expulsado, vomitado, para que se logre adquirir una identidad psíquica, sexual y social. Lo que se eyecta es aquello que queda arrojado y produce repulsión. Entonces la identidad está incompleta, se está y no se está, carece de estructura, con calidad de *informe*, término de Bataille que utiliza Kristeva, aplicado tanto corporal como socialmente.

Sin embargo, lo abyecto también es algo que seduce, ya que es el choque entre dos supuestamente opuestos, es decir, el goce, en sentido lacaniano. El goce implica las dos sensaciones de estar y no estar en lo abyecto, de ser y no ser el abyecto.

Las identidades del transgénero, mixtas, ambiguas, se encuentran perturbadas y rompen con el orden y las leyes socioculturales; por esto se consideran desafiantes y amenazantes.

La suciedad produce asco, repulsión, es lo que se sale de los límites. Es lo excedente que se relaciona con la impureza. La cirugía de cambio de sexo implica cercenar simbólicamente el

excedente, es decir, la identidad que sobra. Hay heridas, hay sangre, hay cicatriz, por donde el cuerpo eyecta. ¿Adónde se va el desecho? ¿Queda junto con los restos corpóreos o hay algo que permanece en el inconsciente? Las personas que cambian de sexo quedan en el límite del ser y no ser, y eso es exactamente lo que repugna: lo incierto.

El transexual, con la identidad perturbada, logra que la sociedad se tambalee; expulsa el género que rechaza, y con esto queda expulsado. La definición de lo abyecto según Kristeva, puede aplicarse al cuerpo del sujeto *trans*, que habita fuera de la ley y de la normatividad y cuyas prácticas transgreden y cruzan límites.

En la mayoría de las sociedades, las normas religiosas corresponden a las sexuales. Existen en ellas diferencias entre hombres y mujeres y esta última, por lo general, queda en desventaja. Kristeva distingue lo anterior, es decir, la abyección femenina, relacionándola con la menstruación, sus fluidos y la reproducción. Kristeva cita el libro sagrado, el *Levítico*, en el que se inscribe el binomio de lo puro y lo impuro. En éste, apunta, se delimitan las impurezas sexuales: se prohíbe lo igual con lo igual, es decir, el incesto y la homosexualidad. Tampoco están permitidos el adulterio, la zoofilia o los híbridos. Por tanto, desde entonces lo dual, lo ambivalente, pertenece a los márgenes y es castigado.

El abyecto, dice Kristeva, es consciente de ser hablante y mortal. Y es aquí donde goza de lo abyecto y lo sagrado, y la postura frente a esto es la perversión.

En este contexto, el transgénero es entonces el *otro*, el que queda diferenciado por el *Otro* (la Ley). El *otro* necesita del *Otro* para afirmar su existencia, es decir, sólo puede verse en el Otro que es diferente y que forma, entonces, su exterior constitutivo. En cuanto a sexualidad y género se refiere, la Ley crea entonces una relación subalterna que genera al sujeto que se denomina abyecto (mujer, homosexual o transexual) y que no se reconoce. Este *extraño* separa

las fronteras de lo humano e inhumano, de lo bello y lo repugnante, de lo vivo y lo pútrido, del exterior y el interior. El transgénero es una de las tantas otredades; representa el exceso, lo absurdo, lo perturbador ante el heterosexismo.

3.10 Lo femenino y la literatura

La pregunta de si existe la literatura o el arte femeninos no se ha podido responder. Los textos elegidos para esta investigación fueron escritos por mujeres, por lo que se considera necesario hacer una revisión sobre si hay literatura “femenina” o no. La diferencia de sexos no es determinante para escribir como hombre o mujer. A una mujer, por ejemplo, comúnmente se le pregunta si hace literatura femenina, a un hombre jamás si hace literatura masculina.

Ha habido dos tendencias opuestas en la discusión de si, a la hora de escribir, es relevante ser mujer o ser hombre o si produce un efecto literario específico. Hay quienes niegan la distinción entre literatura femenina y masculina, mientras otros afirman que el sexo del autor sí condiciona los escritos. En el sistema de oposiciones binarias que aquí se ha revisado, lo masculino y lo racional representan la norma, lo primordial, lo superior, mientras que lo femenino, la pasividad, lo secundario, lo inferior. Las teóricas feministas han hecho un cuestionamiento constante en el que repasan la lengua, la literatura, el discurso y el canon que se ha establecido dentro de este marco.

Los estudios feministas de la literatura han ido en dos vías:

1. Corriente revisionista (o lectura crítica reivindicativa). Es leer críticamente la cultura; en una gran diversidad de textos escritos ya sea por hombres o mujeres se ha descubierto la perspectiva patriarcal desde la que han sido elaborados. Los estudios enfocados en esta cuestión sostienen que dichos textos son misóginos y sitúan a la mujer en una situación inferior o

marginal. Ponen como ejemplo la *Biblia* y ven en ella una tradición misógina, para poder entonces dar cuenta que el *Antiguo Testamento* es sumamente patriarcal. Con esta corriente se van leyendo las obras posteriores que muestran la perspectiva falocéntrica de la tradición literaria.

2. Corriente afirmativa. Pretende captar y analizar la experiencia femenina y su expresión en la cultura. En esta línea, centrada en el análisis de la creación femenina, es donde permanece vigente la pregunta de si existe o no la literatura femenina, y si resulta afirmativa, cuáles son sus características. Dentro de esta corriente, el discurso académico ha desarrollado dos vertientes o críticas que se enfrentan a la cuestión de si hay una especificidad en la literatura “femenina”.

a)-*Écriture feminine*: Fundada por Hélène Cixous y su texto *La risa de la medusa*. En éste reclama la creación de un texto femenino, en el que la mujer debe subvertir el orden y el lenguaje dominante para abrir campo a un discurso femenino que hasta entonces había estado silenciado. El interés de Cixous está centrado en buscar un “lenguaje-mujer”, un “discurso-mujer” alejado de las oposiciones binarias. Autoras dentro de esta misma corriente llaman a la exaltación del cuerpo femenino, señalando que el discurso patriarcal es el que ha reprimido la expresión, el goce, el placer femenino. “Hay que escribir con el cuerpo, hay que marcar la diferencia en un discurso que emane del cuerpo”, son las ideas principales de Cixous. La búsqueda de un lenguaje “femenino” resulta inviable; las palabras son las de siempre, lo diferente es el uso que se hace de ellas. Esta corriente no ha llegado a producir un discurso en particular, queda en la utopía.

b)-Metodología anglosajona. Esta corriente busca situar el hecho decisivo no en el cuerpo, como postula la anterior, sino en la experiencia femenina. La experiencia tiene varias facetas, la del cuerpo femenino (la maternidad, el amamantar, la menstruación) y la histórica-

social, que es la que instruye a la mujer en una identidad que ha de reproducirse en un rol de género. Esto marca la experiencia de la mujer, determina su percepción del mundo y define su identidad para reflejarse en su arte, en la literatura, reproduciendo así la experiencia femenina. Por eso la práctica discursiva es distinta a la del hombre, lo que permite categorizar las obras literarias en géneros.

La literatura “femenina” no existe como tal. En otras artes no sucede lo mismo. No se menciona ningún tipo de “arquitectura femenina” o “escultura femenina”. No debe hablarse de literatura femenina ni adjudicársele ningún género. Los textos deben analizarse en forma independiente de la biografía del autor o autora. Las obras, más allá del sexo de quien las escribe, pueden revelar o no, alguna experiencia femenina o el modo en que se problematiza.

La literatura, entonces, es transgénérica. En el lenguaje continuamente se cambia no sólo de género, sino de edad, raza, clase social, etcétera.

Los textos que aquí se estudian, *Orlando* y *Cuerpo náufrago*, no se consideran literatura femenina. A pesar de que están escritos por mujeres, hablan sobre mujeres y de que una de sus autoras, Virginia Woolf, fue una prestigiada feminista, no pueden ser catalogados como literatura femenina, sino simplemente literatura. La literatura no debe tener sexo: ninguna de las escritoras de alcance universal ha calificado sus obras como pertenecientes a ningún género.

Como se menciona antes, Virginia Woolf, en *Una habitación propia*, expone las dificultades a las que se enfrentan las mujeres para poder escribir en un mundo dominado por el falocentrismo. Problematiza, también, la inevitable relación en desventaja que tiene el ejercicio literario con el género. Woolf comenta que la mujer, durante siglos, cayó en el olvido, por lo que le resultaba prácticamente imposible dedicarse a escribir. Por eso denomina “poetas suprimidas” a estas escritoras en potencia que debido a su situación histórica, social y cultural no pudieron

dedicarse a la literatura.

En este apartado es importante destacar otro aspecto relacionado con la literatura y lo femenino. Virginia Woolf, en este texto, se remite al concepto de androginia de Samuel Taylor Coleridge (1772-1834). El poeta, filósofo y crítico inglés afirma que toda gran inteligencia es andrógina. Virginia Woolf defiende dicha noción de “mente andrógina”, y se refiere con ésta al estado ideal del creador o escritor, en el que se mezclan componentes tanto masculinos como femeninos. Uno de los dos, masculino o femenino, dependiendo de su proporción, determina el sexo predominante, pero sin excluir al otro. Es decir, propone una naturaleza indivisible y dual en todo ente humano, donde los dos sexos en un mismo cuerpo, juntos en armonía, dieran como resultado satisfacción, felicidad, creación:

Hasta en un hombre, la parte femenina del cerebro debe ejercer influencia; y tampoco la mujer debe rehuir contacto con el hombre que hay en ella. [...] Cuando se opera esta fusión, la mente queda fecundada plenamente y dirige todas sus facultades. Quizá una mente del todo masculina no puede crear, así como tampoco una mente del todo femenina, pensó (Woolf, *Una habitación* 127).

Woolf propone que un escritor no debe pensar en su sexo, y más aún de una forma tajante. Sugiere que hay que ser “viril-mujeril o mujer-viril”, enlazar los contrarios, en el momento de la creación. Como ejemplo arquetípico de esta inteligencia andrógina está Shakespeare, quien sin duda, dice Woolf, utilizaba los dos lados del cerebro. Con respecto a las mujeres de la literatura de Shakespeare, afirma que tenían personalidad y carácter, a la altura de un hombre. Hace contraste con lo que ocurría en la realidad en la época isabelina: a las mujeres se les golpeaba, se les imponía un marido de quien eran propiedad y no tenían derechos de ningún tipo.

Al hacer una investigación sobre las mujeres en aquellos años, Woolf cuestiona la situación de opresión e invisibilidad del sexo femenino. Una mujer de esa época jamás habría podido escribir lo que Shakespeare, afirma la escritora inglesa; entonces, imagina que él hubiera tenido una hermana y la nombra Judith, quien estaba confinada, al contrario del hermano, a la esfera doméstica, sin ninguna oportunidad de asistir a la escuela (igual que sucedió con Woolf) y a punto de contraer un matrimonio arreglado. Judith escapa de casa y parte hacia Londres y tiene un destino fatal, lo que resume en lo siguiente: “Así, más o menos, hubiera sido la historia, me parece, si una mujer en tiempo de Shakespeare, hubiera tenido el genio de Shakespeare” (63). Judith es en realidad, como afirma hacia el final de *Una habitación propia*, “el poeta muerto” o mejor dicho, la poeta suprimida. Si las mujeres de estos años hubieran escrito, sería literatura “retorcida y deforme” y, por supuesto, sin firma, sin autoría.

Woolf utiliza la hipótesis de la hermana de Shakespeare para reflejar la realidad de la mujer, cuestionarse sobre la represión intelectual y subrayar la imposibilidad de elección. A esto responde a la poca participación de las mujeres en la literatura: “Sin duda la literatura isabelina hubiera sido muy distinta de lo que fue si el movimiento feminista hubiera comenzado en el siglo dieciséis y no en el diecinueve” (130).

4. Análisis literarios: una aproximación hermenéutica

En los siguientes dos apartados se harán los análisis literarios de *Orlando* y *Cuerpo náufrago*, a partir del modelo que presenta Gloria Prado en *Creación, recepción y efecto. Una aproximación hermenéutica a la obra literaria*.

La aproximación hermenéutica hace que el análisis de un texto sea mucho más rico ya que, como apunta Prado, plantea distintas posibilidades para comprenderlo. Este es un proceso que nunca concluye, en cada lectura hay una diferente interpretación. “El texto, cualquiera que éste sea, se presenta ante nosotros como un enigma por descifrar. Como un proceso dinámico no acabado en el que la participación del descifrador resulta esencial. El texto se completa en el acto amoroso que se realiza entre él y su receptor” (Prado 26).

A continuación se explicará de forma breve la sistematización que Gloria Prado realiza sobre la propuesta de Paul Ricoeur:

Primer nivel: Lectura y análisis del texto, con el fin de saber lo que el texto dice y la forma en que lo dice. Contiene el análisis textual y literal, el qué, el cómo, etcétera.

Segundo nivel: Interpretación o exégesis. Es la interpretación del contenido del texto mismo, de manera implícita o evocada.

Tercer nivel: Reflexión hermenéutica: “Reflexionar sobre la interpretación hecha de lo interpretado y sobre lo mismo interpretado” (34). ¿Por qué se interpreta lo que se interpreta? La interpretación con base en el análisis se pone en tela de juicio.

Cuarto nivel: Apropiación de la reflexión. Se asume la reflexión sobre la interpretación y lo interpretado. A través de la reflexión se valida la interpretación, el texto ya se entendió, ya se validó, el lector ya lo hizo propio.

Quinto nivel: “Referencia de la reflexión hermenéutica a la autorreflexión, a la

autocomprensión y a la comprensión de la circunstancia propias” (34). La autorreflexión y autocomprensión nunca serán exhaustivas.

Los textos literarios son polisémicos, por lo que son aptos de llevar a cabo interpretaciones diversas, válidas siempre y cuando estén apegadas al texto.

4.1 *Orlando*

Orlando es la sexta novela de Virginia Woolf. Se publicó en 1928 en la editorial Hogarth Press que había sido fundada por ella y su esposo Leonard Woolf.

Adeline Virginia Stephen nació el 25 de enero de 1882, hija de Leslie, historiador, biógrafo y ensayista, y Julia Duckworth Stephen, segunda esposa de Leslie, quien tenía hijos de su primer matrimonio y quienes, se dice, abusaron sexualmente de Virginia. Los padres le inculcaron algunos de los valores de una cultura falogocéntrica. Sus hermanos Thoby y Adrian estudiaron en Cambridge, mientras que Virginia y su hermana Vanessa fueron educadas en casa, lo que muestra la tradicional separación de los roles y privilegios masculinos sobre los femeninos, por los que las esferas pública y privada se dividían según el sexo.

El grupo de Bloomsbury estaba constituido por intelectuales, escritores y artistas que comenzaron a reunirse por el año de 1907 en casa de Virginia Woolf. Se ha comentado que los integrantes estaban en contra de la moral victoriana, y se caracterizaban por rechazar la clase social media alta a la que pertenecían, por tener libertad y preferencias sexuales distintas de las establecidas, una ideología liberal y humanista y rechazar lo convencional. Estas ideas liberales sin duda fueron plasmadas en *Orlando*, ya que Woolf creía que la mente creativa no pertenecía a ningún sexo, sino que era andrógina. En 1912 se casó con Leonard Woolf, y juntos fundaron la editorial Hogarth Press, que publicó obras de reconocidos escritores de la época. Leonard fue un

importante apoyo para Virginia en su carrera como escritora, además de ayudarla en su padecimiento maniaco-depresivo que finalmente la venció el 28 de marzo de 1941. Virginia Woolf se lanzó desde un puente a un río con piedras en los bolsillos.

Woolf escribió *Orlando* en seis meses, en Londres, entre 1927 y 1928, al terminar *To the Lighthouse*. Hacia estos años el público recibía muy bien su literatura, tanto que se vendieron más de ocho mil ejemplares en los primeros seis meses a partir de su aparición. Fue su sexta novela, publicada el mismo año en que en Gran Bretaña se permitió el sufragio femenino para mujeres mayores de veintiún años. Comenta en sus *Diarios*, el día 27 de octubre que

Orlando se ha publicado. Fui a Borgoña con Vita. No nos pillamos en falta. Pasó como un relámpago. Pero me alegró volver a ver a Leonard. ¡Qué inconexo es esto! [...] Estoy un poco harta de *Orlando*. Creo que ahora estoy un poco indiferente a lo que piensen los demás. [...] La acogida, como se suele decir, sobrepasó las expectativas. Ventas por encima de nuestro récord durante la primera semana (177).

4.1.1 Parodia del género biografía

Se trata de una obra que se inscribe en diferentes géneros literarios, aunque de manera ficticia. Por otro lado, dentro de la trama se encuentra la inserción de diferentes categorías de sexo y género, planos temporales y espaciales. La autora la llama *biografía* en forma lúdica, porque obviamente no es biografía. El hijo de Vita Sackville-West, la mujer supuestamente biografiada, comenta que *Orlando* es una larga y hermosa carta de amor de la literatura.

El título es *Orlando: A biography*, y así aparece en la mayoría de las ediciones en su idioma original. Debe mencionarse que en la traducción al español en la edición de Edhasa (Barcelona, 2007), así como en otras en español, el título de la portada solamente es *Orlando*.

Hubo ediciones como la de la Editorial Sur, (Buenos Aires, 1937) donde el título sí aparece traducido de forma completa. Al eliminar el complemento “una biografía”, el lector hispanohablante aborda el texto pensando que está leyendo una novela, que finalmente es su más apropiada definición.

Es importante comentar lo anterior ya que al excluir “una biografía” del título, se está suprimiendo una de las partes esenciales de la obra: se omite la intención declarada de la autora de que su texto sea “biográfico” de un personaje de ficción novelada. Por otra parte, en los *Diarios* de Virginia Woolf aparece una nota donde explícitamente comenta que *Orlando* es una mofa, mímica o parodia (*mock*) del género biografía y que la novela está basada fundamentalmente en el personaje real Vita Sackville-West, quien fue su amiga y amante, y en Violet Trefusis, amante a su vez de Vita: “He escrito este libro más rápidamente que ninguno: es una pura broma; pero alegre y fácil de leer, creo; unas vacaciones para un escritor” (Woolf, *Diarios* 158).

Las biografías son un género literario específico que se relaciona con la Historia; sus orígenes se remontan a la Antigüedad, con *Vidas paralelas* de Plutarco. La biografía es la historia escrita sobre la vida de una persona que, por lo general, va desde el nacimiento hasta la muerte, y pretende reconstruir los hechos más relevantes de la vida del personaje.

Las características de una biografía son:

1. Expone la vida y obra de una persona real.
2. El tiempo verbal suele ser pretérito.
3. Debe tener imparcialidad y rigor histórico, es decir, el biógrafo pretende ajustarse a los hechos reales relacionados con el biografado.
4. Es un relato expositivo y en ocasiones narrativo.

5. Se plantea en un contexto temporal, social y espacial determinados.
6. Presenta las realizaciones, hechos relevantes, logros o fracasos del biografiado.
7. Se escribe en tercera persona.
8. El biógrafo puede expresar sus puntos de vista sobre el biografiado.
9. Puede incluir testimonios de los contemporáneos del biografiado, así como entrevistas, diarios u otros documentos que contengan información relevante.

A pesar de que *Orlando* está basada en algunos sucesos de la vida de Vita Sackville-West, la obra no se corresponde con los requisitos básicos que se mencionan anteriormente, ya que, entre otras diferencias, se ridiculizan las técnicas de los biógrafos tradicionales tal como Woolf lo advierte.

El narrador dice ser el biógrafo, punto que le reitera al lector durante toda la novela. El tono es muy poético en las descripciones y el uso de recursos literarios como metáforas, metonimias, sinécdoques y otros, le confieren una dimensión lírica. En ocasiones ofrece su punto de vista, incluso le habla al lector para cuestionar algunos de los comportamientos del protagonista. Esto de alguna manera pone en tela de juicio de manera irónica la posibilidad de escribir una biografía, lo contrario a lo que escribía el padre de Virginia. “En cuanto echamos una ojeada a la frente y a los ojos, tenemos que admitir mil cosas desagradables de esas que procura eludir todo biógrafo competente” (Woolf, *Diarios* 13), y el narrador da cuenta de la dificultad de escribir sobre algunas partes oscuras de la vida de Orlando. Posteriormente, el narrador-biógrafo afirma que su deber es comunicar los hechos tal como sucedieron y da la libertad al lector para sacar sus conclusiones. Esto constituye parte de la burla hacia los biógrafos, quienes intentan contar la verdad de los hechos, cuando esto es prácticamente imposible.

En el discurso autobiográfico el “yo” se ficcionaliza. *Orlando* no es una autobiografía, pero como se menciona antes, tiene algunos rasgos relacionados con la vida de la autora.

Tanto las autobiografías como las biografías, implican necesariamente una ficcionalización. Éstas, por más que pretendan acercarse a la realidad y apearse a datos históricos, son el resultado de una versión personal de los hechos.

La pregunta sería, ¿por qué a pesar de no ser una biografía, la autora la titula así? Pueden encontrarse varias razones. El padre de Woolf, Leslie Stephen, publicó 63 volúmenes (de 1885 a 1900) del *Dictionary of National Biography*, en el que se relataba la vida y obra de personajes importantes en la historia británica. Woolf, en *Orlando*, hace un intento por expresar de forma más profunda la personalidad del/de la protagonista: a lo largo de la novela se puede percibir el fluir psíquico de Orlando, sus reflexiones y sentimientos. El biógrafo puede creer que su personaje pensó o sintió tal o cual cosa, pero es imposible confirmar que así haya sido. *Orlando*, a pesar de que la autora la haya clasificado como una biografía, es una *parodia* del género, que comenzó como una broma. Woolf escribe en sus *Diarios*:

L. [Leonard] se toma *Orlando* más en serio de lo que yo esperaba. Piensa que en algunos aspectos es mejor que *To the Lighthouse*; que trata de cosas más interesantes, más relacionadas con la vida y más grandes. La verdad es, supongo, que la empecé como una broma y luego continué con ella en serio. Por lo tanto le falta unidad. Él dice que es muy original. En cualquier caso, me alegro de acabar con este período de escribir «una novela»; y espero que nunca me vuelvan a acusar de ello (165).

Linda Hutcheon teoriza sobre la parodia en el arte moderno a través de un replanteamiento y una recontextualización de lo que en tiempos anteriores se había entendido por parodia. Con ese fin, en *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*,

ofrece varios ejemplos de definiciones previas de parodia para luego conceptualizarla en el contexto actual.

La parodia es una forma de repetición con una intención no sólo irónica sino también crítica, en la que se resaltan las diferencias más que las similitudes. Hutcheon se acerca a la parodia para visualizarla como un fenómeno formal, como un diálogo entre textos. Para que la parodia se realice, es necesario que haya un contexto y un discurso dependiente. La parodia, sostiene Hutcheon, es una síntesis bitextual, es decir, contiene a los dos textos, es ambivalente y tiene una doble voz en el discurso. En el caso que aquí se estudia, la parodia se lleva a cabo sobre el género biografía e incluye, como ya se ha mencionado, algunos pasajes de la vida de Vita Sackville-West. En sus *Diarios*, Woolf comenta que “Vita entra majestuosamente en la imprenta, toda de rojo y negro (igual que Orlando)” (146). Vita Sackville-West estaba casada con Harold Nicholson, ambos abiertamente bisexuales. Se toman algunos elementos biográficos de aquel personaje, como sus orígenes nobles, la historia familiar y la mansión donde vivía, que se detallan en el libro de la propia Sackville-West, *Knole and the Sackvilles* (1922).*

Según Hutcheon, cualquier forma artística puede ser parodiada, siempre y cuando exista una distancia crítica y no necesariamente del mismo género. Por ejemplo, una pintura puede parodiar una obra literaria o viceversa. En literatura, los enunciados lingüísticos prevalecen en distintas formas, ya sean alegoría, parodia, mención, plagio, citas, y otros.

* Habría que estudiar a fondo *Knole and the Sackvilles* para revisar la posibilidad de que éste fuera el hipotexto de *Orlando*, aspecto del que no se ocupará la presente investigación.

La misma teórica señala que “ironic inversion is a characteristic of all parody” (Hutcheon 6), para afirmar que la parodia es una forma de imitación, pero caracterizada por la inversión irónica. La ironía está en la parodia misma y en lo que contiene. Para referirse a la parodia moderna, apunta que ésta posee múltiples registros que se repiten. En esas repeticiones, la imitación no se remite al pasado, sino que lo confronta (al pasado) en su estilo compartiendo algunos códigos para comprender el doble significado que tiene la obra parodiada.

La parodia revisa, replantea y ofrece una contextualización entre los trabajos artísticos. Es un reciclaje artístico que se da de una forma muy peculiar, compleja y llena de intención. Es importante destacar que la parodia puede ser una crítica seria, no necesariamente burlesca.

En *Palimpsestos*, Gérard Genette se acerca a la parodia. Destaca la etimología grecolatina de esta palabra para una mejor comprensión: “*ôda* es el canto; para: «a largo de», «al lado»; *parôdem*, de ahí *parôdia*, sería (?) [sic] el hecho de cantar de lado, cantar en falsete, o con otra voz, en contracanto –en contrapunto-, o incluso cantar en otro tono: deformar, pues, o *transportar* una melodía” (20).

En español, la versión más conocida es la traducción de Jorge Luis Borges, quien tradujo *Orlando* nueve años después de la publicación original en 1928. *Orlando*, en la edición de Penguin (2000), está dedicada a Vita Sackville-West, mientras que en la de Edhasa, se omite dicha dedicatoria sin explicación alguna.

4.1.2 Sexo e identidad de género

La diferencia entre géneros sexuales es uno de los hilos conductores de *Orlando*. Woolf cuestiona si realmente hay tantas discrepancias entre hombre y mujer, tal como la cultura tradicional heteronormativa sostiene. De ahí el cambio de género del protagonista y todo lo que

la transformación sugiere. Orlando no se siente distinta por el hecho de cruzar la barrera entre el sexo y el género, tanto que en un inicio sigue comportándose de la misma forma. Poco a poco caerá en cuenta de lo que significa ser mujer en la sociedad británica. Con esto se sostiene la premisa de que no es la biología ni la genitalidad, sino la cultura y la sociedad las que producen el género.

Orlando está escrita en tercera persona y el narrador (“biógrafo”) es omnisciente extradiegético. El tiempo verbal es pretérito y el estilo es indirecto libre. Los diálogos son escasos y breves, lo que predomina es el monólogo interior indirecto, en los que está presente el fluir psíquico del/de la protagonista. A través de los monólogos interiores, podemos leer los pensamientos del personaje, que están más cerca del inconsciente que de una instancia consciente. Esto es, hay introspección por parte de Orlando, pero este autoanálisis es consciente, mientras que el monólogo interior apunta más a lo inconsciente. El narrador solamente funciona como emisor de los pensamientos de Orlando, que surgen en orden y en desorden, en la vigilia y en el ensueño.

A través del flujo de conciencia, Virginia Woolf explora nuevas formas de representación, y por ende de narrativa. En *Orlando* no se encuentran acontecimientos ordenados de acuerdo a sus causas y consecuencias, sino las asociaciones, recuerdos, cuadros exteriores e interiores, que configuran un mundo en donde la lógica decimonónica no tiene cabida. En *Orlando* se da una interiorización de los acontecimientos a través de los personajes. En vez de presentar al lector una narración totalizadora como en la novela tradicional, se ponen constantemente en cuestión los acontecimientos internos y externos y se ofrece entonces al receptor una visión multidimensional de la realidad y de la identidad de género, que se representa en función de la percepción que de ésta tienen los personajes.

La historia de *Orlando* ocurre entre los años 1588 y 1928, durante los cuales, y en algún momento, entre los 17 y los 36 años de edad, cambia de género de hombre a mujer. Desde la primera línea se anuncian varios de los temas principales: sexo, género, travestismo: “Él –porque no había duda sobre su sexo, aunque la moda de la época contribuyera a disfrazarlo–...” (Woolf, *Orlando* 11). Habla de un él que posteriormente será ella y de las costumbres de aquellos años en la vestimenta y comportamiento, es decir, en la performatividad en términos butlerianos.

La novela de Woolf trata de una narración fantástica que ocurre en Inglaterra en la que Orlando, primero en la época isabelina, se presenta como un joven intrépido de origen noble, que quiere aventurarse por el mundo, le gusta escribir poesía y está enamorado de la naturaleza. Como los jóvenes aristócratas de aquellos años, Orlando visitaba *pubs* y tenía aventuras con muchachas de Kent. “Es indudable que muchas damas estaban listas a concederle su favor. A lo menos tres nombres fueron apareados al suyo –Clorina, Favila, Euphrosyna: así las llamó en sus sonetos” (28).

En el invierno de la Gran Nevada es cuando Orlando conoce a Sasha, la princesa rusa, su primer gran amor. Se ha comentado que Sasha está basada en Violet Trefusis, amante de Vita y también escritora. La princesa rusa es un personaje misterioso y andrógino que, igual que el protagonista, tiene una identidad de género ambigua: en un inicio Orlando no sabía si era hombre o mujer y aún antes de saberlo, manifiesta su atracción hacia este individuo, independientemente de su sexo o género, sugiriendo entonces una bisexualidad. Su traje, altura y la destreza con la que patinaba la hacían parecer un hombre ante los ojos del protagonista. De nuevo, la vestimenta juega un papel importante con relación a la performatividad de este personaje, lo mismo que la fuerza física que comúnmente se relaciona al sexo masculino, en este caso, en el deporte del patinaje. Orlando comenta que las piernas y las manos, así como el porte, eran las de un

muchacho, sin embargo, la boca, los pechos y los ojos no correspondían a un hombre. Con esta descripción resulta clara la condición andrógina de Sasha, así como las inclinaciones sexuales de Orlando:

Vio salir de la Embajada Moscovita una figura –mujer o mancebo, porque la túnica suelta y las bombachas al modo ruso, equivocaban al sexo– que lo llenó de curiosidad. La persona, cualesquiera que fueran su nombre y sexo, era de mediana estatura, de forma esbelta, y vestía enteramente de terciopelo color ostra, con bandas de alguna piel verdosa desconocida (32).

Orlando mira a esta persona, que cree hombre, y a quien por lo tanto, no puede abrazar. Lo anterior implica las restricciones de la sociedad con respecto a las muestras de cariño entre los hombres. Luego, Orlando se da cuenta de que Sasha es mujer.

Posteriormente se vuelven amantes, pero Sasha rompe la promesa de huir con él y lo hace con un marinero ruso. Mientras Orlando la esperaba, el narrador vuelve a hacer hincapié en la vestimenta andrógina de la princesa rusa: “Vendría sola, con su capa y sus pantalones, con botas como un hombre” (51). ¿Por qué remarcar que iría vestida como hombre? Parte de la intención del travestismo es actuar o imitar el sexo del que se disfraza una persona. Es probable que tenga que ver con la actitud de Sasha al desafiar a la sociedad, y que para ello adopte una postura masculina, lo mismo que la vestimenta, ya que escapar con un hombre sin contraer matrimonio era inaceptable en la cultura de aquella época. Sasha no llega a la cita. Desolado, Orlando se encierra en su castillo para escribir. Es aquí adonde invita a Nick Greene, un famoso poeta y crítico literario, quien escribe una parodia sobre el mismo Orlando, en la que se critica la clase social alta del joven en un tono despectivo. Este personaje aparece dos veces en la novela, primero en el siglo XVII y posteriormente en el XIX.

Deprimido por la burla, Orlando quema todos sus poemas, excepto uno: “La encina”. En todo momento Orlando lleva consigo el manuscrito. Conforme el/la protagonista va madurando y migrando entre géneros, el estilo del poema también se ve transformado. Aparecen muchas disertaciones sobre literatura y poesía, la mayoría en los diálogos que sostiene con Greene. A través de estas charlas, Orlando se da cuenta de que el éxito literario no es lo importante, sino el proceso mismo de la escritura y los encuentros, desencuentros y diálogos que tiene el autor consigo mismo. Orlando vive para escribir y reescribir continuamente su poema, aunque a veces lo quiere destruir. Existe una crítica ante la imposibilidad de las mujeres de triunfar en el campo literario, tema en el que Woolf abunda en *Una habitación propia*.

El rey Carlos II envía a Orlando a Constantinopla como embajador. Luego de un certificado de matrimonio con una bailarina española, Pepita Rosina (de quien se dice está inspirada en la abuela de Vita Sackville-West), Orlando cae en una especie de trance o sueño que dura siete días. Ana Clavel, en un artículo titulado “Síndromes de la pasión” comenta acerca de los distintos síndromes a los que todo ser humano puede estar expuesto. Específicamente habla sobre uno que tiene que ver con lo que le ocurre a Orlando:

El Síndrome de la Bella Durmiente es otro trastorno caracterizado por hipersomnia, bulimia, alteraciones de la conducta como irritabilidad e hipersexualidad. Curiosamente, se presenta más en varones que en mujeres. En la novela *Orlando* de Virginia Woolf, el protagonista, después de cada pérdida amorosa significativa, atraviesa por periodos de sueño que duran más de una semana, ignorante de que más allá del simbolismo implícito, lo suyo era también parte de una saga de durmientes patológicos. (Clavel, “Síndromes” s.pág)

Después de este largo descanso Orlando despierta como mujer. Es curioso cómo el

narrador cuenta que él/la protagonista no se asombra ante el cambio corporal, como si fuera un proceso natural. El narrador, por tanto, sugiere que la condición ambigua es algo que no debería sorprender.

Debemos confesarlo: era una mujer. La voz de las trompetas se apagó y Orlando quedó desnudo. Nadie, desde que el mundo comenzó, ha sido más hermoso. Sus formas combinaban con la fuerza del hombre, y la gracia de la mujer. [...] Orlando se había transformado en una mujer –inútil negarlo. Pero, en todo lo demás, Orlando era el mismo. El cambio de sexo modificaba su porvenir, no su identidad (Woolf, *Orlando* 121).

Este párrafo contiene dos de las características que el discurso tradicional otorga a ambos sexos: la fuerza en el caso del hombre y la gracia en el de la mujer. Sin embargo, la postura del narrador sugiere que el sexo no modifica la esencia ni la identidad de Orlando.

Más adelante se explica que el cambio fue indoloro y que, como se menciona arriba, no le extraña a Orlando. Este discurso y el que sigue en el texto son una estrategia narrativa que, más que una crítica al cambio de sexo y de identidad de género, soportan la aceptación. *Orlando* no fue escrito con el afán de tratar el tema de la transformación de sexo y género como una situación fuera de lo cotidiano, sino que propone que es algo natural. La cultura, mas no Orlando o el narrador, ve como “anormales” dichas transformaciones e intenta buscar una explicación ante una situación fuera de lo común: que Orlando siempre había sido un hombre y que ahora es mujer. El narrador deja a los estudiosos del cuerpo y la naturaleza (biólogos) y de la mente humana (psicólogos) que lo resuelvan, como si al protagonista no le interesara la genitalidad, tal como lo hacen algunas teorías de género, que se enfocan más en lo performativo. Sólo comenta de forma llana que Orlando fue varón hasta sus treinta años y que luego fue mujer. Intencionalmente, después de la metamorfosis, se hace hincapié en la vestimenta bisexual de

Orlando: viste casacas y bombachas turcas, al igual que hermosas joyas y vestidos.

Al igual que el resto del discurso de la novela, la descripción del cambio de género y sexo de Orlando es configurada de manera lírica. Aparecen las Señoras de la Castidad, de la Pureza y de la Modestia, alegorías, quienes previenen al protagonista de no mostrar a la sociedad la transformación de sexo y género que se ha operado en él. Sin embargo, “La Verdad”, otra alegoría, gana: Orlando no tiene problema en mostrarse como mujer, esto es hacer evidente su situación actual. Sin embargo, es interesante cómo el cambio no parece perturbar a Orlando, lo que demuestra que es delgada y porosa la línea que separa el sexo y el género, y que incluso pueden combinarse en una persona, como Orlando, y se puede fluir en ella. La personalidad y el carácter de Orlando no cambian a pesar de la modificación que sufre su cuerpo.

Orlando pasa un tiempo con los gitanos, quienes no comprenden la particular forma de ver la naturaleza del protagonista. A su regreso a Inglaterra, Orlando, vestido de mujer, sostiene una relación amorosa con Nicholas, el capitán del barco. En este escenario Orlando percibe y toma conciencia de lo que supuestamente es ser mujer. Entonces, el/la protagonista de Woolf se cuestiona sobre los sexos y géneros y cuál de ellos dos disfruta más: “¿Cuál es el éxtasis mayor? ¿El de la mujer o el del hombre? ¿No son acaso el mismo?” (137). En este capítulo se denuncia que los roles del sexo impuestos por la sociedad son ridículos y artificiales.

Se localiza aquí la mayor suma de actos performativos que le corresponderían a la mujer en una cultura falocéntrica:

-Orlando viste un collar de perlas y un ajuar floreado de mujer, pero se resalta la incomodidad de su falda tanto para caminar como para la posibilidad de nadar.

-Es objeto de un trato delicado y especial, en tanto mujer, por parte del Capitán.

-Duda ella/él al confiar su seguridad no en sí misma, sino en un marinero, en lo que encuentra

gusto a pesar de su duda.

-Crítica de los regímenes alimenticios que se le exigen a la mujer.

-Burla de la virginidad, “el edificio entero de la moral femenina” que se debe “proteger hasta la locura y a cuya pérdida no [se] debe sobrevivir” (135).

-Cuestionamiento ante el respeto que se debe guardar frente a “la opinión del sexo contrario, por monstruosa que sea” (137).

-Conciencia de la reacción de un hombre ante el cuerpo de una mujer (mostrar los tobillos), por lo que debe ocultarse en ocasiones.

-Se indican las exigencias que se establecen como “propias de la mujer”, a las que ahora Orlando tendrá que “someterse”: sumisión, castidad, el estar perfumadas, tener predisposición al llanto, ser contemplativas y tontas y estar exquisitamente ataviadas. Sin embargo, el/la protagonista opina que dichas características no son propias de la mujer y que si las adopta, no podrá disfrutar de la vida, lo que de nuevo es una fuerte crítica a la cultura tradicional. “«Hay que peinarse», pensó, «y sólo eso me tomaría una hora cada mañana; hay que mirarse el corsé; hay que lavarse y empolvarse; hay que pasar de la seda al encaje, y del encaje al brocado; hay que ser casta todo el año...»” (138).

En contraste, se menciona lo que no puede hacer una mujer: partirle la cabeza a un hombre, gritarle, usar la espada, usar corona (cargos políticos), firmar documentos, ser líder de un ejército, mostrar partes del cuerpo, etcétera. En este momento Orlando sufre el desencanto de lo que es ser una persona del sexo femenino, o lo que es ser mujer para un hombre con criterios heteronormativos. Lo único que le está permitido a Orlando al desembarcar en Inglaterra es hacer preguntas banales y sin contenido. Él/ella se da cuenta de “la baja opinión que ya se había formado del sexo opuesto, al que había pertenecido con tanto orgullo” (139). Entonces, el/la

protagonista ya no habla desde un punto de vista femenino ni masculino, sino desde ambos o desde ninguno; habla quizá desde esa concepción de “cuerpos” que Judith Butler hace en su propuesta. “La oscuridad que separa los sexos y en la que se conservan tantas impurezas antiguas, quedó abolida” (142).

Orlando encuentra placer en la lírica, aunque no deja de hacer el comentario sarcástico de que ser mujer que escribe poesía es lo mismo que estar muerta, ya que no hay reconocimiento alguno a la escritura que crean las mujeres. Con relación a esto, hay una declaración importante: la archiduquesa Enriqueta había visto “un retrato de Orlando que era idéntico a una hermana de ella que hacía tiempo [...] estaba muerta” (100). Esto tiene que ver con la invisibilidad de la mujer, como se dice anteriormente, pero también puede relacionarse con la supuesta hermana muerta de Shakespeare, de la que Woolf habla en *Una habitación propia*. Podría ser una denuncia de la imposibilidad de desarrollo intelectual y económico y creativo de la mujer a lo largo de la historia: “«Vale más», pensó, «estar vestida de ignorancia y pobreza, que son los hábitos oscuros de nuestro sexo” (141).

Orlando ve por primera vez a la archiduquesa Enriqueta montando un caballo, y le parece un hombre alto vestido de mujer, y sí, en realidad se trataba del archiduque Enrique disfrazado con vestidura femenina. Esto habla de la fluidez de identidad de género, la distancia que puede haber entre los polos heteronormativos. Este personaje le parece aburrido a Orlando, y rechaza la oferta de matrimonio que le hace. En Inglaterra, tiempo después, el/la protagonista se reencuentra con la archiduquesa Enriqueta, quien en realidad era un varón, pero también travestido: “vestida de un modo ridículo, con una caperuza y un manto a pesar del calor” (101). La vestimenta no corresponde a la fotografía de la archiduquesa Enriqueta de la edición original de la novela. Después de que cada uno realiza una performatividad conforme a los géneros

correspondientes, el ahora archiduque comenta que siempre había sido un hombre. Éste es el tercer personaje que tiende a la movilización de géneros a través del travestismo. El primero es el mismo Orlando, el segundo la princesa rusa Sasha, y el tercero el archiduque Enrique o la archiduquesa Enriqueta.

Desde el primer capítulo, se describe a Orlando como un ser andrógino que cruza los límites de un género a otro; a pesar de que afirma que es un joven, algunas de sus características externas podrían corresponder al sexo femenino. Es bello, no importa del sexo que sea. Después de la prosopografía, hay una afirmación que sugiere que el protagonista por dentro también es un ser ambiguo: “Era la viva imagen de un caballero. ¿Y por dentro?” (21) Este es el episodio en el que Orlando conoce a la reina de Whitehall, que tiene como referente a Elizabeth I en la realidad extradiegética.

La propuesta de la vestimenta que se adopta en cada ocasión como performatividad es clave en la novela. El narrador explica de forma clara las implicaciones que conlleva el ropaje, atribuyendo una reflexión a “los filósofos”, quienes afirman que los trajes tienen un papel más importante que el de sólo cubrir el cuerpo de una persona: “Cambian nuestra visión del mundo y la visión que tiene de nosotros el mundo” (164).

En la novela se hace hincapié sobre el impacto que causan en los hombres las faldas que usan las mujeres. Orlando recuerda la escena del barco, cuando el capitán ve su falda e imagina que la seducción no se habría llevado a cabo con otro tipo de ropa, con lo que “confirma la tesis de que son los trajes los que nos usan, y no nosotros los que usamos los trajes” (164). Es importante destacar en este momento que en las ilustraciones que se van intercalando en el relato aparece Orlando y con los cambios de ropa sufre algunas transformaciones. Éste/Ésta usa en varias ocasiones ropas del sexo opuesto, sea mujer u hombre. Cuando, ya mujer, se viste como

hombre para salir en la noche a pasear, y se da cuenta de que adopta ciertas actitudes que tradicionalmente pertenecerían al rol masculino. Se dirige al espacio íntimo de su habitación y se encierra con llave. Abre el armario para buscar un traje negro que usaba cuando era hombre y salir a la calle. Gaston Bachelard en *La poética del espacio* (1965) apunta que la imagen de los cajones, los cofres o los armarios encierran los secretos del ser, donde se guarda lo más íntimo y personal de una persona. Mantienen el secreto y parte de la intimidad, en este caso, parte de la vestimenta que usaba Orlando cuando era hombre. “Orlando recobró los sentimientos propios de un hombre. Miró, sintió, habló como un hombre” (Woolf, *Orlando* 189). Incluso, conoce a una prostituta que cree que Orlando es hombre y cuando se da cuenta que no lo es, se ríe de ello. Orlando se percata de que la vestimenta juega un rol importante no sólo en cuanto al género, sino también en cuanto a la clase social. Dependiendo del siglo o época, adapta su vestimenta a las distintas situaciones.

La primera escena en la que se menciona la ropa que porta Orlando es casi al inicio de la novela, y la vestimenta podría corresponder a la primera imagen de la edición original, de la que ya se habló: “Sin más ayuda que seis pulgadas de espejo y un par de viejas bujías, se metió en bombachas coloradas, cuello de encaje, chaleco de Pekín, y zapatos con escarapelas tan grandes como dalias dobles” (18).

Con respecto al travestismo y el uso de los trajes, el narrador hace varias reflexiones relacionadas con la performatividad y su simbolismo, los trajes, sean bombachas o faldas, no sólo cubren al cuerpo, sino que tienen también la función de cambiar la visión del mundo de quien los porta; y que la diferencia entre los dos sexos es más profunda que la vestimenta que portan. Pone en un plano secundario tanto al sexo como a la ropa que se utilice, es decir, no definen al género; una persona así como puede cambiar de ropa, también puede cambiar de

género en forma constante:

La diferencia de los dos sexos es más profunda. Los trajes no son otra cosa que símbolos de algo escondido muy adentro [...]. De nuevo nos encontramos ante un dilema. Por diversos que sean los sexos, se confunden. No hay ser humano que no oscile de un sexo a otro, y a menudo sólo los trajes siguen siendo varones y mujeres, mientras que el sexo oculto es lo contrario del que está a la vista (165).

Lo anterior se relaciona también con la propuesta de literatura andrógina de Woolf, de la que se habló antes. Orlando, como ya se ha mencionado, es un cuerpo que oscila entre géneros:

Parece que no le costaba el menor esfuerzo mantener ese doble papel, pues cambiaba de género con una frecuencia increíble para quienes están limitados a una sola clase de trajes. Ese artificio le permitía recoger una doble cosecha, aumentaron los goces de la vida y se multiplicaron sus experiencias. Cambiaba la honestidad del calzón corto por el encanto de la falda y gozaba por igual del amor de ambos sexos (192).

Cuando el personaje se encuentra en el siglo XIX, se comenta que en esa época la mujer puede usar faldas o bombachas según su antojo. ¿Por qué entonces, en la última fotografía de la edición original, sale Vita con falda? Podría haber sido retratada usando bombachas, ya que en esos años era una vestimenta también adecuada para las mujeres.

La idea del género estático es un tema primordial en *Orlando*. Como se sabe, primero es hombre, luego mujer. Sin embargo, agentes externos como la ropa, el comportamiento y ciertas reflexiones expuestas en el texto tienen la función de evitar que el lector encasille el sexo o el género de Orlando. Shel, hacia el final de la novela, afirma que Orlando es mujer. Líneas después, la misma Orlando menciona: “«Soy una mujer», pensó, «una mujer de veras, al fin»” (219). Casi de inmediato Orlando resuelve que su sexo es, “sin asomo de duda”, femenino. De

nuevo, más adelante, Shel vuelve a preguntarle: “«¿Estás segura de no ser un hombre?»” (223). Luego se encuentra la siguiente afirmación “Pero Orlando era una mujer” (233).

Aquí puede insertarse la idea de Judith Butler de dislocar los conceptos tradicionales de sexo y género, así como reafirmar la función de la performatividad. En *Orlando*, el travestismo en los personajes y otros actos performativos crean una discusión ante la idea esencialista de lo femenino y lo masculino en cuanto a sexo, género y prácticas.

Orlando sigue siendo el/la mismo/a, independientemente del sexo o género, de ahí que no cambie de nombre, sea hombre o mujer. Con relación a esto, vale la pena destacar la performatividad lingüística que propone Judith Butler. Plantea que los actos de habla se inscriben en el cuerpo, que los humanos somos seres lingüísticamente vulnerables, que el lenguaje puede herir al cuerpo; he ahí la relación entre cuerpo y discurso. Con respecto a la novela de Woolf, el nombre que se le otorga a un ser humano al nacer podría ser una muestra de que la performatividad le es inculcada a través del lenguaje. Los nombres propios tienen un valor importante en la novela, además de que en este caso es el mismo del título. El nombre tiene relación con el tema de la muerte, es algo que afirma Barthes en *Roland Barthes por Roland Barthes*. Al nombrar, se aprehende y se evoca a alguien y “No es sólo la lingüística de los nombres propios lo que hace falta; es también una erótica: el nombre, como la voz, como el olor, sería el término de una languidez: deseo y muerte: el último suspiro que queda de las cosas’, dice un autor del siglo pasado” (56-57).

No se sabe de dónde sacó Virginia Woolf el nombre propio de su protagonista. Se ha dicho que se inspiró en el *Orlando innamorato* (1486) de Matteo Maria Boiardo y en el *Orlando furioso* (1532) de Ludovico Ariosto. El primero, es un poema épico escrito en la época renacentista que habla sobre los viajes a Oriente del caballero Orlando o Roldán. El segundo es

también un poema épico y supone ser la continuación del *Orlando innamorato*.

Debe destacarse otra cuestión en cuanto a identidad de género: como se sabe, Orlando nace con los genitales masculinos y el deseo se mostraba hacia el sexo opuesto. Cuando muda de sexo hacia el femenino, el deseo también se transforma hacia el masculino, y aquí es donde se empieza a reflexionar sobre esta cuestión. Algunos personajes que parecían mujer u hombre, no resultan ser sino lo contrario. El deseo, entonces, no tiene sexo. Este conflicto lo retomará Ana Clavel de forma distinta al cuestionarse sobre las apariencias.

El ropaje, como se ha estado repitiendo, funciona como acto performativo para configurar la identidad de género. Woolf pretende derrumbar la idea de que si se usan bombachas se es hombre, o si se utiliza vestido, se es mujer, ya que eso es construir un género socialmente. Para Butler, el acto performativo (tanto la vestimenta como otros actos corporales), se pueden utilizar para subvertir la heteronormatividad, de no repetir los patrones tradicionales, que es justamente lo que Orlando y otros personajes de la novela realizan al travestirse y al darse a sí mismos nuevos significados en la diégesis. Tanto Butler en su teoría como Woolf en *Orlando*, proponen desestabilizar la visión binaria de género a través de prácticas o discursos que ofrezcan la posibilidad de ampliar los géneros. Ni el sexo ni el género ni la vestimenta tienen que corresponderse entre sí.

Cuando Orlando cambia de sexo a mujer, se menciona que se pone al cinto un par de pistolas y algunas esmeraldas y perlas que antes usaba como embajador. Las pistolas, tradicionalmente, corresponderían al hombre, mientras que las joyas, en esa época, tanto al hombre como a la mujer. Lo que interesa en este momento no es el cambio de sexo, sino de género que se da por medio de una performatividad. El sexo no es lo que debe acentuarse, sino la construcción social del género.

Todos somos mezcla de hombre y mujer, con lo que la androginia queda expuesta por Woolf de forma explícita en esta novela. Se cuestionan las reglas o roles que marca la sociedad para lo que supuestamente es la feminidad o masculinidad, y Orlando es un migrante en la barra que divide a ambos, es decir, permanecer en la ambigüedad: Orlando mujer se viste en menos de diez minutos con trajes raídos, aborrecía los quehaceres domésticos, era sensible al dolor, tiene conocimientos sobre agricultura, montaba a caballo, bebe alcohol, juega y apuesta, era atrevida como un varón. Orlando hombre carecía de gravedad y poder, rompía a llorar fácilmente. “Imposible resolver ahora si Orlando era más hombre o más mujer” (Woolf, *Orlando* 166).

Judith Butler plantea dislocar la relación entre sexo, género e identidad, Woolf lo pone en práctica en *Orlando*, donde además añade el factor temporal, visto como elemento, más que como dimensión. Butler replica en su teoría lo que Woolf expone en la ficción: se rechaza el binarismo de género para concluir que el sexo y el género no son fijos ni estables. Sin embargo, el/la protagonista de Woolf, termina más cerca del extremo femenino de la barra de géneros, aunque nunca se define totalmente y permanece en un estado de androginia.

Otra cuestión importante que se menciona en *Orlando* es el matrimonio. Orlando se avergüenza de no estar casada a su edad (treinta y uno o treinta y dos años), como debía ser en la cultura del siglo XIX, incluso hace énfasis en el dedo anular sin anillo, “desnudo”. Orlando entonces apunta que debe “ceder y someterse al Espíritu de la Época, y elegir un marido” (211), y que esto, dice el narrador, era opuesto a su carácter, ya que se señala explícitamente que no es Orlando quien habla, sino el espíritu de la época. Aquí se encuentra una crítica ante la necesidad de la mujer por contraer matrimonio para sentirse completa, además del romanticismo exagerado, ya que se menciona que la vida de una mujer reside en el amor: “«Y yo, la dueña de todo esto», Orlando pensó, echando una mirada al pasar las innumerables ventanas heráldicas del

hall, «estoy soltera, estoy impar, estoy sola»” (214). A continuación aparece Marmaduke Bonthrop Shelmerdine, Esquire, como si fuera quien viene a salvarla de la soltería y de la soledad. Sin embargo, resultado de una sospecha, los géneros nuevamente aparecen ambiguos: Shelmerdine era una mujer y Orlando un hombre, lo que se afirma y se duda a la vez debido a la mezcla de roles de ambos:

«¿Estás segura de no ser un hombre?», le preguntaba ansiosamente, y ella repetía como en un eco: «¿Será posible que no seas una mujer?», y acto continuo hacían la prueba. [...] y sentía como una revelación que una mujer pudiera ser tan tolerante y libre en su manera de hablar como un hombre, y un hombre tan extraño y tan sutil como una mujer, que en seguida tenían que hacer la prueba (224).

La crítica ante el matrimonio se ve de forma clara como una presión social para la mujer. En este episodio Orlando se siente abyecta en una cultura en la que el deber de la mujer para estar completa es contraer matrimonio. Como ya se mencionó, la abyección es una constante preocupación en Judith Butler, quien retoma a Julia Kristeva. Ambas subrayan que lo abyecto es un proceso discursivo, lo cual se muestra en las reflexiones de Orlando. Lo abyecto, tanto para Butler como para Kristeva, es lo rechazado, lo que no tiene significado. En *Orlando* se reflexiona sobre la presión social hacia las mujeres por contraer matrimonio, que constituía el fin primordial de la mujer burguesa. Las costumbres dictaban que las niñas de familias pertenecientes a la clase alta se prepararan desde niñas para éste, y si no lo lograban era visto como un fracaso. Las solteras eran estigmatizadas, sin embargo, tenían un papel importante en la sociedad ya que, aunque eran dependientes del hogar paterno, se les asignaba la tarea de cuidar a sus madres viudas o a hijos ajenos.

Orlando busca marido y se casa con Shel, un hombre que se sale de lo convencional, que

también se encontraba oscilando entre géneros. Ahora era esposa, no ‘solterona’. De la mujer casada se esperaba sumisión, fidelidad al marido, crianza y educación de los hijos y autoridad del servicio doméstico. Orlando se pregunta si estar casada significa estar esperando a su marido mientras éste viaja en barco. Eso habla de los roles tradicionales de la cultura falocéntrica, en la que el hombre es quien sale y la mujer quien permanece en casa en las labores domésticas. Orlando decide que a pesar de estar casada, debe continuar escribiendo versos: “no necesitaba atacar su época ni someterse a ella; era de ella, pero seguía siendo la misma. Por consiguiente podía escribir, y escribió. Escribió, escribió, escribió” (232).

Sobre la maternidad también se abunda. Judith Butler acepta que para la concepción se necesita de un óvulo y de un espermatozoide y que éstos forman parte de la naturaleza humana, pero propone que estas características deberían considerarse iguales a otras diferencias que existen en la sociedad, como las económicas o raciales.

Cuando Orlando descubre que tendrá un hijo, piensa comprar tela para hacerse una falda, además de un miriñaque. Es como si, al hablar de maternidad, tuviera que recurrir a artificios correspondientes al género femenino. El tema de la maternidad en *Orlando* simboliza también una transformación, no sólo por haber parido justamente cuando comienza la primavera, sino que anuncia que el tiempo ha pasado y la protagonista, de 36 años, se encuentra en el momento actual, 1928. Se hace mención a los cambios: hay automóviles, omnibuses y ascensores. Cuando sale a hacer las compras, en la lista se encuentran zapatos de varón, y se dirige al departamento de hombres a comprarlos. Esto puede ser un indicio de que ella realmente no dio a luz, sino se autoparió de nuevo como varón.

En la diégesis, se comenta que una madrugada Orlando da a luz a un varón, subrayando que fue un evento “con toda felicidad”. Es un episodio muy ambiguo, muy rápido, que puede dar

lugar a varias incógnitas o interpretaciones: si en realidad parió un hijo varón, o bien es el mismo Orlando quien vuelve a ser hombre. De haber parido realmente un hijo varón, ¿qué habría sucedido si en vez de un niño hubiera sido una mujer? ¿Habría funcionado de la misma forma en la novela? Virginia Woolf podía haber prescindido del sexo del hijo de su personaje, pero no lo hace. Aunque no se menciona de forma explícita ni se celebra el hecho de que el hijo fue varón, el haber dado vida a un hombre, refuerza la idea del poder falocéntrico, ya que en varias tradiciones el tener un hijo hombre asegura trabajo, ingresos económicos, así como la permanencia del apellido del padre.

Pero Orlando tiene también otro hijo, en este caso, literario: el poema “La encina”. Comenzó a escribir este poema en 1586 y terminó en 1928. La poesía y la naturaleza son los dos grandes amores de Orlando, de hecho se autonombra “novia de la naturaleza”. Cuando estaba con los gitanos frecuentemente usaba la expresión “¡Qué bueno para comer!” para referirse al paisaje natural, como si al hablar de ingerir quisiera decir aprehender. Este fervor por la naturaleza es descrito como una enfermedad o un “mal inglés” que no tiene cura. Bachelard, en *El agua y los sueños* (2005), comenta algo relacionado con el amor y la descripción de la naturaleza. Menciona que se la comienza a amar aún sin conocerla, que luego se la busca en detalle porque se la ama en masa sin razón alguna, es decir, en todo su conjunto, tal como hace Orlando. “La descripción entusiasta que damos de ella [de la naturaleza] es una prueba de que la miramos con pasión, con la constante curiosidad del amor” (152). A continuación se darán algunos ejemplos de tales descripciones de la naturaleza dentro de las cuales también hay comparaciones y enumeraciones:

“Lo exaltaban los espectáculos –los pájaros y los árboles; y lo hacían enamorarse de la muerte–, el cielo de la tarde, las cornejas que vuelven; y así subiendo la escalera espiral hasta su

cerebro –que era espacioso– todos estos espectáculos y también los ruidos del jardín” (13-14).

“Pero instantáneamente pensó que era como la primavera, y el verde césped, y las aguas que corren, y apretándola con más fuerza la hizo virar con él en una media luna, de suerte que las gaviotas y los corvejones viraron también” (47). “Orlando se maravillaba de que él, inglés hasta la médula, se regocijara hasta el fondo del corazón con ese panorama salvaje y mirara y remirara esos desfiladeros y esas cumbres lejanas, planeando excursiones a pie, en alturas sólo pisadas por la cabra y por el pastor; y sintiera una apasionada ternura por esas vistosas flores descomunales” (107).

Brillaba el sol, naturalmente, pero lo embozaban tanto las nubes en una atmósfera tan saturada de agua, que sus rayos eran descoloridos; y púrpuras anaranjados y rojos de carácter opaco reemplazaron los paisajes inequívocos del siglo dieciocho. Bajo ese dosel amoratado y huraño, el verde de los repollos era menos intenso, y el blanco de la nieve estaba sucio (197).

4.1.3 Temporalidad

Orlando reflexiona sobre los “muchos yos” a lo largo del tiempo, es decir, todos los “Orlandos” durante casi cuatro siglos: el joven de la época de la reina Isabel, el embajador, la mujer que vivió con gitanos, la mujer en busca del amor, etcétera. No es hombre ni mujer, es simplemente una suma de todos esos “yos”. Orlando ahora vive en el presente, es todas y cada una de esas personas, no hombres ni mujeres, que fue. En un acto temeroso, Orlando va hacia la encina, el árbol de antaño que refiere al título de su poesía, e intenta enterrar el libro, pero, al recordar la crítica de Nick Greene sobre su escritura, lo deja a los pies del árbol, recordando de esta forma su amor por la naturaleza, y hace remembranza sobre las diferencias entre ser famosa y ser poeta.

En las reflexiones de la parte final, Orlando se da cuenta que ni el tiempo, ni el momento en el que vive, ni el sexo ni el género lo/la definen. Orlando descubre que sus “yos” están conformados por experiencias, memorias y vivencias a través del continuo fluir del género y del tiempo.

La mansión de Orlando representa el curso de un año, ya que simbólicamente cuenta con 365 habitaciones o días y 52 escaleras o semanas. La naturaleza, por el contrario, encarna la transformación. La medición o el concepto del tiempo, lo mismo que el género, es un constructo social. Lo mismo sucede con los hechos reales y la imaginación, lo que se reduce en esta biografía ficticia. Los espacios no sólo son físicos, sino emocionales. Se utiliza frecuentemente el recurso de la analepsis para apoyar la estructura temporal de la narración.

La temporalidad en *Orlando* es de suma importancia. Woolf, al romper con la línea del tiempo tradicional, pretende ridiculizar la artificialidad de los historiadores al dividir los periodos de forma tajante. Orlando se desplaza a través de los años paulatinamente, sin cercenar la temporalidad, en ocasiones alude a las fechas directamente o muestra las características de la época en la que está.

Los siguientes son algunos de los periodos que se mencionan: isabelino, la corte del rey Jacobo I, la Gran Helada de 1683-1684, la Restauración, la Ilustración, la Revolución Industrial y los primeros años del siglo XX, específicamente el 11 de octubre de 1928, último día de la novela, donde Orlando tiene 36 años.

Orlando trasgrede varias fronteras: la del tiempo, el estilo y la historia. Sin embargo, la trasgresión en cuanto a género es ambigua. Según la teoría de género de Judith Butler, las oposiciones binarias son lo que se debe dislocar. Es decir, la barrera que divide el sexo y el género debería ser aún más porosa para que los individuos puedan oscilar e ir de un lado a otro.

Es lo que hace Orlando, el/la protagonista, durante casi cuatrocientos años; en ello radica también la importancia del tiempo. Nace hombre pero se viste de mujer, luego se transforma en mujer y se viste de hombre, y juega con los roles de género que la cultura tradicional asigna. Orlando, a pesar de su androginia, termina por ejecutar varias prácticas que corresponderían a lo que tradicionalmente consideramos como pertinente a lo femenino o a lo masculino, yendo de uno a otro, en constante ambigüedad.

Luz Aurora Pimentel, en *El espacio en la ficción*, comenta que “La realidad narrativa de cualquier relato está centrada en el *tiempo*: no sólo en el que se consume, sino en el tiempo que lo consume” (7). Añade que en el relato verbal, existe una triple temporalidad. La primera es la del medio verbal, es decir, la sucesividad del lenguaje, que es lineal. Por ejemplo, la conformación temporal de las oraciones y sus verbos. La segunda es la temporalidad del discurso mismo. La tercera, el tiempo representado cronológicamente, esto es, el tiempo de la historia.

Pimentel, en uno de los apartados de este texto, aborda otras novelas de Woolf, pero especialmente a *Mrs. Dalloway*. Hace una afirmación que podría adaptarse también a *Orlando*: “Virginia Woolf experimenta con diferentes formas de abordar el tiempo y el espacio narrativos [...] la escritora debe encontrar nuevas formas de relatar la experiencia subjetiva del tiempo y del espacio de tal manera que confiera significado al momento vivido” (199). *Orlando* transcurre durante poco menos de cuatro siglos. El protagonista comienza con casi diecisiete años y termina con treinta y seis. La significación temporal es un recurso primordial en *Orlando*; no sólo se refiere para contabilizar los años o siglos transcurridos, sino que cada etapa tiene una relación estrecha con el espacio representado. Ya sea estático, en desplazamiento (viajes) o en reinos imaginarios, se conjugan el tiempo cronológico y el psíquico, así como los espacios físicos y emocionales dan fuerza a la metamorfosis de *Orlando*. El fluir de la consciencia es similar al

tiempo psíquico.

Orlando afirma que la vida es larga, pero transcurre con la velocidad de un rayo. “La encina”, como su cuerpo, sufre transformaciones, pero sobrevive a los siglos. El manuscrito de “La encina” inicia en el siglo XVI, en la adolescencia de Orlando, y culmina en el XIX, en la edad madura del/la protagonista.

Orlando, además de registrar el tiempo cronológico, todo lo vive de forma interna y es a través de la observación como se percata de los cambios. En *Orlando*, los supuestos datos históricos son ficcionalizados, imaginados y recreados para presentarnos una visión única de sucesos históricos. El tiempo, en ocasiones, está paralizado mientras que en otras avanza de forma vertiginosa: “las cosas siguen como están por dos o tres siglos, salvo unos granos más de polvo y algunas telarañas que una vieja puede barrer en media hora; hechos que caben en la breve fórmula: «Pasó el tiempo» (la cifra exacta podría ir entre paréntesis) y no sucedió nada” (173).

Los siglos suceden en un tiempo que parece más onírico que real, como si estuviera disuelto y los años no le pesaran a Orlando, como si él viviera fuera del tiempo cronológico y el que acontece solamente es el que vive dentro de él/ella. Orlando cae en dos letargos de siete días cada uno, en el segundo sucede la transformación.

Un elemento importante es el sueño. Si bien Orlando no narra los sueños, mientras duerme, el tiempo en el que él vive podría ser semejante al tiempo onírico. Hay algunas imágenes en las que el/la protagonista está atento a las observaciones del paisaje, sin embargo el fluir de la consciencia –que va de acuerdo al tiempo cronológico– tiene más peso. “La vida es un sueño, el despertar es lo que nos mata. Quien me roba los sueños, me roba la vida” (178), enuncia Orlando. El/la protagonista imagina en el nivel consciente y fantasea en el inconsciente;

la fantasía es la extensión del sueño. Sin embargo, Orlando cae en el plano de la idealización lo que le impide tener una prueba de realidad. No es casual que después del sueño venga la transformación física. En cuanto al ensueño, Bachelard comenta en *El agua y los sueños* que es un estado en el que los detalles se borran, el tiempo se anula y el espacio se extiende de forma ilimitada.

En *Orlando*, el tiempo onírico no es lineal y traspasa las fronteras de lo cotidiano, lo mismo que la vida de Orlando que dura varios siglos durante los que no envejece. Además, es donde se tiene acceso al inconsciente. El tiempo en *Orlando* es a la vez laberíntico y en espiral; las fronteras entre sueño y realidad se desvanecen. En el primer letargo, le diagnostican que “durmió por una semana”, mas él no se queda conforme con el hecho de haber descansado. “Pero si había dormido, ¿de qué naturaleza –no podemos dejar de preguntar– son los sueños como ése?” (59)

El tiempo cambia constantemente de forma, como si fuera otro personaje más que se transforma. La temporalidad no sería evidente en la narración si no contara con la explicación y descripción tanto de Orlando como de los espacios físicos. El tiempo mental de Orlando es marcado a través de las percepciones tanto de sí mismo/a como de su alrededor.

4.1.4 Espacios

Los espacios en *Orlando* juegan un papel importante; a través de éstos el lector puede saber dónde ocurre lo que se narra. Pero en toda narración hay descripción. A través de la observación se presenta de forma detallada algo, ya sea un lugar, una persona, un objeto, una escena. Esto puede abarcar tanto lo real como lo fantástico.

La descripción espacial es importante para que el lector construya las imágenes que

tendrán que ser completadas por él mismo.

Lo más frecuente en la novela de Woolf es la descripción detallada de los espacios abiertos. La naturaleza es el lienzo primordial donde se encuentra el/la protagonista. Es necesario reflexionar sobre la construcción narrativa de los espacios a partir de *Orlando*.

Michel de Certeau, en *La invención de lo cotidiano*, define como lugar aquel orden en el que los diferentes elementos que lo componen tienen una relación de coexistencia. Es decir, cada componente tiene un lugar propio, específico, no compartido. Por otro lado, señala que el espacio “es un cruzamiento de movi­lidades. Está de alguna manera animado por el conjunto de movimientos que ahí se despliegan” (129). En el texto de Woolf es posible identificar distintos territorios, objetivos y subjetivos, abiertos o cerrados, que se van configurando. En *Orlando* hay un constante ir y venir entre los espacios abiertos y cerrados, aunque el exterior (la naturaleza) domina.

Bachelard, en *La poética del espacio*, analiza la casa desde un punto de vista fenomenológico. El hogar parece ser, comenta, la topografía de nuestro ser íntimo, conformada por recuerdos, sueños y pensamiento.

“El juego del exterior y de la intimidad no es, en el reino de las imágenes, un juego equilibrado” (29), y algo similar ocurre aquí. En los espacios físicos de la narración hay muros, divisiones, vacíos, convergencias, puertas y rincones que delimitan o dejan pasar. La dialéctica entre el afuera y el adentro es una constante en esta novela. Aparecen terrenos físicos en los que se juega con la luz y la oscuridad, los sonidos y los silencios, con las percepciones en general. Al igual que el narrador, Orlando oscila en todo momento entre lo interno y lo externo, entre lo que lo/la contiene y lo que no. Lo anterior es una sugerencia ante la postura tradicional de la mujer en la que las esferas pública y privada no son fáciles de traspasar.

A continuación van a mencionarse algunos pasajes en los que los espacios abiertos y cerrados contrastan y a través de los que Orlando entra y sale. Es importante aclarar que la atmósfera en *Orlando* nunca deja a un lado los sentidos: hay olores, sonidos, sensaciones y sobre todo, una habilidad de contemplación del paisaje.

Orlando comienza con la siguiente escena: “La cara de Orlando, al abrir la ventana, sólo estaba alumbrada por el sol” (12). La ventana funge aquí como un elemento que divide, aísla o comunica el afuera del adentro, el espacio íntimo del público. Orlando se queda dentro para ponerse a escribir sobre la naturaleza y registra el contraste que hay entre ésta y la literatura. Dice Orlando que “Una cosa es el verde en la naturaleza y otra en la literatura. La naturaleza y las letras parecen tenerse una natural antipatía; basta juntarlas para que se hagan pedazos” (14). A continuación decide salir, camina a través de un sendero de “helechos y matas espinosas, espantando ciervos y pájaros silvestres, hasta un lugar coronado por una sola encina” (15-16). Como puede verse en esta cita, en cada episodio en el que Orlando “sale”, hay descripciones del ambiente exterior y natural. Lo verde es un elemento que estará presente a lo largo de las representaciones del exterior. En esta escena, Orlando se encuentra en un espacio alto, desde donde se ven las tierras y los condados de los que eran dueños él y su familia, también se ven murallas y el lado oriente de la ciudad. La mirada del protagonista funciona como la del gran observador no sólo de sí mismo, sino, como en este caso, del espacio. Los elementos se van enumerando para conformar la imagen como si fuera una pintura:

las hojitas pendían, el ciervo se detuvo; las pálidas nubes de verano se desmoronaban; sus miembros pesaban en el suelo; y se quedó tan quieto que el ciervo se fue acercando y las cornejas giraron alrededor y las golondrinas bajaron en círculo y los alguaciles pasaron en un destello tornasolado, como si toda la fertilidad y amorosa actividad de una tarde de

verano fuera una red tejida en torno de su cuerpo. A la hora o algo así –el sol declinaba rápidamente, las nubes blancas fueron rojas, las colinas violeta, los bosques púrpuras, los valles negros– resonó una trompeta (17).

Orlando regresa al espacio cerrado de su habitación, para luego recorrer la mansión, como si ésta fuera un laberinto con atajos y puertas que dan a otras puertas. Una de ellas, la de un salón, se abre para mostrar lo que hay del otro lado: un hombre que escribía. La figura de la puerta es importante para la configuración de los espacios. Son objetos que así como abren, también cierran. Mediante el movimiento, siempre hay algo que queda dentro o fuera. Bachelard la define atinadamente como “un cosmos de lo entreabierto” (Bachelard, *La poética* 280), ya que más que obstruir, lo que pasa a través de estos umbrales es lo que, en este caso, merece atención. Cada vez que Orlando está en su habitación, se refiere al estado en soledad. Su cuarto, entonces, le sirve como una especie de refugio para la introspección.

“De todas las estaciones el invierno es la más vieja. Pone en edad los recuerdos. Nos devuelve a un largo pasado” (Woolf, *Orlando* 77). El ambiente que se describe después es La Gran Helada. El narrador cuenta cómo personas y animales se petrificaban, y se hace la comparación con las “enormes fogatas de madera de cedro y de roble, profusamente salada, para que las llamas fueran de fuego verde, anaranjado, y purpúreo” (31). En este escenario conoce a Sasha, la princesa rusa, y a partir de esto, aparecen distintos paisajes naturales abiertos, lo mismo que espacios cerrados, como salones del palacio.

Después de la decepción porque Sasha se va con un marinero, Orlando se retira a su casa de campo para pasar un tiempo en absoluta soledad donde, por primera ocasión, cae en un letargo de siete días y siete noches dentro de este espacio cerrado e íntimo donde se recluye a leer y escribir. Bachelard, en *La poética del espacio*, apunta que la casa funciona como un

instrumento de análisis para la mente del ser humano. El narrador amuebla la casa de Orlando de escaleras, galerías, alfombras, salas, dormitorios, más que de objetos pequeños o muebles específicos. Apenas se menciona la platería, porcelanas, tapicería, vinagreras, calentadores, un escritorio, alguna mesa o silla. Lo anterior contrasta con las descripciones minuciosas de la naturaleza, donde frecuentemente se utilizan metáforas, epítetos, hipérbolos y comparaciones: “El amoroso día brillante estaba dividido de la noche tan absolutamente como la tierra del agua. Los ocasos eran más rojos y más intensos; el alba era más blanca y más auroral” (23), “El río estaba sembrado de témpanos” (54), “Los árboles eran brujas decrepitas; las ovejas, peñas grises” (125), “vio los tordos que saltaban de rama en rama. Oyó el zumbir de los insectos y los suaves suspiros y escalofríos de un día de verano en Inglaterra” (132).

La naturaleza sirve para marcar el paso del tiempo, con la intención de enunciar las prolepsis. Las estaciones, las transformaciones de los elementos orgánicos y los cambios climáticos sirven para darle continuidad a los meses y a los años, lo mismo que los avances tecnológicos. Tanto el tiempo como la naturaleza se encuentran íntimamente ligados a lo largo de toda la novela.

Vio dorarse las hayas, y desrizarse los helechos tiernos; [...] cada árbol y cada planta de los alrededores aparecía primero de color verde, luego de color de oro; cómo las lunas nacen y se ponen; cómo la primavera sigue al invierno y el otoño al verano; cómo la noche sucede al día y el día a la noche; cómo hay primero una tormenta y luego buen tiempo (86).

Bachelard comenta que todos los refugios o habitaciones tienen valores de onirismo constantes, es decir, que las casas evocan ensoñaciones y nos remiten al pasado, a la memoria.

En cuanto a las imágenes, afirma que la casa no debe considerarse sólo como un objeto

que debe describirse, sino que al hacerlo narran las impresiones en las que radica el hecho mismo de habitar, “porque la casa es nuestro rincón del mundo. Es –se ha dicho con frecuencia– nuestro primer universo” (36). Al “escribir una casa o un cuarto”, anota, el lector deja de leer ese cuarto, para luego evocar la intimidad de una antigua habitación u hogar. En la casa los tiempos pasado, presente y futuro, dan al hogar diferentes dinamismos. En el caso de *Orlando*, el hecho de amueblarla sirve para marcar el tiempo, para determinar un antes y un después. Orlando quiere amueblar la casa, y se enumera un largo inventario con los nuevos objetos: frazadas, cortinas, cojines, sillas tapizadas, taburetes, mesas, cajones, candelabros. El narrador, con ironía, se detiene y no completa el inventario para no saturar al lector. La enumeración implica que el lector imagine una saturación del espacio: “Sin embargo, acabó por llegar un día en que no había lugar en los corredores para otra mesa; ni lugar en las mesas para otro cofre; ni lugar en el cofre para otra fuente; ni lugar en la fuente para otro puñado de flores secas; no había lugar para nada en ninguna parte; es decir la casa estaba amueblada” (96).

Lo mismo ocurre con el exterior:

En el jardín, flores de nieve, azafranes, jacintos, magnolias, rosas, lirios, asteres, variedades de dalias, perales y manzanos y cerezos y moras, con enorme cantidad de arbustos raros y floridos y de árboles de perenne verdor, crecían con sus raíces tan apretadas que no había ni una parcela de tierra sin su flor, ni una extensión de césped sin su sombra (97).

Continuamente, Orlando visita el hogar familiar, que psíquica y físicamente, es el punto de partida y de encuentro. La casa es un espacio físico, pero también emocional y emotivo. La arquitectura juega un papel importante. Habla de los muros, de la estructura de los edificios, simétrica y ordenada, alargada, baja, aguda, vasta. Se mencionan el colorido, gris y rojo, los

patios rectangulares o cuadrados. En esta estructura hecha por el hombre, se mezcla la naturaleza, hay césped, cedros y flores.

Una vez saturada la casa, Orlando percibe el excedente y reflexiona sobre la inutilidad de los objetos sin la presencia de personas. Entonces, el/la protagonista vuelve a amueblar la casa, esta vez con invitados que pasaron de fiesta ahí un mes. Podría pensarse que esto haría sentir acompañado a Orlando, sin embargo, en pleno apogeo de la celebración, se retira a su cuarto, lugar donde continuaría la creación de “La encina”. La habitación, como se menciona antes, funciona como escondite o rincón en el que puede escribir en soledad. Esta intimidad es perturbada más adelante con la intromisión de la archiduquesa Enriqueta, de la que ya se habló.

El siguiente espacio es Constantinopla, donde Orlando fue embajador. Apenas si se describe este sitio, solamente se mencionan algunas características para comparar el terreno con Londres y sus alrededores. En el espacio íntimo de la habitación los secretarios de Orlando lo encontraron profundamente dormido. La noche anterior Orlando había contraído matrimonio con Rosina Pepita, la bailarina. A este hecho no se le da demasiada importancia, sino a la transformación de Orlando de hombre a mujer, punto crucial en la novela. La metamorfosis no habría podido llevarse a cabo en otro espacio sino en el íntimo, y en absoluta soledad, tanto que las tres Señoras (de la Castidad, de la Modestia y de la Pureza), también se retiran. Solamente quedan como testigos de los hechos el biógrafo y el lector: “Henos aquí, por consiguiente, solos y abandonados en el cuarto con Orlando que duerme y con las trompetas” (120).

Es importante mencionar que a partir de este momento, en la traducción de Borges, los adjetivos algunas veces cambian de masculino a femenino, lo que no ocurre en el idioma inglés debido a que no se da esta posibilidad en los adjetivos que enuncian el género. Una vez realizado el cambio, sale, no sólo de la embajada, sino de viaje con el gitano y el burro. En este momento

el tiempo se marca de nuevo; se enuncian varios días y varias noches hasta llegar a Brussa, campamento de los gitanos. Orlando vuelve a tener contacto íntimo con la naturaleza, las descripciones del entorno, donde se destaca, a través de repeticiones y comparaciones, el contacto de Orlando con los elementos orgánicos, así como con los animales: “Había montañas, valles, torrentes. Ella trepaba las montañas, erraba por los valles; se sentaba a la orilla de los torrentes. Comparaba las colinas con baluartes, con el pecho de las palomas, con el anca de las terneras. Comparaba las flores con el esmalte, el césped de las alfombras turcas adelgazadas por el uso” (125). Ante el espacio seco y desolado, Orlando cae presa de un ensueño en donde vislumbra un paisaje predominantemente verde y frondoso de un día de verano en Inglaterra, que luego se convierte en la cálida imagen de su propia casa, con chimenea y fuego.

La siguiente escena se lleva a cabo en la cubierta del *Enamoured Lady*, nombre del barco que se refiere al primer amor de Orlando en condición de mujer. El agua o el mar no son descritos a detalle, pero conocemos el fluir psíquico de Orlando que se encuentra en altamar. Se mencionan el mástil, los acantilados, un cardumen de delfines, recolectores de algas, edificios y caminos que observa desde la embarcación, antes de su llegada a Inglaterra. En el episodio del barco la observación radica no tanto en el paisaje natural, sino en las costumbres tradicionales del género femenino, al que ahora pertenece Orlando. Es justo en este momento, en el mar, cuando de forma consciente piensa en su nuevo sexo, en “las responsabilidades y los privilegios de su condición”, que coincide con lo que Judith Butler sostiene acerca de la performatividad que impone el discurso falocrático.

Orlando regresa en invierno, una tarde de diciembre. Los sirvientes y animales le dan la bienvenida, y ella se reconforta con volver a la casa familiar. Resulta curioso cómo uno de los sirvientes, quien se dice que sospechaba de la dualidad de Orlando, la nombra con los dos

cargos, tanto de hombre como mujer, de forma natural: “¡Milord! ¡Milady! ¡Milord!”. Vuelve a reiterarse que el/la protagonista sigue siendo el mismo a pesar de la transformación: “Nadie mostró la menor duda de que el Orlando de hoy no fuera el Orlando de ayer. Si alguna hubieran tenido, la actitud de los perros y los ciervos hubiera bastado a disiparla” (149). Orlando se pierde en los corredores, salas, patios y dormitorios del hogar, como en un acto de reconocimiento. Luego penetra en la intimidad de su habitación para reencontrarse con “La encina”. Esconde el manuscrito cuando siente la presencia de la archiduquesa, a quien invita a entrar, para darse cuenta, tiempo después, que bajo el vestido de mujer había un hombre, el archiduque Enrique. Aquí de nuevo Orlando retoma conciencia sobre su cuerpo y condición. En esta escena se problematizan varias ideas tradicionales sobre el comportamiento del género masculino. Por ejemplo, que los hombres no lloran o la caballerosidad y fortaleza propia del género “sabía por su propia experiencia de hombre que éstos lloran tan a menudo y tan sin razón como las mujeres” (158), “a veces el archiduque hacía caer las pinzas y Orlando las recogía” (158). Orlando reniega contra el comportamiento que una mujer debe tener en una cultura falocéntrica, que es la de estar en casa, aburrída, bajo la voluntad de, en este caso, el archiduque.

Orlando, después de pasar una temporada con la sociedad, que le acaba por causar hartazgo, regresa de nuevo a la habitación para meterse en la cama, a manera de escondite. Como se ha visto, constantemente se marca la función de resguardar o proteger que se atribuye al cuarto del protagonista, mientras que aparecen espacios y situaciones, como cenas en salones, donde el espacio privado de una sala se vuelve público.

El canon falocéntrico se ve quebrantado cuando Orlando sale de una reunión y sube a un coche con Mr. Pope, el poeta, con lo que su conducta resulta impertinente de acuerdo a las normas regulatorias sociales, para luego invitarlo a su casa. Se describen las calles de noche, los

pedregales, las zanjas, los faroles. El juego entre la luz y la oscuridad destaca en esta escena: por un lado, la noche, el mal alumbrado de las calles, y por otro, antorchas, estrellas, faroles. La “zona intermedia” contribuye al estado de ánimo y a las percepciones del protagonista, quien, junto al acompañante, “atravesaba diez minutos de oscuridad; luego medio minuto de luz” (178). Con respecto a las situaciones opuestas, Bachelard comenta en *La poética del espacio* que el interior tiene que ver con la oscuridad, mientras que el exterior es como un área completamente iluminada, y que ambas se complementan. Esta combinación se representa en ocasiones como aberturas o huecos, en este caso, la ventana del coche.

En el momento en el que hay tinieblas, Orlando exalta las formas de Mr. Pope, como si tuviera un velo en los ojos; con el “lúcido resplandor” ve las cosas tal cual son y viene el desengaño: “La luz la deslumbró, y vio además de unos seres degradados de su propio sexo, dos pigmeos miserables, en un país desierto” (180). Lo anterior, se explica, tiene que ver con el genio o la inteligencia. Si estuviera siempre encendido, medita el narrador, todo se vería de forma clara, por eso se extingue después. Es interesante que “el genio” se enfoca mucho más al género masculino, mientras que habla de la ceremonia de servir el té como algo relacionado a la mujer.

En este episodio se integran comentarios con respecto al género femenino en los que se cosifica a la mujer y se le señala como un objeto que puede ser adornado y embellecido por la naturaleza. Por otra parte, se hace un juicio más contundente, quizá uno de los más directos: “A esto se añade (volvemos a bajar la voz para que las mujeres no se enteren) un secretito que los hombres comparten; [...] «Las mujeres no son más que niños grandes... El hombre inteligente sólo se distrae con ellas, juega con ellas, procura no contradecirlas y las adula»” (186).

Orlando, travestido, sale a la calle de noche. De nuevo regresan las descripciones urbanas junto a las pertinentes a la naturaleza, para luego penetrar a otro espacio cerrado, la pieza de la

prostituta, donde ambos se desnudan y en ese estado, Orlando se revela mujer, lo que les permite tener una plática que sólo suele darse entre mujeres.

Como se ha visto, los espacios en *Orlando* se movilizan de abiertos (paisajes, campo, bosque, ciudad) a cerrados (mansión, salas, habitaciones) y los ambientes oscilan de luz (día, atardecer) a oscuridad (noche). La descripción de los objetos es vasta, sin embargo predominan los detalles explícitos de la naturaleza.

La novela culmina con Orlando en el exterior, en el árbol o la encina. Es la medianoche, la luna ilumina el paisaje y la mansión que estaba a un lado. En este ambiente onírico, menciona el protagonista, “No había paredes ni sustancia. Todo era fantasma, todo era quieto. Todo estaba iluminado” (285). El sonido es solamente el de las campanas y de un aeroplano, a la vez que Shel se acerca a ella. La última escena marca el final, o el inicio, de una nueva época para Orlando: “jueves once de Octubre del año Mil Novecientos Veintiocho” (286). Los límites temporales (350 años de historia inglesa) ocurren sin que resulte extraño al lector, porque sobre cada tema hay una reflexión.

La espera de Orlando termina con la llegada de Shel, lo que para él/ella representa el “éxtasis”. ¿Quedan entonces como una pareja tradicional? ¿La pareja cuestiona realmente los roles tradicionales de la sociedad falocéntrica? Este texto tan rico y polisémico sin duda plantea temas de vanguardia que problematizan en la actualidad el asunto transgénero, transexual y el travestismo.

Una crítica irónica de la sociedad y una denuncia de la condición de la mujer está presente a lo largo de toda la novela. Orlando, que funge como observador y protagonista de las costumbres, comenta que es ridículo cómo la enseñanza se enfoca solamente en cuestiones de comportamiento para ambos sexos, es decir, “la ciencia de los modales, el arte de saludar y hacer

reverencias, el manejo de la espada y del abanico, el cuidado de la dentadura, la conducta de la pierna” (170). Orlando parece no acatar y aceptar dichas normas. La ironía, la parodia y el humor sugieren que nada es fijo, el tiempo, el sexo, el género ni las costumbres de la cultura británica.

4.1.5 Roland Barthes y la fotografía

Roland Barthes, en *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, reflexiona sobre la imagen captada por la cámara fotográfica. Las fotografías detienen la continuidad, comenta, igual que la muerte, de ahí la relación entre ambas. Por otra parte, en *Roland Barthes por Roland Barthes*, éste comienza afirmando que son las imágenes de su juventud las que le fascinan, refiriéndose al hombre que era antes de escribir, lo que coincide con la afirmación que hace en *La cámara lúcida*: “Es «yo» lo que no coincide nunca con mi imagen” (39).

Roland Barthes por Roland Barthes es una especie de autobiografía; lo que más interesa es la infancia y las imágenes de ésta. ¿Quién es el que aparece impreso en las fotografías?, se pregunta el filósofo. Encuentra una dualidad entre el que sale en la imagen y él mismo, igualmente con el que escribe, es decir, el Barthes escritor. No se reconoce, afirma, ya que se ve como “otro”. Esta situación le resulta siniestra e inquietante: a ese respecto comenta que “no puede verse sus ojos”, sino los del que sale en la fotografía. Él mismo, quien es familiar, se convierte en extraño.

En el primer texto se pueden encontrar fotografías de Barthes niño, joven y adulto, mientras que en el segundo, imágenes tomadas por distintos fotógrafos que son analizadas según sus propuestas. A pesar de que Barthes niega ser fotógrafo, logra hacer una suerte de teoría fotográfica. En *La cámara lúcida*, propone varias categorías que conciernen a todo lo relacionado al uso de la lente. Reúne varias fotografías que para él tienen aspectos interesantes.

Argumenta que las elige simplemente por la atracción que siente hacia ellas, porque le *advienen*. Este grupo de imágenes las llama *Studium*, siempre codificado, que “no quiere decir, o por lo menos no inmediatamente, «el estudio», sino la aplicación a una cosa, el gusto por alguien, una suerte de dedicación general” (58).

A través del *Studium* se encuentra al *Operator*. Éste es quien mira a través de la cámara, es decir, el fotógrafo, cuyo “gesto esencial consiste en sorprender algo o a alguien (por el pequeño agujero de la cámara)...” (65). Los *Spectator*, son los que ven las fotografías, las comparan, examinan. *Sténopé* es el diafragma de la cámara, “a través del cual mira, limita, encuadra y pone en perspectiva lo que quiere «coger» (sorprender)” (36). ¿Por qué nombra *Spectrum* al objeto de la fotografía? Para él, la fotografía está íntimamente ligada con el acto de morir. La imagen detiene la continuidad, es pasado, dice Barthes. Lo fotografiado ‘ya fue’ (espectro), y al haber sido, nunca volverá a ser tal cual aparece en la fotografía. “Todo lo que ocurre en el interior del marco muere totalmente una vez franqueado por este mismo marco” (95).

En toda foto hay un punto específico que la cámara enfoca y que tiene que ver con el referente de quien la toma. “El *punctum* de una foto es ese azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me punza.” (59). Es lo que ‘hiere’ al observador. Es ese lugar específico (aunque puede ser distinto en cada persona) en el que la mirada se detiene, a pesar de estar viendo el resto de la imagen.

Virginia Woolf comenzó a recopilar retratos para *Orlando* en 1927 (el *Studium* en términos de Barthes), con la intención de ofrecer verosimilitud a su parodia de biografía mediante estos soportes simbólicos externos. Por otra parte, para mostrar gráficamente el proceso de paulatina transformación del personaje de hombre a mujer.

4.1.6 Soportes simbólicos externos de *Orlando*

Orlando contiene ocho fotografías. Las imágenes de la edición de Penguin (2000), que corresponden a la original, también han sido omitidas en otras ediciones posteriores en español.

El objetivo de las ocho fotografías en *Orlando* es el de historiar y dar cierto realismo a la novela, con el propósito de hacer creer al lector que el personaje realmente existió. Es otra forma de parodiar la biografía. El narrador en *Orlando* comenta que “En una palabra, todos los secretos de un escritor, todas las experiencias de su vida, todos los rasgos de su espíritu, están patentes en su obra, y sin embargo exigimos comentarios críticos y relatos biográficos” (183).

La primera imagen se titula “*Orlando as a boy*”, y es la portada de la edición original. Dicha fotografía corresponde a la parte derecha de un retrato real de la mansión Knole. Fue pintada por Cornelius Nuie. Presenta a uno de los dos hijos de Edward Sackville de niño, y este mismo retrato fue utilizado por Vita en el texto ya mencionado con anterioridad, *Knole and the Sackvilles*. La parodia consiste en insinuar que Orlando es el joven Sackville en su infancia. El personaje o *Spectrum* en esta fotografía viste un traje perteneciente a la nobleza, la parte superior es blanca y pomposa, los pantalones oscuros, medias, y el calzado es una especie de pantufla afelpada. El *Punctum* es el rostro del niño: tez muy blanca, rasgos afeminados y el cabello largo. La vista del observador se desliza hacia la mano derecha del joven, es alargada y debido a la poca calidad de la fotografía, no se puede percibir qué sostiene.

La segunda fotografía, “*The Russian Princess as a Child*”, corresponde a una imagen de Angelica Bell, hija de Vanessa, la hermana de Virginia Woolf. Esta imagen, que tiene un tono religioso o místico, sugiere que es el personaje ficcional Sasha, primer amor de Orlando, quien correspondería a Violet Trefusis. La joven luce una especie de manto sobre la cabeza y espalda, con un decorado de perlas que también rodea el cuello y termina en una medalla. Está cubierta

casi en su totalidad, mostrando apenas parte del cuello o pecho. El rostro es lo que más llama la atención, es el *Punctum*, que es del mismo color blanco que parte del vestido. En esta fotografía no cabe la duda de que el *Spectrum* o personaje fotografiado es del sexo femenino.

La tercera, “The Archduchess Harriet” presenta a Mary Curzon, la cuarta condesa de la localidad Dorset cuya imagen se encontraba colgada en el castillo Knole. Resulta evidente que la vestimenta corresponde a su rango político y social: es un vestido pomposo, con un gran cuello blanco y grandes mangas, que hacen resaltar la cintura de la mujer. Están presentes objetos que corresponden al arreglo femenino: una corona, broche, aretes y algo que parece ser un abanico. El rostro de la mujer luce estático, con los labios pintados y rodeado de la tela bordada que enmarca el rostro y parte del pecho. La vista del observador se va directamente hacia éste, para bajar luego por el torso de la supuesta archiduquesa Enriqueta. Si se revisan retratos de la Reina Isabel I, personaje real que se insinúa en el texto, se puede encontrar una similitud en el vestido, incluso en el rostro.

La cuarta fotografía, “Orlando as an Ambassador”, es una pintura con la imagen del Duque de Dorset, por Rosalba Carreira. En esta imagen se puede ver a un hombre que, aunque tiene un ligero bigote, es afeminado. El cabello es largo y ondulado, el pecho está cubierto por una túnica brillante, y debajo de ésta puede verse una blusa blanca con un broche.

“Orlando on her Return to England” es un retrato artístico de Vita. Es importante mencionar que en esta imagen ya ha ocurrido la transformación de Orlando de un género sexual a otro, como lo dice el título, a su regreso a Inglaterra en barco. No cabe duda que la fotografiada es mujer, ya que tanto su expresión como su vestimenta y joyas son propias del género, además de que parte de su tórax está descubierto y el rostro tiene una expresión seductora. El *Punctum* no es el rostro, sino el hombro desnudo.

La sexta fotografía, “Orlando About the Year 1840”, fue tomada a Vita por Vanessa Woolf y su esposo. En ésta se puede percibir una expresión facial más andrógina o travestista, ya que la vestimenta resulta un poco excesiva: sombrero, una túnica floreada, falda a cuadros, anillos, pulseras y una cinta que va del cuello a una de sus manos.

“Marmaduke Bonthrop Shelmedrine, Esquire” es el título de la séptima imagen, es una pintura anónima de 1820, que intenta corresponder a uno de los personajes principales de *Orlando*, Shel. Se puede observar también una ambigüedad de género en la persona retratada. El rostro parece de un muchacho, lo mismo que el pelo, pero con ciertos rasgos afeminados. La vestimenta es confusa, el saco podría ser de hombre, sin embargo el cuello y la gruesa cinta que lo rodea, es de mujer. El *Punctum* está dividido en dos puntos, el rostro y el pecho descubierto.

La octava y última fotografía, “Orlando at the Present Time”, fue tomada a Vita por Leonard Woolf. Lo mismo que al final de la novela, Orlando sin duda se presenta como mujer, con vestido y actitud femenina. Está en el exterior, en lo que parece ser el bosque o el campo que, según la tradición falocéntrica, correspondería al sexo masculino estar en ese entorno, es decir, en el exterior y no dentro de la casa. La mujer retratada está de pie al lado de una barda, sostiene lo que parece ser un bastón y a sus pies hay dos perros.

La secuencia de las fotos indica la evolución del personaje Orlando tal y como sucede en el relato, siempre travestido o en migración de un género sexual a otro. Comienza siendo hombre y se relaciona con una mujer, Sasha. Posteriormente Orlando, como embajador, mantiene su condición de hombre. La cuarta, como se menciona, es la fotografía que indica que ya hubo un cambio físico, mientras que la siguiente presenta en el retrato una esencia más ambigua en lo referido al género sexual. Marmaduke Shelmedrine simboliza el amor masculino de Orlando mujer, aunque con rasgos algo andróginos, que quizá corresponda al episodio en que ambos se

interrogan acerca del género al que pertenecen: “No habían salido de su boca esas palabras cuando una terrible sospecha los invadió. «Shel, eres una mujer», dijo ella. «Orlando, eres un hombre», dijo él” (218).

La secuencia fotográfica termina definiendo a Orlando como mujer, lo que demuestra que el personaje no queda oscilando entre un extremo de género sexual y otro, sino se acerca más al sexo femenino. En la última fotografía Vita (Orlando) viste falda, pero como se menciona antes, está en un espacio físico exterior. Si *Orlando* propusiera, conforme a la teoría de Judith Butler, que los géneros deberían situarse en una barra porosa, es decir, sin necesidad de definirse como hombres o mujeres, la fotografía final no hubiese sido tan definitiva como la que seleccionó Virginia Woolf. ¿Por qué no eligió una donde él o la retratada lucieran con rasgos más andróginos? Tanto el texto como los soportes simbólicos externos demuestran que la obra termina por inclinar al personaje Orlando más cerca de lo que se considera como femenino.

Las apariencias no siempre engañan. Orlando juega a ser hombre y a ser mujer, piensa, viste y actúa como tales, sin pretender definirse o pertenecer exclusivamente a un género porque es de ambos a la vez, tanto femenino como masculino. Entonces, ¿dónde radica la importancia de que los órganos genitales se hayan transformado a los correspondientes al sexo femenino? ¿Qué implica resaltar a través del vestido las curvas de mujer? Orlando pretende ver la transformación desde dentro, pero también desde fuera, es decir, se mira a sí mismo, e intenta hacerlo desde los dos sexos.

Woolf tiene clara la idea de que el ser humano es un constructo social en el que tradicionalmente se anula a la mujer y se engrandece al hombre. *Orlando* no sólo critica lo anterior, sino que rompe con la idea de que sólo un género es el que conforma al ser humano. Plantea, por lo contrario, la concepción andrógina tanto de la mente como el cuerpo, a pesar de

que, como Orlando, se incline en ocasiones más hacia un extremo de la barra porosa de géneros.

Virginia Woolf, al concluir *Orlando*, comenta en sus *Diarios* a manera de reflexión o autoanálisis que dista de la concepción que tuvo alguna vez de que la novela era como *una vacación*:

Y no se me ocurre qué puedo escribir ahora. Quiero decir que la situación es ésta: *Orlando* es, ciertamente, un libro muy rápido y brillante. Sí, pero no intenté explorar. ¿Y debo explorar siempre? Sí, sigo pensando que sí. Porque mi reacción no es la acostumbrada. Y tampoco puedo, ni siquiera después de tantos años, tomármelo a la ligera. Orlando me enseñó a escribir una frase directa; me enseñó continuidad y narración, y a mantener las realidades a raya. [...] Bien, pero Orlando [sic] fue el resultado de un impulso perfectamente definido, en realidad arrollador (179).

4.2 *Cuerpo náufrago*

En la compilación titulada *La novela según los novelistas* (2007) Ana Clavel escribe un ensayo intitulado “La novela como género de incertidumbre”, en el que aborda la poética del deseo y de las sombras, que ha sido un hilo conductor en todas sus novelas. Apunta que la creación artística proviene del intento por capturar la imagen del otro, ya sea en pintura, fotografía o literatura. Siguiendo a Roland Barthes, Clavel menciona que tanto en la fotografía como en el cuento moderno se muestra, a través del ocultamiento, lo que se pretende mostrar, como en la propuesta del *iceberg* de Hemingway que Clavel cita en este mismo texto, y que afirma que lo realmente importante en la narrativa es lo que no se ve, lo que subyace. Las sombras implican dos elementos, la luz y la obscuridad, sin los cuales la poética de Clavel no existiría.

En el ensayo comenta lo siguiente: “la narrativa que para mí vale la pena, incluye la

dualidad, los matices, la marginalidad y los deseos ocultos, que permite ver más del original, mediante una mirada sesgada, que si lo enfocáramos de frente” (153). Clavel asegura que en la sombra habita lo oculto, tal como el inconsciente, tal como el deseo profundo de Antonia de ser hombre.

Clavel asevera que en *Cuerpo náufrago* hay matices, sugerencias, incertidumbres, ambigüedades, y esos elementos son los que conforman al protagonista, como a todo ser humano. Menciona el “disfraz que sugiere y oculta” para referirse a la sombra, pero también puede aplicarse al género. El travestismo, como se ha dicho, es un acto performativo y funciona también como un disfraz para revelar mucho de la persona que lo porta, así como también para ocultarlo.

La novela se concibe como género de incertidumbre, afirma Clavel. Pero es el protagonista quien también se concibe como incertidumbre. Antonia/Antón ofrece al lector la tarea de adivinarlo, reinventarlo y descubrir lo que hay en el interior de su laberinto, en sus sueños y deseos, ya que en el breve texto de la compilación citada Clavel reitera uno de los hilos conductores de su narrativa en *Cuerpo náufrago*: “la identidad empieza por lo que deseamos, secreta, persistente, irrevocablemente: lo que en realidad nos desea a nosotros” (158).

La poética de las sombras que Clavel ha plasmado en sus novelas está presente en *Cuerpo náufrago*, aunque de forma distinta. En *El dibujante de sombras* (2009), por ejemplo, es evidente. El personaje de esta novela, situado en el siglo XVIII es un dibujante que se encuentra en una búsqueda de sí mismo, guiado por el deseo, entre los dibujos y las sombras. Esto da lugar a que a lo largo de la diégesis exista un juego permanente entre la luz y la penumbra. El discurso está ligado, así como en *Cuerpo náufrago*, con la fotografía, y el hipotexto, en este caso, es *La cámara lúcida* de Roland Barthes frente a la cámara oscura que el protagonista crea. La dualidad

entre luces y tinieblas podría ser un paralelismo con el género sexual de Antonia/Antón. El juego es similar: el interior, el deseo y la búsqueda de identidad sexual son las sombras, mientras que la luz exhibe el exterior y por tanto, el género y la performatividad.

Ana Clavel publicó *El amor y otros suicidios* (2012), un volumen de cuentos en los que plasma el mismo erotismo, juego de dobles y deseos que en sus otras novelas. En *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)* (2011) la autora de *Cuerpo Náufrago* compara al género de la novela breve con el cuento. Al hablar de la primera, parece hacerlo desde una perspectiva ambigua, tal como si hablara del género sexual: “Como todos los géneros anfibios, la novela corta se resiste a las categorías fijas. El poema en prosa, las sirenas y el andrógino comparten esa naturaleza ambigua y escurridiza a las definiciones y a las identidades sedentarias, pero no por ello dejan de ejercer su fascinación en el pensamiento normativo” (61). En este ensayo, Ana Clavel se refiere a *El dibujante de sombras* como una novela corta debido a su extensión, lo mismo que *Las violetas son flores del deseo*. “La poética de la novela corta es la de la ambigüedad y una incierta certeza: la de su certera incertidumbre pues cada novela breve, si buena, es siempre excepcional: impone sus propias leyes” (65).

Cuerpo náufrago fue publicada en México en 2005 por la editorial Alfaguara. La novela aborda el tema del transgénero que le ocurre al personaje principal, tal como sucede en *Orlando*, sin embargo, en este caso la transformación se da de mujer a hombre. Lo mismo que Woolf, Ana Clavel pone en tela de juicio la cuestión de las categorías de género, y en esta ocasión, el tema se ubica en el siglo XXI.

Ana Clavel nació en la Ciudad de México en 1961. Estudió la licenciatura en Lengua y literaturas hispánicas y una maestría y un doctorado en Letras latinoamericanas en la Universidad Nacional Autónoma de México. Es autora, además de *Cuerpo náufrago*, de las

novelas *Los deseos y sus sombras*, *Las violetas son flores del deseo*, *El dibujante de sombras*, *Las ninfas también sonríen*, además de los libros de cuentos *Fuera de escena*, *Amorosos de atar* y *Paraísos trémulos*. También tiene varios ensayos literarios y un blog. En 1991 obtuvo el Premio Nacional de Cuento “Gilberto Owen”; en 2004 la Medalla de Plata de la Société Académique “Arts-Sciences-Lettres” de Francia, y en 2005, el Premio Juan Rulfo de Novela Corta.

Con relación a sus inicios en el mundo literario, Clavel declaró en la entrevista “La seducción del lenguaje. Una conversación con Ana Clavel”:

La literatura me llegó como una dádiva inesperada. En mi casa no se leía ni el periódico. Mi padre murió cuando yo tenía tres años. No nos movíamos mucho, apenas si respirábamos. Pasaban los años y seguíamos en la misma inercia. Entonces sucedió un milagro. Una maestra de la escuela pública a la que asistía nos propuso a todo mi salón un intercambio de libros. Fui a la papelería de la esquina de mi casa porque ahí había visto un carrusel de Libros de Oro del Saber. Me llevé *La vuelta al mundo en 80 días*. No exagero al decir que lo leí en una tarde y que el mundo circundante desapareció para ensancharse en horizontes verbales (Arellano, La seducción s.pág.).

4.2.1 *Cuerpo náufrago*, *La metamorfosis* de Kafka y *Orlando*

Ana Clavel ha comentado que *Cuerpo náufrago* alude abiertamente a dos novelas: *Orlando*, de Woolf, y *La metamorfosis*, de Franz Kafka, que utiliza como elementos intertextuados, lo mismo que *Las metamorfosis* del poeta romano Ovidio. Esta última es una de las obras fundamentales en la historia de la literatura en la que se abordan cambios físicos de los personajes, como el caso de Tiresias o Cenis, ya comentados, entre muchos otros mitos grecolatinos. En los textos

mencionados, las transformaciones de género sexual, de hombres o dioses a animales, transforman las identidades a través del cuerpo.

Con respecto a Woolf y Kafka, Clavel comenta que:

En *Orlando* la metamorfosis se da hacia la mitad de la novela y en *La Metamorfosis* Gregorio Samsa se levanta en el cuerpo de un insecto desde el primer capítulo. Si ya existe ese recurso literario, por qué no iba a usarlo. Hubo incluso alguien que me acusó de plagio y dijo que si Kafka se levantara de su tumba se volvería a morir. Hay personas más limitadas... pobres. Pero por supuesto que ha habido gente que entiende que son elementos que están intertextuados y que están trabajados como parte de las fuentes de las que derivó la novela (Herrera s.pág).

Se comentará primero el texto de Kafka (1915) para luego abordar el de Woolf (1928), que es el que más influye en esta novela.

Franz Kafka nació en 1883 en lo que hoy es la República Checa. La mayoría de su obra la escribió en alemán y fue publicada después de su muerte, gracias a su amigo Max Brod, quien a pesar de la voluntad de Kafka de que destruyera todos sus escritos, no lo hizo. Obtuvo en 1906 un doctorado en leyes por la Universidad de Charles en Praga. En 1915 publicó *La Metamorfosis*. En esta novela se pueden encontrar varios guiños autobiográficos. Tanto Gregorio Samsa, el protagonista, como el mismo Franz Kafka, son hombres a quienes les desagrada su trabajo profesional. En el caso de Samsa, le resulta agotador viajar constantemente en funciones comerciales; en el del escritor, porque debe ocuparse de los litigios relacionados con los seguros por accidentes de trabajo. Por otra parte, a Samsa le desagrada también un trabajo en un almacén,

al igual que a Kafka le resultaba insoportable atender la tienda familiar. Samsa y Kafka están inmersos en un ambiente familiar que les resulta opresivo.

Gregorio Samsa, un agente viajero, despierta una mañana transformado en un insecto, al parecer, cucaracha o escarabajo. Decide volver a dormir y dejar a un lado la sensación de ser insecto. Al tratar de reacomodar su cuerpo, se da cuenta que no puede hacerlo: el nuevo cuerpo no se lo permite. Esto no es lo único que lo hace consciente de que ha mudado de fisionomía: con una de sus extremidades intenta rascarse el abdomen y al no lograrlo, se percata de que ha habido una transformación física. En esta escena no hay un espejo como en las novelas de Woolf y Clavel, pero de la misma forma el protagonista percibe la mutación, y la descripción precisa del narrador permite que la veamos. Un sonido irrumpe, es la madre quien llama a la puerta. Ella, al escuchar un tono distinto en la voz del hijo, piensa que quizá se encuentre enfermo. Gregorio experimenta la imposibilidad de moverse y manipular el cuerpo del insecto en el que se ha transformado, además de sentir una terrible angustia porque no asistirá al trabajo, y la familia Samsa depende de los ingresos económicos que el joven aporta. El protagonista termina por ser rechazado por su madre, padre y hermana, y finalmente, muere. ¿Cómo asume Gregorio Samsa su nueva condición? ¿Hay algo similar entre esta metamorfosis y mudar de sexo, como hacen los personajes de Woolf y Clavel?

La angustia y la alienación son algunos de los hilos conductores del relato de Kafka, que tienen relación con la autoridad patriarcal y el sistema burocrático. En el caso de *La metamorfosis*, la alienación se debe principalmente al cambio físico de especie, es decir, de humano a insecto, al hecho de haber adquirido una fisionomía distinta y repulsiva. Se convierte en un ser abyecto, en el sentido que propone Julia Kristeva. Esta situación difiere de *Orlando* y en *Cuerpo náufrago*; a ninguno de los protagonistas les angustia el cambio.

El personaje de Clavel asume la condición de ser hombre por medio de la performatividad y del pene, migrando hacia uno y otro género sexual, para finalizar en un estado intermedio, que aunque se sugiere andrógino, puede llegar a inclinarse hacia el femenino. El protagonista de Kafka fracasa totalmente en su integración y aceptación como escarabajo, y termina víctima de la violencia y rechazo familiar.

La familia de Gregorio Samsa juega un rol de suma importancia en la novela, los padres y la hermana lo rechazan. Orlando y Antonia/Antón no tienen familiares cercanos.

El cambio en Gregorio Samsa ocurre, como en la novela Woolf y Clavel, al despertar, que es cuando toma conciencia frente a la realidad: “Gregorio Samsa, al despertarse esa mañana después de un sobresaltado sueño, se halló sobre su cama convertido en un repugnante bicho” (Kafka 5). El sueño tiene un trasfondo psicológico más allá del descanso físico propiamente dicho. ¿Hasta dónde, en esta novela y en general, el sueño cumple con las fantasías, deseos, y pesadillas de los personajes? En Kafka la realidad cumple con la pesadilla interior del personaje Samsa, que como ya se mencionó, era un sujeto inconforme con su vida cotidiana y doméstica. En Woolf, el resultado del sueño proviene de la fantasía de no sólo tener una mente andrógina, sino también un cuerpo. En Clavel, el sueño cumple el deseo de la/el protagonista de experimentar el sexo y el género opuestos.

Kafka y Clavel inician con el sueño y posteriormente, el sonido de un despertador alrededor de las siete de la mañana. Solamente Clavel describe los sucesos oníricos. Kafka y Clavel especifican que el letargo duró una noche, mientras que Woolf aclara que, en los dos lapsos de sueño de Orlando, la duración fue de siete días. Los personajes de Woolf y Clavel se convierten en una persona del sexo masculino y femenino, pero sin duda, algo fuera de lo

normal, distinto a lo que habían sido antes. En los tres casos la transformación sucede en sus habitaciones.

La metamorfosis de Gregorio, Orlando y Antonia ocurre de la misma manera, sin explicaciones previas, en una circunstancia que no cabe en los esquemas normales. Ninguno de los tres narradores pretende hacer creíble o verosímil lo sucedido. Gregorio Samsa se pregunta acerca de lo que le está ocurriendo, confirma que no era un sueño y que todo lo que le rodeaba seguía igual. Los tres personajes experimentan un sentimiento de extrañeza: de ser “bicho”, “otra” u “otro”.

Gregorio Samsa, a pesar de ser escarabajo, cucaracha u otro insecto, mantiene su identidad; la conciencia que habita dentro de él es la de un hombre, así como la de Antón, es la de una mujer, a pesar del cambio de sexo. En *La metamorfosis* no se conoce nada previo al sueño y la transformación. Sin embargo, por medio de recursos como la analepsis se sabe que Samsa era un hombre sometido por el sistema burocrático, odia su trabajo pero no puede dejarlo porque dependen de su ingreso los padres y Grete, la hermana. En ella podría percibirse un cambio también, en términos de madurez, ya que de ser una adolescente se vuelve una mujer responsable, en cierta forma adulta, al tener que hacerse cargo del hermano.

El físico de Samsa se transforma completamente, sin dejar rastro del humano que fue, pero el protagonista no lo cuestiona demasiado ni abunda sobre las posibles razones por las que sucedió, simplemente lo acepta y trata, sin éxito, de adaptarse al nuevo cuerpo, que no le acomoda, no le parece confortable y le avergüenza. El tema del cuerpo es tratado de distinta forma en las tres novelas; los tres protagonistas tienen que lidiar con el cambio y redescubrirse a sí mismos a través de su fisionomía y los sentidos de la vista y el tacto, principalmente. Para Orlando el cuerpo es solamente un cuerpo, la genitalidad carece de importancia; es la vestimenta

y los roles sociales los que lo/la definen en cada momento. Para Antonia/Antón los órganos genitales sí son determinantes, tanto que repara en el pene, en el tamaño, en las sensaciones que produce y en el poder que el miembro le otorga. Para Samsa, el cuerpo de escarabajo tiene que ver con la realidad personal, familiar y social, es un medio por el cual puede autoanalizar su situación de inconformidad.

El narrador de *La metamorfosis*, en tercera persona del singular, hace énfasis en lo anatómico y conciencia corporal:

Gregorio acostumbraba dormir sobre el lado derecho, cosa que su anatomía actual no le permitía. De todos modos intentó hacerlo una y otra vez pero siempre regresaba a su posición de espaldas. Y cerraba los ojos, para dejar de ver el jaleo que se traían sus patitas. Su vientre le picaba. Como pudo se alargó hacia la cabecera para lograr enderezarse un poco y ver qué le ocurría. Lo único que notó fue unos puntos blancos. Se tocó con una pierna para rascarse: pero no logró sino sentir escalofríos. Volvió a su postura anterior (6).

Repara en el cambio de voz, con un tono distinto, ahora más agudo. Al contrario de Orlando y Antonia, Gregorio no reflexiona sobre la sorprendente metamorfosis que sufre; lo toma tal cual es: el cuerpo de un insecto con pensamiento, reflexiones, memoria y emociones humanas que pretende levantarse e ir a trabajar para recibir el sueldo, función que no volverá a desempeñar. No podrá salir a la ciudad ni al campo, esto es una diferencia importante que debe mencionarse, ya que todo el relato se lleva a cabo en el espacio interior cerrado de la habitación de Gregorio Samsa, que cambia de perspectiva según se mueva el escarabajo, ya sea abajo del sofá o escalando la pared o el techo.

Cabe destacar que el cambio en los tres protagonistas es permanente, y sólo Gregorio Samsa muere. La muerte de Samsa tiene que ver con la muerte metafórica y relativa del cuerpo femenino de Antonia/Antón, de la que se hablará posteriormente.

Ana Clavel escribió un artículo relacionado con *La metamorfosis*, en el que repara no sólo en la obra mencionada sino en la de ella misma. Titulado “Cucaracha o escarabajo”, se refiere a su vez a un texto de Vladimir Nabokov, un experto lepidopterista, como lo llama la autora, en el que intenta especificar si Samsa es un escarabajo o una cucaracha, además de comentar y relacionar la obra de Kafka con *El capote* de Gogol (1842) y *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* (1886) de Robert Louis Stevenson. Nabokov se refiere al relato de Stevenson como una alegoría entre el bien y el mal con “algunos sucesos físicos que el sentido común indica que son imposibles; pero realmente en la historia, vista con cierto sentido común, nada a primera vista parece ir en contra de la experiencia humana general” (Clavel, *Sueños de*, s.pág.), lo que igual puede aplicarse al caso de la transformación física tanto de Samsa como de Antonia/Antón, lo mismo que el juego de los dobles.

Nabokov afirma, con bases biológicas, que efectivamente se trata de un insecto. Tanto Nabokov como Clavel, por consiguiente, se preguntan: ¿qué insecto? Señala que muchos lectores definen al personaje como cucaracha, pero que Gregorio no posee las características de este tipo de insecto, ya que una cucaracha es plana y con piernas largas y Samsa es convexo y con extremidades cortas.

Se parece a una cucaracha en un solo aspecto: su color es carmelita. Esto es todo. Aparte de esto tiene un enorme vientre convexo dividido en segmentos y una espalda dura y redonda, en la que podría haber una cubierta para alas. En los escarabajos esta cubierta esconde pequeñas alas, que se expanden y los pueden transportar a lo largo de varias

millas en un vuelo errante. Curiosamente, Gregorio el escarabajo nunca se da cuenta de que tiene alas bajo la dura cobertura de su espalda (s.pág.).

Nabokov realiza un dibujo de lo que se imagina la forma del bicho, para luego concluir que ni Kafka ni el protagonista de *La metamorfosis* vieron muy claramente al insecto.

Cabe señalar que los relatos de Woolf y Clavel comienzan de manera similar: “Él – porque no cabía duda sobre su sexo, aunque la moda de la época contribuyera a disfrazarlo– estaba acometiendo la cabeza de un moro que pendía de las vigas. La cabeza era del color de una vieja pelota de *football*, y más o menos de la misma forma, salvo por las mejillas hundidas y una hebra o dos de pelo seco y ordinario, como el pelo de un coco” (Woolf, *Orlando* 11).

“Ella –porque no cabía duda sobre su sexo, aunque las presiones de la época contribuyeran a que asumiera otros roles– estaba dormida en la cama y se resistía a abandonar el último sueño, donde tres niños se alejaban del salón de clases y a una señal desenfundaban sus sexos nacientes para medir su poderío” (Clavel, *Cuerpo* 11).

Es importante destacar que la frase con la que comienza la novela de Clavel es repetida varias veces con algunas modificaciones para mostrar la evolución de el/la protagonista. Otra parte abre con “Ella –porque no cabía duda sobre su sexo, aunque mirándola con atención resultara una belleza desconcertante”, para referirse a Paula, la última pareja de Antón, el protagonista. En la parte final de la obra aparecen los dos artículos, el femenino y el masculino, para denotar que sí hay incertidumbre sobre su género pero que no tiene relevancia: “Él o ella – porque cabía la duda sobre su género, aunque poco importara para aquellos que podían percibir su belleza indiferente” (181).

En dos de las tres ocasiones se menciona la belleza, lo que probablemente tenga que ver con una propuesta sobre estética y arte, que es otro de los hilos conductores de esta novela.

Orlando, como se analizó con anterioridad, es una novela magistral no sólo en términos de estudios de género; sobre ella se ha escrito una vasta cantidad de ensayos y críticas que intentan abarcar toda su complejidad. *Cuerpo náufrago* no es una obra tan rica ni con tantos registros como su hipotexto principal, *Orlando*. Sin embargo la forma en que Clavel utiliza el recurso del personaje transexual del siglo XXI en la ciudad de México es un acierto, lo mismo que la inserción del arte contemporáneo como soporte simbólico externo.

4.2.2 Sexo e identidades de género

¿Tener órganos sexuales masculinos es lo mismo que ser hombre? ¿Portar falda es la feminidad? La novela de Ana Clavel hace una reflexión sobre temas como la sexualidad, la transexualidad, la identidad, el deseo y las sombras que pudiera parecer, a los ojos de críticos o público lector, transgresora.

En *Cuerpo náufrago* están planteados varios de los cuestionamientos sobre los que Judith Butler reflexiona en sus textos, todos enfocados a un hilo conductor: el sexo y el género como constructos culturales. La/el protagonista de *Cuerpo náufrago* juega con los estereotipos que la cultura tradicional ha establecido. Aquí el género no es algo fijo y puede cambiarse de un día para otro, lo que se relaciona con la frase canónica de De Beauvoir: “No se nace mujer, se hace”. La performatividad como artefacto cultural y social es clave en la novela: Antonia/Antón no asumiría la nueva condición sin los comportamientos que lo construyen como hombre.

“¿Somos lo que parecemos? ¿La identidad empieza por lo que vemos?” (Clavel, *Cuerpo* 12) Éstas son algunas de las preguntas que plantea *Cuerpo náufrago*. En esta novela se juega con la metáfora de que el naufragio del cuerpo no se da en aguas navegables, pero sí en el género, en el deseo y en las sombras. El título declara que el cuerpo del que se va a hablar es náufrago, esto

es, que metafóricamente ha sido víctima de un naufragio, en el que tiene que luchar para su salvación. Para la/el protagonista, no es ninguna tragedia, sino todo lo contrario: el deseo se cumple. Para Clavel, naufragar no es un desastre, simboliza no pisar tierra firme, es decir, no anclarse a ningún género sexual y oscilar entre uno y otro, en otras palabras, nado libre. Lo anterior se relaciona con el final de la novela, donde la/el protagonista termina flotando en aguas apacibles, lejos del deber social y cultural de tener que pertenecer a uno u otro género sexual.

Ana Clavel comenta que

Antonia/Antón no era homosexual, ni había nacido en un cuerpo equivocado, pero se preguntaba cómo podían ser esos seres que parecían más libres y completos que ella. No la envidia del pene, como dijera Freud, pero sí su fascinación. Y la vuelta de tuerca a través de un objeto transicional: el mingitorio, que en la novela se vuelve un auténtico fetiche que le cuestiona a la protagonista su identidad. Desde entonces se me ha tildado de escritora erótica por unos, y escritora poco feminista por otras (Clavel, *Cómo no ser mujer* s.pág).

En *Cuerpo naufrago* se aprecia la historia de Antonia, una mujer de veintisiete años, soltera, que vive sola en un departamento de la ciudad de México. Una mañana, después de un sueño erótico, despierta transformada en hombre, es decir, con genitales masculinos. Al mirarse al espejo descubre que su cuerpo es diferente: tiene un pene, espaldas más anchas, vello grueso y una protuberante “nuez de Adán”. Con sus nuevas características decide salir, haciendo un recorrido por la ciudad y por ella misma. Antonia/Antón tendrá que adentrarse, tal vez perderse, en el laberinto del comportamiento masculino. Deberá actuar, vestirse, hablar y comportarse como hombre, es decir, realizar actos performativos que ella ha aprendido que corresponden al nuevo género. Sale a la ciudad con una vestimenta aparentemente masculina y con todo lo que

esto implica. Inicia la performatividad usando las prendas más “impersonales” o varoniles que encuentra, que corresponden a la heteronormatividad . La ropa funciona para Antonia/Antón como un signo que la marca como hombre para salir a la calle e intentar comportarse como tal.

La novela está escrita en tercera persona del singular y del plural. El narrador omnisciente extradiegético habla desde la época actual, pero no se sabe desde dónde narra ni tampoco su sexo. En ocasiones hace pausas y se dirige de forma directa al lector en las notas al pie, en las que incluye también a otros personajes para explicar, por lo general, los intertextos u obras de arte mencionadas. También el narrador interviene en reflexiones, preguntas o afirmaciones referentes a la identidad, al deseo, al sexo. El tiempo subjetivo está configurado de forma lineal. Hay analepsis, utilizadas siempre para hacer referencia a cuando la protagonista era mujer. Se encuentran pocos señalamientos temporales: la historia inicia en el sueño, para luego despertar a las 7.45 de la mañana, según lo indica el despertador. Transcurren algunos días y noches, se habla de un sábado por la mañana, pero no conocemos con exactitud el tiempo cronológico. Se deduce que la narración se da en unas semanas, tal vez un par de meses, y que finaliza en junio.

Hay varias referencias intertextuales tanto con obras como con autores, por ejemplo, novelas de Dostoyevski y Proust; Carlos Díaz de Vivar; el fotógrafo húngaro Gyula Halaz, el mito de Teseo, Andrea Vesalio, Don Juan, Ovidio, Píndaro, Monet, André Kertész, Velázquez, Cortázar, Jodorowsky, Holbein, Rubens, John Voight, Edmund Jabés.

En *Cuerpo náufrago* se narran acontecimientos en espacios subjetivos como el sueño, la memoria y la imaginación de Antonia/Antón. El espacio objetivo, como ya se señaló antes, es la ciudad de México; se mencionan el Palacio de Bellas Artes, cantinas, bares, *table dances*, el Metro, plazas, el mercado de La Lagunilla, baños de vapor y museos. Hacia el final, el espacio

objetivo se traslada por única vez a las islas Eolias. Las descripciones más detalladas recaen en los mingitorios, aquel “mundo secreto de los hombres desde la perspectiva de los desechos y lo prohibido” (Clavel, *Cuerpo* 26).

El texto tiene dos epígrafes, el primero de Edmund Jabés y el segundo de Judith Butler. “La respuesta no tiene memoria, sólo la pregunta recuerda”, comenta Jabés (El Cairo, 1912-París, 1991). El escritor de origen judío es conocido por su poesía, en la que plasma cuestionamientos sobre su religión, el exilio y la importancia de la palabra. El epígrafe fue tomado de *El libro de las preguntas* (1963). Esta frase recuerda que en las interrogaciones siempre hay una búsqueda. Sin embargo, las respuestas carecen de memoria, es decir, la pregunta es la que realmente tiene importancia, al contrario de las respuestas, que pueden variar y olvidarse. Es más trascendente la pregunta que la respuesta en sí misma. El primer epígrafe está relacionado con el siguiente, que es precisamente una pregunta: “¿Cómo figura un cuerpo en su superficie la invisibilidad misma de su profundidad escondida?” Relacionado con el objeto de estudio de este trabajo tiene que ver con el exterior e interior de una persona. La superficie, que es el sexo biológico, resulta lo evidente, ante lo invisible de la esencia que para Butler, carece de sexo o género. Butler comenta que los cuerpos parecen

ser un medio pasivo que es significado por la inscripción de una fuente cultural concebida como “externa” respecto a él. Sin embargo, cualquier teoría del cuerpo culturalmente construido debería cuestionar “el cuerpo” por ser un constructo de generalidad sospechosa cuando se concibe como pasivo y previo al discurso (Butler, *El género* 160).

Lo que Butler plantea es que los cuerpos han sido marcados por la cultura, basándose en su exterior, es decir, en las características que corresponden a lo que se entiende como femenino o masculino. La propuesta de Butler es justamente lo contrario, no debe catalogarse a los cuerpos

por el sexo. Ana Clavel, al citar a Butler, marca una pauta al lector para mostrarle, y demostrarle después, que esta novela está íntimamente relacionada con teorías de género: “–Vaya, pues... que es atractivo imaginarse en los límites o que las cosas no tienen que ser tan tajantes: macho/hembra, blanco/negro, bueno/malo” (Clavel, *Cuerpo* 148).

Cuerpo náufrago consta de siete partes, cada una con un título que tiene que ver con las diversas temáticas. Éstas, a su vez, están numeradas y algunas tituladas. La primera se intitula “Mudar de cuerpo”, que se explica por sí misma. La segunda, “El mingitorio más acá de Duchamp” introduce la obra del artista francés, a partir de la cual se desarrolla el eje temático de los mingitorios. “Lecciones de cetrería y arte cisoria” es un título que sugiere varias cosas. La cetrería es el arte de domesticar aves de caza. Esta parte comienza hablando sobre Antón, personaje transformado de mujer a hombre, y su encuentro con el pene, “esa extensión punzante, autónoma, sorpresiva, voluntariosa” (53) que, como un ave, tendrá también que educarse. Con cisoria se refiere a “trincar”, en la novela se habla de “cercenar, cortar, castrar” cuando reflexiona que el sexo de los hombres se encuentra expuesto, al contrario del de las mujeres. Comenta el narrador que si un hombre es castrado, le quitan su virilidad completamente, lo cual lo vuelve vulnerable. “Penumbria y la fotografía” es la cuarta parte de la novela. “Penumbria” es el nombre que Raimundo, uno de los personajes, da a “una zona de penumbra donde la realidad se desenfocaba de sus coordenadas para dar cabida a un mundo susurrante, poblado por sombras que se movían entre contornos y perfiles difusos” (75), una especie de trance donde aparecían las sombras siniestras de las personas que lo acompañaban.

Lo anterior está relacionado con la poética de las sombras, constante en la literatura de Clavel. Con “Fotografía” se refiere al gusto de Raimundo por el arte. “Algunos laberintos” remite al laberinto del Minotauro, que en la novela se relaciona con un mingitorio en específico,

al que Antón llama el Mingitauro. La penúltima parte se llama “Arte de Ovidio”. En ésta se habla de un ejemplar ilustrado de *Las metamorfosis* de Ovidio. Clavel finaliza con “Aguas totales”. El/la protagonista culmina la historia en un viaje a las Islas Eolias, flotando en el mar, “Ni cielo por encima de su cabeza, ni fondo marino por debajo de sus pies: flotaba en medio del azul. Eran aguas totales” (185). En la mitología grecolatina, fue en estas islas donde Eolo, el dios de los vientos, le regaló a Ulises un odre de vientos favorables. Es probable que dichos vientos contribuyeran a que el cuerpo náufrago de Antonia/Antón no pudiera llegar a tierra firme (género) y que permaneciera en estado migrante.

La historia comienza cuando Antonia despierta después de un sueño, se mira al espejo y se da cuenta de que ha mudado de cuerpo. El desarrollo empieza a partir de que la protagonista decide salir con el cabello recogido y con la vestimenta más impersonal de su guardarropa. Se topa con Francisco, ex compañero de la universidad, quien la reconoce a pesar de la notable transformación. Acuden a un bar a tomarse un par de cervezas y es ahí donde Antonia tiene el primer encuentro con un urinario, objeto que desatará en ella una fascinación. Su amigo le presenta a Carlos Díaz, piloto, y a Raimundo Ventura, fotógrafo. Conoce a Claudia y Malva. Casi al final de la novela aparece Paula, clave en el desarrollo del personaje principal, quien no por mera casualidad estudia temas relacionados con la biodiversidad. Antonia/Antón, con su armadura de hombre bien puesta, va descubriendo el universo masculino y sus enigmas, el manejo de la sexualidad, las formas de la conquista y todo lo relacionado a este terreno antes desconocido. La historia le va abriendo paso al clímax con dos escenas. Una, es el primer encuentro sexual de Antonia/Antón con una mujer y la segunda con un hombre. En ambas se describe el deseo, el placer y la sumisión. El clímax se da cuando la/el protagonista posee a Malva recargada en un mingitorio, penetrando doblemente a “un capullo dentro de otro capullo”

(91). La novela es lineal, y el desenlace ocurre en las islas Eolias.

Antonia/Antón, como en los mitos, transgrede las leyes biológicas y comienza una introspección a través de su propia ambigüedad ligada con la estética de los mingitorios. Al iniciar su nueva vida como Antón, descubre que el sexo masculino va más allá de tener una libra extra de carne entre las piernas: “verlo o sentirlo dentro era diferente a poseer uno, esa extensión punzante, autónoma, sorpresiva, voluntariosa” (53). Como se menciona antes, *Cuerpo náufrago* dialoga constantemente con el tema de la performatividad masculina y femenina para llegar a la conclusión de que el deseo no tiene sexo.

Antonia/Antón deja atrás el género femenino para renacer en otro, el masculino. Levinas expresa que la muerte “es la interrupción de un comportamiento, la cesación de movimientos expresivos y de movimientos o procesos fisiológicos envueltos en esos movimientos expresivos, disimulados por ellos, que forman «algo» que se exhibe o, más bien, *alguien* que se exhibe o, mejor aún, que se expresa” (Levinas 22). Si esta definición se relaciona con el cambio de lo femenino a lo masculino, se acerca certeramente al tipo de muerte que Ana Clavel propone en la novela. Por ejemplo, se interrumpe un comportamiento (el aprendido por las mujeres), pero se aprende uno distinto (el del sexo opuesto). Cesan movimientos expresivos, que en el caso de Antonia/Antón son suplidos por otros propios de lo masculino, así como su fisionomía. Se forma algo (Antón), que se exhibe y se expresa. A la luz de textos teóricos de Jacques Derrida y Roland Barthes se puede hacer un acercamiento al tema.

El personaje principal de *Cuerpo náufrago* también sufre una muerte del *otro en sí misma*. Una parte de Antonia fallece en su cuerpo. Se podría pensar entonces que es una muerte “total”. Pero el interior no expira, por lo que estamos hablando de una muerte parcial: lo físico se transforma, mas la esencia permanece. Lo masculino renace en femenino. La metamorfosis del

cuerpo de mujer es una suerte de muerte; la aparición del cuerpo de hombre, un renacimiento.

En *Cuerpo náufrago*, en cuanto a muerte biológica se refiere, se habla solamente de la de los padres de Antonia cuando era adolescente. No se profundiza sobre el tema. No obstante, cuando Malva abandona a la/el protagonista, Antonia/Antón entra en un breve estado de melancolía. Niega su yo al aceptar en él la ausencia de Malva: “a diferencia de Adán reconoció que le hacía falta algo más que una costilla [...] La penumbra que se abría ante sus ojos la obligó a reparar en sí misma como una oscuridad un poco más densa que las tinieblas que la circundaban. Se sabía viva pero se descubrió vaciada de todo deseo” (Clavel, *Cuerpo* 54). Entonces, ¿qué pesa más en Antonia/Antón, lo físico o lo interno? Durante la narración se da el mismo valor a ambos, la exterioridad del cuerpo no es lo único que define la identidad, hay mucho más de fondo a pesar de que “los malentendidos empiezan con la apariencia” (12). Sigue la línea de una de las propuestas no esencialistas de De Beauvoir y Butler, que postulan que ni el cuerpo, el género o el sexo, definen a la persona.

Pero, ¿cómo vive Antonia/Antón la muerte (corporal) en sí misma? Antonia sigue presente de varias maneras en Antón: a través del recuerdo, del nombre, al habitar literalmente su pensamiento. Por estas razones se puede asumir que el duelo sería difícil de realizar. Sin embargo, no se registra en ella un estado patológico relacionado con la pérdida del otro (su fisionomía femenina). Cuando por primera vez se encuentra ante su nuevo sexo no hay un sobresalto importante, toma el hecho como si hubiera sido el proceso natural a seguir después del sueño erótico de su infancia. En ningún momento hay pérdida del interés en la vida, pulsiones de muerte o depresión. “En el duelo, nuestros recuerdos y esperanzas ligadas a alguien que hemos perdido son repasados y cada uno confrontado con el juicio de que la persona ya no está aquí. Este proceso de reconocer y reorganizar pensamientos e imágenes eventualmente se agotará a sí

mismo, y la persona en duelo elegirá la vida por encima de la muerte” (Leader 59). Esto es lo que le sucede a Antonia: está consciente de que es otro cuerpo y no insiste ni hace algo para que el anterior regrese. En Antonia, ahora Antón, no hay melancolía, porque no añora volver a ser mujer, ya que ahora encarna su propio deseo. El cuerpo náufrago navega sin lamentaciones, aunque buscando dónde encallar. Lo que la angustia, en todo caso, es lo indefinido de su condición, la ambigüedad.

La novela no abunda sobre si Antonia deja de ser mujer o no, porque el narrador sostiene que se trata de una persona que intenta no definirse a través del género ni el sexo: “¿La identidad empieza por debajo de la piel?” (179), se pregunta el narrador de *Cuerpo náufrago*.

Para comprender mejor este cuestionamiento, es pertinente regresar a uno de los dos epígrafes de la novela: “¿Cómo figura un cuerpo en su superficie la invisibilidad misma de su profundidad escondida?” (Judith Butler). La ‘profundidad escondida’ de la que habla Butler se liga con el género, aquél que, como dice la filósofa estadounidense, se construye socialmente y puede cambiar.

Antonia/Antón resucita en “el cuerpo de su deseo”. El deseo, tan recurrente en la obra de Clavel como antes se afirmó, es otro de los hilos conductores de la novela. Al anhelar el cuerpo del varón y luego tenerlo, el personaje principal, desde su ambiguo estado, descubre que el deseo no tiene sexo. “No podía engañarse: siempre le habían atraído los cuerpos de otras mujeres. Entonces, ¿había sido lesbiana sin saberlo? Pero los hombres también le gustaban [...] Más que náufraga se sintió perdida en un laberinto de sentimientos contradictorios” (93).

Para reafirmar tal idea, no en vano se localiza un pequeño capítulo entre paréntesis. En éste, se habla sobre la obsesión que tuvo Freud por descifrar el misterio de la inexistencia de los testículos en las anguilas macho adultas. Freud establece que los humanos tienen una disposición

bisexual que va más allá de lo físico, porque los primeros objetos de amor son los padres. Las preferencias, los órganos, los sentimientos... ¿qué es lo que determina la orientación sexual? *Cuerpo naufrago* propone que el deseo es la sexualidad misma y que los géneros no tienen que estar necesariamente delimitados. Las anguilas jóvenes, como Antonia/Antón, nadan libres en la ambigüedad sexual.

No es casualidad que Antonia/Antón se quede con Paula. Su nueva amiga divaga en la ambigüedad igual que ella/él: “¿Femenina? ¿Masculina?” (133), se pregunta la/el protagonista. La respuesta es incierta; ambas son como las anguilas jóvenes del Mar de los Sargazos que Freud estudió, atraído por el misterio de su vida sexual. Las anguilas, explica el narrador, de niñas viven en la neutralidad sexual, para luego de jóvenes pasar al hermafroditismo. De adultas, se comportan diferenciadamente como machos y hembras, dependiendo del medio ambiente. Lo anterior se relaciona con algunas posturas de Judith Butler en las que rechaza la estabilidad del género y la sexualidad desde una postura binaria logofalocéntrica en los seres humanos. Habla de la angustia que sienten las mujeres, por ejemplo, para adaptarse en lo más posible a los cánones de la feminidad que la cultura impone. Al vivir en esta constante lucha, el género, sea cual sea, no puede develarse, y si lo hace debe caber en el binarismo aceptado por el constructo social.

En la escena inicial de la novela la protagonista abre los ojos para despertar. Tradicionalmente, el amanecer ha estado relacionado con el nacimiento, con la vida, mientras que la noche y la oscuridad, con la muerte. La fisionomía de Antonia/Antón sufrió el cambio mientras el sueño la poseía. Cuando la luz apenas había entrado a sus ojos, se dio cuenta de su nueva condición. Es el primer renacer simbólico de Antonia. Este acontecimiento se relaciona con el final, donde hay otro renacer. Antonia/Antón se sumerge en un cenote, con el sexo desnudo igual que en el sueño del principio, o como cuando se miró en el espejo por primera vez

después de levantarse de la cama. Los cenotes, por lo general, se encuentran en cuevas donde se albergan aguas subterráneas. Los cenotes son estructuras transitorias o cambiantes, ya que pueden permanecer estables o disecarse. Esto sugiere que el final de la novela es abierto; Antonia/Antón queda en una condición ambigua o andrógina.

El agua también sugiere una renovación, y al estar flotando dentro de “esa pileta de químicos reveladores” (185), ella se redescubre como una entidad distinta, es decir, hace visible la imagen de ella misma que, como el negativo de una fotografía, permanecía latente. Pasa de ser mujer, para luego tener cuerpo de hombre, y finalmente, un “cuerpo náufrago, una sombra iluminada al fin” (185), alejada de la tradicional referencia de los mingitorios como depósitos de aguas o desechos líquidos masculinos.

Mudar de apariencia, en este caso, es algo similar a la “mutación brusca del cuerpo” de la que habla Barthes (*Barthes* 35) en cuanto a que el cuerpo mismo es un discurso durante toda la trama. ¿Cómo debe comportarse Antonia/Antón con su nueva piel? ¿Cómo debe moverse, sentir, ser ante los demás? En la novela se mencionan varios de los rituales ordinarios, constructos sociales del género masculino que podrían inclusive ser considerados como clichés. Algunos tienen que ver con la sensibilidad (los hombres no lloran, deben reprimir lo que sienten), y otros más burdos (el placer de rascarse los testículos sin razón alguna, contemplar el miembro en las mañanas, la quinta ley de Newton o contar las erecciones diarias). El físico masculino se representa como una armadura que Antonia intenta portar de forma imaginaria. La espada –o el paraguas del inicio–, es el símbolo fálico. Pero todo el tiempo, quien nos habla desde dentro de la armadura es Antonia. El cambio exterior no modificó su conciencia. Pero al tener la perspectiva de una mujer en el cuerpo de un hombre, se puede ver el fluir psíquico de la dualidad que se encuentra en ella, en “el terreno incierto de los tránsitos, deslizándose en los bordes, sin un lugar

definido” (98).

Antonia, ahora Antón, percibe el cambio, y a pesar de que en cierta forma el comportamiento no le resulta del todo ajeno, el narrador se pregunta: “¿De dónde le venía ese desparpajo, esa ligereza para no tomarse las cosas a lo trágico, esa seguridad envalentonada que la hacía sentirse con derecho a estar en el mundo?” (101) Estas actitudes vienen de lo aprendido, de la cultura que enseña que ciertos comportamientos pertenecen a lo tradicionalmente masculino.

A lo largo de la novela no sólo se relaciona el diseño de los mingitorios con la anatomía de la mujer, sino que también el objeto se humaniza, atribuyéndosele características femeninas. Incluso, desde un punto de vista utilitario, se llegan a comparar las funciones del objeto y de la mujer: “siempre su naturaleza de estar dispuestos” (34). “Los mingitorios son como las mujeres, los usas y ya” (36).

Por otro lado, se localizan también otras ideas relacionadas con lo “masculino”. “Se supone que el mundo ha cambiado y que nos permitimos algunas emociones. Pero llorar... eso es de maricas” (43). Todas estas posturas van permeando a la protagonista, quien no sólo vive en carne propia al sexo opuesto, sino que al estar en contacto directo con éste a través de sus amigos, aprende su forma de pensar, de ver al mundo, de relacionarse con el otro, es una afirmación de que el género se aprende.

Antonia/Antón “se preguntaba si el haber cambiado de sexo sin perder su experiencia previa le permitía ahora una conciencia más abierta para ser actor y a la vez testigo” (61). Ella va madurando su condición a través de la novela. Sabe que fue mujer, que hoy tiene cuerpo de hombre y le resulta complicado encontrar una definición de sí misma, de ese *otro* que ahora es. Aunque en ocasiones piensa que está perdida en un laberinto y en la novela está muy presente la

figura del Minotauro, y es probable que Antonia/Antón sienta una similitud con este ser mítico de naturaleza ambigua. Si acaso, se identifica con Tiresias, el adivino ciego que también experimentó ambos sexos; con Teseo y el cambio interior que en él sucedió durante el viaje, o con la polémica indefinición sexual de Alexina/Herculine Barbin en la Francia de mediados de 1800. Antonia/Antón está consciente de que, como diría su amigo Raimundo, habita un espacio incierto, inmersa en una dualidad que no es “ni luz ni oscuridad sino penumbras” (148).

“No hay ningún otro lugar del que se pueda decir con tanta certidumbre que se ha estado ya en él” (Barthes, *La cámara* 76), dice el autor francés refiriéndose al vientre materno. El personaje principal de Ana Clavel opinaría lo contrario: puede asegurar que antes también ha estado en otro sitio: el cuerpo de una mujer. Esto lo sabía porque su físico lo indicaba. Pero, ¿tan sólo con el cuerpo se es mujer? Al renacer en su nuevo sexo, hay un reconocimiento de sí misma como otro. Antonia, ya hombre, se encuentra ante el espejo, se observa detenidamente y cae en cuenta de que se parece poco a quien antes fue: “Se miró a los ojos en busca de algún rastro que aún le permitiera reconocerse, saber quién era” (Clavel, *Cuerpo* 14). Le sucede lo mismo cuando contempla su silueta en un par de escaparates: “percibió con el rabillo del ojo que otro hombre lo imitaba. Adelantó el pecho en un gesto de ataque instantáneo pero cuando miró con atención se topó con su propia imagen proyectada en un espejo lateral” (21). Lo anterior recuerda a Lacan y su concepción del estadio en el espejo. La protagonista tuvo que formar de nuevo la función del yo. La imagen de Antonia sufre una disociación al no ser físicamente lo que era antes, por lo que resulta más complicado el reconocimiento. El yo de Antonia se vuelve ajeno, se le escapa, es extraño. Algo similar le ocurre a Barthes cuando se mira en las fotografías: su aspecto no le es familiar. “Yo quisiera en suma que mi imagen, móvil, sometida al traqueteo de mil fotos cambiantes, a merced de las situaciones, de las edades, coincidiera siempre con mi «yo» (profundo,

como es sabido); pero es lo contrario lo que se ha de decir: «es yo» lo que no coincide nunca con mi imagen” (Barthes, *Roland Barthes* 39).

Los nombres definen, predisponen. Incluso hay quienes creen que el significado será determinante en los acontecimientos de su vida. Las personas poseen un nombre propio que alguien les otorga, porque por lo general, “cada uno de nosotros lleva un nombre que no se ha dado a sí mismo, que ha recibido de otro” (Ricoeur 168). Durante la vida uno se va apropiando de él, incluso se vuelve parte de la personalidad de cada individuo.

En *Cuerpo náufrago* no sólo el cuerpo sufre una metamorfosis: el nombre también, al contrario de Orlando, que no cambia. Se sabe que la fisionomía del personaje cambia de forma involuntaria, aparentemente sin razón alguna. El nombre se queda intacto pero no corresponde a la nueva identidad. Orlando se sigue llamando igual, pero Antonia tiene que volver a nombrarse. Es posible que de haberlo pensado antes, hubiera elegido otro, sin embargo, “Soltó de manera inconsciente su nombre habitual pero entonces, a media palabra, se detuvo antes de completarlo” (36). Ella misma se bautizó como Antón, lo que puede interpretarse como una forma inconsciente de arraigarse a quien fue en el pasado, porque “no podemos separar el nombre de la ‘memoria’ ni la ‘memoria’ del nombre; no podemos separar nombre y memoria” (Derrida, *Memorias* 61).

Nada es casual en ninguna de las dos novelas. Las autoras deben haber buscado el nombre de sus personajes con detenimiento. Orlando, de origen germánico, tiene que ver con gloria, fama y patria, es el nombre del héroe de *La chanson de Roland* y de los dos poemas épicos renacentistas *Orlando furioso* y *Orlando innamorato*, que tienen como referente al Roland de *La chanson*. *La chanson de Roland* es un poema épico, oral, cantado, popular y anónimo. *El Amadís de Gaula* es una novela caballeresco-cortesana con la que Antón se

identifica, y *Orlando Furioso* y *Orlando innamorato* son epopeyas cultas escritas para ser leídas. Tanto Orlando, como Antón tienen relación con estas literaturas medievales y post-medievales y sus personajes se viven de alguna manera en forma heroica.

Antonio, en cualquiera de sus variaciones, significa “el o la que se enfrenta con el adversario”. ¿Son los sexos y las construcciones sociales los contrincantes? Se debe destacar que la/el protagonista también nombra como uno de los objetos de su deseo al Mingitauro, que es como le llama a uno de los urinarios que son de uso exclusivo de los hombres, y sin embargo ella/él les confiere formas de genitales femeninos.

El nombre y el cuerpo intentan determinar el género, pero la novela de Clavel propone que la identidad habita en lo interno. “¿De modo que las mujeres tienen pene pero no les sale?” (146). O como dice Raimundo, “¿Es que acaso no sabes, Antón, que los hombres no existimos? Somos solamente la fantasía del deseo de las mujeres” (87). La línea divisoria entre el hombre y la mujer se difumina; *Cuerpo náufrago* sugiere otro tipo de sexualidad, lejos de la establecida por los cánones patriarcales que sostienen el binarismo hombre/mujer.

“Antonia reconoció de pronto que no hay cambio sin memoria” (29). La construcción de *Cuerpo náufrago* no hubiera sido posible sin el recurso de la memoria, porque se estaría hablando de algo totalmente diferente; serían las anécdotas de un hombre que despierta y sufre de amnesia, sin recordar que antes fue mujer. Y la historia sería otra. La memoria en la protagonista es una constante fundamental. “Antes cuando era mujer” (122), recuerda. En el texto se encuentran varias frases de la misma naturaleza; ella/él está consciente en todo momento de lo que fue en el pasado. No olvida, porque “al acordarse de algo, uno se acuerda de sí”, dice Ricoeur (*La Memoria* 128). Éste apunta que en la memoria hay tres rasgos fundamentales. En primer lugar, subraya que es singular, es decir, no puede transferirse ni repetirse; los recuerdos

son personales, privados. Si acaso pueden transmitirse a través de la narración, pero de forma distinta a lo que originalmente fueron. En segundo, siempre tendrá una relación con el pasado, revisa lo que ha sucedido. El tiempo de la memoria exclusivamente será el pretérito en primera persona (lo que se relaciona con el punto anterior). En tercer lugar, Ricoeur afirma que la memoria se vincula con el paso del tiempo, “del pasado hacia el futuro, por impulso hacia atrás, en cierto modo, según la flecha del tiempo del cambio, y también del futuro hacia el pasado, según el movimiento inverso de tránsito de la espera hacia el recuerdo, a través del presente vivo” (129).

Desde la primera línea, *Cuerpo naufrago* enuncia que la época actual otorga ciertos roles al personaje femenino del que se va a hablar. Se citará de nuevo para hacer énfasis: “Ella – porque no cabía duda sobre su sexo, aunque las presiones de la época contribuyeran a que asumiera otros roles – estaba dormida en la cama y se resistía a abandonar el último sueño, donde tres niños se alejaban del salón de clases y a una señal desfundaban sus sexos nacientes para medir su poderío” (12).

Antonia es una mujer adulta en el siglo XXI que responde a las presiones de la sociedad de su tiempo. ¿Son similares a las que tenía Orlando o han evolucionado? ¿Aún debe casarse, como Orlando, para ser bien vista? No puede negarse que la situación de la mujer ha evolucionado, sin embargo, estas cuestiones no pueden responderse en términos generales. Así como en algunos países las mujeres estudian, trabajan y son independientes, en otros sigue existiendo discriminación laboral a la hora de buscar trabajo o pedir un ascenso. En Asia y África se sigue practicando, por ejemplo, la mutilación genital, mientras que en otros sectores los prejuicios hacia la mujer sexualmente activa han disminuido. Hoy en día la presión social respecto al matrimonio o a la maternidad sigue depositando expectativas en las mujeres, pero

funciona distinto en cada país o sector sociocultural.

El narrador ubica al lector dentro del sueño de la protagonista, donde tres niños miden su poderío a través del tamaño del pene y la distancia que alcanza el lanzamiento de la orina, lo que señala una concepción falocéntrica. Antonia, aún mujer, en cierta forma es hombre en su sueño, ya que “veía la escena como si fuera cada uno de ellos”, es decir, mira como si fuera un varón y siente lo que es tener un pene, primero entre sus manos y luego colgante, para después mostrarlo sin vergüenza. Antonia despierta y la narración otorga información de la protagonista: trabaja en un instituto de relaciones públicas, paga sus propias cuentas y tiene una cita pendiente con el ginecólogo.

Desde este momento la vestimenta juega un papel importante como parte de la performatividad de esta mujer, que nos habla de su estatus social y laboral: “la ropa que debía ponerse, entre un repertorio de blusas, trajes sastre, medias, zapatillas” (Clavel, *Cuerpo* 12). Sería distinta la percepción del personaje si se hablara de ropa más informal.

El sueño otorga datos sobre lo que está viviendo Antonia/Antón, pero en el plano inconsciente. Conocer las fantasías y los sueños es vital para comprender el mundo y la estructura de la psique. En el caso del/la protagonista de *Cuerpo naufrago*, es el deseo de ser hombre, de tener el poder, de saber qué es lo que se siente tener un pene. A partir de este deseo se cumple el sueño y despierta con un nuevo sexo. Éste constituye la apariencia, mas no define a la persona.

La descripción del episodio en que Antonia, ahora hombre, se mira en el espejo es fundamental. Ahí ella está viendo el cuerpo de su deseo plasmado en el nuevo físico. Desde este momento la novela anuncia que habrá una exploración entre las diferencias, si es que son trascendentes, entre hombres y mujeres. Por ejemplo, Antonia medita sobre el deseo de ser

hombre, no por el hecho de tener pene y vello, sino por la plenitud y libertad que ella supone que tienen. A pesar de ser una mujer que vive sola y trabaja, expresa que siente envidia de realizar ciertas acciones consideradas “varoniles”. En seguida se sugiere el tema del travestismo: Antonia, en más de una ocasión, solía disfrazarse de hombre, en la intimidad de su habitación. Esta condición ambigua, de ser mujer y hombre a la vez, le otorgaba placer. Se señala el poder que da vestir con ropa distinta:

En esos momentos se sentía descender al fondo de sí misma: una zona oscura y cálida como una cueva en la que nada estaba definido. Tan sólo era la clara fuerza de su deseo. Un poder bullente que la hacía sentirse viva y vibrante. Emergía con una sonrisa en los labios y se asombraba al espejo. Fingía entonces poses varoniles y descubría con qué facilidad podría hacerse pasar por un muchacho (14).

Antonia, ya hombre, intenta reconocerse frente al espejo, y más que hablar de una identidad que ha cambiado o que tiene ahora una onza de carne extra, reflexiona sobre la performatividad que deberá realizar en su condición de hombre: “Finalmente también estaba la opción de comportarse como un hombre. Pero eso ¿cómo se aprendía cuando una no había nacido así?” (16).

Clavel aborda el pene como órgano sexual externo del hombre, pero la novela está plagada de referencias simbólicas, más allá de lo anatómico, esto es, el falo como referente simbólico. Antonia, ahora con pene, puede observar y experimentar en carne propia el papel primordial que la sociedad le ha otorgado al pene y por consiguiente a su representación simbólica, el falo, y a la mujer con relación a la “falta” del primero.

Antonia, desde niña, no sólo deseaba tener un pene, sino, en el interior, también soñaba con tener el poder del falo. Esto es representado en el sueño inicial. Los compañeros del sueño

poseen un pene pequeño, y el que luego ella misma tendrá será del tamaño suficiente para otorgarle poder. Antonia, entonces, logrará representarse el falo como ese símbolo de primacía sobre la mujer.

Los comportamientos se aprenden socialmente, es lo que postularon De Beauvoir y Butler, entre otras filósofas. Antonia/Antón, primero, debe vestirse como hombre: pantalón de mezclilla, blusa blanca, saco, mocasines, cabello recogido y comenzar a actuar como tal: “Por lo pronto, la calle y el mundo la esperaban” (16). La escena cambia de lo privado a lo público, del hogar a la ciudad, acto que corresponde a lo tradicionalmente masculino.

El género, como apunta Butler, no es una cuestión puramente individual. La sociedad y la cultura a través de la historia han otorgado un significado a la identidad de género y reconocido o desconocido los diferentes tipos que se salen del canon. Butler, en *Cuerpos que importan*, señala que hay cuerpos que se legitiman y otros no, dependiendo si caben dentro del pensamiento tradicional donde sólo se acepta como válido el binarismo hombre/mujer, es decir, considera a los cuerpos en tránsito como no humanos. De ahí que la/el protagonista tenga que “disfrazarse” de hombre para salir a la calle. ¿Por qué no siguió vestida de mujer? ¿Tener un pene implica usar pantalón? Antonia/Antón termina por acatar las normas de género impuestas por la sociedad y asume una identidad que pertenece a la masculina, por lo menos en cuanto a la vestimenta. En un contexto social tradicional, ciertos tipos de ropa refieren la pertenencia a un género en específico, en este caso, masculino. La performatividad de Antonia/Antón, por lo tanto, no es individual sino social.

Judith Butler señala en algunos de sus textos la invisibilidad de los movimientos intersexo, transgénero, lésbico-gay, etcétera y la violencia de género a la que están sujetos, entre otras cosas, por oponerse a la asignación de identidad de género tradicional. Para ella, el género

es una categoría social y performativa, que a lo largo de la historia ha reducido de forma binaria el género a hombre y mujer, donde las categorías *trans* no caben. Butler propone que el género debería de hacerse y rehacerse continuamente y no caer en esquemas rígidos. Antonia/Antón, al intentar vestirse y actuar como hombre, cae en el extremo masculino de la oposición binaria. A lo largo de la novela se juega con las armaduras de los caballeros y las espadas como metáfora del disfraz de un hombre, como una “forma estereotipada de la masculinidad” (29). La armadura es el género, la espada el sexo. En todo momento Antonia/Antón está consciente del poder que le otorga el pene, tal como sucede cuando visita una exposición en la que están exhibidas armaduras, espadas y yelmos.

El primer intertexto que se menciona en la novela es el *Amadís de Gaula*, de Garci Rodríguez de Montalvo. Antonia/Antón recuerda que lo leyó alguna vez y lo busca para encontrar en él un modelo a seguir. Medita entonces sobre la idea de que los hombres son quienes tienen que “rescatar” a las mujeres; esta vez, por lo contrario, él sería el “sujeto activo, el núcleo dominante de la oración amorosa, el potente caballero que embiste y sigue adelante” (17). El narrador, como puede verse, muestra una postura tradicional heterosexual, en la que el hombre tiene el poder, es quien domina y conquista, mientras que la mujer es irracional y pasiva, y vive en espera de que la vean y aprecien. Ese es el “patrón” a seguir al que se refiere Antonia/Antón. El narrador se dirige al lector para recordarle el nombre de Bradamante, un caballero que debajo del traje era una amazona, y se cita el *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto (en versión de Italo Calvino), que ya se ha dicho fue una de las inspiraciones de Virginia Woolf para escribir *Orlando*.

Como contraste al caballero, se comenta sobre un compañero homosexual del trabajo de Antonia/Antón, otorgándole características muy básicas como “flor delicada y temblorosa ante el

viento”. Cuando sale a la ciudad, la/el protagonista desconoce de dónde viene esa ligereza y seguridad con la que se enfrenta al mundo que antes, como mujer, no había experimentado. En suma, le resulta sencillo conquistar a la primera mujer con la que se topa. La valentía, el desparpajo y la fácil seducción las propone como características exclusivas del género masculino: “¿Era por el hecho de habitar ahora el cuerpo de un hombre o por la posibilidad del cambio, de una metamorfosis que le permitía renacer y darse permiso para ser otra?” (18). Como puede verse, son conceptos que pertenecen a una cultura falocéntrica que de forma intencional se mencionan en *Cuerpo naufrago*. “Pensó en el tango, esa danza singularmente alusiva al acoplamiento, donde la mujer sólo puede dejarse llevar, seguir el mando [...]. Nada que ver con el episodio que acababa de vivir con la mujer del restaurante, en el que la invitación provocativa, el ofrecimiento beligerante, añadían una nota inusitada” (20).

Con la lectura de esta novela se reflexiona sobre las implicaciones que tiene el cambio de sexo y si éste condiciona el comportamiento del individuo o no. En el caso de Antonia parece sí hacerlo, aún antes del momento en que otros le reconocen como hombre, como es el caso de la mujer del restaurante. Sin embargo, más adelante, Francisco, su amigo de la universidad, lo reconoce como mujer al llamarlo Antonia. Con él, se dirige a una cantina, lugar considerado antes exclusivamente para hombres. Es en este lugar donde el/la protagonista comienza con la performatividad “masculina”: beber de la boca de la botella, no llorar, orinar de pie frente a los urinarios, rascarse los testículos. Responde a lo “masculino” que la sociedad ha construido.

La nueva condición parece haber dejado atrás todo rasgo femenino. La ambigüedad de género se sugiere en un Cornelio, un personaje que apenas se atisba en la narración. Antonia/Antón y Raimundo piensan que es una mujer, y le cortejan como tal. Pero una vez que un tercero le llama por su nombre, Cornelio, Antonia/Antón finge haber sabido desde siempre

que se trataba de un chico, sin reconocer públicamente la confusión. No se abunda más sobre este personaje, pero lo que dice entre líneas es importante. Refleja que el género no siempre se manifiesta de forma binaria, es decir, Cornelio es hombre pero parece mujer. Esta situación también denota en Antonia/Antón la negación y vergüenza de haberse fijado en un varón: “Antonia se sintió expuesta y de manera instintiva probó a reforzar la armadura” (47).

La/el protagonista comenta que cuando era mujer siempre reconocía a un homosexual o travesti, lo que no sucedió en esta ocasión. No es casualidad que en ese momento se observe el grabado de una matriz con forma de pene; esta imagen explica, representa lo ambiguo del género a partir de la visión de los genitales masculinos y femeninos representados, la coexistencia de uno y otro no sólo en lo físico sino también en lo interno. Esta idea se expresa en la nota al pie de la misma página donde aparece la imagen: “El mingitorio, de uso exclusivamente masculino, tiene género y es femenino” (48).

En la novela se narra el primer encuentro de el/la protagonista con el sexo opuesto, que antes era el propio. Antonia/Antón sale de “cacería” y desde el primer momento hay deseo por el cuerpo femenino y sus curvas, y la metáfora del pene como espada y poder se menciona de nuevo. La/el protagonista, aunque duda, llega a manifestar lo que algunas teóricas de género exponen: el género y el sexo no son esenciales. Ella/él, al imaginarse teniendo sexo con una mujer, tiene una erección a la vez que se vuelve consciente de que antes era mujer, pero eso en realidad no le importa, comenta. Es un cuerpo lleno de deseo hacia otro individuo, en este caso, del sexo femenino. En este contexto conoce a Claudia y a Malva. Luego Carlos le da consejos y técnicas sobre cómo “cazar mujeres”, juego donde el hombre es la fiera y la mujer la presa. Antonia/Antón da su punto de vista en cuanto al deseo, y afirma que es el mismo tanto en el hombre como en la mujer.

La siguiente escena se lleva a cabo en un baño de vapor, “ámbito de intimidad exclusivamente masculina. Además, estaba la cuestión de los cuerpos desnudos: el suyo y el de los otros que encontraría en el lugar, aunque la verdad es que sentía curiosidad: aún le atraían los hombres” (62). En este apartado, ya aceptada la sexualidad ambigua, Antonia/Antón narra la incomodidad de ver a otros hombres descubiertos en el vapor. El narrador inserta aquí el tema de la violencia de género, sobre la cual Judith Butler abunda en varios de sus textos. Los transgénero, transexuales, intersexo, homosexuales y cualquier otra identidad que esté fuera de la permitida en la cultura hegemónica, son objeto de violencia de género, no solamente las mujeres. Butler se pregunta de dónde viene la violencia, cuál es su objetivo y si existe la posibilidad de transformarla. Las normas de la sexualidad y de género son las que amenazan al sujeto “diferente y complejo”, que se vuelve la víctima; es el discurso regulador quien repite las acciones y los discursos. La postura de Butler, como se sabe, se opone a las medidas violentas y restrictivas que pretenden regular a estos cuerpos con géneros inaceptables, es decir, distintos a los binarios. Quiere darle valor a estas personas que por ser distintas no son reconocidas, son sujetos de violencia y sacrificables.

Las cuestiones anteriores se exponen cuando la/el protagonista de la novela se encuentra desnudo frente al resto de los varones. Antonia/Antón, ansioso, teme que los hombres desnudos a su alrededor perciban su género “náufrago”.

¿Qué pensarán aquellos tipos si supieran que antes había sido una mujer? ¿La golpearían, la insultarían, gritarían indignados o simplemente abandonarían el lugar consternados? Comenzaba a arrepentirse pues nunca como ahora había experimentado la sensación opresiva de ser tráfuga sobre todo por el temor a que una mirada suya, un gesto inapropiado, la hicieran parecer sospechoso a los otros. Había sido una locura acudir a un

sitio tan público, donde la condición de la desnudez la volvía particularmente vulnerable (63).

A lo anterior se le añade una burla o chiste de género que un asistente cuenta, que sugiere no sólo incesto sino homosexualidad, lo que Antonia/Antón vive de nuevo como amenaza. Más adelante, Antonia/Antón observa con deseo el sexo y el cuerpo de espaldas de Carlos, su acompañante. Se cuestiona, entonces, si el cambio exterior había modificado sus preferencias.

A lo largo de la novela se puede encontrar una constante: la virilidad se reduce al pene y a su función, y se recuerda varias veces el poderío del falo. La/el protagonista sabe que es quien es por ese cuerpo que ahora lo viste “como un traje a la medida”.

Antonia/Antón, en una escena, intenta fallidamente tener sexo con Claudia y se siente poco hombre, por lo que se cuestionan temas como la impotencia o el tamaño del miembro. El hombre deviene en hombre según cómo ejerza su sexualidad, cómo posea a otras mujeres, cómo se relacione con su propio sexo. Sin embargo, desde el punto de vista de una Antonia encerrada en el cuerpo de Antón, la perspectiva se torna distinta. Deja el género y el sexo a un lado para aceptar que le gustan tanto los hombres como las mujeres, que más que géneros, representan distintas posibilidades. El tener pene, para la/el protagonista, no es sinónimo de que le atraigan sólo personas del sexo opuesto, aun cuando era mujer, acepta que ellas también le gustaban, aunque quizá nunca había reflexionado sobre ello. De ahí el título de la novela, que anuncia la condición de un personaje sin género fijo: “Cierto que desde que tenía pene –tal vez fuera la alquimia de las hormonas resuelta en desaforadas pasiones- las mujeres le atraían más. ¿Entonces? Más que náufraga se sintió perdida en un laberinto de sentimientos contradictorios y reconoció que los naufragios también podían darse en tierra firme” (93).

A partir de esta idea se desata la estética de los mingitorios, como ya se comentó antes.

Antonia mujer, si fuera objeto, sería uno de ellos. El personaje se adentra en la dimensión de los urinarios como hombre, pero sin perder la mirada femenina. Francisco, hacia el final de la novela, le comenta que “esa historia sobre el deseo en los hombres, ese asunto de los mingitorios como otra cosa que mingitorios, todo no son más que fantasías de las mujeres. Los hombres somos mucho más simples... Yo diría que hasta más rudimentarios” (157). En *Cuerpo náufrago* se reflexiona sobre las diferencias entre hombres y mujeres, que no son más que construcciones sociales aprendidas bajo los esquemas tradicionales.

La misma perspectiva de la mirada femenina se narra en el espacio cerrado del *table dance*. A pesar de que estas imágenes están nubladas por los efectos del alcohol en exceso y por la falta de luz, Antonia/Antón recuerda los cuerpos de las mujeres exhibiéndose en el escenario, ávidas de provocar deseo, dispuestas a dejarse violar por la mirada. En otro *table dance*, descubre que una de las bailarinas es transexual y transgénero. La/el protagonista le confiesa que antes era mujer, a lo que la bailarina responde de modo burlón que ella siempre había sido mujer. Esto recuerda una vez más lo antes expuesto: el sexo y el género son cosas distintas y no necesariamente corresponden el uno con el otro.

Antonia/Antón, después de este episodio, visita a Raimundo, con quien tiene relaciones sexuales, para darse cuenta que efectivamente habitaba en una zona indefinida e incierta donde, sea hombre o mujer, el deseo impera y no tiene género. Raimundo, al final de la novela, acaba en una relación heterosexual. Termina entonces con la sexualidad ambigua u homosexual para irse a uno de los binarismos tradicionales.

Paula se describe como una persona similar a Antonia/Antón, pero con una mayor conciencia de que en cada persona puede habitar más de un género. Paula sabe que, además de una mujer, lleva un hombre dentro, con todo y pene, metafóricamente hablando, lo mismo que

atribuye imaginariamente senos a Antonia/Antón. La pequeña historia de ficción que Paula escribe y lee a Antonia/Antón, es una de las más reveladoras de la novela. Es curioso que no sean meditaciones fruto del pensamiento del protagonista, sino que vengan de la pareja con la que finalmente se establece. Paula, sin sufrir una metamorfosis, es quien “comprende” la situación por la que pasa la/el protagonista, ya que ella misma se concibe con un género variable y ambiguo. Mientras que Antonia/Antón busca “definir” su sexualidad, Paula aboga porque ésta debe abrirse y destaparse: “¿Femenina? ¿Masculina? “A ver, enséñame ese bulto que sólo para algunos te crece”, jugueteó de nueva cuenta Antonia, forzándola a que se volviera. Paula se resistía: era un cuerpo provocadoramente resuelto en sus ambigüedades [...]. Al final se decidió. Era mujer pero sabía ser hombre: de un golpe derribó a Antonia y la postró en la cama” (133-34).

Esta idea se examina a través de la relación de Antonia/Antón con la mitología grecolatina en la que, comenta el narrador, pulsaban los deseos. Se menciona a los personajes que poseían doble sexualidad: el vástago de Afrodita y Hermes y, por supuesto, Tiresias, que podría relacionarse con Antonia/Antón, ya que, aunque no se reflexiona sobre ello de forma profunda en la novela, tuvo la oportunidad de conocer los dos sexos quedándose al final con el masculino: “–Antes fui mujer... –exhaló también Antonia rotunda e irrefrenable” (161).

Hacia las últimas páginas, la/el protagonista reflexiona e indaga sobre su condición, lo que sólo había hecho al inicio. Lo llama “misterio”. No es Antonia/Antón sino Paula quien se refiere al caso de Alexina Barbin antes mencionado. Abunda sobre el tema del hermafroditismo y la explicación científica (que no se encuentra en el caso de Antonia/Antón), de las operaciones transexuales, pero no lo discute con su pareja. El caso Barbin también se evidencia con la mención de Alex/Alexis/Alexandra, personajes imaginarios de Carlos que tienen, según él, pensamiento propio.

Raimundo expresa que “Más que en los cuerpos, es en el corazón donde reside el secreto y la diferencia. El verdadero sexo y la auténtica identidad se abren camino desde ahí dentro. Lo demás, son sólo ropajes, vestiduras, disfraces” (174-75). Raimundo y Paula parecen ser los dos personajes que más comprenden la teoría de género antiesencialista que dice que el género es culturalmente aprendido. El género es performatividad, es una de las ideas que se repiten constantemente en el texto de Clavel. Como se ha dicho antes, parte de la performatividad reside en la vestimenta. Al traje de mujer se le refiere como corsé (entallado, frágil, que sofoca), mientras que al del hombre, armadura (fuerte, defensor, que protege).

Ya se ha comentado que el último capítulo comienza con una distinta versión de la frase inicial de Orlando: “Él o ella –porque cabía la duda sobre su género, aunque poco importara para aquellos que podían percibir su belleza indiferente” (181). Lo anterior da a entender al lector que la/el protagonista queda situado en una condición no definida, ambigua y limítrofe, a lo que se añade que el narrador no deja del todo claro qué tipo de identidad civil ofrece Antonia o Antón al solicitar el pasaporte.

El viaje simboliza el trayecto interior que hace Antonia/Antón con el objeto de encontrar su verdadera identidad. Viajar implica salir de la cultura y la sociedad en la que se vive, en este caso, la mexicana, caracterizada por tradicional y heteronormativa. Antonia/Antón necesitaba salir de su entorno para encontrarse consigo misma/o, con el pretexto de buscar a una mujer, Paula. La isla a la que va es un área de tierra firme, rodeada en su totalidad por agua. La/el protagonista se sumerge desnudo en “aguas totales” para que su cuerpo naufrage igual que su género.

4.2.3 Roland Barthes y *La cámara lúcida*

Como ya se señaló, uno de los temas más frecuentes en la narrativa Ana Clavel es el juego entre la luz y la sombra. La novela de la misma autora, *El dibujante de sombras*, trata del nacimiento de la fotografía y se ha dicho que está íntimamente ligada con *La cámara lúcida* de Roland Barthes. Sin embargo, *Cuerpo naufrago*, también está relacionada con *La cámara lúcida* y a la luz de este texto se explicarán las imágenes, tal como se hizo en la parte correspondiente al análisis literario de *Orlando*, de Virginia Woolf.

En la metamorfosis, Antonia/Antón se ve inmersa en los vericuetos del mundo masculino y trata de comprender cómo funcionan la sexualidad, las formas de conquista, los hábitos, los rituales. Encuentra en los urinarios una semejanza con las sensuales formas femeninas. Pero Antonia/Antón también descubre algo más: la fotografía. Decide ir por la ciudad y conocer la esencia de estos objetos, captarla con el lente, porque “gracias a la cámara descubriría una dimensión inusitada de los mingitorios” (52). ¿Por qué decide fotografiarlos? “Para conocer las cosas no hay nada mejor que la fotografía [...] es el ojo de la cámara el que en verdad percibe y capta” (40).

En *La cámara lúcida* y en *Roland Barthes por Roland Barthes*, el filósofo francés apoya sus textos con fotografías que él mismo comenta con notas a pie de cada reproducción. En algunas de las novelas de Clavel aparece una selección de fotos y se ha discutido si tienen una aportación significativa o no, si enriquecen o empobrecen la narración. Éstas contribuyen a ampliar los sentidos desde una aproximación hermenéutica a partir de las imágenes fotográficas que la/el protagonista captura con su lente.

Ana Clavel comentó que

[...] me gusta armar propuestas visuales complementarias, satelitales de mi trabajo

literario. La gente las acoge bien, y tanto que la muestra de *Cuerpo náufrago* se exhibió en el Centro Cultural de España durante mes y medio (septiembre-octubre 2005), por ejemplo. [...] Pero también es cierto que me da más confianza saber que hay gente que ha comenzado a interesarse más seriamente por esas propuestas (Arellano, s.pág.).

Roland Barthes, en los dos textos que se citan anteriormente, habla sobre cada fotografía que expone, las analiza y describe. En *Cuerpo náufrago* el narrador también explica cada foto y su relación con la trama y la protagonista. Al final de la novela de Clavel están los créditos de cada una y nos cercioramos de que muchas de ellas fueron tomadas por la misma autora. *Cuerpo náufrago* es una novela contemporánea que recurre a las imágenes para que el lector no sólo vea que los urinarios efectivamente sugieren genitales de mujer, sino también para saber que hubo un trabajo de campo en el que la autora indagó acerca de los baños públicos para hombres.

Se debe recordar que al grupo de imágenes Barthes las llama *Studium*, y el fotógrafo sería el *Operator*. En *Cuerpo náufrago* hay varios *Operators*, quizá el principal sea Antonia/Antón, ya que a través de sus ojos el lector mira las fotografías insertas en el texto, es decir, el lector es el *Spectator*.

4.2.4 Soportes simbólicos externos

En *Cuerpo náufrago* se encuentra un *Studium* que consta de varias fotografías que en definitiva tienen relación entre sí. Además, el hecho de fotografiar los urinarios es esencial en la trama; mirarlos desde una perspectiva distinta es la razón por la que Raimundo descubre que Antón es Antonia: “lo intuí por tu fascinación por los mingitorios. Sólo una mujer puede mirarlos como tú lo haces, vislumbrar el hambre del deseo, nuestro sexo total, ése que nos deja anhelantes, anonadados” (175).

La primera imagen es la de la portada, tomada de la pintura de J.A.D. Ingres intitulada *La Source* (1856) y de M. Duchamp intitulada *La Fontaine* (1917). La composición de la portada fue realizada por Paul Alarcón con el título *La censura también es fuente*. El título sugiere varios de los temas centrales en la novela. Para las mujeres el acceso a los baños públicos masculinos está generalmente censurado. Cuenta el narrador la experiencia previa de la protagonista: “si bien Antonia en su calidad de mujer había tenido pocos encuentros con los urinarios, lo cierto es que siempre le habían provocado reacciones contrarias: una atracción ineludible aparejada con una violenta repulsión” (26). La fotografía de la portada es también la última que se encuentra dentro del texto, con la diferencia de que en la primera, el pecho y el pubis de la muchacha aparecen cubiertos con una cinta amarilla que dice “Zona de riesgo. Prohibido pasar.” ¿Cuál es esa área censurada? ¿Es la física (urinarios) o la invisible (la identidad)? La invisible, en este caso, serían los genitales.

En el primer retrato dentro del texto aparecen cuatro urinarios blancos sobre un piso de mármol (fotografía de Ana Clavel). Estos son los primeros a los que Antonia, ya como Antón, se enfrenta. Sus formas curvilíneas enseguida le evocan las caderas de una mujer. Desde entonces comienza su interés por los mingitorios.

La siguiente imagen es el conocido mingitorio de Duchamp (Alfred Stieglitz, *Fontaine*, 1917). Antonia/Antón recordaba haberlo visto cuando era estudiante, proyectado en una clase de arte y “se sintió tocada por la mirada ciega y deslumbrante de ese rostro de porcelana que no reconocía” (32). Esta foto, en palabras de Barthes, la punza, la hiere, porque después, como absorta en el misterio que le provocó, se encierra en un baño público para observar de cerca un mingitorio y percibir su erotismo. Es importante mencionar que aquí Antonia/Antón aún no había mudado de cuerpo, lo que resulta un guiño a lo que sucedería posteriormente. Los

mingitorios que conoció de joven son los que aparecen en la tercera fotografía de Ana Clavel.

Marcel Duchamp representa una de las mayores influencias en el movimiento de arte pop del siglo XX. Duchamp cargaba su producción de un humor distintivo, así como la utilización de juegos de palabras. “La fuente” (1917) es una de sus obras más conocidas y considerada como un hito en el arte del siglo XX. El mingitorio, provocador y escatológico, fue expuesto en el museo de la Ciudad Nueva York y causó polémica por el hecho de colocar en un museo un objeto cotidiano e insignificante en apariencia; lo mismo ocurrió con la rueda de bicicleta sobre el taburete que exhibió en otra ocasión. El artista sostenía que cualquier cosa era arte, si se situaba en el contexto adecuado. Duchamp lo firmó como R. Mutt, supuestamente para ocultar su autoría. Es importante mencionar que Man Ray, artista modernista estadounidense, fotografió a Duchamp representando a Rose Sélavy, que era uno de los pseudónimos (de mujer) de Duchamp. En la imagen, se ve al artista disfrazado de mujer. Esta fotografía recuerda a algunas de las que se publican en *Orlando*, donde aparece Vita Sackville-West travestida.

En la siguiente fotografía de Gustavo Jiménez en *Cuerpo naufrago*, el *punctum* está evidentemente en el centro de ésta. La imagen es muy sugerente: “Antonia advertía la depuración de las líneas, su continuidad voluptuosa y reconcentrada para recibir con docilidad, siempre su naturaleza de estar dispuestos” (34). Es un mingitorio moderno, blanco y sencillo, en forma de gota a la inversa. En la parte inferior aparece un orificio que semeja una boca.

A lo largo de la novela, se presenta una serie de comparaciones entre los urinarios y las mujeres. Algunas sutiles, como la anterior, y otras directamente sexistas. A Raimundo, fotógrafo, no le interesa ir a captar con el lente los baños públicos, enfatiza que preferiría los bidets, pero que en México no los hay.

Raimundo recuerda la fotografía *La toilette dans un hôtel de passe*, de Brasäi (1932) y la

gran carga erótica que estos objetos de porcelana le evocan. Un detalle de esta imagen del fotógrafo húngaro, al que Henry Miller llamó “El ojo de París”, se encuentra al pie de la página 40. En ella aparece una mujer de espaldas, sentada sobre el bidet, en un típico baño francés.

Hay soportes simbólicos externos que no son fotografías, sino reproducciones de grabados. El que aparece primero es del renacentista Andrea Vesalio “Corte transversal de la matriz” (1543). La figura es clara; en ella se conjuga gráficamente la problemática de la identidad en *Cuerpo náufrago*. Es, según el anatomista, un corte transversal de la matriz, pero en un extremo semeja un pene, mientras que por el otro un mingitorio.

Antonia/Antón reflexiona: “Gracias a la cámara descubriría una dimensión inusitada de los mingitorios. Como si el diafragma fuera una cavidad hambrienta que evidenciara la esencia misma del deseo” (52). Firmeza acariciante, porcelana lúbrica, humedad, cascada del clítoris, labios de un pubis son algunos de los adjetivos con los que el narrador califica los urinarios. En las siguientes fotografías de Arturo Casares se puede ver una serie de éstos, todos distintos: circulares, ovalados, en forma de cono, blancos, negros, de porcelana, de metal. En la página 79, el urinario fotografiado por Ana Clavel, tiene un claroscuro que va desde el negro total, pasando por diferentes grises hasta llegar a un blanco brillante, tonalidades similares a las distintas gamas de las identidades de género.

Barthes comenta que: “«Ciertos detalles podrían punzarme». Si no lo hacen, es sin duda porque han sido puestos allí intencionalmente por el fotógrafo” (Barthes, *La cámara* 85). De nuevo, en la fotografía tomada por Clavel, el *punctum* está en el centro y en este caso lo constituye el agua corriendo en el interior del urinario. Quizás ésta sea la fotografía que más semeja la vagina de una mujer: “Lubricado en el borde inferior por el efecto del flash, el mingitorio insinuaba los labios de un pubis, ávidos por ser poseídos” (77).

Se habló antes de que las sombras son un tema recurrente en la obra de Ana Clavel y que el asunto de las penumbras es tratado de una forma interesante por Raimundo, ya que él descubre que las sombras se comportan autónomamente. La siguiente fotografía se encuentra en la parte “Penumbria y fotografía” y tiene como título *El mingitorio es la sombra de una mujer* de Ana Clavel, a partir de la fotografía *Untitled* (1926) de Man Ray, realización de Paul Alarcón. La fotografía confirma la teoría de Antonia/Antón acerca de lo que le provoca la imagen, a lo que Raimundo comenta: “Tenías razón, Antón, es un hallazgo haber pensado en el mingitorio como las suaves caderas de una mujer. Pocos hombres se atreverían a señalar su semejanza y mucho menos reconocerían un placer parecido al del encuentro amoroso cuando se paran frente a uno de ellos” (86).

Hay en la imagen un juego de luz y de oscuridad: la parte superior del tronco de una mujer está sombreada para que la parte que va del ombligo a las rodillas resalte con iluminación un triángulo que evoca la forma de un urinario. La blancura de los muslos y parte del abdomen hacen contraste con la mancha totalmente negra del pubis. Esta fotografía está relacionada con el capítulo que le sigue. Antonia/Antón lleva a Malva a un baño público en Bellas Artes para mostrarle una serie de lujosos urinarios. Malva se desnuda y se coloca al lado de uno de ellos, en la misma posición de la imagen anterior. Antonia/Antón la retrata para después poseer al “capullo dentro de otro capullo” (91). La fotografía y el deseo están íntimamente ligados durante toda la narración.

“Todos somos chingones” es el graffiti que está escrito sobre un mingitorio austero y descuidado del Museo del Chopo. Después de recapacitar sobre esta leyenda, Antonia/Antón hace una interesante observación sobre el carácter público de los baños de hombres. ¿Por qué no hay urinarios en las casas?, se pregunta. Así la protagonista inicia una investigación sobre el

origen de éstos que se muestra en una copia de la hoja de un catálogo en el que se ilustran los distintos diseños de los urinarios que había en 1888 (Catalogue “G” *illustrating “The Plumbing and Sanitary Department*. Cortesía de National Museum of Design de Nueva York). Después de estudiarlos, Antonia/Antón reflexiona sobre el acto de orinar de pie de los hombres, lo que ve como un “despliegue de soberbia y poderío, capaz de reafirmar la virilidad en sus formas más primarias” (102). La declaración sobre esta postura masculina para la micción ¿es una visión puramente occidental?

El narrador omnisciente no es completamente heterodiegético ya que interactúa con los personajes, expresa puntos de vista, juicios y otros tipos de participación, irrumpe en una nota al pie de página para recordar al lector que la postura de los hombres al orinar es una cuestión cultural. Sostiene un diálogo con el personaje: “¿Y los esquimales... y los africanos?”, me pregunta curiosa Antonia. ‘Que lo rastreen los antropólogos’, le respondo y la atajo previsoramente: ...yo escribo una novela, no un estudio sociológico” (103).

La fotografía de la página 132 de Ana Clavel, no muestra en lo absoluto formas redondas ni femeninas. En ésta, se ve la sombra de un hombre con clavículas anchas y cuadradas, y al fondo una pared de mosaicos pequeños con luces y sombras, en la que aparece un rectángulo oscuro. La imagen va acompañada de un cuento corto de Paula, personaje determinante para Antonia/Antón, que aparece al final de la novela. El cuento, mezcla de fantasía y realidad, evoca la transexualidad en ambos personajes. A continuación se cita un fragmento:

(Historia sin lobo)

Este hombre despierta mi hombre. Llega tarde a la cena de investigadores a la que he sido invitada. Inapetente, apenas si he tocado un par de bocadillos. Saluda y, entre el alboroto, queda a mi lado. Toca su flauta y ya me bamboleo y salgo de la cesta. Su olor me abre

[...] De pronto me pasa la mano por debajo de la mesa. Descubre el bulto que sólo para algunos me crece. ‘No sabía que las mujeres tenían pene’, susurra a mi lado [...] Ahí está mi hombre [...] Me aproximo a él y le acaricio sus tímidos senos de doncella encantada. Por fin despiertan. Le digo: ‘Vaya, vaya... están crecidos’ y me inclino a sorberlos (132-33).

La fotografía *Kisses* de Meike van Schijndel se encuentra en una nota al pie que tiene relación con la idea de que los urinarios también parecen bocas. Cuenta que la/el protagonista le llamó para contarle acerca de la fotografía del mingitorio con forma de labios que Miriam Grunstein, amiga de Antonia/Antón que no se había mencionado antes, le hizo llegar. Incluso, los personajes, el autor y los editores de la historia también forman parte de la ficción ya que el narrador dice que estarán agradecidos si alguien puede darles información sobre los créditos correspondientes de la foto.

La siguiente imagen de Paul Alarcón es una mano que sostiene un exvoto. Representa un pene y una vagina, es decir, a ambos sexos en una misma figura. En el catolicismo, los exvotos son ofrendas que los fieles dejan a su Dios para recordar y agradecer la solución a un hecho desafortunado, que muchas veces tiene que ver con el cuerpo y la salud. Antonia/Antón afirma que este objeto posiblemente haya sido depositado para ayudar a definir la sexualidad de algún individuo. Quizás esta sea una de las fotografías que más ejemplifica visualmente la cuestión transexual que se trata en la novela. Después de esa, de nuevo está el grabado de Vesalio, del que se habló anteriormente, que representa la misma idea de ambigüedad. Dice Antonia/Antón: “—Vaya pues... que es atractivo imaginarse en los límites o que las cosas no tienen que ser tan tajantes: macho/hembra, blanco/negro, bueno/malo... —Y si estuviera aquí Raimundo —intervino Carlos— de seguro nos diría, ni luz ni oscuridad sino penumbras...” (149).

En la página ciento cincuenta y dos se encuentra la foto de Ana Clavel del urinario y la magnolia de la que antes se habla. Es curioso cómo de nuevo aparecen en una sola imagen los temas que destacan en la novela: el objeto del deseo (mingitorio) y la sombra de alguien que no se sabe si es hombre o mujer. En el estudio de Raimundo, lugar de penumbras, está el urinario con una flor en su interior y encima, como sobrepuesta, la sombra de quien tomó la fotografía, que en la narración es Antonia/Antón.

¿Por qué una magnolia? Estas flores no tienen pétalos, sino tépalos, término que se utiliza para designar a esta parte de la planta que no está claramente diferenciada. Las similitudes entre las magnolias, la/el protagonista y el mingitorio resultan evidentes. Antonia/Antón ocupa varios roles en fotografiar la escena, pero a pesar de ello, dice que no logra atraparla. ¿La identidad es acaso inaprehensible? Antonia/Antón “se descubrió practicando una suerte de disección, una anatomía amorosa, un asedio para apresar el quejido silencioso que se perdía en el orificio oscuro de un murmullo sin nombre. De pronto se detuvo. Jamás lo apresaría del todo” (153).

Al inicio de la séptima y última parte, “Aguas totales”, aparece la fotografía de Ana Clavel titulada *El origen rasurado*, a partir de *El origen del mundo* (1856) de Gustave Courbet, realización de Paul Alarcón. La pintura del máximo representante del realismo causó polémica, ya que en su época el vello corporal generalmente se omitía en los desnudos. El título que la autora le da a su foto se debe a la atracción de Antonia/Antón por ver el pubis de Paula al descubierto y fotografiarlo. Un par de páginas antes, casi al final del capítulo anterior, es donde parece describirse con detalle el *punctum* de esta fotografía: “Atardecía y un rayo de luz se descorrió por un ángulo de la ventana en dirección al vientre de la mujer. Ella debió percibir el calor porque de inmediato cambió de posición y se abrió de piernas. La luz incidía ahora sobre la cerradura de su sexo: esa luz, sorprendida, atisbando, preguntaba con tenues toquidos: ‘¿qué hay

de atrás?'" (154).

Posteriormente se habla de que la/el protagonista y Paula se observan a través de un espejo oval que recuerda también la forma de un mingitorio. Esta escena se relaciona con *El origen rasurado*, ya que simula el cuerpo desnudo de Paula reflejado (y no el pubis rasurado del que se habla después). El retrato contiene una doble mirada: la del fotógrafo y la del espejo. La pintura de Courbet, así como la fotografía de Clavel, es sin duda erótica. Barthes distingue este tipo de fotografía de la pornográfica al señalar que en la segunda no hay *punctum*. "La foto erótica, por el contrario (ésta es su condición propia), no hace del sexo un objeto central; puede perfectamente no mostrarlo, arrastra al espectador fuera de su marco" (Barthes, *La cámara* 99).

¿Qué hace un urinario en un baño público de mujeres, cubierto por una negra bolsa de plástico? El Mingitauro, como Antonia/Antón lo nombra, por fin es mostrado en una fotografía de Ana Clavel y la realización de Paul Alarcón. Antonia/Antón, con la intención de fotografiarlo, se introduce al espacio, un baño de mujeres que antes solía visitar, pero ahora, por su estado de hombre, lo hace de forma clandestina. La fotografía es casi una sombra. El *punctum* no está en el mingitorio, sino en la parte iluminada: una grieta en la pared de mosaicos que apunta sobre el Mingitauro. Esa imagen, aunque velada casi, tiene grandes similitudes con Antonia/Antón. Por su anatomía y función, puntualiza la/el protagonista de Clavel, es un objeto que se relaciona con lo masculino, pero de género femenino. Está enmascarado, como la piel nueva de la protagonista, que no nos deja ver del todo su identidad: "El plástico oscuro embozaba sus rasgos, ocultaba su identidad hiriente, su mirada delatora" (98). Originalmente, el espacio en el que se encontraba debió ser para uso de los hombres. Al estar ahora en un baño para el sexo opuesto, lo convierte en un objeto fuera de lugar, colocado en el sitio equivocado como Antonia/Antón situada/o en la esfera de lo masculino.

Cabe señalar que hoy en día existen baños públicos unisex, generalmente en discotecas o bares. Carecen de definición, no tienen el distintivo H de hombres, C de caballeros, un sombrero, un pantalón o un bastón, ni tampoco una M de mujer, una D de damas, un abanico, un vestido o una flor. Las líneas divisorias de la identidad sexual se están borrando, como pretenden hacer algunas teorías de género.

Ya se ha descrito la última fotografía, que es la misma de la portada. Solamente que en ésta de Ana Clavel, titulada *Tres veces fuente*, a partir de *La Source*, 1856, de J. A. D. Ingres y *Fontaine*, 1917, de M. Duchamp, realización de Paul Alarcón, ya no hay “zona de riesgo” como en la de la portada que lleva ese título, y se está permitido “pasar” y ver los senos y el pubis de la modelo. En la pintura original del pintor francés del neoclásico, la mujer carga una vasija; en ésta se suple por el mingitorio de Marcel Duchamp al que se le añade agua u orina que se está derramando. La foto fue un regalo que le hizo Raimundo a la/el protagonista. En el interior de la novela, después de que Antonia/Antón la describe detalladamente, aparece la dedicatoria: “Para Antonia que pudo mirar de otro modo la misma fuente” (Clavel, *Cuerpo* 178).

La/el protagonista pudo transgredir el límite y ver los mingitorios desde diferentes perspectivas: la lente de su cámara y su condición ambigua. Porque Antonia/Antón, como Barthes, quiso “acceder a lo que hay detrás: escrutar quiere decir volver al revés la foto, entrar en la profundidad del papel, alcanzar su cara inversa” (Barthes, *La cámara* 153).

Conclusiones

Las novelas *Orlando* de Virginia Woolf y *Cuerpo náufrago* de Ana Clavel cuestionan los roles femenino y masculino desde una postura distinta al binarismo tradicional. A partir de una condición trasgresora (transexualidad, transgénero, homosexualidad y travestismo) Orlando y Antonia/Antón, los protagonistas, reflexionan sobre las diferentes posibilidades de identidad de género.

En la novela de Woolf y en la de Clavel, los protagonistas experimentan una metamorfosis y permanecen en una condición ambigua donde coexisten distintos géneros. Orlando y Antonia/Antón plantean una interesante visión acerca de la identidad sexual y de género desde una situación “tirésica”, postura que “lo sabe todo”, sin olvidar lo que fueron antes. Los protagonistas realizan actos performativos que ponen en tensión el binarismo de género, y se alejan de los extremos para permanecer en una constante movilidad.

A través de la metamorfosis de Antonia/Antón y Orlando, se sostiene la premisa de que la biología no determina la identidad de los hombres y las mujeres. Lo masculino y lo femenino no son sólo conductas sino otras características físicas, biológicas y psicológicas resultantes del poder patriarcal que ambos personajes desafían, y son el resultado de un constructo social y cultural. En ambas novelas, se da una búsqueda de la identidad de género y de la identidad sexual por parte de los personajes.

En cuanto a la relación con las teorías de género, *Orlando* y *Cuerpo náufrago* están en consonancia con las propuestas de Judith Butler, en el sentido de cuestionar las identidades de género y concluir que éstas son flexibles. Las novelas de Woolf y Clavel contradicen la concepción de que el sexo se reduce a ser mujer y ser hombre, y que el género o es femenino o es masculino. Los cuerpos sexuados pueden tener sexos combinados, géneros diferentes, no

estables y alejados del par tradicional.

Orlando y Cuerpo náufrago exploran las diferencias entre hombres y mujeres en sus aspectos más prácticos como la forma de orinar, beber, caminar, conquistar, tener sexo, hasta reflexiones más profundas como el amor o las relaciones interpersonales, pero sobre todo, cuestionan los paradigmas que la sociedad establece para los comportamientos femeninos o masculinos. En las dos obras, los protagonistas no se inclinan hacia ninguno de los dos polos opuestos de la feminidad o masculinidad sino que se manifiestan de una forma distinta que se aleja de los binarismos de género.

El travestismo, acto de vestirse con la ropa del sexo contrario, tiene que ver con la identidad, considerada como la conciencia que una persona tiene de sí misma y distinta a las demás. En *Orlando* y en *Cuerpo náufrago* el travestismo está presente en los protagonistas y en otros personajes secundarios, además de que se incluyen, como ya se ha revisado, reflexiones sobre lo que implica la vestimenta en una persona. Cuando Orlando es mujer, usa vestidos largos y joyas e intenta ser delicada; cuando Antonia es Antón, porta vestimenta clásica masculina y procura dar una imagen viril. La condición travestista es parte de la migración entre la barra porosa de las identidades de género.

La transexualidad, cuando una persona se identifica con el género opuesto a su sexo biológico y logra su transición al género deseado, es el hilo conductor de ambas novelas. La transexualidad no necesariamente está basada en una concepción heterosexual, aunque en ocasiones la persona que cambia de género y sexo aprende, e incluso exagera, los comportamientos que tradicionalmente el discurso patriarcal dominante atribuye ya sea a lo femenino o a lo masculino. Sin embargo, la concepción social de sexo y de género no se impone sobre Orlando y Antonia/Antón, ellos buscan una forma individual de expresión que se muestra a

través de la performatividad. Antón no se comporta como afeminado, y aunque termina optando aparentemente por una relación heterosexual, la pareja es una mujer que no obedece a las normas regulatorias del orden patriarcal con respecto a lo femenino. Orlando mujer contrae matrimonio con un hombre y aparentemente tiene un hijo, ambas situaciones acordes al deber ser femenino heteronormativo; sin embargo, no adopta los comportamientos tradicionales de la mujer. Asumen la nueva identidad de género desde ese nuevo “Otro” que les otorga una condición andrógina y migrante.

¿Qué implica ser Otro? ¿Cómo ser Otro? Estas preguntas se responden analizando la performatividad de Orlando y Antonia/Antón que subvierte la heteronormatividad. Un acto performativo, siguiendo la propuesta de Butler, no es una acción aislada sino una práctica social que, a través de la repetición, abre nuevas posibilidades, en este caso, las distintas identidades de género en los personajes. Con la presente tesis, se demuestra que los protagonistas incluyen no sólo una sino varias de las posibilidades de identidad de género, concebida como un proceso de construcción en el que no necesariamente se corresponden genitalidad y género. Judith Butler parte de la idea de que lo esencialmente femenino o masculino no existe, sino que es un constructo social. Los personajes de *Orlando* y *Cuerpo náufrago*, cada uno en espacios, tiempos y entornos sociales distintos, subvierten el orden patriarcal y las normas de género.

Orlando y Antonia/Antón se miran en el espejo no sólo en las escenas iniciales sino en otras ocasiones, y dan cuenta de sus nuevas identidades y posibilidades. Es evidente que las metamorfosis se dan en sentidos opuestos, en una de hombre a mujer y en la otra de mujer a hombre. En la novela de Clavel se hace más énfasis en el deseo como aspiración a ser lo que no se es o tener lo que no se tiene. En el caso de Woolf, se subraya la androginia del ser humano, más allá del género y del sexo. En *Orlando* resulta un acierto que el/la protagonista no cambie de

nombre. Al mantenerlo, desafía lo que implica ante la sociedad que una mujer tenga el nombre de un varón. En *Cuerpo náufrago* el nombre de la/el protagonista se modifica para adecuarse al flujo del cambio de género y de sexo y a la sociedad.

El análisis de la novela *Orlando* de Virginia Woolf y *Cuerpo náufrago* de Ana Clavel demuestra que los actos performativos de sus protagonistas, Orlando y Antonia/Antón, más allá de los cambios sexogenitales y de género que experimentan en la diégesis de dichas obras, no los coloca en uno de los dos extremos de la barra porosa que divide los géneros y sexos masculino y femenino, sino que fluyen entre uno y otro, pasando por varias identidades de género. Orlando y Antonia/Antón no asumen las posiciones del binarismo heteronormativo falocéntrico que las normas regulatorias del poder dominante imponen. Ambas novelas son transgresoras y se alinean con la propuesta de que el sexo y el género deberían plantearse de una forma no determinista en la representación social, lo que quiere decir que el discurso patriarcal que coloca a los géneros sexuales como sistemas contrapuestos debería ser reconsiderado. Tal es la propuesta de Judith Butler, quien pretende que dicho binarismo se flexibilice para dar validez a las muchas otras posibilidades de género que hay más allá del masculino y femenino. Orlando y Antonia/Antón anulan el binarismo que la cultura falocéntrica impone.

En las novelas aquí analizadas la ambigüedad y la fluidez de género de los personajes permanecen en todo momento. Tanto Antonia/Antón como Orlando tienen relaciones o preferencias homosexuales, y ambos reconocen estar atraídos/as o sentir admiración por personas del mismo sexo, además del contrario. Estos ejemplos son unos de los tantos estados del medio de la barra, es decir, de los distintos géneros que van más allá de lo masculino y femenino en su concepción heteronormativa.

En *Orlando* se vislumbra lo que en una etapa de los feminismos del siglo XX era el

objetivo principal: la mujer en busca de la libertad individual, económica y social. Incluso se abunda sobre los derechos de propiedad, los cuales son negados a Orlando en su condición de mujer, así como los derechos políticos, ya que solamente siendo hombre podía ejercerlos.

Woolf, en *Orlando*, reitera la tesis que sostiene en su ensayo *Una habitación propia* en el que afirma que la mujer que escribe está en desventaja frente al autor del sexo opuesto. Manifiesta la misma crítica ante la imposibilidad de las mujeres de triunfar en el campo literario. Orlando mujer duda sobre su creación y acerca de la posibilidad de obtener reconocimiento por su condición de mujer, sintiéndose entonces una “poeta suprimida”, en términos de la propia Woolf. *Orlando* hace evidente, cuestiona y adelanta lo que la primera ola del feminismo defendería: la lucha por los espacios, derechos legales y libertades intelectuales y de comportamiento de la mujer.

Varios de estos puntos no se observan en *Cuerpo náufrago*. Esta novela corresponde a una época distinta que apunta más hacia los estudios de género, en particular con la propuesta de Judith Butler que plantea que el sexo es el resultado de una concepción marcada por la heteronormatividad de acuerdo a los genitales que cada persona posee, y que el género, por su parte, se relaciona con los actos performativos. Antonia, como muchas otras del siglo XXI, es una mujer independiente, que vive sola y tiene un trabajo; para ser reconocida no está bajo la presión de seguir un modelo femenino tradicional. Las reflexiones de Antonia/Antón se dirigen más hacia la sexualidad y las diferencias que puede haber entre los distintos sexos y géneros que a la lucha por los derechos antes mencionados.

Ambas novelas problematizan el principio no esencialista que Simone de Beauvoir propone y que luego Judith Butler desarrolla. Orlando y Antonia/Antón demuestran que su esencia no se define por el sexo, tanto que a lo largo de las novelas los protagonistas fluyen de un

lado a otro de la escala permeable de la identidad de género después de la transformación genital. Butler sostiene que los individuos realizan actos performativos que teatralizan y se interpretan ante los demás, tal como lo hacen los protagonistas de Woolf y Clavel, quienes intentan identificarse a veces como hombre, otras como mujer, heterosexuados, homosexuales o andróginos a través de sus propios medios performativos, discursivos y transgresores.

La fluidez de género se ve reflejada en ambas novelas. Al eliminar la rigidez discursiva referente a los géneros se rompe la heteronormatividad basada en la oposición binaria, dándole validez a otras categorías, entre ellos la transexualidad, lo transgénero, la homosexualidad y el travestismo.

Orlando y Antonia/Antón son cuerpos en tránsito, sujetos que migran de un género a otro. Dentro de dicho desplazamiento, exploran algunas de las varias posibilidades de género sin terminar de alinearse a lo que se considera como femenino o masculino, de acuerdo con las circunstancias, espacio y tiempo de cada novela.

Orlando y Antonia/Antón no se someten a una cirugía de reasignación de sexo, la metamorfosis se da de forma espontánea y fantástica. En *Orlando*, en términos de ficción, resulta irrelevante la manera por medio de la cual los genitales mutan. En *Cuerpo naufrago*, existe un cuestionamiento por parte de la/el protagonista acerca de su transformación física, y se sugiere que ésta se debe al deseo que tiene desde la infancia de convertirse en hombre y poseer un pene, y por lo tanto, obtener el poder del falo.

Orlando y *Cuerpo naufrago* son novelas transgresoras que ponen en tela de juicio y desafían los paradigmas establecidos de la cultura fonologofalocéntrica. Sugieren otro tipo de sexualidad, lejos de la establecida por los cánones patriarcales que sostienen el binarismo hombre/mujer.

Orlando y Antonia/Antón, a través la transexualidad, el transgénero y el travestismo se logran escapar del binarismo de género y se mantienen en una condición migrante.

Obras citadas

Alcoba, Ernest. “Sobre las discontinuidades sexo-género-deseo en el arte contemporáneo”.

Identidad de género vs identidad sexual. Actas del IV Congreso Estatal Isonomía sobre Identidad de Género vs. Identidad Sexual. Coord. Carme Pinyana Garí. Fundación Isonomía para la Igualdad de Oportunidades. Universitat Jaume I, 2008. PDF.

Ames, Jonathan, *Sexual Metamorphosis: An Anthology of Transexual Memoirs*. New York: Random House, 1984. Impreso.

Arellano, Diego Armando, “La seducción del lenguaje. Una conversación con Ana Clavel”.
Cuadrivio. (2013) s.pág. Web. 16 junio 2014.

Bachelard, Gastón. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. Trad. Ida Vitale. México: FCE, 2005. Impreso.

---. *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcin. FCE: 1965. Impreso.

Baptiste, Brigitte. “Rompí el molde de ser hombre”. *Revista Cromos*. 4918 (2011) s.pág. Web. 18 mayo 2013.

Barthes, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Julieta Sucre. Caracas: Monte Ávila, 1978. Impreso.

---. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Trad. Joaquim Sala-Sanahuja. Buenos Aires: Paidós, 2011. Impreso.

---. *Las muertes de Roland Barthes*. Trad. Raymundo Mier. México: Taurus, 1998. Impreso.

---. *Memorias para Paul de Man*. Trad. Carlos Gardini. Barcelona: Gedisa, 2008. Impreso.

Butler, Judith, “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”. *Debate feminista*. (2012): 296-314. PDF.

- . *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Trad. Alcira Bixio. México: Paidós, 2002. Impreso.
- . *Deshacer el género*. Trad. Patricia Soley-Beltrán. Paidós: Barcelona, 2006. Impreso.
- . *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Trad. Ma. Antonia Muñoz, España: Paidós Studio, 2011. Impreso.
- . “Imitación e insubordinación de género”, *Revista de Occidente* (2000). Impreso.
- . *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Plaza, 2004. Impreso.
- . *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Trad. Fermín Rodríguez. Buenos Aires: Paidós, 2009. Impreso.
- Castellanos, Rosario. *Mujer que sabe latín*. 4ª. México: FCE, 2003. Impreso.
- Certeau, Michel de. *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. Trad. Alejandro Pescador. México: UIA/ITESO, 2000. Impreso.
- Clavel, Ana. *Cuerpo náufrago*. México: Alfaguara, 2005. Impreso.
- . “Cómo no ser mujer en México –y no morir en el intento”. *El Universal* Oct 2012, Confabulario. Segunda época. Web. 29 Julio 2014.
- . “Cucaracha o escarabajo”. *El Universal* 31 Ago 2014, Columnas. Web. 30 Sept. 2014.
- . *El amor y otros suicidios*. México: Ediciones B, 2012. Impreso.
- . *El dibujante de sombras*. México: Alfaguara, 2007. Impreso.
- . *Las violetas son flores del deseo*. México: Alfaguara, 2007. Impreso.
- . “La novela como género de incertidumbre”. *La novela según los novelistas*. Rivera Garza, Cristina coord. México: FCE, CONACULTA, 2007. Impreso.
- . “Palabras de la escritora Ana Clavel, ganadora del Premio Iberoamericano de Novela Elena Poniatowska en la Inauguración de la XIII Feria Internacional del Libro en el zócalo”.

- Secretaría de Cultura del DF. 16 octubre 2013. Web. 23 mayo 2014.
- . "Síndromes de la pasión". *Revista Domingo (El Universal)*. 05.11 (2014), A la sombra de los deseos en flor. Web. 30 Sept. 2014.
- Costera Meijer, Irene. "Cómo los cuerpos llegan a ser materia. Una entrevista con Judith Butler.1". *Antroposmoderno*. (2009): s.pág. Web. 20 ago. 2014.
- De Beauvoir, Simone. *El segundo sexo*. Trad. Juan García Puente. 2ª. México: Random House Mondadori. 2013. Impreso.
- Derrida, Jacques. *Aprender por fin a vivir. Entrevista con Jean Birnbaum*. Trad. Nicolás Bersihand. Buenos Aires: Amorrortu, 2007. Impreso.
- Echavarren, Roberto. *Performance. Género y transgénero*. Argentina: Universitaria de Buenos Aires, 2000. Impreso.
- Epps, Brad. "Retos, riesgos, pautas y promesas de la Teoría *Queer*". *Revista Iberoamericana*. 24. 225 (2008), 897-920. Impreso.
- Fletcher, Lisa. *Historical Romance Fiction: Heterosexuality and Performativity*. Great Britain: Ashgate Publishing, Ltd., 2013. Impreso.
- Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad 1, 2 y 3*. 2ª. Trad. Martí Soler. México: Siglo XXI, 2011. Impreso.
- . *Herculine Barbin, llamada Alexina B.*, s.t. Madrid: Talasa, 2007. Impreso.
- Friedan, Betty. *La mística de la feminidad*. Trad. Magalí Martínez Solimán. Madrid: Cátedra, 2009. Impreso.
- Gamba, Susan B. *Diccionario de estudios de género y feminismos*. 2ª. Buenos Aires: Biblos, 2009. Impreso.

Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto.

Madrid: Taurus, 1989. Impreso.

Gimeno, Beatriz. *Beatriz Gimeno*. “Transexualidad y feminismo: una relación incómoda”.

Identidad de género vs identidad sexual. Actas del IV Congreso Estatal Isonomía sobre

Identidad de Género vs. Identidad Sexual. Coord. Carme Pinyana Garí. Fundación

Isonomía para la Igualdad de Oportunidades. Universitat Jaume I, 2008. PDF.

González de Alba, Luisa. *Niño o niña. Las diferencias sexuales*. México: Cal y arena, 2006.

Impreso.

Herrera, Jorge Luis, “Escritora de deseos y de sombras. Entrevista con Ana Clavel. s.f. Sumario

51. Web. 15 feb 2013.

“How Bodies Come to Matter: An Interview with Judith Butler”. *Signs: Journal of Women in*

Cultura and Society, The University of Chicago Press. 23.2, (1998) 275-286. (Publicada

en portugués como “Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler”, en

Revista Estudos Feministas 10 (2002). 155-167. Web. 15 Ago 2014.

Hutcheon, Linda, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. USA:

University of Illinois Press, 2000. Impreso.

Pinyana Garí, Carme, coord. *Identidad de género vs. identidad sexual. Actas 4^{to}. Congreso*

Estatal Isonomía sobre identidad de género vs. identidad sexual, Fundación Isonomía

para la Igualdad de Oportunidades. Universitat Jaume I, 2008. Impreso.

Jiménez Aguirre, Gustavo, coord. *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-*

2011). Textos de Difusión Cultural. México: UNAM; Fundación para las Letras

Mexicanas, 2011. Serie El Estudio. Impreso.

Kafka, Franz. *La metamorfosis*. s.t. México: Época, 1993. Impreso.

- Kaminsky, Amy. "Hacia un verbo queer". *Revista Iberoamericana. Los estudios lésbico-gays y queer latinoamericanos*. 74. 225 (2008): 879-895. Impresa.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Trad. Nicolás Rosa y Viviana Ackerman. México: Siglo XXI. 1988. Impreso.
- Lamas, Marta, *Cuerpo: Diferencia sexual y Género*. México: Taurus, 2002. Impreso.
- . comp. *El Género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. México: UNAM; Miguel Ángel Porrúa, 2000. Impreso.
- Leader, Darian. *La moda negra. Duelo, melancolía y depresión*. Trad. Elisa Corona Aguilar. México: Sexto Piso, 2008. Impreso.
- Levinas, Emmanuel. *Dios, la muerte y el tiempo*. Trad. María Luisa Rodríguez Tapia. Madrid: Cátedra, 1994. Impreso.
- Lipovetsky, Gilles. *La tercera mujer. Permanencia y revolución de lo femenino*. Trad. Rosa Alapont. Barcelona: Anagrama, 2007. Impreso.
- López Penedo, Susana. *El laberinto queer. La identidad en tiempos de neoliberalismo*. Madrid: Egales, 2008. Impreso.
- Nabokov, Vladimir, "Sobre la metamorfosis", *La traducción* (2007): s.pág. Web. 1 Oct 2014.
- Nieto, José Antonio, comp. *Transexualidad, transgenerismo y cultura. Antropología, identidad y género*. Trad. Rafael Heredero. Madrid: Talasa, 1998. Impreso.
- Ovidio. *Las metamorfosis*. 5ª. México: Porrúa, 1991. Impreso. Sepan cuántos 316.
- Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción. La representación del espacio en los textos narrativos*. México: Siglo XXI, 2010. Impreso.
- Platón, *Diálogos*. 32ª. México: Porrúa, 2012. Impreso. Sepan cuántos 13 A.

Potok, Magda. "El texto femenino: el discurso literario como expresión de la diferencia",

Itinerarios 10. Varsovia (2009): 205-219. PDF.

Prado, Gloria, *Creación, recepción y efecto. Una aproximación hermenéutica a la obra literaria.*

México: Diana, 1992. Impreso.

Preciado, Beatriz. *Manifiesto contrasexual.* Trad. Julio Díaz y Carolina Meloni. Barcelona:

Anagrama, 2011. Impreso.

---. "Queer: Historia de una palabra". *Parole de Queer.* s.e., 04 12. Web. 3 de septiembre 2014.

Rall, Dietrich, comp. *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria.* México: UNAM,

1987. Impreso.

Ricoeur, Paul, *Finitud y culpabilidad,* Trad. Cristina Peretti, Julio Díaz Galán y Carolina Meloni.

Madrid: Trotta, 2004. Impreso.

---. *La memoria, la historia, el olvido.* 2ª. 1ª reimp. Trad. Agustín Nera. Buenos Aires: FCE,

2010. Impreso.

Rodríguez Madera, Sheilla. *Género Trans. Transitando por las zonas grises.* Puerto Rico:

Terranova, 2009. Impreso.

Stoller, Robert J. *Sex and Gender: On the Development of Masculinity and Femininity.* Londres:

Karnac Books, 1968. Archivo PDF

Szurmuk, Mónica y MckeeIrwin, Robert, coord. *Diccionario de estudios culturales*

latinoamericanos, México: Siglo XXI; Instituto Mora, 2009. Impreso.

"Un hombre llamado Brigitte". *Semana.* (2010): s.pág. Web. 25 Abril 2014.

Walker, Rebecca. "Becoming the Third Wave". *Public Women, Public Words: A Documentary*

History of American Feminism. Keetley Dawn y John Pettegrew, eds. 3. UK: Rowman and Littlefield Publishers, 2005. 501-02. PDF.

Waugh, Patricia. *Metafiction: the Theory and Practice of Self-Consciousness*. NY: Routledge, 1984. Impreso.

Wittig, Monique. "One is not born woman". *The lesbian and gay studies reader*. Abelove, Henry, et. al. Routledge: London, 1993. PDF.

---. *The Straight Mind and other essays*. Boston: Beacon Press, 1992. PDF.

Wollstonecraft, Mary. *Vindicación de los derechos de la Mujer*. Trad. Carmen Martínez Gimeno. Madrid: Cátedra, 2000. Impreso.

Woolf, Virginia, *Diarios 1925-1930*. Trad. Maribel de Juan, Madrid: Siruela, 2003. Impreso.

---. *Orlando*, 2ª. Trad. Jorge Luis Borges, España: Edhasa, 2007. Impreso.

---. *Una habitación propia*. Trad. Laura Pujol. Barcelona: Seix Barral, 2008. Impreso.